



MODERNE THEATER- BAUTEN 1960 BIS 2020

OPER UND MODERN – EIN WIDERSPRUCH?

Das Opernhaus ist ein Relikt aus der Vergangenheit, so das provokante Resümee von Nicholas Payne, Direktor von Opera Europa, dem Verband europäischer Opernhäuser. Das Äußere der Häuser wird bei Neubauten immer extravaganter, das Innere hat sich seit 400 Jahren in der Struktur bis auf wenige Ausnahmen nur unwesentlich verändert. Nach einem historischen Überblick kommt er zu dem Schluss, dass es nun höchste Zeit sei, sich mit dem Zuschauerraum zu beschäftigen.

von NICHOLAS PAYNE

Die Kombination der Begriffe „modern“ und „Opernhaus“ ist ein Oxymoron, ein Widerspruch in sich. Das erste öffentliche Opernhaus, das 1637 in Venedig eröffnete Teatro San Cassiano, bestand aus mehreren Rängen fast in Hufeisenform, mit Platz für ein Orchester, das zwischen der Bühne und den Zuschauern saß. Das Beste daran ist, dass 400 Jahre später die meisten Opernhäuser noch nach dem gleichen Muster gebaut werden. War das kleine Teatro in der Gemeinde San Cassiano so perfekt, dass es nicht verbessert werden kann, sondern nur im Maßstab vergrößert wurde? Leider gibt es keine Abbildung von dem Teatro San Cassiano. Es brauchte beinahe 240 Jahre, bis der Komponist Richard Wagner das sichtbare Orchester in dem dann abgesenkten Orchestergraben ver-

steckte und das Proszenium so weit erhöhte, dass es im abgedunkelten Zuschauerraum kaum zu erkennen ist. Die architektonische Revolution ist gleichwohl nirgendwo kopiert worden. War sie wirklich so erfolglos oder hatten andere nicht Wagners Mut?

In den vergangenen 50 Jahren habe einige der größten Architekten Opernhäuser geplant, die nach außen ikonisch wirken, im Inneren aber ganz traditionell gebaut sind. Es scheint, als ob Erfindergeist dort auf eine gemauerte Wand stößt, wenn sie mit den Forderungen der Musiker nach akustischer Perfektion konfrontiert wird. Ist diese physische Grenze ein Paradigma für das Scheitern der Oper daran, sich selbst neu zu erfinden, für ihre letztlich Irrelevanz in der heutigen Gesellschaft?

Oper ist nicht mehr und nicht weniger als ein Theater. Oder besser, sie ist eigentlich ein „Theater Plus“, wobei das Plus die zusätzliche Beigabe der Musik ist. Der Komponist ist wie ein Autor, er will sich in Beziehung zum Publikum setzen, das aus der gegenwärtigen Gesellschaft angezogen wird. Ein öffentliches Theater oder Opernhaus wird vor diesem Hintergrund geplant. Wir wollen einige Beispiele untersuchen, die die Geschichte verändert haben: das antike Theater von Epidauros, Shakespeares Globe, das Festspielhaus Bayreuth, das Stratford Festival Theatre in Ontario und Peter Brooks „Leerer Raum“.

Bauten verändern das Spiel

Epidauros ist riesig, es fasst bis zu 14.000 Zuschauer. Es wurde von Polykleitos dem Jüngeren für einen gelegentlichen Gebrauch geplant, für kürzere Festivals, die die ganze Bevölkerung in einer kathartischen Erfahrung zusammenbringen sollte. Es war sozusagen das Glastonbury Festival der antiken Welt. (Das Glastonbury Festival für Musik und



Traditionelles im neuem Gewand: Der klassische Zuschauerraum des Opernhauses in Oslo, das aber außen neue Wege geht (siehe Foto links)

darstellende Kunst lockt in England jährlich um die 200.000 Besucher an, d. Übers.) Der Triumph von Epidauros ist, dass die Akustik und die Sichtlinien es dem Publikum ermöglichen, in die Handlung einzutauchen, daran beteiligt zu werden. Das fächerförmige, steile Amphitheater diente als Modell für Bayreuth und das Olivier Theatre im National Theatre London.

Im Gegensatz zu den Hof- oder innerstädtischen Theatern, in denen Shakespeares Stücke zuerst aufgeführt wurden, entstand das Globe Theatre am südlichen Themseufer, um derbes Volkstheater zu produzieren. Seine halbrunden Ränge umgaben eine Fläche, wo ärmere Leute sehr nah an den Darstellern stehen konnten. Die offene Bühne „warf“ die Handlung geradezu in den Schoß der Zuschauer.

Wagner wollte das antike griechische Theatererlebnis als sogenanntes Gesamtkunstwerk neu erfinden, als einen Pilgerort für moderne Zeiten. Seine Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ wurde nach dem Modell der miteinander verknüpften Tragödien des antiken Dichters Aischylos komponiert. Das Konzept des Festspielhauses Bayreuth, das 1700 Zuschauer fasst, wurde in kleinerem Maßstab zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Prinzregententheater München übernommen.

Das Festival Theatre in Stratford/Kanada wurde in den 1950er-Jahren von Tanya Moiseiwitsch nach den Vorgaben des Regisseurs Tyrone Guthrie (1900 bis 1971, einer der bekanntesten Regisseure seiner Zeit, d. Übers.) geplant. Es kombinierte Elemente des griechischen Amphitheaters mit der vorgeschobenen Bühne des Shakespeare-Theaters und ähnelte damit einem Zelt. Es konnte 1800 Zuschauer aufnehmen, die alle maximal ca. 20 Meter von der Bühne entfernt waren. Es diente als Modell für weitere Häuser in den USA und Großbritannien, insbesondere für das Chichester Festival Haus (GB) und das Sheffield Crucible (GB).

Nähe zum Publikum

Bei beiden Projekten war beabsichtigt, die Darsteller in engen Kontakt mit den Zuschauern zu bringen, um die kommunikative Verbindung zu stärken. Peter Brooks Konzept in seinem Buch „Der leere Raum“ verfolgt diese Idee einen Schritt weiter. Es beschäftigt sich mit vier Aspekten des Theaters, dem tödlichen, heiligen, derben und dem unmittelbaren. Brook wendet sich von einem festen Theaterbau ab und erklärt: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn zu einer bloßen Bühne erklären. Ein Mann, der durch diesen leeren Raum läuft, während jemand anders ihn beobachtete, ist alles, was es braucht für einen Akt des Theaters, in den man einbezogen wird.“

Im Gegensatz dazu scheint vieles, was in einer Oper passiert, Barrieren aufzubauen, die das Einbeziehen behindern. Die sichtbarste ist der Orchestergraben, der immer größer geworden ist, um die hohen Anforderungen der Komponisten sowie der Gesundheits- und Sicherheitsbelange der Musiker gleichermaßen zu erfüllen. Abgesehen vom Prozenium haben zunehmend komplexere Effekte eine teure Maschinerie und mehrstöckige Grabungen in die Tiefe sowie hässliche Bühnentürme in die Höhe notwendig gemacht. Zuschauerräume mit drei Rängen, entfernte Balkone und eingeschränkte Sichtlinien haben die Unterteilungen des Publikums verstärkt in Klassen getrennt, statt dieses für ein gemeinsames Erleben zusammenzubringen. Was tun die Architekten und Verfechter moderner Opernhäuser, um diese Aufteilungen abzumildern oder sie im besten Fall aufzulösen?

Das berühmteste Opernhaus des 20. Jahrhunderts ist das Opernhaus Sydney. Letztlich 1973 nach fortgesetzten Auseinandersetzungen, die zum Rücktritt des dänischen Architekten Jørn Utzon führten und einen Schwenk hin zur Halle als Opernhaus und Konzertsaal bedeuteten, muss das Innere sowohl in akustischer als auch räumlicher Hinsicht als gescheitertes Projekt betrachtet werden – obwohl in letzter Zeit einiges getan wurde, um beides zu verbessern. Die äußere Gestaltung hingegen bleibt ein Wunder. Die riesigen Muscheln oder Segel, die den Hafen überschauen, sind das Symbol der Stadt und von Australien selbst geworden. Ich erinnere mich, wie ich einmal kurz vor Ende eines 23-stündigen Fluges aus London begeistert war, als der Pilot ansagte: „Willkommen in Australien und dem Opernhaus von Sydney.“ Das Opernhaus steht für die Ziele des Landes. Sydney steht als Image für Oper in der ganzen Welt. Es kann kein höheres Lob geben.

Als Präsident Mitterrand 1989 die Opéra Bastille eröffnete – etwas verfrüht, aber der Geburtstag anlässlich des Sturms auf die Bastille 1789 durfte nicht verpasst werden –, wurde sie als „Volksoper“ geplant, ein Gegensatz zu der üppigen Grandeur des Palais Garnier. Entsprechend kann der Zuschauerraum 2745 Menschen fassen, eine bisher nicht gekannte Größe für ein europäisches Opernhaus. Die Gestaltung von Carlos Ott ist imposant, wie es zu dem Ort passt, aber der Abstand vieler Zuschauer von der Bühne ist alles andere als intim. Vielleicht ist das interessanteste Element des Projekts der sogenannte Salle Modulaire (wandelbarer Saal), der von dem Konzept eines flexiblen Raums des Komponisten Pierre Boulez inspiriert war und sich an der Berliner Schaubühne orientierte. Er wurde in Paris aber nie gebaut. Die Idee wurde 30 Jahre später wieder aufgegriffen und soll jetzt bis 2023 mit einem Raum für 800 Zuschauer realisiert werden.

Opernboom im 21. Jahrhundert

Im 21. Jahrhundert wurden bedeutsame Investitionen im modernen Opernbau getätigt, was der Annahme zuwiderläuft, dass es sich um eine aussterbende Kunst handelt. Skandinavien war dabei an vorderster

ENGLISH VERSION

Please visit

WWW.DER-THEATERVERLAG.DE

Front, mit Kopenhagen, das 2005 seine neue Oper eröffnete, und Oslo, dessen Opernhaus 2008 eingeweiht wurde. Kopenhagen ging auf die Initiative des 90-jährigen Schiffsmagnaten Mærsk Mc-Kinney Møller zurück, der darauf bestand, vor Ort die Arbeiten des Architekten Henning Larsen zu überwachen und deren Praktikabilität und Dauerhaftigkeit sicherzustellen. Die Norweger wendeten einen demokratischeren Prozess an und suchten einen Konsens für die Unterstützung der Planung des Architekturbüros Snøhetta, die das öffentliche Eigentum mit einem abfallenden, für alle begehbaren Dach betont und der Ansiedlung im Hafengebiet, zu dessen Neubelebung der Opernbau beigetragen hat. Spanien hat in den vergangenen 25 Jahren eine Renaissance der Oper erlebt. Das Pionierprojekt war in Sevilla das Teatro de la Maestranza für 1800 Zuschauer, das für die Expo 1992 entstand. Die Oper wurde von Aurelio del Pozo und Luis María geplant. In den späten 1990ern wurden sowohl das Liceu in Barcelona als auch das Teatro Real in Madrid intensiv renoviert und modernisiert, wobei Ersteres nach einem Brand zerstört worden war und das Zweite etwa 50 Jahre lang in einem Dornröschenschlaf lag. Der erstaunlichste Bau ist der Palau de les Arts in Valencia, der 2005 als Teil der riesigen City für Kunst und Wissenschaft gebaut wurde, die aus dem umgeleiteten Flussbett des Turia herausgebuddelt wurde. Das Haupt-Auditorium fasst 1800 Zuschauer, aber es gibt drei Säle, die insgesamt 4000 Zuschauer gleichzeitig aufnehmen können. Das Meisterwerk des in Valencia geborenen Architekten Santiago Calatrava hat die Stadt mit einer kühnen Reminiszenz an das Opernhaus Sydney verwandelt.

Die Wirkung, die ein Opernhaus im Sinne internationaler Attraktion haben kann, wurde auch in Regionen erkannt, wo es bis dahin keine gab. Sultan Qabus ibn Sa'id Al Sa'id gab den Bau des geräumigen königlichen Opernhauses von Oman in Auftrag. Dies ist eine Mischung aus islamischen und italienischen Einflüssen mit einer großartigen deutschen Pfeifenorgel. Es wurde 2011 eröffnet. Zwei Jahre später kam das ähnliche hybride Opernhaus von Astana in Kasachstan dazu, dessen Bau der Präsident Nursultan Nasarbajew in der designierten Hauptstadt initiiert hatte. Beide Häuser verfügen über üppige technische Einrichtungen, laden gleichermaßen ausländische und heimische Ensembles ein und wehen mit der Fahne ihrer wachsenden Ökonomien.

Russland wiederum hat trotz seiner stolzen imperialen und sowjetischen Geschichte sehr eifrig neue Häuser geschaffen. Der Dirigent Valery Gergiev veranlasste, dass dem historischen Mariinski-Theater 2007 eine akustisch herausragende Konzerthalle zugefügt wurde. Eine zweite Bühne für 2000 Zuschauer, geplant von dem kanadischen Architekten Diamond Schmitt, wurde 2013 eröffnet. In Moskau wurden sowohl das Bolschoi- als auch das Stanislavski-Musiktheater renoviert. Die jüngste Ergänzung ist die neue Helikon-Oper von Dmitri Bertman an der Straße Bolshaya Nikitskaya, ein sehr individuelles und intimes Theater für 250 Zuschauer. Es wurde in ein Adelshaus aus dem 18. Jahrhundert eingebaut und 2015 eröffnet.

Oper neu denken

Dieser Überblick, in dem Beispiele wie Dallas in den USA und die vielen neuen Häuser in China noch nicht enthalten sind, zeigt, dass der Appetit auf Oper noch keineswegs gestillt ist. Im Gegenteil, Regierungen und Philanthropen sind gewillt, große Summen zur Sicherung dieses Kulturerbes zu investieren. Aber die moderne Oper ist ein hybrides Biest. Es ist eine säkulare Kathedrale, deren Türme und Gewölbe die urbane Landschaft dominieren, während im Inneren vertraute Rituale stattfinden. Nur wenige wollen dem Glauben daran abschwören oder die Meisterwerke dieses Erbes verbannen. Es gibt aber auch eine Sehnsucht, mithilfe von technologischen Erfindungen Zuschauer dazu zu bekehren. Lässt sich das erreichen? Wie kann ein Gebäude zu dem Bildungsprozess beitragen? Ist ein Gebäude dafür überhaupt notwendig? Ist ein leerer „gefundener“ Raum ausreichend? Der Regisseur Graham Vick wurde vom antiken griechischen Theater inspiriert und hat die innovative Birmingham Opera Company gegründet, die absichtlich ohne festes Haus arbeitet und in Kaufhäusern, Clubs, Zelten und Bahnhofshallen spielt.

Ein Opernhaus hat zwei primäre Funktionen. Es stellt eine Akustik zur Verfügung. Nicht ohne Grund wird die Auswahl eines Akustikers heutzutage als ebenso wichtig angesehen wie die eines Architekten. Dies setzt voraus, dass Oper die natürliche Übertragung nicht verstärkten Tons beinhaltet, so wie es in der Vergangenheit war. Auf der anderen Seite verwenden zeitgenössische Komponisten zunehmend ausgetüftelte Mittel, um den Ton zu bearbeiten. Aufführungen in großen Open-Air-Arenen erfordern eine Verstärkung, dies beeinträchtigt aber die Tonqualität. Wie lange wird es wohl dauern, bis dies Problem gelöst ist? Genauso ist es bis heute üblich, dass alle an der Oper Beteiligten in einem Raum agieren, um das Ensemble als Einheit zu gestalten. Was wäre, wenn sich das Orchester ohne Qualitätsverlust an einen anderen Platz setzen ließe? Das würde den Grand Union Canal (in England die große Hauptverbindungsader der englischen Binnenschifffahrt zwischen den wirtschaftlichen und industriellen Zentren London und Birmingham, d. Übers.) zwischen Darsteller und Publikum abschaffen!

Solch eine Lösung könnte der zweiten Funktion der Oper zugutekommen, der Verbindung von Darsteller und Zuschauer in gegenseitigem Austausch in einem gemeinsamen Raum. Wenn dies das Anliegen von Giganten wie Aischylos und Shakespeare und Wagner, von Tyrone Guthrie und Peter Brook war, sollten wir uns nicht bemühen, alle modernen Mittel auszuschöpfen, um dieses gleiche Ziel zu erreichen?

Im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts haben wir an der verfügbaren Technologie herumgebastelt, statt bahnbrechende Entdeckungen zu machen. Videoprojektionen stellen eine andere Option für gemalte Prospekte dar, aber sie sparen weder Geld, noch verwandeln sie die visuelle Wahrnehmung. Übertitel haben sich seit ihrer Einführung 1983 stark verbessert und sind eine angenehme Krücke für diejenigen geworden, die zu beschäftigt sind, um das Libretto vorab zu lesen, oder sie sind ein Ersatz für die weitestgehend abgeschaffte Praxis, die Opern in der Sprache der Zuschauer aufzuführen, so wie man es im Schauspiel erwartet. Toningenieur sind in der Lage, das Gleichgewicht dessen, was man im Theater hört, auszubalancieren. Live-Übertragungen oder das Hören von Mitschnitten können Nahansichten von Aufführungen je nach Geschmack an den heimischen Computer oder in das Kino in Ihrer Nachbarschaft bringen. Zweifellos sind diese Einrichtungen eine willkommene Ergänzung für die Zugänglichkeit zur Oper, aber sie verändern nicht die grundsätzliche Erfahrung.

Diese ist die Herausforderung für die nächste Welle von Architekten und Bauherren. Upton, Calatrava, Snøhetta und Piano haben erstaunliche Kathedralen gebaut, die die Kraft haben, die Fantasie einer breiteren Bevölkerung als nur der Operngänger anzuregen. Jetzt halten wir Ausschau nach denen, die das Innere neu beleben und Musikdramen schaffen, die die Leere füllen.

Der Autor:

NICHOLAS PAYNE

ist seit 2003 Direktor des Verbands Opera Europa mit Sitz in Brüssel. Seine Laufbahn in der Oper begann 1968 als Mitarbeiter im Opera House Covent Garden. Anschließend arbeitete er 27 Jahre lang in verschiedenen Opernhäusern Englands, bis er in den 90ern als Geschäftsführer ans Royal Opera House zurückkehrte.

Übersetzung aus dem Englischen:

KARIN WINKELSESSER

DIE HERBSTTAGUNG VON OPERA EUROPA

Vom 24. bis zum 27. Oktober findet die Herbsttagung des Verbands unter dem Motto „Brücken bauen“ in der Opéra National du Rhin in Straßburg und im Badischen Staatstheater Karlsruhe statt. Die Konferenz beschäftigt sich mit Fragen von Um- oder Neubau, der Bedeutung von Opernhäusern in den Städten und der Zukunft der Oper in der Gesellschaft.

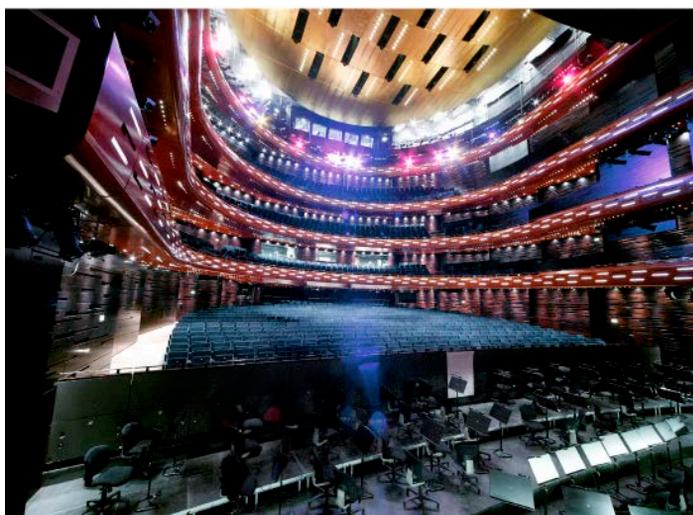
Weitere Infos und Anmeldung unter: WWW.OPERA-EUROPA.ORG



Shakespeares Globe Theatre: Räumliche Nähe zwischen Publikum und Darstellern – jeder Platz war nicht mehr als 20 Meter zur Bühne entfernt



Festival Theatre in Stratford: Kombination aus griechischem Amphitheater und Globe Theatre mit seiner vorgeschobenen Bühne



Königliche Oper in Kopenhagen: Das 2005 eröffnete Haus gibt sich von außen modern, der Zuschauerraum aber zeigt sich in traditioneller Hufeisenform



Opéra Bastille in Paris: Als „Volksoper“ 1989 eingeweiht passen 2745 Menschen in den Zuschauerraum – viele davon mit großem Abstand zur Bühne



Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia: Reminiszenz an das Opernhaus in Sydney – und mit drei Sälen für insgesamt 4000 Zuschauer



National Kaohsiung Centre for the Arts, Taiwan: Die Nachfrage nach Opernhäusern u. a. in Asien ist ungebrochen, wie dieser 2018 eröffnete Bau zeigt