

HISTORISCHE THEATERRÄUME: BESPIELUNG ODER MUSEOLOGISCHE PRÄSENTATION?

Mustert man den kleinen Bestand an Theaterbauten, der sich aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland erhalten hat – der Begriff »historischer Theaterraum« wird hier im Sinne des Tagungsthemas auf deutsche Bauten aus diesen beiden Jahrhunderten beschränkt –, so zeigt sich, daß nahezu alle diese Theater mindestens temporär, oft aber auch regelmäßig bespielt werden. Die Alternativfrage des Titels nach einer angemessenen Nutzung historischer Theaterräume scheint also schon längst zugunsten einer Bespielung entschieden zu sein. Diese Nutzung geschieht sehr zum Leidwesen der Denkmalschützer, die zu Recht Schäden und Verluste am Bestand dieser empfindlichen Baudenkmäler befürchten, Bedenken, die der Theaterhistoriker und -wissenschaftler teilen muß. Denn es ist wesentlich auf die fortlaufende Nutzung historischer Theater zurückzuführen, daß diese nur unvollständig, gleichsam verstümmelt, in unsere Gegenwart überkommen sind. In nahezu allen Fällen fehlt ihnen heute ein ganz wesentlicher Einrichtungsbestandteil: Die im Sinne einer Wirkungsästhetik der barocken Illusionsbühne unerläßliche Bühnenmaschinerie. Es sind ja nicht die illusionistischen Raumbilder allein, in den Bühnendekorationen mithilfe der Zentral- oder Winkelperspektive erstellt, die die ästhetische Wirkung des Barocktheaters ausgemacht haben, sondern gleichermaßen deren vielfältige Verwandlungsmöglichkeit, für die Zuschauer unsichtbar, sozusagen wie von Zauberhand bewerkstelligt durch eine raffiniert ausgetüftelte und ständig perfektionierte Bühnenmaschinerie.

Es ist deshalb absolut richtig gewesen, daß bei der kürzlich abgeschlossenen Restaurierung des Ludwigsburger Schloßtheaters nicht nur Zuschauerraum und überlieferter Dekorationsfundus – selbst eine außerordentliche Rarität in der Überlieferung historischer Theaterräume – konservatorisch behandelt und präsentierbar gemacht wurden, sondern mit gleicher Akribie auch das, was an Bestandteilen der originalen Bühnenmaschinerie vorhanden war, wieder zusammengesetzt und damit selbst wieder voll funktionsfähig rekonstruiert wurde. Die seltene Ganzheit eines historischen Theaterbaus konnte auf diese Weise wiedergewonnen werden¹.

Wie aus dem nahezu überall zu konstatierenden Verlust der Bühnenmaschinerien folgt, bedeutet die Nutzung durch Bespielung grundsätzlich eine Gefahr für den Bestand überkommener historischer Theaterräume, wobei es jedoch zu differenzieren gilt. Nicht jede Bespielung gefährdet den historischen Theaterbau, vielmehr kommt es dabei sehr auf die besondere Art dieser Nutzung an. Und hier hat sich im Verlauf unseres Jahrhunderts eine zunehmende Gefährdung theaterhistorischer Baudenkmäler aus der besonderen Entwicklung der Theaterkunst selbst ergeben.

Wenn demnächst eine erste Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts geschrieben wird, so wird es sich dabei in ganz wesentlichen Teilen um die Darstellung der Entwick-

lung des Regietheaters handeln, eine Entwicklung, die sich negativ umschreiben läßt als die zunehmende Ablösung oder Verdrängung des Literatur- und des Schauspielertheaters. Den Höhepunkt hat dieser Verdrängungsprozeß mit einer rasanten Beschleunigung allerdings erst in den letzten drei Jahrzehnten unseres zuende gehenden Jahrhunderts erreicht.

Wie sich Inszenierungsanforderungen, also die Regie, direkt auf den historischen Theaterbau ausgewirkt haben, läßt sich exemplarisch am Fall des Knobelsdorffschen Opernhauses in Berlin und der Folge seiner baulichen Veränderungen ablesen. Zunächst gilt für dieses spätbarocke und in mehrfacher Hinsicht den nachbarocken Theaterbau vorbereitende Gebäude (Abb. 1) grundsätzlich, daß es vom Beginn seines Bestehens an, nahezu immer nur als nutzbarer Funktionsbau im Sinn einer intensiven Bespielung gegolten hat und nur sehr sekundär auch als »historisches« Baudenkmal aufgefaßt wurde. Soweit ich sehe, ist in der Geschichte dieses Bauwerks nur ein einziges Mal mit Nachdruck der Gedanke aufgetaucht, es nicht mehr als Opernhaus zu bespielen, sondern es durch Nutzung als Konzert- und Festsaal als wertvolles Baudenkmal zu schonen und in seinem Bestand zu sichern.²

Knobelsdorffs Opernhaus, für Friedrich den Großen und seinen Hof errichtet, war von vornherein im Bühnenbereich zu knapp bemessen. Der Architekt war bestrebt gewesen, alle Funktionsbereiche des Theaters, Zuschauerraum wie Bühne, in einen nach außen völlig gleichmäßig und regelmäßig gebildeten Langbaukörper einzupassen (Abb. 2). Zudem hielt er an der für einen barocken Theaterbau traditionellen Zweiteiligkeit in der Raumdisposition des Gebäudeinneren strikt fest, die einen gleich großen Raumanteil für Zuschauerraum wie für die Bühne verlangte, eine streng proportionale Hälftung des Gebäudeinneren, dem lediglich ein Vorsaal hinzugefügt werden durfte (Abb. 3). Für den spätestens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmenden Inszenierungsaufwand bei Operaufführungen war der Knobelsdorffbau im Bühnenbereich, besonders aber in der Vertikalen, unzureichend. Erweiterungspläne wurden deshalb auch schon in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts noch vor, also unabhängig von der Brandzerstörung des Gebäudes von 1843 entwickelt. Überliefert ist ein Vorschlag von Karl Ferdinand Langhans, der auf dem Knobelsdorffschen Langbaukörper eine Art gigantischer Gloriette vorsah (Abb. 4), die Raum für den fehlenden Schnürboden über der Bühne schaffen sollte.³ Ein zweiter Entwurf des Schinkel-Schülers Friedrich August Stüler (Abb. 5) beschränkte sich auf einen Bühnenturm in der Form eines antiken Tempelaufbaus. Beide Entwürfe dürfen wohl als ästhetisch unbefriedigend anzusehen sein und wurden nach dem Brand vom August 1843 auch nicht weiter verfolgt. Karl Ferdinand Langhans baute das Innere des total ausgebrannten Gebäudes in konventioneller

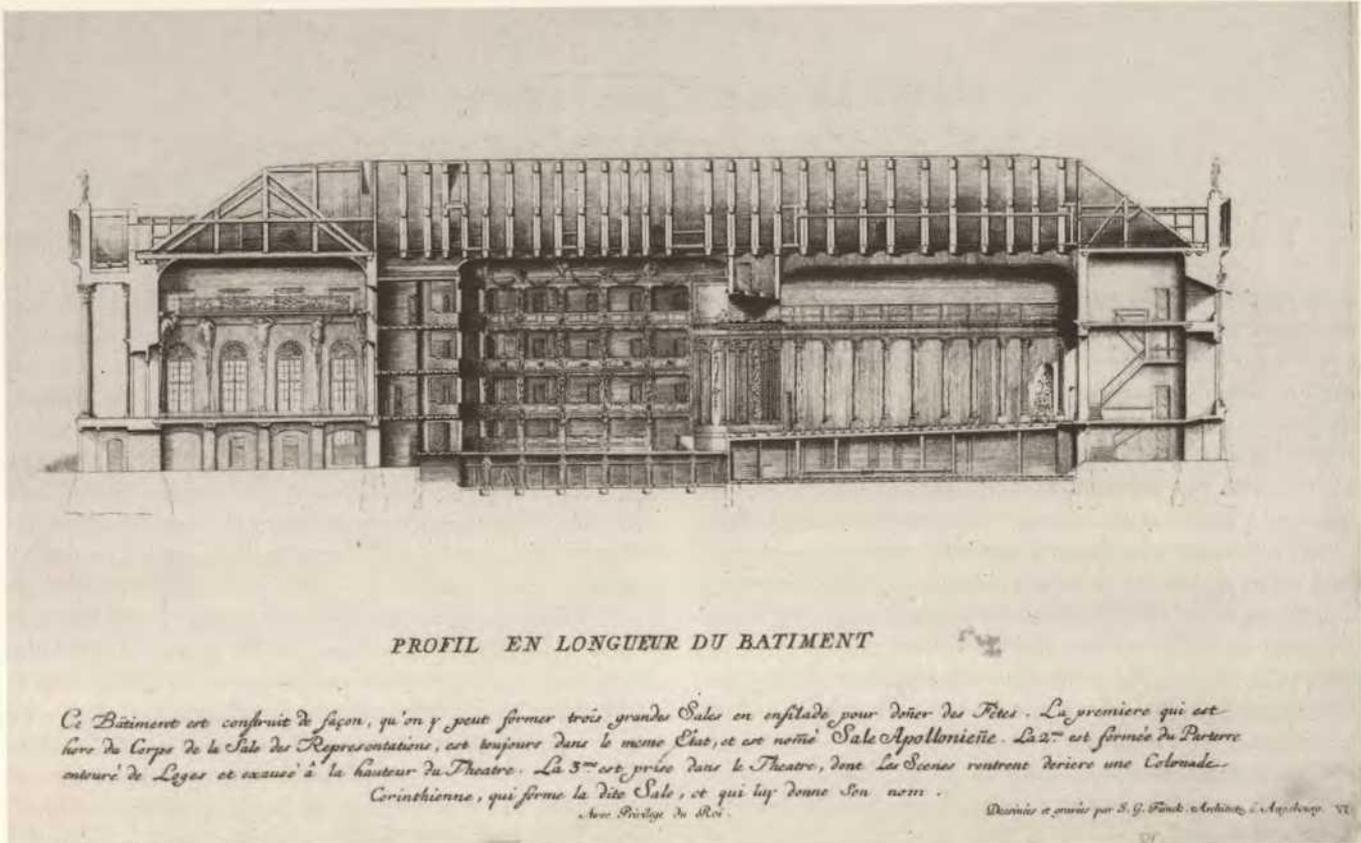


Abb. 2. Berlin, Längsschnitt durch das Knobelsdorffsche Opernhaus, Kupferstich 1743

Weise wieder auf, d.h. aber, er löste dabei nicht das Problem des Raummangels im Bühnenbereich des Opernhauses.

Bis zum Jahrhundertende wurde dann dieses Problem derart gravierend, daß man jetzt allen Ernstes daran dachte, das Knobelsdorffsche Opernhaus ganz abzureißen und durch einen erheblich größeren Neubau an derselben Stelle zu ersetzen. Gegen diese Absicht erhob sich eine breite Protestfront, die mit dem Denkmalwert des Gebäudes argumentierte und sich durchsetzte.⁴

Das Problem des Raummangels im Bühnenbereich der Knobelsdorff-Oper wurde schließlich in einer Art Tour de Force, die von denkmalpflegerischem Standpunkt nur als unglücklich zu bezeichnen ist, 1911/12 und dann in einem zweiten Schritt 1926/27 gelöst: Zunächst durch Aufsetzen eines erdrückenden Bühnenturms, der die Baumassenproportionen des Gebäudes völlig verschob, und dann durch eine Erweiterung des gesamten Bühnenhauses unter Beibehaltung des Schnürbodenaufbaus. Mit dem Schnürbodenaufbau von 1911/12 (Abb. 6) ergab sich äußerlich ein massiger, bunkerartiger Aufsatz auf dem bühnenseitigen Teil des im ganzen ja ziemlich niedrig gehaltenen Knobelsdorffschen Langbaus, dessen Proportionsgefüge, wie der Querschnitt mit den Umrißlinien des Dachprofils deutlich macht, grundlegend verändert wurde. Noch brutaler war der Eingriff in das historische Baugesüß beim Ausbau der ganzen bühnenseitigen Hälfte des Gebäudes 1926/27.⁵ Eine Radierung des Malers und Graphikers Paul Herrmann, die das fortgeschrittene Umbaustadium festgehalten hat, ist an Dramatik kaum zu überbieten (Abb. 7). Was sich da präsentiert, läßt sich ohne Übertreibung als »Amputation« und »Operation am offenen Herzen« bezeichnen, wobei der Patient zur Hälfte

bereits ins Grab gesunken ist: Nur noch die vordere Gebäudenhälfte mit Zuschauerraum und vorgelagertem Apollosaal hat noch ihren Bestand bewahrt. Ergebnis dieser Operation war ein völlig neuartiges Zwittergebilde, ein mißgestalteter, weil disproportionierter Gebäudekörper (Abb. 8) mit einem Massenschwerpunkt im rückwärtigen Gebäudeteil, erdrückend für die vordere Gebäudenhälfte, die mit einer jetzt fehlproportionierten, weil viel zu feinteilig erscheinenden Schmalfront nur von fern noch an den ursprünglichen, vom palladianischen Klassizismus abgeleiteten Baugedanken Knobelsdorffs erinnert. Kritisch befähigte Zeitgenossen haben aber – und darauf kommt es in diesem Zusammenhang an – nicht nur die ästhetische Mangelhaftigkeit dieses Um- und Erweiterungsbaus der Knobelsdorff-Oper erkannt und den Verlust der historischen Gestalt eines einmaligen Theaterbau-Denkmal lebhaft beklagt, sondern auch die Gründe dafür benannt. Ein Artikel von Prof. Hermann Schmitz, damals Direktor des Berliner Schloßmuseums, 1927 in der »Deutschen Bauzeitung« erschienen, nennt ausdrücklich die Sucht nach aufwendigen, revuehaften Inszenierungskonzeptionen der zeitgenössischen Opernspielpraxis als die eigentliche Ursache des Übels.⁶

Der Hinweis auf die Spielgattung der Revue, mit anderen Worten auf mehr vordergründige, allerdings äußerst wirkungsvolle szenische Darstellungsmittel deutet an, in welche Richtung sich die Theaterkunst seit der Jahrhundertwende entwickelt hatte. Aufgetreten war eine völlig neue Instanz im Theaterwesen, die Regie, der u. a. durch die Erfindung des elektrischen Scheinwerfers, eine Art Quantensprung in der Entwicklung der Theaterkunst, bei ihrer Dominanz über die Bestimmung einzusetzender szenischer Ausdrucksmittel entscheidend vorangeholten worden war.

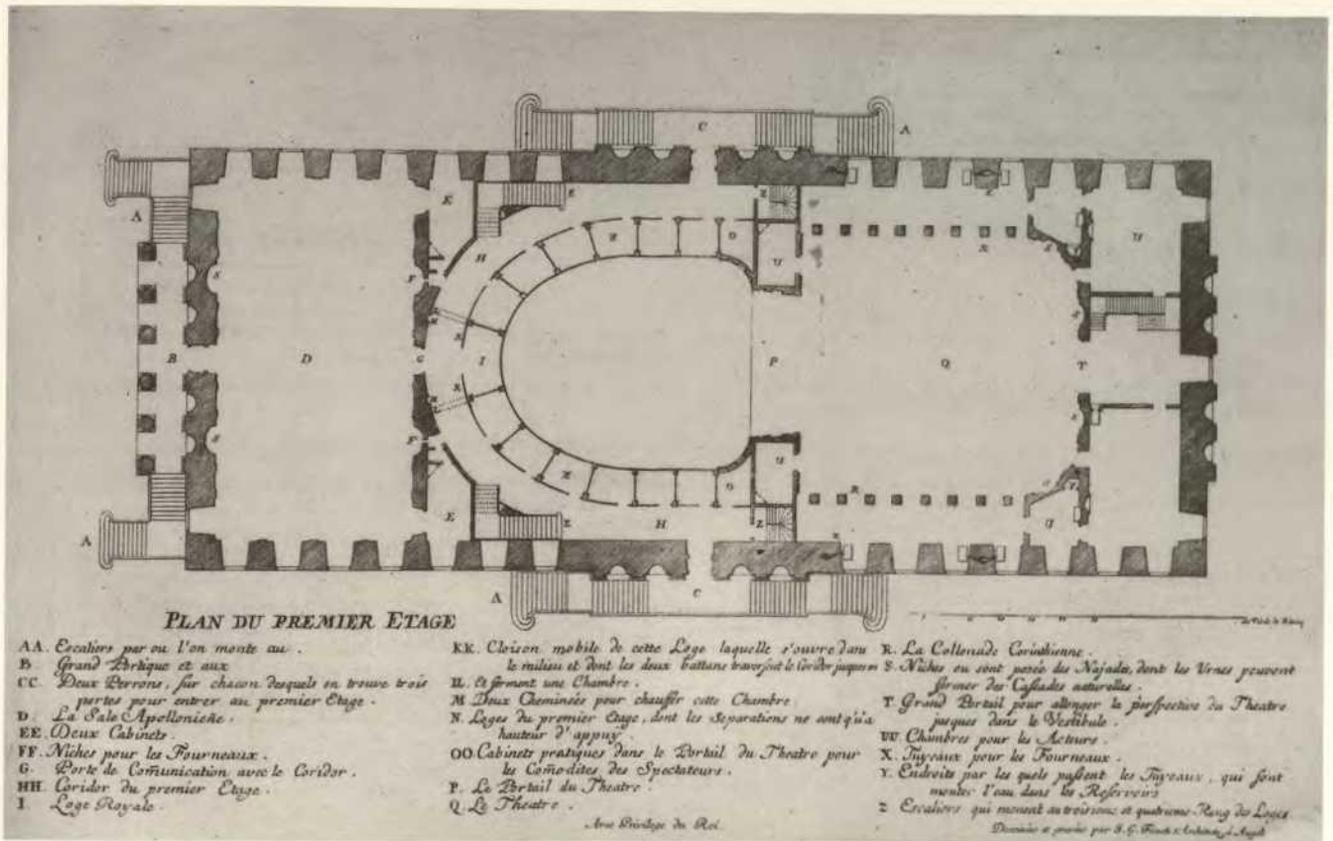


Abb. 3. Berlin, Grundriß des Knobelsdorffschen Opernhauses in Höhe des ersten Ranges, Kupferstich 1743

Demgegenüber mußte eine Wertkategorie wie die der Werktreue, die sich ja auch im Hinblick auf die Nutzung eines historischen Theatergebäudes oder -raumes einfordern läßt, hoffnungslos in die Defensive geraten.

Es sei hier für diesen Problemkomplex nur ein weiteres neueres Beispiel angeführt, um zu zeigen, daß die beim Berliner Opernhausum- und -ausbau am Beginn unseres Jahrhunderts unheilvoll wirksamen Faktoren heute ungemindert am Werk sind. Die Rede ist vom Schwetzingen Schloßtheater, einem kleineren, spätbarocken Theaterbau von Nicolas de Pigage, ein gutes Jahrzehnt jünger als der Berliner Knobelsdorff-Bau. Dieses Theater war durch Nichtnutzung fast unversehrt in unser Jahrhundert überkommen und hatte bis in die dreißiger Jahre vor allem seine originale technische Bühneneinrichtung in nahezu vollem Umfang bewahrt. Als 1952 das Theater wieder bespielt wurde, bestimmte man es zur permanenten Spielstätte der neu begründeten Schwetzingen Festspiele. Es wurde damit aber bedenkenlos dem modernen Regietheater ausgeliefert, und es war damit nur eine Frage der Zeit, bis dieses in der ihm eigenen Ansprüchlichkeit an den Raum zur Umsetzung ausgreifender Inszenierungsideen den historischen Bestand an Bühnenform und -technik als unzeitgemäßes Hindernis ansehen und dessen Beseitigung fordern würde. Anfang der siebziger Jahre war es soweit. Ein umfassender Umbau im Bühnenbereich des Schwetzingen Theaters wurde durchgeführt, und mit ihm verschwand der komplette Bestand an historischer Bühnentechnik.⁷ Die aktuelle Theaterkunst hatte sich damit von der vermeintlichen Bevormundung durch die Historie befreit, und zwar gleich so gründlich, daß man es nicht für nötig gehalten hat, eine Dokumentation dessen anzufertigen, was man damals vernichtet hat.

Der Fall ist symptomatisch für das eigentümlich gebrochene Verhältnis, das das moderne Regietheater zum Spielraum besitzt. Das Regietheater ist nicht bereit, sich im gegebenen Raum, in dessen ja auch immer irgendwie historisch bestimmte Identität einzufügen, und seine Inszenierungskonzeptionen im Einklang mit der Raumvorgabe zu entwickeln und umzusetzen. Aus dieser Unwilligkeit oder Unfähigkeit resultiert die merkwürdige Sucht moderner Regisseure, immer neue Spielräume aufzusuchen, um sie zu erproben und spektakulär auszufüllen. Man verläßt die bestehenden Theatergebäude und -räume und geht mit der Aufführung auf Straßen und Plätze, in Fabrik- und Lagerhallen, in Sportarenen, Zirkusmanegen oder Flugzeughangars, alles in der Absicht, *den* Spielraum zu finden, den man für seine, *diese eine* Inszenierung für absolut unerlässlich hält, nur um dann für die nächste Produktion diese Suche erneut zu beginnen und einen noch anderen Raum mit seiner Regiearbeit zu besetzen.

Die Konsequenz aus diesem eigentümlichen Raumbedürfnis des Regietheaters müßte eigentlich die Schöpfung eines völlig neuen Typs von Theatergebäude sein: ein Theater, das sich in jede nur denkbare Form von Theaterraum verwandeln läßt, um jede Art von Inszenierungsgedanken und -form aufnehmen zu können. Gäbe es ein solches Theater, so wäre es unnötig, in historische Theaterräume zu gehen und deren Eigenheiten als Hindernis für das eigene, aktuelle theaterkünstlerische Ausdrucksbedürfnis anzusehen und gegebenenfalls deren Beseitigung zu verlangen.

Man hat in der Praxis in der Tat diese Konsequenz gezogen und Ende der siebziger Jahre erstmals in Deutschland ein solches Theaterbaukonzept umgesetzt: den Bau der



Abb. 4. Berlin, Umbauvorschlag für das Knobelsdorffsche Opernhaus von Karl Ferdinand Langhans, eingezeichnet in eine Lithographie von K. Loeillot, ca. 1843

Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin, ausdrücklich geschaffen für die speziellen Raumbedürfnisse des modernen Regietheaters. Entstanden ist dabei ein Theater, dessen Bühne und Zuschauerraum fast jede Form, die der Regisseur wünscht, annehmen kann (Abb. 9) – freilich um den Preis, ein Theater gewonnen zu haben, dem bei seiner nahezu »Endlosvariabilität« letztlich jede raum- und baukünstlerische Identität abgeht, es sei denn, man betrachtet die Möglichkeit zur unbegrenzten Variation des Innenraums als die eigentliche Identität dieses Theaters. Entstanden ist hier

Abb. 6. Berlin, Knobelsdorffsches Opernhaus mit dem 1911/12 aufgesetzten Bühnenturm



im Grunde aber nichts anderes als ein Bauwerk, das im Inneren keinen anderen Eindruck vermittelt als den öden Charme eines industriellen Großlabors. Hinzugefügt werden muß, daß dieses »Theaterbau-Wunderwerk« nur um das Opfer der Zerstörung eines anderen Baudenkmals zu haben gewesen ist, nicht eines barocken diesmal, sondern eines der Moderne, aus den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, nämlich Erich Mendelsohns markanten Kinobau des Universum von 1927/28 am oberen Kurfürstendamm im Westteil Berlins. Gleichsam wie aus einem schlechten

Abb. 7. Paul Hermann, Umbau des Knobelsdorffschen Opernhauses 1926/27 mit Abriß des ursprünglichen Bühnenbauteils unter Beibehaltung des Bühnenturms von 1911/12



«Denkmal Theaterraum», – sozusagen Barocktheater nur noch im Glaskasten und als Museumsobjekt hinter Panzer-
glas –, würde nur eine höchst einseitige und unvollkom-
mene Erschließung des historischen Objekts für die Gegen-
wart erbringen. Die sinnigere Rezeption eines solchen
hochspezialisierten Funktionsraums, wie es das Theater
nun einmal ist, kann doch nur gelingen, wenn dieser
Raum in seiner ganzen speziellen Funktionalität rezipiert
wird, wenn Zuschauerraum und Bühne grundsätzlich in der
Weise durch eine Nutzung präsent werden, für die sie einst-
mals geschaffen wurden. Ein Theaterraum braucht das le-
bendige Kommunikationsgeflecht von aktivem Bühnen-
spiel, konzentriert-gespannter Publikumserwartung und
spontaner Publikumsreaktion. Fehlt dieser Kommunikati-
onszusammenhang, dann bleibt der Theaterraum ein lee-
res, um nicht zu sagen «totes» Gehäuse. Man darf doch ei-
nes nicht übersehen, daß nämlich bei einer museologi-

schen Präsentation die ästhetische Gesamtwirkung des hi-
storischen Raums auf der Strecke bleibt oder bestenfalls nur
stark eingeschränkt wahrgenommen wird. Denn was bei
der museologischen Präsentation beim Betrachter erreicht
wird, ist letzten Endes doch immer «nur» eine rational ver-
mittelte historische Erkenntnis, auch wenn die übrigen Sinne
dabei angesprochen sein mögen. Die Bespielung eines
historischen Theaterraums im Sinne seiner ursprünglichen
Zweckbestimmung erschließt dieses Denkmal tieferge-
hend. Gewonnen wird dabei nämlich eine ästhetische Er-
fahrung, ein vielschichtiges Kunsterlebnis, das das Denk-
mal nicht nur nachhaltiger im Bewußtsein des einzelnen
Betrachters verankert, sondern zugleich auch ganz allge-
mein im Bewußtsein der Öffentlichkeit. Dies aber ist ent-
scheidende Voraussetzung für die Sicherung und Bewah-
rung eines historischen Theatergebäudes und -raumes mit
den Mitteln der Denkmalpflege.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. dazu den Beitrag von Hans-Joachim Scholderer in diesem Heft.
- 2 Vgl. P. Wallé, Zur Erhaltung des Königlichen Opernhauses in Berlin, in: «Deutsche Bauzeitung» 38 (1904), S. 157-159, und weiter unten, Anm. 4.
- 3 Der Aufbau sollte außerdem noch über dem Zuschauerraum die Einrichtung eines Malersaals ermöglichen. Vgl. dazu Wilhelm Rohe, Karl Ferdinand Langhans, ein Theaterbaumeister des Klassizismus, Diss., TH Berlin, Berlin 1931, S. 60 f.
- 4 Vgl. die gemeinsame Adresse des Berliner Architektenvereins und der Vereinigung Berliner Architekten an Kaiser Wilhelm II. in: «Deutsche Bauzeitung» 38 (1904), S. 191 f., und Zentralblatt der Bauverwaltung 24 (1904), S. 207.
- 5 Gegen die Umbaupläne hatte noch 1926 die Preußische Akademie der Künste unter ihrem Präsidenten Max Liebermann vergeblich protestiert; vgl. «Deutsche Bauzeitung» 60 (1926), S. 359 f. und S. 392.
- 6 Hermann Schmitz, Der Abbruch des Berliner Opernhauses. Seine Mahnungen und Lehren, in: «Deutsche Bauzeitung» 61 (1927), S. 196-198.
- 7 Vgl. dazu: Nicolas de Pigage 1723-1796. Architekt des Kurfürsten Carl Theodor (Ausstellungskatalog). – Düsseldorf u. Köln 1996, S. 42, sowie Wiltrud Heber, Die Arbeiten des Nicolas de Pigage in den ehemals kurfürstlichen Residenzen Mannheim und Schwetzingen. Worms 1986, S. 373-376.
- 8 Vgl. dazu Ulrich Conrads, Mendelsohn re-vivum, in: «Bauwelt» 72 (1981), S. 1642-1645.

Abb. 10. Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, Variationsmöglichkeiten von Bühne und Zuschauerraum, schematische Grundrisse

