

Susanne Schindler

Das Guthrie Theater

Drei Säle an der Waterfront von Minneapolis

Zu diesem Heft „Der Ort wird gekennzeichnet sein von den Symbolen des Waldes, des Flusses und den Obsessionen des Todes und des Vergessens. Er ist das Asyl, in dem die verachteten Arbeiten Aufnahme gefunden haben, die einst von Australien bis Amerika erschaffen wurden. Es ist ein belasteter, ein bewohnter Ort, an dem die Geister der Ahnen derer zusammenkommen, die sich im Entdecken der menschlichen Daseinsbedingungen Götter und Glauben schufen. Es ist ein einzigartiger und seltsamer Ort. Poetisch und verstörend zugleich.“

Jean Nouvels Erläuterungen zu seinem Entwurf vor sechs Jahren für das Pariser Volkskunst-Museum ließ ahnen, wie sehr der Architekt selbst bereits eingetaucht war in die Vorstellung eines magischen, unheimlichen Ortes, der neben dem Eiffelturm entstehen sollte. Am 20. Juni wurde das knallrot bis rostbraune Grand Projet mit Tropenwald-Folie hinter Glas, einer Fassade mit Felsengewächsen und einem exotischen Park mit Schildkröten-Motiven eingeweiht. Die Meinungen zum Konzept des Museums gehen in Paris weit auseinander. Unser Autor Jean-Paul Robert vertritt die Ansicht, dass gerade diese stimmungreiche Einbindung der beste Weg sei, um Besuchern den direkten Zugang zu den Werken aus Asien, Afrika, Amerika und Ozeanien zu erleichtern. Jean Nouvel habe von innen her entworfen. Nur in einer Landschaft, die erkundet werden kann, wird der ethnologische Beiwerk, das „Mysterium“ der exzellenten Sammlung bewahrt. Andere sehen darin eine falsche Sichtweise auf die „primitive Kunst“, wenn man zunächst verschlungene Wege durch eine „Savanne“ betritt und sich dann an ledernen „Schlangenmöbeln“ entlangbewegt. Diese Bilder, die dazu dienen, sich einfache Naturwelten anderer Kontinente vorzustellen und sie zu schützen, knüpfen sogar an die Ideologie alter Kolonialmuseen an.

Jean Nouvel hat im letzten Jahr das Manifest von Louisiana geschrieben, in dem er seine kritische Sicht auf die Architektur unserer Zeit in Form von poetischen Leitsätzen darlegt. Das Manifest, das selbst ganz auf Atmosphäre baut, haben wir übersetzt. Zu seinen Bauten in diesem Jahr gehört auch das Guthrie Theater in Minneapolis, sein erster Bau in den USA, der eine Woche nach dem Pariser Volkskunst-Museum eröffnet wurde. Greifen seine Leitsätze auch am Mississippi und im Schatten des Eiffelturms? SR

Architekten:

Ateliers Jean Nouvel, Paris

Kontaktarchitekten:

Architectural Alliance, Minneapolis

Beratung:

Hubert Tonka, Paris

Projektleitung:

Brigitte Métra, Bertram Beissel

Mitarbeiter:

Vincent Laplante, Nathalie Sasso, Eric Stéphan, Anna Ugolini, Damien Faraut, Michel Calzada, Athina Lazaridou-Faraut, Edwin Herkens, Julie Fernandez, Yann Salmon

Tragwerksplanung:

Ericksen & Roed, Minneapolis

Szenografie:

Jacques Le Marquet, Paris;

Ducks & Fisher Dachs Associates, Minneapolis

Akustik:

The Talaske Group, Oak Park

Lichtplanung:

L'Observatoire International, Paris

Landschaftsarchitekt:

Tom Oslund, Minneapolis

Bauherr:

Guthrie Theater, Minneapolis;

vertreten durch The Keewaydin Group,

Minneapolis





Seite 11: Blick über die Stromschnelle des Mississippi auf den Theaterblock und den alten Getreidesilos. Links: das Theater in ganzer Breite mit dem angefügten Parkhaus. Im Hintergrund links ist die Downtown von Minneapolis zu sehen. Die Eingänge befinden sich unterhalb des weit auskragenden „Balkens“. Rechts: das gelbe Fensterband von der Lobby des kleinsten Theatersaals, der „Box“ im Turm.



Jeder Versuch, das Gebäude einzuordnen, scheitert. Jean Nouvels erster realisierter Bau in der Vereinigten Staaten (ein Museumsauftrag in Pittsburgh wurde ihm aus Kostengründen entzogen, ein Hotel in New York wird demnächst eröffnet) ist ein besseres Multiplexkino. Dann wiederum, gegen die Skyline von Minneapolis gesehen, im Zusammenhang mit den einstigen Getreidesilos, über den dramatischen Stromschnellen des Mississippi thronend, ist das neue, drei Bühnen umfassende Guthrie Theater ein Fremdkörper, der es mit den bestehenden Bauten aufnimmt und sich ihnen in seiner dunkelblauen Metallhülle gleichzeitig verweigert.

Im Inneren herrscht der gleiche Zwiespalt: Die Foyers sind geprägt durch räumliche Zurückhaltung – orthogonale Räume, gedämpftes Licht, eine eindeutige Wegeführung. Gleichzeitig ist man überwältigt von der Inszenierung der Ausblicke, dem Einsatz von blauem und gelbem Glas, von Wegen über auskragende Stege, einem Glasboden mit Blick (und der Möglichkeit des Aufpralls) auf einen acht Geschosse tiefer liegenden Asphalt. Während eine, vermutlich pragmatisch bedingte, einfache Materialwahl vorherrscht (Stahlpaneele, Gipskarton, Teppichboden), fühlt man sich zugleich derart von plakativ eingelassenen und eingesetzten Bildern

vergängerlicher Aufführungen des Theaters oder von geschosshohen Schwarzweiß-Paneelen mit den Porträts berühmter Dramatiker erschlagen, dass sämtliche Sensibilität von Abstraktion und Bildhaftigkeit verdreht wird.

Die schon vor zwölf Jahren von Alejandro Zera-Pola verfasste Einleitung zu der Nouvel-Ausgabe von „El Croquis“ hilft weiter: „Nouvel erforscht die dichte Materialität des Verlangens durch die Intensivierung fraglicher Freuden: Entzückung zu finden im Reproduzieren der banalsten Szenographien der Konsumgesellschaft, (...) er benutzt die billigsten Tricks: Laufstege, Farben und Bildschirme, Schwindel und Verblendung, heftige Komprimierungen und Ausweitungen, (...) Strategien ohne Tiefe oder Rhetorik, die keine gesellschaftliche Erlösung versprechen. Es geht nicht um eine Ästhetik des Verschwindens, sondern um eine der Intensivierung: sie funktioniert durch eine produktive Intensivierung des Realen, nicht durch eine simulierte Ästhetik oder eine Nostalgie von Realität.“ (El Croquis 65/66, 1994, Übersetzung der Autorin.)

Die besten Momente dieses Baus liegen in einer Intensivierung des Realen durch den Einsatz billiger Mittel, und Jean Nouvel trifft eine gute Wahl dessen, was er intensiviert. Es sind die Ausblicke, es ist der Fluss, und es ist,





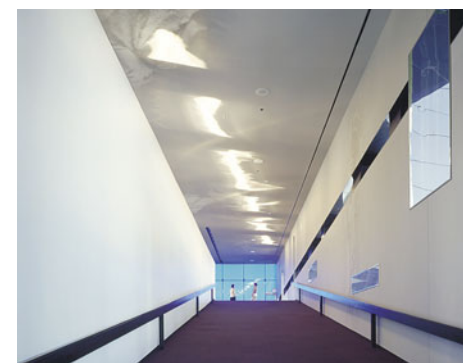
und hier bietet sich das Programm des Auftrags an – das Theater selbst, die zugleich realste und gestellteste menschliche Sache –, in der Erfahrung zu erhöhen.

Die Schwächen des Baus dagegen liegen genau darin, was Nouvel vermeintlich nicht tut: in der simulierten Ästhetik. Diese erahnt man dort, wo die Erläuterung zu einfach ist. Auf der dem Theater gegenüberliegenden Steinbrücke stehend, zeigen der Architekt und der Projektarchitekt auf den Bau, dessen Volumen die Geometrien und den Maßstab der benachbarten Getreidesilos spiegelt. Sie erläutern, wie die vertikalen LED-Bänder auf dem Dach des Neubauturms auf die Schriftzüge der Industriebauten verweisen – Pillsbury, General Mills. Und sie setzen die auskragende Brücke des Theaters – das stärkste und außergewöhnlichste Merkmal des Gebäudes – in Zusammenhang mit den unzähligen Brücken, die sich über den Mississippi spannen. Dies mögen nur Erklärungshilfen sein, doch die Umsetzung dieser Analogien bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen zu direkt und überaus gelungen.

Wo es gar keine Analogie mehr gibt, sondern nur noch Applikation, im Einsatz von Bildern auf den schon erwähnten Tafeln, aber auch eingelassen in die dunkelblauen Stahltafeln der Fassade und in den Wand- und Deckenflächen aller Foyers, herrscht eine Nostalgie von Realität vor, und dies schwächt ein sonst gerade für die USA ungewöhnlich hartes, kühles, nicht einzuordnendes Gebäude ab.

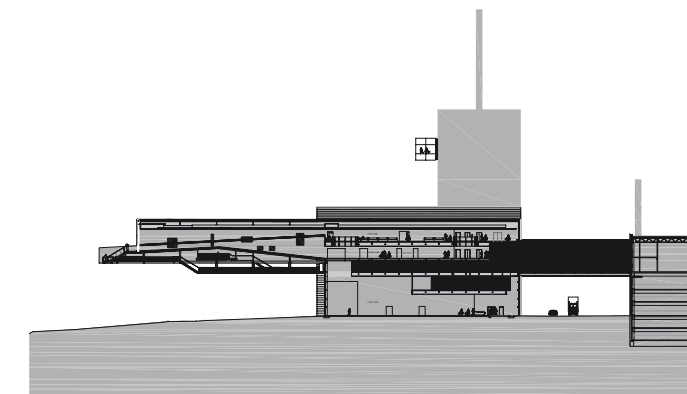
Das Guthrie Theater wurde 1963 von Tyrone Guthrie (1900–1971) in bewusster Abkehr von der kommerziellen Theaterwelt des Broadway in Minneapolis, weit ab von New York, als Stiftung gegründet. Nach einer Spenden- und Finanzierungskampagne konnte drei Jahre später in eigenes Haus mit 1300 Plätzen eröffnet werden, angesiedelt im Walker Art Center für zeitgenössische Kunst. Der Architekt des Theaters war Ralph Rapson. Es handelte sich um ein „Thrust“-Theater, eine auf drei Seiten vom Publikum umschlossene Bühne, die asymmetrisch angelegt war und sich weit in den Zuschauersaal hineinschob. Das Guthrie soll die erste Bühne dieser Art in den USA gewesen sein.

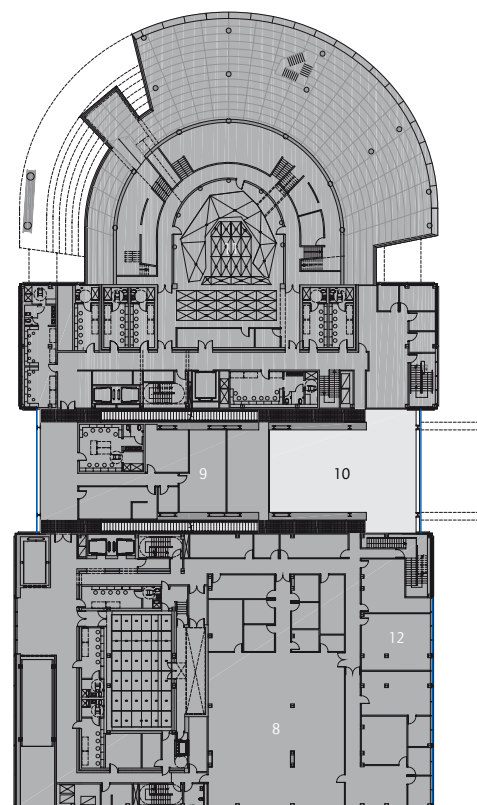
Das im Mittleren Westen gelegene Minneapolis war einst der Hauptumschlagplatz für Getreide und Mehl. Heute ist es der Sitz von Un-



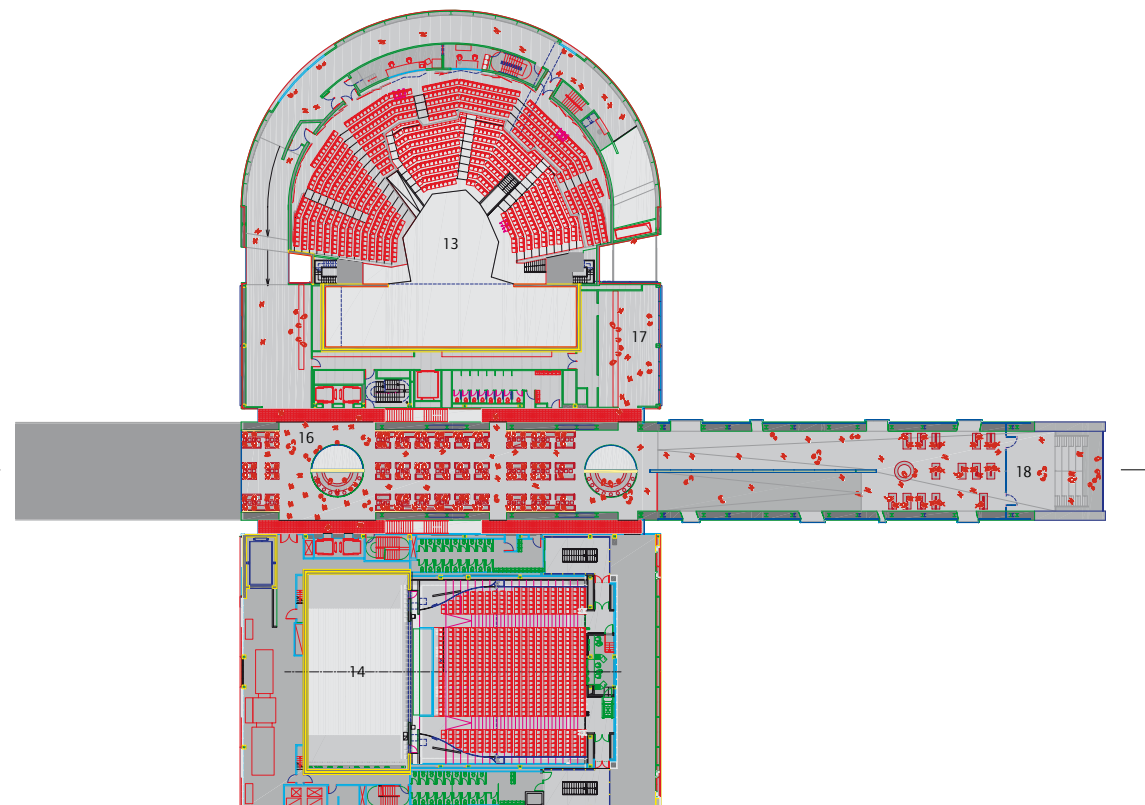
Der zentrale, weit auskragende Gebäuderiegel dient als Wandelhalle mit Bridge Bar und Pre Show Dining. Am Ende der „endlosen“ Rampe öffnen sich ein blaues Schaufenster und eine Terrasse zum Mississippi. Am anderen Ende befindet sich der Eingang zu den Theater-Werkstätten, die über dem Parkhaus angeordnet wurden. Rechts: Minneapolis im Mittleren Westen der USA war Hauptumschlagplatz für Getreide und Mehl. Schon Walter Gropius zeigte sich von den Silogebäuden der Stadt beeindruckt.

Schnitt im Maßstab 1:1500

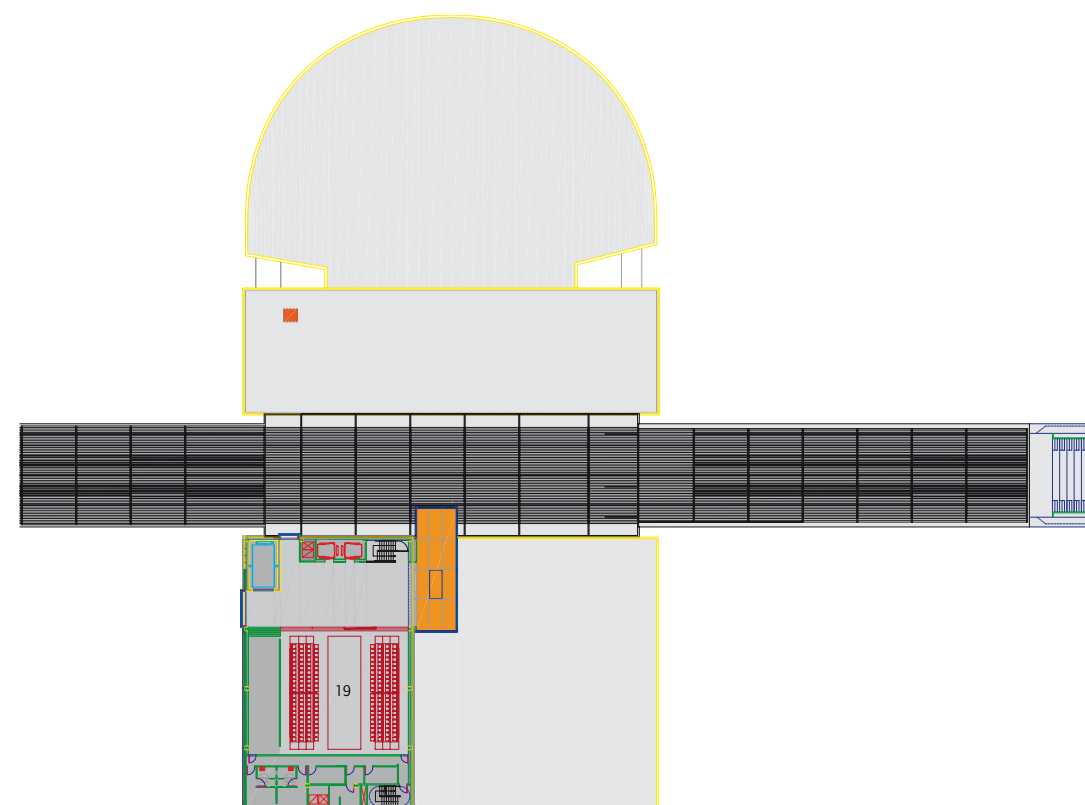




Ebene 2



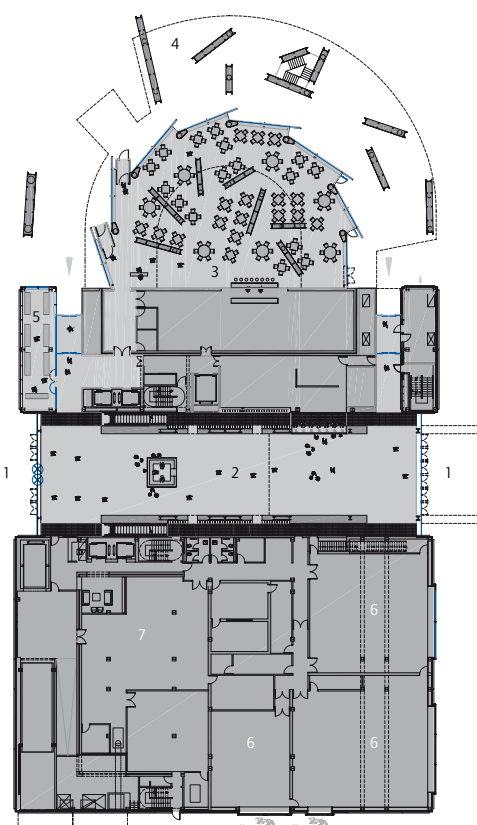
Ebene 5



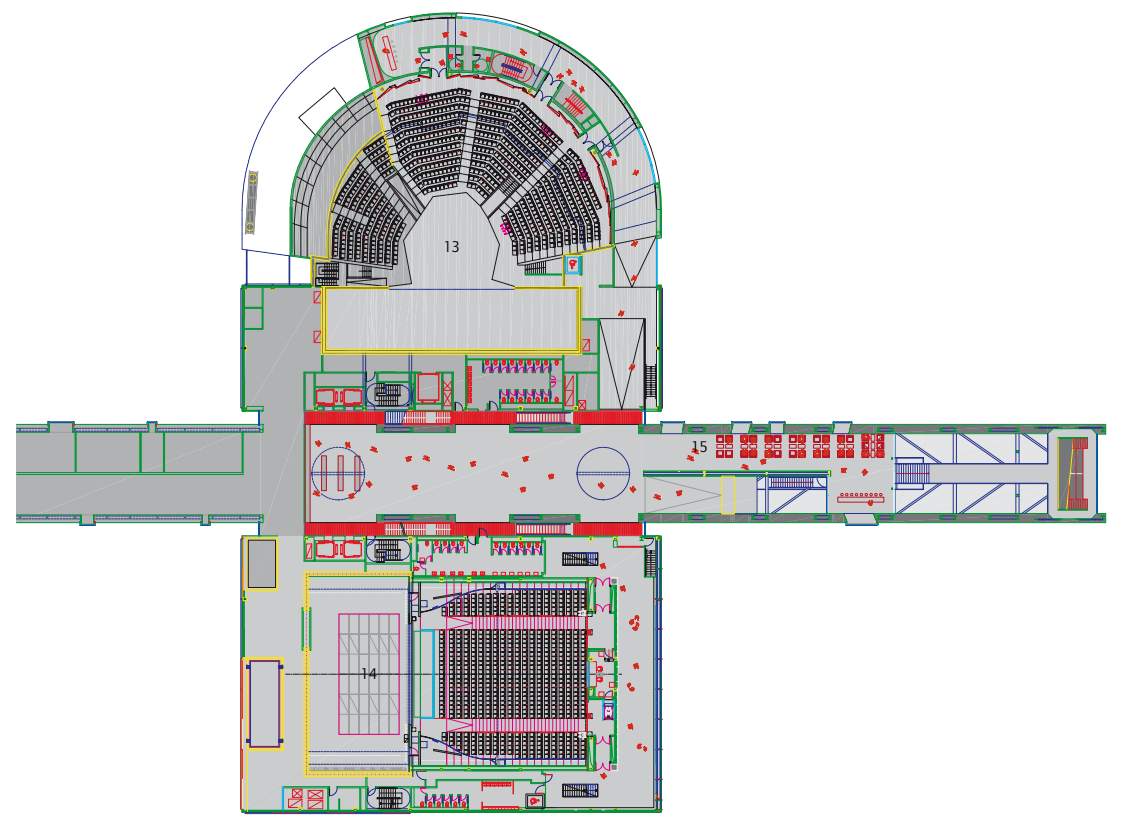
Ebene 8

- 1 Eingang
- 2 Lobby
- 3 Restaurant
- 4 Plaza
- 5 Geschenkshop
- 6 Probesaal
- 7 Requisiten
- 8 Kostümschneiderei
- 9 Garderobe
- 10 Luftraum
- 11 Unterbühne Großer Saal
- 12 Verwaltung
- 13 Großer Saal
- 14 Mittlerer Saal
- 15 Bridge Bar
- 16 Pre Show Dining
- 17 Buffet
- 18 Terrasse
- 19 Black Box Theater

Grundrisse im Maßstab 1:750



Ebene 1



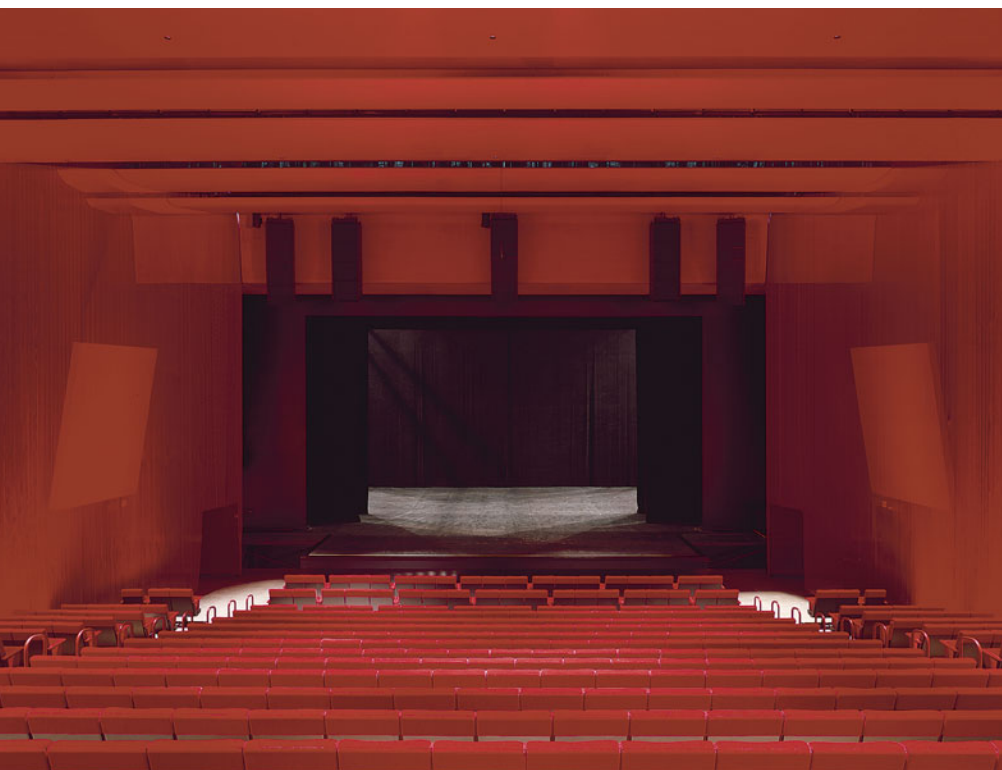
Ebene 4

ternehmen wie dem Chemiekonzern 3M, dem Getreidegroßunternehmen General Mills oder Target, einer Art amerikanischem IKEA für Kleider und Haushaltprodukte, dessen Designanspruch seit einigen Jahren von Michael Graves geprägt wird. Die Stadt mit nur knapp 400.000 Einwohnern (die Region zählt drei Millionen) ist bekannt für unerträglich heiße Sommer und eisige Winter. Ein Grund, munkeln viele, für die Präsenz einer Reihe von überregional beneideten Kulturinstitutionen: Gute Mitarbeiter kämen nur in diese Stadt, wenn auch die Lebensqualität stimme. Alleine in den vergangenen zwölf Monaten eröffneten fünf Kulturinstitutionen der Stadt in einem Neubau oder einer Erweiterung durch namhafte Architekten – genannt seien Herzog & de Meurons neues Walker Art Center, Cesar Pellis neue Stadtbibliothek, Michael Graves' Erweiterung des Minneapolis Art Institute – mit einer Gesamtinvestition von 500 Millionen Dollar. Dieser Blick nach außen und die Offenheit für Experimentelles ist nicht neu: Frank Gehrys erstes in den USA realisierte Museum wurde 1994 auf dem Campus der University of Minnesota eröffnet. Der hohe Gestaltungsanspruch beschränkt sich aber nicht auf die Kulturtempel allein: In der Bahn vom Flughafen ins Zentrum z.B. gibt es Fahrradständer, die ihresgleichen suchen.

Vor diesem Hintergrund startete der Intendant Joe Dowling bereits 1998 die Initiative, den Auftrag des Guthrie zu erweitern und dafür einen Neubau zu schaffen. Das Theater sollte um zwei Bühnen ergänzt werden, um noch andere Produktionen anbieten zu können. Gleichzeitig sollte das Guthrie ein nationales Zentrum für Schauspiel-Ausbildung werden. Eine Erhebung schätzte das private Spendenpotential für ein solches Projekt auf 65 Millionen Dollar. Erste Bestrebungen, für den Neubau ein Sportfeld in einem nahe gelegenen öffentlichen Park zu nutzen, fielen flach. Die Stadtverwaltung bot im Gegenzug fünf Grundstücke zum Kauf an. Am Ende entschied sich das Theater für das Areal am Mississippi. Der ehemalige Getreideumschlagplatz unweit des Geschäftszentrums war als Standort noch wenig entwickelt. Inzwischen plante auch das Walker eine eigene Erweiterung: Das einstige Guthriegebäude sollte einem neuen Skulpturengarten weichen. Für den Vorstand des Guthrie war klar, dass der Architekt für den eigenen Neubau ebenso „einen Namen“ haben sollte wie derjenige für das Walker. Laut Joe Dowling fiel die Wahl nach einem ausgedehnten Auswahlverfahren mit fünf Finalisten und nach der Besichtigung des Opernhauses in Lyon und des Luzerner Kulturzentrums einstimmig auf Nouvel. Bei dem Ge-

spräch in Minneapolis, so Dowling, war Nouvels Aussage: „Wenn ihr mich beauftragt, baue ich die Theatersäle übereinander, um den Blick auf den Fluss wahrzunehmen.“ Was dann auch so kam und vielleicht teilweise dazu beigetragen hat, die Gesamtkosten für das etwa 30.000 Quadratmeter umfassende Projekt auf 125 Millionen Dollar steigen zu lassen. 25 Millionen steuerte nach langem politischem Hin und Her der Bundesstaat Minnesota bei, 87 Millionen waren bis zum Zeitpunkt der Eröffnung an privaten Mitteln gesammelt worden. Die Theater in die Höhe zu heben ist die Intensivierung des Realen als Inszenierung des Ortes. Was aus der Ferne, wie schon skizziert, durch die Anlehnung und Unterscheidung zum Bestand und im Inneren, wie noch zu erläutern, durch die Inszenierung der Blicke funktioniert, leidet jedoch an der direkten Schnittstelle zur Stadt. Der Eingang zum dunklen Kubus ist unauffällig, kaum zu finden, an der parallel zum Fluss verlaufenden Straße gelegen. Das wäre konsequent, wenn sich nicht das Restaurant weitaus auffälliger darbieten würde und der Geschenkladen als Einziger von außen einsehbar wäre. Diese halbe Abgesottetheit auf Straßenebene mag mit dem In-die-Höhe-heben des Gebäudes zusammenhängen. Es hätte hier auf Straßen-ebene weit mehr ge-

Die Schnitte verdeutlichen nicht nur die Lage der drei sehr unterschiedlichen Theatersäle, sondern auch die Intention von Jean Nouvel, den Neubau trotz des großen Grundstücks in die Höhe zu bauen, damit er sich neben dem Silogebäude in Szene setzen kann. Nouvel hatte die Stapelung der Säle zur Bedingung für die Annahme des Auftrags gemacht. Das Proszenium-Theater mit 750 Plätzen wurde feurig rot ausgestattet.



schehen können. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass der Zugang von der Parkgarage, dem Theater gegenüber gelegen, über die Straße und im Außenraum geschieht und nicht über eine Brücke, wie sie für die Verbindung von der auf der Parkgarage untergebrachten Werkstatt zu den Bühnen gebaut wurde.

Die Abfolge der Räume im Inneren entspricht den von Zaera-Pola benannten Kompressionen und Erweiterungen. Der Eingangsraum selbst – ein von der Straße zum Park am Fluss hin durchgesteckter Raum – ist angenehm proportioniert und schlicht und erzielt seine Wirkung, wie die meisten Foyers, durch die Gegenüberstellung von dunklem Innenraum und Blick nach außen. Hier befinden sich die Kassen, Garderobenschränke, ebenso der Zugang zur Verwaltung und zur Hinterbühne. Links und rechts schiebt sich, versteckt, je eine enge, steile Rolltreppe über drei Geschosse hinauf zu Ebene 4. Dieser gedrückte, horizontale Raum bildet nun das gemeinsame Foyer für die beiden Haupt-Theater: zu der einen Seite das halbrunde, 1100 Plätze umfassende Thrust-Theater, zur anderen das für 750 Zuschauer ausgelegte Proszenium-Theater. Auf Ebene 4 betritt man aber auch die „endlose Rampe“, die schon erwähnte, zum Fluss hin sich auskragende Brücke



Beim größten Saal, dem halbrunden Thrust-Theater mit 1100 Plätzen, wurde ein eher klassisches Interieur gewählt. Die „Box“ auf Ebene 8 im Turm mit der „gelben Lobby“ ist flexibel zu nutzen.



cke. Der Blick von ihrem Wendepunkt ist die Erweiterung total: Hier können die Besucher auf eine sich zum Fluss hin neigende Terrasse hinaustreten, die einige Ränge anbietet. Die Rampe aber steigt weiter, hinauf zu Ebene 5. Hier liegen ein zweites, als Bar genutztes Foyer, verbunden mit Ebene 4 durch runde Öffnungen, und die Zugänge zu den oberen Rängen beider Theater. Das 250 Plätze fassende Studio-Theater, die Black Box, befindet sich auf Ebene 8, ist nur über Aufzüge zu erreichen und hat ein eigenes Foyer. Wiederum, nach der Kompression des Aufzugs, die Erweiterung total: ein in Gelb vollverglaster Kubus an der höchsten Stelle des Gebäudes.

Schwindel und Verblendung kommen durchweg zum Zuge. Die tiefen Brüstungen der in die Brücke eingeschnittenen Fenster sind verspiegelt – über die Stromschnelle legt sich die umgedrehte Straße unter den Besucher; rechts sieht er den Silo, der in Wirklichkeit links von ihm steht. Die Blicke nach Osten und Westen werden dagegen immer durch blaues und gelbes Glas gelenkt. Das verlängert den Blick und verwandelt den Ausblick (hinaus zur realen Welt) zu etwas nicht Realem – oder Hyperrealen? Nicht nur auf die Stadt wird der Blick gefärbt, auch auf Teile des Innenlebens des Theaters. Von Ebene 4 fällt der Blick durch blaues



Rechts: Einen ganz anderen Eindruck gewinnt man vom neuen Theater auf der Rückseite. Das Gebäude ist in die Straßenflucht eingebunden. Der Gebäuderiegel führt zu den Werkstätten. Kleines Foto links: Die Sitzstufen der Terrasse mit Blick auf den Mississippi am Ende des Riegels. Das Theater kostete 128 Millionen Dollar. Einen großen Teil der Summe haben Sponsoren aufgebracht.

Fotos: Roland Halbe, Stuttgart



Glas hinab auf die Bühnenzulieferung. Wer ist Voyeur? Das gelbe Foyer des Studiotheaters. Wer sieht hier wen? Die endlose Rampe jedoch bleibt das Hauptinstrument dieses Verblendungs- und Schwindelszenarios. Wiederholt überkommt einen das Gefühl, auf diesem Laufsteg müsse nun etwas Primordiales geschehen. An der Wendestelle selbst. Hier öffnet sich – bei richtiger Wetterlage – ein einziges, riesiges Fenster; es schiebt sich nach außen und oben. Man hört den Fluss, man riecht ihn. Die Glasbrüstung suggeriert: Springen. Sich zurückzuhalten fällt auf der leicht abfallenden Terrasse fast noch schwerer. Die Schwerkraft zieht einen nach vorne, nach unten. Der Ort, wahrlich, ist überwältigend. Schafft man es zurück und in die Theater, muten die Zuschauerräume dort geradezu klassisch an. Hier geht es um Rot und um Schwarz. Hier geht es um die eigentliche Bühne. All das wäre schon genug gewesen. Der Theaterbau als Werkzeug fürs Theater, für das Publikum, für die Schauspieler. Eine wörtliche Black Box, dunkel-blau getönt. Im Innern ein bisschen Kitsch, Blau und Gelb. Das Edle am Schluss, am Anfang des Stücks: im Zuschauerraum. Wie gesagt, all dies allein wäre schon genug gewesen. Doch dann sind da noch diese Bilder,

appliziert, überall. Es gibt kein Entkommen. An den Decken, den Wänden, den Gängen, Weiß auf Hellblau, Grau. Szenen aus der über vierzigjährigen Geschichte des Guthrie. Sie werden bleiben, eingefroren. Geschah dies womöglich aus Angst, in dem neuen Guthrie zu wenig von dem alten zu erkennen? Eine Reihe von Rahmen im Zugang zum Thrust-Theater erlaubt Tafeln mit aktuellen Ankündigungen. Doch es sind zu wenige, und sie verschwinden im Wahrnehmungsdelirium, das dieser Bau durch die Inszenierung seiner Aus- und Einblicke angestoßen hat. Nichts gegen den Einsatz von Bildern, nur haben diese Wandapplikationen, obwohl sie eben daran erinnern wollen, nichts von der Geschichte der über die Jahre gewachsenen Autogrammsammlung in der Theaterkantine. Das kann man bei einem Neubau auch nicht erwarten, aber eine Voraussicht, wie sich ein Bau mit seiner sich fortwährend bildenden Geschichte verändern kann, dies sehr wohl. War man in der Stadt Minneapolis doch nicht mutig genug? Die Bilder erscheinen wie ein Palliativ für ein sich sonst quer stellendes, nicht einzuordnendes Gebäude – was, wenn man es sich genauer überlegt, der Beitrag des Franzosen zur amerikanischen Architekturproduktion hätte sein können.

