SCHRIFTENREIHE DER FAKULTÄT FÜR ARCHITEKTUR UND RAUMPLANUNG 2

Thomas Hasler / Ines Nizic / Mladen Jadric /
Ivica Brnic / Lorenzo De Chiffre / Theresa Krenn (Hrsg.)

KRAKAU PARTITUREN

Bachelor- und Masterentwerfen

TU WIEN
Academic Press
Forschungsgeleitete Lehre

INHALTSVERZEICHNIS

1 METHODE UND UMSETZUNG: SYNCHRONES ENTWERFEN Thomas Hasler

5 KRAKAU PARTITUREN Ines Nizic, Mladen Jadric

11 BAUPLÄTZE

13 EXKURSION

15 SEMESTERABLAUF

17 MUSIKSCHULE Lorenzo De Chiffre

47 HAUS DER MUSIK – MUSIKHALLE Ines Nizic, Mladen Jadric

81 HAUS FÜR MUSIKER Theresa Krenn

101 MUSIKTHEATER Ivica Brnic

133 STUDIERENDE

135 LEHRENDE

MUSIKTHEATER Ivica Brnic

Ausgehend von der Frage nach den spezifischen Zusammenhängen von Architektur und einem, der Musik gewidmeten, Theater bilden die entstandenen Semesterprojekte die Grundlage zur weiterführenden Reflexion.

Das Projekt selbst war hierbei nicht das alleinige Ziel, sondern wurde vielmehr als ein Mittel der Raumerforschung verstanden und betrachtet. Ein wesentliches Anliegen im Entwicklungsprozess der vorliegenden Arbeiten war es, die jeweiligen Autoren für die räumliche Wirkung eigener körperlicher Präsenz, die Rückwirkung des Raumes auf die eigene Haltung, die Entfaltung des Raumes in zeitlicher Dimension sowie das Verhältnis zwischen gezeigtem Vorder- und dienendem Hintergrund zu sensibilisieren.

Angeregt wurde dies durch Einblicke und die darauffolgende Selbsterfahrung mit szenischer Präsenz im Rahmen eines Regieworkshops, durch Gesang- und Schauspielunterricht, bei Theaterbesuchen und Besichtigungen von Bühneneinrichtungen wie auch als stetiger Zuschauer und Darsteller im Entwurfsprozess.

Nur aus dem Mosaik dieser Erfahrungen ist es denkbar, eine authentische Vorstellung vom Musiktheater aufkommen zu lassen sowie über weitgehend typologisch gefestigte Lösungen eines Theaterbaus zu reflektieren und die gegenwärtigen Wandlungen zu überprüfen. Die technischen Herausforderungen eines Musiktheaters wirken andernfalls vorerst einschüchternd und unverrückbar. Die gezeigten Beiträge sind in erster Linie ein Versuch, der Architektur eine aktive Rolle im Theaterbau zuzuschreiben und die Frage nach ihrem Auftritt zu stellen.

Krakau als „Tatort" dieser Überlegung verfügt nicht nur über eine intensive kulturelle Opulenz, sondern auch eine Vielfalt an architektonischem Einfallsreichtum.

Die Häuser Krakaus treten als stolze hochstirnige Protagonisten auf, die sich jeweils in Reihe und Glied, aber mit eigener Persönlichkeit in der Öffentlichkeit brüsten. Ein dort angedachtes Musiktheater soll den Anspruch erfüllen, architektonisch und städtebaulich mithalten zu können.

„Talking about music is like dancing about architecture." (verm. Steve Matin)

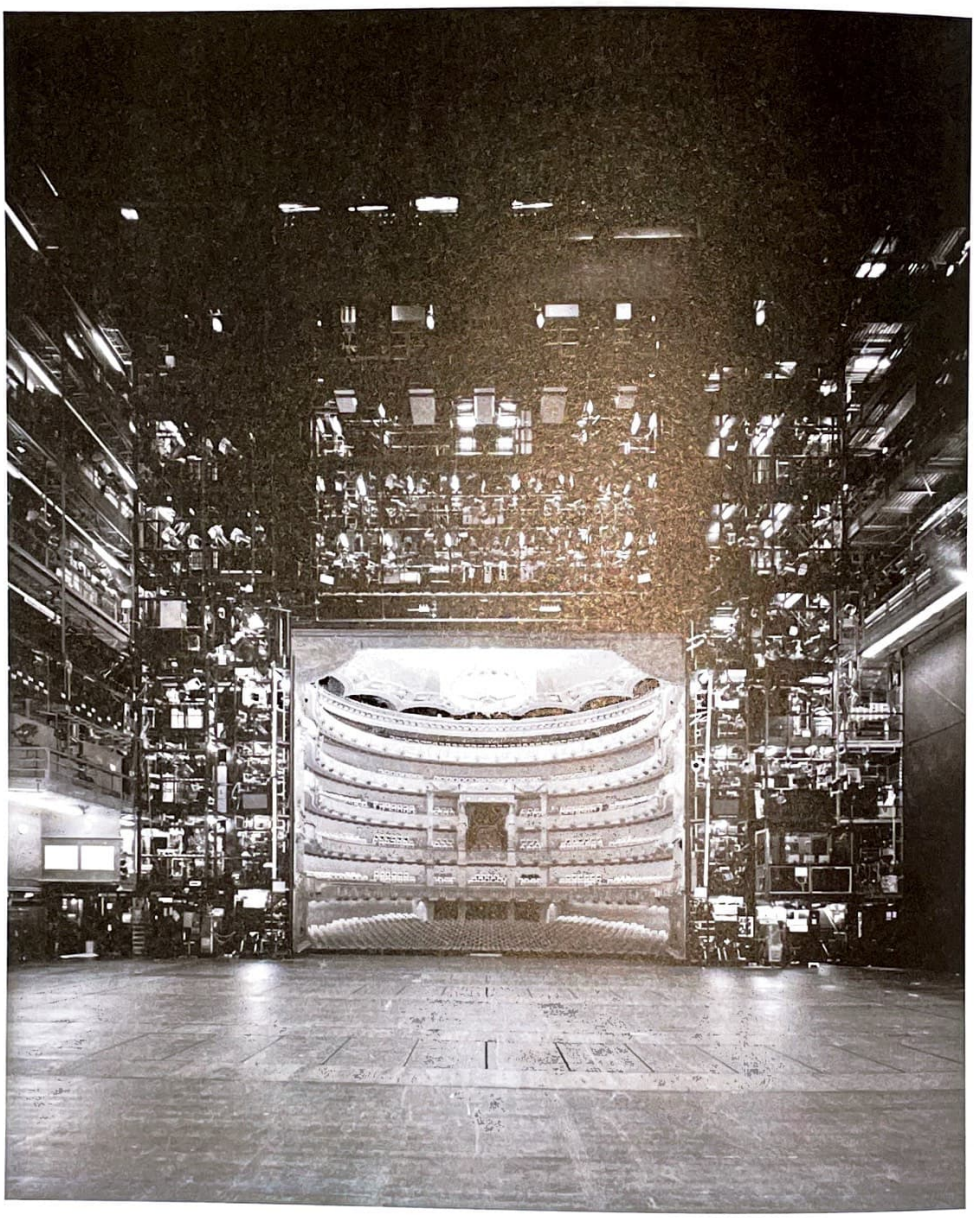


Abb. 1 Bühnenhaus Bayerische Staatsoper, Foto: Wilfried Hösl

Der Ort, an dem die Schöpfung sich selbst zusieht

Das Theatergebäude beherbergt eine zur Schau gestellte Handlung. Beim Musiktheater wird diese durch Musik strukturiert. Ihr wohnt allerdings die Abstraktion der harmonischen Zusammenhänge inne. Wenn diese über eine alltägliche Handlung projiziert wird, werden die Gesten und Abläufe an die Rhythmen und die Melodien angepasst und umgekehrt. So wird diese spontan zur Darstellungskunst, sozusagen aus der Beiläufigkeit des Alltags hervorgehoben.

Durch die Inszenierung der menschlichen Gegenwart kann dieses Thema als Indikator der Verhältnisse zwischen dem Menschen und der Architektur überhaupt wahrgenommen werden. Die Analogie zwischen der darstellenden Kunst und der Architektur sowie die Abwägung vom Inszenierten zum Notwendigen, der Masse zum Einzelnen sind Verhältnisse, welche die Architektur eines Musiktheaters in überspitzter Weise ausdrückt.

Im Unterschied zum Sprechtheater, wo der Schwerpunkt auf die Narration fällt, ist das Musiktheater bedeutend intensiver durch die stilisierten Ausdrucksformen und die Körpersprache, wie beim klassischen Ballett oder dem indischen Kathakali, konnotiert (Abb. 2, 3). Gewisse Inhalte werden dazu auf andere Darstellungsformen, z. B. auf die Instrumentalisierung, verlagert. Man denke beispielsweise an die Musik und Gestik einer sterbenden aber *vollbrüstig* singenden Traviata. Das Musiktheater, beginnend beim Ritualtanz in den primitiven und antiken Kulturen, ist die älteste Form der darstellenden Künste.[1] Ebenso sind die ältesten architekturaffinen Überreste der frühen Gesellschaften die sogenannten Tanzkreise bzw. Bereiche der verdichteten Erde, die durch die Ritualtänze gestampft wurden.[2] Teilweise kann man ihre Entwicklung zum antiken Theater nachverfolgen.[3]

Durch den Einbezug mehrerer Disziplinen wie Vokal- und Instrumentalmusik, Schauspiel und Tanz ist Musiktheater auch die umfassendste Form der Darstellungskünste. Insbesondere stellt dabei die Oper einen Giganten dar. Sie löst in den zeitgenössischen Kulturkreisen stets sowohl Anziehung als auch

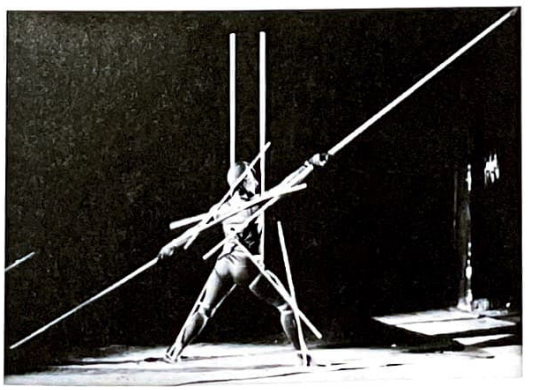
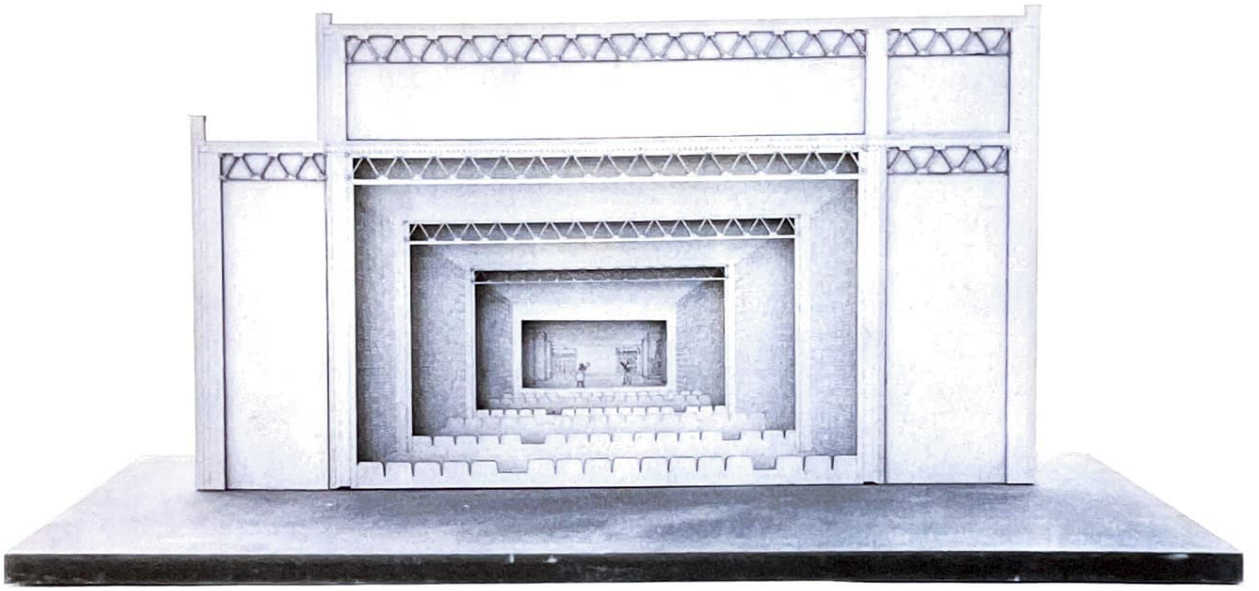


Abb. 2 Kellom Tomlinson, The art of dancing explained by reading and figures, 1724
Abb. 3 Oskar Schlemmer, Stabetanz Bauhaus, Dessau gegen 1927



TEODORA-IOANA BUCURENCIU – Scena muzyczna Kraków
Ein Theater bei dem jeder Träger ein Portal oder eine Kulissenwand werden kann. Die Schichten der Stadt werden zu den Schichten des Gebäudes. Die Erscheinung zieht Inspiration aus den Industriebauten und Werften entlang des Wisła-Ufers.

Abneigung aus. Hinsichtlich ihres großen Bedarfs an Ausstattung und Kompetenzen ist sie permanent vom Aussterben bedroht. Zugleich ist sie jedoch Ursache und Bürge der prägnanten Typologie der alten und gegenwärtigen Theaterhäuser. Diese bilden aus dem architektonischen Blickwinkel, abseits der Kunstform, die sie beherbergen, eine unbestrittene Selbstverständlichkeit im städtischen Gewebe Europas. Beim Theaterbau setzt die Ausführbarkeit einer Oper häufig auch noch heute den Umfang des Nutzungsprogramms. Nicht selten erzeugt ein flüchtiger Blick auf die Pläne von gegenwärtigen Theaterhäusern den Eindruck, als ob ein Messegebäude ein Opernhaus „verschluckt" hätte.

Die Konvergenz von Musik und Theater – Takt und Gestik – kann als immaterielles Spiegelbild der Architektur, als Zusammenkunft von Konstruktion und Raum gedeutet werden. Sowohl Musik als auch Architektur sind im Grunde übertragene Bewegung, zum einen durch Musikinstrumente oder Sänger und zum anderen manifestiert sie sich in der Raumfolge oder Raumgliederung. Die Bewegung vom Körper ist bei beiden die Ausgangslage (Abb. 2, 3).

Erkennbar ist das in der Musik in der Benennung der Rhythmen (z. B. Benennung der Tempi: Andante, Presto, Largo etc.) und in der Architektur bei der Bemaßung der Räume (z. B. historische Längenmaße: Fuß, Schritt, Meile etc.). Bei beiden Kunstformen handelt es sich um eine ausgefallene Modulation der jeweiligen Maßeinheiten (Abb. 4). Der musikalischen Mannigfaltigkeit der Bewegung auf der Szene geht eine architektonische Bewegung durch die Stadt und durch das Theatergebäude voraus und folgt im Anschluss auf sie. Die Architektur übernimmt somit eigentlich die Ouvertüre und das Finale einer Aufführung. Sie bestimmt die Einstimmung auf das Stück, ähnlich der Einstimmung eines Orchesters, zumindest was das Wahrnehmungsinstrumentarium angeht. Womöglich deswegen bzw. aus der Angst vor Rückkoppelungserscheinung auf die aufgeführten Stücke, um die Autonomie des Stückes *aufzubewahren*, besteht bei den zeitgenössischen Theaterbauten die Tendenz, diese Einwirkung möglichst einzugrenzen, u. a. durch die neutrale Dunkelheit. Im Gegensatz zu

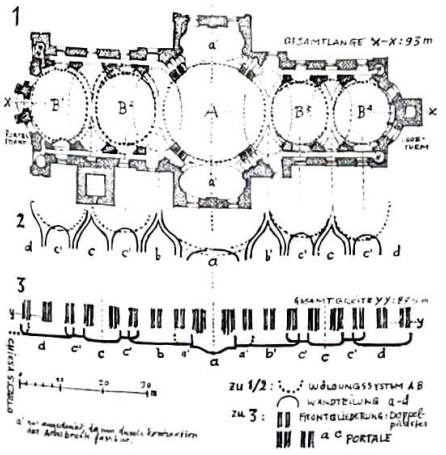
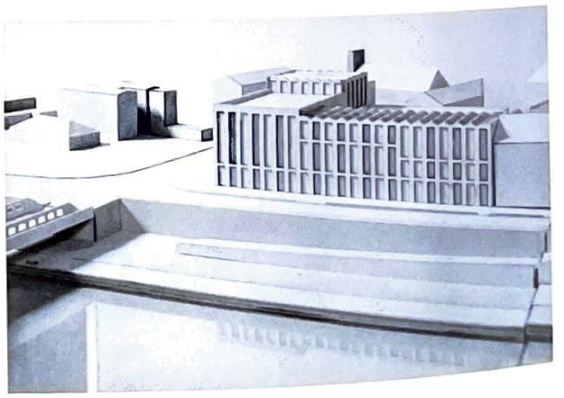


Abb. 4 Zeichung von Paul Hofer zur Basilika Vierzehnheiligen Balthasar Neumann Bad Staffelstein 1743–1772

LUKAS HANSMANN – Theaterhof
Das Theaterhaus und seine Begleitnutzungen bilden einen Hof, der sich – wie zahlreiche Kloster in Krakau – ins Stadtgewebe einfügt. Das Theaterhaus und seine Begleitnutzungen verhalten sich zueinander wie die Klosterkirche und ihr Kreuzgang.



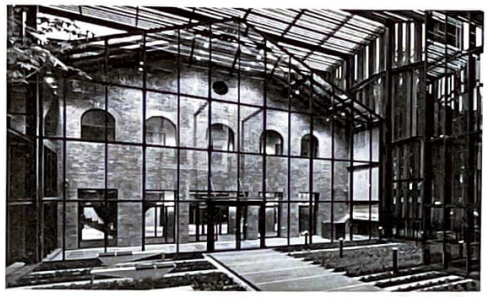
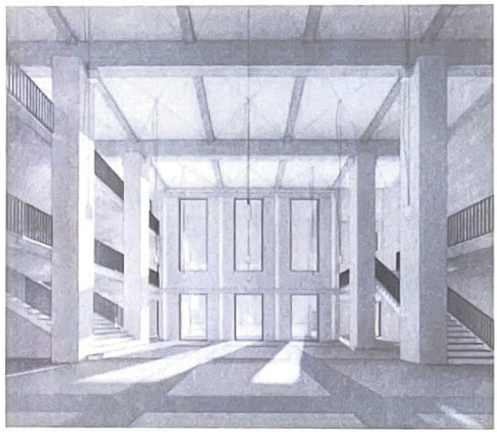


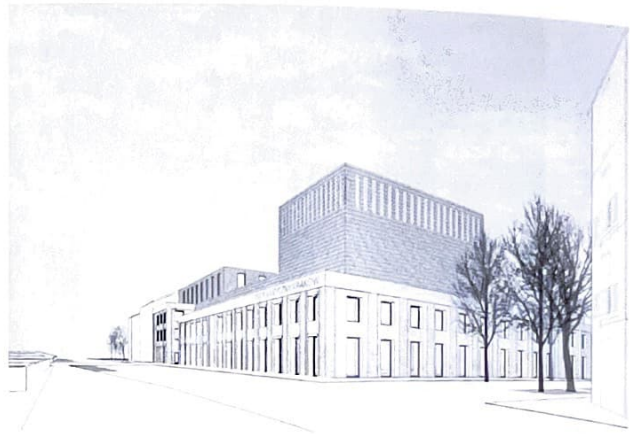
Abb. 5 Beispiel eines typischen Theaterhaus aus dem 19. Jahrhundert, Juliusz Słowacki Theater, Arch. Jan Zawiejski, 1893 Krakau **Abb. 6** Zum Theater umgebaute Werkstädte, Małopolski Ogród Sztuki, Arch. K. Ingarden, J. Ewý, 2013 Krakau

den historischen Vorbildern (insbesondere der Opernhäuser) entfaltet sich der architektonische Gehalt des Theaterbaus nicht in der Kontinuität mit den dort aufgeführten Werken, zumal diese wesentlich vielfältiger ausfallen. Diese Tatsache ist in gewissem Sinne fundamental, denn sie hinterfragt, ob ein Theater überhaupt einen spezifischen architektonischen Ausdruck verlangt. Damit beginnt auch die wunderbare Auseinandersetzung mit einem Musiktheater als Architektur heute.

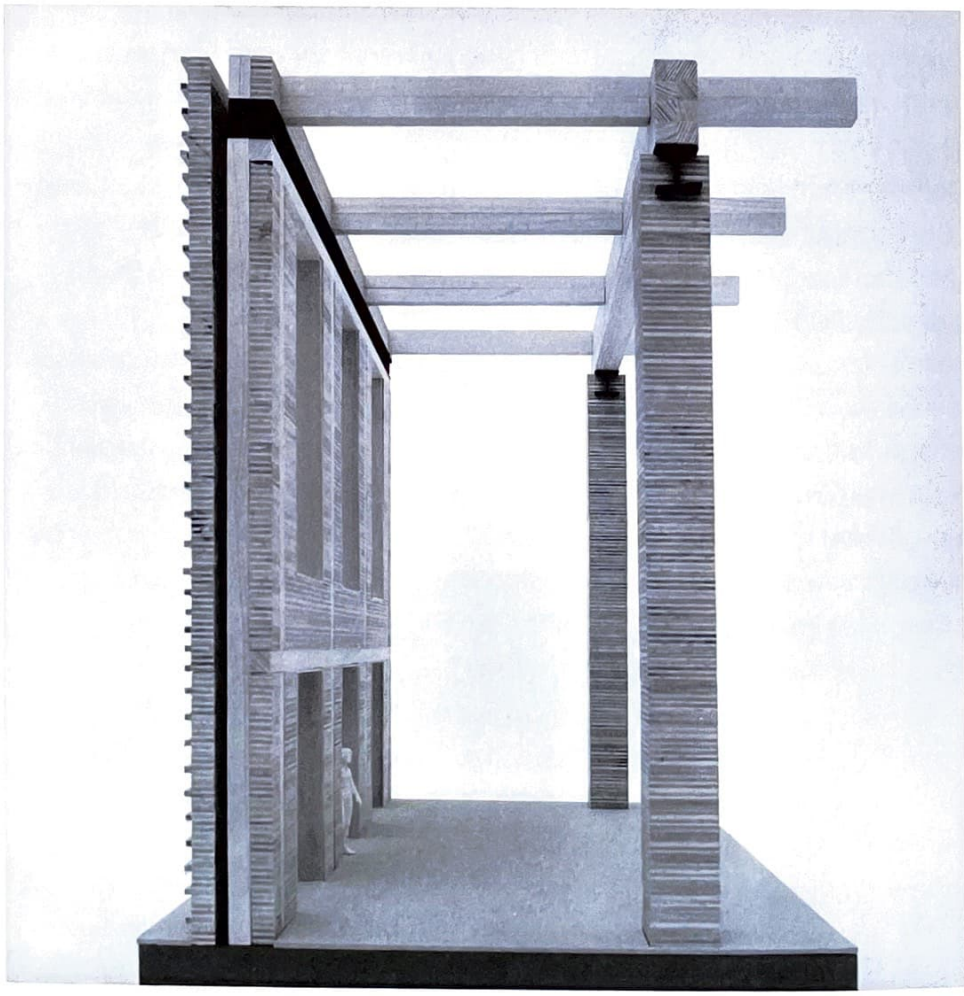
Die Vorstellungen zur architektonischen Erscheinung der Theaterbauten sind sehr widersprüchlich. Viele Spielorte sind unkonventionell, wechselhaft und häufig in umgebaute Industriestädte außerhalb der Stadtkerne ausgelagert (Abb. 5, 6). Sie verlangen jeweils vereinzelt nach einer architektonischen Legitimation. Demgegenüber stellt sich bei den Konzerthäusern kaum die Grundsatzfrage zur Berechtigung eines geeigneten Gebäudes. Die Musik genießt – vor allem wegen der komplexeren Akustik – einen unbestrittenen Anspruch auf einen spezifisch gestalteten Raum. Das Musiktheater zieht spontan Vorteile daraus. Der Widerspruch beim Musiktheater ist jedoch, dass trotz der herausfordernden Ansprüche an die zeitgenössische Architektur die Gattung im gegenwärtigen Kulturverständnis überholt wirkt. Dennoch werden mehrfach und weltweit werden neue Opernhäuser zur Repräsentation gebaut: Oslo, Kopenhagen, Dubai und Peking, um nur einige wenige zu nennen. Sie präsentieren sich äußerlich als zeitgenössische Architektur, repräsentieren allerdings vor allem die historischen Gattungen. Die aktuelleren Ausdrucksformen werden eher marginalisiert zur sogenannte „Off-Szene".

Das Hauptaugenmerk der kritischen Auseinandersetzung mit der Theatertypologie gilt dem Stellenwert des Zuschauers bzw. der Polarisierung zwischen dem Zuschauen und dem Darstellen. In enger Verbindung dazu steht die Axialität zwischen der Tribüne und der Bühne. Beim Musiktheater wird diese Zweiteilung durch den Orchestergraben zusätzlich verschärft.[4] Das 20. Jahrhundert zeugt von einem intensiveren Bedarf an aktiver Einbindung des Zuschauers in das Stück. Bildlich gesprochen dringt das Publikum immer mehr





ROBERT ROSENBAUM – Nowy Teatr Muzyczny
Das Gebäude befestigt zwei städtische Orte: den Wisła-Kai auf der einen Seite und den Bonifratrów-Park auf der anderen. Im Zwischenraum nistet sich das Theater ein.



ins Bühnenhaus hinein. Der Zuschauer wird von der bloßen Betrachtung zu einer „Immersion" verleitet.[5] Eine frontale und passive Wahrnehmung wird in Frage gestellt und gar unterbunden.

Der aktive Zuschauer ist jedoch nur bedingt eine moderne Errungenschaft. Bei den urtümlichen Ritualtänzen, aber auch beim Barocktheater war der Zuschauer ein Teil der Veranstaltung. Beim Ritualtanz waren die Teilnehmer direkt in die Handlung eingebunden und beim Barocktheater war der Inhalt vom Theaterbesuch nicht ausschließlich auf die Bühne beschränkt. Die Rangordnung und die Anwesenheit der einflussreichen Persönlichkeiten verstanden sich als ein Schauspiel für sich. Die Darsteller und das Publikum haben das Gewicht der Handlung im Laufe des Spiels jeweils gewissermaßen ausgehandelt (Abb. 7, 8, 9).[6] Eine eindeutige Priorität auf das Bühnengeschehen wurde erst mit dem Bayreuther Festspielhaus (O. Brückwald, 1872–1875) von Richard Wagner festgelegt.[7]

Die Suche nach einer neuen Theatertypologie fällt besonders intensiv in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. aus. Deutlich lassen sich bei diesen Wandlungen die soziokulturellen Kräfteverläufe verfolgen, was auch ausführlich in der Literatur behandelt wird. Die genuinen architektonischen Merkmale stehen dagegen häufig im Hintergrund der Auseinandersetzung. Die Konzepte reichen vom psychologischen „Theater ohne Zuschauer" (J. Levy Moreno, R. Hönigsfeld und P. Gorian, 1922–1924), das lediglich mit Protagonisten befüllt wird, bis hin zum monumentalen „Megateatro" (z. B. L. Vietti, 1934) mit atemberaubender Aussicht im Hintergrund. Zu den Experimenten gehören auch jene Theater, die eine Schichtung in den Vordergrund und den Hintergrund meiden, wie das „Kugeltheater" (A. Weininger, 1926–1927), das möglichst viele Zuschauer möglichst nahe zur Darstellung bringt (Abb. 12). Sehr bekannt und dem gegenwärtigen Diskurs immer noch wertvoll ist das Totaltheater (W. Gropius und E. Piscator, 1927), das eine flexible Wechselwirkung zwischen Tribüne und Bühne verspricht (Abb. 13, 14). Etwas später wird Le théâtre spati-

Abb. 7 Tanzszene, Felszeichnungen, der San in KwaZulu-Natal **Abb. 8** Zwischenspiel im Medici Theater, Jacques Callot, 1617 **Abb. 9** Theaterloge als eine Bühne für sich, Le Vrai bonheu, Jean-Michel Moreau, 1778

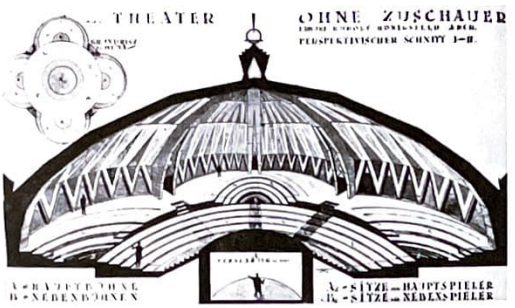


Abb. 10, 11 Theater ohne Zuschauer, J. Levy Moreno, R. Hönigsfeld und P. Gorian, 1922–1924

odynamique (N. Schöffer, 1957) mit dem Publikum in der Mitte und wechselnden oder simultanen Szenen rundherum konzipiert (Abb. 15, 16).[8] Was den Perspektivenwechsel zwischen dem Publikum und den Darstellern betrifft, sind die experimentellen Theaterformen von F. Kiesler wie „Raumbühne"[9] (Wien 1924) und „Endless Theatre"[10] (1924–1926) sehr signifikant (Abb. 17, 18).

Die Hinterfragung des gestalteten Zuschauerraums macht so das Spiel bei einer Inszenierung in der Wechselwirkung mit dem Zuschauer bedeutend dynamischer und flexibler. Dieses Anliegen hat infolge der intensiven Suche nach der treffenden Typologie und allmählichen Wandlung vom Guckkastentheater, das sogenannte „Black-Box-Theater" hervorgebracht. Wenn beim ersten eine starke Trennung zwischen dem Zuschauer und der Bühne sowie das hierarchisch verteilte Publikum prägend ist, strebt das zweite eine Auflösung des Zuschauerraums und geringe hierarchische Differenzierung des Publikums an.

Aus architektonischer Perspektive allerdings bringt der Abbau des Zuschauerraums auch eine gewisse *Haltlosigkeit* mit sich. Der architektonische Beischlag zum Theater war, so wie bereits beim Griechischen Theater angedeutet, eher durch die Zuschauertribüne, dem *theatron*, als durch die ursprünglich provisorische *skene*, definiert. Auch beim Renaissance- und Barocktheater sowie beim Theater des 19. Jahrhunderts ist aus offensichtlichen Gründen – Repräsentation und Nutzung – die architektonische Aufmerksamkeit eher

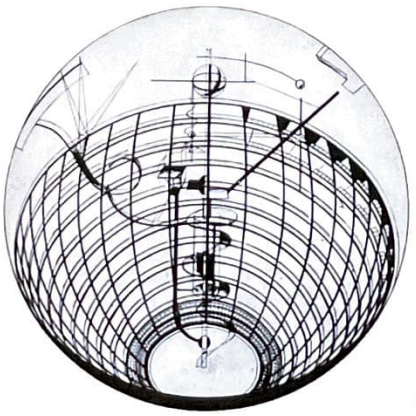
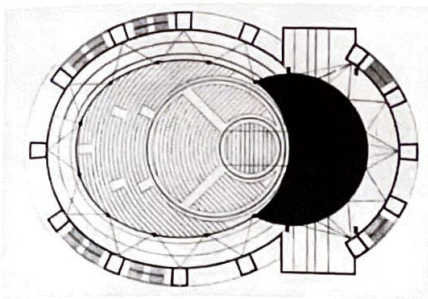


Abb. 12 Kugeltheater, A. Weininger, 1926–1927



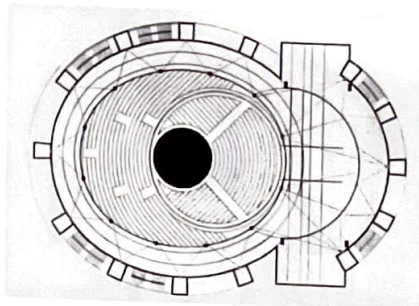


Abb. 13, 14 Guckkasten und Arena in einem, Totaltheater, W. Gropius und E. Piscator, 1927

dem Zuschauerraum zugewandt (Abb. 15, 16). Das hat auch konstruktive Konsequenzen, da der Zuschauerbereich beständig und der Bühnenbereich andauernd provisorisch gebaut wurde. Eine Ausnahme hierbei bildet das mittelalterliche Theater im Sinne des geistigen Dramas, da die Darstellungen in Sakralbauten oder auf den öffentlichen Plätzen beim Simultanverfahren aufgeführt wurden und das Publikum sich frei bewegen konnte.

Bei der Auflösung der Trennung zwischen dem Publikum und der Darstellung wird das Erlebnis der persönlichen Betroffenheit sehr gesteigert. Die illusionistische Qualität, die bei einem an der Sitzbank „gefesselten" Zuschauer die notwendige Komplettierungen einer Aufführung ausmachte, wird jedoch gemindert. Das Theatergebäude ist jedoch auch das Behältnis eines idealisierten Sachverhaltes, womöglich einer Utopie. Worauf weist diesbezüglich jedoch die aktuelle Theatervorstellung hin? Ein multifunktionaler Raum, technisch gut ausgerüstet, ohne eine eindeutige Orientierung des Publikums oder der Bühne, mit einem zeitgemäßen Ausdruck nach außen?[11]

Die Auseinandersetzung mit der Architektur zur Darstellungskunst ist ganz wesentlich von dem Wandel einer unmittelbaren zu den mediatisierten Kunstformen geprägt. Hinzu kommt die gesteigerte Dramaturgie des Filmes und aber noch mehr der multimedialen Virtualität. Man denke z. B. an eine Close-Up-Aufnahme vom weinenden Forrest Gump oder an den laut gestellten Titel „Ring of Fire" auf den Kopfhörer am Crosstrainer. Teilweise bedient sich Musik-

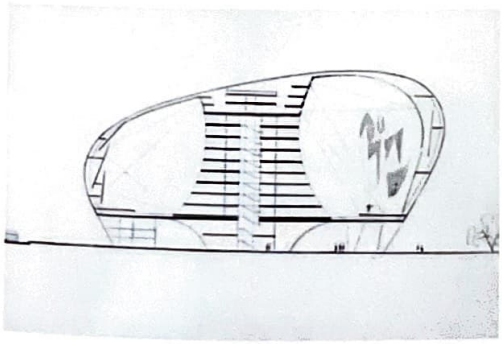
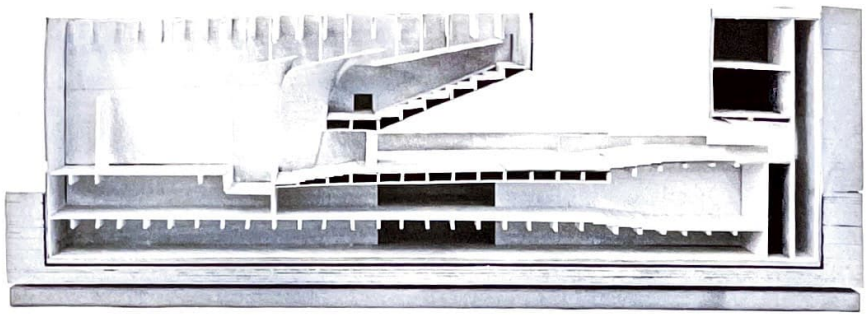
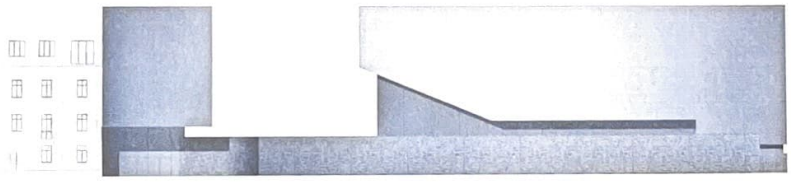
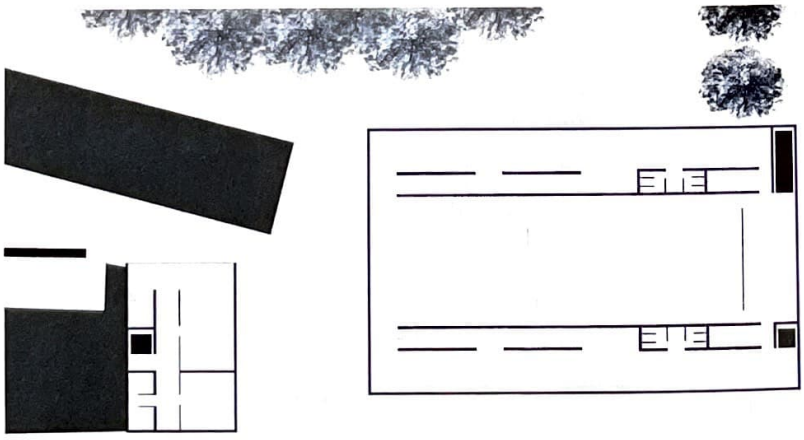


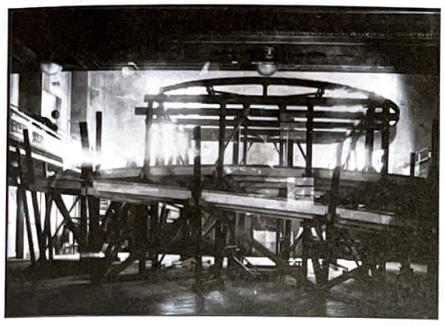
Abb. 15, 16 Das Publikum ist mittendrin, die Szenenwechsel rundum, Le théâtre spatiodynamique, Nicolas Schöffer, 1957



IURII SUCHAK – Auftritt
Skulpturale Baukörper auf einem Podium. Das Gebäude bringt die Spannung des Ortes Kai und Brücke, wie ein Brückenkopf zum Schwung. Das Theater zeigt seine Präsenz.







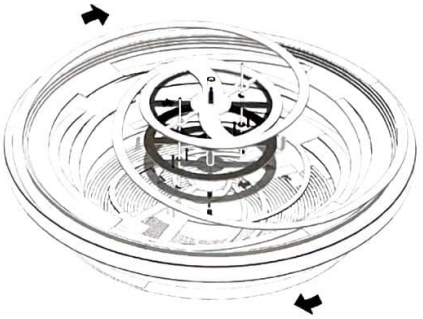
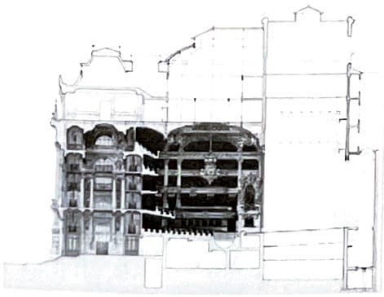


Abb. 17 Raumbühne im Wiener Konzerthaus, F. Kiesler, 1924 Wien **Abb. 18** endless theatere, F. Kiesler, 1924 Wien, Illustration von Juan Ignacio Prieto-López

theater szenisch dieser Mittel. Im Kern ist es jedoch einer *analogen* Darstellung bewusst verpflichtet. Nur schon deswegen, weil man beispielsweise auf die maximale Reichweite der Stimme ohne Lautsprecher eingehen muss.

Auch die technische Reproduzierbarkeit spielt eine einschneidende Rolle. Zwar wird gerne betont, dass die nuancierten Unvollkommenheiten jeden Live-Auftritt als solchen auszeichnen, allerdings lässt sich der noch nie so enorm gewesene Qualitätsdruck in der Gegenüberstellung zu den Aufnahmen nicht ausklammern. Eine symphonische Aufführung wird beispielsweise ganz unvoreingenommen mit der entsprechenden Wiedergabe in den eigenen vier Wänden mit verstellbarer Lautstärke verglichen. Dies äußert sich beim Theaterbau nachdrücklich durch den Anspruch einer tadellosen technischen Ausstattung, besonders bei den akustischen Einrichtungen. Dadurch ist in der Architektur ein grobes Paradox entstanden: Eine Kunstform, die ihre Qualität der menschlichen Gegenwart – man könnte sogar sagen, des Menschlichen überhaupt in der Kunst – in Szene setzt, bedient sich dazu einer ungeheuren technischen Einrichtung. Damit kommt die berechtigte Frage auf, wie viel Amplifizierung noch als menschlich gilt.

Alle erwähnten Aspekte (Abbau der Trennung zwischen Zuschauer und Darsteller, Relativierung der Frontalität, Gegenüberstellung zur Medienkunst, sowie der Ausbau der Bühnentechnik) bilden den gegenwärtigen Kontext zur



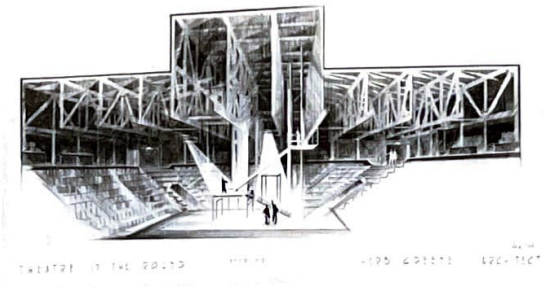
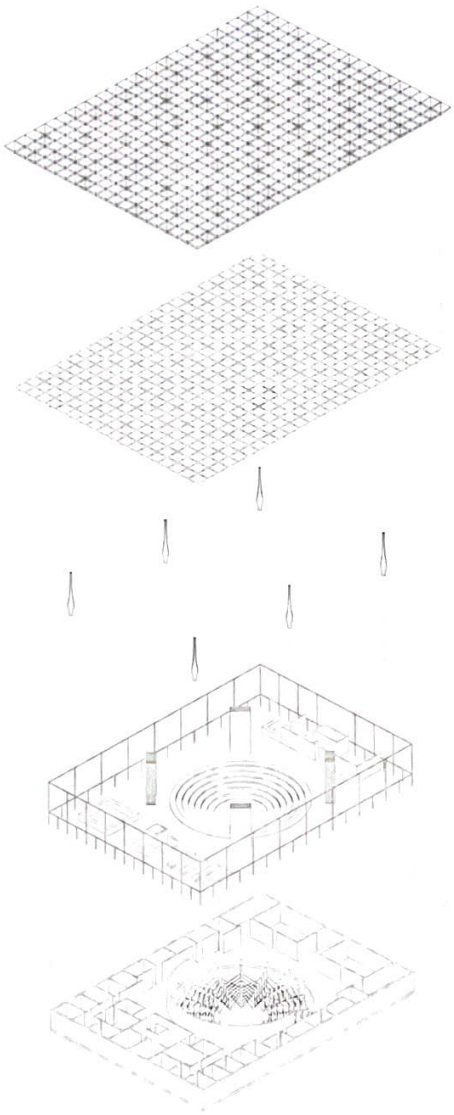
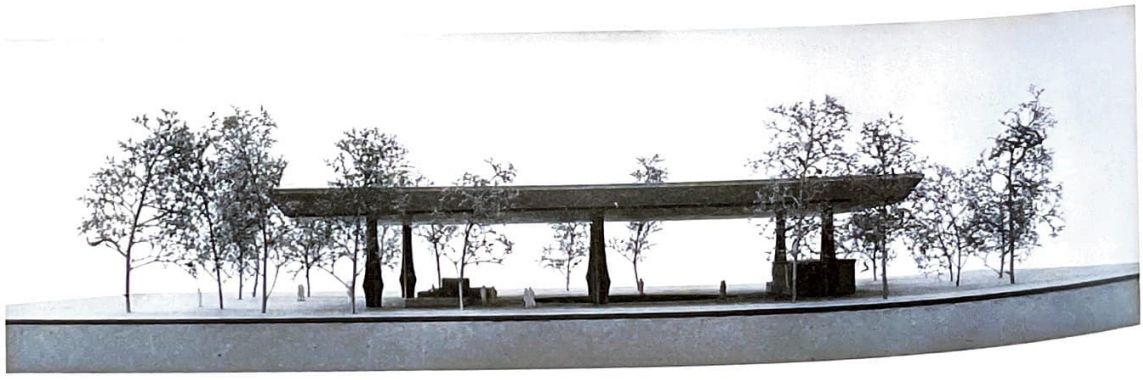


Abb. 19 Hierarchie Zuschauerraum-Bühnenhaus, Schnitt eines nicht ausgeführten Projekts der Opéra-Comique, Paris 1890er **Abb. 20** Eine Annäherung an Black-Box-Theater, Theatre in the Round, Herb Greene, 1962



PHILIPP SCHILLINGER – Theatre Pavillion
Eine überdachte Arena im Park. Gänzlich für jegliche Aktion offen. Dach und Boden ersetzen das Bühnenhaus. Stahlgerüst oberhalb vom Grund, Massivbau unterhalb. Hubpodien lassen die Tribünen abtreppen oder machen sie bodengleich.



Reflexion von Musiktheater und haben einen starken Einfluss auf die architektonische Auseinandersetzung mit dem Theaterbau. Keiner von diesen stellt jedoch die Grundsatzfrage zum wesentlichen Zusammenhang zwischen den beiden Kunstformen. Architektur ist gewiss eine Notwendigkeit des Musiktheaters. Ist sie aber auch ihr Bestandteil? Architektur als Gattung gerät nämlich beim Theaterbau in eine grundsätzliche Verlegenheit, denn es ist nicht klar, ob sie dabei Protagonist oder Statist sei. Wie läuft die Gegenwärtigkeit der Darstellungskünste mit der Gestaltung des Aufführungsortes zusammen? Befinden sie sich bloß in einer unverbindlichen Begegnung von zwei ungleich schnellen Strömungen – darstellende Kunst, die wendige, und Architektur, die langsame? Im Vordergrund der historischen Vorbilder fällt es daher schwer, sich vom Wunsch nach architektonischer Kristallisierung der Gegenwärtigkeit einer Aufführung zu entreißen, konträr zur viel zitierten, scharfen Aussage von Peter Brook:
„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch diesen Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist."[12]

Der leere Raum steht hier als Platzhalter für den architektonischen Raum. Die Aussage scheint womöglich gestalterische Beiträge der Architektur auszuklammern, die Leere als bloßen Hintergrund herzustellen. Allerdings ist für das Theater, besonders für das aufwendige Musiktheater, ein *Platzhalter* in der Kulturlandschaft notwendig. Fällt dieser in seiner architektonischen Bedeutung ab, wird er als *Platz-Halter* entwertet. Ebenso kann das Verlangen nach einem *fast Nichts* jenseits der Handlung, das eine Darbietung beherbergt, der antiken Mulde in der Landschaft, kaum aufrechterhalten bleiben (Abb. 21). Wenn auch nur ein Stromkabel verlegt sein muss, gibt es ein solches Theater nicht mehr. Klar ist, dass das Gebaute dazwischenkommt, zumindest als Choreografie der Stromkabel und eventuell der Sitzbänke. Und die wunderbaren Funktionsspektakel mancher neuen Theaterhäuser verblüffen. Spätestens jedoch im städtebaulichen Kontext wird dem Theatergebäude eine architektonische Rechtfertigung abverlangt und in besseren Fällen auch wahrgenommen (Abb. 22, 23).[13]

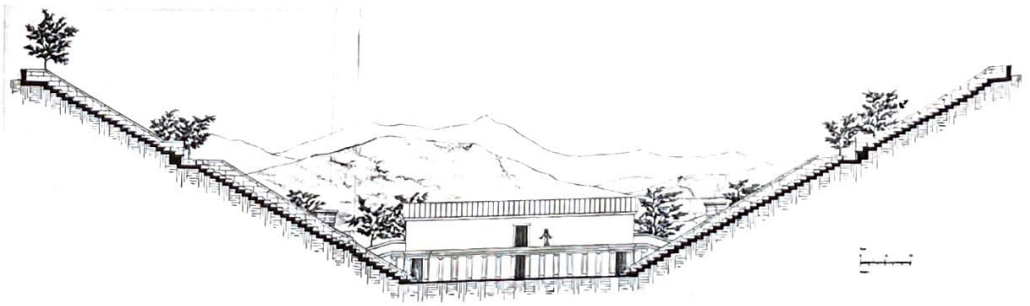
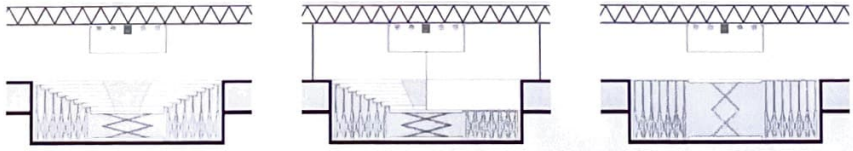


Abb. 21 Theater von Epidauros, 4. Jh. v. Chr.



Das Theatergebäude dient dazu, räumlich das theatrale Geschehen hervorzuheben und die Empfänglichkeit für die Aufführung zu unterstützen, aber auch dem Zuschauer physiologisch und psychologisch Halt zu geben. Es zeigt erstarrte Spuren der Handlungen, der gleichen wie diejenige, die auf der Bühne stattfinden. Es hält den Zuschauer in der Anspannung zur Erfahrung der Selbsterkennung und bringt die Darstellung dem Zuschauer nahe, damit diese „wirklich" werden kann. Das Theater ist der Ort, an dem die Schöpfung sich selbst zusieht. Dabei bekommt die Architektur, als bildendem Moment einer Gesellschaft, eine wesentliche Rolle. Ein Gebäude mag baulich präsent wirken, es bleibt allerdings – sofern es nicht eine authentische Hingabe der Gesellschaft darstellt – unwirksam.

„... Erde, die Auge wurde, und mitten darin die Gestalt, die alles erklärt, sehbar und hörbar macht, in Taten entbindet. Das Volk aber füllt die Lehnen der Mulde und nimmt so selbst die Urform der erzeugenden Erde an und bringt sich ein in ihre bildende Macht und drunten auf dem Schauplatz begibt sich seine Urtat als Schauspiel. Das dumpfe Gewühl des Alls wird menschengesichtigt in den Personen des Dramas, die mitten auf dem Schauplatz hervortreten, hervorgebracht aus dem Volk, für die sie das Wort führen, alles fürzutun und auszutragen. [...] In der Mitte liegt der Weltort der Bildung, ein Garten im All, behütet im Blick der Gemeinde. Seine Mulde aber ist gebettet in den Hang eines höheren Gebirges im Rücken."[14]

So beschreibt Rudolf Schwarz die Übereinstimmung des antiken Theaters mit der jeweiligen Gesellschaft. Es ist nicht abwegig, auch unsere Theater-Bauten so zu betrachten. Allzu vordergründig wird beim Theaterbau die gewiss vorteilhafte, einwandfreie Ausführung der technischen Einrichtungen beachtet. Architektur beim Theaterbau ist aber Bühne und Tribüne zugleich. So ist es nicht nur im Inneren, sondern auch nach außen, zum Stadtgefüge. Vieles am Theaterbesuch ist eine Architekturexkursion.

Ausschlaggebend bei der Reflexion zum Theaterbau ist die Erkenntnis, dass dort Architektur zu einer faktischen Zerrissenheit gelangt. Der architektonische Raum löst sich vor dem dunklen Abriss des technischen Raums auf.

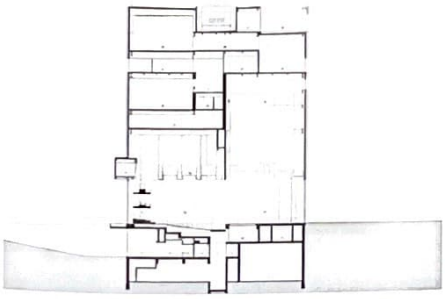
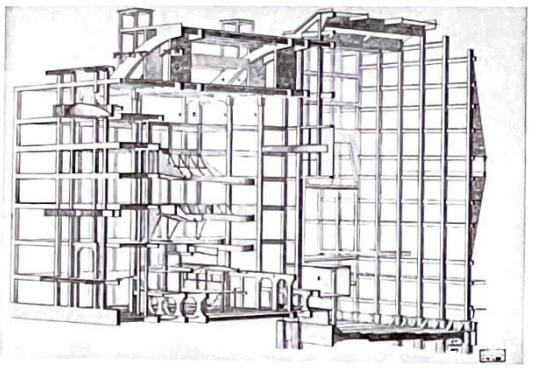


Abb. 22, 23 Dee and Charles Wyly Theatre, Arch. REX/OMA, Dallas 2009



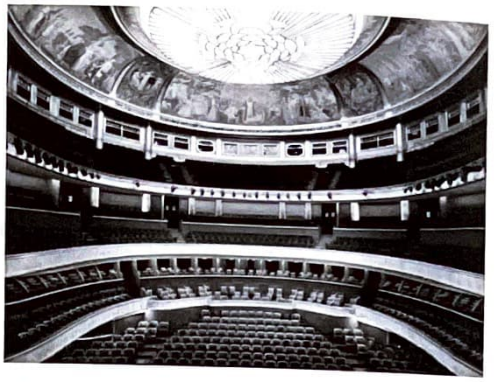


Abb. 24, 25 Stahlbetonstruktur des Théâtre des Champs-Élysées, von Henry van de Velde konzipiert, von Auguste Perret 2011–2013 errichtet.

Dieser muss mit dem Theaterstück vervollständigt werden, um eine kohärente Raumerfahrung zu gewinnen. Theaterbau wirkt im gewissen Sinne wie eine induzierte Halluzination.

Es ist nachvollziehbar, dass gerade beim Theaterbau die Moderne – geprägt vom sachlichen Verständnis, trotz einer beeindruckenden Fülle an bahnbrechenden Entwürfen, aber vielen konventionellen Bauten – eine Ungewissheit hinterlässt. Exemplarisch dazu kann bereits die Planung vom „Théâtre des Champs-Elysées" (H. van de Velde und A. Perret, Paris 1913) geschildert werden (Abb. 24, 25). Der Konzeption von H. van de Velde mangelte ein statisches Gerüst, das, einmal in Stahbeton von A. Perret errichtet, wiederum durchgehend bekleidet wurde, um in den Augen des damaligen Publikums nicht abgewertet zu werden. Vergleichbares geschah auch mit „Teatro Augusteo" in Neapel (Pier-Luigi Nervi, Neapel 1926–1929).

Bei keinem anderen Architekturprogramm geschieht diese Zerrissenheit so deutlich. Bei Wohnhäusern, Schulbauten oder Museen kann Architektur zwar zu einer repräsentativen Form gebracht werden, bleibt jedoch in ihrer Bestimmung durchgehend kohärent. Lediglich bei Sakralbauten wird auf einen Inhalt, der über das Gebaute hinaus zielt, hingewiesen. Allerdings steuern die aufgebauten Raumbilder auf eine transzendente Ebene hin, die architektonisch nicht eingeholt werden muss. Das Theatergebäude formt – um die Handlung zur Wirkung zu bringen – räumlich das Publikum zum Zuschauer, den Darsteller zur Rolle und schließlich Bühnenapparatur zum Bühnenbild. Aus dem Grund wird am Theaterbau die Tüchtigkeit der Architektur als *Gestaltung* gemessen. Damit ist eine verbindliche Einwicklung gemeint. Symptomatisch ist, dass die Suche nach der passenden Theaterbauform im 20. Jahrhundert das sogenannte Black-Box-Theater, mit einem ebenso signifikanten Namen, hervorgebracht hat. Die Kollision zwischen der Gestaltung und Funktionalität, zu der ein Musiktheatergebäude unweigerlich verpflichtet, ist allenfalls indikativ. Die Schöpfung, die sich selbst im Theaterbau zusieht, könnte womöglich als Zeugnis der Wertigkeit

des Menschlichen in der Architektur gelten. Ist bei einem Musiktheater die Fiktion menschlicher als die Realität (Abb. 26)?

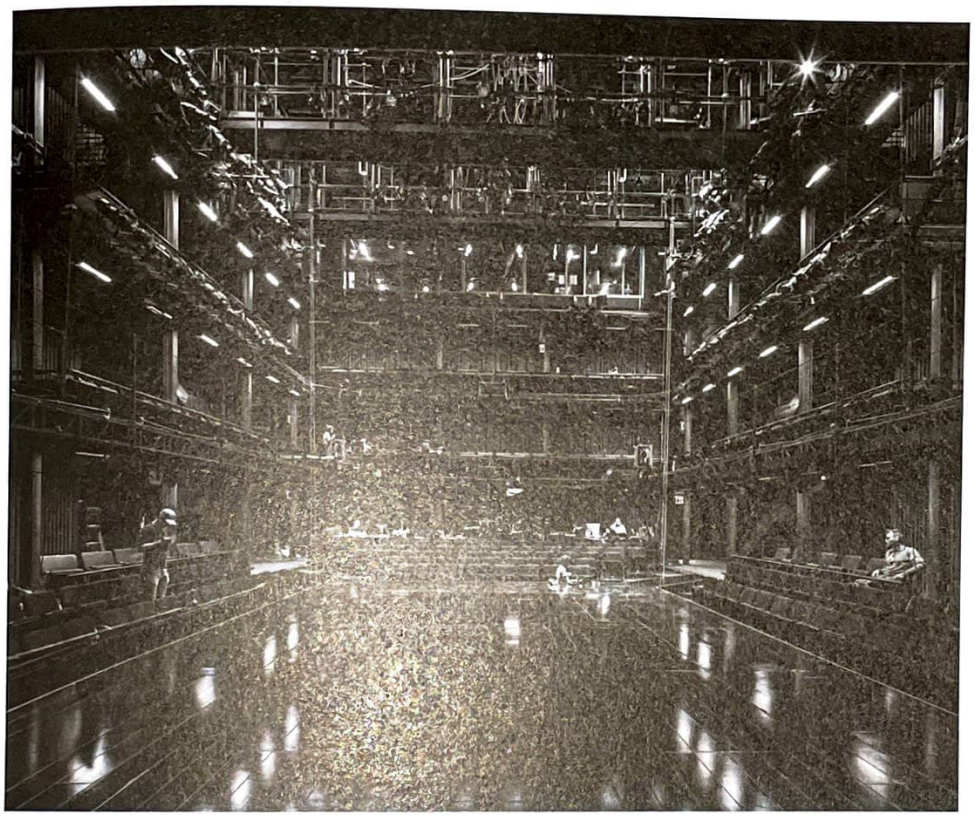


Abb. 26 Zuschauerraum Polonsky Shakespeare Center Brooklyn, H3 Hardy Collaboration Architecture, LLC, New York 2013, Foto: Francis Dzikowski

1 Oscar G. Brockett & Franklin J. Hildy: History of the Theatre. 10 Aufl., London: Pearson Education Limited 2013, S. 1–4.
2 Vgl. Yosef Garfinkel: Archaeology of Dance, in: Archaeological Approaches to Dance Performance, hg. von Kathryn Soar und Christina Aamodt. Oxford: Archaeopress 2014.
3 Vgl. Ivica Brnić: Nahe Ferne. Sakrale Aspekte im Prisma der Profanbauten von Tadao Ando, Louis I. Kahn und Peter Zumthor. 1. Aufl., Zürich: Park Books 2019, S. 78–79.
4 Vgl. Andreas Kotte: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. Aufl., Köln: UTB GmbH 2012, S. 77–79.
5 Vgl. Stephan Trüby: Die gesprengte Skene. Eine kurze Geschichte der Szenographie. Archithese 4/2010, S. 36–41.
6 Vgl. Jochen Meyer: Vom barocken theatrum mundi zum modernen Theater - Kritik und Rezeption der barocken Theaterbauten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 31/1999, S. 16–20.
7 Jochen Meyer: Vom barocken theatrum mundi zum modernen Theater - Kritik und Rezeption der barocken Theaterbauten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 31/1999, S.24.
8 Vgl. Yann Rocher und Marcel Freydefont: Théâtres en utopie. Arles: Actes Sud Editions 2014.
9 Vgl. Friedrich Kiesler: Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach. Würthle & Sohn Nfg. 1924.
10 Vgl. Yann Rocher und Marcel Freydefont: Théâtres en utopie. Arles: Actes Sud Editions 2014.
11 Vgl. Carsten Krohn: Architektur der Transformation. Archithese 4 / April 2010, S. 12–17.
12 Peter Brook: Der leere Raum. 3. Aufl., Berlin: Alexander Verlag 1997, S. 9.
13 Vgl. Carsten Krohn: Architektur der Transformation. Archithese 4 /April 2010.
14 Rudolf Schwarz: Von der Bebauung der Erde. Heidelberg: Lambert Schneider 1949; Faksimile, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2006, S. 127–128.

Die vorliegende Publikation zeigt exemplarisch ausgewählte Projekte des Forschungsbereiches Hochbau 1, welche in der jeweiligen Entwurfsaufgabe im Entwerfen und Konstruieren erstellt wurden. Als Einstieg in die Publikation dient die Erläuterung zur „Methodik des simultanen Entwerfens". Im Rahmen der Lehrinhalte der Abteilung für Hochbau und Entwerfen liegt der Fokus bei allen Bauaufgaben in der wichtigen Verknüpfung zwischen Konstruktion und Architekturform. Ausformuliert heißt das, ein Gedankengebäude aufzubauen, bei dem die Raum- und Formvorstellung bei gleichzeitiger Anwendung räumlicher und konstruktiver Logik ausdrucksvolle Architektur hervorbringt. Abschließend wird der Arbeitsprozess didaktisch reflektiert, dargestellt und grafisch aufbereitet.

Als Produkt der Forschungsreise im Wintersemester 2018/19 zeigen die „Krakau Partituren" diese Methodik in angewandter Form mittels planerischer Interventionen in Krakau, der Kulturhauptstadt Europas im Jahre 2000, welche sich allesamt dem Thema „Musik" widmen. Rhythmisch wechseln die jeweiligen Themen und Typologien und finden ihren architektonisch-konstruktiven Ausdruck in Musikschulen, -hallen, -theatern und -häusern, die der Stadt als reichhaltige Palette ausdrucksstarker Klangräume dienen sollen.

ISBN 978-3-85448-038-9

9 783854 480389

www.tuwien.at/academicpress

TU WIEN architektur + raumplanung

Professur Staufer & Hasler
Hochbau und Entwerfen 253-4