



Raum – Bühne

Abschied von der Black Box

Das Theater hat durch eine zu enge Definition und durch übermäßige Spezialisierung viel von seiner Unmittelbarkeit verloren und sich immer weiter von seinen rituellen Ursprüngen entfernt. Es spielt heute in unserem Leben nur noch eine untergeordnete Rolle als Freizeit-Unterhaltung; seine Funktion als Schauplatz für gesellschaftliche Verhältnisse und konkurrierende Realitäten hat es längst eingebüßt.

So haben sich in den letzten Jahren viele Dramatiker zunehmend mit der Frage beschäftigt, was denn die eigentliche Aufgabe des Theaters sei. Gleichzeitig verwiesen die Soziologen und Anthropologen auf die Parallelen zwischen dem Gesellschaftsdrama im wirklichen Leben und dem im Theater sowie auf die Ähnlichkeit von Theater und Leben.¹ Victor Turner lieferte einen wichtigen Hinweis mit seiner Formulierung: „Watergate hatte sehr viel Ähnlichkeit mit Perry Mason“² – und angesichts dieser Tatsache kann es uns kaum überraschen, daß im Weißen Haus heute ein Schauspieler sitzt, der seine Rolle nach Drehbüchern von alten Filmen spielt, die schon zu den Mythen unserer Zeit gehören.

Eine der wirksamsten Methoden, dem Theater viel von seinem Anspruch und seiner Brisanz zu nehmen, besteht darin, sein Wirkungsfeld einzugrenzen und es in ein dafür definiertes und ummauertes Gebäude einzusperren. Allerdings ist das Theater, so wie wir es heute kennen, erst eine relativ jun-

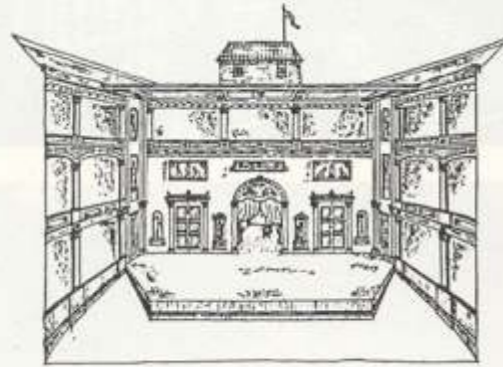
ne dabei die Aufführung zu stören. Gegen Ende 19. Jahrhunderts wurden die Foyers des Theaters immer aufwendiger. In Fluchten von Repräsentationsräumen lief die Ankunft der Vornehmsten vor dem Publikum der weniger Vornehmen ab wie eine Parade. Höhepunkt dieser Entwicklung war Garniers Entwurf für die Pariser Oper.

Die traditionelle Trennung von Produzenten und Konsumenten durch das Proszenium ist bis heute die Regel geblieben; aber immer wieder experimentierte man auch mit anderen Formen der Raumaufteilung und fragte nach dem wahren Wesen des Theaters. Seit Gropius und Piscator in den 20er Jahren ihr Projekt eines totalen Theaters entwarfen, hat es immer wieder Architekten gegeben, die die Grenzen der Aufführungspraxis zu sprengen versuchten mit Hilfe aufwendiger mechanischer Vorrichtungen zum Heben und Senken der Bühne sowie mit Kulissen und Trennwänden und mit ganzen Batterien von beweglichen Scheinwerfern, die eine ungeheure Vielfalt von Beleuchtungsmöglichkeiten eröffneten.

Das Ergebnis war die sogenannte *Black Box*, bei der die Architektur nur noch die Rolle eines untergeordneten technischen Hilfsmittels spielt und dem Regisseur und Bühnenbildner die alleinige Verantwortung für die Inszenierung überläßt. Diese Entwicklung macht zwar das Bühnenhaus überflüssig, führt jedoch dazu, daß eine andere Trennlinie an Bedeutung gewinnt, nämlich die Abgrenzung von Bühnenraum und Foyer. Dahinter steht die selbstgefällige Annahme, das Theater müsse sich seinen eigenen Freiraum bewahren und vor den unreinen Einflüssen der Außenwelt schützen – vielleicht ist auch das eine Folge der CIAM. Die *Black Box* eröffnet zwar für die Inszenierung viele neue Möglichkeiten, führt aber gleichzeitig zu einem anderen Mißverhältnis, weil sich jetzt alles auf die Beziehung zwischen der Produktion und dem einzelnen Zuschauer konzentriert, während die möglichen Beziehungen der Zuschauer untereinander oder auch die Verbindung der Inszenierung mit einem größeren, übergeordneten Zusammenhang weitgehend vernachlässigt wird: Jeder Bezug geht verloren, die Inszenierung wird zum isolierten, hermetischen Ereignis. Diese selbstverschuldete Isolation macht die Anwendung einer ganzen Reihe neuer Techniken unmöglich, die speziell mit dem Ziel entwickelt wurden, das Wesen der Aufführung selbst in Frage zu stellen und eine Selbst-Reflexion des Theaters einzuleiten: „Neuerdings ... legt man bei der Inszenierung immer stärkeres Gewicht auf die Proben und auf die Vorgänge hinter der Bühne. Das drückte sich zuerst dadurch aus, daß



Das elisabethanische Swan Theater 1596 mit seinen drei Galerien (aus: Helen Leclerc, *Les Origines Italiennes de L'Architecture Theatrale Moderne*, Paris 1946)

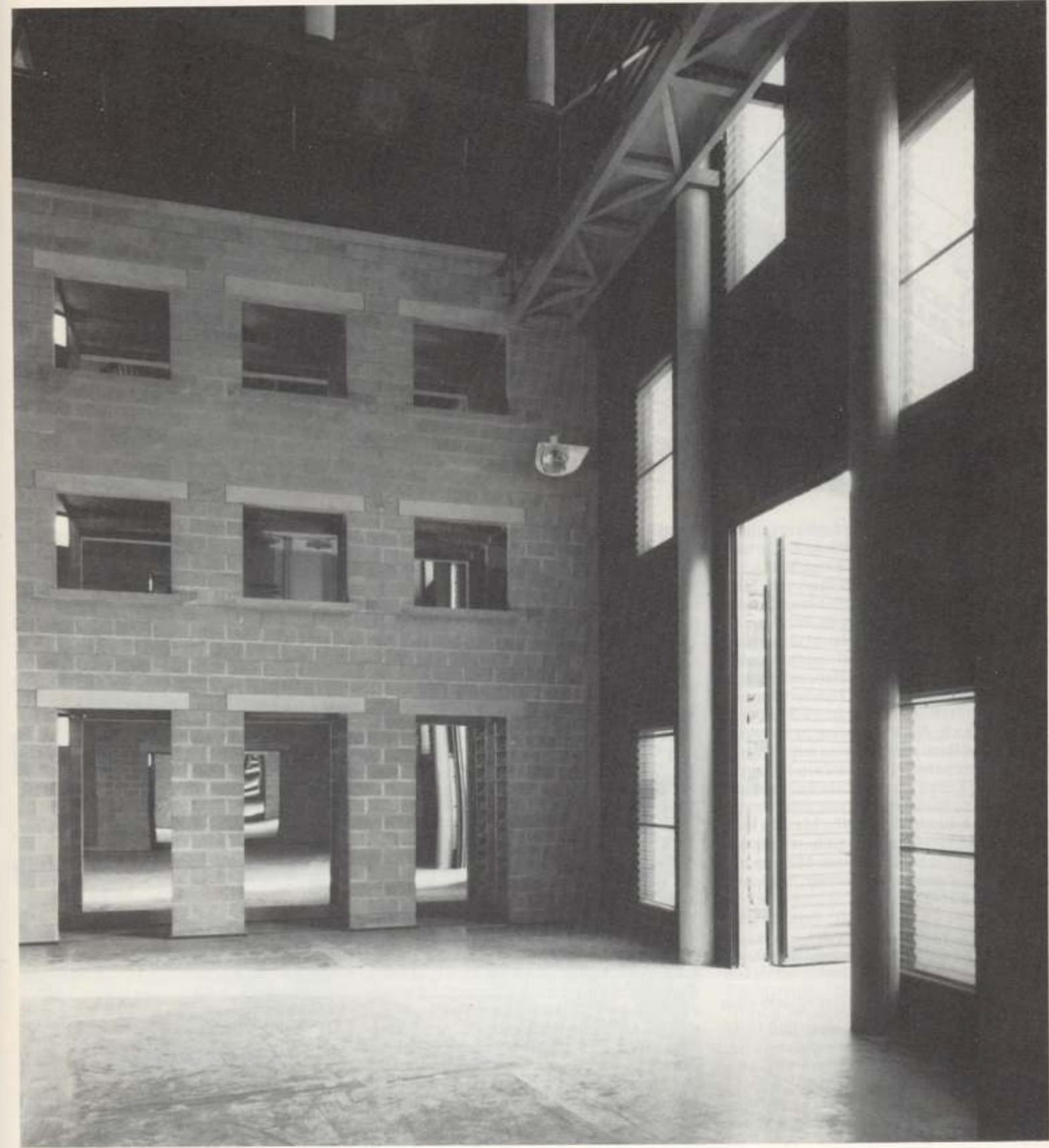


Elisabethanisches Theater in einem Hof, Vorbild für Shakespeares Globe Theatre (aus: *The Development of the Theatre*, von Allardyce Nicoll, London 1966)

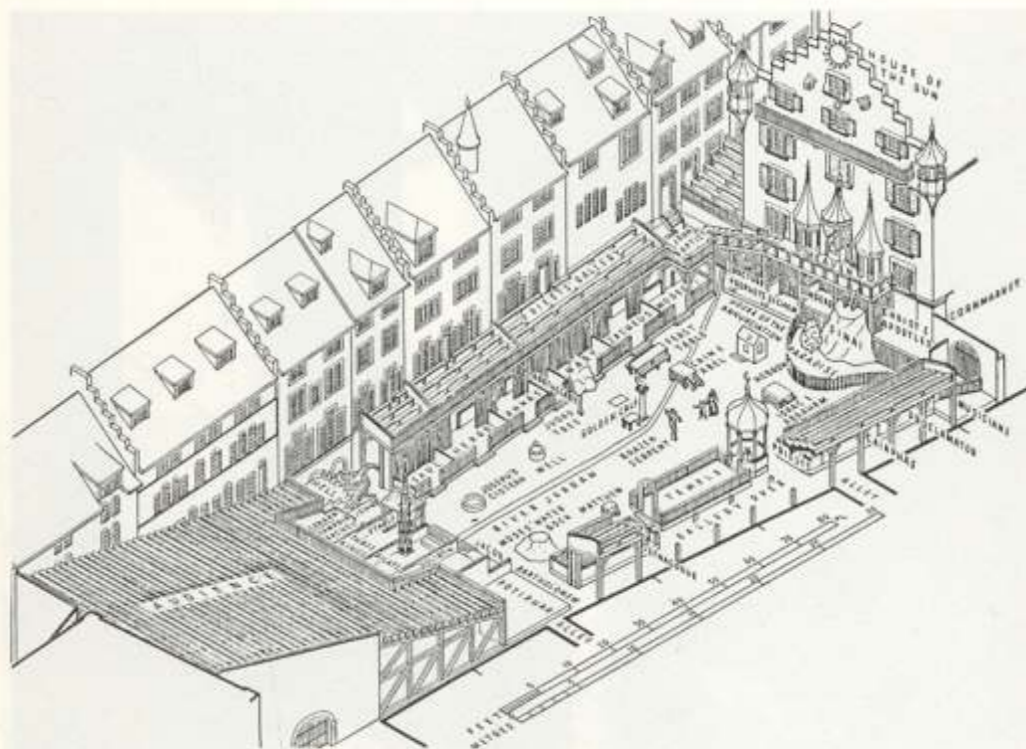


Hof des Gasthauses „Bull and Mouth“ in St. Martin's-le-Grand (nach T. H. Shephard, aus: *Old Inns of England*, von A. E. Richardson, London 1934)

ge Erfindung. Es entstand gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus den Bedürfnissen einer neuen, freizeit-orientierten Gesellschaftsschicht und war von Anfang an eine Art gesellschaftlicher Treffpunkt, den man nicht nur besuchte, um einer Aufführung beizuwohnen, sondern auch, um sich mit Angehörigen der gleichen Schicht zu treffen, um zu sehen und gesehen zu werden. In den ersten Theatern nahmen die vornehmsten Zuschauer noch auf der Bühne selbst Platz, und erst später erfand man die Logen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, sich zu zeigen, oh-



Half Moon Theatre mit einer der „Hauswände“ als Bühnenrückwand oder für Zuschauer. Die abschließende Wand ist verspiegelt. Rechts die perforierte Metall-Vorhangwand mit der geöffneten Tür und den Fenstern. Oben ein Fachwerkbinder und der technische Steg



Luzerner Passionsspiel;
der Straßenraum wird zur Bühne.
Jeder Auftritt der feststehenden Handlung
hat seinen Ort, jede Person ihren Sitz
(aus: Theatre and Playhouse,
von Richard und Helen Leacroft, Methuen 1984)

Grundriß und Schnitt im Maßstab 1:500.
Man geht in die „Spielstraße“
von der Mile End Road aus, durchquert den Hof
und betritt den Theaterraum.
Die Pflasterung betont den „Prozessionsweg“.
Rechts im Hof das Theater für die Jugend

- 1 Edward-Kapelle, wird restauriert
- 2 Eingang an der Mile End Road
- 3 offener Hof und Durchgang
- 4 Theaterraum, Auditorium
- 5 Theater der Jugend
- 6 Umkleiden und WC, im Bau
- 7 alter Friedhof

Der Lageplan im Maßstab 1:2500
zeigt die städtische Verknüpfung
des Neubaus mit der umgebenden Struktur.
Die „Spielstraße“ ist als Passage zu benutzen



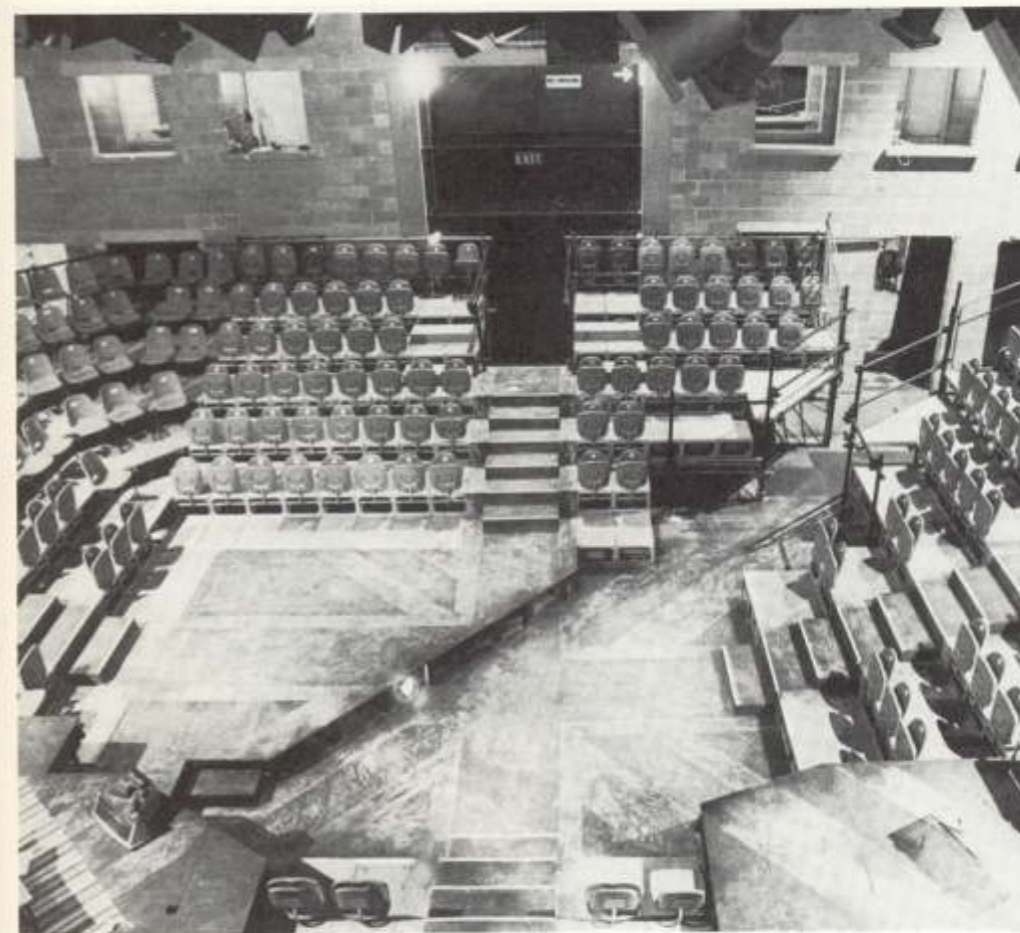
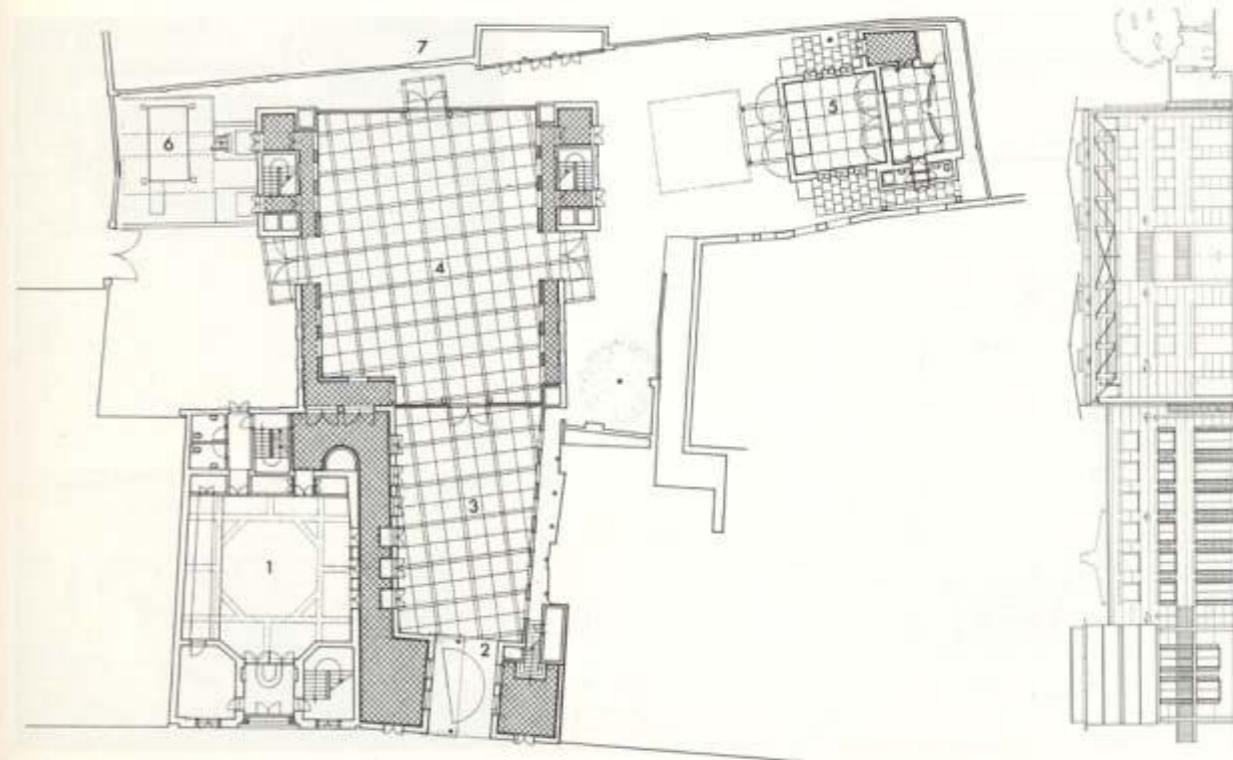
Entwurf:
Architecture Bureau, London,
Florian Beigel, Jon Broome, Suresh A'Raj,
Mon Lee, Peter Rich, Philip Christou

Ingenieure:
Ove Arup and Partners, London,
Edward Mann, Martin Manning

man die Beleuchtungsinstrumente offen zeigte und einen nur halbhohen Vorhang verwendete, wie ihn Brecht eingeführt hatte. Aber im Laufe der letzten fünfzehn Jahre wurde der eigentliche Inszenierungsprozeß, die vorbereitenden Workshops, der Weg, auf dem das Publikum in den Raum und wieder hinaus geführt wird, und viele andere Dinge, die früher automatisch abliefen, immer stärker zum Gegenstand der Theaterarbeit ... Die Konzentration auf (solche) Vorgänge ist ... ein Versuch, die Aufführung zu ritualisieren und im Theater selbst eine authentische Handlung zu sehen. In einer Zeit, in der das öffentliche Leben immer mehr an Authentizität verliert, verlangt man von den Darstellern, daß sie ihre traditionellen Masken ablegen und ganz sie selbst sind, zumindest aber will man sehen, wie diese Masken aufgesetzt und abgenommen werden.“ (Richard Schechner 1974)³

Um den in jeder Hinsicht einengenden Umgang mit der Black Box zu überwinden, ist es notwendig, dem Raum eine stärkere eigene Identität zu geben; auf der anderen Seite kann die Verbindung des Theaters mit der umgebenden Realität durch eine durchlässigere Art von Grenze zwischen dem Aufführungsraum und der Außenwelt verbessert werden. Das neue Half Moon Theatre versucht, beides miteinander zu verbinden und gleichzeitig eine hohe Flexibilität der Inszenierungsmöglichkeiten zu bewahren. Dabei ging die Truppe dieses Theaters von Florian Beigels Konzept eines Theaters als Straße aus. Sie sah darin eine Möglichkeit, zu einer Theatertradition zurückzukehren, wie sie vor der Übernahme durch die vornehme Gesellschaft bestand, einer Tradition der Comedia dell'Arte und der Mysterienspiele, die in den mit Galerien versehenen Höfen der Gasthäuser aufgeführt wurden und die dann als Vorbild für Shakespeares „Globe“ und andere elisabethanische Theater dienten. Diese Assoziation mit der Straße war natürlich besonders reizvoll für ein Theater, das auf sein enges Verhältnis zur Bevölkerung und zu seinem lokalen Publikum sehr stolz ist und das sich als radikale, demokratische Alternative zum West-End-Theater versteht. Beigels Vorschlag war die perfekte Folie für ein sehr offen formuliertes Programm, das sich vor allem durch die strikte Ablehnung überlieferter Klischees und Stereotype und nicht so sehr durch konkrete neue Richtlinien aus-

¹ Ich denke dabei vor allem an die Arbeiten des Soziologen Erving Goffman, der Anthropologen Clifford Geertz und Victor Turner und des Dramatikers Richard Schechner. Vgl. dazu: Goffmann, E.: „The Presentation of the Self in Everyday Life“; Geertz, C.: „Myth, Symbol and Culture“; Turner, V.: „Dramas, Fields and Metaphors“; Schechner, R.: „Essays in Performance Theory“
² „From Ritual to Theatre“, in: op. cit., S. 75. Vgl. auch Walter Benjamins „Illuminationen“, S. 149 (engl. Ausg.): „What is Epic Theatre“ zum Thema der Verfremdung bei Bert Brecht.



Der Theaterraum ist mit losen Podesten
und frei montierbaren Sitzen beliebig zu nutzen:
hier die Anordnung für „Destiny“,
ein antifaschistisches Stück.
Bühnenentwurf: Ellen Cairns

zeichnet: „Was wir auf keinen Fall wollen, sind schäbige Fransen... rustikale Eiche, schwedischer Edelstahl, Cocktailbar-Täfelung oder ausgebleichter Plüsch und vergoldeter Stuck“.

Das Half Moon Theatre entwickelte sich aus sehr bescheidenen Anfängen. Gegründet wurde Anfang der 70er Jahre von einigen arbeitslosen Schauspielern in Aldgate, die eine leerstehende Synagoge mieteten, um dort Theater zu spielen: der Name wurde von einer in der Nähe gelegenen Passage entlehnt. Die Truppe stellte bald fest, daß die Synagoge mit ihren 80 Plätzen für das ständig wachsende Publikum viel zu klein wurde. So suchte man nach neuen Möglichkeiten. Der Plan, ein altes Theater zu kaufen, scheiterte, und man mußte sich mit einer nicht mehr benutzten Kapelle in der Mile End Road zufriedengeben, die immerhin 200 Sitzplätze hatte. Bald platzte auch dieses Haus aus allen Nähten und man entschied sich für einen Neubau auf dem benachbarten Grundstück, auf dem früher eine als „Drivers Buildings“ bekannte Häuserzeile gestanden hatte. Die Finanzierung des neuen Theaters war von Anfang an problematisch, das notwendige Geld floß nur sehr unregelmäßig, so daß die Arbeiten bis heute noch nicht abgeschlossen sind. Die Entscheidung für den Architekten Florian Beigel aus London fiel erst nach eingehenden Gesprächen.

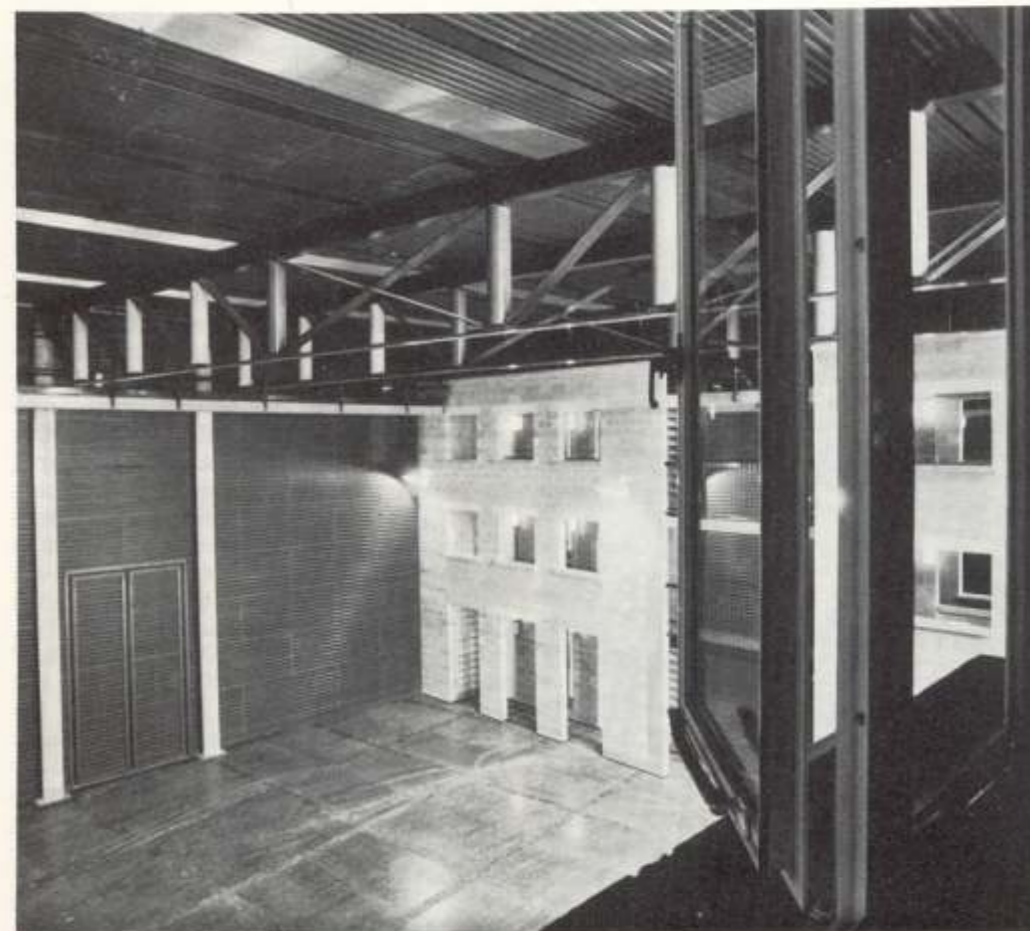
Nach seiner Fertigstellung wird das Half Moon Theatre über drei verschiedene

Blick vom Theaterraum durch den Hof zur Straße.
 Der „Torturm“ ist verglast und beleuchtet.
 Er signalisiert „Theater“ in den Straßenraum.
 Der Hof eignet sich für Freiluftaufführungen,
 Konzerte und öffentliche Proben.
 Zeichnung: Chong Huat Tay / H. Welp



Fenster in den begleitenden Hauswänden
 für Zuschauer oder Schauspieler.
 Gemauert sind die Wände aus Betonsteinen.
 Der Hintergrund ist verspiegelt

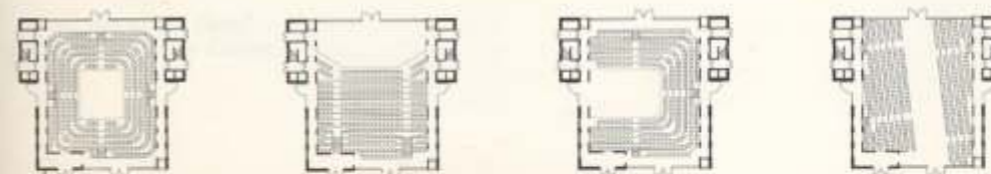
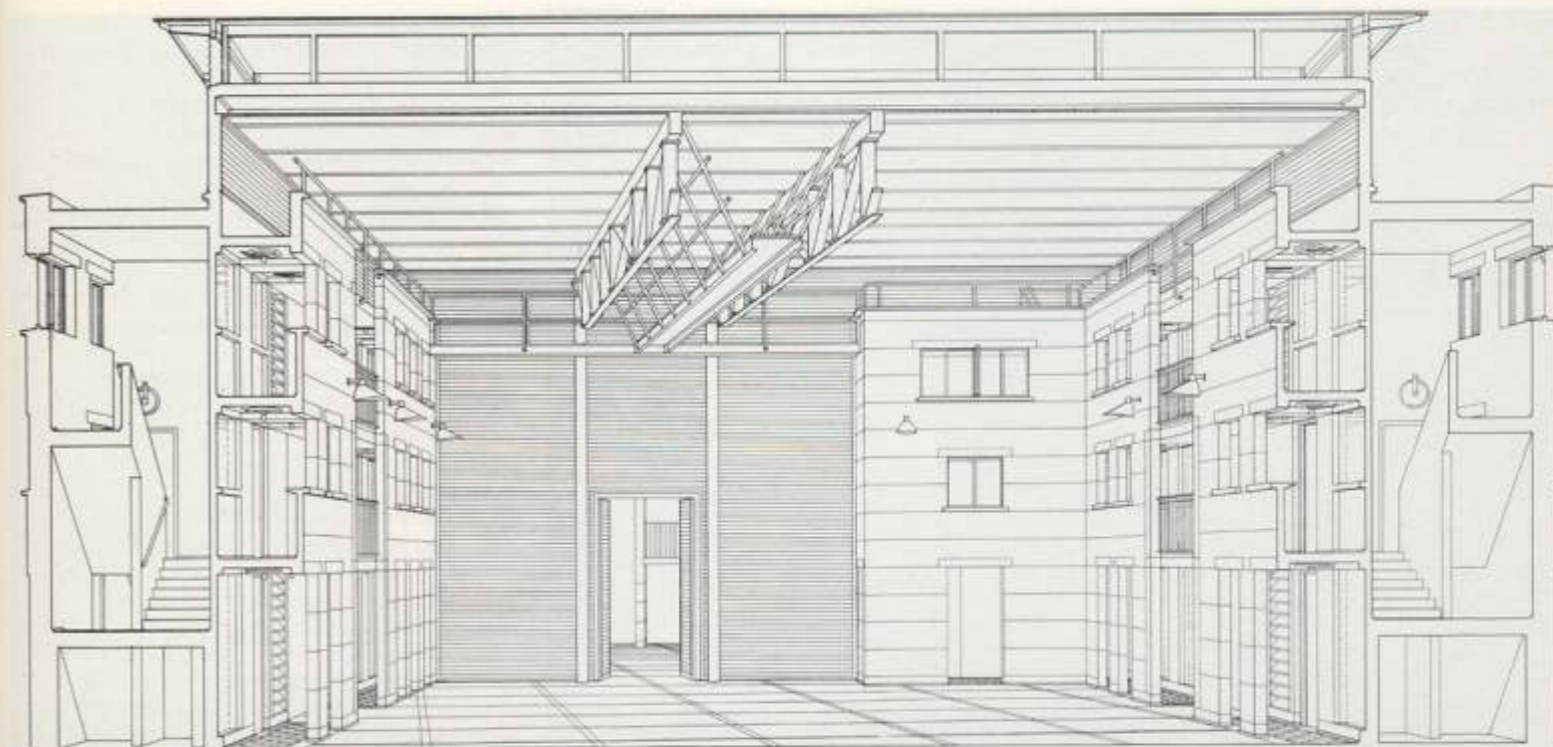
Blick vom Technikraum im Obergeschoß
 in das leerräumte Auditorium.
 Wie das Muster des Bodens verlaufen auch
 die beiden stählernen Fachwerkbinder
 schräg zum Raum und verbinden
 zwei der vier Tore miteinander



▷ Die erste Theateraufführung im neuen Haus:
 „Sweeny Todd“, die Geschichte eines Friseurs
 und Mörders, der Wurst aus seinen Opfern macht.
 Raumentwurf: Ellen Cairns

Vier mögliche Sitzanordnungen:
 Arena, gegen die große Tür, gegen die Wand
 und als Promenade

Perspektive des Auditoriums
 mit Blick nach Süden. Sie zeigt
 den überdachten Teil der Szenenstraße.
 Die Vorhangwand mit der großen Tür
 trennt diesen Raum vom Hof





Eine der Musikveranstaltungen
im Rahmen des East End Festivals, März 1986

Räumlichkeiten verfügen: die alte Kapelle in der Mile End Road, die heute als Kasse, Bar und Foyer dient, den dahinter gelegenen Neubau und schließlich den noch nicht ausgestaltete Hof, der das Theater mit der Straße verbindet. Darüber hinaus gibt es auf beiden Seiten der Bühne noch zwei kleinere „Hinterhöfe“: der eine dient der Technik, auf dem anderen steht der separate Pavillon des Jugendtheaterclubs.

Der eigentliche Theaterraum bildet sich über einem fast quadratischen Grundriß und besitzt einen durchgehenden Fußboden ohne feste Bühne. Dadurch wird es möglich, die Sitze unterschiedlich zu verteilen und sogar auf mehreren Bühnen gleichzeitig zu spielen. Schmale Galerien an zwei Seiten können als Kulisse, aber auch als Sitzgelegenheiten für das Publikum dienen. Diese Galerien sind Häuserfronten mit Fensteröffnungen nachempfunden und bilden die Grundvoraussetzung für das Theaterspielen, indem sie die Aufmerksamkeit auf die Mitte des Raumes konzentrieren und gleichzeitig dem Publikum einen abgegrenzten Bereich zuweisen. Die Wände dieser „Häuser“ sind so angelegt, daß sie nicht wie Boden und Decke Teile der Raumbegrenzung sind, sondern eher wie aufgestellte Kulissen wirken – ein Effekt, der durch die Wiederholung dieser Fassaden an der Außenwand zum Hof hin fortgesetzt und durch die Einbeziehung einiger echter Fenster noch verstärkt wird.

Die Regelmäßigkeit des Innenraums wird durch eine schräge Raumachse gestört, die durch die Struktur des Fußbodens, die paarweisen Säulen und die Dachbinder gebildet wird. Dadurch wird die Asymmetrie des Grundstücks betont und eine Verbindung zwischen dem Theater und dem Hof hergestellt, eine Art durchgängigem Prozessionsweg, der im Kassenhaus an der Straße beginnt. Dieser Weg soll für besondere Anlässe reserviert bleiben, ähnlich wie das große Hauptportal einer Kathedrale, denn normalerweise betreten die Zuschauer das Theater durch die Bar und die Galerien an den Seiten. Dennoch wird die Verbindung und Ähnlichkeit des geschlossenen und des offenen Raums durch die fortlaufenden Fassaden und das Fußbodenmuster augenfällig betont.

Auch in der Ost-West-Achse des Theaterraums befinden sich große Türen, die einen zweiten Prozessionsweg ermöglichen, der die beiden Höfe links und rechts der Bühne miteinander verbindet. Auf diese Weise gibt es eine Fülle unterschiedlicher Aufführungsmöglichkeiten.

Die Architektur des neuen Half Moon Theatre vereint auf spielerische Weise zwei unterschiedliche Stile; beide sind mit einer



Offenheit bis ins Detail ausgeführt: auf der einen Seite massive Blocksteine, auf der anderen Seite leichtgewichtige Außenwände aus Stahl. Wirkliches und Unwirkliches begegnen sich hier, aber ironischerweise sind es die vermeintlichen „Häuser“ und nicht die Wände des eigentlichen Theaters, die im Vordergrund stehen. Es erweckt fast den Anschein, als ob diese Elemente schon vor dem Bau des Hauses als archetypische Fassaden existiert hätten, so wie sie auch draußen im Vorhof zu sehen sind, und die leichte Haut des Gebäudes erst nachträglich hinzugefügt worden sei, nur um einen Witterungsschutz zu schaffen. Das durchgängige Fußbodenmuster verstärkt noch diesen Eindruck einer Straße. Diese Interpretationen würden in einem anderen, herkömmlichen architektonischen Zusammenhang als gewollt und aufgesetzt erscheinen, hier aber fungieren sie als Metapher für die enge Beziehung zwischen dem Theater und dem Leben.

Seit rund einem Jahr ist das neue Theater in Betrieb, obwohl der Eingangsturm an der Straße erst kürzlich fertiggestellt wurde und der Hof noch im Bau ist. Der Bühnenraum wurde bereits für unterschiedliche Ver-

anstaltungen genutzt – Konzerte, Theateraufführungen und Festivals. Er hat sich gut bewährt, obwohl die Truppe immer noch experimentiert und ihn „austestet“. Die akustischen Verhältnisse sind außergewöhnlich gut: auch auf den entferntesten Plätzen der Galerie ist jedes Wort deutlich zu verstehen. Die Galerien haben sich als bevorzugte Zuschauerplätze bewährt, von denen aus man sehr genau die Reaktionen im Zuschauerraum verfolgen kann. Im Gegensatz dazu hat man auf den vorderen Plätzen einen besonders engen Kontakt zum Geschehen der Akteure, da die Bühne selbst nicht klar abgegrenzt ist.

Am Anfang hatten die Bühnenbildner einige Schwierigkeiten im Umgang mit diesem neuartigen Raum, und die Versuche, in den ersten beiden Inszenierungen die Handlung diagonal in einer Ecke des Raums zu lokalisieren, erwiesen sich als wenig geeignet. Daraufhin machte man den Versuch, die Galerie hinter der Bühne teilweise in die Kulissen mit einzubeziehen, aber das führte nur zu neuen Konflikten. Später ging man dazu über, eine der Galerien als Kulisse, die andere für die Zuschauer zu verwenden. Für das

elisabethanische Stück „Cheapside“ ließ man die Fassade völlig nackt, während sie für „Dracula“ mit bemalten Stoffbahnen verkleidet wurde, um den Eindruck von Felsen zu erzeugen. Bei einigen folgenden Inszenierungen wurde die Fassade auf der Bühnenseite ebenfalls mit Stoffbahnen verkleidet, während man für „Destiny“ die Zuschauer in einem Kreis um die zentrale Bühne herum gruppierte. Bei der letzten Produktion von „All the Fun of the Fair“ wurde auf mehreren, kreisförmig angeordneten Bühnen gespielt, während die Zuschauer entweder standen oder auf dem Teppichboden bzw. den gerade nicht benötigten Kulissen sitzen konnten. Die angestrebte Flexibilität wurde so weitgehend ausgenutzt, auch wenn man viel Mühe hatte mit der variablen Bestuhlung, die nur mit viel Aufwand und Kosten zwischen den einzelnen Aufführungen umgebaut werden konnte. Der Architekt hat vor kurzem ein neues System von Rosten entwickelt, die sich mit einem Minimum an Aufwand in jeder gewünschten Kombination aufbauen lassen, und dieses System soll übernommen werden, sobald es die finanzielle Lage erlaubt.

„All the Fun of the Fair“
Raumentwurf: Ellen Cairns

Die „Szenenstraße“ führt aus dem Auditorium in den hinteren Hof mit dem Theater der Jugend. Die technische Brücke im Tor ist demontierbar



Der Eingang in das Theater der Jugend ist mit einem Beton-Vordach betoni, dessen obere Platte mit Glasbausteinen durchbrochen ist und von oben beleuchtet wird



Die meisten der bisherigen Inszenierungen bewegten sich noch weitgehend im Rahmen des Konventionellen, so daß das volle Spektrum der Möglichkeiten erst noch ausgeschöpft werden muß. Dabei hängt der interessanteste Aspekt der gesamten Anlage – die Verbindung mit der Mile End Road – in starkem Maße von der Fertigstellung des Hofes ab, dessen Finanzierung noch immer nicht gesichert ist. Es besteht die Gefahr, daß dieser Hof als überflüssiger Luxus betrachtet wird, und das wäre sehr bedauerlich. Seine Bedeutung wurde nur während der Feier anlässlich des Richtfestes im Jahre 1984 ansatzweise deutlich, als das Half Moon Theatre die gesamte Nachbarschaft in die Lasershows und das Feuerwerk miteinbezog und sich auf der anderen Straßenseite trotz der kalten Januarnacht eine riesige Menschenmenge versammelte. Die lebendige Atmosphäre, die dadurch entstand, läßt für die Zukunft viel erhoffen: Man kann sich vorstellen, daß hier auch einmal East-End-Festivals stattfinden könnten, bei denen sich ein kontinuierlicher Übergang von der Straße zum Hof und vom Hof in das Theater selbst vollziehen würde. Die ständige Bewegung in beiden Richtungen könnte dabei Passanten in das Geschehen miteinbeziehen, und vielleicht könnte sich auf diese Weise eine völlig neuartige Beziehung zwischen dem Theater und dem Leben bzw. den Menschen in der Stadt selbst entwickeln.

Peter Blundell Jones



Der 6 x 6 m große Raum eignet sich für Theater-Workshops und für kleine Feiern. Er ist im Prinzip genauso aufgebaut wie das große Auditorium nebenan

Fotos: Peter Cook (2), Martin Charles (2), Michael Goldwater, Ove Arup, Phil Sayer, Conrad Blakemore, Dennis Gilbert, Philip Christon