Zum Erfordernis einer funktionalen Bühnenlandschaft für die Württembergischen Staatstheater aus künstlerischer Sicht

Stellungnahme der Geschäftsführenden Intendanz

zur Vorlage bei der

Unteren Denkmalschutzbehörde der

Landeshauptstadt Stuttgart

Inhalt

I. Einführung

II. Künstlerische Restriktionen für die Württembergischen Staatstheater („Ist-Zustand“)

2.1 Der „Ist-Zustand“ aus künstlerischer Sicht
2.1.1 Auftrittsmöglichkeiten
2.1.2 Szenenwechsel
2.1.3 Spielplangestaltung
2.1.4 Spielbetrieb
2.1.5 Moderne Bühnenbildkunst

III. „Kreuzbühne“

3.1 Die „Kreuzbühne“ aus künstlerischer Sicht
3.1.1 Auftrittsmöglichkeiten
3.1.2 Szenenwechsel
3.1.3 Spielplangestaltung
3.1.4 Spielbetrieb
3.1.5. Moderne Bühnenbildkunst

IV. „Umlaufbühne“ (Modell Royal Opera House London)

4.1 Modell „London“ aus künstlerischer Sicht
4.1.1 Auftrittsmöglichkeiten
4.1.2 Szenenwechsel
4.1.3 Spielplangestaltung
4.1.4 Spielbetrieb
4.1.5 Moderne Bühnenbildkunst

V. Bühnennutzung des Kulissengebäudes (Vorschlag „Vermögen und Bau“):

5.1 Modell „Vermögen und Bau“ aus künstlerischer Sicht
5.1.1 Auftrittsmöglichkeiten
5.1.2 Szenenwechsel
5.1.3 Spielplangestaltung
5.1.4 Spielbetrieb
5.1.5 Moderne Bühnenbildkunst

VI. Kunstwerk Oper als Ausblick

VII. Opernhäuser im nationalen und internationalen Wettbewerb

7.1 ‚Opernhäuser des Jahres‘: Zur Vergleichbarkeit ihrer Bühnenlandschaften
7.2 Grundrisse und Bühnenkonzeptionen
7.2.1 Oper Frankfurt
7.2.2 Staatsoper Hamburg
7.2.3 Komische Oper Berlin
7.2.4 Theater Basel
7.3 Zusammenfassung
7.4 Fazit

VIII. Kunstwerk Oper - Baukunst - Denkmalschutz

8.1. Semperoper Dresden
8.2. Royal Opera House London
8.3 Teatro alla Scala Mailand

IX. Anlagen

I. Einführung

„Sicher ist die Scala ein architektonisches Baudenkmal, wenn man sie unter dem physischen Aspekt, dem Gebäude, den Mauern betrachtet. Aber sie hat darüber hinaus noch etwas mehr zu bieten: Und zwar den Faktor Kultur. Die Scala produziert Konzerte, Ballette und Opern, die sie in der ganzen Welt berühmt gemacht haben. Die Erfordernisse dieses bedeutenden Theaters müssen daher berücksichtigt und erfüllt werden. Trotzdem war es nicht einfach, dem Teilabriss des historischen Theaters zuzustimmen, aber in diesem Fall mussten wir uns einfach entscheiden."
[1] So die Denkmalschützerin Carla di Francesco im Interview. Vgl. ZDF-Beitrag „Scala Scalissima: Der Umbau der Mailänder Scala", vom 11.12.2004.

Die Bühnenlandschaft, namentlich die Seitenbühnen und die Hinterbühne, sind entgegen einem vordergründigen Eindruck nicht nur Manövrierräume zur Unterstützung der Gestaltungsmittel, wie sie auf der Hauptbühne zum Einsatz kommen. Vielmehr besteht zwischen der Bühnenstruktur und die durch technisch-betriebliche Abläufe bedingte Entstehung von Opern, Ballettaufführungen oder anderen Bühnenwerken ein maßgeblicher Gesamtzusammenhang, dem für die künstliche Qualität in musikalischer, dramatischer sowie inszenatorischer Hinsicht entscheidende Bedeutung zukommt.

Die so genannte „Kreuzbühne", also eine Bühnenlandschaft mit einer nach drei Seiten von räumlich gleichwertigen Seitenbühnen und einer Hinterbühne umrahmte Hauptbühne, ist nach heutigem Standard die „normale" Bühnenstruktur. Sie ermöglicht nicht nur die räumliche Voraussetzung für eine vollständige Mobilisierung des Bühneninventars zu beiden Seiten und nach hinten. Sie garantiert auch den vollen Spielraum für den Auftritt von Musikern, Tänzern, Darstellern oder Statisten nach und von allen Seiten. Entsprechend heutiger gängiger künstlerischer Praxis sind auch die nicht-sichtbaren Räume der Bühnenlandschaft häufig originärer Bestandteil einer Inszenierung, etwa bei gedämpfter Klanglichkeit eines Chors durch Platzierung auf der Seitenbühne oder beim Ein- oder Auszug von Instrumentalisten zur musikalischen Beschreibung von Nähe und Entfernung. Abhängig vom Aufwand einer Inszenierung, bei der mehr als 100 Musiker, Tänzer, Darsteller und Statisten auf der Hauptbühne keine Seltenheit sind, müssen nicht nur Bühnenbilder anderer Akte oder Szenen untergebracht werden können, ganz zu schweigen von anderen Produktionen vom Vortag oder Folgetag. Es muss auch für die Künstler hinreichend Bewegungsspielraum verfügbar, ein möglichst weitreichender und intensiver Kontakt mit dem Dirigenten gewährleistet und die Einheit des Gesamtkunstwerks eines Bühnenstücks in bestmöglichem Umfange angestrebt sein.

Dem denkbaren Einwand, Oper, Ballett und andere Bühnenwerke ließen sich mit geringerem Aufwand, mit technisch bedingten Kompromissen, mithin unter weniger optimalen Bühnensituationen realisieren, bzw. hingen in erster Linie oder zumindest in maßgeblicher Weise von "originär musikalischen" Leistungen, wie etwa der Qualität von Solisten, Orchester und Chor ab, ist Folgendes entgegenzuhalten:

Spätestens mit der Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert, in Deutschland namentlich durch Richard Wagner geprägt, entwickelt sich das Genre nicht nur musikalisch, sondern auch im

Hinblick auf seinen künstlerischen Geltungsanspruch insgesamt qualitativ deutlich weiter. Weder darf sich Oper seither damit begnügen, Musik mit Bildern auszuschmücken oder einen dekorativen Rahmen für Solistenauftritte im Sinne einer Nummernfolge zu bieten, noch ist sie lediglich oder auch nur hauptsächlich ein "Musikereignis". Gerade der Architekt des Stuttgarter Opernhauses bezieht sich auf Richard Wagners kunsttheoretische Überlegungen und damit unter anderem auch auf den Anspruch der Oper, als Gesamtkunstwerk dramatische, mithin psychologische, sprachliche, inszenatorische und selbstverständlich in maßgeblicher Weise auch musikalische Ausdrucksmittel zu vereinen. Auch wenn Wagners Rekurs auf ein vermeintlich antikes Kunstmodell später von der Wissenschaft verworfen wurden, so bestimmte dieses Grundverständnis von Oper doch nicht nur den Anspruch Wagners an sein eigenes Oeuvre, sondern durchwirkte auch das Kunstverständnis der Romantik und Spätromantik, sodass auch seine gewillkürten Nachfolger, nicht zuletzt Richard Strauss, im Hinblick auf ihre Werke unter diesem Gesichtspunkt künstlerisch reflektiert werden müssen.

In den nachfolgenden Kapiteln werden der Ist-Zustand der Bühnenlandschaft der Württembergischen Staatstheater, wie er im Wesentlichen noch der Ausgangssituation des Jahres 1912 entspricht, und die derzeit diskutierten baulichen Optimierungsvarianten aus künstlerischer Sicht anhand der Merkmale „Auftrittsmöglichkeiten“, „Szenenwechsel“, „Spielplangestaltung“, „Spielbetrieb“ und „Bühnenbildkunst“ einer detaillierten Bewertung unterzogen.

II. Künstlerische Restriktionen für die Württembergischen Staatstheater („Ist-Zustand“)

2.1 Der „Ist-Zustand“ aus künstlerischer Sicht

Eine „Kreuzbühne“ gilt seit der Nachkriegszeit als Standardbühnenstruktur für eine moderne Bühnenlandschaft. Dem Stuttgarter Opernhaus stehen derzeit nur funktional höchst unzulängliche Seitenflächen und keine vollständige Hinterbühne zur Verfügung. Die in Tiefe, Höhe und Breite eingeschränkten Seiten- und Hinterbühnenflächen grenzen dabei nicht nur bühnentechnische, sondern auch die künstlerischen Möglichkeiten ganz erheblich ein. Die künstlerischen Einschränkungen werden anhand der folgenden Punkte stichwortartig dargestellt. Sie beschreiben den Ist-Zustand des Opernhauses:

2.1.1 Einschränkung der Auftrittsmöglichkeiten

Die verkürzte Seitenbühne Süd geht mit einem Flächenmangel einher, der nicht auszugleichen ist. Nicht nur machen sich die fehlenden zwei Meter in der Tiefe bei dem Verschieben von Bühnenbildern bemerkbar: **Der nicht vorhandene Platz wirkt sich auch auf die Auftrittsmöglichkeiten aus**. So sind Auftritte, die eine größere Anzahl von Darstellern fordern - sog. „Massenauftritte - auf der Bühne des Opernhauses nicht umzusetzen. Der Bereich der Hauptbühne/Seitenbühnen, der mitunter der Aufstellung des Chores/Extrachores/Kinderchores/Corps de ballet dienen soll, ist aufgrund von Schächten und Wandeinbauten **stark eingegrenzt.**

Große Produktionen wie beispielsweise „Turandot“, „La Damnation de Faust“ oder aber „Moses und Aron“ fordern den Einsatz vieler Darsteller, der - bei Werktreue - regietechnisch einzuhalten ist. So sind Aufführungsvorgaben durch den Wunsch des Komponisten/Librettisten bedingt; ein Opernhaus, wie in Stuttgart, sollte mindestens den werkbezogenen Bestimmungen entsprechen können.

Hinzu kommen die derzeit sehr eingeschränkten Positionierungsmöglichkeiten von sog. Bühnenorchestern auf den Bühnennebenflächen, v.a. im Zusammenwirken mit Zusatzchören. Hier kann, beispielsweise bei „Turandot“, nur die Seitenbühne NORD in begrenztem Umfang genutzt werden. Künstlerisch (musikalisch und dramaturgisch) wäre es hingegen erforderlich, beide Seitenbühnen vollumfänglich nutzen zu können. Dies sowohl hinsichtlich werkbezogener Bestimmungen, aber auch wegen künstlerischen Wünschen der Regie, der Dramaturgie und des Dirigats bei einer Inszenierung. Der Kontakt des Dirigenten am Pult zu weiteren Dirigenten auf den Seitenbühnen und damit zu den Chören bzw. Bühnenorchestern wird zwar mittelbar über Monitore gewährleistet, und die notwendigen musikalischen Einsätze „von der Seite“ werden von dort auch „abgenommen“; grundsätzlich ist jedoch aus akustischen Gründen eine räumliche Nähe zum Dirigenten am Pult notwendig. Dies kann derzeit in der Regel nur von der nördlichen Bühnennebenfläche gewährleistet werden, allerdings in räumlich beengten Verhältnissen und damit auch in musikalisch suboptimaler Form.

2.1.2 Einschränkung des Szenenwechsels

Große Bühnenbilder können derzeit nicht im Ganzen verfahren werden. Durch die Seiten- und Hinterbühnensituation sind große Produktionen deshalb an einen erheblichen Aufwand geknüpft: Nicht immer kann ein großes Bühnenbild aus einem „Durchsteher“ (gleich einem

Bühnenbild für das gesamte Opernwerk) bestehen. Manche Opernwerke geben nach jedem Akt einen Szenenwechsel vor, der auch den Wechsel des Bühnenbildes bedeutet. Dieser Wechsel muss sich künstlerisch schnell vollziehen, um 1. den musikalischen Vorgaben der Partitur zu entsprechen, 2. den dramaturgischen Spannungsbogen aufrechtzuerhalten.

Beispiel: „La Traviata“ enthält solche Verwandlungsbestimmungen, die an der Stuttgarter Oper einen unverhältnismäßigen Aufwand bedeuten. So ist zwischen Akt 1 und Akt 2 ein Szenenwechsel vorgesehen. Mit einer funktionstüchtigen Kreuzbühne würde der Bühnenwagen (mit dem Bühnenbild von Akt 1) nach Nord (Seitenbühne) wegfahren. Gleichzeitig würde das Bühnenbild für Akt 2 von der Seitenbühne Süd einfahren. In Stuttgart allerdings sind beide Seitenbühnen zu klein, als dass sich ein Seitenbühnenwagen für den Szenenwechsel parken ließe. Zwangsläufig würde er ins Sichtfeld des Publikums fallen.

2.1.3 Einschränkung der Spielplangestaltung

Fehlende Lagerfläche ist eine weitere künstlerische Einschränkung, die auch Auswirkungen auf die Spielplangestaltung hat: Opernwerke wie „Così fan tutte“ und „La Traviata“ werden primär deshalb nicht zusammen gespielt, weil sie auf der Seitenbühne Süd nicht zwischengelagert werden können. Dafür fehlen die zwei Meter der Seitenbühne Süd. Seit den bühnentechnischen Erfahrungen der „La Traviata“ hat die Oper Stuttgart auf solche Verwandlungen, wie sie dieses Opernwerk vorgibt, verzichtet. Dieses Vorgehen ist unfreiwillig, mit einer vollfunktionsfähigen Bühnensituation wäre ein solcher Verzicht ausgeschlossen.

2.1.4 Einschränkung des Spielbetriebes

Im Opernbetrieb wird für die Planung einer Spielzeit ein Vorplanungszeitfenster von drei Jahren
benötigt. An der Stuttgarter Oper gestaltet sich diese Planung deshalb besonders schwierig, weil hier nicht im Vordergrund steht, was künstlerisch möglich wäre, sondern was **bühnentechnisch bereits alles nicht möglich ist (s. oben).** Gleichzeitig dürfen große Produktionen den Spielplan nicht „übergewichten“, da ein solches „Opernformat“ zum einen mit Schließtagen und damit weniger Vorstellungen einhergeht und zum anderen andere größere Produktionen aus dem Repertoire ausschließt. Quasi- zwangsverhängt, gilt der Schließtag dem Aufbau des jeweiligen Bühnenbildes. Solche „Aufbautage“ werden anlässlich der Opernproduktion „Faust“ erneut eingeleitet. Zu groß ist das Bühnenbild von Aleksander Denic, als dass es ohne eine Schließphase gebaut werden könnte.

2.1.5 Einschränkung einer modernen Bühnenbildkunst

Der künstlerische Wandel bedeutet auch eine Veränderung der Anforderungen an die Bühnentechnik. Künstlerisch bezeichnen **große** Bühnenbilder die aktuelle Entwicklung. Bühnenbildner erarbeiten überdimensionierte Räume, die in größengewaltiger Höhe und Tiefe einen eigenen Raumkosmos entfalten. Insbesondere in den letzten Jahren ist die Tendenz zu verzeichnen, Künstler der Bildenden Kunst als Bühnenbildner zu gewinnen. Die bühnentechnische Erfüllung solcher Anforderungen bildet mittlerweile das Standardprofil solcher Opernhäuser, die sich auch im internationalen Vergleich durch künstlerische Exzellenz auszeichnen. Die Württembergischen Staatstheater können ihre bühnentechnischen Rückstände kaum noch „kaschieren". Neue ästhetische Formen der Bühnenbildkunst verbinden verschiedene Künste in ein Bühnenbild. Insbesondere

cineastische und szenografische Elemente beschreiben eine moderne Bühnenbildkonzeption, die mit neuen Anforderungen an Bühnenwagen einhergeht: die Ton-, Video- und Licht- Installation, mit der Bühnenwagen mittlerweile auszustatten sind, beansprucht mitunter auch eine Vorabverkabelung. Solche vorabverkabelte Installationen auf Bühnenwagen sind derzeit nicht möglich.

2.2 Zusammenfassung

- Um **vermehrt** Produktionen mit modernen, großen Bühnenbildern anzubieten, bedarf es einer funktionalen Bühnensituation, welche die Möglichkeit einbezieht, den Stand der Technik formal und inhaltlich aufnehmen zu können.
- Schließtage haben nicht nur betriebliche und ökonomische, sondern auch künstlerische Auswirkungen. Kunst findet an einem Schließtag schlichtweg nicht statt. Die Opernregie kann während dieser Tage **nicht proben, das Publikum** erlebt keine Aufführung**.**
- Der derzeitige Bühnenraummangel bedingt einen Spielplan, der kategorisch bestimmte Produktionen künstlerisch nicht zusammen denken kann. Stattdessen müssen Werkkombinationen nach dem „Entweder-Oder-Prinzip" ausgewählt werden. Dies führt zu einer Verarmung des Spielplanangebots. Künstlerisch wertvolle Werkverbindungen des Repertoires sind unter thematischen Gesichtspunkten nur dann möglich, wenn die Bühnenbilder hinreichend reduziert sind. Auch hier sind die Darstellungsformen eingeschränkt, auch hier besteht die Gefahr, dass bereits im Vorfeld elaborierte Bühnenbilder gar nicht erst gedacht werden.
- Die fehlende Fläche hat zur Folge, dass der Bühnenwagen immer in die Hauptbühne (auf der gespielt wird) „hineinragt". Folglich wird im Opernhaus das Bühnenbild für Akt 2 nicht von der Seite, sondern von hinten verfahren. Da die Hinterbühne von der Hauptbühne weiter entfernt ist, dauern die Szenenwechsel in Stuttgart **bis zu zehn Minuten** und damit **zu lange**. Sie sind nur in einer sogenannten Lichtpause und nicht innerhalb eines Aktes oder eines Aufführungsteils möglich. Solche Lichtpausen (Vorhang fällt und der Zuschauersaal wird erhellt) sind im Opernbetrieb mittlerweile vollkommen unüblich geworden und werden vom Publikum auch nicht mehr akzeptiert.
- Derzeit sind die Nebenflächen der Hauptbühne nicht dafür ausgerichtet, die Koordination eines „Massenauftritts" (vorstellungsabhängig über 100 Personen) adäquat umzusetzen. Weiterhin sind die musikalischen und dramaturgischen Möglichkeiten, die Bühnenorchester und Zusatzchöre bei Inszenierungen bieten, stark eingeschränkt.

2.3 Fazit

Die derzeitige Bühnenlandschaft des Opernhauses in Stuttgart entspricht in ihren wesentlichen Grundzügen den historischen Rahmenbedingungen des Theaterspiels zum Zeitpunkt der Eröffnung im Jahre 1912. Die Bühne ist insbesondere auf den Einsatz von gemalten Prospekten hin ausgelegt. Dagegen sind die Möglichkeiten, gebaute Bühnenbilder zu verwandeln, wie es heute dem Stand des Theaterspiels weltweit entspricht, stark eingeschränkt. Die Bühne des Stuttgarter Opernhauses erfüllt damit nicht die Anforderungen, die dem Stand heutiger Bühnentechnik geschuldet sind. Sie beschränkt damit die Umsetzung künstlerischer Potenziale und stellt für die Staatstheater einen gravierenden Wettbewerbsnachteil im Vergleich zu ihren nationalen und internationalen Mitstreitern dar.

III. „Kreuzbühne“

3.1 Die „Kreuzbühne“ aus künstlerischer Sicht

Die Kreuzbühne entspricht dem Standard des Theaterbaus der Nachkriegszeit. Alle Seiten- und Hinterbühnenflächen sind bei dieser Anlage gleichermaßen für den Bühnenbetrieb nutzbar. Dies wirkt sich nicht nur auf bühnentechnische Prozesse, sondern unmittelbar auch auf künstlerische Möglichkeiten aus. Diese künstlerischen Möglichkeiten werden anhand der folgenden Punkte stichwortartig dargestellt.

3.1.1 Auftrittsmöglichkeiten

Aufgrund der neu geschaffenen Fläche sind Auftritte, die künstlerisch eine höhere Anzahl an Darstellern fordern, möglich. Weder Schächte noch Wandeinbauten behindern die Aufstellung des Chores/Extrachores/Kinderchores/Corps de ballet, sodass der Bereich der Hauptbühne/Seitenbühnen für Massenauftritte genutzt werden kann. Zudem sind Auftritte mit erhöhter Darstellerzahl von beiden Seitenbühnen aus möglich. Die vergrößerten Verkehrs- und Auftrittsflächen führen auch dazu, dass die in dieser Variante beibehaltenen Garderoben und Zugangsflure von der bisherigen Platznot befreit sind. Die Möglichkeit der räumlich optimalen Positionierung von Bühnenorchestern und Zusatzchören auf zwei gleichwertigen Bühnennebenflächen ist aus künstlerischer Sicht (musikalisch und dramaturgisch) nur auf einer Kreuzbühne möglich.

3.1.2 Szenenwechsel

Aufgrund der volleinsatzfähigen Seitenbühnen können große Bühnenbilder sowohl im Ganzen, als auch in alle Richtungen verfahren werden. Beide neugewonnenen Möglichkeiten bergen enormes künstlerisches Potential: So sind szenische Effekte, wie die direkte Abfolge von zwei aufeinanderfolgenden Bühnenbildern durch die volle Einsatzfähigkeit beider Seitenbühnen möglich. Wenn also in „Peter Pan“ die Reise nach Nimmerland zu bebildern ist, dann sollte sich bühnentechnisch ein schneller Szenenwechsel vollziehen, der drei Orte, nämlich „Schlafzimmer“, „Flug nach Nimmerland“ und „Nimmerland“ darstellt. Was in Stuttgart derzeit nur mit hierfür extra eingeführten Pausen (Unterbrechung für den notwendigen Umbau) möglich war, ist auf einer Kreuzbühne szenisch schnell und effektvoll (durch das Durchfahren eines Bühnenbildes) umsetzbar. Zugleich sind große Produktionen, die früher mit einem erheblichen Aufwand einhergingen, ohne ein vereinfachtes oder einheitliches Bühnenbild („Durchsteher“) möglich. Das Verfahren ganzer Bühnenbilder ermöglicht es, mehrere große und aufwendige Bühnenbilder zu bauen sowie zwischen diesen Bühnenbildern schnell innerhalb einer Aufführung zu wechseln. Künstlerisch können damit 1. die musikalischen Vorgaben der Partitur eingehalten und 2. der dramaturgische Spannungsbogen aufrechtgehalten werden. Hierzu ein weiteres Beispiel. Die besonderen Verwandlungsbestimmungen der „La Traviata“ könnten ohne Aufwand eingehalten werden. Die auf einer Kreuzbühne ausreichend vorhandenen Seitenbühnenflächen (Nord und Süd) erlauben das Parken eines Seitenbühnenwagens, sodass die Bühnenbilder (jeder Akt bedarf eines anderen Bühnenbildes) innerhalb kürzester Zeit gewechselt werden können. Auch dieses ist derzeit in Stuttgart nicht möglich.

3.1.3 Spielplangestaltung

Die durch die Erweiterung der Seitenbühne Süd gewonnene Fläche schlägt sich auch in der Spielplangestaltung nieder: Große Opernwerke, wie „Così fan tutte“ und „La Traviata“ müssen nun nicht mehr hintereinander gespielt werden. Die Kreuzbühne bietet ausreichend Raum für eine Zwischenlagerung von Bühnenbildern; diese ermöglicht es, große Opernwerke zusammen zu spielen. Die freie Kombination großer Bühnenbilder findet ihren Niederschlag auch in einem Spielplan, der nun nicht mehr „blockartig“ disponiert ist: So können bestimmte Produktionen, die derzeit sehr häufig innerhalb eines kurzen Zeitraumes gespielt werden, auf eine gesamte Spielzeit ausgeweitet werden. Der „Rosenkavalier“ ist dann nicht nur im Februar und März im Repertoire, sondern wird über eine gesamte Spielzeit aufgeführt. Hierdurch wird das künstlerische Angebot insgesamt vielfältiger; es bietet dem Publikum mehr Abwechslung. Zugleich wird der Spielplan nicht länger in „Blöcke“ strukturiert; die gewonnene Möglichkeit der Zwischenlagerung erlaubt es beispielsweise an einem Montag „La Traviata“, an einem Dienstag „Così fan tutte“ und an einem Mittwoch, sofern dieser auf einen Feiertag fällt, gleich noch eine „Götterdämmerung“ hinterher zu spielen, um dann am Donnerstag mit dem Ballett fortzufahren.

3.1.4 Spielbetrieb

Aufgrund der vollfunktionsfähigen Bühnensituation richtet sich die Planung einer Spielzeit vor allem danach, was künstlerisch möglich ist und nicht danach, was technisch alles nicht umgesetzt werden kann. Große Produktionen, die bislang keine „Überlast“ im Spielplan bilden durften, können nun frei kombiniert werden. Die übergeordnete künstlerische Idee des Opernhauses kann nun uneingeschränkt in den jeweiligen Produktionen des jeweiligen Spielplans Ausdruck verliehen werden. Solche neuen Rahmenbedingungen verringern auch die bislang erforderlichen Schließtage, da die technisch bedingten Auf- und Abbautage nicht weiter notwendig sind. Gleichzeitig erhöhen sie die Anzahl der Vorstellungen. Große Produktionen, wie die sehr aufwendige „Fledermaus“ von Philipp Stölzl, müssen nun nicht mehr an den Anfang und/oder das Ende einer Spielzeit gestellt werden, um die miteinzurechnenden Auf- und Abbautage außerhalb des Spielbetriebes zu legen.

3.1.5 Moderne Bühnenbildkunst

Der Wandel unserer Zeit, der sich auch in der Kunst spiegelt, wird ganz wesentlich von technischen Fortentwicklungen bestimmt. Für die heutige Konzeption von Bühnenbildern bedeutet das, den Stand der Technik aufzugreifen, ihn einzubeziehen und im jeweiligen Bühnenbild mitabzubilden. Die Welten, die Bühnenbilder ausdrücken, stehen in einer (wie auch immer gearteten) Beziehung zu unserer modernen Wirklichkeit. Diese Möglichkeit, „die Welt draußen“ im Guckkasten nach- oder fortzugestalten, ist mit dem Modell „Kreuzbühne“ gegeben. Damit sind die bühnentechnischen Rahmenbedingungen geschaffen, die heute dem Standardprofil eines international beachteten Opernhauses entsprechen. Gleichzeitig ist diese Variante diejenige der drei geprüften Bühnenstrukturen, die den technischen Stand umfassend aufnehmen kann. Das Mittel der Projektion, das auch in der Oper weitere Geltung erfährt, verlangt Bühnenwagen mit technisch komplexer Ausstattung. Um die von Cineastik und Szenografie inspirierten Elemente einer modernen Bühnenbildkunst entsprechend darzustellen, sind Bühnenwagen mit Ton-, Video- und Licht-Techniken installiert. Solche Installationen fordern eine Vorabverkabelung, um einen störungsfreien Ablauf der Aufführung zu gewährleisten. Im Gegensatz zu allen anderen geprüften Bühnenmodellen, ist diese Form der vorabverkabelten Bühnenwagenausstattung möglich.

3.2 Zusammenfassung

- Nicht nur betrieblich, ökonomisch, sondern auch künstlerisch wird der Spielbetrieb nicht länger dadurch belastet, um Auf- und Abbautage bzw. Schließtage herum planen zu müssen. Mehr spielen zu können und mehr proben zu können ist das Anliegen eines jeden Kunstbetriebes.
- Der Spielplan der Oper wird nicht länger durch einen strukturellen Platzmangel bestimmt. Künstlerisch bedeutet dies, dass Produktionen nun nach dem Prinzip des „Sowohl-als-Auch" in einer Spielzeit zusammengedacht werden können. Diese Freiheit in der Spielplangestaltung führt zu einem vielfältigen Spielplanangebot.
- Die nun zur Verfügung stehende Fläche hat zur Folge, dass der Wechsel von Bühnenbildern innerhalb eines Aktes oder eines Aufführungsteils möglich ist. Der künstlerische Mehrwert ist, dass Szenenwechsel nicht länger durch künstlich eingeführte Pausen „überbrückt" werden müssen.
- Die Nebenflächen der Hauptbühne sind für die Koordination eines „Massen-auftritts"(vorstellungsabhängig über 100 Personen) geeignet und erweisen sich auch in musikalisch-akustischer Hinsicht als optimal.

3.3 Fazit

Die „Kreuzbühne" stellt auch unter bühnenbildkünstlerischen Gesichtspunkten die bestmögliche Bühnenlandschaft für die Württembergischen Staatstheater dar. Angesichts der komplexer werdenden Techniken, die auch die moderne Bühnenbildkonzeption beschreiben, ist sie diejenige Bühnenstruktur, die diesen Entwicklungen gerecht werden kann. Eine vollfunktionsfähige Kreuzbühne ist also die Bühnenstruktur, die dem SOLL-Zustand des Stuttgarter Opernhauses entspricht. Durch die Erweiterung der Seitenbühne Süd und in Kombination mit einer vollwertigen Seitenbühne Nord und Hinterbühne ist die Bühnensituation nicht länger durch funktional unzulängliche Seitenbühnen und eine funktional unzulänglichen Hinterbühne eingeschränkt. Die eingangs beschriebenen künstlerischen Einschränkungen lassen sich durch die Schaffung einer Kreuzbühne weitestgehend aufheben. Durch die Schaffung einer Kreuzbühne können die Württembergischen Staatstheater die Zukunfts- und Wettbewerbsfähigkeit der Oper Stuttgart sichern und einen Weiterbetrieb des Littmannschen Opernhauses für die nächsten Jahrzehnte gewährleisten.

IV. „Umlaufbühne“ (Modell Royal Opera House London)

4.1 Die „Umlaufbühne“ aus künstlerischer Sicht

Das Modell „London“ als Bezeichnung, lehnt sich an eine Bühnenstruktur an, wie sie das Royal Opera House in London nach seiner Sanierung und Erweiterung in den Jahren von 1997-1999 aufweist. Das „Rotationssystem“ ermöglicht eine Bühnentechnik, mit der Bühnenbilder im Kreis verfahren werden können. Dennoch wird es in London als „ackward situation“ beschrieben, da mit dieser Lösung weiterhin Einschränkungen einhergehen.

Die Möglichkeiten aber auch die Limitierungen, die durch so eine Bühnenlandschaft entstehen, werden im Folgenden beschrieben:

4.1.1 Auftrittsmöglichkeiten

Der Substanzeingriff, der durch die Implementierung des Modells „London“ erfolgt, führt auch zum Verlust von Flächen, der sich für die ursprüngliche Bühnenlogistik negativ auswirkt. Die als bühnennah konzipierten Garderoben sind davon ebenso betroffen wie auch die meisten der Zugangsflure, die von Süd zur Bühnenfläche führen. Beide fallen weg. Dieser Verlust hat zur Folge, dass schnelle Umzüge in Chor- und Sologarderoben nicht mehr möglich sind.

In dieser Variante bleibt ein einziger Zugangsflur der Seitenbühne Süd erhalten, sodass eine geregelte Koordination der Auf- und Abgänge bei einer hohen Darstellerzahl nicht möglich ist. Vor allem bei Massenauftritten macht sich der durch fehlende Zugangsmöglichkeiten hervorgerufene Platzmangel bemerkbar. Um koordinierte Massenauftritte zu gewährleisten, muss auf die Seitenbühne Nord ausgewichen werden. Dies ist eine technische Einschränkung, die sich auch künstlerisch auswirkt. Die Szenenanweisung, die einen Auftritt eines Chores/Extrachores/Kinderchores/Corps **de ballet von beiden Seiten** gleichzeitig vorsieht, kann nur bedingt realisiert werden.

4.1.2 Szenenwechsel

Auch das Modell „London“ eröffnet die Möglichkeit große Bühnenbilder schnell und im Ganzen zu verfahren. Das bedeutet auch, dass nunmehr große Produktionen nicht weiter an einen erheblichen Aufwand gebunden sind. Gleichzeitig sind aber schnelle Szenenwechsel nicht in alle Richtungen möglich. Die direkte Abfolge von aufeinander folgenden Bühnenbildern, wie sie „Peter Pan“ bühnenbildnerisch in den Szenen „Schlafzimmer“, „Flug nach Nimmerland“ und „Nimmerland selbst“ vorgibt, kann durch das „Rotationssystem“ nicht verwirklicht werden. Insbesondere für das Publikum einer Kinderoper ist es aber wichtig, den Spannungsbogen durch eindrückliche Bildabfolgen zu aufrechtzuerhalten.

Darüber hinaus führt das Modell „London“ mit seinem substanziellen Eingriff in die Bühnenstruktur auch zur Aufgabe des Prospekthubregallagers, wie es seit 1912 verortet ist. Da die bühnennahe Position des Prospekthubregallagers sich optimal für bühnenlogistische Vorgänge erwiesen hat, ist ein solcher Verlust für die Württembergischen Staatstheater nicht tragbar. Das kostbare Repertoire der Cranko-Ballette, das im Gegensatz zur Oper immer noch auf zweidimensionaler Prospektmalerei basiert, ist wesentlich auf das derzeitige Prospekthubregallager in Bühnennähe angewiesen. Doch auch Opernwerke (allen voran Mozart-

Opern), deren dreidimensional gebaute Bühnenbilder eingehängte Prospekte enthalten, bedürfen eines schnellen Prospektwechsels während der Akte.

Mit Blick auf die Entstehungsgeschichte des „Stuttgarter Balletts“ ist das Prospekthubregallager mehr als ein bloßer Aufbewahrungsort beliebiger Prospekte: Es bildet auch jene Repertoiregeschichte der Cranko-Ballette ab, wie sie das Stuttgarter Ballett bis in die heutige Zeit trägt und ist damit Teil der Identität der Württembergischen Staatstheater.

4.1.3 Spielplangestaltung

Mit dem „Londoner Modell“ geht ein Zugewinn an Fläche einher, der die Zwischenlagerung von Bühnenbildern ermöglicht. Diese neue Lagermöglichkeit macht sich auch in der Spielplangestaltung geltend. So kann sie Produktionen, fernab ihrer Größe, frei und beliebig zusammen denken. Opernwerke wie „Così fan tutte“ und „La Traviata“ müssen keinem bühnentechnischen Ausschlusskriterium weichen, sondern können im Spielplan gemeinsam auftreten. Das derzeit „blockartig“ erscheinende Spielplanangebot erfährt eine „Auflockerung“ durch die gewonnene Möglichkeit der Varianz. Dennoch wird jeder Vorteil und jede Möglichkeit, die unter 5.1.3 und 5.1.4 das Modell „London“ beschreiben, unmittelbar von den künstlerischen und spielbetrieblichen Defiziten dieser Bühnenlandschaft zunichte gemacht.

4.1.4 Spielbetrieb

Die Planung einer Spielzeit ist durch das „Londoner Modell“ nicht länger eingeschränkt. Im Gegenteil, Produktionen mit großen Bühnenbildern müssen nicht durch kleinere Produktionen mit Durchstehern „gegengewichtet“ oder „ausgeglichen“ werden. Diese freie Kombination von Produktionen mit großen Bühnenbildern reduziert die Anzahl der Schließtage dergestalt, dass nun weniger Auf- und Abbautage erforderlich sind. Die bühnenbildtechnisch sehr aufwendige „Fledermaus“ von Philipp Stölzl muss nicht länger an den Rand einer Spielzeit platziert werden, da die früher stets einzukalkulierenden Schließtage entfallen. Die Einschränkungen und Nachtteile aber, die dieses Modell (s. Verlust des Prospekthubregallagers) bezeichnen, sind größer als seine Vorzüge.

4.1.5 Moderne Bühnenbildkunst

Der aktuellen Entwicklung, die Welt des Opernwerkes anhand großer Bühnenbilder abzubilden, kann das Modell „London“ bühnentechnisch Rechnung tragen. Dadurch ist der Anschluss an das Standardprofil international angesehener Opernhäuser gewährleistet. Dennoch bezeichnet diese Variante eine Bühnenlandschaft, die bei technisch aufwendigen Bühnenbildern nicht jenes Spektrum an Möglichkeiten abdeckt, wie es die „Kreuzbühne“ anbietet. Die an Komplexität gewinnenden technischen Mittel unserer Zeit finden auch in den Möglichkeiten einer Bühnenbildkunst ihre Anwendung. So fordert der Einsatz von Projektionen auf der Bühne solche Bühnenwagen, die mit einer Ton-, Video- und Licht-Installation ausgestattet sind. Durch die naturgemäße Anordnung des Londoner „Rotationssystems“ ist diese Vorab-Verkabelung nicht möglich (s. Matrix.). Die moderne Bühnenbildkunst allerdings, die sich immer häufiger cineastischer und szenografischer Elemente bedient, bedarf einer entsprechend technischen Bühnenausstattung, die zwangsläufig auch die Ausstattung von Bühnenwagen einklammert.

4.2 Zusammenfassung

- Die Gelegenheit, mehr spielen und proben zu können, ist nicht nur aus betrieblicher Sicht durch eine größere Vorstellungszahl von Vorteil. Auch eröffnet es die Möglichkeit, die künstlerisch übergeordnete Idee, die einer Spielzeit aufgeprägt ist, häufiger, d.h. bestimmter, dezidierter zu entfalten. Die Möglichkeiten und Vorteile werden allerdings durch nicht akzeptable Nachteile und maßgebliche Einschnitte erkauft.
- Ein Spielplan, der nicht länger durch Platzmangel bedingt ist, eröffnet auch die Möglichkeit, ein vielfältigeres Repertoire anzubieten. Als Bühnenlandschaft bleibt das Modell „London“ aber gänzlich untauglich.
- Im Vergleich zum Modell „Kreuzbühne“ ist die im Modell „London“ implementierte Bühnenstruktur alles andere als optimal, weil sie zum einen nicht alle bühnentechnischen Möglichkeiten enthält. Eine moderne Bühnentechnik meint auch, das Verfahren ganzer Bühnenbilder nicht nur in eine, sondern in alle Richtungen gewährleisten zu können. Zum anderen ist die aktuelle Position des Prospekthubregallagers unabkömmlich.
- Die Auftrittsmöglichkeiten bleiben nicht nur stark eingeschränkt, sie stellen sogar eine Verschlechterung des Ausgangszustandes dar. Dies geht auf den kaum ausgleichbaren Verlust der Garderoben und Zugangsflure zurück. Auch der szenische Effekt, den Chor/Extrachor/Kinderchor/Corps de ballet zeitgleich von beiden Seiten aus auftreten zu lassen, ist nur bedingt möglich. Die „Verbesserung“ hinsichtlich der Positionierung von Bühnenorchestern etc. ist marginal und künstlerisch (s.o.) nicht wünschenswert.

4.3 Fazit

Eine neu implementierte Bühnenlandschaft sollte nicht nur technische Voraussetzungen schaffen, welche die moderne Bühnenbildkonzeption von Heute partiell umzusetzen weiß; sie sollte auch das notwendige Potenzial für die Entwicklungen der Zukunft einschließen. Das Modell „London“ ist als potentielle Bühnenstruktur im Stuttgarter Opernhaus nicht geeignet darstellbar. Durch die Schaffung neuer Möglichkeiten werden im Gegenzug ganz erhebliche betriebliche und daraus folgend künstlerische Nachteile generiert. In der Abwägung der Vor- und Nachteile stellt die „Umlaufbühne“ als ein betriebliches und künstlerisches Nullsummenspiel für die Württembergischen Staatstheater dar. Eine wesentliche Verbesserung der künstlerischen Arbeitssituation ist mit dieser Bühne in Stuttgart nicht zu erreichen.

V. Bühnennutzung des Kulissengebäudes (Vorschlag „Vermögen und Bau“):

5.1 Das Modell „Kulissengebäude“ aus künstlerischer Sicht

Die letzte aller geprüften Varianten beschreibt zum einen den baulichen Substanzeingriff, wie er mit Modell „London“ quasi vergleichbar ist, und zum anderen einen Flächenverlust, der nur schwerlich ausgeglichen werden kann. Dieser Verlust wirkt sich nicht nur auf bühnenlogistische Vorgänge (Wegfall „Bürgerhöfle“) aus, er betrifft auch sanierungsbezogene Grundfragen, wie der Deckung eines festgestellten Flächendefizits von 10.000 Quadratmetern netto. Gleichzeitig entfaltet er auch Auswirkungen, die die Kunst betreffen.

Die in einer Art Perlenstruktur angereihten Bühnenflächen stellen eine Bühnenlandschaft dar, deren neue Möglichkeiten und Limitierungen im Folgenden skizziert werden:

5.1.1 Auftrittsmöglichkeiten

Durch die Erweiterung der Fläche NORD sind die Auftritte, die von der Seitenbühne NORD erfolgen, optimiert. In diese Richtung ist folglich eine geregelte Koordination der Auf- und Abgänge bei einer hohen Darstellerzahl möglich. Zugleich ist aber festzustellen, dass Auftrittsmöglichkeiten von der gegenüberliegenden Seitenbühne (SÜD), insbesondere bei Massenauftritten, keine Optimierung erfahren.
Auch hier bedeutet dies eine technische Einschränkung, die sich künstlerisch auswirkt.

Der Szenenanweisung, die ein Auftritt eines Chores/Extrachores/Kinderchores/Corps de ballet von **beiden** Seiten gleichzeitig vorsieht, kann nur bedingt entsprochen werden. Die Positionierung von Bühnenorchestern und Zusatzchören auf den beiden bestehenden Seitenbühnen erfährt mit diesem Modell keine Optimierung.

5.1.2 Szenenwechsel

Vor- und Nachteile des Modells „Kulissengebäude“ sind mit dem Modell „London“ zu vergleichen. Aufgrund ihrer Analogie zur oberen Darstellung werden die wesentlichen Punkte nur kurz und ohne nähere Beschreibung aufgeführt. Große Bühnenbilder können schnell und im Ganzen verfahren werden. Schnelle Szenenwechsel sind **nicht in alle Richtungen** möglich. Die direkte Abfolge von aufeinander folgenden Bühnenbildern ist technisch nicht umsetzbar. Dies erschwert den Erhalt des dramaturgischen Spannungsbogens. Der bauliche Eingriff geht auch hier mit dem Verlust des Prospekthubregallagers einher. Die neue Verortung des bisher bühnennahen Prospekthubregallagers ist aber aus den oben genannten Gründen für die Württembergischen Staatstheater nicht vertretbar.

5.1.3 Spielplangestaltung

Die in der Darstellung des Modells „London“ erwähnten neuen Möglichkeiten stimmen mit denen des Modells „Kulissengebäude“ überein. Auch hier werden sie nur kurz gelistet. Die

gewonnenen Lagermöglichkeiten rufen eine neue Vielfalt im Spielplanangebot hervor. Zugleich schließen sich große Produktionen nicht länger aus, sondern können zusammen, statt hintereinander gespielt werden. Ein „durchlässiger“ und nicht allzu „verdichteter“ Spielplan ist die Folge.

5.1.4 Spielbetrieb

Auch hinsichtlich des Spielbetriebes verhalten sich beide Modelle, „London“ und „Kulissengebäude“, spiegelbildlich zueinander. So ist bei Spielzeitplanungen nicht solch ein Balanceakt zwischen großen und kleinen Produktionen geboten, der einer funktional unzulänglichen Bühnensituation geschuldet ist. Daraus folgt auch, dass Schließtage bzw. Auf- und Abbautage nicht länger den Spiel- und Probenplan beeinträchtigen.

5.1.5 Moderne Bühnenbildkunst

Was die moderne Bühnenbildkunst betrifft, ist auch hier eine Kongruenz der beiden Modelle festzustellen.
Diese Bühnenstruktur schließt mit ihren Möglichkeiten an das Standardprofil anderer renommierter Opernhäuser an. Zugleich sind die technischen Rahmenbedingungen nicht darauf ausgelegt, genreübergreifenden Einflüssen, die die moderne Bühnenbildkunst heute, aber auch zukünftig definieren, gerecht zu werden. Dies gilt insbesondere für die immer mannigfaltiger werdenden Bühnenbilder, die technisch komplex ausgestattete Bühnenwagen (s. Installation und ihre Verkabelung) erfordern.

5.2 Zusammenfassung

- Die Bühnenstruktur, die das Modell „Kulissengebäude“ vorgibt, ist für das Stuttgarter Opernhaus vollkommen untauglich. Die Fahrzeiten sind für den Aufführungsbetrieb ungeeignet.
- Die geschaffenen Bühnenflächen sind zwar darauf ausgerichtet, die Koordination eines Massenauftrittes zu ermöglichen. Dennoch ist der szenische Effekt, den Chor/Extrachor/Kinderchor/Corps de ballet zeitgleich von beiden Seiten aus auftreten zu lassen, nur bedingt umsetzbar und für die Positionierung von Bühnenorchestern und Zusatzchören stellt sich kein nennenswerter künstlerischer Mehrwert ein.
- Es gehen in erheblichen Umfang wichtige Nutzflächen für sinnlose Verfahroptionen verloren. Das Modell „Kulissengebäude“ gefährdet damit die Erreichung der mit der Sanierung und Erweiterung erstrebten Verbesserungen für den Betrieb der Württembergischen Staatstheater.

5.3 Fazit

Das Modell „Kulissengebäude“ ist für das Stuttgarter Opernhaus (und jedes andere Theater!) gänzlich ungeeignet.

VI. Kunstwerk Oper als Ausblick

6.1 „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile."[1]

Kunst entsteht aus einem Zusammenspiel verschiedenster Elemente, die nur gemeinsam das Ganze ausmachen. Zwar lassen sich diese Aspekte, die Kunst bezeichnen, durchaus benennen[2], ihre künstlerische Wirkung aber, entfalten sie niemals einzeln, sondern in ihrer jeweiligen und besonderen Verbindung. Diese besondere Verbindung ist das Auratische von Kunst und letztlich das, was zu Beschreibungen, wie die der „künstlerischen Exzellenz" führen kann.

Preise und Titel, wie der des ‚Opernhaus des Jahres' sind Auszeichnungen, die unter bestimmten Voraussetzungen künstlerische Exzellenz anzeigen. So bezeichnet der Kriterienkatalog nicht nur Bewertungsrichtlinien, die objektiv und binär zwischen „handwerklich exzellent, ja oder nein" unterscheiden. Er klammert auch solche Faktoren ein, die niemals bis zuletzt definiert sein werden. Wie der bewertete Gegenstand selbst, gibt es hier gewisse Unwägbarkeiten, die sich nur vage mit einem Begriff, wie dem des „Zeitgeistes" umschreiben lassen.

Wenn die Stuttgarter Oper in ihrer Vergangenheit also sechsmal zum ‚Opernhaus des Jahres' gekürt wurde, dann ist sie dies zum einen aufgrund ihrer herausragenden künstlerischen Leistungen geworden. Zum anderen erhielt sie diese Auszeichnung aber auch aufgrund einer übergeordneten künstlerischen Idee, die ihren Ausdruck immer in den jeweiligen Produktionen der Spielzeit findet. Diese Idee von Kunst, die sich in einer Spielzeit formuliert, steht immer auch in Wechselbeziehung zu der Zeit, in der sie entsteht. „Den Nerv der Zeit zu treffen" ist eine der einfachen, aber richtigen Redewendungen, die häufig dann verwendet wird, wenn künstlerische Phänomene der Zeit zu beschreiben sind.

Um die uneindeutigen Kriterien auf denen die Vergabe des Titels ‚Opernhaus des Jahres' beruht anschaulich zu machen, umfasst die Anlage „Auszug_ Opernwelt 2014/15" die „Bilanz einer Spielzeit im Urteil von 50 Kritikern", die die Zeitschrift ‚Opernwelt' selbst nach der Auswertung ihrer Kritikerumfrage vornimmt. Die dort angeführten Punkte, die die Oper Frankfurt und das Nationaltheater Mannheim zum ‚Opernhaus des Jahres' führten, könnten nicht vager formuliert sein.[3] Umschreibungen, wie „konsequente Aufbau- und Ensemblearbeit in statu

---

[1] vgl.: „Das, was aus Bestandteilen so zusammengesetzt ist, dass es ein einheitliches Ganzes bildet, ist nicht nach Art eines Haufens, sondern wie eine Silbe, das ist offenbar mehr als die Summe seiner Bestandteile. Eine Silbe ist nicht die Summe ihrer Laute: ba ist nicht dasselbe wie b plus a, und Fleisch ist nicht dasselbe wie Feuer plus Erde." Aristoteles: *Metaphysik*, Buch VII, 104 1b, Übersetzung aus Aristoteles: *Metaphysik.* Jena 1907. S. 120-130.

[2] Im Falle einer Opernproduktion zählen hierzu die Regie im Allgemeinen (die zusammen mit der Dramaturgie auch eine Deutung des Librettos vornimmt) und die Personenregie im Konkreten, das Bühnenbild, die Kostüme, personelle d.h. stimmliche und schauspielerische Leistungen wie auch die Kollektiv- Leistungen des Orchesters (musikalisch) und des Chores (stimmlich und schauspielerisch). Darüber hinaus ist auch die Leistung des Dirigenten - seine Auslegung der jeweiligen Partitur - die in das Gesamtkunstwerk fließt.

[3] So schreibt die ‚Opernwelt' in ihrem Jahrbuch: „Die Überzeugung etwa, dass Qualität und Vielfalt eines Spielplans weniger von am Schreibtisch ausgeklügelter Programmatik als von der Haltung der Menschen abhängen, die auf und hinter der Bühne für sie einstehen. Für den Mannheimer wie für den Frankfurter Intendanten ist das der Ausgangspunkt aller Überlegungen. Beide legen deshalb höchsten Wert auf die stete Entwicklung und Stärkung der hauseigenen Ensembles. Beide fordern «ihre» Solisten, Choristen und Musiker regelmäßig mit Stücken, die diese nie zuvor gemacht haben, mit Uraufführungen und aus dem Fundus Befreitem. Weil sie überzeugt sind, dass man vor allem an der Auseinandersetzung mit Unbekanntem wächst.

operandi“[4], und „Leidenschaft, Beharrlichkeit und ein ungebrochenes Vertrauen in die Kraft des Ensembletheaters“[5] geben keinen klaren Hinweis auf einschlägige Kriterien, die den Erhalt der Auszeichnung hinreichend begründeten.

Die nur bedingt fassbaren und auch nur bedingt darstellbaren Aspekte lassen sich auch anhand der veröffentlichten Pressemitteilung der ‚Opernwelt‘ zu den Ergebnissen der Kritikerumfrage 2015 aufzeigen:

„Den Titel **OPERNHAUS DES JAHRES** teilen sich in diesem Jahr die Oper Frankfurt und das Nationaltheater Mannheim. Das ergab die Umfrage der Zeitschrift ‚Opernwelt‘ unter fünfzig unabhängigen Musikkritikern in Europa und den USA. Es werden damit zwei Häuser gewürdigt, die sich durch eine von ihren Intendanten Bernd Loebe und Klaus-Peter Kehr über Jahre hin konsequent gepflegte Ensemblekultur sowie eine Spielplangestaltung zwischen Tradition und Innovation auszeichnen, bei der die Entwicklung der hauseigenen Kräfte im Mittelpunkt steht.“[6]

Es ist also eine hochkomplexe Zusammensetzung verschiedenster, und im Einzelnen nur bedingt greifbarer Komponenten, die zu Auszeichnungen, wie die hier genannte Erwählung zum ‚Opernhaus des Jahres‘ führen und deshalb eine ausdifferenzierte Betrachtungsweise verlangt. Solche Erfolge, welche die Oper Stuttgart als Ort künstlerischer Exzellenz anzeigen, entziehen sich einer monokausalen Beschreibung, die aus einzelnen Voraussetzungen entsprechend *schlussfolgert.* Den Erhalt von Auszeichnungen mit einer *deshalb* oder *trotz* Argumentation zu besetzen, ist vor allem dann fraglich, wenn er auf eine bühnentechnische Situation zurückgeführt wird. Die Württembergischen Staatstheater sind ebenso wenig *trotz* funktional unzulänglicher Seitenbühnen künstlerisch erfolgreich, wie andere Opernhäuser dies *aufgrund* ihrer modernen Bühnenlandschaft sind.

Noch fraglicher ist es für die Württembergischen Staatstheater, aus der Zahl ihrer Auszeichnungen und ihres beständigen Erfolges einen Status quo abzuleiten, der deshalb keiner Veränderung bedarf. Diese Herangehensweise ist auch deshalb fragwürdig, weil sie auf die Erfolgsgeschichte eines Opernhauses nicht mit dessen Fortschreibung, sondern mit seiner Einfrierung reagiert. Die unhinterfragte Bewahrung eines gegenwärtigen Zustandes schließt den zukunftsorientierten Blick naturgemäß aus. Stattdessen wendet sie sich einer Vergangenheit zu, die zwar in die Gegenwart hineinwirkt, sich aber nicht in die Jetzt-Zeit übertragen lässt. Die Zukunft, die nolens volens aus einer solchen Retrospektiv-Betrachtung auszuklammern ist, bildet aber die Grundlage allen künstlerischen Schaffens. Nicht nur ideell ist Kunst in ihrer Auseinandersetzung mit der Welt auf die Idee des *noch Kommenden* angewiesen. Was sie inhaltlich als Entwurf einer anderen Welt, eines anderen Lebens, einer Utopie formuliert, wird formell bedingt durch einen Blick, der immer auch das umfasst, was noch nicht war, was noch sein kann, noch sein soll. Solche Formen der Vorstellungen

---

Beide wissen aus langer Erfahrung, dass motivierte Mitarbeiter, quer durch alle Gewerke und Abteilungen, jenes Kraftwerk bilden, das einem Haus die Energie zuführt und seine Aura prägt. Und dass dabei schrankenlose Kommunikation, Ansprechbarkeit, Präsenz die besten Mittel sind, um einem Spannungsabfall vorzubeugen. Am Nationaltheater Mannheim und an der Oper Frankfurt gehören diese Tugenden seit vielen Jahren zur mentalen Grundausstattung. Und sorgen ein ums andere Mal dafür, dass vermeintlich Unmögliches sinnliche Wirklichkeit wird. So steht das Opernhaus des Jahres diesmal in zwei Städten.“ Vgl. Jahrbuch 2015 der Zeitschrift ‚Opernwelt‘, 56. Jahrgang, Der Theater Verlag, Friedrich Berlin S. 104.

[4] Vgl. Jahrbuch 2015 der Zeitschrift ‚Opernwelt‘, 56. Jahrgang, Der Theater Verlag, Friedrich Berlin, S. 106.

[5] Ganzes Zitat: „Leidenschaft, Beharrlichkeit und ein ungebrochenes Vertrauen in die Kraft des Ensembletheaters zahlen sich aus - auch das spiegelt sich in der diesjährigen Wahl. “ Vgl. Jahrbuch 2015 der Zeitschrift , Opernwelt‘, 56. Jahrgang, Der Theater Verlag, Friedrich Berlin ‘, S.4.

[6] Pressemitteilung der Zeitschrift ‚Opernwelt‘: *Das „Opernhaus des Jahres“ steht in Frankfurt und Mannheim*. Vgl. Anlage „PM Opernhaus des Jahres 14_15“.

abzubilden, schließt die materielle Ebene - die Umsetzung einer künstlerischen Idee anhand technischer Mittel - mit ein.

Kunst ist mitunter die stärkste Ausdrucksform von Fantasie. Sie ist es, die die Zauberwelt „Theater“ schafft, diejenige Welt auf der Guckkastenbühne, der wir so staunend begegnen. Der Gedanke der Freiheit ist der Fantasie immanent; ihrem Ideenreichtum eine äußerliche Grenze setzen, widerstrebt der schöpferischen Kraft von Kunst und damit ihrem eigentlichen Potenzial. Dieses Potenzial ruht vor allem darin, unsere Wirklichkeit, unsere Gesetze von Wahrscheinlichkeit, unsere Prinzipien von Möglichkeit, das logische Denken also, mit dem wir unsere Welt ordnen, zu durchbrechen. Ihre subversive Kraft ist es, einen Raum zu schaffen, der unseren Träumen vom Unwirklichen, vom Unwahrscheinlichen, ja vom Unmöglichen kurzweilig Gestalt verleiht.

Wenn dieser Raum aber der künstlerischen Idee, ihrer Fantasie und damit ihrem Potenzial bereits eine technische Grenze des Machbaren setzt, dann ist dies eine Einschränkung, die sich auch in der Welt widerspiegelt, wie sie die Kunst bzw. der Künstler versuchte zu entwerfen.

Eben diese Situation ruft die Bühnenlandschaft der Württembergischen Staatstheater hervor. Hier richtet sich die Fantasie – ihre Freiheit, alogisch, chaotisch, widersprüchlich, *uneingeschränkt* zu denken – nach bühnentechnischen Bestimmungen, die bereits vorab definieren, welcher Raum, welche Welt *nicht oder nur eingeschränkt* auf der Bühne ihre Entsprechung finden kann.

Der im Katalog enthaltenen Frage, bei welchen Aufführungen die Limitierungen der rechten Seitenbühne eine Rolle spielten, geht die zweifelhafte Annahme voraus, dass bühnentechnische Einschränkungen immer werkabhängig zu betrachten sind. Die unzulängliche Bühnensituation im Opernhaus stellt aber nicht die Begleiterscheinung einer Ursache dar, die aus dem Opernwerk selbst hervorgeht. Zwar umfasst die Opernliteratur auch solche Werke, deren Handlung im Libretto derart dynamisch angelegt ist, dass sie viele Orte, viele Szenarien und damit auch viele Szenenwechsel beschreibt. Dafür muss vor allem ein Bühnenbildner jeweilig gestalterische Bilder finden.

Dennoch ist die Limitierung der Seitenbühne rechts nicht Begleitphänomen bestimmter Opernwerke, die den bühnentechnischen Missstand erst sichtbar machen. Damit will festgehalten sein, dass die Schlussfolgerung, die der oben zitierten Frage zugrunde liegt, eine falsche Reihenfolge vornimmt. Um einer richtigen Abfolge zu entsprechen, muss sie Ursache und Wirkung austauschen: So geht der funktional unzulänglichen Bühnensituation kein, wie auch immer geartetes Opernwerk voraus, dessen libretto- und partiturbedingten Anforderungen die Limitierung der Seitenbühne rechts gegenwärtig machen.

Da die jeweiligen Umbau- und Verwandlungsanforderungen eines jeden Librettos der gesamten Opernliteratur nicht darstellbar sind, enthält Anlage „Regieanweisungen_ Libretti“ eine Aufzählung der meistgespielten Opernwerke, deren Benennung die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins zugrunde liegt. Außerdem erwählt wurden in diesem Zusammenhang zwei Wagner-Opern („Der Fliegende Holländer“ und

„Tannhäuser“) sowie die Oper von Richard Strauss „Der Rosenkavalier“. Ohne sie nochmals im Einzelnen listen zu wollen, sei bemerkt, dass alle der genannten Beispiele in ihren Akten, Bildern und Verwandlungen verschiedene Orte, Szenarien und damit Szenenwechsel beschreiben, deren bühnenbildnerische bzw. zuletzt bühnentechnische Umsetzung sich nach der zeitlichen Struktur der Musik, dem Takt zu richten hat.
Die jeweiligen Regieanweisungen der ausgesuchten Libretti, die in der Anlage einbegriffen sind, unterscheiden im Wesentlichen zwischen zwei Arten des Umbaus. So bezeichnet der sogenannte „Pausenumbau“ solche Umbauten, die in der Regel während einer Pause stattfinden. Alle anderen Verwandlungen und Umbauten zum Aktwechsel sind ohne Pause, d.h. während der Aufführung selbst umzusetzen. Wenn also die letzte Regieanweisung in Mozarts „Zauberflöte“ folgende Verwandlung vorsieht: „Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne“, dann gibt die Komposition den zeitlichen Rahmen von nur acht Takten vor, um eine solche „Gesamtverwandlung“ des Theaters zu vollziehen. In Stuttgart ist eine solche Vorgabe, wollte sie denn auch von der Regie in *Werktreue* umgesetzt sein, nur mit erheblichen künstlerischen Abstrichen in Fantasie und Gestaltung, möglich.
Die eingeschränkte Seitenbühne rechts bildet die Voraussetzung für jede bühnenbildnerische Umsetzung eines Werkes aus der Opernliteratur, sie ist die Bedingung, die die künstlerischen „Möglichkeiten“ definiert bzw. die Bedingung, die die künstlerischen Einschränkungen enthält. Das heißt auch, dass die Limitierungen der Seitenbühne rechts nicht bei bestimmten Produktionen, sondern bei allen Produktionen präsent sind. Als unabdingbare Vorgabe ist sie die Rahmenbedingung, die jeder Bühnenbildner und jeder Regisseur in seiner Konzeption zu berücksichtigen hat. Insofern spielen auch die Limitierungen der rechten Seitenbühne nicht erst ab Aufführungszeitpunkt eine Rolle. Sie sind Parameter, die die Freiräume der Fantasie einhegen und damit bereits vor dem ersten künstlerischen Gedanken relevant. (Vgl. Anlage „Grundriss_Fidelio“)

So erhält jeder Bühnenbildner solche Pläne, die neben dem Bühnengrundriss auch die bühnentechnischen Bestimmungen dokumentieren. Der technische Plan, der beispielsweise dem Bühnenbildner Bert Neumann für die Produktion „Fidelio“[7] bereitgestellt wurde, ist nur *ein* Beispiel, das die „Vorab-Einschränkung“ durch die limitierte Seitenbühne rechts exemplifiziert. Das Dokument weist nämlich die für diese Diskussion nicht ganz unwesentliche Anmerkung auf, dass der Produktion „Fidelio“ weder Seitenbühnen noch Hinterbühne zur Verfügung stehen; die drei Bühnenflächen sind bereits für Repertoire-Vorbauten reserviert.

Künstlerisch hat das zur Folge, dass ein „reduziertes“ Bühnenbild zu konzipieren ist, ein Bühnenbild, das sich nicht als zu groß und zu aufwendig erweisen darf. Zwangsläufig schlägt sich also die fehlende Fläche auch auf der Bühne selbst nieder dergestalt, dass ein *Durchsteher* das Bühnenbild bezeichnet. Dieser technische Begriff bezieht sich auf *ein einziges* Bühnenbild, das zwar die eine oder andere Variante innerhalb der Szenenwechsel erfahren kann, als solches „Einheitsbühnenbild“, aber den gesamten Opernabend bestehen bleibt.

[7] Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Premiere am 25. Oktober 2015, Oper Stuttgart

Nicht immer ist die Gleichförmigkeit im Bühnenbild aber vorteilhaft, schnell kann ihr minimalistischer Charakter als statisch gedeutet werden und viel schneller noch als einfallslos bezeichnet sein. Die Opulenz der großen Opern, wie sie beispielsweise den Werken der Grand Opera, des Barockes oder aber der deutschen Romantik eingeschrieben ist, künstlerisch entsprechend darzustellen, muss als Möglichkeit gegeben sein. Nur schwerlich sollten hier Reduktionen vorgenommen werden, die das Werk nur deshalb auf eine minimalisierte Lesart runterbrechen, weil die bühnentechnischen Umstände keine moderne, zugleich werkgetreue Auslegung zuließen.

Unbedingt erstrebenswert sollte sein, der jeweiligen Werkinterpretation solche Freiräume zu gewähren, die den Entwurf eines simplen oder komplexen Bühnenbildes aus der eigenen künstlerischen Vorstellung heraus entstehen lassen. Wenn der Opernintendant- und Regisseur Jossi Wieler von seinen Zusammenarbeiten mit Bühnenbildnern berichtet, dann beschreibt er in erster Linie nicht fantasievollen Ideen, die auf der Bühne ihre jeweilige Verwirklichung fanden. Viel eher gilt seine Darstellung einem Zustand, den er als „kaum tragbar“ fasst. So musste Anna Viebrock, die an der Oper Stuttgart unter anderem das Bühnenbild für „La Sonnambula“[8] geschaffen hat, in ihren Entwürfen mehrfach zur Simplizität ermahnt werden. Eine solche Vorgehensweise bezieht sich dabei keineswegs auf textexegetische Gründe, die aus dem Opernwerk selbst oder aber seiner jeweiligen, mitunter produktionsbedingten Deutung hervorgehen. Vielmehr ist der Appell zur Vereinfachung an eine Bühnenlandschaft geknüpft, die einen vielschichtig gebauten Raum nicht aufnehmen, nicht umsetzen kann.
Dabei stellt Anna Viebrock mitnichten den Einzelfall in der Zusammenarbeit mit der Oper Stuttgart dar; große Künstler wie Erich Wonder („La Traviata“[9]), Aleksander Denic[10] („Faust“[11]), Bert Neumann („Die Zauberflöte“[12], „Rigoletto“[13]), Philipp Stölzl[14] („Die Fledermaus“[15]) und Duncan Hayler („Peter Pan“[16]) mussten sich in der Erarbeitung ihres Bühnenbildes ähnlich gearteten künstlerischen Einschränkungen aufgrund einer defizitären Bühnensituation unterwerfen.

Diese Auflistung nimmt keine künstlerische Entwertung ihrer schöpferischen Arbeiten vor. Zugleich werden sie durch die Schilderung der bühnentechnischen Gegebenheiten nicht aufgewertet: Die magische Bühnenwelt, die sie mit den ihnen zur Verfügung gestellten Mitteln schlussendlich geschaffen haben, schaffen werden, steht für sich und bleibt somit unberührt von Diskussionen um eine limitierte Seitenbühne. Gegenstand der Untersuchung kann nur der künstlerische Entstehungsvorgang, nicht aber das künstlerische Ergebnis sein. Dass dieser Schaffensprozess maßgeblich von der funktional unzureichenden

[8] Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Premiere am 22. Januar 2012, Oper Stuttgart
[9] Regie: Ruth Berghaus, Wiederaufnahme am 25. Januar 2014, Oper Stuttgart
[10] Aleksander Denic wurde 2013/14 zum ‚Bühnenbildner des Jahres‘ gewählt. Vgl. Kritikerumfrage der Zeitschrift ‚Opernwelt‘.
[11] Regie: Frank Castorf, Premiere in der Spielzeit 2016/17, Oper Stuttgart
[12] Regie: Peter Konwitschny, Premiere am 13. März 2004, Oper Stuttgart
[13] Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Premiere am 28. Juni 2015, Oper Stuttgart
[14] Philipp Stölzl wurde 2014/15 zum ‚Bühnenbildner des Jahres‘ gewählt. Vgl. Kritikerumfrage der Zeitschrift ‚Opernwelt‘.
[15] Regie: Philipp Stölzl, Wiederaufnahme am 5. Juli 2015, Oper Stuttgart
[16] Regie: Frank Hilbrich, Wiederaufnahme am 12. Dezember 2015, Oper Stuttgart

Bühnensituation des Stuttgarter Opernhauses tangiert wurde, immer noch tangiert ist, daran allerdings besteht kein Zweifel; zumindest nicht bei denjenigen, die dem Ort, dem Herzstück „Bühne“ durch ihr künstlerisches Wirken am Stuttgarter Opernhaus bereits begegnet sind.

Die Hinwendung zum Minimalismus, die der bühnentechnische Rückstand zeitigt, drückt sich dabei nicht nur vereinzelt in oben benannten Produktionen aus. Am aktuellen Spielplan der Oper Stuttgart kann sehr wohl auch allseits veranschaulicht werden, wie das Gesamtrepertoire unter bühnenbildkünstlerischen Gesichtspunkten strukturiert ist. So weist die Spielzeit 2015/16 in ihrer Gesamtheit zu viele „Durchsteher“ auf (siehe Anlage „Spielplan 2015_16“), die höchstens mit kleinen „Varianten“ ausgestattet sind. Darunter sind bühnenbildnerische Abwandlungen zu fassen, die das Einheitsbild auf der Bühne kunstvoll um eine Andersartigkeit im Gleichen, eine Abweichung des Ursprünglichen zu bereichern versuchen. Sie sind der Bestrebung bestimmt, der möglichen Eintönigkeit im Bühnenbild ein Ideenreichtum entgegenzusetzen, welche das Gegebene, das Vorhandene kreativ auszuschöpfen weiß. Dass diese Unternehmung bühnenbildnerisch gelingt, kann nicht als Beweisgrund vorgebracht werden, um die technisch mangelhafte Bühnensituation künstlerisch zu legitimieren.

Gleichwohl zum Beispiel und allen voran die Produktion „Salome“[17] in dieser Spielzeit 2015/16 der Stuttgarter Operngeschichte einen neuen Glanzpunkt verlieh, gleichwohl sie als Bühnenbild einen Durchsteher wählte, so kann sie doch nicht als Beispiel einer „Trotz-Argumentation“ angeführt werden, um einem rückständigen Zustand das Wort zu reden. Sie würde zurückfallen in eine Logik, die Kunst *gegen* ihre eigentlichen Interessen, Bedürfnisse, ja naturgegebenen Voraussetzungen richtet, ihre Exzellenz gleichsam *gegen* sie verwendet, um sie allenfalls mit Konservierung zu strafen. Dem Wesen von Kunst ist das Streben nach Wandel, nach Veränderung inbegriffen. Insofern sollte die entfachte Diskussion um die Erweiterung der Seitenbühne rechts ihre Anhaltspunkte weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart suchen, sie sollte den Ausgangspunkt ihres Denkens nicht im Bestehenden finden, sondern im Zukünftigen begreifen, jener Zukunft, der auch die Kunst gewidmet ist.
Die Darstellungen des künstlerischen Bedarfs (siehe Punkt II) richten ihr Augenmerk auch auf die Entwicklungen einer modernen Bühnenbildkunst, wie sie in der Oper anzutreffen ist. Die Ausführungen beleuchten vor allem die veränderten technischen Mittel, die künstlerisch die Welten des Bühnenbildes abbilden. Sie sollen an dieser Stelle nicht um ein weiteres Mal erläutert werden, stattdessen sind sie beispielhaft für jenen Wandel der Zeit, den auch die Bühnenbildkunst mit ihren cineastischen und szenografischen Entlehnungen beschreibt.

[17] Regie und Kostüme: Kirill Serebrennikov, Premiere am 22. November 2015, Oper Stuttgart

Diesen Darstellungen enthalten ist also *der Blick in die Zukunft*, der die Fortschreibung des Opernhauses in Stuttgart vorsieht. Diese Fortschreibung beruft sich auf einen Gedanken, der den lebendigen Ort „Theater“ erst in einem funktionalen Gebäude begreift, der die Funktionalität eines Theaterbaus vor seiner Ästhetik, seiner Geschichte hervorhebt und auf niemand weniger als den Architekten Max Littmann selbst zurückgeht:

„Das Wesen des Theaterbaus wird vielfach verkannt, und die Beurteilung desselben bleibt oftmals an Äußerlichkeiten haften, die mit dem Ausdruck wesentlicher künstlerischer Fragen nichts zu tun haben. Große Theaterprojekte sind oft nur nach ihrer äußeren Erscheinung oder nach der Formenwelt ihrer Innenräume beurteilt worden, wenngleich solche, die im allerneuesten, gerade „modernsten Geschmack" errichtet, in Bezug auf das Theater doch außerordentlich veraltet sein können. Als zeitgemäß kann nur das Haus erachtet werden, das in seinen inneren Errichtungen die Bedingung erfüllt, die nach der heutigen Erkenntnis erfahrener und denkender Bühnenleiter und

Künstler nötig sind, um in gleicher Weise sowohl den Produktionen unserer Klassiker und alter wie lebender Musiker und Dichter gerecht zu werden, und bei denen überdies die Anforderungen nicht außer Acht gelassen werden, die das Publikum stellt, für das wir Theater erbauen.“[18]

VII. Opernhäuser im nationalen und internationalen Wettbewerb

7.1 ‚Opernhäuser des Jahres‘: Zur Vergleichbarkeit ihrer Bühnenlandschaften

Die hier vorgenommene Gegenüberstellung von vier verschiedenen Opernhäusern geht auf ein Auswahlverfahren zurück, das sich die Auszeichnung ‚Opernhaus des Jahres‘ zur Grundlage nimmt. Die Oper Frankfurt, die Staatsoper Hamburg, die Komische Oper Berlin und das Theater Basel stellen diejenigen Opernhäuser dar, die nach der Oper Stuttgart am häufigsten einen solchen Titel erhalten haben. Die vier ausgewählten Opernhäuser sind allerdings kaum miteinander vergleichbar; ihr einzig wirklich verbindendes Element ist es, von fünfzig Opernkritikern mehr oder weniger oft zum ‚Opernhaus des Jahres‘ gewählt worden zu sein. Daraus lässt sich allerdings nur bedingt eine Vergleichbarkeit hinsichtlich ihrer Bühnensituation, ihren bühnentechnischen und damit ihren künstlerischen Möglichkeiten ableiten. Auch hinsichtlich ihrer nationalen, vor allem aber ihrer internationalen Wettbewerbsfähigkeit sind die vier Opernhäuser grundlegend verschieden aufgestellt.

Ein Vergleich anhand des Kriteriums ‚Opernhaus des Jahres‘ ist deshalb strittig, weil die hierbei durchgeführte Bewertung sich niemals auf bauliche oder bühnentechnische Aspekte bezieht. Die jeweilige Struktur des Gebäudes oder aber der Bühnenlandschaft bilden allein die technischen Rahmenbedingungen, unter denen Kunst entsteht und sich eine übergeordnete künstlerische Idee ausdrückt. Diese beiden Elemente bilden den Gegenstand jener Kritikerumfrage, die sich zur Aufgabe macht, eine gesamte Spielzeit, ihre

[18] Max Littmann, München, im August 1912 aus dem Vorwort: Max Littmann: *Die Königlichen Hoftheater in Stuttgart.* Verlagsanstalt Alexander Koch. Darmstadt 1912.

jeweiligen Produktionen sowie ihren darüber stehenden, dahinter ruhenden künstlerischen Willen zu bewerten. Es ist die Aufgabe eines jeden künstlerischen Betriebes, mit den bestehenden räumlichen und technischen Möglichkeiten die libretto- und partiturbedingten und die künstlerischen Anforderungen optimal umzusetzen. Ziel sollte immer sein, ein Gesamtwerk zu schaffen, das künstlerisch, dramaturgisch und inszenatorisch „Exzellenz" anzeigt, d.h. auch für das Publikum höchste Qualität sichtbar macht.

Das Ergebnis der Kritikerbefragung erlaubt folglich keinen Rückschluss auf die räumlichen oder technischen Möglichkeiten des jeweiligen Opernhauses.

7.2 Grundrisse und Bühnenkonzeptionen

Im Folgenden geben die Staatstheater auf besonderen Wunsch einen kurzen Überblick über die Bühnenlandschaften einiger Theater, die in den vergangenen Jahren neben der Staatsoper Stuttgart als sog. „Opernhaus des Jahres" ausgezeichnet wurden. Dem schließt sich eine Bewertung der jeweiligen Bühnenlandschaft im Vergleich zu der des Opernhauses in Stuttgart an.

7.2.1 Oper Frankfurt

- Baujahr 1951/1991 (Wiederaufbau nach Brand)
- Sitzplätze 1371
- Einraum-Bühne ca. 40x40m mit Hauptspielfläche ca. 20x20m
- Portalöffnung 15,00 x 10,00m
- Drehbühne (Durchmesser 37,4m) mit integrierter Drehscheibe (Durchmesser 16m)
- Nutzung für Oper, Konzert, Ballett.

➔ Die Bühne ist als große „Einraumbühne" im Repertoire-Betrieb konzipiert. Vorstellungswechsel, Bühnenbildwechsel, etc. werden üblicherweise über die raumgroße Drehbühne realisiert. Die integrierte Drehscheibe dient der Nutzung in der Vorstellung als Teil des Bühnenbilds. Mit ihrer großen Einraumbühne verfügt die Oper Frankfurt über eine zeitgemäße bühnentechnische Landschaft. Diese ist hinsichtlich der technischen Gegebenheiten und damit verbundenen künstlerischen Möglichkeiten der Stuttgarter Bühne deutlich überlegen.

7.2.2 Staatsoper Hamburg

- Baujahr 1925
- Sitzplätze 1674
- Bühnenlandschaft mit 2 Seitenbühnen und einer Hinterbühne
- Portalöffnung 11,80 x 8,20m
- Podienbreiten 15m
- Seitenbühnenwagenbreiten 11m
- Nutzung für Oper, Ballett.

- Die Bühne der Staatsoper ist in Form einer „Kreuzbühne“ aufgebaut.

➔ Die Hamburgische Staatsoper verfügt über eine „Kreuzbühne“. Diese ist hinsichtlich der technischen Gegebenheiten und damit verbundenen künstlerischen Möglichkeiten der Stuttgarter Bühne deutlich überlegen.

7.2.3 Komische Oper Berlin

- Baujahr 1945
- Sitzplätze 1190
- Bühnenlandschaft mit 2 Seitenbühnen
- Portalöffnung 10,00 x 6,80m
- Drehscheibe (Durchmesser 13m)
- Auflegbare und frei verfahrbare Bühnenwagen
- Bühnenschräge 5% fest
- Nutzung für Oper, Konzert, Musical.
- Die Bühne ist durch die feste Bühnenschräge und die Drehscheibe
- gekennzeichnet.
- Für horizontale Verwandlungen werden frei verfahrbare Bühnenwagen eingesetzt.

➔ Mit ihren beiden Seitenbühnen ist selbst das kleinste der Berliner Opernhäuser bühnentechnisch der Oper in Stuttgart überlegen.

7.2.4 Theater Basel

- Baujahr 1975
- Sitzplätze 1011
- Bühne mit 1 Seitenbühne und Hinterbühnen
- Portalöffnung 15,00 x 8,50m
- Bühnenpodien sowie auflegbare Drehscheibe
- Nutzung als Dreisparten-Bühne (Oper, Schauspiel, Ballett).
- Die Bühne hat eine Seitenbühne, die zur Zwischenlagerung und zum szenischen Einsatz kommt. Daneben werden Hinterbühne und die Montagezone neben der Hinterbühne für Dekorationslagerung und Bühnenbildverschiebungen genutzt.
- „Rotationssystem“

➔ Das Theater Basel verfügt prinzipiell über eine „Umlaufbühne“. Diese ist hinsichtlich der technischen Gegebenheiten und damit verbundenen künstlerischen Möglichkeiten der Stuttgarter Bühne überlegen.

7.3 Zusammenfassung

Alle hier genannten Vergleichsbühnen verfügen über eine modernere und technisch leistungsfähigere Bühnenlandschaft als das Opernhaus in Stuttgart. Dass das Opernhaus Stuttgart mit den bestehenden räumlichen und technischen Möglichkeiten hervorragende

und vielfach ausgezeichnete Produktionen und Spielzeiten gestalten kann, steht nicht in Frage. Dennoch würden mit der Beseitigung von Zwängen und Einschränkungen bzw. durchzuführenden Erweiterungen die künstlerischen Möglichkeiten deutlich verbessert werden.

7.4 Fazit

Die Oper Stuttgart ist aufgrund ihrer bühnentechnischen Ausgangssituation ihren nationalen Wettbewerbern mehr oder weniger deutlich unterlegen. Die genannten Bühnen verfügen über betriebliche Möglichkeiten, die deutlich weniger künstlerische Einschränkungen bei der Bühnenbildentwicklung erforderlich machen. Viele der in Frankfurt, Hamburg, Berlin und Basel realisierten künstlerischen Konzepte wären in Stuttgart so nicht umsetzbar.

VIII. Kunstwerk Oper - Baukunst - Denkmalschutz

Die nachfolgenden Beispiele der Opernhäuser in Dresden, London und Mailand zeigen auf, wie anderenorts das sensible Spannungsverhältnis zwischen den künstlerischen Anforderungen des lebendigen Opernbetriebs einerseits und den denkmalgeschützten Werken der Baukunst anderseits erfolgreich aufgelöst werden konnte.

8.1 Semperoper Dresden
Sanierung und Erweiterung des Opernhauses (1977 - 1985)

- umfasste die Erweiterung des Zuschauersaals
- beinhaltete die Versetzung der Wände im Bühnenbereich nach außen
- Ziel war es, im Bühnenbereich ausreichend Raum für die Implementierung einer modernen Technik zu schaffen. Das Gebäude wurde *historisierend* unter Beachtung von Sempers Originalplänen wieder aufgebaut.
- Unmittelbar verbunden mit dem Opernhaus entstand ein moderner Bau, der den Flächenbedarf für Proben-, Arbeits-, und Verwaltungsräume abdeckt.
- Erweiterung und Fassadenverschiebung der Semperoper sind auf *technischer Ebene* aus ihrem „sozialistischen Kontext“ zu lösen. Der Wiederaufbau der im Zweiten Weltkrieg ausgebrannten Semperoper ging inhaltlich mit einem Paradigmenwechsel einher, der auch baulich repräsentiert werden sollte (vgl. hierzu „Neue Sachlichkeit“ in Stuttgart: „Entschmückung“ des Zuschauersaals durch Stohrer als ‚Befreiung von Vergangenem‘).
- Dass dieser Paradigmenwechsel in Dresden eigentlich einen nicht minder ideologischen Regimewechsel bedeutete, ist bei formaler Betrachtung unerheblich: Nicht nur exemplifiziert die Semperoper, wie ein Flächengewinn durch die Versetzung von Fassaden möglich ist, sie stellt auch dar, wie eine solche Erweiterung ohne eine starke Beeinträchtigung des äußeren Erscheinungsbildes erreicht werden kann.

Umgang mit denkmalschutzrechtlichen Vorgaben:

- Auszug aus dem Artikel: „[…] Nadler glaubte daran, dass Rekonstruktion nicht bloß „Ausnahmecharakter“ (Artikel 9) haben dürfte, da er den Begriff der Identität, die durch Denkmalpflege konserviert werden soll, weiter gefasst sehen wollte. Wegen des traumatischen Identitätsverlustes in Dresden wich er deshalb von dem an die originale Substanz gekoppelten Begriff der Konservierung ab, der in ihr einen archivähnlichen Zeugniswert sieht, und ging nicht mehr von einem aktuell gefährdeten Schutzgut als vielmehr von einem aus der Erinnerung wiederentstehenden Gut aus. Schützenswert wurde in diesem Modell ein historischer Standort, der mit einem bestimmten Gebäudeentwurf verbunden war […]“[19]
- Nadlers Verdienst als Denkmalpfleger war es u.a., die Semperoper als baukulturell wichtiges Gebäude für einen späteren Wiederaufbau zu sichern. Dies war nicht selbstverständlich: viele der im Kriege zerstörten Bauten wurden gänzlich beseitigt. Es galt, ein neues und kein rekonstruiertes Städtebild zu schaffen.

[19] Denkmalpfleger Hans Nadler: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Nadler

8.2 Royal Opera House London
Sanierung und Erweiterung des Opernhauses (1997 - 1999)

- umfasste die Entkernung des gesamten Bühnenraumes,
- beeinhaltete die Implementierung einer modernen Bühnentechnik
- enthielt die räumliche Erweiterung, um dem Flächenmehrbedarf eines modernen Theaterbetriebes gerecht zu werden.
- Die Bühnenlandschaft des Royal Opera House ermöglicht mit seiner sogenannten „Rotationssystem“ die Verschiebung ganzer Bühnenbilder.
- Eine Kreuzbühne für das Londoner Opernhaus war faktisch undenkbar. Die unmittelbare Nähe zur Straße, die keinen baulichen Spielraum ließ, machte eine Erweiterung in diese Richtung unmöglich.
- Um dennoch ein modernes Bühnenwagensystem zu implementieren, wurde die strukturelle Erweiterung auf den hinteren Raum verlagert.

Umgang mit denkmalschutzrechtlichen Vorgaben

- Nur Fassade, Foyer und Zuschauerraum des Royal Opera House stammen tatsächlich noch aus dem Jahre 1858, alle anderen Gebäudeelemente sind im Zuge der Sanierung entstanden.
- Diese Generalüberholung bedeutete den partiellen Abriss des Altkomplexes (diverse, angrenzende Gebäude eingeschlossen).

8.3 Teatro alla Scala Mailand
Sanierung und Erweiterung (2002 – Dezember 2004)

- Sanierung und Restaurierung des Zuschauersaals
- Abriss und Neubau des Bühnenturms
- Ziel war es, Akustik und Bühnentechnik auf den neuesten Stand zu bringen. Zudem sollten die Umbaumaßnahmen dazu führen, sicherheitsrechtliche Vorgaben zu erfüllen.
- Dem architektonischen Konzept lag die Idee zugrunde, eine Verbindung aus Neuem und Altem zu schaffen.
- Zwei moderne Baukörper wurden entworfen, die „aus dem historischen Gebäude hinauswachsen“[20] So habe der Architekt Botta Zeichen der Moderne schaffen wollen. Der eine Bau ist in der abstrakten Form einer Ellipse gestaltet, der den zweiten modernen Bau, den Bühnenturm, nicht berührt. Dieser soll in seiner rechteckigen Form an das alte Theater von Piermarini erinnern.

[20] Zitat des beauftragten Architekten Mario Botta. Vgl. ZDF-Beitrag „Scala Scalissima: Der Umbau der Mailänder Scala“, vom 11.12.2004.

Umgang mit denkmalschutzrechtlichen Vorgaben

- Auszug aus dem ZDF-Beitrag „Scala Scalissima: Der Umbau der Mailänder Scala“, vom 11.12.2004: [21]

- „Sicher ist die Scala ein architektonisches Baudenkmal, wenn man sie unter dem physischen Aspekt, dem Gebäude, den Mauern betrachtet. Aber sie hat darüber hinaus noch etwas mehr zu bieten: Und zwar den Faktor Kultur. Die Scala produziert Konzerte, Ballette und Opern, die sie in der ganzen Welt berühmt gemacht haben. Die
- Erfordernisse dieses bedeutenden Theaters müssen daher berücksichtigt und erfüllt werden. Trotzdem war es nicht einfach, dem Teilabriss des historischen Theaters zuzustimmen, aber in diesem Fall mussten wir uns einfach entscheiden“, so die Denkmalschützerin Carla di Francesco im Interview. Vgl. ZDF-Beitrag „Scala Scalissima: Der Umbau der Mailänder Scala“, vom 11.12.2004.

VIII. Anlagen

1. PDF- Datei: „Auszug_ Opernwelt 2014_15“

2. PDF- Datei: „PM Opernhaus des Jahres 2014_15“

3. PDF- Datei: „Regieanweisungen_ Libretti“

4. PDF- Datei: „Grundriss_ Fidelio“

5. PDF- Datei: „Spielplan „2015_16“

6. PDF- Datei: „Bühnengrundriss Vergleich Oper Frankfurt“

7. PDF- Datei: „Bühnengrundriss Vergleich Staatsoper Hamburg“

8. PDF- Datei: „Bühnengrundriss Vergleich Komische Oper Berlin“

9. PDF- Datei: „Bühnengrundriss Vergleich Theater Basel“