

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 24 (1970)

Heft: 5: Bauen für Betagte und Behinderte = Habitation pour personnes âgées et invalides = Building for elderly and disabled

Artikel: Guckkasten- oder Raumbühne? = Scène traditionnelle ou scène spatiale? = Peep-hole or spatial stage?

Autor: Eckstein, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-347813>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Hans Eckstein, München

Guckkasten- oder Raumbühne?

Scène traditionnelle ou scène spaciale?
Peep-hole or spatial stage?

Das Düsseldorfer Schauspielhaus, kritisch betrachtet

Le théâtre de Düsseldorf vu à la loupe.
The Düsseldorf Dramatic Theatre, a critical
examination.

Es wurde kritisiert, daß man sich im Großen Hause wieder für die traditionelle »Guckkastenbühne« entschieden und nur im Kleinen Haus die räumlichen und technischen Voraussetzungen auch für andere Spielmöglichkeiten geschaffen hat. Für diese Entscheidung aber gibt es triftige Gründe.

Gewiß ist zu wünschen, daß sich das Theaterspiel gelegentlich aus den Fesseln löst, die ihm die Rahmenbühne, heute zumeist mit etwas abschätzendem Tone Guckkastenbühne genannt, anlegt. Es sind aber doch wohl nicht ohne tieferen Grund – gerade auch in Deutschland, das nach dem Zweiten Weltkrieg so viele Theaterruinen wieder auszubauen oder neue Theaterbauten zu errichten hatte, nur wenig Ansätze zu neuen Raum- und Bühnenformen gewagt worden. Die entschiedensten Versuche einer radikalen Erneuerung sind, wie das 1928/29 von Erwin Piscator programmierte, von Walter Gropius baureif geplante »Totaltheater«, Projekt geblieben. (Das Spiel auf der Guckkastenbühne war übrigens auch in diesem Totaltheater vorgesehen.) Auch der Theaterbau, in dem Piscator selbst in seinen letzten Jahren Regie geführt hat und das gewiß nicht ohne seine Beratung von Fritz Bornemann geplant worden ist, die Freie Volksbühne in Berlin – sie ist übrigens eine architektonisch sehr beachtliche Leistung –, hat die von den avantgardistischen Theoretikern so geschmähte Guckkastenbühne. War das nur ein fauler Kompromiß, zu dem nicht zuletzt finanzielle Schwierigkeiten nötigten?

Es wäre jedenfalls ein Irrtum, die Gründe, weshalb sich allgemein die »progressiven« Tendenzen im Theaterbau so wenig durchzusetzen vermögen, nur im mangelnden Wagemut der Auftraggeber zu sehen, die den Konsens mit der in ihrer Mehrheit am Bewährten sich orientierenden Gesellschaft suchen. (Extreme Beispiele eines geistesträgen Traditionalismus, wie sie München und Wien geliefert haben, können außer Betracht bleiben.) Die Gründe liegen in der Problematik des Theaters selbst.

Die sogenannte Raumbühne, unter der jeder ihrer Propagandisten etwas anderes versteht, kann schon deshalb nicht das jedes Theaterspiel intensivierende, den Zuschauer automatisch ins szenische Geschehen hineinreißende Instrument sein, weil die meisten Stücke – nach Kurt Hirschfeld neunzig Prozent der dramatischen Literatur – für die Guckkastenbühne konzipiert sind und auf ihr, wenn nicht nur, so doch erfahrungsgemäß wirkungsvoller als auf einer »Raumbühne« (Arena-bühne), realisiert werden können. Das gilt auch für moderne, z. B. für die Brechtschen Stücke, und ganz gewiß für Lehrstücke, wie das im neuen Düsseldorfer Schauspielhaus jetzt uraufgeführte, von Peter Weiß (»Trotzki im Exil«), einer dramatisierten Aufklärung über Macht und Ohnmacht des analytischen Verstandes. Die Forderung an den Theaterbau, eine enge Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum zu ermöglichen, ist unabweisbar, keineswegs aber mit dem Verzicht auf Rampe und Rahmen allein zu erfüllen. Es ist ein Irrtum zu glauben, eine Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum sei im Rundtheater eo ipso am intensivsten. Das trifft nur auf wenige Stücke zu. Im übrigen darf man, was im Zimmertheater möglich ist, nicht schlechthin auf die größeren Verhältnisse eines Theaters mit tausend Plätzen übertragen. Die Intensität des Theater-

erlebnisses nimmt gerade beim Rundtheater mit der Entfernung des Zuschauers vom Ort der dramatischen Handlung rapid ab, was dafür spricht, Spielmöglichkeiten in der Arena auf kleinere Theater zu beschränken, wie in Düsseldorf auf das Kleine Haus mit nur rund dreihundert Sitzen. Man sollte doch nicht vergessen, daß die Bühne der Ort ist, auf dem etwas vorgemacht wird, das zwar Wirklichkeitsbezogen, aber doch nicht Wirklichkeit ist und sein soll und daß es darum in vielen Fällen auch einer gewissen Distanzierung und einer Eingrenzung des Orts des dramatischen Geschehens bedarf. Ein Theater mit »Raumbühne«, die ihre Umwandlung in eine Rahmenbühne nicht ermöglicht, schränkt jedenfalls die Spielmöglichkeiten stärker ein als eine Guckkastenbühne, die (wie in Düsseldorf) über den Orchestergraben hinweg in den Zuschauerraum hinein vorzuziehen und ganz zu öffnen ist. Es ist hier weitgehend möglich, Spiel- und Zuschauerraum zu einem Einheitsraum werden zu lassen.

Die Entscheidung über die Bühnenform kann im übrigen nicht die des Architekten sein. Er hat die funktionalen Forderungen der Theaterregisseure zu erfüllen. So ist auch die perfektionierte Bühnentechnik, ohne die kein modernes Theater auskommen zu können glaubt, weil man der Apparatur mehr vertraut als der Kraft des Mimen, nicht Sache des Architekten. Ja, sie liegt meist – wie auch hier – nicht einmal im Bereich seiner Wünsche. Die von Gropius an den Theater-Architekten gestellte Forderung: »das Bühneninstrument so unpersönlich, fügsam und variabel zu machen, daß es den jeweiligen Spielleiter nirgends festlegt und die verschiedenen künstlerischen Auffassungen sich entwickeln läßt«, hat Pfau im Rahmen der ihm gestellten Aufgabe zweifellos gut gelöst. Das gilt auch für den Zuschauerraum.

Er ist wohlthuend unpersönlich, ja nüchtern. Die Neutralität der einheitlich mit grauem Vogelauge ahorn verkleideten, sich in großen flachen Bögen über den Sitzreihen wölbenden »Seh- und Hörschale«, wie Pfau den Zuschauerraum nennt, dessen Ruhe und Geschlossenheit weder durch Ein- und Ausbauten noch durch Tribünen, weder durch Beleuchtungskörper noch durch dekorative Zutaten gestört wird, fördert die Konzentration auf den Ort des dramatischen Geschehens. Die Sitzreihen steigen mit genügendem Abstand von 90 cm ohne dazwischenliegende Quergänge so steil an, daß von jedem der rund tausend Plätze freie Sicht zur Bühne gewährleistet ist.

Die Farbigkeit ist angenehm zurückhaltend. Die grau bezogene Bestuhlung steht auf einem terrakottaroten (»etruskerroten«) kurzhaarigen, abwaschbaren Nylon-Teppich. Auch die wellenartige Dekoration des eisernen Vorhangs, die das Motiv der dekorativen Wandstücke im Galoschenfoyer wieder aufnimmt (gestaltet von Günther Grote), ist in grünlichgrauen Tönen gehalten. Im Kleinen Haus ist alles in eine einheitliche Farb- atmosphäre von lichtigem Grau bis Beige-Hellgrau gehüllt. Auf einen Teppichbelag ist hier im Zuschauerraum wie im Foyer verzichtet. Den Boden bildet ein Holzkleinpflaster. In dem

Foyer des Großen Hauses,

das in weitem Bogen um die Unterbühne herumgeführt ist und im Untergeschoß durch eine Glaswand den Blick zum Hofgarten freigibt, ist eine bedeutende Raumschöpfung gelungen. Raumbestimmend tritt die sichtbar gelassene Stahlbeton-Konstruktion in die Erscheinung. Ihre von einem dicken Säulenstumpf sich fächerartig ausbreitenden Rippen steigen in dem Maße nach der in breit ausholender Kurve den Raum abschließenden Außenwand auf wie von ihnen getragenen Sitzreihen des Zuschauerraums. Die seitlichen Treppen und die breiten Tribünen, die das Foyer in der Höhe des unteren Eingangs zum Zuschauerraum umranden, gliedern ein Raumgebilde von wohlthuender Weite und klarer Überschaubarkeit. Der Theaterbesucher hat, wenn er von den auf der anderen Seite um die Unterbühne herumgeführten Gängen mit den Garderoben herkommend das Foyer am Rande durchschreitet, um zu seinem Platz zu gelangen, ein sich steigerndes Raumerlebnis.

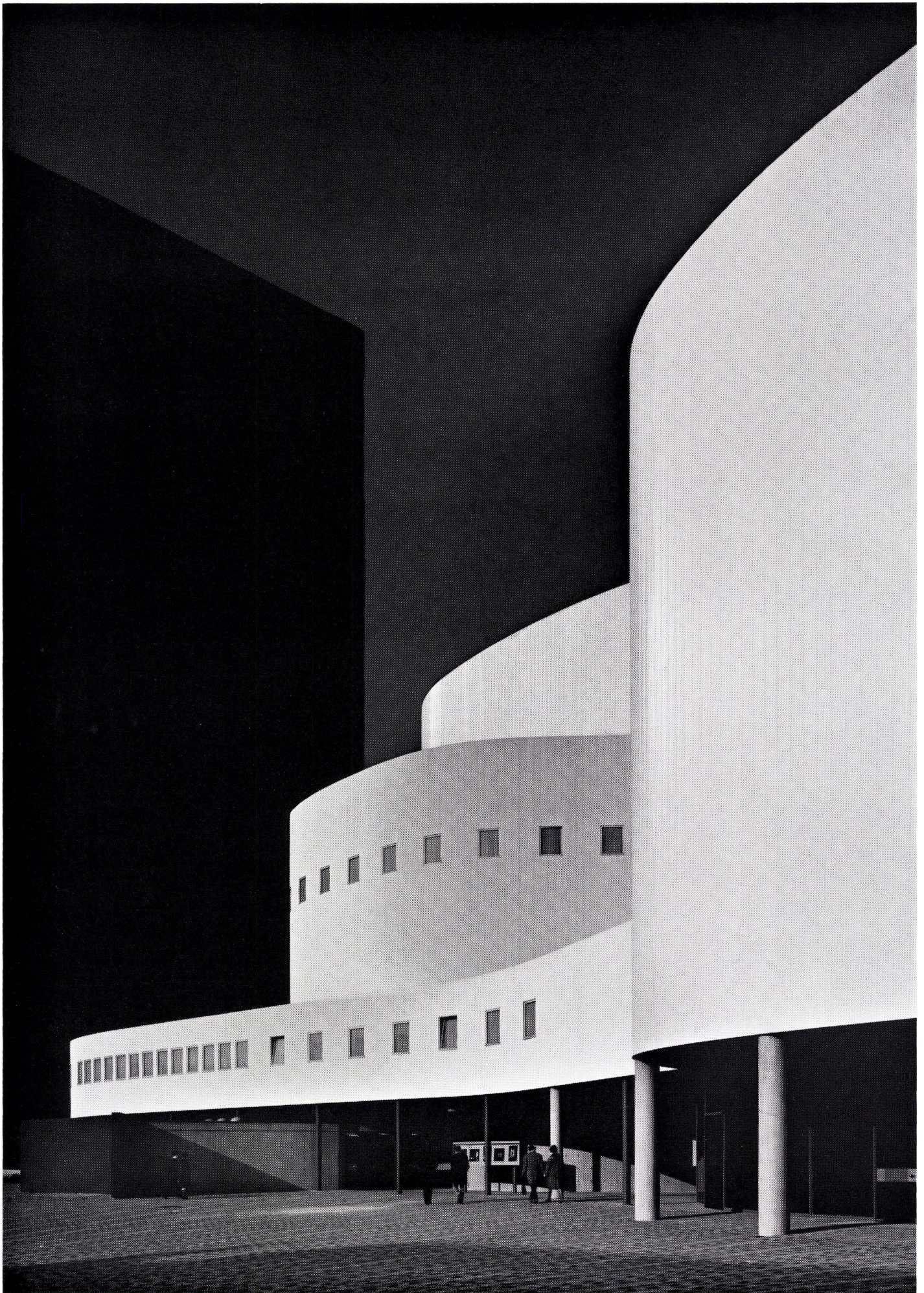
Dieses Raumerlebnis wird – bis auf eine Ausnahme – auch nicht durch aufdringliche »Kunst am Bau« gestört, die nun einmal, zumal an einem Theaterbau, heute auch besserer Einsicht zum Trotz unumgänglich zu sein scheint. Die Ausnahme ist eine goldschimmernde Mosaikwand gegenüber der Tragkonstruktion, die nur als peinliche Störung empfunden werden kann. Wenn man im übrigen im ganzen Bau der »Kunst am Bau« (warum eigentlich entscheidet man sich nicht zu Kunst im Bau?) nicht große Opfer gebracht hat, so doch dem Prunk mit kostbaren und zu farbigen Materialien. Die Wand ist mit grauem Velours bespannt. Der Teppichbelag ist um mehrere Nuancen zu rot. Der portugiesisch schön rosafarbene Marmor bringt mit seiner starken Äderung und seinen grauen Flecken eine Unruhe in den Raum, die man besser dem Theaterpublikum zu erzeugen überlassen hätte. Die nackte Architektur und Konstruktion wäre von größerer Wirkung. Der Kontrast zu der Schlichtheit des Zuschauerraums, der gewiß beabsichtigt war, ist jedenfalls zu stark ausgefallen. Es hat auch der sichtbar gelassenen Betonkonstruktion nicht gut getan, daß man ihrer Oberfläche die natürliche Rauheit durch eine entmaterialisierend wirkende etwas ins Gelbliche gehende Lasur genommen hat.

Der Baukörper und die städtebauliche Wirkung

Es war schon für die Juroren des Wettbewerbs, wenn nicht ausschließlich, so doch vorwiegend die städtebauliche Wirkung, die sie für die Prämierung des Pfauschen Entwurfs bestimmt hat. Man darf heute sagen, mit Recht. Der Jan-Wellem-Platz hat in der Tat durch den Theaterbau eine signifikante Gestalt bekommen, wie sie in anderen deutschen Städten nach dem Kriege zu schaffen kaum wieder gelungen ist. Neben der hohen schmalen Scheibe des Thyssen-Bürohauses, das heute den Park des »Hofgarten« dominiert, und neben der faden Randbebauung des Platzes könnte der Theaterbau seinen eigenen Charakter kaum kraftvoller behaupten und zu ihnen in einen wirkungsvolleren Kontrast treten. Es ist schwer zu entscheiden und eigentlich müßig zu fragen, ob hier von außen nach innen oder von innen nach außen gedacht wurde. Pfau selbst sagt, ihn habe entscheidend die Absicht bestimmt, »nicht nur etwas Unverwechselbares, sondern auch etwas Außergewöhnliches, vielleicht noch nie Dagewesenes« zu schaffen. Jedenfalls ist der in drei Schichten aufgebaute, allseits gekurvte und gerundete Baukörper nicht ein das Theater umhüllender weiter Mantel, sondern ein hautenges Kleid.

In dem zum Wettbewerb eingereichten Modell hatte Pfau die Fenster, die heute die geschlossene plastische Form stören, nicht angegeben. Die Wirkung der »Plastik« war dadurch stärker. Aber es war schließlich nicht ein plastisches Monument zu bauen, sondern eine Architektur zu schaffen, die lebendigen Bedürfnissen dient und auch den praktischen Notwendigkeiten gerecht werden muß. Diese praktischen Notwendigkeiten machten für die Werkstätten und Büroräume Öffnungen notwendig, wenn man humane Rücksichten nicht außer acht lassen wollte, die nicht erlauben, die Menschen, die in den Büroräumen und Werkstätten arbeiten, vom Tageslicht und von der Sicht auf den Park, was sie ausdrücklich forderten, abzusperrten. Es war so den Menschen auf Kosten der »Kunst« ein Opfer zu bringen. Die Büroräume und Werkstätten erhielten Fenster. Für die Architektur war das kein Gewinn. Aber darf man den Architekten Rücksichten auf den arbeitenden Menschen zum Vorwurf machen? Pfau hat die Schwierigkeit einer guten Lösung wohl erkannt und schlug daher eine rahmenlose Verglasung der Fenster vor, die gewiß einer stärkeren Geschlossenheit der gekurvten Fläche zugute gekommen wäre. Der Bauherr aber hat diese Lösung leider nicht akzeptiert.

Eine so großartige städtebauliche Situation Pfaus Theaterbau auch geschaffen hat, so bleibt doch zu bedauern, daß man das Grün des Hofgartens nicht stärker zu dem Theater hinübergezogen und den Platz über der vor dem Theater angelegten Tiefgarage mit Platten bepflastert hat anstatt ihn zu begrünen. Aber die Gestaltung dieses Platzes lag leider auch nicht im Aufgabenbereich des Architekten.



Pläne und Konstruktionsunterlagen

Plans et constructions
Plans and construction data

10 Schauspielhaus Düsseldorf Südseite. Links dunkel der Schatten des Thyssen-Hochhauses. Im Erdgeschoß der Eingang zum Großen Haus, rechts im Vordergrund der Zuschauerraum des Kleinen Hauses.

Théâtre de Düsseldorf côté sud. À gauche l'ombre portée de l'immeuble Thyssen. Au rez-de-chaussée l'entrée de la grande salle et à droite au premier plan, celle de la salle du petit théâtre.

Dramatic Theatre, Düsseldorf, south side. Left, the shadow cast by the Thyssen Building. On ground floor level, the entrance to the large auditorium, right foreground, the auditorium of the small house.

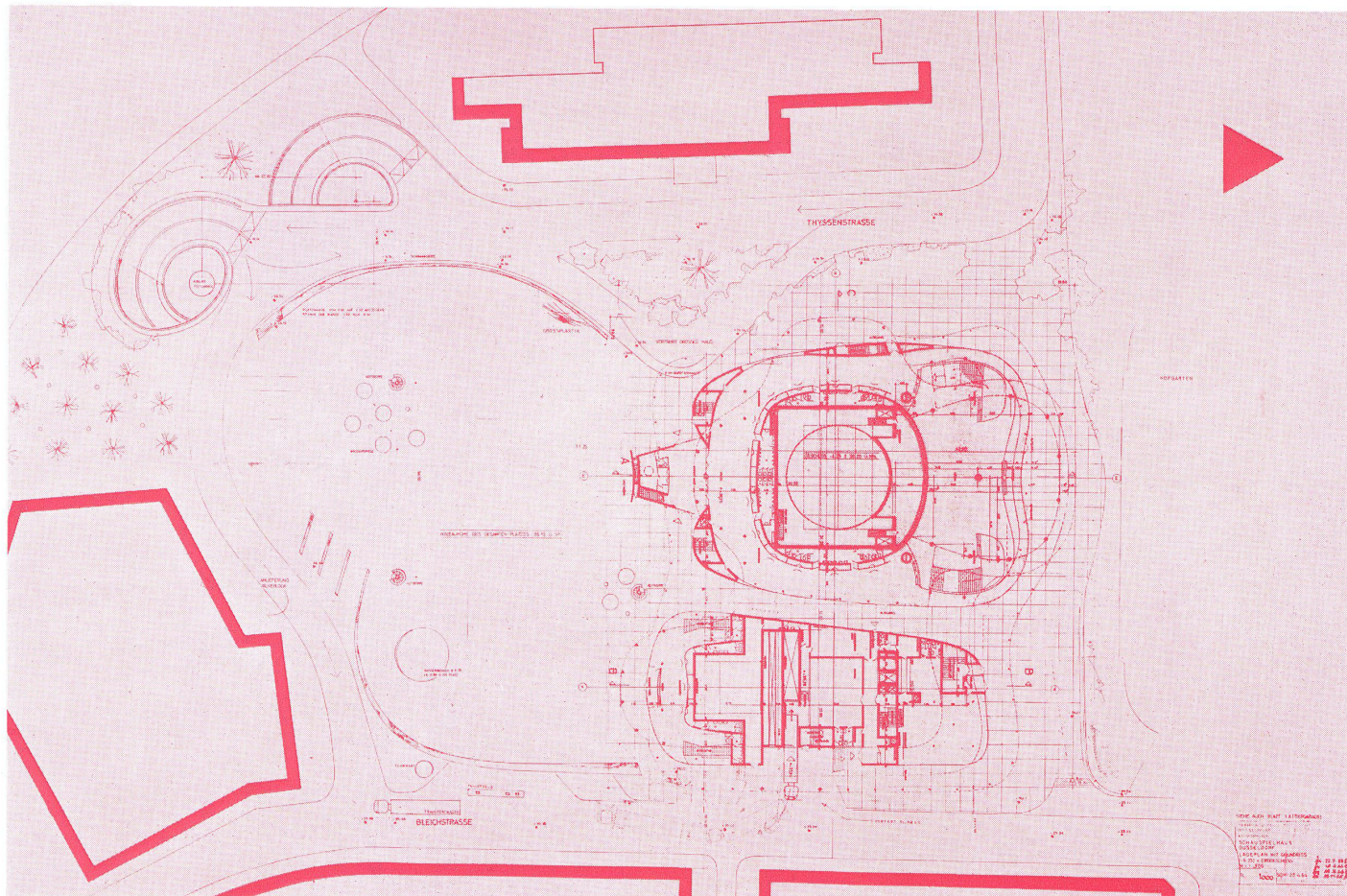
11 Lageplan mit Grundriß –4,25 m = Erdgeschoß 1:1130. Plan de situation au niveau –4,25 m = Rez-de-chaussée 1:1130.

Site plan at level –4.25 m = ground floor 1:1130.

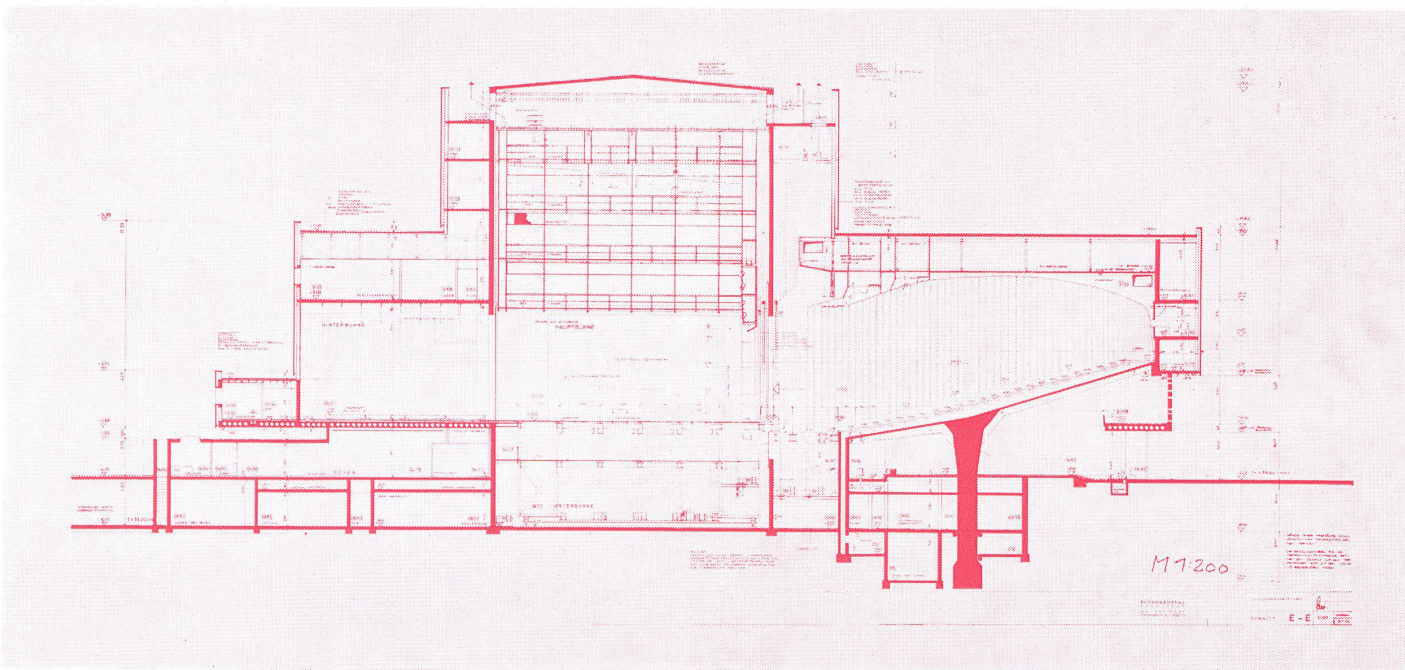
12 Schnitt durch Hinterbühne, Hauptbühne und großen Zuschauerraum 1:510.

Coupe de l'arrière-scène, de la scène principale et de la grande salle 1:510.

Section of back stage, main stage and large auditorium 1:510.



11



12