

GUCKRÄUME

Theater- und Konzertsäle
in Deutschland

fotografiert von
Angela Otto
Friedrich Ostermann



Danner-Stipendium 86/87

Eine Ausstellung im
Fotomuseum

Im Münchener Stadtmuseum

Zum Schauen bestellt

I
Schon etymologisch steckt im Wort Theater das Schauen. Aus dem Griechischen stammend ist es abgeleitet von dem Verbum *theâsthai*, das sehen oder, wie Bruno Snell drastisch formuliert hat, gaffen bedeutet. Der Akt des Zuschauens ist somit konstitutiv für den Begriff des Theaters, indes, die räumliche Organisation dieses Schauens unterliegt vielfältigem historischen Wandel. Die nachfolgend dokumentierten Möglichkeiten, das Problem des Zuschauerraums zu lösen, sind einem Typus von Theaterbau zugehörig, der weder selbstverständlich noch immer so gewesen ist.

Dramatische Vorführungen, die im letzten Drittel des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts in Athen erstmals institutionell eingerichtet worden sind, fanden anfangs gänzlich ohne architektonische Hilfsmittel statt. Auf der Agora, dem Marktplatz, standen die Zuschauer wie beim Straßentheater in irgendeiner Form um die Darsteller. Perspektivische Zentrierung auf die Fläche des Spielgeschehens leisteten erst provisorisch aufgeschlagene Sitz- und Stehplätze, die in leichtem Anstieg halbkreisförmig um die Orchestra, den Tanzplatz des Chores, angeordnet waren. Diese hölzernen Hilfskonstruktionen waren die Vorläufer der kanonischen Form des antiken Theaters mit seiner charakteristischen Hohlform des Zuschauerraums. Meist in einen Berghang eingebettet, durch Treppen in Keile und durch Umgänge in Ränge geteilt, bot es einer gesamten Bürgerschaft Raum, an den dramatischen Aufführungen während der Kultfeste des Dionysos teilzunehmen.

II
In der bunten Aufeinanderfolge der *mansiones*, der zehn und mehr in der Kirche aufgestellten Spielpodien, spiegelt sich, wie das Mittelalter historische oder geographische Abstände ordnet: Himmel und Hölle, der Kalvarienberg und der Berg Sinai, Susannas Bad und der Tempel zu Jerusalem liegen nebeneinander. Im Spiel von der Auferstehung finden auch Obszönitäten des Alltagslebens ihren Platz. Der Kirchenbau bedarf weder einer literarischen noch einer architektonischen Überhöhung, um die Eingebundenheit aller ins Erlösungswerk manifest zu machen: in den Glasfenstern und auf den Spielpodien erscheinen Mysterien aus den beiden Testamenten und Mirakel aus dem Leben

An invitation to watch

I
Even from an etymological point of view perception is contained in the word theater. Stemming from the Greek it is a derivation from the verb *theâsthai*, to look or as Bruno Snell dramatically formulated to gape. The act of watching is therefore consistent with the meaning of theater, in that the spatial organisation of this watching underlies various historical changes. The following documented alternatives of solving the problem of the auditorium belong to a facet of theater architecture which neither now nor has ever been self-understood.

Drama performances, which were first institutionally organised during the last third of the sixth century BC. in Athens, took place initially without the help of architectural props. On the Agora, the market place, the audience stood as in a street theater in an amorphous form around the performers. Perspective orientation on the area in which the action took place was first achieved with provisionally erected seats and standing areas which, slightly raised, were arranged in a semicircle around the "orchestra" the dance area of the choir. This timber temporary structure was the forerunner of the canonical form of the ancient theater with its characteristic hollow shaped auditorium. In the main embedded into a mountain slope, divided by steps into wedges and by galleries into terraces it offered all citizens space to participate in the drama performances during the cult festivals of Dionysos.

II
The colorful sequence of *baldachinos*, the ten or more podiums erected in the church, reflect the order that the medieval historical or geographical spacing decreed: heaven and hell, the Hill of Calvary and Mount Sinai, Susanne's bath and the Temple of Jerusalem lying next to each other. In the passion play of the resurrection the banalities of daily life also have their place. The church as a building requires neither a literary nor an architectural highlight in order to bind everything and everyone into its work of salvation: in the stained glass windows and on the podiums mysteries appear from the Old Testament and miracles from the life of the saints, in which the dual role of good and evil, from

der Heiligen, in denen sich die Dualität von Gut und Böse, von Oben und Unten, von Heilig und Profan zeigt. Ohne Perspektive auf ein ihr äußerliches Bild zieht die Gemeinschaft der Glaubenden um das Spielgeschehen. Der Kirchenbau ist Fassung und Rahmen.

III

Die säkularisierte Renaissance ersetzt die Innenschau durch Perspektive und Schauseiten. Was in der spätmittelalterlichen Anlage der Sieneser Piazza del Campo begann, steigert sich in der Piazza Ducale von Vigevano Ende des 15. Jahrhunderts zu einem neuen Raumgefühl. Die Koinzidenz von Innen und Außen macht den Passanten oder Festteilnehmer gleichermaßen zu Objekt und Subjekt eines nicht – dramatischen, sondern rein urbanen Theaters, das Idealität und Realität ineinander überführt.

IV

Die göttliche Legitimation des Herrschaftsanspruchs des absolutistischen Fürsten fordert ihre Inszenierung. Das Hoftheater führt nicht nur den Bühnenrahmen als Ort der Scheidung zwischen Bühnenidealität und Publikumsrealität ein. Der Fürst ist dabei der erste Zuschauer, vor seinen Augen vollzieht sich das Schauspiel zu Gottes und seinem größeren Ruhme. Sein Hofstaat ist hufeisenförmig nicht um die Bühne, sondern um seine Loge gruppiert, die somit zum zweifachen Brennpunkt seiner Souveränität und seines göttlichen Legats wird.

V

Mit der Eröffnung des ersten öffentlichen Opernhauses in Venedig 1637 beginnt eine bis zum heutigen Tag wirksame Tradition: eine bürgerschaftliche Vereinigung behält die höfische Blickrichtung bei. Der Zuschauerraum erfüllt die doppelte Funktion von Blickraum und Schauraum, wie Montesquieu im 28. seiner persischen Briefe 1728 festhält:

„Tout le peuple s'assemble sur la fin de l'après-dîner et va jouer une espèce de scènes que j'ai entendu appeler comédie. Le grand mouvement est sur une estrade qu'on nomme le théâtre. Aux deux côtés on voit dans de petits réduits qu'on nomme loges des hommes et des femmes qui jouent ensemble des scènes muettes à peu près comme celles qui sont en usage en notre Perse. – Nach dem Abendessen versammeln sich die Leute und führen ein Schaustück auf, das man, wie ich gehört habe, Komödie nennt. Das größte Hin und Her findet auf einem Podium statt, das man als Theater bezeichnet. Zu beiden Seiten sieht man in kleinen Nischen, die Logen genannt werden, Männer und Frauen, die

holy to profane are shown. Without using perspective on any of its outward images the community of believers is drawn into the scenario. The church is both setting and frame.

III

The secularized renaissance replaced the inward orientated scenario with perspective and wings. What started in the late medieval Siennese Piazza del Campo developed at the end of the 15th century in the Piazza Ducale in Vigevano into a new feeling for space. The coincidence of interior and exterior made the passer-by or the festival participant both object and subject, not of a drama but of pure urban theater that linked ideal and reality in one another.

IV

The Godly authority of the pretensions of sovereignty of the absolute aristocracy called for their "mise en scène". The "theatre all'italienne" not only introduced the stage as a division between the ideal world of the stage and the reality of the public. The artistocrat is the main spectator, the play to God and his great image takes place before his eyes. His noble household is grouped in a horse-shoe form, not centred around the stage but around his loggia, which becomes a double focal point of his sovereignty and his Godly authority.

V

With the opening of the first public Opera House in 1637 in Venice a tradition began which endures today: the spectators maintain the courtly central line of vision. The auditorium fulfills the double function of viewing and watching rooms, as Montesquieu noted in 1728 in his 28th-persian letter: "Tout le peuple s'assemble sur la fin de l'après diner et va jouer une espèce de scènes que j'ai entendu appeler comédie. Le grand mouvement est sur une estrade qu'on nomme le théâtre. Aux deux côtés on voit dans de petits réduits qu'on nomme loges des hommes et des femmes qui jouent ensemble des scènes muettes à peu près comme celles qui sont en usage en notre Perse. –

After dinner everyone assembled and performed a scene, which as I have heard is called comedy. The action takes place on a podium, which is named a theater. On both sides one views in the small niches, so called loggias, ladies and gentlemen, who together perform silent themes, similar to those which are known to us in Persia."

zusammen stumme Szenen aufführen, ganz ähnlich jenen, die bei uns in Persien üblich sind.“

VI

Theaterarchitektonisch betrachtet, ist das 19. Jahrhundert durch eine grundlegende Dichotomie in der Problematisierung der Räume gekennzeichnet, deren Versöhnung bis heute aussteht. Auf der anderen Seite entspricht das Theater dieser Zeit dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums – man denke nur an die Düsseldorfer Kämpfe gegen 1840 um das Rauchverbot im Saal oder an Tolstoj's Beschreibung des Lärmpegels während der Ouvertüre im kaiserlichen Opernhaus zu Sankt Petersburg. Aufführung und Architektur befriedigen zunehmend ein geradezu monumentales Repräsentationsbedürfnis. Im Pariser Garnier von 1875 beträgt das Verhältnis zwischen Foyer, Zuschauerraum und Bühnenbereich inklusive Werkstätten und Verwaltung jeweils rund ein Drittel. Durch die nicht restlose Abdunkelung des Zuschauerraumes wird die Kommunikation zwischen den einzelnen Zuschauern auch während der Akte nicht unterbrochen. Auf der anderen Seite entspricht die zunehmende Aufwertung des Bühnenraumes dem Anspruch der Kunst auf Autonomie – auch in Hinblick auf ihre Ausstattung. Beliebige verwendbare Prospekte machen auf die Inszenierung bezogenen Dekorationen und schließlich der Raumbühne Platz.

Im Bewußtsein des grundsätzlich transitorischen Charakters der Bühnenkunst, aber auch unter Bezugnahme auf die Bretterbühne Shakespeares, entwirft Richard Wagner in der Konzeptionsphase des Ring des Nibelungen ein provisorisches Theater, das nach der Aufführung zusammen mit der Partitur in Flammen hätte aufgehen sollen. Hier spielt, wie 1872 in der Rede zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses zum Ausdruck kommt, der hegelsche Gedanke hinein, daß der Schritt von der Realisierung einer Idee zu ihrer immerwährenden Festlegung – Wagner spricht distanziert vom Ehrentempel – die Idee ihrer lebendigen Fortentwicklung beraubt und insofern als Idee tötet. Im Bayreuther Festspielhaus wird der Zuschauerraum während der Aufführung vollständig abgedunkelt. Durch den „mystischen Abgrund“ des versenkten Grabens wird das zuerst von Goethe im Wilhelm Meister geforderte unsichtbare Orchester verwirklicht. Die optische Aufhebung von Entfernung durch das dreifache Proszenium schließlich erzeugt einen Bildsog auf das Publikum. Hier ist erstmals der Anspruch der französischen Revolutionsarchitekten realisiert, die Kommunikation des Publikums untereinander über die Szene zu definieren, deren künstlerische Verbindlichkeiten damit zu sozialen werden.

VI

In terms of theater architecture the 19th Century is characterized by a basic dichotomy in the problem of defining spaces, whose reconciliation is still unsolved. On the one hand the theater of this period was affected by the entertainment requirements of the public – one has only to think of the uproar in 1840 in Düsseldorf against the smoking restrictions in the auditorium, or Tolstoj's description of the noise during the overture in the Royal Opera House in St. Petersburg. Performance and architecture satisfied increasingly a monumental desire to represent. In the Parisian Palais Garnier built in 1875 the proportion between the foyer, the auditorium and the stage including the workshops and administration was each about a third. As the auditorium was not completely darkened during the acts the communication between individual spectators was not completely severed. On the other hand the increasing value placed on the stage reflected the demands of the arts for more autonomy, which is also reflected in the stage equipment. Changing backdrops provided additional space for the props necessary for productions.

In view of the basically transitory nature of stage art, but also with reference to the stage of Shakespeare, Richard Wagner designed in the conceptual phase of the Ring of Nibelungen a temporary theater, which after the performance was to go up in flames together with the score. As stated in 1872 during the speech made to mark the foundation stone laying of Bayreuth's Festival Hall Hegel's philosophy clearly plays a role, that the step from an idea to its realisation – Wagner speaks distantly of a Temple of Honour – the idea robbed of a living development is as far as being an idea killed. In Bayreuth Festival Hall the auditorium is in complete darkness during the performance. Through the “mystical abyss” of the sunken grave, that is first mentioned by Goethe in “Wilhelm Meister” the demand for an unseen orchestra is realised. The optical elevation of distance by use of the threefold proscenium finally creates the funnel image seen by the public. Here for the first time the demands of the architects of the french revolution are fulfilled, that the audience through the scenario is forced to communicate and to turn their artistic commitments into social ones.

VII

In der Theorie des Theaters ist das 20. Jahrhundert höchst avanciert – Freuds Begriff vom Nabel des Traumes läßt sich auf zahlreiche Überlegungen übertragen, die insbesondere dem Rezipienten gelten und seiner Einbettung ins *spectaculum* bis hin zu Antonin Artauds These: „Das Wichtige ist der Glaube, daß ihn (den magischen Akt) jeder Beliebige vollziehen kann und daß es hierfür keiner Vorbereitung bedarf.“

Vom bolschewistischen Agitprop und Piscator bis hin zum Living Theatre und zum Dorftheater im hessischen Brechen (1985) wurden zahlreiche Experimente unternommen, wobei, um nur ein Beispiel zu nennen, der Rückgriff Tadeusz Kantors bei der diesjährigen *documenta* auf symbolische Konventionen als Negation der Notwendigkeit neuer Theaterräume augenfällig ist. Gropius' Totaltheater jedoch wurde nie realisiert, der Innovationswert der Studio Bühnen beschränkt sich auf die Bereitstellung von leeren Räumen, Licht und wenigen Plätzen, die zunächst gefeierte Berliner Schaubühne am Lehninger Platz wird bis heute nicht adäquat genutzt. Zeitgenössische Komponisten müssen, wie es Wolfgang Rihm 1987 mit seiner *Hamletmaschine* geschah, dem Umstand Rechnung tragen, daß es in der Bundesrepublik auch nicht ein Theater gibt, in dem man von den baulichen Möglichkeiten her ihre Werke partiturgerecht aufführen könnte. Eine Realisierung etwa der Kugelgestalt-der-Zeit-Gedanken Bernd Alois Zimmermanns scheitert am Fehlen geeigneter Räume zur zeitgemäßen Fortentwicklung der Gattung Oper. Steht dahinter nur mangelnde Bereitschaft der Architekten und ihrer Auftraggeber, sich von jenen Konventionen zu lösen, oder liegt das Hemmnis auch in der Struktur des heutigen Theaterbetriebes (denkt man etwa an die Antike)? Der letzte wichtige Opernneubau dieses Jahrhunderts, Carlos Ott's *Opéra Bastille*, kann in diesem Zusammenhang geradezu als Verzichtserklärung auf jegliche Modernitätsbestrebung gelten, sie ist ein Denkmal überkommener Repräsentationsstrukturen.

VIII

„Gockel, Hinkel und Gackeleia standen am Fenster und guckten hinter dem Vorhang allem zu“ – wie in Brentanos Märchen standen Angela Otto und Friedrich Ostermann mit ihrer Großbildkamera hinter den Vorhängen und dokumentierten die „Monument(e) bürgerlichen Gemeinsinns“, wie es am Frontgiebel des Gießener Theaters heißt, an ihrer gern benutzten, doch selten bedachten Innenfassade.

Mit Aufnahmen der 100 aussagekräftigsten Zuschauerräume zwischen Kiel

VII

In regards to the theory of the theater the 20th century is highly advanced – Freud's "Interpretation of Dreams" can be transmitted to many thoughts, for example those relating to the recipient and his immersion in the *spectaculum* or to Antonin Artaud's thesis: "the important thing is belief, that it (the magical act) can be followed by everyone and that for this preparation is not necessary."

From the Bolshevik Agitprop and Piscator to the Living Theater and the village theater in Brechen, Hessen (1985), many experiments have been made, but one that springs to mind from this year's "documenta" is Tadeusz Kantor's grasp back to symbolic convention as a negative necessity of new theater spaces. Gropius' total theater however was never realised, as the innovative value of the studio theater is restricted to the provision of empty rooms, light and spaces: the recently celebrated Berlin Schaubühne on Lehninger Platz is even now not adequately used. Contemporary composers have to – as happened to Wolfgang Rihm in 1987 with his *Hamlet Maschine* – adapt to the situation, as in the Federal Republic of Germany there is no building in which their work can be performed properly. A realisation of the Sphere-Time-Thought of Bernd Alois Zimmermann's fails because of the lack of suitable rooms for the contemporary production of this type of opera. Does this indicate a lack of willingness by architects and their employers to free themselves from convention, or does it demonstrate the hindrances of the structure of the present theater (if one compares with the ancient theater)? The last important opera building of this century, Carlos Ott's *Opéra Bastille*, can in this context almost be declared as having nothing to do with any modern attempts, it is a monument to the residual representative structure.

VIII

"Gockel, Hinkel and Gackeleia stood at the window and peeped behind the curtains at everything" in Brentano's fairy story, and so stood Angela Otto and Friedrich Ostermann with their large format camera behind the curtains and documented the "monuments of bourgeois togetherness", as written on the front gable of Giessens' well-used but seldom considered interior. By documenting moments in time in 100 significant auditoriums between Kiel and Constance they have created a near complete portrait of German "audito-

und Konstanz haben sie ein annähernd vollständiges Portrait des bundesdeutschen Guckraumes geschaffen und damit einen Spiegel unserer Schau- und Sehgewohnheiten. Um ihren dokumentarischen Anspruch einzulösen, wählten sie jeweils einen Punkt in der Mittelachse der Bühne dergestalt, dass auch der Rahmen jeweils eingefangen wird und somit der Blick des Regisseurs von seinem Regiepult genau umgekehrt wird: statt der Akte ziehen die Räume im immer gleichen Rahmen an den Augen des Betrachters vorbei. Geplant ist nun eine Ausweitung ins europäische Ausland. Den stummen Bildern ergänzt sich von selbst, was den Sälen Leben verleiht: die Neugier vor und die Düfte während der Aufführung, die Blicke und die halblauten Bemerkungen, das Bonbongeraschel, die Stimme des Hafners:

Gegrüßt seid ihr hohen Herrn,
Gegrüßt ihr, schöne Damen!
Welch reiner Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennt ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch: hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.

riums“, and with this mirror of the way in which we look and see. So as to order their method of documentation they selected a point on the central axis of the stage, capturing each frame so that it is the opposite to what the director sees from his chair, instead of the set the images are channeled into the same frame beyond the vision of the spectator. An extension of this to other european theaters is planned. The silent pictures harmonize with each other giving life to the spaces: the anticipation and the smell of the performance, the looks and the half loud observations, the rustle of sweet paper, the voice of the harper:

Hail, Sire! and hail each gallant knight!
Fair dames, I greet ye well!
Like Heaven, this hall with stars is bright,
But who your names may tell?
What matchless glories round me shine!
But 'tis not now for eyes like mine
On scenes like these to dwell.