

Christof Schalhorn

**Die Bühnenform in den Wagner-Theatern in Bayreuth und München –
kritische Beurteilung und Vergleich**

1992/93, bei Enno Burmeister, LMU-München, Theaterwissenschaft

Inhalt

Vorbemerkung.....	3
I Das Festspielhaus in Bayreuth.....	4
1 Der Kunstbegriff Wagners.....	4
2 Die ausgeführte Wagnerbühne in Bayreuth	7
II Das Prinzregententheater in München	12
1 Offizielle Anforderungen und die Position Littmanns.....	12
2 Das Prinzregententheater in München.....	14
Literatur	17

Vorbemerkung

Gegenstand dieser Betrachtung ist das sog. Wagnertheater. Dabei handelt es sich um den Typ eines Theaterbaus, der von Richard Wagner lanciert¹ wurde und im Bayreuther "Festspielhaus" seine originäre Ausführung sowie in Münchener "Prinzregententheater" die Nachahmung erfuhr.

Die Betrachtung beschränkt sich auf das Kernproblem jedes Theatergebäudes, nämlich "das Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne"², schließt somit sämtliche umliegende Raumkomplexe (Foyers, Verkehrswege, Bühnennebenräume etc.) wie auch das äußere Erscheinungsbild aus. Doch auch hinsichtlich des Zuschauer- und Bühnenraums findet von den erwähnenswerten Details (Baustoffe, Dekoration etc.) eine Reduzierung statt nach Maßgabe der hier interessierenden Fragestellung. Die wesentlich historischen Aspekte, betreffend die Planungs-, Entwurfs- sowie Baugeschichte, bleiben ebenfalls unberücksichtigt.

Im Teil I wird nach der Skizzierung von Wagners Kunstbegriff (unter 1) aufgezeigt, in welcher Weise die von ihm daraus abgeleiteten Forderungen in Bayreuth ihre architektonische Realisierung erfuhren (unter 2). Dementsprechend kommen unter in Teil II unter 1 die Vorstellungen des Münchner Architekten Max Littmann (unter b) im Verein mit den ihm von Bauherrnseite gegebenen, vom Bayreuther Haus abweichenden Anforderungen (unter a) zu Wort. Anschließend werden unter 2 ihre Verwirklichung im ausgeführten Bau betrachtet; und zwar unter vergleichender Bezugnahme auf den Vorbildbau.

Das Verhältnis beider Bauten zum Begriff der *Raumbühne* wird jeweils erörtert.

¹ Habel, 11.

² Schaul, 30.

I Das Festspielhaus in Bayreuth

1 Der Kunstbegriff Wagners

Anlässlich seines Zürcher Asyls (1849–58)³ hat Wagner in den Schriften "Die Kunst und die Revolution" (1849), "Das Kunstwerk der Zukunft" (1849), "Oper und Drama" (1851) und "Mitteilungen an meine Freunde" (1851) dargelegt, was für ihn die Kunst ist bzw. sein soll. Respektive der "Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit"⁴ dieser Äußerungen ergibt sich das folgende Bild:

Ausgangspunkt ist eine Gegenwartsanalyse, welche den Gegensatz zwischen Kunst und moderner Industriegesellschaft kritisch konstatiert.⁵ Aus dieser Entfremdung könne nur eine Revolution der Gesellschaft herausführen – und zwar eine solche, die allererst durch eine für sich schon revolutionäre Kunst bewirkt wird.⁶ Das Ideal der von Wagner so proklamierten Zeit bezieht er aus der antiken, attischen Tragödie. Diese habe zum einen die religiöse Einheit von Kunst und Gesellschaft, zum anderen die Einheit der Kunst in sich selbst, nämlich der verschiedenen Gattungen (Dichtung, Musik, Handlung, Tanz) zum Gesamtkunstwerk verwirklicht.⁷

Um diese Zeit wiederzubeleben, konzipiert Wagner ausdrücklich gegen die Oper und den zeitgenössischen Opernbetrieb⁸ das "Musikdrama" und die Idee von "Festspielen". Dort sollten die damals von Wagner geplanten und mit seinen Vorstellungen von einer revolutionären Kunst unablösbar verbundenen⁹ Ringdramen zur exklusiven Aufführung kommen.¹⁰

Sein eigenes Musikdrama ist für Wagner nun jenes "absolute Kunstwerk". Allerdings wird durch seine Charakterisierungen einer räumlichen und zeitlichen "Entrücktheit"¹¹ deutlich, daß Wagner der Kunst doch nicht die in ihr sich vollziehende antikische Einheit mit der Gesellschaft zuweist, sondern einen von aller "Realität" *entfernten* Ort

³ Michels, II, 455.

⁴ Kunze, 123.

⁵ Kunze, 130.

⁶ Kunze, 131.

⁷ Kunze, 131, 137ff.

⁸ Kunze, 138.

⁹ Kunze, 173.

¹⁰ Kunze, 169ff.; Habel, 11ff.

¹¹ Kunze, 172.

im Reiche einer nebulösen "Idealität".¹² Diese solle nämlich dezidiert das Irrationale bzw. Gefühlsmäßige zu ihrem Wesen haben.¹³ Deshalb komme auch der Musik als dem "reinen Ausdruck" und "reinen Gefühl" die hervorragende Rolle zu.¹⁴

Das Publikum soll nun in diese Sphäre durch "Auslöschung der Wirklichkeit"¹⁵ mittels der Kunstveranstaltung seinerseits entrückt werden: "Absorption durch die Kunst".¹⁶ Im Dienste dessen steht somit auch und gerade die Architektur des Schauspielhauses. In "Das Kunstwerk der Zukunft" heißt es:

"Bei der Konstruktion [...] des Theaters hat der Baumeister einzig als Künstler und nach den Rücksichtnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz".

Und im Vorwort zu seinem 1863 veröffentlichten Textbuch der Ringdramen fordert Wagner präziser, das Theater solle "nur auf die künstlerische Zweckmäßigkeit des *Inneren* (hervorgehoben, C.S.) berechnet" sein. Im selben Satz benennt er auch konkret die Art und Weise der architektonischen Verwirklichung:

"[M]it amphitheatralischer Einrichtung [...] und dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters"¹⁷ ist "das Publikum auf das Kunstwerk zu fixieren".¹⁸

Der Mechanismus dieser *Fixierung* des Publikums soll nun betrachtet werden.

¹² Kunze, 161ff.

¹³ Kunze, 135.

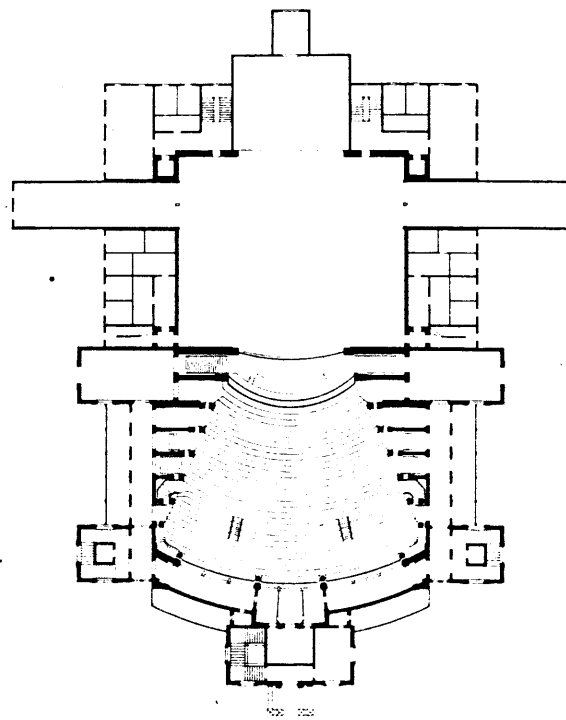
¹⁴ Kunze, 139ff.

¹⁵ Kunze, 173.

¹⁶ Wagner, X, 172.

¹⁷ Wagner, II, 123f.

¹⁸ Kunze, 171.



*Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.
Architekt: O. Brückwald. Erbaut 1872–1876.*

Bild 1:

2 Die ausgeführte Wagnerbühne in Bayreuth

Das augenfälligste Merkmal (vgl. Bild 1) ist die amphitheatralische Anordnung der Zuschauerplätze nach Art des antiken Theaters, als Cavea. Auf der Grundfläche eines Kreissegmentes steigen die Sitzreihen konzentrisch um die Bühne an.

Hinzu kommen:

- die Versenkung des Orchesters,
- das doppelte Proszenium,
- die Seitenwandgestaltung durch sogenannte Scherwände¹⁹.

Mit diesen Elementen ist eine radikale Neuerung gegenüber dem traditionellerweise vorherrschenden²⁰ und auch danach noch gebauten²¹ Rang- und Logentheater vollzogen.²²

Wesentlich ist nun die durch eine bloße Aufzählung der vier Elemente kaschierte innere Konsequenz. Sie läßt sich in Anlehnung an Wagners Ausführung in seiner Schrift "Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth"²³ folgendermaßen darstellen:

Ausgangspunkt ist die von Wagner vertretene Notwendigkeit, das Orchester als den "technischen Apparat der Tonhervorbringung"²⁴ unsichtbar zu machen. Grund ist die Intention, die optische Aufmerksamkeit des Publikums ausschließlich "zur genauen Wahrnehmung eines Bildes (des Bühnenbildes, C.S.) zu bestimmen", d.h. jede Ablenkung vom Kunstgeschehen durch eine "dazwischenliegende Realität"²⁵ zu unterbinden. Architektonisch bewerkstelligt wurde diese Unsichtbarmachung durch das Tieferlegen des Orchesters und die zusätzliche Anbringung einer Sichtblende²⁶ – allein zu dem Zweck, daß "der Zuschauer unmittelbar über dasselbe hinweg auf die Bühne blickte".²⁷

Dazu ist zwingend vom Rang-Logen-System Abstand zu nehmen, bei dem die

¹⁹ Dies ist gegen den in den übrigen Punkten übereinstimmenden Vorläuferentwurf Gottfried Sempers für ein Festspielhaus in München zu betonen; vgl. Littmann, 32

²⁰ Littmann, 21ff.; Schaul, 30ff.; Burmeister, 166.

²¹ Schaul, 37, vgl. Bauten von Littmann selbst, wie das Hoftheater in Stuttgart: Schaul 144ff.

²² Littmann, 32f.; Schaul, 35; Burmeister, 168f.

²³ Wagner, II, 270ff.

²⁴ Ebd., 289.

²⁵ Ebd., 290.

²⁶ Habel, 403.

²⁷ Wagner, II, 290.

Unsichtbarmachung nur durch eine der Akustik höchst abträgliche Verdeckung des Orchesters denkbar wäre. Realisierbar ist es nur durch eine Anordnung "in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen"²⁸ – also der antiken Cavea.

Deren Ausmaße finden ihre Begrenzung hinsichtlich zweier Faktoren: der Höhe und der konzentrischen Breite (in Winkelgrad) des Kreis-Sitz-Segmentes. Beide sind an die Anforderung bestmöglicher Sicht von jedem Platz aus anzupassen. Das betrifft aber auch Höhen- und Breitenmaße der *Bühnenöffnung*, da die "in ihrer vollen Tiefe benutzte Szene das zur deutlichen Übersicht darzubietende Objekt ausmacht".²⁹

Diese "gänzlich den Gesetzen der Zentralperspektive unterworfenen"³⁰ Raumkonzeption findet ihre weitere Gestaltung im Zuschauerraum. Hier werden auf optischer Täuschung beruhende Mechanismen eingesetzt:

Weil die totale Konzentration des Zuschauerraumes auf die Bühne die Aufgabe darstellt, bildet den Ansatzpunkt dabei – völlig logisch – der Übergang zwischen den beiden Bereichen: das *Proszenium*. Seine Verwendung als Verbindungsglied ergibt sich in zwei aufeinanderfolgenden Schritten:³¹

1. mit Beziehung auf das versenkte Orchester. Als dessen Abschluß wird zum Publikum hin – zusätzlich zu dem zur Bühne traditionell schon vorhandenen – ein *zweites Proszenium* errichtet. Der Effekt ist der einer "wundervollen Täuschung".³² Denn durch den geschickt gewählten Größenunterschied der beiden Umrahmungen entsteht der Anschein eines "Fernerrückens der eigentlichen Szene"³³ über die wirkliche Distanz hinaus. Dadurch wird die pointierte Trennung der "Realität von der Idealität" ("mystischer Abgrund"³⁴) verstärkt. Des weiteren stellt sich der Eindruck ein, daß "die auf der Szene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen"³⁵ – ein Kniff, der Charakter und Ursprungsort der wagnerschen Kunstidealität in ihrer Berechnung recht schön verrät.
2. durch die beidseitige schrittweise Hereinnahme der Proszeniumsrahmung in

²⁸ Ebd., 290.

²⁹ Ebd., 290

³⁰ Ebd., 290

³¹ Entsprechend historisch, so Wagner, II, 290, 292.

³² Wagner, II, 291.

³³ Ebd., 291

³⁴ Ebd., 290

³⁵ Ebd., 291

den Zuschauerraum selbst bzw.; umgekehrt, die sukzessive räumliche Hinführung aus dem Raum auf die Bühne hin: durch die *Scher-* oder *Zungenwände*. Deren Funktion war offenbar anfangs darauf ausgerichtet, den bei Beibehaltung des rechteckigen Raumgrundrisses durch das ihm eingeschriebene Kreissegment entstehenden, sich von hinten her verbreiternden Leerraum ("unschöner Winkel"³⁶) zu füllen sowie die von der Bühnenöffnung wegzeigenden nackten Seitenwände zu überspielen. Daß Wagner/Brückwald es anders als Littmann für München unterließen, die Wandführung gleich den seitlichen Cavea-Abschlüssen anzupassen, belegt einmal mehr ihr Interesse an der weiteren Funktion der Scherwände, nämlich: "das Publikum auf jedem von ihm eingenommenen *Platze* in die proszenische Perspektive"³⁷ einzufügen, also durch diesen optischen (Laternen-)Effekt auf die Bühne hin zu konzentrieren.

Die Abhängigkeit dieser Wirkung vom Bestehen des rechteckigen Grundrisses sieht Wagner selbst offenbar nicht – wenn er auch das Täuschungsverhältnis zwischen den Scherwänden und den echten im Auge hat, indem jene das Vorhandensein von diesen verbergen sollen.³⁸ Des Weiteren erwähnt Wagner zum einen nicht die relative Schmucklosigkeit der Wandgestaltung, ohne die die Aufmerksamkeit dort verweilen würde³⁹; zum anderen nicht die zur Bühne hin strukturierte und so die Blickrichtung lenkende "velariumartige"⁴⁰ Deckengestaltung.

Damit ist die Komposition des architektonischen Täuschungsszenarios abgeschlossen. Einen ungefähren Eindruck vermitteln die Bilder 2.

³⁶ Ebd., 292

³⁷ Ebd., 293.

³⁸ Ebd., 293.

³⁹ Schaul, 37.

⁴⁰ Habel, 402.

Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth: Zuschauerraum

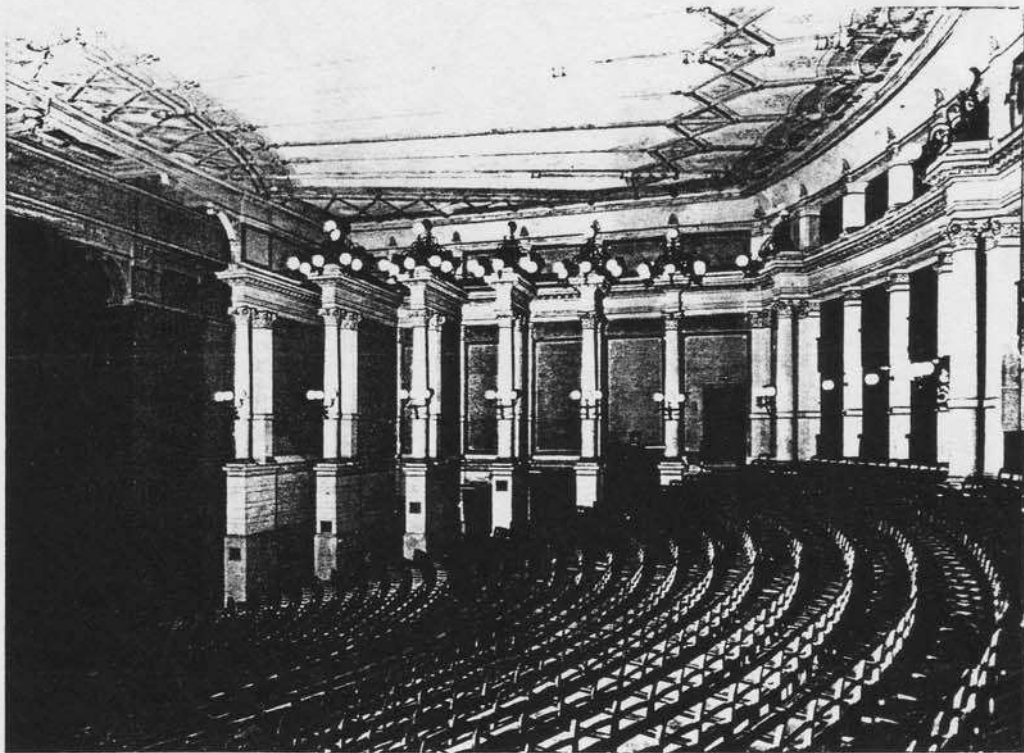
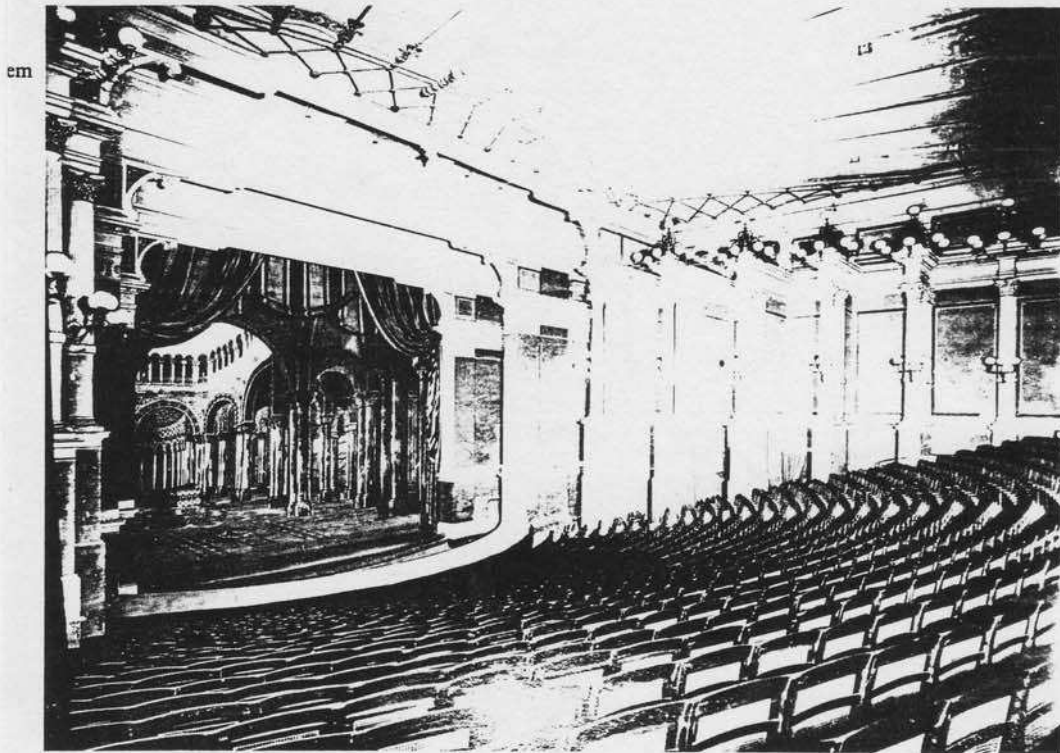


Bild 2:

Es liegt auf der Hand, daß diese ausgeklügelte Komposition nur bei auch während der Vorstellung bestehender Beleuchtung funktionieren kann – und in der Tat hat Wagner selbst dies ursprünglich gefordert.⁴¹ Umgekehrt muß die bald nach Inbetriebnahme des Festspielhauses vollzogene völlige Verdunklung und ihre Gustierung durch den Meister, verwundern. Aber hierbei wird es sich eben um eine weitere Nachlässigkeit des zu nationalem Ansehen Gekommenen gegen seine ursprünglichen revolutionären Absichten handeln.

Es hat sich somit gezeigt, daß und wie Richard Wagner in diesem von ihm und seinen Architekten eigens erfundenen Theatertyp die Architektur ganz in den Dienst seines Kunstwerks stellt. Verwirklicht ist die "illusionistische Überwältigung"⁴² – und das auch ästhetische Raffinement der Anlage verlangt Bewunderung ab. Daß aber solcher Aufwand wie Wagner meint zur Illusionsbildung notwendig ist, darf man bezweifeln. Das nicht, weil Wagners Begriff des Illusion abzulehnen wäre. Der ist, von pseudometaphysischem Nebel umhüllt, doch nur der ganz gewöhnliche. Vielmehr weil gerade umgekehrt die zwanghafte Vereinnahmung durch die räumliche Situation eine wirkliche Illusionsbildung unterbinden dürfte. Denn die kommt wesentlich durch aktive Beteiligung der freien und durch die Darstellung auch frei zu lassenden Einbildungskraft des individualisierten Publikums zustande.⁴³

Was den Bühnentyp anbelangt, ist deutlich, daß es sich beim Bayreuther Festspielhaus um eine Rahmenbühne handelt.⁴⁴ Und zwar trotz der dem antiken Theater entlehnten Cavea. Denn einerseits ist diese von der Bühne räumlich getrennt situiert; andererseits unterbindet Wagner – was das zweite Kriterium einer Raumbühne ist – durch die Fassung des Zuschauerraumes das Erleben des Publikums unter sich (und als diese Gemeinschaft erst das Erleben der Aufführung). Dabei liegt es als Konsequenz seines Kunstverständnisses auf der Hand, daß ihm an der eine Raumbühnenanlage ausmachenden Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum nicht gelegen sein konnte.⁴⁵ Es ist nun zu sehen, inwiefern das Münchner Prinzregententheater sich gerade in diesen Punkten vom Bayreuther Haus unterscheidet.

⁴¹ Habel, 402/403; dagegen Schaul, 37.

⁴² Schaul, 37.

⁴³ Dies sei hier andeutend verstanden, vgl. Lazarowicz/Balme, 30ff.

⁴⁴ Burmeister, 167; Schaul, 37.

II Das Prinzregententheater in München

1 Offizielle Anforderungen und die Position Littmanns

Offizielle Anforderungen

Nach dem Willen seiner Bauherren, dem Generalintendanten Karl von Perfall und dessen Nachfolger Ernst von Possart, sollte das Prinzregententheater ursprünglich als Wagner-Festspieltheater die exakte Nachbildung des Bayreuther Hauses werden.⁴⁶ Dem stellten sich jedoch schon äußere Gründe entgegen: einmal die infolge des Wiener Ringtheaterbrandes (1881) neuen feuerpolizeilichen Auflagen (besonders für Treppen und Verkehrswege); dann die jedem Bau eigenen Milieubedingungen (so hatte das Prinzregententheater beispielsweise den Prinzregentenplatz als Stadtabschluß würdig und effektiv auszufüllen).⁴⁷

Hinzu kam als ganz entscheidender innerer Grund die Absicht, das Haus gleichzeitig als Sprechtheater, genauer als "Klassiker-Volkstheater"⁴⁸ zu nutzen. Es sollte "Stätte der Bildung und Belehrung für den Mittelstand und 'die studierende Jugend'" sein.⁴⁹

Die Position Littmanns

Offenbar diese zweite (aber nicht sekundäre) Funktion beherzigend, setzt sich der mit dem Entwurf beauftragte Architekt Max Littmann zur Aufgabe, ein "den sozialen Bestrebungen unserer Zeit"⁵⁰ entsprechendes "demokratisches Haus"⁵¹ zu errichten. Aus diesem Impetus begründet sich im Gegensatz zu Wagner⁵² seine Wahl des amphitheatralischen Zuschauerraumes. Nur in ihm sieht Littmann eine die Gemeinschaft verbindende Gleichheit ("Gleichwertigkeit der Sitze"⁵³) ermöglicht und ausgedrückt.

⁴⁵ Burmeister, 167f.

⁴⁶ Burmeister, 170.

⁴⁷ Burmeister, 171.

⁴⁸ Schaul, 64f.

⁴⁹ Schaul, 64.

⁵⁰ Littmann, 22.

⁵¹ Ebd., 22.

⁵² Schaul, 37.

⁵³ Littmann, 38.

Prinzregententheater in München: Grundriß

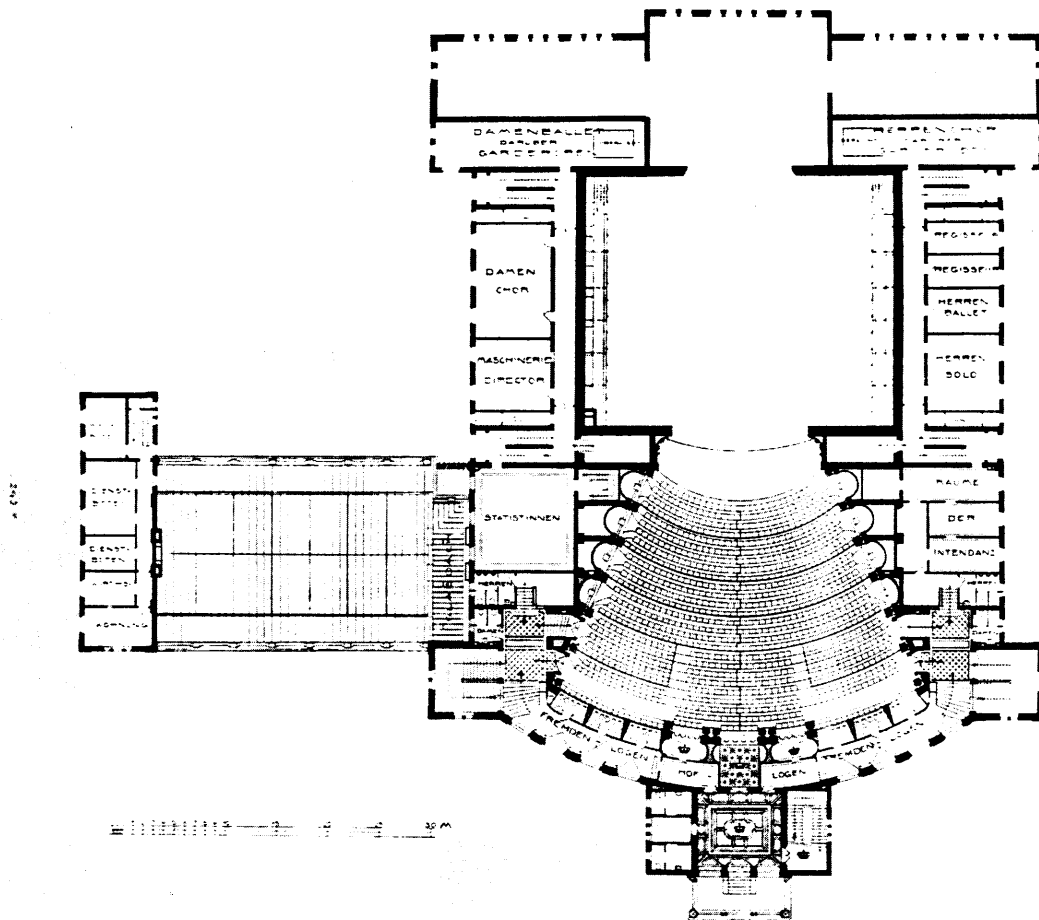


Bild 3:

2 Das Prinzregententheater in München

Wie ein Blick auf den Grundriß (Bild 3) lehrt, übernimmt Littmann die Grundform aus Bayreuth. Die Behauptung scheint also statthaft, man habe es hier mit einer Wagnerbühne zu tun. Daß dem in Wahrheit nicht so ist, wird sich nun zeigen.

Die entscheidende Abweichung gegenüber Bayreuth unternimmt Littmann im Zuschauerraum. Damit verändert sich infolge des logischen Zusammenhangs mit der Bühne das Theater als Ganzes. Er verschließt nämlich in einem ersten Schritt die dem Gestühlblock folgende Linie der Scherwand-Enden. In die dadurch geschaffene Wand setzt er in einem zweiten Schritt in der unteren Hälfte Türen und in der oberen Nischen ein.⁵⁴ Aus den obigen Darlegungen folgt zwingend, daß der Bayreuther Scherwand-Effekt dadurch zerstört sein muß: Eine sukzessive Hinleitung zur Bühne durch die gestaffelte Hereinnahme der Proszeniumsrahmung ist unterbunden. Der Raum kann sich nicht mehr aus dem Rechteck nach vorne in den Keil hin verengen, weil er kein Rechteck mehr ist.⁵⁵

Des Weiteren bzw. infolgedessen tritt das wie auch die Scherwände im Grundriß vorhandene, doppelte Proszenium nicht in Erscheinung. Geschuldet ist das dem Umstand, daß der Rahmen des ersten nicht noch einmal im zweiten Proszenium ausgebildet ist, sondern dieses als ein architravhaft mächtiger Balken und verstärkt durch das massive Band zwischen ihm und der Decke den Zuschauerraum von der Bühne vollkommen trennt (Bild 4). Das ist in Bayreuth ja gerade nicht der Fall. Damit aber fällt auch der Effekt des scheinbaren Ferngerücktseins der Bühne mit gleichzeitigem Größerscheinen der auf ihr sich befindlichen Personen weg.

⁵⁴ Burmeister, 185f.

⁵⁵ Burmeister, 184.

Abb. 2. Prinzregententheater, Zuschauerraum; «Ansicht des Amphitheaters», 1901.

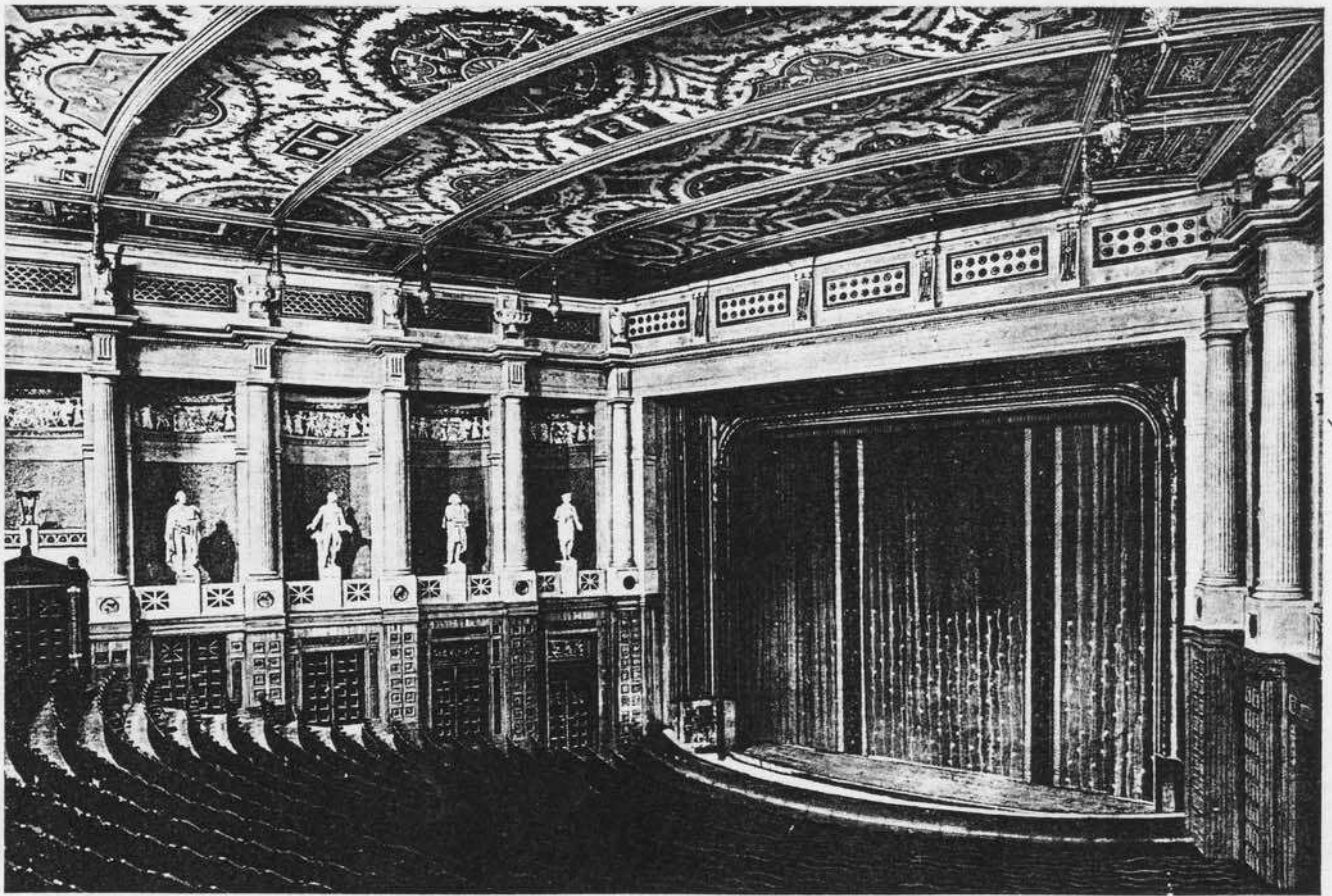


Bild 4:

Diese in den Massivteilen ausgeführte Zerstörung der von Wagner ausgetüftelten Sogwirkung wird durch die Gestaltung von Wänden und Decke verstärkt. Die Wände sind mit ihren wuchtigen Türen, den Säulen, Statuen und Dreifüßen hinter kleinen Balustraden sowie durch Bemalung und Reliefschmuck⁵⁶ nicht dazu angetan, die optische Aufmerksamkeit reibungslos gen Bühne zu leiten. Bei der Decke ist das durch die Grotteskendekoration zwischen den die Kreisbewegung der Cavea aufnehmenden Wülsten⁵⁷ der Fall. Ganz im Gegenteil zu Bayreuth wollen diese Schmuckelemente selbst betrachtet und studiert sein, beanspruchen die Aufmerksamkeit also für sich.

Was die Pointe von Bayreuth bedeutet, ist in München unterlaufen. Deswegen kann das Prinzregententheater konsequenterweise nicht als echte Wagnerbühne bezeichnet werden. Dies muß getadelt werden, wo der auch ästhetische Reiz des Bayreuther Innenraumes als intelligente Architektur hervorgehoben wird. Dies muß löblich erscheinen, wo gerade dessen undemokratischer Zwangscharakter zu monieren ist.

Dem Prinzip der *Raubühne* jedenfalls ist Max Littmann dadurch, daß sein Zuschauerraum die Aufmerksamkeit des Publikums füreinander ermöglicht, einen Schritt nähergekommen. Zumal gegenwärtig, wo ja nicht die eigentliche Bühne, sondern das überdeckte Orchester bespielt wird.

⁵⁶ Burmeister, 184.

⁵⁷ Schaul, 62ff.

Literatur

- Burmeister, Enno: Das Festspielhaus als Theatergebäude, in: Das Prinzregententheater in München, hrsg. von K.J. Seidel, Nürnberg 1984.
- Habel, Heinrich: Festspielhaus und Wahnfried, Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners, München 1985.
- Kunze, Stefan: Der Kunstbegriff Richard Wagners, Voraussetzungen und Folgen, Regensburg 1983.
- Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991.
- Littmann, Max: Das Charlottenbuser Schiller-Theater, München 1906.
- Michels, Ulrich: dtv-Atlas zur Musik, 2 Bd., München 1985.
- Posener, Julius: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, München 1986.
- Schaul, Bernd-Peter: Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus in München um 1900, Max Littmann als Theaterarchitekt, Arbeitsheft 37, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1987.
- Wagner, Richard: Gesammelte Schriften, 15 Bd., Leipzig 1907.