

Tendenzen im heutigen Theaterbau

Autor(en): **Curjel, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 9: **Theaterbau**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36793>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die letzten Jahre haben an vielen Orten, besonders in Deutschland, neue Theaterbauten entstehen lassen; für die Schweiz steht die Verwirklichung bedeutender Bauvorhaben noch bevor. In Basel wird seit längerer Zeit Standort und Gestaltung des neuen Stadttheaters diskutiert, in Zürich ist gegenwärtig ein schweizerischer Wettbewerb für das Stadttheater am See ausgeschrieben, und andere Städte stehen ebenfalls vor der Aufgabe, alte unbefriedigende Anlagen zu erneuern oder sogar durch einen Neubau eine eigene Theatertradition zu begründen.

In dieser wichtigen Periode der Planung scheint uns ein Theaterheft eine besondere Aufgabe zu besitzen, indem es auf praktische Erfahrungen und neue architektonische und theatertechnische Möglichkeiten hinweist. Wir haben Dr. Hans Curjel als bekannten Fachmann beauftragt, eine stark erweiterte Sondernummer des WERK über Theaterbau zusammenzustellen.

Unser Heft zeigt Theaterbauten aus Europa und Amerika, eine Reihe von Entwürfen, die vor der Verwirklichung stehen, und vor allem auch ideelle Projekte, die neue Perspektiven in den Theaterbau und damit in das Theater hineinbringen möchten. Daneben haben wir uns nicht gescheut, einige negative Resultate zu zeigen, da sie uns als Ergänzung zum Bild der heutigen Situation wichtig erscheinen. Aus dem gleichen Grunde haben wir im Text entgegengesetzte Meinungen zu Worte kommen lassen.

Den verschiedenen Theaterfachleuten, die bereitwillig mitgearbeitet haben, möchten wir bestens danken, indem wir hoffen, daß das Heft zur Klärung der heute aktuellen Fragen beitragen möge.

Die Redaktion

Hans Curjel

Tendenzen im heutigen Theaterbau

Seit dem Ende des letzten Weltkrieges sind die Probleme des Theaterbaus in lebhafteste Bewegung geraten. Äußerer Anlaß war der Wiederaufbaubedarf in zerstörten Städten. Vielerlei Anregung kam von Behelfsbühnen in Sälen und Hallen, auch von den bescheidenen Zimmertheatern, in denen experimentell Theater gespielt wurde. Die eigentlichen Gründe sind aber in tieferen Schichten zu finden. Innere Entwicklungs- und Veränderungsprozesse des Theaters als Ganzes – von der Gestalt des Schauspiels über die soziologische Struktur bis zur Raumform und der Bühnentechnik – haben die Voraussetzungen für neue Auffassungen von der Form und der Funktion des Theaters geschaffen. Daß im kriegsverschonten Nordamerika die gleichen Probleme mit besonderem Nachdruck aufgegriffen wurden, ist ein Hinweis auf ihre geschichtliche Notwendigkeit.

Die Auffassungen selbst divergieren in stärkstem Maß. In der ersten Periode überwiegt eine auf Tradition zielende Ideologie. Es entsteht eine Reihe von Theaterbauten – das Münchner Residenztheater oder das Schillertheater in Berlin –, die in modernisierten Formen und ebensolcher technischer Ausrüstung am «modernen» Stadttheatertypus des frühen 20. Jahrhunderts festhalten. Also Rahmen- (Guckkasten-) Bühne mit genereller Trennung von Zuschauer- und Bühnenzone. Extreme Beispiele der traditionellen Tendenz sind die restaurativen Wiederaufbauten der Wiener und der Berliner Staatsoper; grotesker Höhepunkt das denkmalpflegerische Panoptikum des wiedererstellten Münchner Rokokotheaters von François Cuvilliés. Über Sinn und Bedeutung der traditionellen Auffassungen werden wir noch zu sprechen haben.

In den letzten zehn Jahren sind dann progressive Tendenzen im Theaterbau in mannigfacher Weise virulent geworden. Sie schlagen sich im Aufgreifen der bühnenreformatorischen Ideen aus der Zeit des Jahrhundertbeginns und vor allem aus den zwanziger Jahren nieder. Raumtheater, Rundtheater, Niederlegung der Schranken zwischen Schauspieler und Zuschauer, Entwicklung eines epischen Theaterstiles, Verzicht auf komplizierten Bau zugunsten von primitiven Podien (Corbusiers Forderung des «théâtre spontané») – dies sind die heißumstrittenen Themen der öffentlichen Theaterdiskussionen, die in Paris, Darmstadt und anderwärts stattfanden; diese Probleme stehen im Mittelpunkt von Ausstellungen und Publikationen.

Die von solchen Diskussionen und Veranstaltungen ausgehenden Anregungen sind bei einem Teil der Architekten und Auftraggeber auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Entwicklung ist intensiviert und beschleunigt worden. In einer Reihe von Wettbewerbsprogrammen erscheinen Wünsche nach neuen thea-

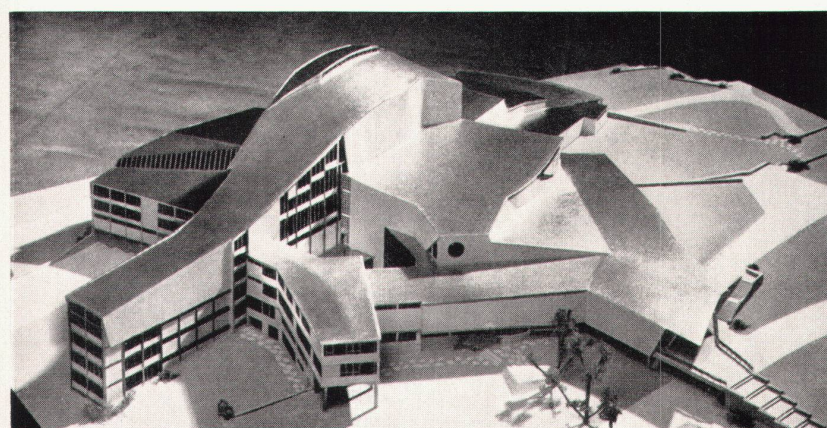
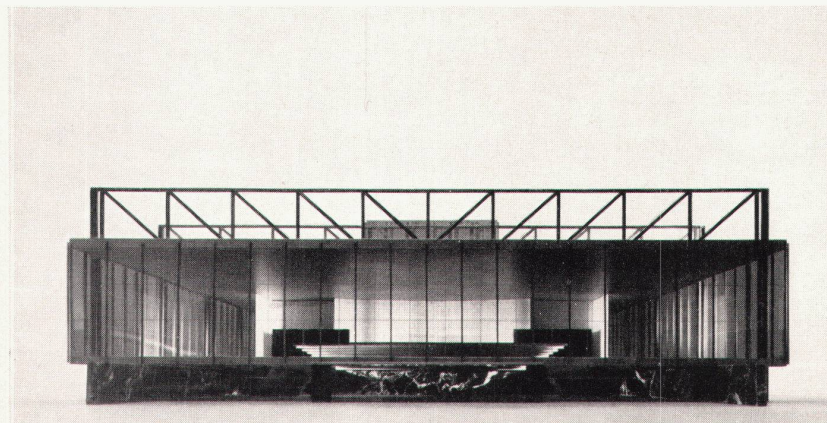
tertechnischen Strukturen, die geeignet sind, die sakrosankte Vorherrschaft der Rahmenbühne aufzulösen, und eine zeitgemäße architektonische Physiognomie wird für die Entwürfe als selbstverständlich vorausgesetzt. Das Experimentelle tritt legitim neben das Traditionelle.

Aus der Fülle der in den fünfziger Jahren entstehenden Entwürfe heben sich einige paradigmatische Projekte heraus. An erster Stelle Scharouns Entwurf für das Staatstheater Kassel mit Großem und Kleinem Haus, das letztere mit variabler Verwendungsmöglichkeit. Scharoun hat seine Vorschläge mit theoretischen Reflexionen über die Funktion eines Theaters in unsrer Zeit erläutert. Das zweite Beispiel ist Mies van der Rohe bekanntes Projekt für das Nationaltheater Mannheim, das in einer großen Einheitshalle von einfacher Grundform sämtliche Teile zusammenfaßt. Es ist tragisch, daß beide Planungen nicht ausgeführt worden sind.

Trotzdem ist die Wirkung der Theaterbauiden dieser beiden starken Persönlichkeiten – als reflektierende Planer wie als schöpferische Architekten – hoch anzuschlagen. Sie spiegelt sich in der Realisierung des Mannheimer Nationaltheaters durch Gerhard Weber, bei der im Kleinen Haus zum erstenmal die gänzlich variable Struktur mit allen Möglichkeiten von Guckkasten-, Raum- und Arenatheater verwirklicht worden ist. Die Anregungen sind vor allem auch bei den Theatern Werner Ruhnaus und seines Teams in Münster und Gelsenkirchen fruchtbar geworden.

Im zweiten Jahrzehnt der fünfziger Jahre werden Impulse aus anderer Richtung wirksam. Neue konstruktive Tendenzen führen zu ungewohnten geometrischen und freien Formen, wie sie Eero Saarinen beim Kresge Auditorium in Cambridge, Mass., oder Edward D. Stone bei der Berliner Kongreßhalle angewandt haben. Die Säle beider Bauten berühren sich mit Theaterräumen (im Berliner Saal ist verschiedentlich Theater gespielt worden). Auf verwandter Linie liegt Jörn Utzons jetzt der Verwirklichung entgegengehendes Projekt für das Opernhaus in Sydney, bei dem die neuen Möglichkeiten der Betonschalenskonstruktion zu einer situationsmäßig sehr pointierten architektonischen Gestalt geführt haben.

Neben solchen Bauten, die neue Wege einschlagen oder einzuschlagen versuchen, stehen in der gleichen Zeitspanne (und proportional in der Mehrzahl) ausgesprochene Kompromißlösungen (etwa das Kölner oder das Hamburger Opernhaus), bei denen traditionelle innere Strukturen im Gewand einer modernistischen architektonischen Formensprache erscheinen. Musterbeispiel ist das an Stelle des Scharounschen Entwurfes errichtete Staatstheater in Kassel, ein Konglomerat aus allen möglichen Ausprägungen moderner Architektur,



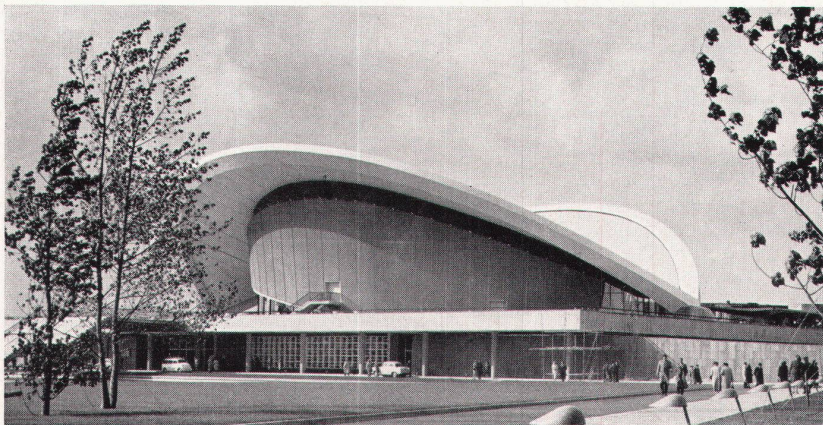
sogenannter Theaterfestlichkeit und zeitgemäßer Theater-technik.

Trotz den verschiedenen sehr positiven Ansätzen erscheint die Situation des Theaterbaus keineswegs eindeutig. Die Ursache ist nicht im Mißlingen praktischer Dinge zu suchen, auf das immer wieder von den Vertretern der traditionellen Auffassung hingewiesen wird. Sicher ist, daß zwischen den Auffassungen der Architekten und denen der Mehrzahl der Theaterleute Diskrepanzen bestehen. Sie spitzen sich – wie auch aus einem Teil der Äußerungen unsrer Umfrage zu ersehen ist – bis zu dem Vorwurf zu, die Architektur ziele auf einen Bau, für den es keine Stücke gebe; es werde für die Architektur gebaut und nicht für das Theater. Dem ist entgegenzuhalten, daß vor bald vierhundert Jahren ein architektonisches Genie, Andrea Palladio, mit dem Teatro Olimpico in Vicenza einen Bau errichtet hat, der zu seiner Zeit dem Stand der szenischen Formen vorausging; später erwies sich die architektonische Prophetie Palladios als dasjenige Instrument, das der kommenden dramatischen Entwicklung genau entsprach. Und das in mancher Beziehung für heute neue Geltung besitzt. Im übrigen will uns scheinen, daß gerade das schroffe Gegenüber von progressiven und retardierenden Kräften im Umkreis aller Fragen des heutigen Theaterbaus darauf hinweist, daß frühere Formen sich der Abnutzung nähern und Neues im Entstehen begriffen ist. Wie weit gültige Axiome oder Regeln entstanden sind, die in der historischen Entwicklung sichtbar werden, dies ist eine Frage, die in einmal gründlich zu untersuchen wäre. Schon wegen dieses möglichen Zusammenhangs mit Axiomen wäre es verfehlt, die hinter den retardierenden Kräften stehenden Argumente in den Wind zu schlagen oder in ihnen nur die Auswirkungen eines normalen historischen Beharrungsvermögens zu sehen. Gerade wenn Zeichen auftreten, die auf generelle Änderungen hinweisen, erscheint es geboten, historisch gewordene Auffassungen ernst zu nehmen und die in ihnen enthaltenen substantiellen Dinge dem Neuen zu integrieren.

Die retardierenden Kräfte werden von der Mehrzahl der Theaterleute – von den Autoren, den Regisseuren und Schauspielern – gestützt. Max Frisch, Dramatiker und Architekt, hat deren Meinung lapidar formuliert: «Das antike Theater ist nicht die einzige Lösung. Eine andere ist die sogenannte Guckkastenbühne. Warum übrigens dieses schofle Wort? Es ist die Bühne, die durch Rampe und Rahmen herstellt, was der Dichter braucht: die Trennung von Spiel und Welt.» In dieser Trennung, nicht in der Kombination der Farben Rot, Weiß und Gold oder in antik-barocken Architekturelementen, wird das Wesentliche dessen gesehen, was man «Theateratmosphäre» nennt: die Erzeugung von Spannung, eine Mischung von Eros und wohlthuender Unheimlichkeit. Das Guckkastenprinzip wird von dieser Seite auch deshalb als die optimale Lösung bezeichnet, weil der größere Teil der Theaterwerke aller Gattungen unter der Voraussetzung dieses architektonischen und aufführungstechnischen Prinzips entstanden sei. Was insofern nur partiell stimmt, als die antike Dramatik wie auch eine der größten Epochen des europäischen Theaters, die englische und spanische Dramatik des 17. Jahrhunderts, auf gänzlich anderen Voraussetzungen beruht. Es besteht aber kein Zweifel, daß im Guckkastenprinzip eine Fülle unverbrauchter Kräfte beschlossen liegt, die sich auch in Zukunft auswirken werden.

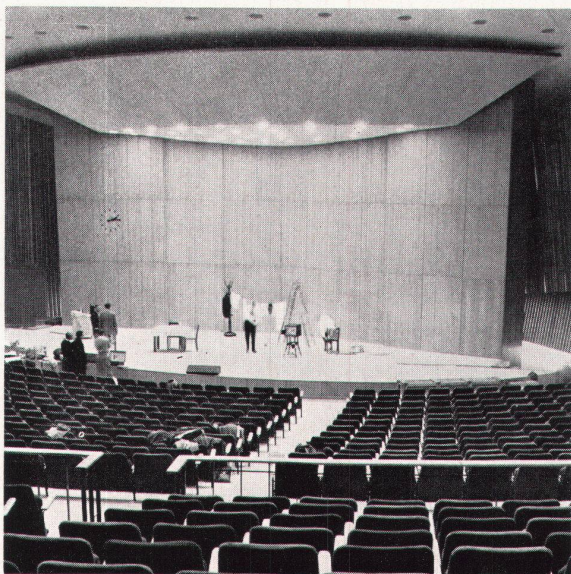
Ebenso steht es außerhalb jeden Zweifels, daß dieses Prinzip nicht das einzig denkbare und optimale ist. Den retardierenden Kräften steht eine Vielfalt progressiver Tendenzen gegenüber, die weder Eintagsgebilde sind noch künstliche Theorien theaterfremder Revolutionäre. Im Gegenteil: sie sind mit der kontinuierlich verlaufenden Entwicklung des neueren Theaters aufs engste verbunden.

In dieser neueren Entwicklung des Theaters liegt eine Fülle progressiver Kräfte begründet. Eines ihrer entscheidenden



5

- 1 Mies van der Rohe, Projekt für das Nationaltheater Mannheim
Projet pour le nouveau Théâtre National de Mannheim
Project for the Mannheim National Theatre
- 2 Gerhard Weber, Nationaltheater Mannheim. Seitenansicht der geschlossenen Fassade und Glasbau der Eingangshalle
Théâtre National de Mannheim. Vue de la face latérale fermée, ainsi que de la structure en verre du hall du foyer
Mannheim National Theatre. Lateral view of compact main elevation and glass-enclosed entrance hall
- 3 Gerhard Weber, Nationaltheater Mannheim. Kleines Haus mit variabler Spielmöglichkeit
Théâtre National de Mannheim, la «petite salle» permettant plusieurs variations
Mannheim National Theatre. Second (and smaller) theatre permitting various combinations
- 4 Hans Scharoun und Herbert Mattern, Modell für das Staatstheater Kassel
Maquette du Théâtre d'Etat à Cassel
Model of the Cassel State Theatre
- 5, 6 Hugh Stubbins, Kongreßhalle in Berlin. Außen- und Innenansicht; Podiumsbühne ohne technische Apparatur
Hall des congrès à Berlin; vue de l'extérieur et de l'intérieur; scène en plate-forme, sans machinerie
Congress hall in West Berlin, in- and outside. Platform stage without technical machinery



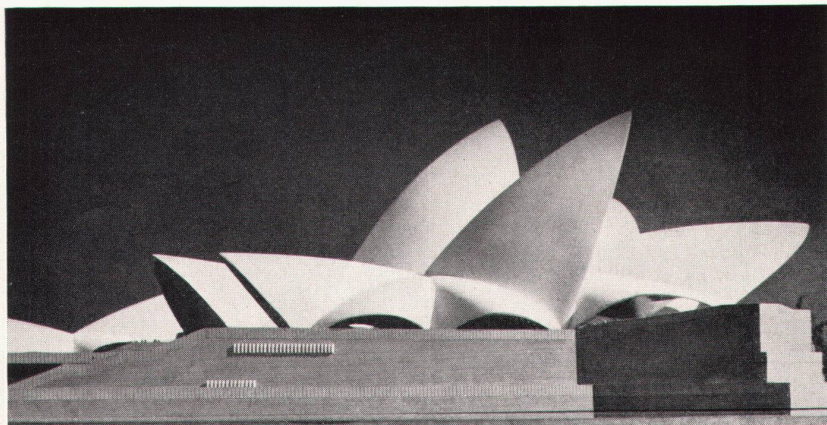
6

Kennzeichen ist die Absage an die Illusion. Das Bühnengeschehen soll in keiner Weise mehr Wirklichkeit vortäuschen – was in grandioser, spiritueller Weise der Sinn des romantisch-naturalistischen Theaters des späten 19. Jahrhunderts gewesen ist –, das Leben wird nicht mehr vorgespiegelt, sondern im gestalteten Bild gespielt. Die Beziehung zwischen Szene und Zuschauer erhält eine neuartige Direktheit. Nicht die Trennung, sondern die Vereinigung, die *Communitio*, wird das Entscheidende. Der Zuschauer wird durch den aus dem inneren und dem sichtbaren Rahmen heraustretenden Schauspieler unmittelbar angesprochen und gleichsam zum stummen Mitspieler gemacht. Darin besteht die Aktivierung des Zuschauers, und von hier aus verliert der Bühnenrahmen (und damit das Guckkastenprinzip) seine Bedeutung. Stufenweise hat sich diese Entwicklung vollzogen. Sie beginnt bei der zwischen Illusion und Abstraktion stehenden Stilbühne bald nach der Jahrhundertwende und gelangt in raschen Etappen über die abstrakten Experimente der zwanziger Jahre zum heutigen quasi-abstrakten Realismus, das heißt zu der Konzentration auf den Schauspieler-Menschen, dessen sichtbare Beziehung zum Schauplatz, zum Milieu, auf ein Minimum reduziert wird. Auch von hier aus werden die Bestrebungen verständlich, das szenische Geschehen von jeder Art rahmenmäßiger Bindung zu befreien. Daher die Tendenzen zur rahmenfreien Raumbühne, daher der Schritt zum Arenatheater, bei dem der Mensch in einer besonderen Weise im Mittelpunkt steht, wie dies im kultischen Theater der Vorzeit der Fall gewesen ist.

Praktisch haben die progressiven Kräfte Impulse von Aufführungen in rahmenlosen antiken Theatern und vor allem von vielen Freilichtaufführungen der letzten Jahrzehnte erhalten. Ob auf dem Münsterplatz in Basel, ob auf der Stufenstruktur vor der Einsiedler Klosterkirche, ob bei schaumäßig aufgezogenen Operettenaufführungen im Bodensee bei Bregenz – immer gehen tiefe Eindrücke von der Unendlichkeit des Raumes aus, in der sich das szenische Geschehen abspielt. In besonderem Maß haben eine Reihe von Vertretern des praktischen Theaters – unter anderem Jean Vilar und Thornton Wilder – sich den Bestrebungen nach neuen Bühnenprinzipien angeschlossen, die der Alleinherrschaft des Guckkastenprinzips neue Möglichkeiten entgegensetzen.

Daß von der Architektur selbst progressive Anregungen ausgehen, ist bei der von verschiedenen Richtungen bewegten Situation, in der sie sich befindet, selbstverständlich. Neue Anschauungen vom Raum und räumlichen Zusammenhängen, ein neues formales Vokabular, das mit neuen Materialien und Konstruktionsmöglichkeiten verbunden ist, drängen – abgesehen von neuen Funktionsbeziehungen – nach neuen architektonischen Formgebilden. Die von den Auffassungen über das szenische Geschehen und neue Grundstrukturen ausgehenden progressiven Kräfte finden natürlicherweise bei den mit neuen Dingen beschäftigten Architekten ein starkes Echo. So ist die irrtümliche Meinung entstanden, der Architekt, ahnungslos, was Theater sei, diktiert den Dramatikern, den Inszenatoren, den Schauspielern ein unbrauchbares Bauwerk zu. In Tat und Wahrheit versucht er Forderungen zu verwirklichen, die die Pioniere neuer theatralischer Ideen erdacht haben. Voraussetzung ist allerdings, daß der Architekt in das Phänomen Theater überhaupt einzudringen bereit ist. In diesem Punkt wird in unsrer Zeit der raschen Aufträge und der des divergierenden Engagiertseins enorm gesündigt. Es heißt für den Architekten nicht, Spezialist im Einzelnen zu werden; zum Ganzen muß er in Beziehung treten. Dazu braucht er Vertiefung, und Vertiefung verlangt Zeit. Das Ergebnis der auf diese Weise erlangten Kenntnisse ist Erkenntnis.

Von solchen substantiellen Kenntnissen aus sind die Antworten auf grundsätzliche Einzelprobleme zu suchen. Zunächst die Frage der verschiedenen Gattungen. Schauspiel, Oper und die leichte musikalische Gattung, die bald Operette, bald Musi-



7

7 Jörn Utzon, Modell für das Opernhaus in Sydney. Neue Konstruktionsmöglichkeiten als Mittel expressiver Architektur
Maquette de l'Opéra de Sydney. Les moyens de la technique moderne au service d'une architecture expressive
Model of the Sydney Opera. New structural aspects as a means of expressive architecture

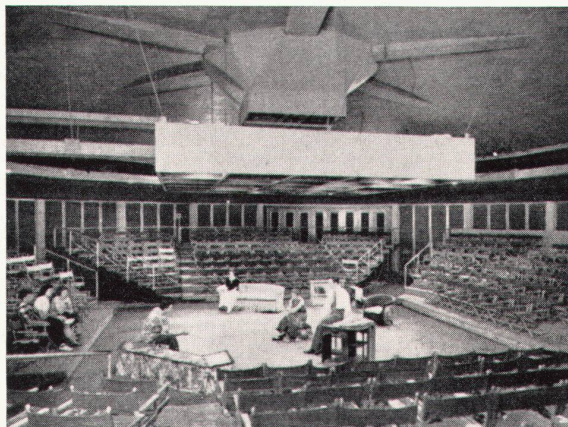
8

8 Robert M. Little und Marion I. Manley, Arenatheater der Universität Miami (während einer Probe)
Théâtre-arènes de l'Université de Miami (pendant un répétition)
Miami University arena theatre during rehearsal

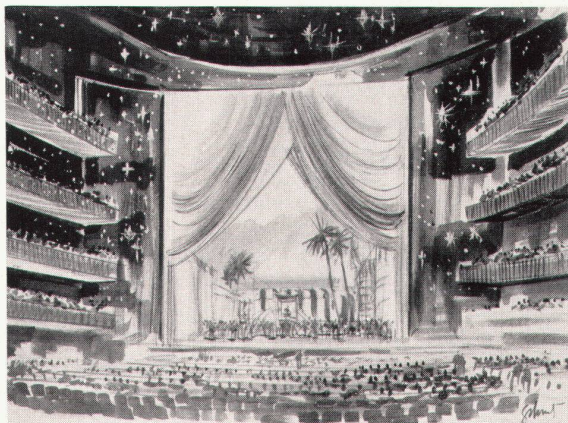
9

9 Vorentwurf für den Neubau des Metropolitan Opera House in New York. Beispiel für die Macht der Konvention
Avant-projet pour le nouveau Metropolitan Opera de New-York: traditionalisme pas mort
Preliminary rebuilding project for the New York Metropolitan Opera House. Drastic example of the power of conservatism

Photos: 2 Artur Pfau, Mannheim; 3 Ilse Buhs, Berlin; 5, 6 Keystone, München; 7 Carl E. Rosenberg



8



9

cal, bald Revue heißt, sind aufführungstechnisch und ihrer künstlerischen Struktur nach so spezialisiert worden, daß getrennte Haustypen prinzipiell wünschbar sind. Im Grunde können nur so die grundlegenden Fragen durchdacht und der Lösung zugeführt werden. Erst wenn diese Schritte getan sind, besteht die Aussicht, daß auch für ein allen Gattungen zu bestimmtes Theatergebäude – eine Bauaufgabe, die für kleinere Orte immer bestehen bleiben wird – mit den Möglichkeiten größter Variabilität befriedigende Resultate erreicht werden. Von größter Aktualität ist die Frage nach dem Charakter des Gebäudes: ob Kultbau, Lehrbau, Unterhaltungsbau oder neutrales Baugebilde. Den neuen Theaterbauten und Projekten wird immer wieder der Vorwurf gemacht, Bahnhofshallen, Verwaltungsbauten oder bestenfalls Kinos zu gleichen. Auf dem Hintergrund des aus dem Barock stammenden, repräsentativen Theatertypus wird Neutralität mit Recht beanstandet, wenn sie das Resultat innerer architektonischer Dürre ist, mit Unrecht, wenn sie dem Streben nach Klarheit und Intensität fundamentaler Raumformung entspringt. Daß im übrigen sich heute schon wieder Tendenzen abzeichnen, dem Theaterraum bestimmte physiognomische Züge zu verleihen, wird an vier Beispielen ersichtlich: bei Frank Lloyd Wrights Theater in Dallas durch reiche räumliche und kubische Modulation, bei Aaltos Entwurf für das Opernhaus in Essen durch die bewußte, auf Festlichkeit zielende Verwendung «schöner» schmückender Materialien, bei Neutras Düsseldorfer Projekt durch das Spiel geometrisch und organisch bewegter Kurvenformen und bei Ruhnaus Gelsenkirchner Theaterraum, dessen nur durch die hellen Brüstungen der Ränge unterbrochenes allgemeines Schwarz den Zuschauer in den Zustand absoluter Konzentration zu versetzen beabsichtigt.

Daß das heutige Theater kein Kultbau im Sinne einer magisch hypnotisierenden Zauberkiste sein kann, ist klar, denn in ihm wird das Denken ebenso angesprochen wie das Fühlen. Was es zu schaffen gilt, ist ein sowohl optischer wie geistiger Resonanzraum. Freie Sicht und Sitzbequemlichkeit genügen nicht, ebensowenig wie die Zugänge und Foyers nur mit Rücksicht auf Verkehrsabwicklung disponiert werden können.

Im Zusammenhang mit den Problemen des Kultischen wird heute eine weitere Frage lebhaft diskutiert: wie weit im Bau Introvertierung oder Extrovertierung zum Ausdruck kommen sollen. Kein Zweifel, daß das Theater von heute nicht mehr auf Geheimniskrämerei, nicht mehr auf dem «Als-Ob» beruht. Trotzdem bleibt die Konzentrierung auf innere Vorgänge im szenischen Geschehen wie beim Zuschauer eine der Grundbedingungen. Auch bei den heutigen sogenannten anti-theatralischen Tendenzen, die nichts anderes sind als eine neue theatralische Form, die den «faulen Zauber» beseitigt.

Die nach außen gerichtete, extrovertierte Tendenz hat Mies van der Rohe mit dem Mannheimer Entwurf beispielhaft verwirklicht: durch Glaswände ist das Haus nach allen Seiten geöffnet; es strömt in die Umgebung, in die Stadt und nimmt die von ihm kommenden Ströme auf. Praktisch ist diese Seite der heutigen Theatersituation in Ruhnaus Gelsenkirchner Haus realisiert. Es öffnet sich durch die Foyers unmittelbar zur Stadt; bei der Studiobühne geht dieses Öffnen sogar so weit, daß eine Hauptwand dieses Raumteiles den Blick auf die Stadt freigibt, so daß – zum mindesten symbolisch – die außerhalb des Hauses befindlichen Menschen in den theatralischen Vorgang einbezogen sind.

Hier sind Grenzen erreicht. Die Variabilität, eine der Grundbedingungen des heutigen Theaters, wird auch hier einzusetzen haben. Auf diese Weise werden einseitige Akzentuierungen, die falschen Doktrinarismen entspringen, zu vermeiden sein. Die gleiche prinzipielle Variabilität, die durch geeignete architektonische und technische Konzeption das förderliche Nebeneinander der verschiedenen Strukturen der Rahmen- und der Raumbühne ermöglicht.