

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 47 (1960)  
**Heft:** 9: Theaterbau

**Artikel:** Aus der Sicht des Architekten  
**Autor:** Ruhnau, Werner  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-36797>

### **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.](#)

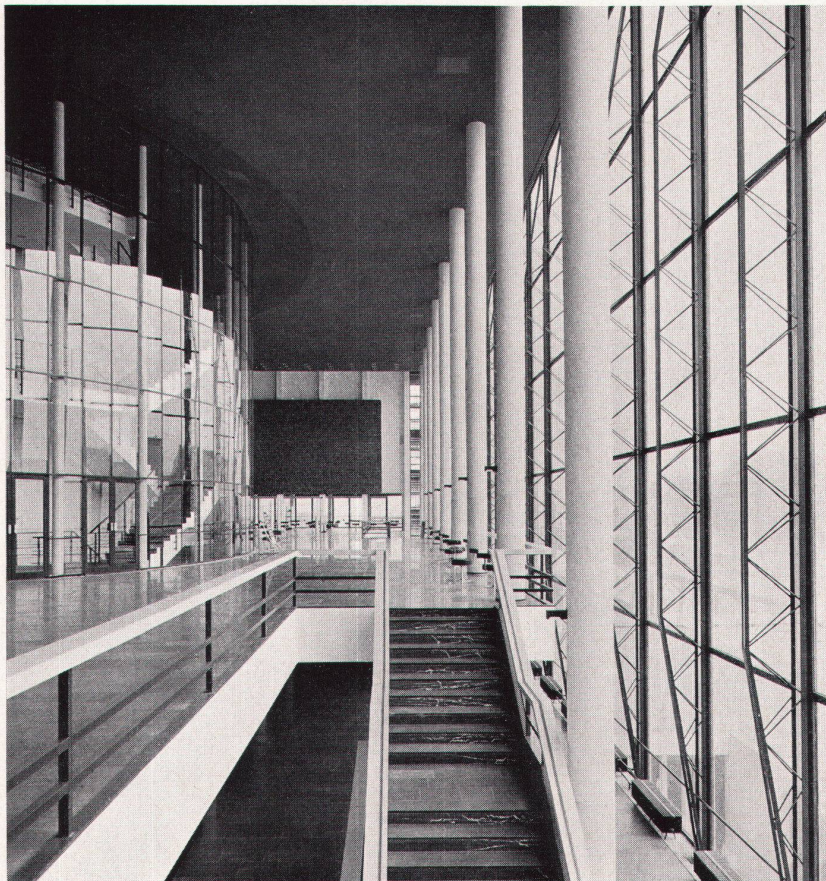
### **Terms of use**

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:** 30.03.2025

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





10



11

Sowohl für die Bauherren als auch für die Theaterleute müssen wir Architekten den Beweis führen, daß ein Theaterbau nicht im Vergleichssinn mit geschichtlichen Beispielen primär ein architektonisches Ereignis ist, sondern für uns heute, wie von Gropius formuliert, sein muß «ein großes Licht- und Raumklavier, so unpersönlich und veränderbar, daß es einen universalen Spielleiter nirgends festlegt und allen Visionen seiner Vorstellungskraft fügsam bleibt».

Den Bauherren, also den Städten, Stiftungen, dem Staat oder auch dem Privatmann muß klar werden, daß ein solches Licht- und Raumklavier die Möglichkeiten nicht verbarrikadiert, historische Fixierungen zu realisieren. Umgekehrt jedoch eine bauliche Fixierung, wobei das introvertierte Barockgegenüber hier die zumeist gewählte Form ist, dem modernen Theater in seinen Bestrebungen nach dynamischer Variabilität unüberwindliche Hindernisse in den Weg legt. Dies sind:

1. Wände, Mauern und Decken um den Zuschauerteil herum;
2. Trennwände zwischen Zuschauerteil und Bühnenteil;
3. die lochartige Verbindung zwischen Zuschauerteil und Bühnenteil;
4. die Begrenzungen des Bühnenteiles;
5. die materiell fixierte Beziehung von Bühnen- und Zuschauerteil.

Meine Forderungen an den Theaterbau heute sind:

1. Beseitigung aller festen architekturbildenden Decken, Wände und Böden so weit als möglich, materiell wie auch optisch. Es muß angestrebt werden, daß der Theaterraum nur vom Theater selbst erzeugt wird. Dies ist die lebendige veränderliche Beziehung zwischen Akteur und Spektateur.
2. Baulich müssen Bühnenteil und Zuschauerteil ebenfalls bis zur Austauschbarkeit integriert werden. Nicht vom Architekten, sondern vom Theater wird jedesmal neu bestimmt, wo Bühne ist und wie sie aussieht. Bühne muß ein veränderlicher Ort sein und nicht der vom Architekten festgelegte Raum.
3. Die «Zone des Theaters» oder der «Ort des Geschehens» muß unter Aufgabe der introvertierten Exklusivität frei im städtischen Großraum stehen.

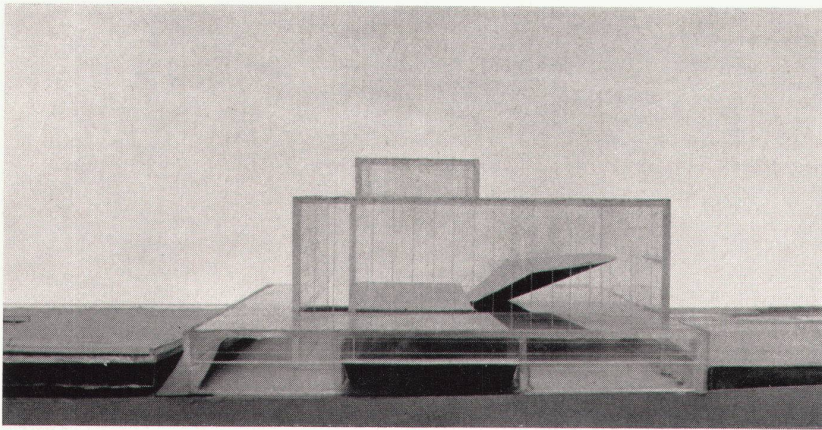
Endlich muß das Theater als baulich fixiertes Ereignis mit allen seinen Behinderungen so weit immaterialisiert werden und dafür den Charakter eines Instrumentes erhalten, daß es in jedem beliebigen Lebensbezirk Wirklichkeit werden kann.

Wenn die Bauherren erkannt haben, daß in der optimalen Freiheit jede Fixierung möglich ist, präzise gesagt: daß das Theater als Raumklavier innerhalb einer Stunde einen Barockraum zu einer Arenabühne umbauen kann, werden auch die Bauprogramme oder Wettbewerbsausschreibungen frei werden von all ihren bisherigen Behinderungen.

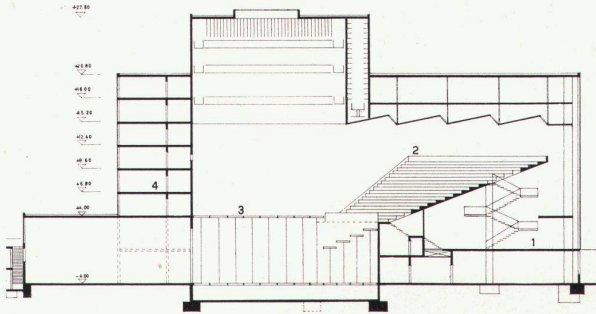
Wenn die Theaterleute erkennen, daß durch das Wegnehmen von Architekturstützen das lebendige Theater nicht umfällt, sondern frei wird, werden sie das Rauminstrument wollen und darauf zu spielen anfangen. Sie werden die Freiheit sehr schnell zu nutzen wissen, sich über die Bühne hinaus jeden Abend erneut Theater bauen zu können. In den zwanziger Jahren klagten die Schauspieler darüber, daß ihnen die Stützen fehlten, als die Bühne vom Übermaß des Dekors befreit wurde. So, wie sich dann die Schauspieler in ihre neue Freiheit gefunden haben, werden sich morgen die Regisseure in ihre neuen Freiheiten finden, die das Raumklavier eröffnet.

Mit den Baubefehlen von heute, die zu viel vorschreiben, bleibt dem Architekten wenig Bewegungsraum. Nach dem Münsterischen Bau, der die fixierte Situation von Bühne und Zuschauerhaus durch die dunklen Wände optimal zu einem gemeinsamen Raum zusammenführt, wurde weiter durch die immaterielle, schwebende Lampendecke und die leichten, mit Korbgeflecht abgeschlossenen drei Ränge die Vorstellungswelt vom festgefühten repräsentativen Theaterbau angegriffen. In Gelsenkirchen wurde, in dem Bestreben, den Eindruck eines gemeinsamen Raumes von Bühnen- und Zuschauerteil zu erreichen

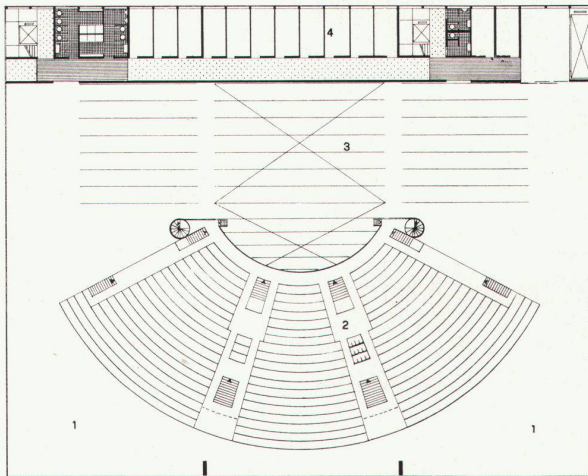




1



2



3

- 1 Foyer
- 2 Zuschauer
- 3 Bühnenzone

#### Projekte von Werner Ruhnu

##### 1, 2, 3

Modellansicht, Längsschnitt und Grundriß 1:800 mit offener Bühnenzone für den Essener Opernhaus-Wettbewerb  
Maquette, coupe et plan 1:800 du concours pour l'Opéra d'Essen  
Model view, cross-section and ground plan 1:800 of project for Essen Opera House competition

##### 4, 5

Mobiltheater, Wettbewerbsprojekt Düsseldorf. Schnitt und Grundriß 1:1000 der Halle auf Spiel- und Zuschauerhöhe  
Théâtre mobile, projet de Düsseldorf; coupe et plan du hall au niveau scène/spectateurs  
Mobile theatre, competitive project for Düsseldorf; cross section and ground plan of hall at stage and spectators' level

##### 6

Mobiltheater. Die auffahrbaren Waben in der Variante mit Sitzplätzen. Freie Variabilität in der Vertikalen für die Zuschauer- wie für die Bühnenzone  
Théâtre mobile: les alvéoles amovibles sont pourvues de sièges  
Mobile theatre. The practicable honeycombs with seats

(die laut Wettbewerbstext als zwei verschiedene Räume gefordert wurden), weiter gegangen. Es war mein Bestreben, dem Theater wenigstens optisch einen Raum gewissermaßen in der Einstellung Null zu übergeben. Ein Instrument, bei dem weder durch Farbe noch durch Trennungen zwischen Bühne und Zuschauer teil tektonische Fixierungen erfolgen, die über die Festlegung der Zuschauer- und der Bühnenseite hinausgehen. Daher nur Graustufen, schwarze Zuschauerhausdecke, schwarze Wände, – im dunklen Raum sind Zuschauer- und Bühnenteil zwar fixiert, aber zusammengewachsen. Besonders bei Benutzung der Stuhlbeleuchtung wird der Architekturraum vollkommen immaterialisiert, und das Theater bildet sich durch den Raum zwischen Menschen und Spiel. Doch es bleibt eine vollkommene Täuschung, ähnlich einem barocken Deckengemälde, das den Eindruck des Himmels vorzaubert. Hier wird durch die Nacht ein nicht vorhandener Raum erzeugt; jedoch kommt über die betonierten Grenzen der möglichen Integration das Theater nicht hinweg. Vor allen Dingen ist das wichtigste Merkmal eines echten Raumklaviers nicht gegeben; Bühne und Zuschauer teil sind nicht austauschbar.

Im «Kleinen Haus», mit seinen 450 Plätzen, ist dieses Merkmal gegeben. Hier wurde baulich die Möglichkeit geschaffen, jede beliebige Zuordnung von Akteuren und Spektateuren zu bringen. Guckkasten, Raum- und Arenatheater kann gespielt werden, und die aufklappbare Decke erlaubt von jeder Stelle her den Zugriff aufs wandernde Spielfeld. Die Variabilität der Bestuhlung ermöglicht es, auch innerhalb eines Abends die Zuordnung von Bühnen- und Zuschauer teil zu verändern. Bühne, Zuschauer teil, Foyer sind ein gemeinsamer Raum, der auch nach außen hin geöffnet ist. Der schwere Vorhang, als Sinnbild des Abschließens und der Introvertiertheit «verplüsch», bleibt aber bis zur Stunde noch ständig geschlossen, die Bühne bleibt stets am gleichen Ort, das kleine Raumpiano wird noch nicht ausgespielt.

Im Foyer des «Großen Hauses» ist dieser eine Teil des Theaters zur Stadt hin vollkommen geöffnet. Es ist eigentlich überall zu beobachten, wie hier beginnend das Theater seine Introvertiertheit aufgibt. Für das Opernhaus in Essen machte ich mit Emanuel Lindner den Vorschlag, auch über das Foyer hinaus Zuschauertribüne und Bühne frei in die Stadtlandschaft zu stellen. Dazu wurde im Erläuterungsbericht folgendes ausgeführt:

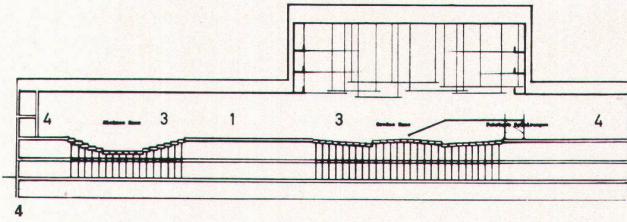
«Das zeitgenössische Theater zielt auf Integration von Akteuren und Spektateuren. Es zielt auf deren dynamische Zuordnung zur Aktivierung der Zuschauer. Das zeitgenössische Theater wird behindert durch jede Trennung von Bühnen- und Zuschauerhaus. Es wird eingeeignet durch Mauern, Bühnenrahmen und den eisernen Vorhang zwischen Bühnenhaus und Zuschauerhaus. Das zeitgenössische Theater will aus seiner Introvertiertheit hinaus, es befreit den Zuschauer aus seiner Passivität.

Der Entwurf zieht aus dieser Situation für das ‚Große Haus‘ folgende Konsequenzen:

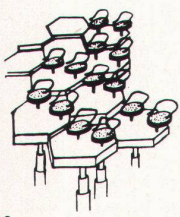
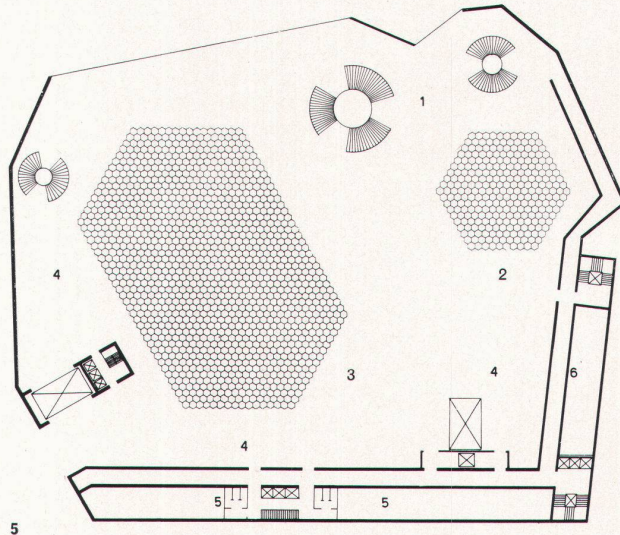
1. Spielfläche und Tribüne der Zuschauer werden frei im Raum einander zugeordnet. Sämtliche festen Raumabschlußwände werden fortgelassen, sowohl beim Bühnen- als auch beim Zuschauerhaus. Optische Raumabschlüsse für szenische Zwecke werden durch eine Vielzahl von Rollos und Vorhängen vom Zwischendach her möglich gemacht. Die Abtrennung des Theaters von der Außenwelt aus szenischen Gründen kann durch verstellbare, in die Glaswände eingebaute Lichtblenden erfolgen. Den sicherheitstechnischen Notwendigkeiten wird durch Regenanlagen usw. über Spielfläche und Zuschauertribüne Rechnung getragen.

2. Die gesamte Bühnentechnik mit ihrem Verschiebesystem, den Magazinen usw. wird unter die Spielebene gelegt. Hier werden besonders die für das historische Theater notwendigen Bühnenbilder bereitgestellt. Der vollkommen bewegliche Boden

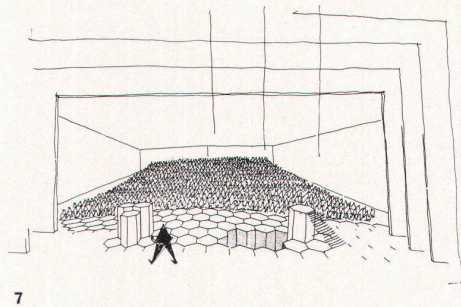




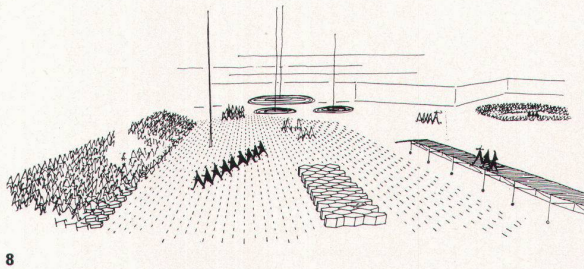
- 1 Aufgang Foyer
- 2 Kleines Haus
- 3 Großes Haus
- 4 Nebenflächen
- 5 Garderoben
- 6 Verwaltung



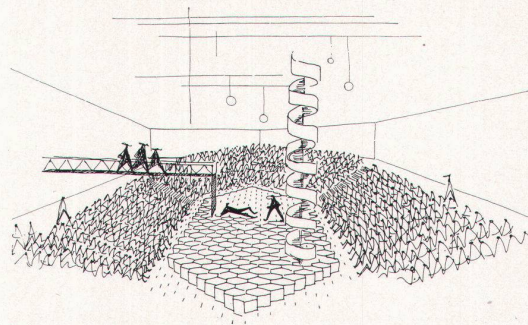
6



7



8



9

der Hauptspielfläche fährt zwischen den Akten nach unten, so daß hier das Auswechseln der Bilder in der üblichen Weise durch horizontale Verschiebung von Bühnenwagen vor sich gehen kann. Auf der Hauptspielenebene können seitlich zusätzlich Bilder bereitstehen, die auch vom Lastenaufzug her ausgetauscht werden können.

3. Die ganze Decke des Theaters ist Oberbühne. Die geforderten Züge liegen über der Hauptspielfläche. In den übrigen Deckenteilen sind Beleuchtergalerien, eventuell Stellwerk usw. und die schon erwähnten Vorrichtungen, wie Stahlrolläden und Vorhänge, zur optischen Abtrennung beliebiger Räume untergebracht.

Die tragende Idee ist: Ein Theater für unsere Tage zu bauen mit einem Optimum an beweglicher Zuordnung. Jetzt ist es einfach, jeden Raum zu erzeugen, um auch historisches Theater zu realisieren. Architektur wird verstanden als Ort des Geschehens mit einem Minimum an Festlegung für das Geschehen selbst. Jedes Zuviel an räumlicher Fixierung behindert das zeitgenössische Theater, das Spiel sein will in Licht und in Freiheit.»

So viel zum Essener Entwurf. Jedoch wird dort die Freiheit des Spiels noch dadurch behindert, daß keine Veränderung im Verhältnis zwischen Akteur und Spektateur möglich ist. Um diese fixierte Situation variierbar zu machen, schlug ich im Wettbewerbentwurf für Bonn erstmalig vor, die Oberbühne voll wirksam auch über den Zuschauerteil zu ziehen und ebenfalls, in Angleichung an den Bühnenboden, auch den Boden des Zuschauerraumes beweglich zu machen. So ist eine echte Austauschbarkeit beider Raumfunktionen gegeben. Die einzelnen Podien waren in Bonn noch quadratisch und  $1,00 \times 1,00$  m groß.

Im Düsseldorfer Wettbewerb für das Schauspielhaus habe ich dieses Prinzip vervollständigt und eine zweite Theaterfläche als sogenanntes «Kleines Haus» hinzugefügt. Dieses zusammen ergibt dann das Raumklavier, zu dem der Regisseur Jaques Polieri und ich im Erläuterungsbericht folgendes sagten: «*Mobiles Theater* nachdem Gropius und Piscator mit dem Totaltheaterprojekt den Versuch unternahmen, Bühne und Zuschauerraum optimal zu integrieren, nachdem Weininger durch das Kugeltheaterprojekt das totale Spiel im Raum zu lösen versucht hat, wollten Roman Clemens und andere die Introvertiertheit des Theaters beseitigen, durch fortziehbare Wände etwa oder indem Mies in Mannheim den Theaterraum völlig verglast mitten in die Stadtlandschaft stellte.

Die Verfasser – Architekt und Regisseur – glauben, daß neben dem fixen Verhältnis von Akteuren und Spektateuren auch die festen Begrenzungswände des Theaters beseitigt werden müssen. Dem Regisseur soll die Möglichkeit gegeben werden, sich jeden Abend den Raum selbst zu bauen. Das wird durch ein Höchstmaß an Variabilität erreicht. Neben der Verwendung von in Aluminiumkonstruktionen gebauten leichten fahrbaren Spielrampen ist auch der Boden beweglich. Er zieht sich gleichmäßig über Bühnen- und Zuschauerteil, so daß überall Mulden und Hügel gebaut werden können. Die Veränderungen gehen schnell vor sich, so daß auch innerhalb eines Abends verschiedene Raumvariationen gebracht werden können. Es ist selbstverständlich, daß innerhalb der größtmöglichen Variabilität dieses vorgeschlagenen Raumes auch das barocke Gegenüber und jede beliebige Abgeschlossenheit erzeugt werden können.

Der Theaterbau soll ein Instrument für den Regisseur sein. Architektur wird verstanden als Ort des Geschehens mit einem Minimum an Festlegung für das Geschehen selbst.»

7, 8, 9

Varianten der Anwendung des Mobiltheater-Prinzips. Weiterentwicklung der Strukturprinzipien des Gelsenkirchener Kleinen Hauses  
Variantes d'application du principe du théâtre mobile  
Application examples showing variability of mobile theatre principle