

1

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739



THEATER FESTIVAL

ARCHITECTUURCONGRES

ALLEMAAL THEATER

1994

725. 82: 792 (063) (492)

95-041



Dommelsch
THEATER
PRIJS

Dommelsche Bierbrouwerij hoofdsponsor van Het Theaterfestival

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

Architectuurcongres

Allemaal Theater

9 september 1994

Den Haag



stichting **VSB Fonds**
Den Haag en Omstreken



Stichting **Cultuurfonds** van de Bank Nederlandse Gemeenten

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6243739

Allemaal Theater

Het architectuurcongres is mede tot stand gekomen
met steun van het VSB Fonds Den Haag en Omstreken

Redactie en Voorbereiding congres:

Peter Eversmann (Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam)

Christoph Grafe (Architectenbureau Cees Dam)

Adriënné van Heteren (De Balie)

Dorothee van Hooff (Publicist)

Bernard Leupen (Faculteit Bouwkunde, T.U. Delft)

Arthur Sonnen (Het Theaterfestival)

Organisatie:

Stichting Het Theaterfestival

met dank aan Culturele Marketing Nieuwsbrief

Congresbundel:

Redactie en samenstelling: *Karin van Herwijnen*

Eindredactie: *Arthur Sonnen*

Productie: *Tineke van Manen*

Vormgeving: *Deirdre Roovers*

Uitgave:

Stichting Het Theaterfestival

Herengracht 168

1016 BP Amsterdam

U kunt deze uitgave bestellen door f 25,- over te maken op gironummer 51.57.198 of bankrekeningnummer 49.25.83.056 t.n.v. Stichting Het Theaterfestival te Amsterdam, onder vermelding van Architectuurcongres *Allemaal Theater 1994*.

copyright 1994 Stichting Het Theaterfestival.

Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Stichting Het Theaterfestival.

Inhoud

Voorwoord	9
Arthur Sonnen	
Inleidingen	
De andere wereld van het theater	11
Peter Eversmann	
What is the purpose of theatre architecture?	21
Iain Mackintosh	
Reacties van architecten	
Een zaal moet een beetje naar zweet en parfum ruiken	30
Mart van Schijndel, Hans van Beek en Onno Greiner	
Berichten uit de praktijk	
De theaterruimte en de spelregels. Over de Minardschouwburg in Gent	34
Luc Dhooghe	
Theaterbouw in Nederland 1945-1975	46
Joost Meuwissen	
De logica van het onbestemde	51
Een toelichting op het essay van Adriënne van Heteren	
Paul Kuypers	
Een concordaat van lichtzinnigheid	53
Adriënne van Heteren	
Reactie	
The tail is wagging the dog	61
Iain Mackintosh	
Statement	
Waar theater en architectuur elkaar ontmoeten	62
Adri Duivesteijn	
Het gesprek	
onder leiding van Wim Kuijken	65
Bijlagen	69

V o o r w o o r d

De inzet voor de bijeenkomst, waarvan u hierbij het verslag vindt, vond zijn oorsprong in de steeds toenemende vraag van theatermakers naar 'een zwarte doos'. Onze veronderstelling was dat in de loop der tijd een toenemende verwijdering is ontstaan tussen theaterbouwers en bespelers, tussen beleidmakers en kunstenaars.

Het typisch Nederlandse spreidingsideaal was er de oorzaak van dat door het hele land schouwburgen gebouwd werden waarin alle vormen van podiumkunsten moesten kunnen plaatsvinden. Met als gevolg dat de zalen meestal een architectonisch compromis vormden waarin geen van de bespelers zich echt gelukkig voelde.

Voor theaters waarin toneel vertoond wordt zijn inmiddels twee types gangbaar: de klassieke kijkdoos en het vlakke vloer theater. Meestal wordt deze verdeling geassocieerd met grote en kleine zaal, een aantal grote zalen is inmiddels echter ook geschikt gemaakt voor vlakke vloer theater.

Al deze aspecten zijn op het architectuurcongres in De Koninklijke Schouwburg aan de orde geweest. Opvallend is dat er, in weerwil van fluctuerende conjunctuur en wisselende publieke belangstelling, nog steeds heel wat theaters in aanbouw zijn - hetzij reeds in de steigers, hetzij nog op de tekentafel. Opvallend is ook het toenemend realisme: aan het feit dat oude, nog bestaande theaters niet voor niets volgens historische principes gebouwd zijn, werd opmerkelijk veel aandacht geschonken.

Vastgesteld kon worden dat het publiek en de publieksruimten steeds meer aandacht krijgen bij het ontwerpen van schouwburgen. Het naar-het-theater-gaan, als fenomeen op zich, neemt weer een centralere plaats in.

Een positieve ontwikkeling ten opzichte van de jaren waarin zichtlijnen en toneeldimensies primaat hadden boven interactie tussen toneel en zaal en de onderlinge betrokkenheid van het publiek.

Arthur Sonnen

De andere wereld van het theater

Drs P.G.F. Eversmann

Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam

Dames en Heren,

Het onderzoek dat ik aan het Instituut voor Theaterwetenschap van de Universiteit van Amsterdam verricht, concentreert zich op de invloed van de theatrale ruimte op de beleving van de toeschouwer. In het kader van dat onderzoek heb ik een conceptueel model ontwikkeld om de verschillende theatrale ruimten te kunnen beschrijven.¹

Dit model is in essentie een combinatie van twee dimensies: twee assen die respectievelijk de structuur en het gebruik van de theatrale ruimte voorstellen (zie p. 12). De structurele dimensie op de horizontale as beschrijft op formele wijze de indeling van de ruimte waar het de verhouding tussen speelveld en toeschouwersruimte betreft. De uiteinden van dit continuüm worden gevormd door enerzijds frontaal en anderzijds 'environmental' theater. Bij frontaal theater zijn acteurs en publiek van elkaar gescheiden en kan de toeschouwer het getoonde in één oogopslag waarnemen, denk bijvoorbeeld aan Wagner's Festspielhaus in Bayreuth of het Danstheater in Den Haag². Met 'environmental' bedoel ik theater waarbij acteurs en publiek dezelfde ruimte delen en de toeschouwer de encenering niet in zijn geheel kan overzien omdat hij zich binnen die encenering bevindt.

De tweede dimensie op de verticale as beschrijft het gebruik van de theatrale ruimte: is de encenering er door middel van ruimtegebruik op uit een illusie van een andere tijd en/of plaats op te roepen of wordt juist het hier-en-nu, de realiteit van de spelers benadrukt.

Enkele voorbeelden ter verduidelijking: in het bovenste rechterkwadrant vinden we voorstellingen die illusie oproepen en frontaal zijn. Dit kijkdoostheater maakt nog steeds een groot deel van de toneelpraktijk uit. Door het venster van de toneellijst blikken we op een andere, illusoire wereld. Daartegenover - in het model linksonder - vinden we theatrale gebeurtenissen waarbij spelers en publiek zich in dezelfde omgeving bevinden en geen poging wordt gedaan een andere tijd of plaats te verbeelden. Denk aan de happening uit de jaren zestig, performances in musea of voorstellingen van het Bread and Puppet Theatre, maar ook aan Bewth of Tender.

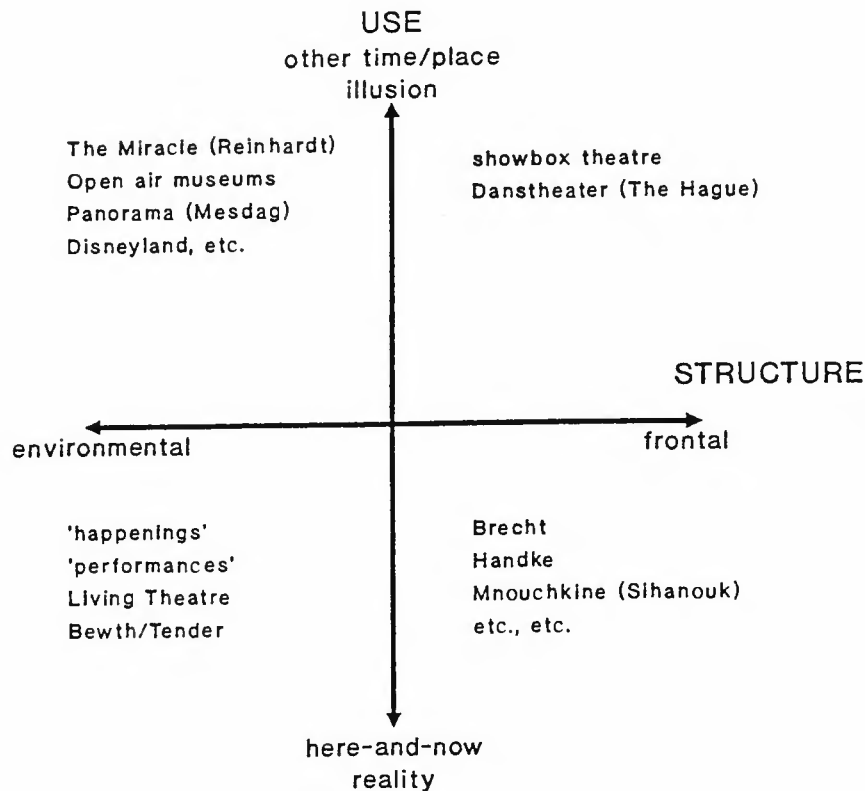
In voorstellingen als Reinhardt's *Miracle*³ of Peter

Stein's *As you like it*⁴ wordt de illusie van een andere wereld gecreëerd waarin we als publiek zijn opgenomen (linksboven). Dit gebeurt ook op plekken die we niet direct met theater associëren. Ik noem bijvoorbeeld pretparken of openluchtmusea waar we terug in de tijd worden geplaatst, zoals Archeon in Leiden of het Zuiderzeemuseum in Enkhuizen, maar ook de in de 19e eeuw zo populaire panorama's als het Panorama Mesdag en de daarvan afgeleide moderne filmversies zoals het Omniversum. Onderaan rechts vinden we een categorie voorstellingen waarbij een duidelijke scheiding tussen spelers en publiek wordt gehandhaafd maar geen illusie wordt nagestreefd. Vooral in de twintigste eeuw vinden we voorbeelden te over. Ik noem Brecht, Handke's *Publikumsbeschimpfung* en Mnouchkine's *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge* maar u kunt ongetwijfeld uit eigen ervaring de nodige namen en voorstellingen toevoegen.

Dit model lijkt aardig en voldoet om vergelijkenderwijs theatrale ruimten te analyseren, maar als we het over theaterarchitectuur hebben is er meer aan de hand. Het model gaat vooral van de encenering uit; van theatermakers die, gebruik makend van de ruimte, wel of geen andere wereld creëren. In geval van speciaal voor voorstellingen gebouwde ruimten - theaters dus - helpen de architectuur en de technische voorzieningen om die wereld van het stuk zo effectief mogelijk vorm te geven. Dat bedoelen we als we het hebben over de 'andere wereld van het theater'; een min of meer gesloten, door de theatermakers gecreëerd, universum waar we gedurende de voorstelling getuige van zijn of in opgenomen worden. Het theatergebouw helpt de theatermakers om die andere wereld op een zo efficiënt mogelijke wijze te creëren, en de toeschouwers om die wereld zo goed mogelijk te kunnen zien en horen.

Toch is dit niet de enige 'andere wereld' in het theater. Er is - althans voor het publiek - ook vaak sprake van een andere wereld los van de voorstelling, een wereld gecreëerd door het gebouw zelf en waarin de toeschouwer - ondanks zichzelf - wordt opgenomen en uitgenodigd een rol te spelen.

Een duidelijke illustratie van zo'n wereld is die eerste keer dat mijn moeder me als negenjarig jongetje meenam



naar een zondagse matinee van het Scapinoballet in de Amsterdamse Stadsschouwburg. De voorstelling maakte zeker indruk en sommige scènes kan ik me nog tot op de dag van vandaag herinneren. Wat echter nog meer indruk maakte - en me voorgoed tot het theater bekeerde - was die grote-mensen-schouwburg zelf. Ik weet nog hoe ik geheel overdonderd was door die wereld van luxe, rood pluche en de rijke schittering van de enorme kroonluchter. Ademloos bewonderde ik de portrettengalerij, de fresco's in het monumentale trappenhuis, de stoelen met touwtjes waar je niet op mocht zitten, de dame van de vestiaire die me een nummertje gaf en met jonheer aansprak. Ik herinner me hoe mijn voeten wegzonken in het tapijt. Ik kan nog feilloos de plaats van toen aanwijzen, tweede balkon rechts. Het meest indrukwekkend was dat gevoel van erbij te horen, toegelaten zijn tot de wereld van de grote mensen, een gevoel van trots en van 'dit is echt'. Dit is de wereld van de volwassenen met hun eigen spelregels en ik ben oud genoeg om mee te mogen doen en het kostuum te dragen dat erbij hoort: zondagse schoenen en een blazer met stropdas (weliswaar met elastiekje maar dat wist toch niemand).

Pas later begreep ik dat de wereld waar ik in verzeild was geraakt ook voor volwassenen een uitzonderlijke en andere wereld was. Binnen de westerse theaterbouw heeft deze an-

dere wereld van oudsher op verschillende manieren vorm gekregen. Architecten en hun opdrachtgevers proberen, vaak op subtiele wijze, de toeschouwers al voor aanvang van de voorstelling een ander universum binnen te leiden; een wereld die van de normale, alledaagse verschilt en de toeschouwer in staat stelt zelf te spelen.

Enkele voorbeelden kunnen het mechanisme van dit spel van de toeschouwer verduidelijken⁵:

Het Teatro Olimpico in Vicenza⁶, gebouwd van 1580-1584 was de eerste theaterstructuur sinds de oudheid met een permanent karakter en wordt gezien als het begin van de westerse baroktraditie zoals we die nu nog kennen (zie p.13). In opdracht van de Accademia Olimpico ontwierp de architect Andrea di Pietro della Gondola, beter bekend als Palladio, het theater als reconstructie van een Romeins theater. De Accademia - een cultureel gezelschap van aristocraten dat lezingen verzorgde, gedichtavonden hield en klassieke stukken opvoerde - wilde in dit theater de tragedies van Seneca opvoeren. Palladio baseerde zich bij deze reconstructie, die binnenshuis werd uitgevoerd, op Vitruvius en zijn eigen studie van Romeinse ruïnes.

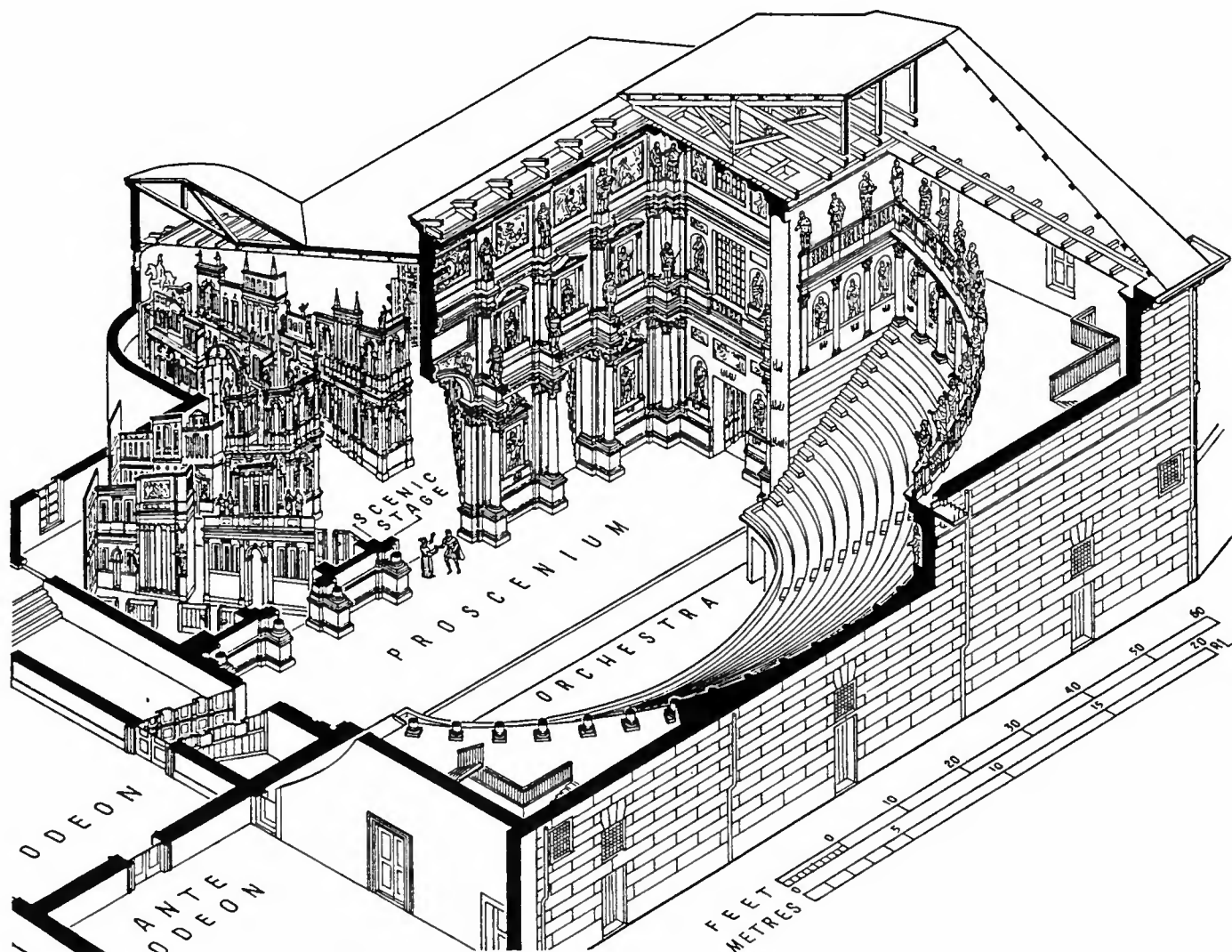
Na Palladio's dood heeft zijn leerling, Vincenzo Scamozzi, het werk voltooid en de beroemde perspectiefstraatjes achter de openingen in de gereconstrueerde frons

scenea toegevoegd. Door deze, vanuit reconstructieoogpunt gezien, foutieve ingreep van Scamozzi komt die vreemd aandoende fusie tot stand tussen het toenmalige Italiaanse renaissance-theater en de academische poging om een klassiek theater te herbouwen. Het moet tijdgenoten vreemd te moede zijn geweest: staande in de andere, oude wereld blikken zij op de theaterillusie van hun eigen, nieuwe wereld.

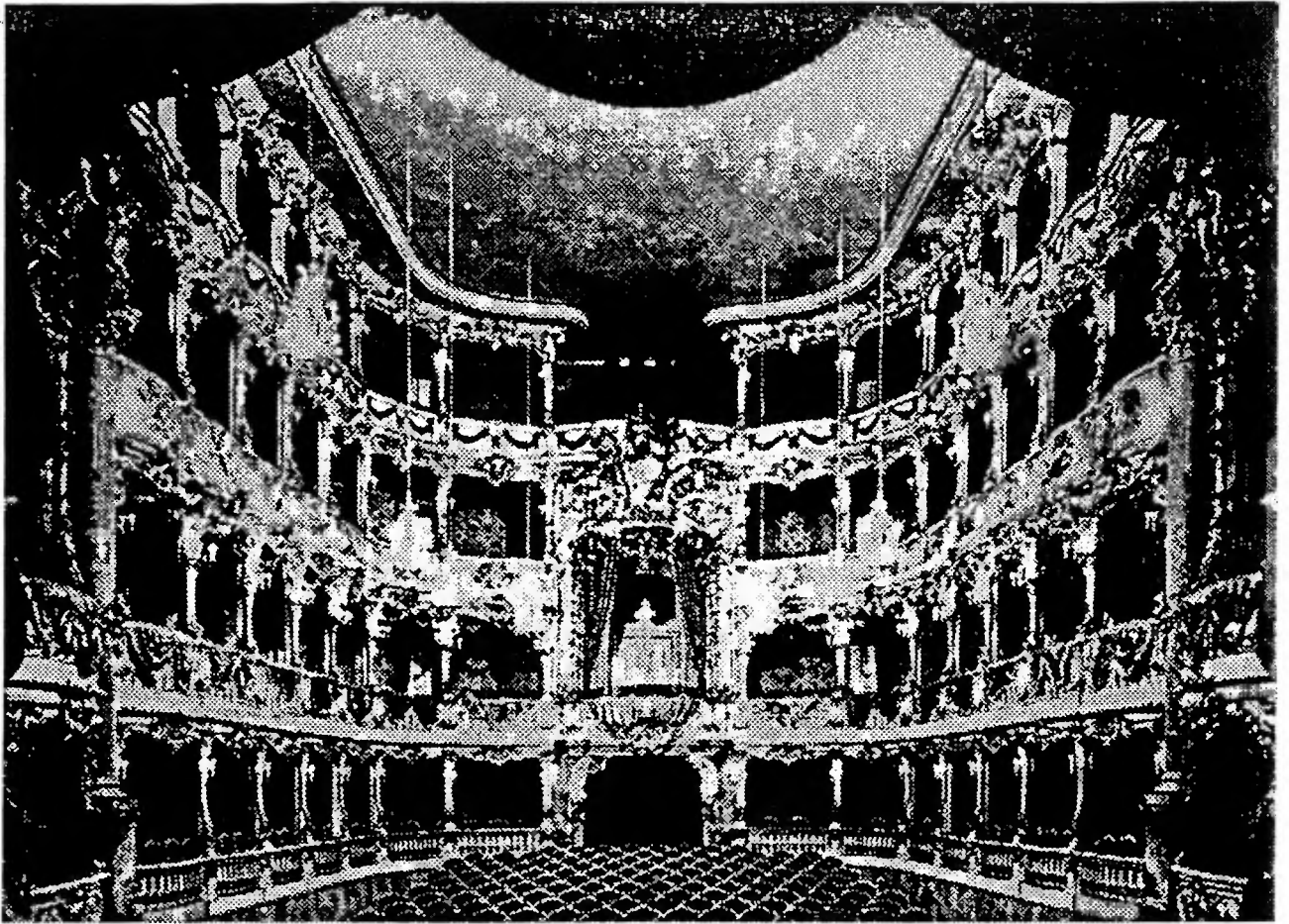
Het idee om een reconstructie te bouwen voor het opvoeren van tragedies uit de oudheid doet verrassend modern aan. Het construeren van een theateromgeving die de toeschouwer eeuwen terug in de tijd plaatst en waardoor hij van de klassieken kan genieten alsof hij er zelf bij is, is in essentie een academische, museale gedachte die ook nu nog aangetroffen kan worden. Denk bijvoorbeeld aan de reconstructie van Shakespeare's Globe die in Londen wordt gemaakt of opvoeringen van Griekse tragedies in gedeeltelijk gerestaureerde, originele theaters. In Drottningholm

gaat men nog verder. Niet alleen worden achttiende eeuwse opvoeringen gereconstrueerd in het met volledige machinerie bewaard gebleven hoftheater, maar ook het orkest en het overige personeel in garderobe, kassa en achter de bar is gekostumeerd als in die tijd.

Een andere manier waarop de toeschouwer met behulp van architectonische middelen wordt uitgenodigd zelf een spel te spelen vinden we in het Cuvilliés Residenztheater in München uit 1755⁷. Het theater zoals we dat nu kennen is een, op wetenschappelijk onderzoek gebaseerde, herbouw van de zaal met oorspronkelijke decoraties die in veiligheid waren gebracht voordat in 1944 een bombardement het originele theater geheel verwoeste. De oorspronkelijke plafondschildering en het beschilderde voordeek waren overigens al in 1801 verloren gegaan en kennen we enkel uit beschrijvingen. Ook de toneelmachinerie en het mechanisme dat de oplopende vloer van het auditorium in een horizon-



Teatro Olimpico, Vicenza Uit: *Theatre and Playhouse* door Richard and Helen Leacock



Cuvilliés Residenztheater, München

tale stand kon brengen zijn verdwenen. Desondanks geeft het geheel een goed beeld van hoe het auditorium er in het midden van de achttiende eeuw moet hebben uitgezien.

Bij binnenkomst in het theater vallen de overvloedige en rijke decoraties op. Overal waar de bezoeker kijkt wordt zijn oog getroffen door golvende lijnen, arabeske ornamenten, plant- en bloemmotieven, rocailles, guirlandes, putti en wapenschilden. Het wit, rood en goud dragen bij aan het overdondrende effect van rijkdom, luxe en elegantie dat dit theater uitstraalt. Het zijn met name deze kwaliteiten die door auteurs geroemd worden en het theater de reputatie van hoogtepunt van de Zuidduitse rococo geven. Illustratief is de manier waarop Tidworth het theater bespreekt: *'The distinctive glory of the Residenztheater is its decoration (...). Swags of gilded fruit and foliage hang above the boxes, which are separated from one another by caryatid figures ending in candelabra.(...) The climax of the whole scheme is the Elector's own box. Supported on two over life-size caryatids and framed by fantastic golden palms, it is surmounted by a blazon of heraldic motifs, cupids and crowns, while an angel leans out into space and blows a long golden trumpet.(...) The details of this whole rich ensemble are a constant delight, overflowing*

*with wit and unexpected invention. Here a Turk's head, with flowing moustache and golden turban, peeps out from a cartouche, there a spray of wheat or oak leaves climbs unnoticed over a moulding, or a group of perfectly carved pipes, drums and violins hangs waiting for some exuberant musical putti to snatch them up.'*⁸

De betekenis van al deze pracht en praal bestaat uit de verheerlijking van de vorst en het uitdrukking geven aan zijn macht en rijkdom. Naar een eventueel dieper liggende betekenis van de ornamentiek wordt niet gezocht: hooguit worden de verschillende motieven en attributen nader gedefinieerd en herleid tot referenties aan figuren uit de klassieke mythologie.⁹

Het is opvallend - en symptomatisch voor de onderwaardering van de relatie tussen architectuur en toeschouwer - dat tot nu toe geen verdere poging is gedaan de gedachte achter het decoratieve ensemble bloot te leggen. Toch is de sleutel niet moeilijk te vinden als men uitgaat van de functie die het geheel voor de theaterbezoeker moet hebben gehad, en in het bijzonder voor de opdrachtgever van het theater: de keurvorst Maximilian III Joseph.

Er blijkt een iconografisch programma aan de decoraties

ten grondslag te liggen dat de bezoeker van het theater niet alleen wijst op de verschillende functies van de zaal maar bovendien verplaatst in een mythologische wereld waaraan hof en vorst zich op metaforische wijze spiegelen.

Een uitgebreide beschrijving en verklaring van de decoraties gaat in dit bestek te ver¹⁰. Ik zal me daarom beperken tot de beeldhouwde godenhoofden en attributenverzamelingen die de loges versieren. Naast de vier jaargetijden refereert het ensemble aan de elementen - aarde, lucht, water, vuur - aan de, ten tijde van de bouw van het theater bekende, werelddelen Azië, Amerika, Afrika en Europa en aan zon en maan oftewel dag en nacht (zie p. 16). Wat dit geheel aan decoraties betreft zien we dat op allegorische wijze de wereld in al zijn facetten in het theater gerepresenteerd wordt. Op een speciale manier wordt hier de functie van het theater als 'spiegel van de wereld' verbeeld. Maar dat is niet alles: de referentie aan al deze aspecten van de wereld verloopt via attributen en personificaties die onlosmakelijk verbonden zijn met de goden uit de klassieke oudheid. Op deze manier hebben we te maken met een verzameling goden die het auditorium symbolisch gezien transformeren tot een 'olympische' vergadering. Een vergadering overigens die niet compleet is aangezien Jupiter en Minerva¹¹ ontbreken. Dit raadsel lost zich op als we - onder andere op grond van de positie van de vorstelijke loge - veronderstellen dat de keurvorst en zijn gemalin figuurlijk gezien de rol van deze oppergoden vertolken¹². De 'andere wereld van het theater' is in dit geval een klassiek mythologische godenwereld waarin de toeschouwers worden opgenomen en metaforisch gezien zelf een rol gaan spelen. Hofhouding en vorstenpaar stellen een klassieke godenverzameling voor. De vorst vervult de rol van Jupiter die op 'zijn' toneel de daden van de aardse stervelingen aanschouwt.

Een dergelijke analyse wijst er op dat er meer aan de hand is dan een overvloedige decoratie en dat ook in dit theater op een bewuste en specifieke manier gepoogd werd de beleving van het publiek te beïnvloeden en te structureren, met name de beleving van die ene geprivilegeerde toeschouwer waar het allemaal om begonnen was: de absolute vorst.

Het Cuvilliés theater heeft een verrassing in petto die ons eraan herinnert dat de weg van theatrale wereld naar de realiteit van alledag ook een wezenlijk onderdeel van het theaterbezoek is. Boven de toegangsdeur van de vorstelijke loge, slechts zichtbaar wanneer men die loge verlaat, is een schildering aangebracht. De voorstelling is iconografisch niet herleidbaar tot de klassieke mythologie: het is een allegorie van de tijd die bezig is met een schaar de vleugels van enkele putti te kortwieken. Een interpretatie van dit schilderij op deze plaats lijkt niet moeilijk. De af-

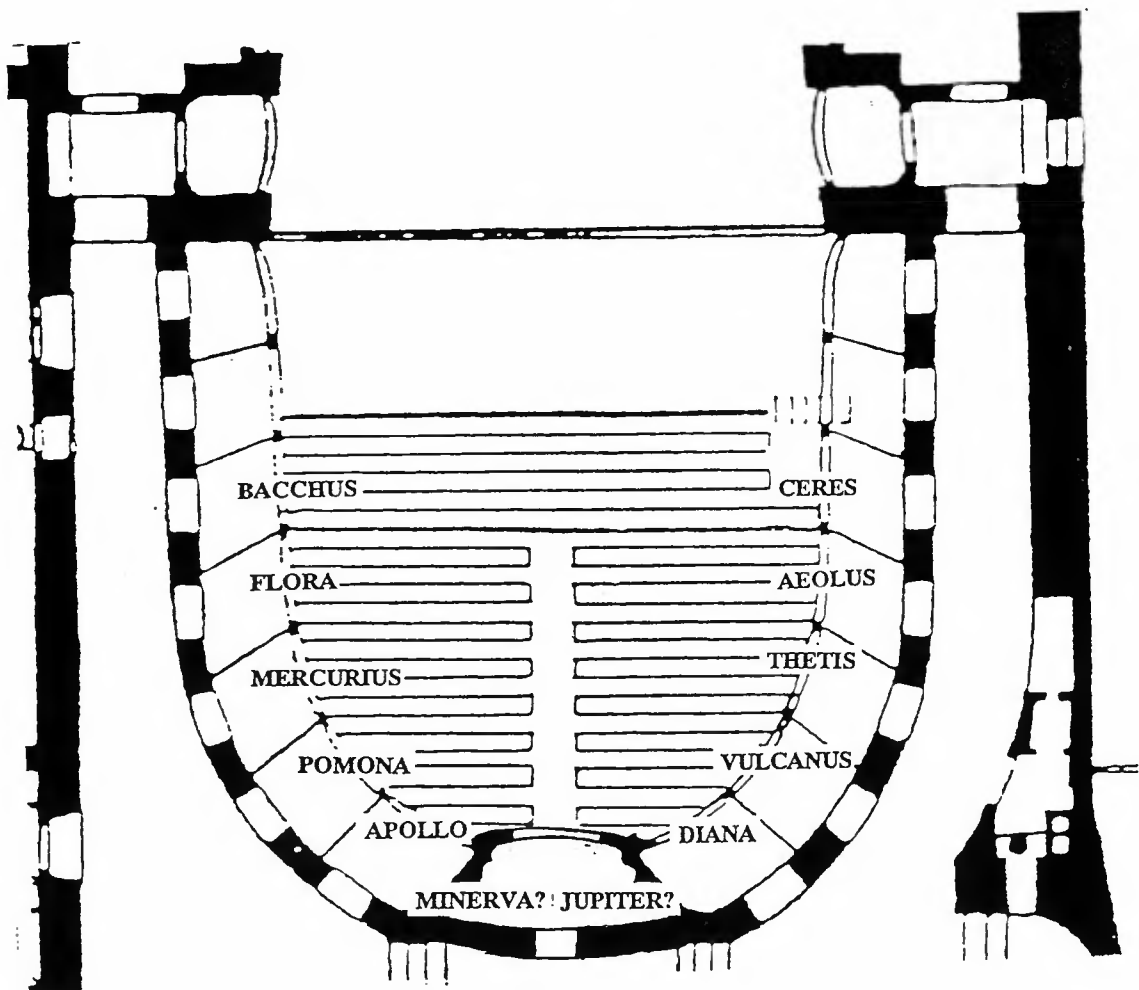
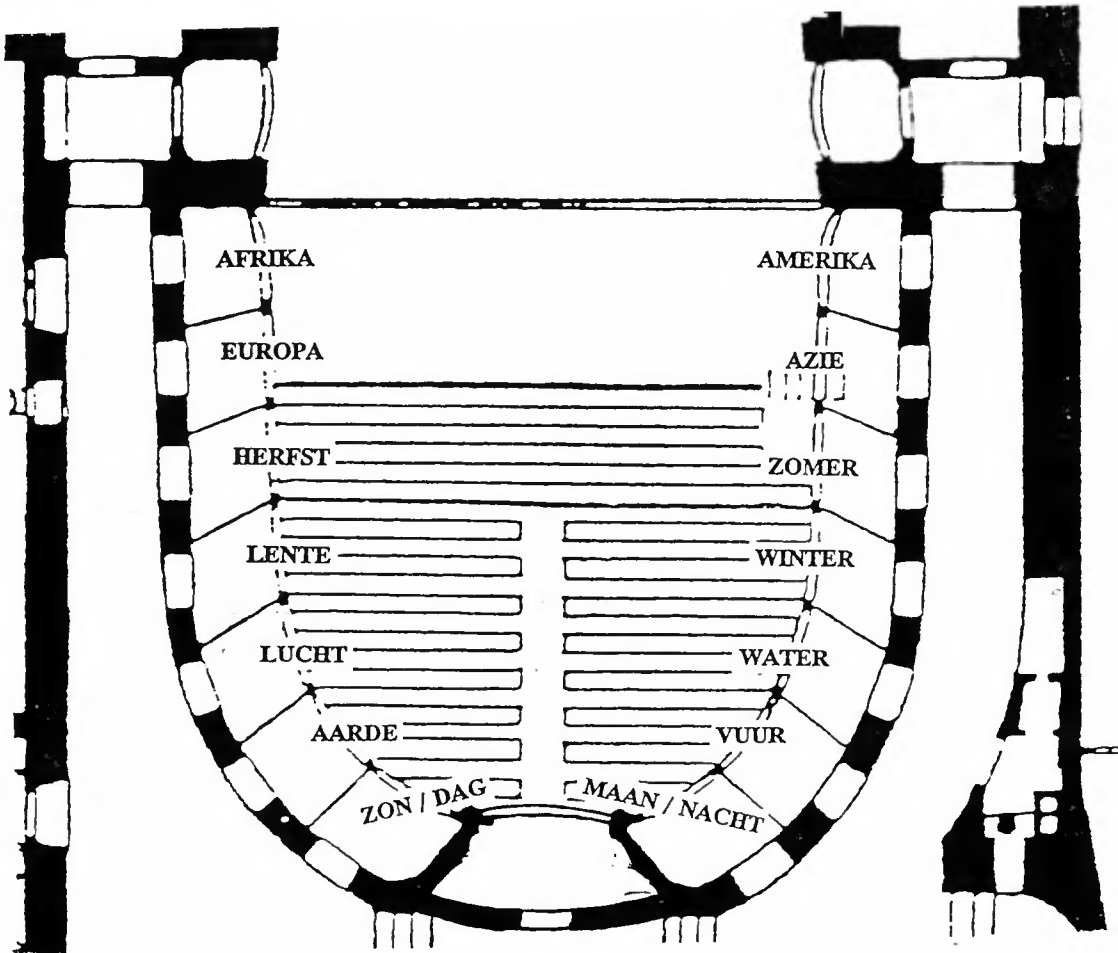
beelding herinnert de keurvorst eraan dat de genoegens van het spel in het theater maar van korte duur zijn. Na verloop van tijd worden de vleugels van de fantasie onherroepelijk gekortwiekt en roept de plicht van alledag, tot het volgende bezoek aan de pracht en praal van deze privé-olympus.

Maar er zijn meer mogelijkheden om de toeschouwer in een andere wereld te brengen dan de reconstructie van theaters uit het verleden of een uitnodiging tot de personificatie van klassieke goden. Denk aan de recente verbouwing van de Koninklijke Schouwburg in Den Haag met de decoratie van Sol Lewitt waardoor we bij binnenkomst zo duidelijk herinnerd worden aan de wereld van musea voor moderne kunst.

Een aardige parallel is te trekken tussen reizen en naar het theater gaan. Met name wanneer theatermakers een illusie van een andere wereld willen scheppen fungeert het theater als een ruimte-tijd-machine. We moeten niet alleen voorbereid worden op onze rol als toeschouwer, maar ook op de mentale sprong in het ruimte-tijd continuüm die de voorstelling van ons vraagt.

Op meerdere niveaus zien we dat theatertoeschouwers een 'reis' ondernemen. Veel seizoenfolders van schouwburgen zijn zonder veel problemen te vergelijken met reisgidsen van touroperators, compleet met voordelige arrangementen en speciale familie-aanbiedingen. De balie van het Uitburo in Amsterdam doet mij altijd aan een modaal reisbureau denken en de slogans *Uit - goed voor U* (theater) en *Vlieg er eens uit* (luchtvaartmaatschappij) vertonen niet enkel toevallig verwantschap. Wat de architectuur betreft: lijken sommige schouwburgfoyers niet verdacht veel op wachruimten van vliegvelden en kent u het gevoel aan de kassa een retourticket Shakespeare te moeten bestellen?

Deze parallel tussen theater en reizen is niet nieuw. De luxe en het comfort van sommige theaters aan het eind van de negentiende eeuw kunnen vergeleken worden met de interieurs van cruiseschepen of stations. De futuristische dromen van Jules Verne worden werkelijkheid wanneer de theaterbezoeker, gezeten in zijn comfortabele loge onder het nuttigen van een goed glas, door het venster van de prosceniumboog de wonderen van verre werelden kan aanschouwen. Over futurisme gesproken: ook in de moderne theaterbouw treffen we de nodige science-fictionachtige elementen aan die van de toeschouwers echte ruimte-tijd reizigers maken. Van een vliegende schotel-achtige structuur in de woestijn van Californië tot een Italiaanse variant op de lanceerbuizen van Starwars (zie p.17). Dichter bij huis valt te denken aan het lichtplafond dat Peter Struy-



Plattegrond auditorium Cuvilliestheater

cken voor het Muziektheater in Amsterdam ontwierp en dat, in combinatie met het langzaam doven van het zaallicht, de theaterbezoeker in enkele seconden lichtjaren laat overbruggen.

Natuurlijk is ook het tegendeel mogelijk: we hoeven niet te reizen en theaters kunnen juist de actualiteit van het hier-en-nu benadrukken. Maar ook in die gevallen drukt de architectuur het nodige uit. We ontkomen er niet aan dat een theatergebouw concreet vorm geeft aan de positie en functie van het toncel binnen een bepaalde cultuur.

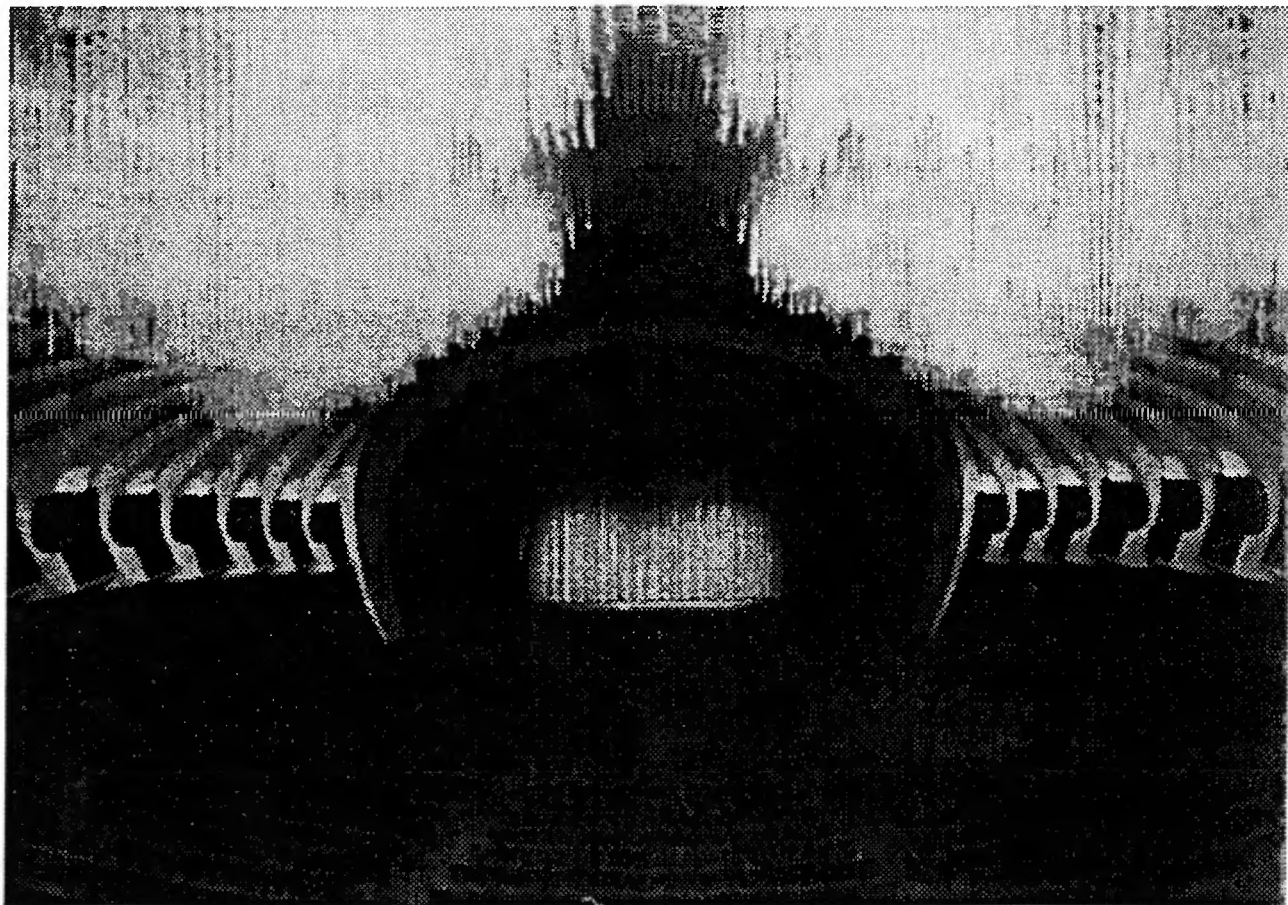
Wat de theaterarchitectuur betreft pleit ik niet zozeer voor het bouwen van epigonen uit het verleden. Noeh stel ik een ongebreideld vormgeven aan wilde, futuristische fantasieën voor. Ik wil vooral duidelijk maken dat een 'lege' of 'neutrale' ruimte semiotisch gezien niet hestaat. De gedachte van theatermakers en architecten aan een theaterruimte zonder identiteit is onzinnig. Het beschilderde plafond van het baroktheater dat de idealen van kunst of staat weergeeft moet niet wezenlijk anders geïnterpreteerd worden dan een plafond met theaterlampen in de moderne thea-

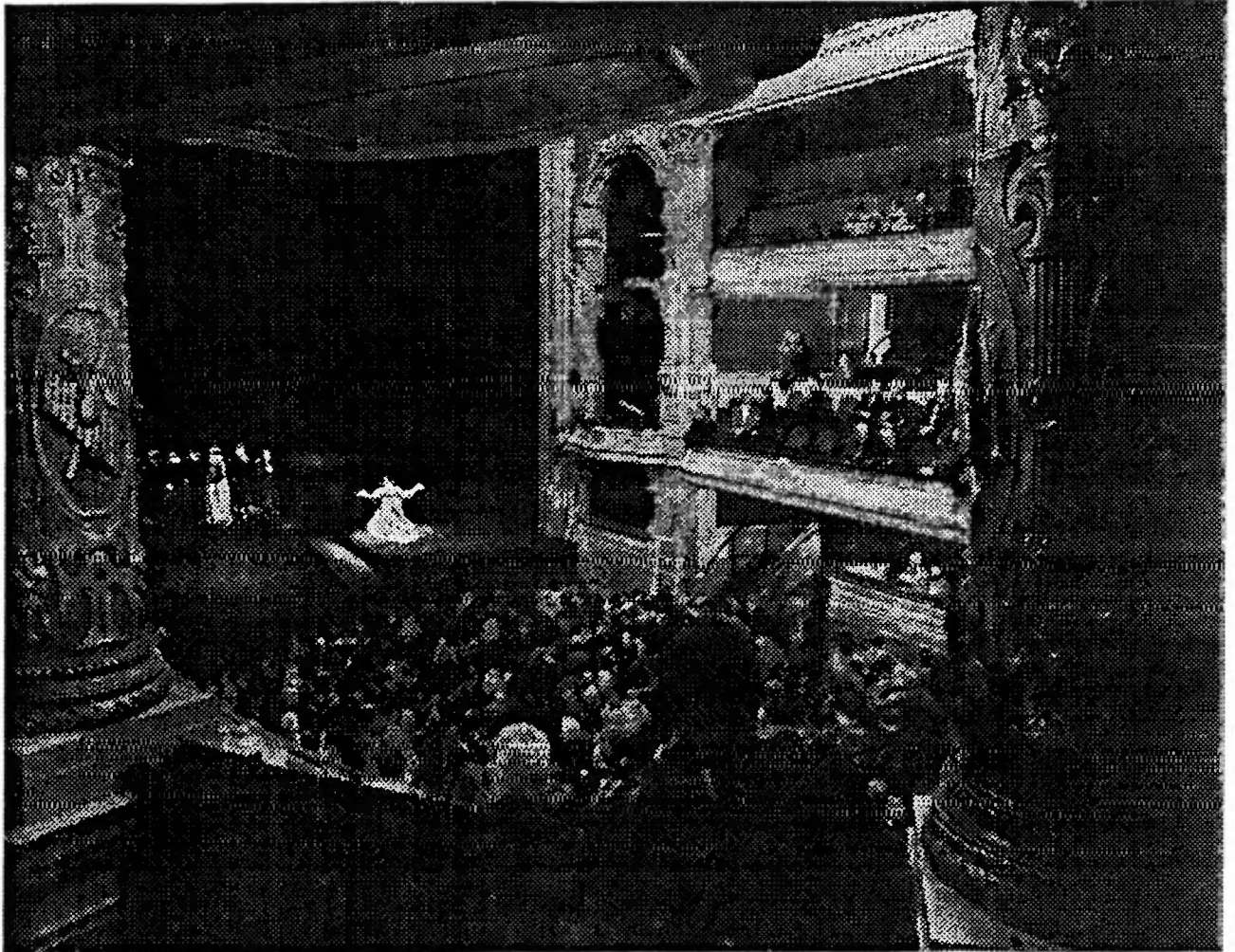
terzaal. De goden en allegorieën van toen zijn vervangen door de technologie van nu, een technologie die uitdrukking geeft aan ons geloof in de maakbaarheid van iedere gewenste wereld, zowel op het toncel als daarbuiten.

Als 'neutrale' ruimten niet bestaan waarom proberen we ze dan toch te maken. Waarom die roep van theatermakers om een 'black box'? Waarom zijn architecten bereid de discussie over auditorium en toneel, het hart van elk theater, over te laten aan theatermakers en technisch adviseurs terwijl ze zich alleen bemoeien met de daaromheen liggende schil? Hoe komt het dat theaterdirecteuren en gezelschappen vooral willen dat architecten met hun fikken van de zaal afblijven en in de eerste plaats een 'neutrale' ruimte ontwerpen?

Er is een aantal antwoorden op deze vragen mogelijk. Allereerst de algemene verwaarlozing van en minachting voor het publiek. Naarmate de acteur zich in de negentiende eeuw meer en meer achter de toneellijst terugtrekt komt de nadruk betreffende het denken over theater, en de documentatie ervan, meer en meer op de voorstelling te liggen. Er zijn verschillende redenen voor die vergroting van de afstand tussen acteur en publiek zoals de ideologie van het

Teatro Regio, Turijn





Richard III, Toneelgroep Amsterdam, Stadsschouwburg Amsterdam Foto: Gijs Haak

realisme waarbij in naam van de waarschijnlijkheid het personage binnen de hem omringende en determinerende omgeving geplaatst moet worden. Ook technische ontwikkelingen spelen een rol: het brandscherm en de eerste lichtbrug achter de mantelcoulissen dringen het spel nog meer naar achteren. De orkesten worden groter en economische overwegingen, zoals een groter aantal toeschouwers dat ten koste gaat van het voortoneel, spelen een rol.

Resultaat is *het vierde wand toneel*. Het soort theater dat daarbij hoort zou niet met de term *prosceniumtheater* aangeduid moeten worden maar met *insceniumtheater*. De acteur speelt immers niet vóór maar ín het decor.

Met het naar achteren schuiven van de acteurs en de verduistering van het auditorium richt alle aandacht zich op het toneel en telt het publiek niet of nauwelijks meer mee.

Dat is goed te zien aan de afbeeldingen van theatervoorstellingen. In de twintigste eeuw verdwijnen de toeschouwers van de plaatjes. In de 17e, 18e en 19e eeuw werd bij het afbeelden van theatervoorstellingen ook iets van de toeschou-

wers en ruimtelijke omgeving getoond. De theaterfotografie van de twintigste eeuw concentreert zich bijna exclusief op de acteur of het toncelbeeld. Juist in een tijd dat theatermakers weer uit de lijst komen en het publiek bij voorstellingen willen betrekken of op locatie gaan spelen, is datzelfde publiek en zijn diezelfde locaties in de documentatie van voorstellingen bijna altijd afwezig, ook en in hoge mate bij foto's van experimentele voorstellingen! Met de foto's van Gijs Haak tracht het Theaterfestival deze omissie enigszins recht te zetten. Het zijn foto's die aansluiting zoeken bij een welhaast vergeten traditie en ons bewust maken van het feit dat het theatrale evenement meer is dan enkel dat wat op het toneel gebeurt¹³.

Ze maken ook pijnlijk duidelijk hoezeer we geneigd zijn de toeschouwer als medegebruiker van het theater te vergeten. Dit geldt niet alleen voor de voorstellingsdocumentatie maar ook voor de theaterarchitectuur. In veel architectuurboeken worden afbeeldingen zonder publiek opgenomen. De discussies over nieuw te bouwen theaters concentreren zich vooral op de buitenkant en de plaats in

de stad, niet of nauwelijks op de beleving van de toeschouwer zodra hij of zij eenmaal binnen is.

Een tweede reden waarom moderne toneelzalen vaak zo ongeïnspireerd overkomen is het feit dat de theaterarchitectuur te grote nadruk legt op het goed kunnen zien en horen. Dit is wat Iain Mackintosh de 'technocratic fallacy' noemt: de theaterzaal teruggebracht tot akoestische vergelijkingen en zichtlijnenproblematiek¹⁴. Aan andere, veel moeilijker te kwantificeren of zelfs maar te omschrijven, kwaliteiten van de architectuur die de theatrale ervaring beïnvloeden wordt geheel en al voorbijgegaan.¹⁵

Hoe goed we ook kunnen zien en horen, het blijft de vraag of we ook werkelijk willen kijken en luisteren in zo'n zwarte omgeving, gezeten in die comfortabele theaterstoel met voldoende beenruimte om eens lekker onderuit te zakken.

Een derde reden kan op het conto van de theatermakers zelf worden geschreven. Per slot van rekening zijn zij het die de zwarte doos eisen, die de voordelen van flexibele theaters in alle toonaarden bejubelen en het lijsttoneel van de pluche schouwburg als ouderwets verketteren. Overigens hebben ze gelijk. Het ideale theater is inderdaad een 'black box': niet zozeer een ruimte die neutraal is, als wel een ruimte waarbij auditorium én scène voor elke voorstelling opnieuw geconstrueerd worden. Voor elke encenering wordt als het ware een nieuw theater gebouwd niet alleen het decor maar de totale omgeving voor spelers én publiek wordt aan het stuk aangepast. In Nederland bestaan maar een paar 'black boxes' die zo functioneren en waar de bespelers tijd en mankracht hebben om het theater voor elke nieuwe encenering ingrijpend te verbouwen: de oude tramremise van de Appel en de twee universiteitstheaters in Amsterdam en Utrecht. Recentelijk zijn daar de behuizingen van de Trust en Toneelgroep Amsterdam bijgekomen. Beide zien het belang in van een eigen ruimte waar de theatermaker zelf de condities kan bepalen waaronder de toeschouwer een voorstelling recipieert.

Voor het overige beschikken we over een groot aantal prachtige, goed geoutilleerde, flexibele en kostbare theaters die als zodanig niet gebruikt worden: de beweegbare tribunes blijven staan, het lichtplan is grotendeels gefixeerd en de programmering, met elke avond een andere voorstelling, biedt nauwelijks ruimte voor bewerkelijke decors.

Zijn er oplossingen voor deze dilemma's van het moderne theater in het algemeen en de zwarte doos in het bijzonder? Jazeker, ik geef er drie:

- We verdubbelen het budget voor theater en zorgen ervoor dat elke groep zijn gang kan gaan in een eigen

huis. Liefst een zwarte doos waarbij voor elke encenering een nieuwe omgeving voor publiek én spelers wordt bedacht. Deze laatste taak zal de kwaliteiten van theaterarchitect en -vormgever/decorontwerper in zich moeten verenigen.

- We lassen alle flexibele tribunes vast (geen onderhoud meer!) en maken serieus werk van het opkalefateren van de 'black holes' zodat de toeschouwers weer in feestelijke omgevingen verkeren die de verbeelding aanspreken. Om aan te sluiten bij de metafoor van reizen in ruimte en tijd zou daarbij wellicht gedacht kunnen worden aan een decoratie die de ruimte van het heelal verbeeldt. In plaats van enkel een black hole nu ook sterrenstelsels, supernova's, zonnen en een pulsar. Andere decoraties van werkloze kunstenaars zijn ook goed, alles beter dan zwart, dat is het toch wel als het zaallicht uitgaat.
- De derde oplossing is de eenvoudigste en de moeilijkste. We bouwen vanaf nu weer gewoon theaters. Structuren die bedoeld zijn voor spelers en publiek en een meervoudige communicatie bevorderen in plaats van een passief publiek dat lijdzaam de voorstelling ondergaat. Theaters die zich er rekenschap van geven dat ze inderdaad een 'andere wereld' verbeelden. Een wereld waarin niet alleen de acteurs maar ook de toeschouwers kunnen spelen. Of in de woorden van Peter Brook:

*'The aim of any show is to unite an audience.(...) This is the very basis of the theatrical experience, its deep meaning: the desire to become one with others, and for a second to hear what it's like to belong to a single human body.(...) The crucial factor that brings life to this relationship is atmosphere. To build a theatre one must continuously start from the feeling of the human.(...) But although the primary function of theatre is to create a human reaction, its ultimate purpose remains that of freeing the imagination.(...) When you share the same world as the person telling the story and the same reality then your imagination can be aroused. You are here and at the same time elsewhere.(...) One starts out and ends up at the same point: spectator and actor must coexist within a single space that surrounds and unites them. This space has to be friendly yet demanding. It should be neither cold, sterile nor abstract, and it ought to stimulate the imagination without telling any story.'*¹⁶

In een maatschappij die, ook architectonisch gezien, meer en meer gereguleerd en gestandaardiseerd wordt lijkt mij het bouwen van zulk soort vrijplaatsen van de geest van groot belang. Het is de uitdaging voor theatermakers, toeschouwers en, niet in de laatste plaats, architecten deze plekken te creëren.

Noten

¹ Voor een uitgebreidere beschrijving van dit model zie: Eversmann, P. 'The experience of theatrical space. Factors to be considered, their relations and their testability.' In: H. Schoenmakers (ed.), *Performance Theory. Reception and Audience Research*. (Advances in Reception and Audience Research 3), Amsterdam: ICRAR/Tijdschrift voor Theaterwetenschap, 1992.

² Het Festspielhaus in Bayreuth wordt hier genoemd als het eerste voorbeeld van een radicaal frontale structuur die breekt met de baroktraditie. Zie o.a. Izenour, G.C. *Theatre Design*. New York, etc.: McGraw Hill, 1977. Overigens is het Danstheater in Den Haag rechtstreeks geïnspireerd op dit theater.

³ In 1924 transformeerde Norman Bel Geddes het interieur van het Century Theatre (New York) in een gotische kathedraal voor deze productie van Reinhardt. Zie o.a. Hüsmann, H. *Welttheater Reinhardt: Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. München, 1983.

⁴ In 1977 ensceeneerde Stein deze productie in een filmstudio waar een 'echt' landschap was gecreëerd met bomen, struiken, aarde e.d. Zie o.a. Iden, P. *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*. München: Carl Hanser Verlag, 1979.

⁵ Voor een uitgebreidere bespreking van de geschiedenis van de theaterbouw in het licht van het hierboven besproken model zie: Eversmann, P. 'A History of Theatre. A drama in three acts/ Een theatergeschiedenis. Drama in drie bedrijven.' In: P. Stokap & P. Rijnders (eds.) *Indesem '91. Theatre & Architecture*. Delft: Publikatiebureau Faculteit der Bouwkunde, 1991.

⁶ Zie o.a. Izenour, 1977; Oosting, J.T. *Andrea Palladio's Teatro Olimpico*. (diss.) Michigan, 1981 en Rigon, F. *The Teatro Olimpico in Vicenza*. Milaan: Electa, 1989.

⁷ Zie o.a. Izenour, 1977; Brunner, H. *Das alte Residenztheater*. In: Bayerland, Sonderausgabe Residenz München, 1960; *Altes Residenztheater in München (Cuvilliés-Theater)*. München, 1990 en Mannewitz, M. 'Das Cuvilliés-Theater in München' In: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1*, 1988.

⁸ Tidworth, S. *Theatres, an illustrated history*. Londen, 1973, p.90-92.

⁹ Zelfs in de monografische studies met betrekking tot het oude Residenztheater zoals Brunner (1960 en 1990) of Mannewitz (1988) komen de auteurs niet tot een evaluatie van het iconografisch programma als geheel.

¹⁰ Ik verwijs hiervoor naar mijn dissertatie, in voorbereiding.

¹¹ Gekozen is om de Romeinse benaming van de goden aan te houden. De mogelijkheid dat eigenlijk de Griekse benaming de voorkeur verdient (Zeus en Athene dus) is echter zeer wel aanwezig; verder onderzoek naar het gedachtengoed van de keurvorst is op dit punt noodzakelijk. De keuze voor Romeinse namen berust slechts op het feit dat de openingsvoorstelling in dit theater (de opera *Cato in Utica*) een geschiedenis van het klassieke Rome verbeeldt.

¹² Ook de symmetrie met het niet langer bestaande maar wel uitvoerig beschreven voorbeeld is dan vollediger. Niet alleen de atlantenfiguren die de loge van de vorst ondersteunen en komedie en tragedie personifiëren zouden dan weerspiegeld worden door dezelfde allegorieën op het voorbeeld maar de keurvorst en zijn gemalin zouden dan eveneens 'hun' pendanten vinden in de op het voorbeeld afgebeelde Jupiter en Minerva.

¹³ Een wat uitgebreidere argumentatie en de fotoserie van Gijss Haak zijn te vinden in het Theaterjaarboek 1994.

¹⁴ Zie Mackintosh, I. *Architecture, Actor and Audience*. Londen: Routledge, 1993. Hoewel minder expliciet wordt een min of meer vergelijkbaar standpunt ook ingenomen door Forsyth, M. *Auditoria. Designing for the Performing Arts*. Londen: Mitchell, 1987.

¹⁵ Een poging deze andere kwaliteiten te omschrijven en in verband te brengen met de psychologie van de toeschouwer is te vinden bij Küller, R. 'Psycho-physiological conditions in theatre construction.' In: J. Arnott e.a. (eds.) *Theatre Space. An examination of the interaction between space, technology, performance and society*. München, 1977. Voor een kritische bespreking van dit artikel verwijs ik naar mijn dissertatie, in voorbereiding.

¹⁶ Interview met P. Brook in Breton, G. *Theatres*. (series: Thematic Architecture) New York: Princeton Architectural Press, 1989, p.18-19.

What is the purpose of theatre architecture?

Iain Mackintosh

Director Theatre Projects Consultants London

Your director, Arthur Sonnen, told me that the thesis of today's debate is that those who commission and design theatre buildings and those who use them - the performers, directors, designers and managers - have grown so far apart that they have lost sight of the organic effect of the space: the communication between players and audience.

First it is necessary to make some definitions. Here there is a difficulty. Many of you speak excellent English and for this reason I speak no Dutch although I have had the honour of assisting *mon cher collègue* - a little French you see - Onno Greiner in making theatres in Enschede, Bergen op Zoom, Amersfoort and now Hoozeveen.

The identification of four groups will clarify some issues:

Those Who Commission Theatre Buildings

These are usually cities, occasionally theatre companies and most rarely individuals. I have recently had the pleasure of working for one such individual: Sir George Christie at Glyndebourne where, on behalf of Theatre Projects Consultants, I originated the design of the auditorium (zie p.22). None of the money was George's but he was the individual client. At no time the design team meet any committee or the sources of the money. They did not even know what their sources were. And yet the money was controlled very tightly. It took two years to establish a realistic budget. At first property advisers who know everything about the building costs of offices and nothing about the building costs of theatres told Sir George that a new 1250 seat opera house could be built for 12 million pounds (40 million guilders). By late 1990 the budget was a realistic 26 million pounds (85 million guilders) and that figure was rigorously maintained by a project manager from late 1990 to the opening in May 1994.

A new name: the project leader. Where does he fit in? The project manager is part of the first group, those who commission theatre buildings. Do not believe him if he pretends to be part of the design team or even its leader.

He is not. He represents the commissioners of theatre buildings to the design team.

This first group has other names:

in England - the client
in America - the owner
in Europe - the principal

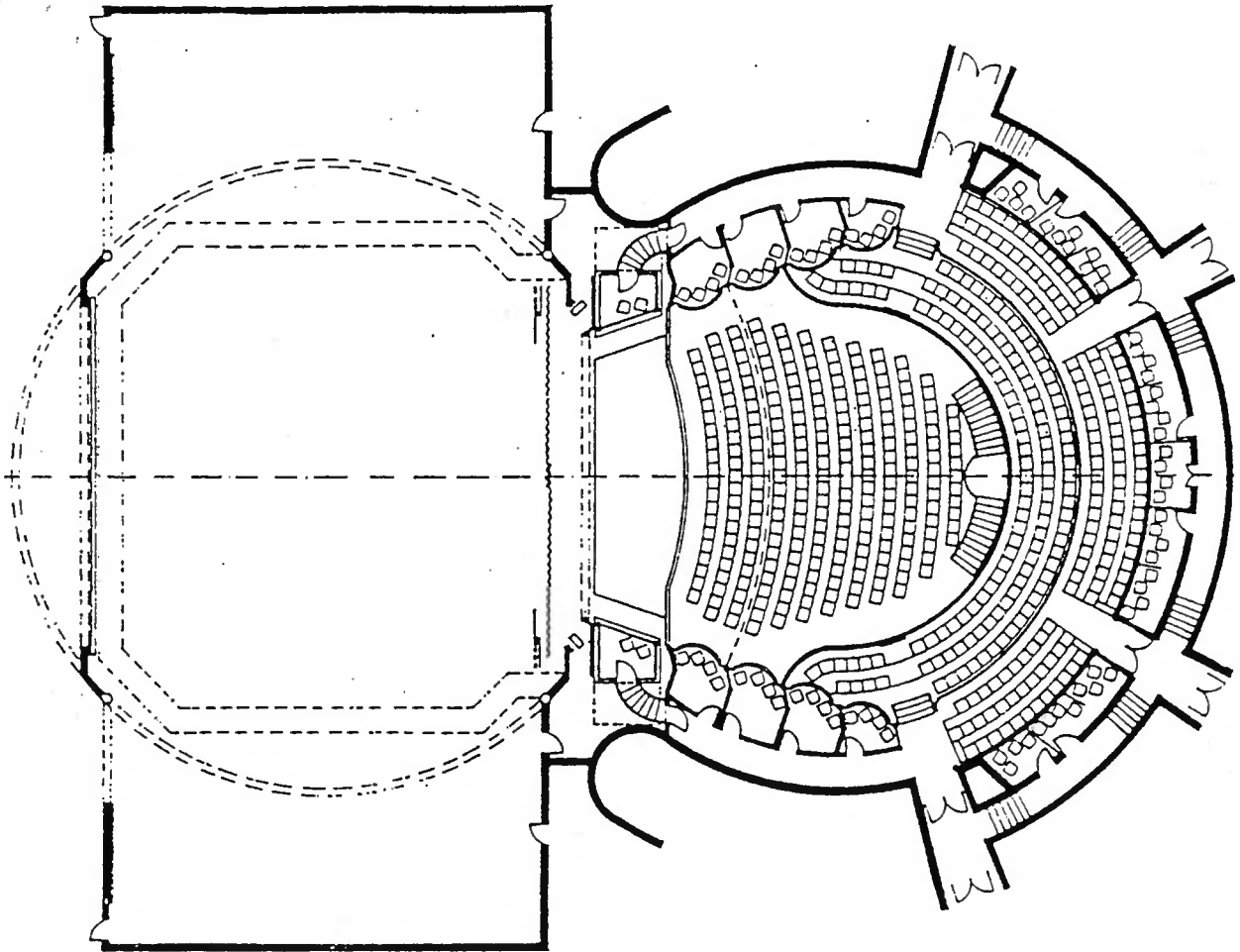
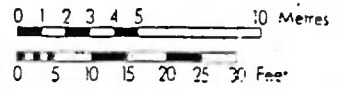
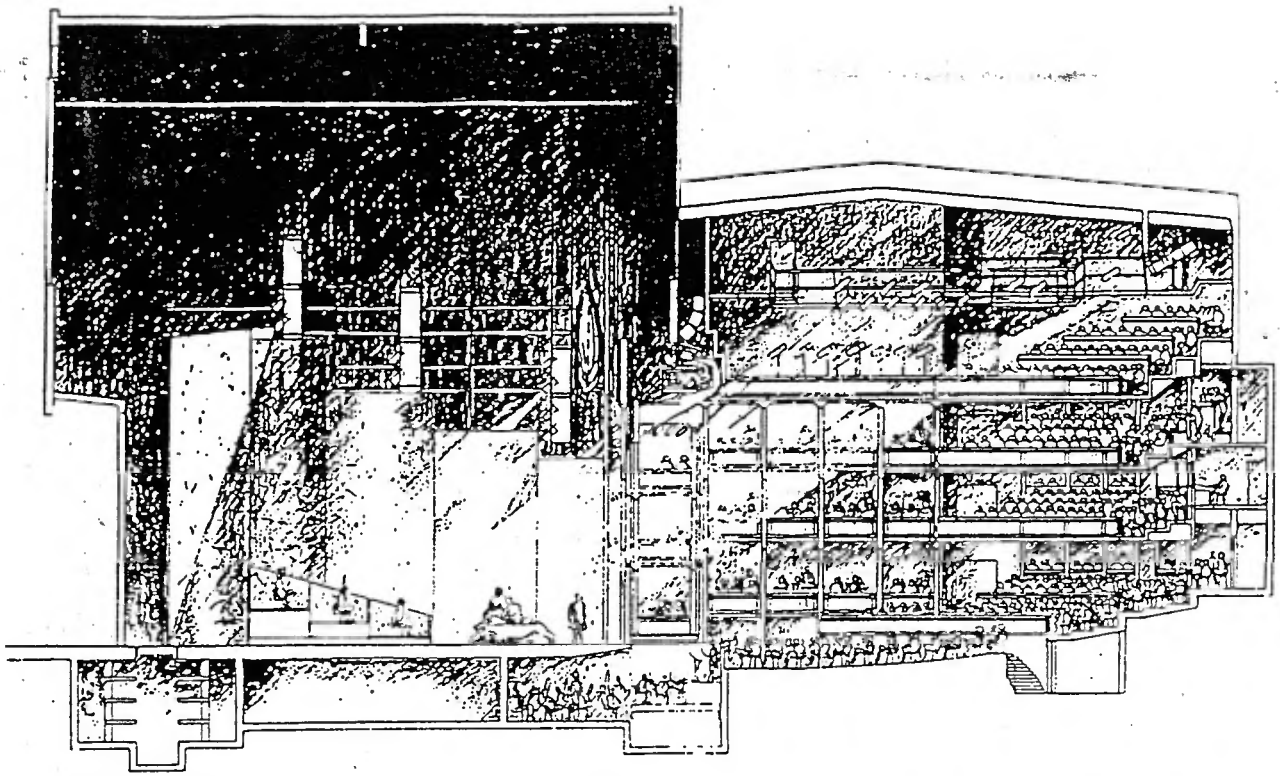
The words are singular but almost always the entity is plural. Why is the AT&T Danstheater of the Netherlands Dans Theater the best medium-sized dance theatre in the world? Because the client was represented by one man, Carel Birnie. Like Sir George Christie he was the single presiding genius who understood the requirements of the users (that is to say the artists and dancers), of the city, of the bankers, of the builders and of its talented designer, Rem Koolhaas. A singular principal. I would wish that there were more people with his skill and determination!

Those Who Design Theatre Buildings

Plural again! The leader is the architect. But unless he designs only theatres and has built as many as the great pair Fellner and Helmer who built nearly 100 theatres from Odessa to Portugal or Frank Matcham of England who built nearly 200, mostly in Britain, the architect is going to need the advice of specialists such as myself. I'm not an architect but for the last 21 years I did nothing but discuss theatre space, restore old ones and design new ones in collaboration with architects.

The architect also needs specialists in the design of theatre lighting, stage rigging and sound equipment (which is what we do at Theatre Projects Consultants) and specialists in theatre acoustics as well as the experts in the design teams of any complex building: structural, mechanical and electrical engineers and cost consultants.

The architect is the leader and the one who has most contact with the first group, the city. Therefore it is possible that if people have grown so far apart the architect



The 1990 concept design by Theatre Projects for the auditorium of the new Glyndebourne Opera, opening in 1994.

may be as much to blame as the commissioners of the buildings.

Those Who Use The Building - The Performers, Directors, Designers and Managers

The third group is now separated from the first group. It was not always so. In Britain, where all theatre buildings were commercial theatres - except for The Shakespeare Memorial Theatre of 1879 and 1932 - until after the Second World War, the users commissioned and paid for their theatres. Therefore they usually got the theatres they wanted. The relationship was simpler because the user was the client. That's no longer true.

Only after the Second World War did city governments and subsidised municipal or national companies build theatres in Britain. We have the same problem as you have here: the municipality is the client. In your country you have a longer record of making theatre for the community. The fact that in the Low Countries theatres such as the Stadsschouwburg of Amsterdam of 1637 were built by the Academies of Rhetoric, who were city guilds, rather than by individual actor managers like Burbage, Alleyn or Henslowe in Elizabethan and Jacobean England, suggests that theatres here have long been public buildings and examples of civic pride rather than private enterprises controlled by the actors themselves. The theatres in England were called Royal but the king never paid a penny. In Holland you have more experience in building theatres that have to be monuments as well as working theatres.

When I talked about the users of the theatre I omitted the technicians. They are very important because the technicians' job is to make work that the director and designer have created. There is a great problem in this country which you have to address because technicians say, you do not understand how theatre works in Holland, we have to put a different show on every night. The company must move. I do not understand why: you have better trains and better motorways than Britain, it is the easiest country in Europe to move the audience around and yet you have to move the show every night.

The technician is the most dangerous person for the architect to listen to because he tells the architect how the theatre works today. Your country is polarized between environmental theatre which never moves and theatre that moves every night. Other countries have theatre that moves occasionally so that they can rebuild the set. Your theatres have to be 14 metres wide because the Nederlands Dans Theater comes two nights a year. That's also the

reason why they need an orchestra-pit. The users of this theatre who depend on this close relationship, have been slaved by the manteau.

The audiences

Today we think of the audience as a homogenous group. In the past here in Holland as well as in Britain audiences were not homogenous, were not a single intellectual class. There were rich people and poor people in the same theatre. In 1771 the British philosopher Sir Robert Talbot wrote: 'as it was in Athens the playhouse in London is for all classes of the nation. The peer of the realm, the merchant, the citizen, the clergyman, the tradesmen and their wives equally resort to take their place and the crowd is great.'

This cross section of society continued to form the theatre audience from the days of Shakespeare until the invention of cinema. True there was in the nineteenth century a great difference between the grand opera house and the working-class music hall. Nevertheless in most theatres there was and is a difference in seat prices between top and bottom from 8:1, sometimes more. Therefore if the top price was 20 guilders the bottom price was no more than 3 guilders.

It is easier to design a theatre where audience and actors communicate if there are these cheaper seats as opposed to designing a theatre for a situation where all pay the same price. That is not democracy, that is making poor people pay high prices. The same price suggests a single fan shaped tier with those who arrive first at the front. A wide price ratio suggests a multi-tier auditorium with seats higher up at the side. In the Martha Cohen Theatre, Calgary which we designed in 1985, director Michael Dobbin said these words standing in his own theatre in 1989: 'the movement within the house is palpable and that active and interactive relationship between the audience and actors is what I believe to be the essence of theatre. If I walk from this side of the stage to that side of the stage automatically there would be a movement, because those people sitting there (pointing at one end of the top gallery) can't see me unless they stand up and lean against the rail. I see this as an advantage.' What he found difficult was communicating that to the public. He continued: 'When you sit there in the second row at the side and pay five dollars you are getting five dollars worth on seat and sightlines. When you sit here (pointing at the parterre) and pay 22 dollars you are getting 22 dollars worth.' This is why I cannot understand why the price structure at Onno Greiner's new theatre at de Flint, Amersfoort is only 1,5:1, thirty guilders to twenty guilders, rather than a difference which more accurately reflects the value of the positions

and which will ensure that the cheap seats are quickly filled for the benefit of all. We want people on the cheap seats because they help. I will explain that later.

This is by way of introduction to the first paradox of theatre architecture. Almost all theatres with perfect sightlines for all seats are bad theatres. Almost all good theatres have a number of seats with bad sightlines. The phrase 'almost' rather than 'all' is a qualification introduced because of the factor of size.

A dance theatre seating up to 1000, all in good seats with good sightlines, can be a good theatre - see the AT&T Danstheater here in The Hague. Over 1000 seats and the distances are too great for viewing dance unless the extra seats are placed at the side or in tiers above and hence have less good or even bad sightlines. With a playhouse a single tier ceases to be good at around 250 seats which is probably why the small theatre at De Spui is good and the large theatre of the same form, a single tier, is bad.

Why have those four components grown apart and lost sight of what Arthur Sonnen called 'the organic effect of space'. Let me define that too. It is very simple.

The question is:

What is the purpose of theatre architecture?

The answer is:

To channel energy from the actor to the audience and to ensure that the energy is returned to the stage.

This is the primary function of theatre architecture. Get that wrong and the circuit is broken. We have two famous examples in Britain. In 1932 a new theatre at Stratford-upon-Avon, Shakespeare's birthplace, opened. It was the result of an architectural competition. The architectural papers praised Elizabeth Scott simple 'functional' theatre: all could see and all could hear.

Actor-manager Baliol Holloway, having used the theatre in 1934 wrote: 'What we got was the theatre of all theatres in England, in which it is hardest to make the audience laugh or cry. It is like acting to Calais from the white cliffs of Dover.'

In 1976 Albert Finney played the role of Tamburlaine in the opening production at the Olivier theatre, one of three auditoriums in Britain's new National Theatre. Interviewed a few years later he said of his performance: 'If you stand on the stage of a 'proper' theatre there is a circuit of energy flowing out to the audience and back to the performer again. Here the circuit was not completed. The energy going out of me did not come back. Instead of being recharged like a dynamo, I felt like a battery running down.'

Of course sightlines, acoustics, lighting angles and scenic requirements are important. But these are measurable and the competent architect and technician can specify these requirements to the designers of space. Those designers must listen to only 90% of what the theatre technicians say: any requirement that can be written down presupposes a knowledge of the kind of theatrical activity which makes these requirements. But how do we know the future? And this is why technicians like generals always ask for the equipment to fight the last war, the one they knew. I believe the future will require a greater role for the audience - an active role. Adolphe Appia wrote as early as 1912: 'Up to now, all we have asked from the audience has been to sit still and pay attention. We have offered it a comfortable seat and have plunged it into a semi-darkness that favours the state of complete passivity. If the playwright and those who perform his work are to bring about a change of direction - a conversion - then the spectator must in his turn submit to the awakening of his body this starting point of himself, his own body. From that body, living art must radiate and spread out into space upon which will confer life.'

Perhaps you wanted me to talk about size, scale, shape and form but there is no time. We have spoken about the players in the drama of making space, about the purpose of theatre architecture in channelling energy and the role of the audience in returning energy once they have been arranged in a building which gives them an active rather than a passive role. You will expect me to explain how the interchange of energy can be enabled by good architecture. I can give you one very simple example and that is through the layout of a theatre by sacred geometry.

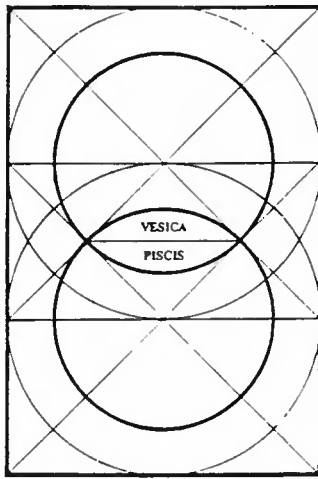
There are many sorts of sacred geometry, a phrase to describe the use of mystical proportions generated by pure geometry - the neo-Platonists maintained that spatial harmonies are analogous to musical harmonies.

In a theatre - if we can plan the world of the audience in a harmonious relationship with the actors' world - will be power where these worlds meet, that is the key to this philosophy. This space is called *vesica piscis*. (Zie p. 25)

The shape is like the sign of a fish, the sign of recognition between ancient Christians.

I was giving this lecture once in America for a very small group of actors. I explained about the *vesica piscis* and its geometry, its power. The feminist director said "I don't understand it because it is the neolithic sign for the female genitalia which is why it is the position of power".

Let me illustrate it with two examples. The first is the underlying geometry of the classic Italian opera house.



GEOMETRY

This shows that the *vesica piscis* is the area occupied by the downstage acting area although recently the larger part of this critical area has been usurped by the orchestra. The fore-stage is pushing right out into the auditorium. The orchestra pit is beyond it.

The second is a rationalisation of the design of the Tricycle Theatre in London, a modern structure of scaffolding within an existing space much as the Elizabethan theatre was a structure of wooden timber set in the open air. If I took you by the hand and took you to the centerline through the auditorium, through the stage, so pure is the geometry that you can really feel at which points you can control the audience. At these positions you can feel the power where the geometry is focused. Enough of mysticism.

If you need to know more please talk to my friend Onno Greiner who has studied the circle and oval patterns of theatres old and new.

Let me enumerate some of the biggest misunderstandings between those who commission, those who design the buildings and those who use them and try and chose misunderstandings relevant to matters being debated here.

The Misunderstanding About Sightlines

Three things happened at the beginning of the nineteenth century: the philosophers wanted to have a theatre within a framed picture. That was the beginning of the romantic movement and the idea that the unity of the theatre was the actor inside the scenery. For 250 years he stood in front of the scenery. Secondly: the orchestra wanted more space. Thirdly: the manager wanted more money. All this movement was not possible until philosophy caught up with technology. The greatest technological change in the theatre since we invented the ceiling was being able to control the lighting. This happened in the second half of

the nineteenth century when you could control gas lighting and dim things, not just snuff a candle, you could change things.

The Koninklijke Schouwburg in The Hague where we are today was designed in 1863 just at this crucial point. I would argue that even though there wasn't a forestage here there could be. And if there is a forestage here and you would perform there, you would no longer think of this theatre as an old-fashioned bourgeois building. Then it becomes a vital theatre for the young. But you have to change a lot else. The sightlines and the boxes are not 1863. They are 1911, 1924 and the other alterations in the forties. If The Hague wants to spent money on this building, proper research must be done. Nobody in this town has done that research and nobody knows exactly what happened in each period. Fewer seats will be the result but all the seats will have a better sightline. All the alterations to this auditorium have been towards a theatre we are escaping from. Only when we understand the spirituality of the space can the technical side be sought out. The ceiling was put in in 1911. Is that part of 1863? Is it permitted to make holes in the ceiling? Is the ceiling more important than lights? This theatre must have been a ramp stage so that I won't disappear when I go back.

People assume that the audience in the eighteenth and early nineteenth century sat at the side to be seen rather than to see. This is nonsense. At the side you got the best view of all because the actor or singer was out on the forestage where he could best be seen until gas lighting grew so sophisticated in the mid-nineteenth century to allow for the performer to retreat behind the proscenium for the whole performance and for the auditorium lights to be dimmed during the performance - at La Scala Milan nearly 5m of the late-eighteenth-century acting forestage is missing. No wonder they have to pay Pavarotti or Domingo huge sums to be heard over a vastly increased orchestra now enjoying the architectural reflective surfaces originally designed to aid the singer not the brass.

When talking of sightlines from the side we must ask to where? Only in the hundred or so years from 1850 to the middle of this century was the performer trapped behind the picture frame of illusion. Before then, now and increasingly in the future he has escaped and will escape from that picture frame.

Misunderstandings About the Audience's Role

If their role is active not passive then everything from the quality of seating or indeed, whether there are seats at all,

needs careful thought. The players in the drama of commissioning theatre buildings must discuss the role of the audience before they design a theatre.

Misunderstandings About Size

Of all the factors likely to ruin a theatre, size is the greatest problem of all:

- The commissioners of the building flatter the designers or architect into building big. They both believe that good design can compensate for too great a size. I think they are wrong. An oversized theatre always fails, whether the motivation is either the operator's greed or a misplaced enthusiasm that state subsidised work should be seen by the greatest number of people.
- Both commissioners of theatres and architects forget first that in an old theatre, even one that has been re-seated to modern standards, there are seats not merely with bad sightlines but with sightlines totally unacceptable in a new theatre, second that the seats in such theatres are more tightly packed than in new theatres and that regulations that must be obeyed with a new structure are softened for a historic theatre. We must be careful about comparing the seating capacity of a new theatre with an old theatre. The 2100 seat Royal Opera House Covent Garden, London would be really a 1600 seat theatre if built today to the same size and with the same form, a horseshoe form. If somebody calls for a 2000 seat horseshoe opera house they do not realise that they are asking for something bigger than La Scala in Milan. Either it is too long or it is too high. If you hire singers with young voices the audience will want their money back. The opera house built too big for commercial or social reasons will fail for commercial reasons. 'The bigger the house, the bigger the deficit', said Rudolf Bing who moved from Glyndebourne to the Metropolitan Opera House, New York via the Edinburgh International Festival.
- The same applies to playhouses. Over 25 years I have noticed that a year or two after the opening, the managers of a 300 seat theatre will praise its design yet say 'but it should have had 400 seats'. Build 400 seats and after a year or two it should have had 500 seats. Build 600 and if only it had 750 seats. The goal post move ever onwards and upwards to the ludicrous conclusion of a 3000-seat opera house. I have news for all managers, all owners who believe that there is a 'dollar equation' and that money is measurable and art immeasurable. No, no, no. The financial framework can change between design and opening night while the distances over which you can read the expression in an

actors eyes, understand the turn of the dancer's wrist, hear all but the super tenor sing Mozart without the assistance of a microphone are measurable and will never change. One great choreographer said: 'no dance house must be so big that you cannot fall in love with the dancer'.

- 'Never change'. I'm not so sure. It is possible that as hi-fi television and ever more clear CD's are invented, these distances will decrease rather than increase as audience's critical facilities advance. The conclusion may be that rather than provide more seats you provide good but unobtrusive positions for simultaneous television transmission to an audience far larger than could ever be fitted in to a building. We did that at new Glyndebourne and there have been two simultaneous television transmissions already, in May and in July. I was present at both and there was no change in the production or its lighting and no loss to the enjoyment of the live audience caused by the presence of the cameras.

Misunderstandings about Form and Flexibility

Some thoughts:

- Form is related to size as I explained for the Theater aan het Spui in The Hague. Theatre-in-the-round must be small because there is a limit to the distance over which an actor can communicate with the back of his body.
- Form can not be forced upon a theatre company. Some directors have preferences which will never change. Some would say that the proscenium arch theatre, if it has a flexible throat or proscenium area, is more flexible in the moods that can be created than a hanger full of machinery like Peter Stein's Berlin Schaubühne of 1976 with its 78 hydraulic platforms.
- There is more flexibility than the alternative of straight rows of retractable seating (more appropriate to a sports centre) and a flat floor where everything is possible - if you have the money to build a theatre each time you change the form. The most important feature of flexibility is flexibility in character rather than flexibility in moving around huge banks of seating which look just the same wherever they are parked. There's a flexibility of atmosphere and also of the proscenium theatre.

Misunderstandings About The Vertical Dimensions

Books are full about movable theatres that alter the plan form of theatres in the horizontal plan: end, traverse, in-the-round, thrust. The vertical dimension never changes although this dimension is very important in the theatre. There is a simple requirement in all theatres that the

audience should be set out so that half is above the actors' eyeline (horizontal plus 2 to 5 degrees) and half below. If more are above than below then the audience is in control, analysing the actor pinned out on stage by the director like a butterfly on a bench. If all are below the actor has too much control - fine for the comedian or pop singer but dangerous for a serious play because the actors may start to posture and rant like politicians. So the vertical dimension is important and in a theatre like this it is wonderful when all the levels are full because my eye-level is in the middle. What is so terrible about the Theater aan het Spui is that there is no stage riser. The problem of the sightlines are that you cannot have your feet seen unless you stand right back. A wonderful Swedish architect said that if you having in such a theatre - a top theatre - a performance company of naked dancers you would think that hair grew only on their heads.

Balance is all. If this balance is to be retained then when a flexible theatre is adjusted in plan form there must be compensating adjustments in the section, in the vertical plane, so that a balance is maintained between the audience above and the audience below.

Misunderstandings About The Past

Designers often misunderstand the twenties and thirties when modern architecture first took an interest in the art of theatre. Books are full of visionary designs by Gordon Graig, Walter Gropius and Norman Bell Geddes. There is a belief that all these architects were misunderstood by a conservative theatre establishment because their buildings were never built. On the contrary they are all very lucky indeed. Had their project been built their theatres would have been failures. They would almost all have been acoustic disasters. They all reduced the human scale of the actor to the size of ants, robbed of power and humanity. These projects from the twenties are the theatrical equivalent of Corbusier's *Ville Radieuse*, progenitors of hundreds of characterless imitations which unfortunately were built.

Architects have never successfully changed the course of theatre architecture. Palladio's Teatro Olimpico was a great spectacular failure. They used it for one season and than did their play somewhere else. It is theatre people - Richard Wagner at Bayreuth, Peter Brook with his magical *found space* - that have changed our perception of theatre-space, not architects.

Misunderstandings About the Role of the Project Manager

The project manager is very important. He concentrates the commissioners of the theatre and makes them speak to the

designers and the users with a single voice about money, about timetable, about politics.

His job is to get the project completed. He decides how that job is to be done. He should not decide **what** that job is. If he is engaged to decide what ought to be done - how big the budget, what the attitude is to be to design, what is essential and what a luxury, you will have a disaster. These are complex matters which the architect and designer must debate openly and frankly with the actors, the directors and the theatre managers. For the project manager to be telling the municipality what is needed at the outset is for the blind to lead the blind. If your best friend is a project manager understand the good he can do by carrying out an agreed policy and what damage he can do by attempting to decide that policy. He is trained for the first task. He is an executer not an creator. He is not trained for the second task - experience on one or two theatre buildings is no substitute for an understanding of the arts of theatre and architecture. Theatre artists and architects can talk to each other; they start from the point of view of artists not as practical people, practically comes later.

Misunderstanding About What an Opera House is

This is the sort of theatre about which there is the greatest confusion. In Edwardian Britain, in late-nineteenth-century America, especially the smaller towns of puritan New England and the roaring silver towns of the Rockies, theatres were called 'opera houses' for one reason only and that was because playhouses and theatres were considered *ipso facto* immoral. A young lady could visit an opera house but not a playhouse. Hence 'opera houses', seating 400 to 1000, which staged Gounod's *Faust* once every three years and the rest of the year presented plays, dancing girls and melodrama as in any 'theatre'.

Today large theatres whose purpose is really to stage musical theatre of a commercial nature - *Cats*, *Miss Saigon*, *Phantom of the Opera* (we have a lot to be ashamed of in Britain) - and make huge profit in big theatres holding 2000 to 2500 with shows which, interestingly, originated in London or New York in much smaller theatres of 1000 to 1200 seats, are called 'opera houses' to qualify for state or municipal money even if no more than 10% of the performance will ever be opera.

This can lead to disaster. The theatres in which commercial theatre will succeed should be as intimate as the capacity allows. The fronts of the circle will come close to the stage and as a consequence there will be large overhangs. The microphone assisted singers will rely on delay speakers. The individual musicians will each be microphoned, be 'mixed' by the sound engineer and hence be heard as if on a CD player. The shape and volume per

seat are diametrically different for a theatre for plays and musicals as opposed to that required for opera which requires 6 to 7 cubic metres. For every seat over 1600 there are more choices to be made in the design: the better it is for opera the less attractive will it be for musicals and vice versa. Or as William Shakespeare said: 'If two men ride a horse one must ride behind.'

We've built quite a few of these theatres in the USA, 1200 to 2700 seats. Believe me: we know that the 2002 seat horseshoe shape opera house that will make money with microphone assisted musicals does not exist. It's better to build an intimate 2000 seat theatre and accept compromised acoustics for opera - unless the opera company is paying for the theatre. The designers can not serve two masters and they will not succeed if they think they can do both. At least, nobody has done so yet. The biggest disaster would be a huge opera house the site of which demanded expensive singers in operas and the form of which deterred producers and audiences for musicals - what we used to call in Britain a 'big barn' when judged from the non-operatic view point.

When we build a big theatre we must ask ourselves, is it an opera house or is it a theatre for musicals. The basic design for an opera house is different from a theatre. An opera house as a horseshoe has a central volume of air. In a theatre it is essential to get a circle close to the stage. This circle here is about 30 metres. It should be possible to build a 2000 seat theatre with a circle no more than thirty metres away from the stage. Then you can do musicals. The question will then be. Can you do opera. This is one sort of theatre.

The Royal Festival Theatre opened a few weeks ago in the middle of Edinburgh. The theatre which we inherited was built in 1928. This is what we did and you can see the alteration. Inside it has been used for bingo. On one side the red and the green is what the commercial people painted the theatre. Pretty ugly. The blue and the grey and the silver is how it was in 1928. We thought it was pretty ugly too. So we managed to bring in a wonderful designer from North America because the Americans were building classical theatres in the twenties and this is a classical theatre from the twenties. This sort of softness of tone absorb the panel over the arch where there is almost tobacco smoke texture on the walls. We have the original seats which were very narrow and had wooden backs. But we restored them. Here is the original line of the original auditorium. I persuaded the architectural people to raise the front of the stage by 30 centimetres because the old stage was raked and because it was for musicals and for opera and dance it had to be flat. This improved the

sightlines. Look at that overhang. No acoustition would allow you to build that in a modern opera house. However we were amazed at the reception we got from the acoustical as well as from the musical press. They called it the greatest acoustics in Great Britain. This surprised us. I think the reason is because the building is very wide but the front of the circle is only thirteen metres away.

We've solved the very difficult problem of how you get the lighting for an opera house and the answer lies in panels. Each panel is a blind that roles horizontally. As the houselights go down they all role horizontally. There is all the light you expect in an opera house but no horrid bar hanging. Also the speaker cluster drops out where the plaster work opens. When you do an opera house you don't see loudspeakers, but when you do musicals you need them for obvious reasons.

These are a few of the misunderstandings, some topical. How can we change the situation?

A few suggestions:

1. Do not appoint an architect who has never built a theatre to undertake a major commission unless the project is under the control of a company of actors, dancers or singers or under the control of a strong director. The personality of a famous architect will win. The worst theatres of this century have been built by the greatest architects - for example the Kalita Humphreys Theatre in Dallas, Texas, which was one of the last projects of Frank Lloyd Wright.
2. Never use open architectural competitions to chose a building. The theatres built this way may have beautiful exteriors but always have bad auditoriums and stages for example the Bastille Paris, Het Muziektheater Amsterdam, the Drury Lane, London of 1912, the Memorial Theatre Stratford-upon-Avon of 1932.
3. Do not rely wholly on a written instruction - this will become merely a shopping list for more space and for expensive 'state of the art' equipment which soon becomes obsolete. There is no substitute for dialogue and, best of all, for visiting other comparable theatres, old or new, in the company of the other players - the commissioners, the designers and the users - and sharing the same experience. Once you have agreed what sort of theatre you want - its character, scale and form through discussion between those concerned - you can agree on how many spotlights, flying pipes, dressing rooms backstage or lavatories for the audience you need. These are important but not the prime creative issues.

4. Study the past carefully. Do not reject or do not slavishly accept what has been handed down. *That is nowhere more true than in this theatre. For example if considering what to do to this theatre we are in today, the first thing is to understand the theatre auditorium and stage of 1863 - were all its features good? Were the subsequent alterations improvements? What new alterations are needed for the next century to maintain what is good and provide a vital theatre space for the writers of tomorrow? Only when we understand how theatre is developing we can use the old buildings help give energy to the new.*

Only when one has understood and agreed about the essentials of the primary space, the auditorium and stage, will it be possible to agree on entrance levels, sound lobbies, new escapes and better foyers. Only when the primary space is fixed can you deal with the secondary areas, that is to say foyers and backstage.

5. Agree a reasonable budget. If money is short then be modest. If you agree to build a major new theatre, fully equipped and seated for less than 5000 guilders a square metre then one of three things will happen:

- the budget will have to be raised later and the professionals will be blamed by the politicians
- the building will be built cheaply and will leak after a few years and need expensive maintenance and repairs
- the project will have to be abandoned when the true cost is discovered.

6. Take time and spend money on considering all the options at the outset. Time spent understanding both the problem and possible options for solution is time well spent.

7. Keep it small. The big theatres fail more spectacularly than the medium sized and smaller theatres.

8. And lastly: do not ever build a monument for posterity. Theatre is an ephemeral and lively art. Just occasionally a theatre is built which is both a fine theatre and a monument - Garnier's Opera House in Paris of 1875 is an example though it should be remembered that Garnier did little else for a generation and that fourteen years passed from the start of design in 1861 to the opening of 1875. As a result Garnier's Opera House is probably the most considered and well detailed theatre of all time. More often than not those who build monument for posterity make awful theatres - and I fear many such 'millennium' projects will soon be upon us. We started getting it wrong in Britain in 1703 when we built our first opera house, the Queen's Theatre in the Haymarket. Said Britain's greatest actor manager of the day, Colley Cibber:

'Every proper quality and convenience of a good theatre had been sacrificed or neglected to show the spectator a triumphal piece of architecture.'

Today we reach for lightness, the intimate, the exciting, the stimulating space old and new. We seek a new life. You may rule an empire from a palace but you will find a manager only in a stable. Let us be humble, let us be imaginative, above all let us talk, talk, talk to each other.

I'm going to finish with the words of William Shakespeare. All I ask you is this. There is a line in this speech. It's about a crooked figure. Even the English don't understand what a crooked figure means. A crooked figure is a number under ten. I think this speech is what we try to do in the theatre.

'Oh for a muse of fire, that would ascend
The brightest Heaven of invention:
A Kingdom for a stage, Princess to act,
And a Monarchs to behold the swelling scene.
Then should the warlike Harry, like himself,
Assume the port of Mars, and at his heels
should Famine, Sword, and Fire
Crouch for employment. But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits, that have dar'd,
On this unworthy scaffold, to bring forth
So great an object. Can this cock-pit told
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O Pardon: since a crooked figure may
Attest in a little place a million,
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginery forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confin'd two might Monarchies,
Whose high, upreared, and abutting fronts,
The perilous narrow Ocean parts asunder.
Piece out our imperfections with your thoughts:
Into a thousand parts divide one man,
And make imaginary puissance.
Think when we talk of horses, that you see them,
Printing their proud hoofs i' th' receiving earth:
For 'tis your thoughts that now must deck our Kings,
Carry them here and there: jumping o'er times;
Turning th' accomplishment of many years
Into an hour-glass: for the which supply,
Admit me Chorus to this History;
Who prologue-like, your humble patience pray,
Gently to hear, kindly to judge our play.'

(From: Henry V, William Shakespeare)

Een zaal moet een beetje naar zweet en parfum ruiken

1. Mart van Schijndel

'Je zou kunnen zeggen dat Iain Mackintosh een conservatief man is omdat hij dingen wil behouden en historische voorbeelden op een krachtige manier propageert. Maar we kunnen met definities van progressief en conservatief vandaag de dag niet meer zo goed uit de voeten, iemand die het milieu wil behouden is immers een progressief mens.

Het gaat over het faillissement van het modernisme, het faillissement van het universele dat alles voor iedereen bereikbaar en gelijk moet zijn. Het gaat er om hoe dingen specifiek te krijgen zijn. Dat lukt alleen met intensiteit en integriteit, met geloven in wat je doet.

We hoeven niet zo nodig te veranderen en te vernieuwen. Ik denk dat als we de voortgangsidealen van de moderne samenleving aan de kant schuiven, blijkt dat veel van wat verloren gewaand werd er nog is.'

'Het mag niet uitsluitend architecten verweten worden dat theatermakers het moeilijk met ze hebben. Architecten zijn de produkten van hun tijd. In de moderne theateropleiding wordt niets onderwezen over ornament, decoratie of zachtheid. Over hoe een architect zich emotioneel tot zijn opdracht moet bekennen, niet alleen ruimtelijk maar ook haptisch: hoe verschijnen materialen en hoe is hun werking.'

'Een belangrijk aspect van theaterarchitectuur is het vormgeven van de overgang van het dagelijkse leven naar de betovering en het imaginaire van het theater.'

'Spreken over de kwaliteit van de ruimte wordt bepaald door scenische aspecten: hoe beweegt iemand zich door de ruimte en hoe ondergaat hij hem.

Mackintosh gelooft niet in de black-box. De black-box moet niet gebouwd worden, uitgezonderd voor een gezelschap dat een black-box wil gebruiken om hem zelf ruimtelijk vorm te geven zodat de zaal meedoet in het spel. Op dat moment is het geen black-box meer. Het is een paraplu waaronder gewerkt wordt en die omgetoverd wordt tot architectuur.'

'Mackintosh waarschuwt voor het snel binnenhalen van de technici. Zij willen te snel werken en leggen grote nadruk op kwantiteit. Er zit echter ook een kwalitatieve kant aan de techniek. Of met de woorden van Herman Herzberger: 'een zaal moet een beetje naar zweet en parfum ruiken naar het regenachtige weer en de sneeuw.'

'Ik vind het belangrijk om theaters te ontwikkelen, samen met de theatermakers. Zij presenteren inhouden, gevoelens en sferen. Toneel is niet in centimeters uit te drukken. De wezenlijke vraag is hoe we theatteruimtes kunnen creëren die inspireren zonder dat de architectuur daarin zijn eigen verhaal vertelt.'

'Wat betreft de verbouwing van de Koninklijke Schouwburg in Den Haag: we willen hem in zijn oude glorie en luister herstellen. Tegelijkertijd wil ik aspecten van deze tijd zichtbaar maken. Confrontaties en conflicten moeten zorgen voor een zaal met spiritualiteit, niet een suffe reconstructie. We moeten proberen iets te creëren dat kleur accentueert.

De gemeente geeft te weinig geld maar ik ben niet ontevreden. We willen dat de gemeente straks trots kan zijn op dit gebouw. Eind van dit jaar moet het definitieve ontwerp klaar zijn. Dat is snel en er blijft weinig tijd over om met elkaar te rollebollen over de inhoud.'

'Het inzicht dat het wezen van theater wellicht het traditionele theater is, is nieuw voor me. Alle pogingen om een andere vorm te creëren zijn niet erg succesvol geweest. Ik vind dat een architect bescheiden met zijn deskundigheid moet omgaan. Het gaat niet om ego's van mensen. Het gaat niet zozeer om de architectuur, maar om de theaterbeleving en daar heb je de architectuur bij nodig. Het gaat om het vakmanschap van de architect. Als zijn werk goed is komt de eer vanzelf.'

2. Hans van Beek

Over Eversmann

'Er wordt veel over black-boxes gesproken maar de echte

black-boxes zijn dat niet. Een black-box is een luxe. Het vraagt om een bezetting die de benodigde inspanning wil en kan leveren.'

'In Nederland staat een grote groep prachtige theaters met kostbare voorzieningen die nauwelijks gebruikt worden. Er is geen bezetting of een gebrek aan energie om uit het theater het optimale te halen. Een goedwillende theaterdirecteur alleen is niet genoeg, het moet ook gedragen worden door technici. Als een architect de geest van het voorproces niet heeft kunnen overbrengen, dan is in veel gevallen alles voor niks bedacht.'

'Van de drie conclusies die Eversmann aandraagt is meer geld niet haalbaar want dat is er niet. De derde oplossing om 'gewoon' theaters voor spelers en publiek te bouwen - theaters die een andere wereld verbeelden, vrijplaatsen voor de geest - is niet zo eenvoudig als het klinkt maar wel een uitdaging voor theatermakers, toeschouwers en architecten.'

Over Mackintosh

'Mackintosh snijdt veel misverstanden aan zoals de verwaarlozing van het publiek. Ook noemt hij, indirect, de kleine rol van de architect en diens slechte werkomstandigheden: de ideale opdrachtgever in de vorm van één inspirerende persoon bestaat niet meer. We moeten met een heel leger mensen werken; de goedwillende theaterdirecteur is meestal een van de velen die zijn zegje doet en de mensen die het theater werkelijk moeten runnen zijn vaak niet geïnformeerd.'

'Mackintosh' opmerkingen over de projectmanager zijn me uit het hart gegrepen. Hij zou terughoudend moeten zijn maar is dat niet. Hij zit met de ene bil op de stoel van de opdrachtgever en met de ander op de stoel van de architect.'

Een zijspoor

'Lange tijd hebben we het gepresteerd om heel verschillende mensen in dezelfde konijnshokken te stoppen. Het begint in volkshuisvestingskringen door te dringen dat we niet alleen woningen moeten produceren maar vooral een woonomgeving moeten maken. Een architect moet zich verzetten tegen de tendens en het gevaar van een regeling die alles wat karakter heeft, of zou kunnen hebben, tot eenvormige rechtlijnigheid reduceert.

Deze tendens dreigt zich ook in het theater voor te doen. In plaats van een verscheidenheid aan karakters streeft men naar het ideale hetgeen helaas vaak resulteert in een gemiddelde. Te vaak wordt enkel de toneeltechniek benadrukt. Te vaak wordt vergeten dat theaters bouwen bete-

kent: het creëren van een ambiance voor spelers en toeschouwers.

Mackintosh zegt dat het in het theater wezenlijk is dat de energie van de speler naar het publiek en terug gaat. Dit betekent dat de ambiance voor het publiek essentieel is voor het effect van het spel, een ambiance waar te weinig aandacht aan wordt besteed: er wordt te weinig gewerkt met het meekleuren van de zaal, met de sfeer van de voorstelling; de mogelijkheden die een zaal biedt worden in veel gevallen niet optimaal gebruikt en de basisverlichting is vaak een troosteloze bedoening. Bovendien wordt, als het zaallicht uitgaat, de gewenste donkerte ruw verstoord door oplichtende noodverlichting.

Ik vind het onbegrijpelijk dat er niet of nauwelijks wordt nagedacht over het effect van de lege stoel. Voor de spelers en voor het publiek is niets rampzaliger dan een half lege zaal. Er zijn mogelijkheden om een half lege zaal optisch tegen te regelen door het balkonlicht uit te laten als deze leeg zijn en onder de balkons met gordijnen te werken. Ook hier wordt te weinig gebruik van gemaakt.

Bij de eerste verbouwing van De Appel wilde Erik Vos klapstoeltjes aan de wand omdat een klapstoel aan de wand geen lege stoel is. Die manier van 'totaaldenken' mis ik in het modale theater.'

Nog een zijspoor

'Collega Onno Greiner is van mening dat de combinatie van een theater en een muziekzaal niet mogelijk is. Dit is in het verleden vaak mislukt omdat men van een theaterzaal een concertzaal probeerde te maken terwijl een theaterzaal te weinig volume heeft. Voor het stadstheater in Zoetermeer hebben wij het volume van een concertzaal genomen en deze akoestisch teruggeregeld naar het volume van een theaterzaal door middel van een toneelopening en een zaalplafond.

De zaal kan veranderen. Op de wand is een lichtraster met dimbare autolampjes aangebracht dat de vaak vervelende akoestische stoffen camoufleert. Achter die schotten is een lichtkunstwerk gemonteerd zodat de wand kan meekleuren.'

'Het theater in Spijkenisse hebben we gebouwd met een vlakke, enigszins ronde vloer en een vrij steil oplopende toeschouwertribune waarvan de eerste vier rijen kunnen bewegen. Veel reizende gezelschappen blijken zich geen raad te weten met dit speelveld. Het is een vloer waarop de acteur uit de lijst en vóór het publiek in komt. Nu hangt er een gordijn, staat er een streep op de vloer en spelen de gezelschappen met een enorme vlakke voor zich. Op de manier zoals het nu gebruikt wordt is het slechter dan een traditioneel theater.'

Tenslotte

'Mackintosh noemde een aantal objectieve maatstaven, maar ook het meetbare en objectieve is aan verandering onderhevig. Wat twee eeuwen geleden boeide hoeft dat nu niet meer te doen tenzij het anders gebracht wordt. In karakteristieke zalen zoals De Koninklijke Schouwburg in Den Haag moet men niet het hele repertoire willen spelen. Ik pleit ervoor om zo'n zaal terug te restaureren en het karakteristieke nog karakteristieker te maken. Zoek en koester zijn mogelijkheden maar ontwikkel met de technische mogelijkheden van vandaag ook nieuwe ambiances voor spelers en publiek.

Ik pleit voor een veelheid aan karakters, voor verschillen. Probeer niet overal alles te creëren. Probeer een ruimte te creëren voor sfeerwisselingen, ook in die zaal. En doe het nú.'

3. Onno Greiner

Over Eversmann

'Eversmann heeft het over de mogelijkheid om de toeschouwer mee te laten spelen. We komen dit ook tegen bij Mackintosh. Dat is niet nieuw. Dat is oud, zeker niet modern en blijft de essentie van theater. Wanneer dit gepropageerd wordt staat ons niets anders te doen dan te kijken waar dit vandaan komt en hoe we dat moeten doen.

Ik ben geschoold door het boek *On Producing Shakespeare* van Ronald Watkins. Wim Vesseur gaf mij dat boek te leen toen ik in 1960 mijn eerste theater ging bouwen. Het is mijn leidraad geworden. Er is geen theater zonder publiek. Het publiek is de enige toneelspeler. Ik begon met dit gegeven en werk er nog steeds mee.

Shakespeare's theater is - na de Swan, de Globe en de Wooden O - vrij klein: de omtrek is 65 meter, de middenlijn 28 meter, de straal 14 en de binnenruimte tussen de balkons 19 meter. Het is een achthoek met een verhoogd podium. Een klein gedeelte van het publiek zat op de duurste rangen, de rest van de 1400 toeschouwers stond.'

'Eversmann heeft het over het theater-en-ronde. Dit is ook niets nieuws, zie Guthrie die dit in 1937-1954 naar voren bracht.'

'Eversmann zegt terecht dat de lege ruimte niet bestaat. De black-box is een vlucht, een wanhoopsreactie. Een goed voorbeeld is de Cottesloe in het National Theatre in Londen, een perfecte langwerpige kubus. Het heeft drie galerijtjes dus het publiek zit zowel om als boven het speelveld. Het is jammer dat de zaal zwart is. De intendant zegt dat

het 25 minuten langer duurt voordat het publiek zich laat gaan. Op het zwart ligt stof. In het toneellicht reflecteert dit groenachtig hetgeen dodelijk is omdat het weerstand oplevert.

Zo'n doos is ideaal wanneer er elke keer een nieuwe zaal en een nieuw toneel gebouwd wordt. Dat is alleen mogelijk als daar geld en tijd voor is en het theater geen reizende gezelschappen hoeft te ontvangen die het bijna altijd van lijst-toneel moeten hebben.'

'Waarom laten architecten de discussie over auditorium en toneel over aan theatermakers en technische adviseurs? Omdat er geen of vrijwel geen contact is tussen theatermakers en architecten. Omdat elke discussie tussen architecten en theatertechnici over tijdgebrek en technische snufjes gaat die de tijdnood zouden verminderen. Het is een gevecht om geld en niet om idealen. Daar komt bij dat 95% van de architecten theaters bouwt voor de reizende gezelschappen in dit land.'

'Voorbeelden van hoe het wel moet zijn de *Perzen* en *Prometheus* van Erik Vos die beide in Carré stonden. Er zijn theatermakers die het kunnen, maar zijn er architecten waar we dat van kunnen zeggen?'

Over Mackintosh

'Een paar opmerkingen: De komst van de cinema heeft het toneel inderdaad essentieel veranderd. Het AT&T Dans-theater is inderdaad goed, maar dan wel voor dans. Door het brandscherm en de toneelverlichting is er een verwijdering tussen acteur en publiek ontstaan. De belangrijkste plek in elk theater, de overgangszone tussen toneel en zaal, is een slagveld geworden.'

'Bayreuth is een zeldzaam goed theater voor de illusie van Wagner maar niet voor andere operaschrijvers. Het theater was een voorbeeld voor de drieduizend bioscopen die daaruit ontstonden. Nu kennen architectuurstudenten enkel die vorm en het totaaltheater van Gropius dat - terecht - nooit gebouwd is. Ze worden niet in theatergeschiedenis onderwezen, volgen de aloude leer van het technocratisch functionalisme: Epidauros is mooi maar heeft in ons klimaat afgedaan.'

'Mackintosh noemt de geometrische opzet van enkele goede theaters, mijns inziens een schot in de roos. Verder onderzoek is daar hard nodig. Waarom is een theaterruimte succesvol?

Door een foto in de krant ontdekte ik wat de kracht van een theaterruimte kan zijn. In het oudste theater van Nederland, de stadsschouwburg in Leiden (1705), zag ik mijzelf

in de oude, lege zaal staan en leek 2,5 meter hoog. Op zoek naar de reden daarvan vond ik het volgende: In de dwarsdoorsnede tussen de overstekende balkons en de plafondkoepel past een cirkel die met de onderkant tussen de nul en negentig centimeter boven de vloer blijft. In de lengtedoorsnede is tussen de overstekende balkonranden, de koepelstructuur en de toneelopening een scheefliggende ellips te tekenen die raakt aan de vloer in het voorste zaalgedeelte. Diezelfde ellips is ook in de plattegrond te vinden. De vide, de niet gebouwde ruimte in het theater, is eivormig. De punt van dat ei ligt, en daar gaat het om, precies boven de plek waar de acteurs hun belangrijkste werk doen. De vorm van de niet gebouwde ruimte is essentieel, een vorm waardoor de toeschouwer zich in dit theater als het ware voelt zweven in de ruimte.'

'We hebben dit principe gebruikt bij de verbouwing van de Twentse Schouwburg in Enschede. Het werkte. De pijpenla leek visueel veel korter en breder. Door de lengte te verminderen en het publiek dicht bij het toneel te brengen leek de zaal breder en ronder: het principe van het ei in de vide.

Ik ging verder met experimenteren in de Flint in Amersfoort. Door de maten van de zaal - 19 bij 19 meter, twee balkons en 800 personen in plaats van 480 - werd het ei een bol. Het is een theater geworden met perfecte zichtlijnen. De mensen zitten vlak boven, bij en om de acteurs waarbij de bol met zijn bolling opnieuw boven het actievlak van het toneel ligt. De één vindt het zeer intiem, een ander veel groter dan verwacht. Een theaterzaal kan dus groter, maar ook veel kleiner lijken dan hij is. Het gaat om de ruimtelijke illusie. Mackintosh acht enkel kleine theaters wenselijk en mogelijk. Daar ben ik het niet mee eens. Een intiem groot theater is mogelijk als het maar de juiste vorm heeft en uitgaat van het principe zoveel mogelijk mensen zo dicht mogelijk bij, om en boven het toneel te brengen. Het gaat om het contact tussen acteurs en publiek. Pas in deze interactie vindt theater plaats.'

'Wij architecten zijn een raffinement kwijtgeraakt dat nog te vinden is in de Opera Garnier in Parijs en de Semper Opera in Dresden. Vooral de niet gebouwde ruimte biedt veel mogelijkheden. Architecten moeten leren wat illusie is terwijl ze meestal zo nuchter bezig zijn met technische eisen en afstanden. De vraag is waar we dit leren. Decorbouwers als Floris Guntenaar weten hier meer van zoals blijkt uit zijn ontwerp voor *Symposion* van Peter Schat.

Laten we leren van de oude theaters, de geschiedenis en de meesters van de illusie. We zijn groot geworden met het technocratisch functionalisme, een tijd waarin het model

van Bayreuth werd overgenomen door de cinema. Maar we verloren een dimensie, een kracht en een instinct.'

'Let us be humble', zegt Mackintosh. 'Let us be imaginative'. Laten we niet steeds praten over techniek maar leren van de illusionisten om ons heen.'

De theaterruimte en de spelregels

Luc Dhooghe

architect en scenograaf

Ik herinner me nog levendig een uit de hand gelopen voorstelling in een zolderkamertje te Brussel, begin jaren zeventig. Een jonge toneelgroep behorende tot de toenmalige avantgarde bracht *Publikumsbeschimpfung* van Peter Handke, een reactie tegen het 'culinaire' publiek in de pluche zetels. Het is een stuk dat vragen stelt over illusie in het theater, gepaard gaande met scheldpartijen en provocaties aan het adres van het publiek dat uitgedaagd wordt de plaats van de acteurs in te nemen. In de zaal waren echter geen pluche zetels, en een bourgeois publiek al evenmin. Het duurde dus niet lang of een van de toeschouwers zat aan de piano, tot groot jolijt van de mensen in de zaal en ergernis van de acteurs die prompt de opvoering staakten. Want, zo luidde het, in het theater bepalen de theatermakers de spelregels.

Is dat zo? Bepalen ze de spelregels, willen ze dat en geeft de gebouwde realiteit hen hiervoor de middelen? Verwacht men van de ontwerper van een theatergebouw een visie? En wie bepaalt de spelregels wanneer dit niet het geval is? Als we de gebouwde realiteit bekijken zien we al te vaak dat de opdracht van de architect bij de toneellijst, aan de grens van die andere wereld, eindigt.

Zo verging het ook de Finse architect Alvar Aalto die in 1959 een architectuurwedstrijd won met zijn ontwerp voor een nieuw operahuis in Essen. Het stelde een bouwwerk voor waarbij de karakteristieke gebogen vormtotaal die Aalto gebruikte, van de foyer en de toeschouwersruimte over het toneel en de aangrenzende ruimten werd doorgetrokken tot buiten in het park. Het was een gebouw met diverse spellocaties voor binnen en buiten.

Bij de voltooiing, negenentwintig jaar later, bleef van het concept enkel de foyer en de toeschouwersruimte over. Achter de toneellijst was een scène ingericht in T-vorm, met zijtonen en een achtertoneel om het met klassieke theatertechniek uit te kunnen rusten. Van een wandeling tot in het park met diverse locaties was geen sprake meer. Erger nog was de breuk, zowel vormelijk als functioneel, die ontstond tussen de zaal en de speelruimte waardoor participatie onmogelijk werd.

Het geheel is in steen en beton gegoten. De theatermaker heeft zichzelf in een keurslijf gewrongen en laat zich paai-

en met de gadgets van de meest geavanceerde technieken, zoals de toeschouwer zich letterlijk en figuurlijk laat paaien met de gadgets van comfort en consumptie. De theatermaker lijkt zich te hebben teruggetrokken in een ongenaakbaar schrijn. Een zwarte toverdoos, technisch vernuftig in elkaar gestoken en uitwisselbaar over de hele wereld: de black-box.

Het lijsttoneel als kijkdoos is charmant en functioneert. Waarom zouden architecten zich zorgen maken over het lijsttoneel? De uniformiteit van het systeem maakt reproduceren van theatervoorstellingen gemakkelijker waardoor het kan concurreren met film en video. Het brengt theater dicht bij de mensen. Maar is dit geen ongelijke strijd? Film en video kunnen hun waar inblikken en verkopen in grote warenhuizen. Hierdoor creëren ze lijsttoneel in elke huiskamer op een goedkope en comfortabele manier. Het theater daarentegen verliest zijn meest karakteristieke eigenschap: een unieke gebeurtenis op een unieke plek. Is elke theatervoorstelling een creatie, een nieuwe beleving van de plek van het gebeuren?

De laatste honderd jaar is de theatermaker op zoek gegaan naar de herwaardering van het verloren contact met de toeschouwer. Deze vernieuwing voltrok zich in nauwe dialogen met de architectuur. Het begon bij Wagner die in Bayreuth de orkestbak trachtte te overbruggen door het amfitheater in het toneelbeeld te laten overlopen. In 1910 bouwde Tesenow te Hellerau een danstheater voor Dalcroze en Appia waar het speelveld in trapvorm tegengesteld aan de oplopende tribune voor de toeschouwers in een totaal verlichte ruimte stond opgesteld. Kort daarna liet Copeau in Parijs een oude zaal ombouwen tot prosceniumtheater. Ook daar liep de zaalverlichting over het proscenium door en werd gespeeld in een architecturale ruimte.

In zijn plannen voor een totaaltheater voor Piscator maakte Gropius een synthese. Barchin en Vachtangov deden dit voor het Meyerholdtheater. Er volgden vele variaties tot Peter Brook recentelijk een toneelhuis in Parijs als het ware uitkleedde om in de 'lege ruimte' te gaan werken. Een architecturale plek die door zijn geschiedenis een dia-

loog met de dramaturgie kan aangaan om de verbeelding van acteurs en publiek aan te scherpen. Hij verplaatste het speelveld tot voor de speellijst en in het midden van de zaal, met een verwijzing naar het renaissance-theater van Shakespeare. Het spel van de acteur krijgt een nieuwe betekenis: een realisme analoog aan de minimal art in de schilderkunst, een realisme dat wars is van elke illusiewerking omdat die beperkend werkt.

Brook maakte de ruimte vrij voor interpretatie. Hij complementeerde op een eigenzinnige manier en met respect voor het verleden het verhaal van de architecturale vorm. Zo doet hij dat ook met tekstmateriaal. Hierbij ontstaat een wederzijds vertrouwen tussen het gebouw en het spel waarbij het naakte gebouw, zonder enige schroom zijn ruimte en materie ter beschikking stelt en de theatermaker er betekenisvolle elementen aan toevoegt.

De stad Gent heeft de laatste jaren bijzonder veel zorg besteed aan het gebouwde theaterbestand. Nadat een groep jongeren het in 1914 gebouwde feestpaleis de Vooruit als receptief centrum voor de podiumkunsten is gaan gebruiken, werden de Opera (1840) en de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (1898) integraal gerestaureerd. Naast heren der verspreide kleine zaaltjes beschikt de stad over drie volwaardige theaters naar historisch negentiende-eeuws model. Het is niet zeker of de overheid de komende halve eeuw nog zal investeren in deze schouwburgen. De eendimensionale spelregels uit de negentiende eeuw zullen nog tot ver in de eenentwintigste eeuw in zwang blijven.

Momenteel renoveert de stad het vierde, historische theater, de Minardschouwburg. Dit theater werd in 1847 gebouwd door François Martin Louis Minard. Hij was architect, aannemer, eigenaar, opdrachtgever en sponsor. Het gebouw werd opgericht ten behoeve van Nederlandstalige gezelschappen en als tegenpool van de pas geopende Franse schouwburg zoals men de opera noemde. Rond de eeuwwisseling verhuisden de Vlaamse gezelschappen naar de nieuwe Nederlandse schouwburg en veranderde het gebouw van eigenaar. Het werd in 1905 grondig verbouwd door de architect Jules Pascal Ledoux. Enkel het neoklassieke voorgebouw bleef herkenbaar. De zaal, gesitueerd op de eerste verdieping, werd naar beneden vergroot zodat er een rang meer ontstond. Het toneel werd opnieuw uitgerust met trekken en ondertoneel. De vernieuwde schouwburg lokte voornamelijk de Frans sprekende bourgeoisie. Een vooruitstekend eerste balkon werd toegevoegd zodat de bourgeoisie niet alleen kon zien maar ook gezien kon worden. De aankleding van de zaal bestond uit weelderig stucwerk met bas-reliëfs die nog steeds aanwezig zijn. Het is een vrij smalle en hoge schouwburg met een toneelopening van slechts acht meter breed.

In de jaren twintig en dertig heeft men de zaal herhaaldelijk aangepast aan de toenemende veiligheids- en brandvoorschriften. Na de oorlog werd de zaal hoofdzakelijk gebruikt voor cabaret en volkstoneel. De stad Gent kocht het pand in 1989 met het oog op een algehele restauratie. Bij de eerste ontmantelingswerkzaamheden werd de zorgwekkende toestand van het gebouw vastgesteld, veroorzaakt door te ondiep aangezette funderingen. Om budgettaire redenen werd de stad verplicht haar plannen op te geven en een nieuw concept te laten uitwerken.

Toen Luc Perceval van de Blauwe Maandag Compagnie in december 1991 mijn advies inwon omtrent de renovatieplannen van de Minardschouwburg, tekende ik spontaan twee lijnen in het verlengde van de zijmuren van zaal en toneel. In de eerste plaats was het de bedoeling het speelveld te vergroten en zo opnieuw aandacht te vestigen op de belangrijkste bezigheid van de theatermaker, het productieproces. Tegelijkertijd zou hierdoor een relatie tot stand kunnen komen tussen architectuur en dramaturgie, een problematiek die me sinds het werken met studenten in scenografie meer en meer is gaan bezighouden. Analoog aan het door de theatermaker gebruikte tekstmateriaal, fungeert de gebouwde omgeving door zijn geschiedenis als laboratorium van het geheugen. Door het inbouwen van een horizontale vloer over de hele oppervlakte, zowel voor als achter de bestaande toneellijst, kon de totale ruimte omgetoverd worden tot een straat, een plek die verwijst naar de stad en er het verlengstuk van is. Dit resulteerde in drie uitgangspunten die tijdens het werkproces van de Minardschouwburg systematisch uitgewerkt werden en die ik hier wil toelichten:

1. Het theater als verlengstuk en spiegel van het stedelijk weefsel;
2. Het theater als laboratorium van het geheugen;
3. Het theater als werkplaats of produktieruimte.

Minard bouwde zijn theater middenin een bouwblok, achter woningen en achter diverse drankgelegenheden die voor en na de voorstellingen dienst deden als uitbreiding van de te kleine foyer, terwijl ze overdag deel uitmaakten van het stedelijk leven. Op de benedenverdieping herbergde het voorgebouw een koffiehuis met een doorgang naar de zaal, op de bovenverdieping de publieksfoyer. Het was een schouwburg die letterlijk voor en tussen het volk gebouwd was. Ook creëerde Minard bij het uitwerken van zijn plannen een multifunctionele ruimte: de parterre kon met een houten vloer worden dichtgelegd zodat ze samen met het toneel en de foyer een grote zaal vormde van honderdzesenvijftig voet, bijna vijftig meter lang.

In ons ontwerp hebben we de historische en architecturaal

belangrijke delen bewaard zoals het voorgebouw van Minard, de uitgediepte toeschouwersruimte met toneellijst van Ledoux en een klein aangrenzend zaaltje van rond de eeuwwisseling dat vroeger toebehoorde aan een aanpalend café. Het brandscherm en de verouderde technieken hebben we laten uitbreken zodat de architectuurlijst over zijn volledige hoogte open komt te staan. Gekoppeld aan de creatie van een horizontale vloer, die op diverse plaatsen opengelegd kan worden, ontstaat er een overdekte straat van meer dan dertien meter hoog. In een dergelijke ruimte kunnen activiteiten plaatsvinden analoog aan het straatgebeuren. Dat is de reden waarom de balkons ook in het nieuwe gedeelte doorgetrokken worden en voor het publiek toegankelijk gemaakt. De toneellijst fungeert als spiegel. Hij verwijst naar de triomfboog in de stad op de grens tussen oud en nieuw, tussen heden en verleden. Analoog aan de stadspoort heeft hij twee omkeerbare kanten. De speelstraat heeft twee toegangen.

Het nieuwe gedeelte gaat via trappen, ondergrondse gangen en een centraal hefpodium voor de aanvoer van materiaal naar een vernieuwde ingang aan de verkeersvrije Korianderstraat. Hier wordt de achterkant van het theater zichtbaar, l'envers du théâtre, is de toegang voor de acteurs en wordt het materiaal binnengebracht. De loges voor de artiesten en de administratie zijn er gehuisvest. Via de balkons is rechtstreeks contact met de straat mogelijk, zowel vanuit de artiestenfoyer, als vanuit de speelruimte.

Het voorplein aan de Walpoortstraat krijgt een actieve functie en wordt door middel van trappen in een klein amfitheater herschapen. De neoklassieke voorgevel met zijn symmetrische toegangsdeuren komt op een sokkel te staan zodat het geheel herinneringen oproept aan de Fons Scaenae en het proscenium uit de Italiaanse renaissance. Zo ontstaan, naar het beeld van de hedendaagse stad, drie architectuursferen die het theatergebouw tot een eclectisch geheel maken. Allereerst het neoklassieke voorgebouw aan de Walpoortstraat. Dan de historische zaal in meer frivole stijl die met zijn weelderige stucwerk naar het fin de siècle verwijst. In het nieuw aangebouwde gedeelte, in gewapend beton en gestapelde donkergrijze bouwblokken, blijft de ruimte herkenbaar en meetbaar. Als een objet trouvé, een monument van het geheugen, staat de historische toneellijst centraal, ontdaan van zijn functie als vierde wand.

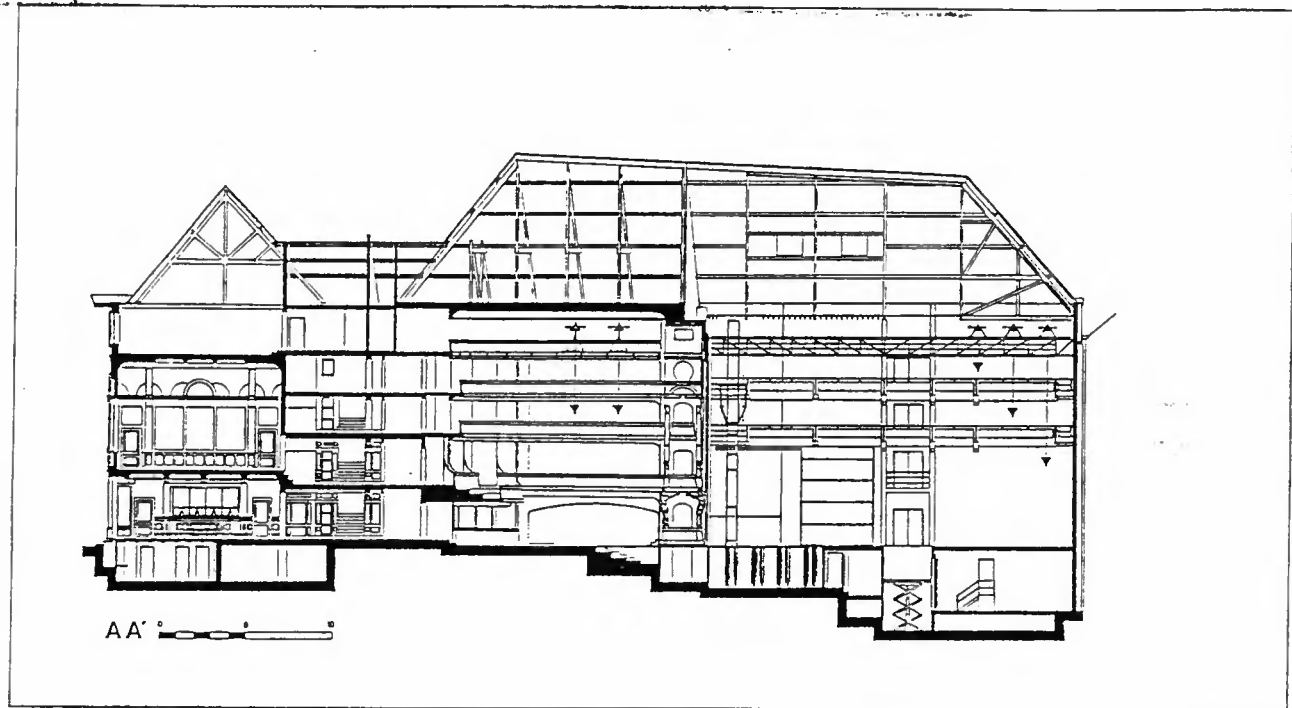
Op deze manier wordt de toeschouwer gedwongen mee te denken over de betekenis van de ruimte, over de dialoog met de dramaturgie en de spelverhoudingen die opnieuw gedefinieerd moeten worden. Getracht werd de technieken zo bescheiden mogelijk op te stellen zodat ze niet alleen geen afbreuk doen aan de ruimte en de historische context, maar er mee in dialoog staan en het spel inspireren.

Het vierde balkon dat omwille van zijn hoogte niet meer voor het publiek kon worden opengesteld, werd uitgerust met verrijdbare trussen voorzien van elektrische trekken. De trussen zijn in de vorm van driedimensionale metalen portieken gegoten. Door ze op wielen te plaatsen en niet op te hangen aan de zoldering zorgen ze niet alleen voor een flexibele verlichting van de spelsituaties maar brengen ook, net als andere objecten, een dialoog tot stand met de historische en architecturale omgeving. Een deel van de roosterzoldering in het nieuwe gedeelte werd uitgerust met een vijftiwintigtal trekken, voorzien van een dubbelzijdige beweegbare portaalbrug. De toneeltorens zijn ook verrijdbaar zodat ze op elke plaats in de zaal gebruikt kunnen worden. De zaalcapaciteit varieert, al naar gelang de opstelling van de schakelbare tribunes, van driehonderd tot zeshonderd plaatsen. Deze tribunes kunnen via het hefpodium onder de toneelvloer worden opgeborgen. Met deze beperkte middelen blijft de ruimte toch flexibel.

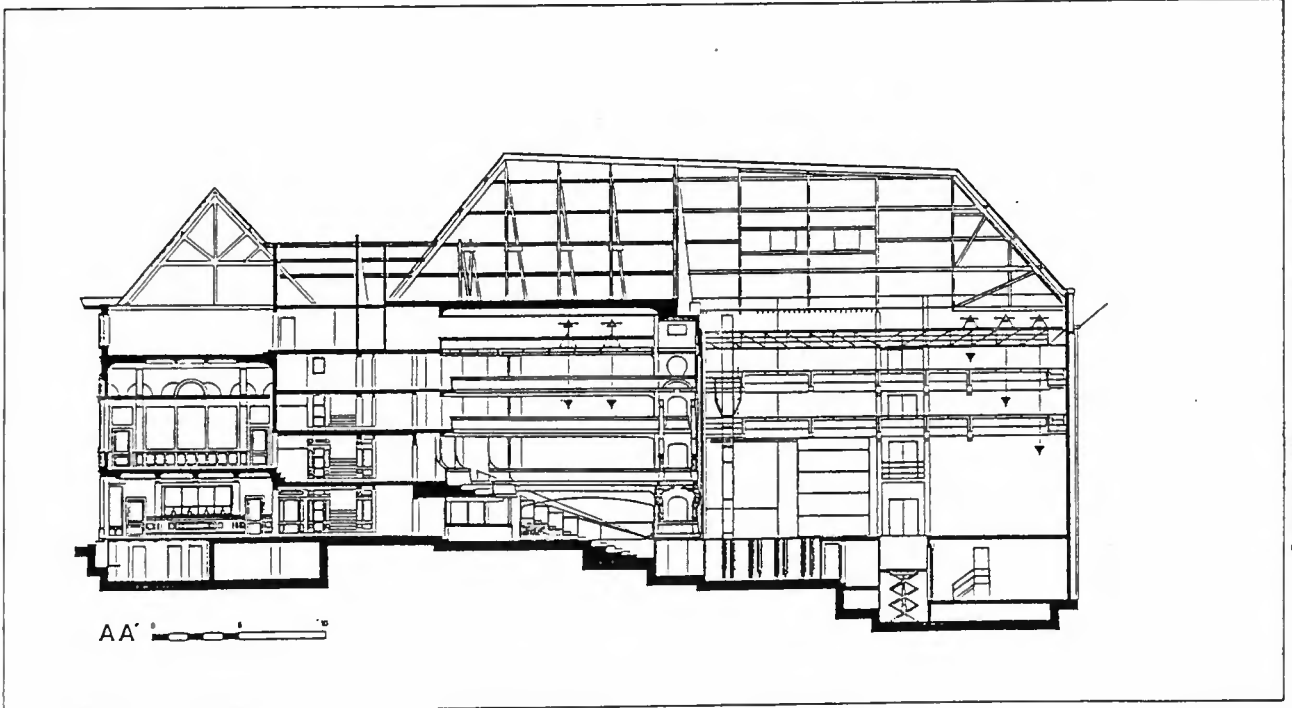
In zijn straatvorm kan dit theater een plek worden voor verschillende vormen van locatietheater. Het frontale spel is zowel in historische als in hedendaagse context mogelijk. Met het ingehangen voordoek kan een historische spelsituatie opgeroepen worden. Voor reizende produkties kan, met het inhangen van zwarte doeken, de architectuur weggetoverd worden. Zo zijn we terug bij de black-box en onze vraagstelling omtrent de spelregels en de architectuur.

Terwijl de hele wereld vol staat met concertgebouwen liet Stockhausen aan het eind van de jaren zestig het publiek in de grotten van Jeita in Libanon afdalen om naar zijn muziek te luisteren. Het Pausenpaleis in Avignon is een plek waar al tientallen jaren mensen naartoe gaan om theater te zien en te maken. De mensen van Hollandia gaan bij iedere produktie op zoek naar een nieuw gebouw om in te spelen.

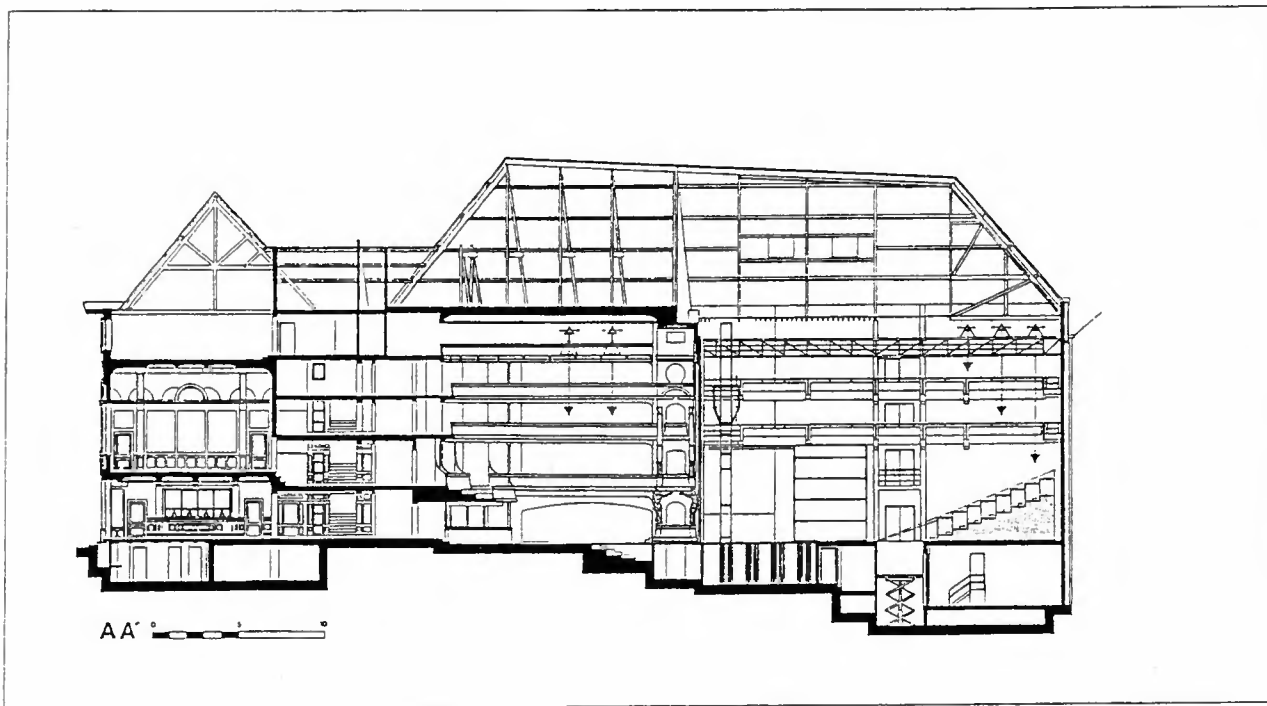
Een goed gebouw is als een verlaten eiland in zee, een plek die door zijn bijzondere relatie met de omgeving bij machte is fundamentele levensvragen op te roepen. Net als dit eiland is het theatergebouw de plek bij uitstek om tekstmateriaal opnieuw tot leven te brengen. Zoals een schilder in zijn atelier moet de theatermaker zelf de verhoudingen tussen mensen en objecten kunnen bepalen. De architectuur zorgt voor die wisselwerking. Ze fungeert als frame, als referentiekader voor de verbeelding. Of zoals Marianne van Kerkhoven zo treffend omschreef in haar State of the Union bij de opening van het Theaterfestival in Antwerpen: ' (...)en rond de produktie ligt het theater en rond het theater ligt de stad en rond de stad, zo ver we kunnen zien ligt de hele verdere wereld en zelfs de hemel met zijn sterren. De wanden die deze kringen met elkaar verbinden zijn van huid, ze hebben poriën, ze ademen. Soms vergeten we dat.'



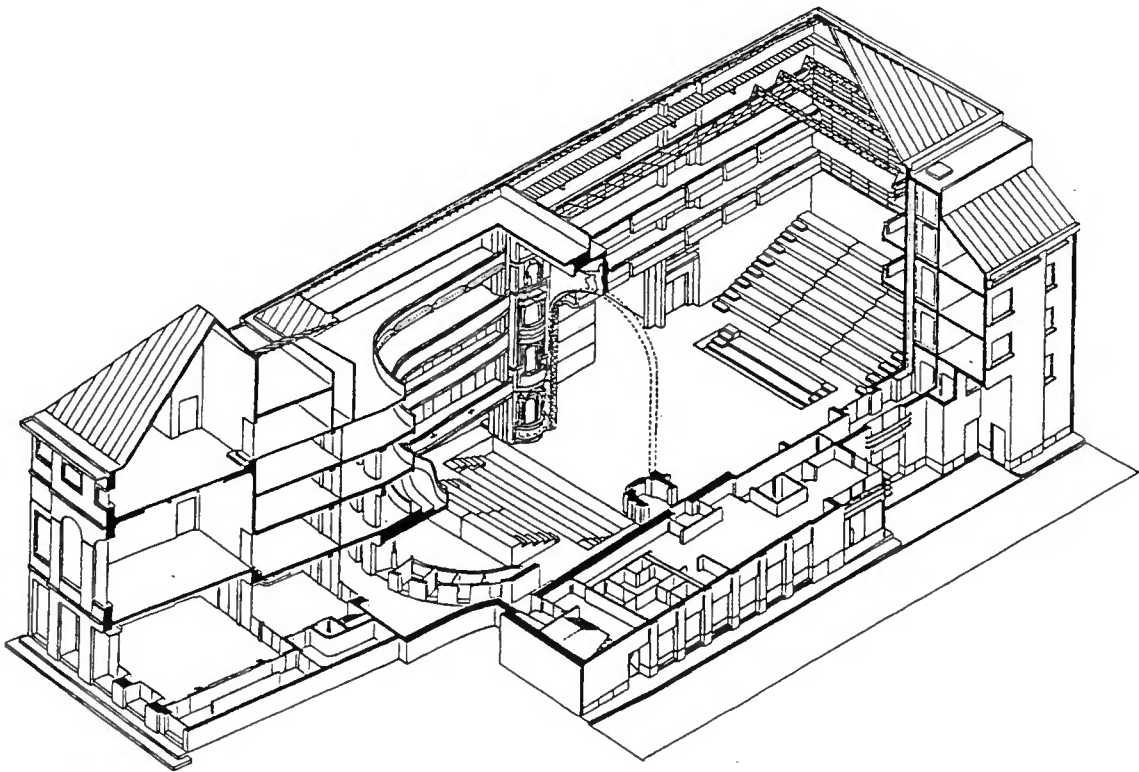
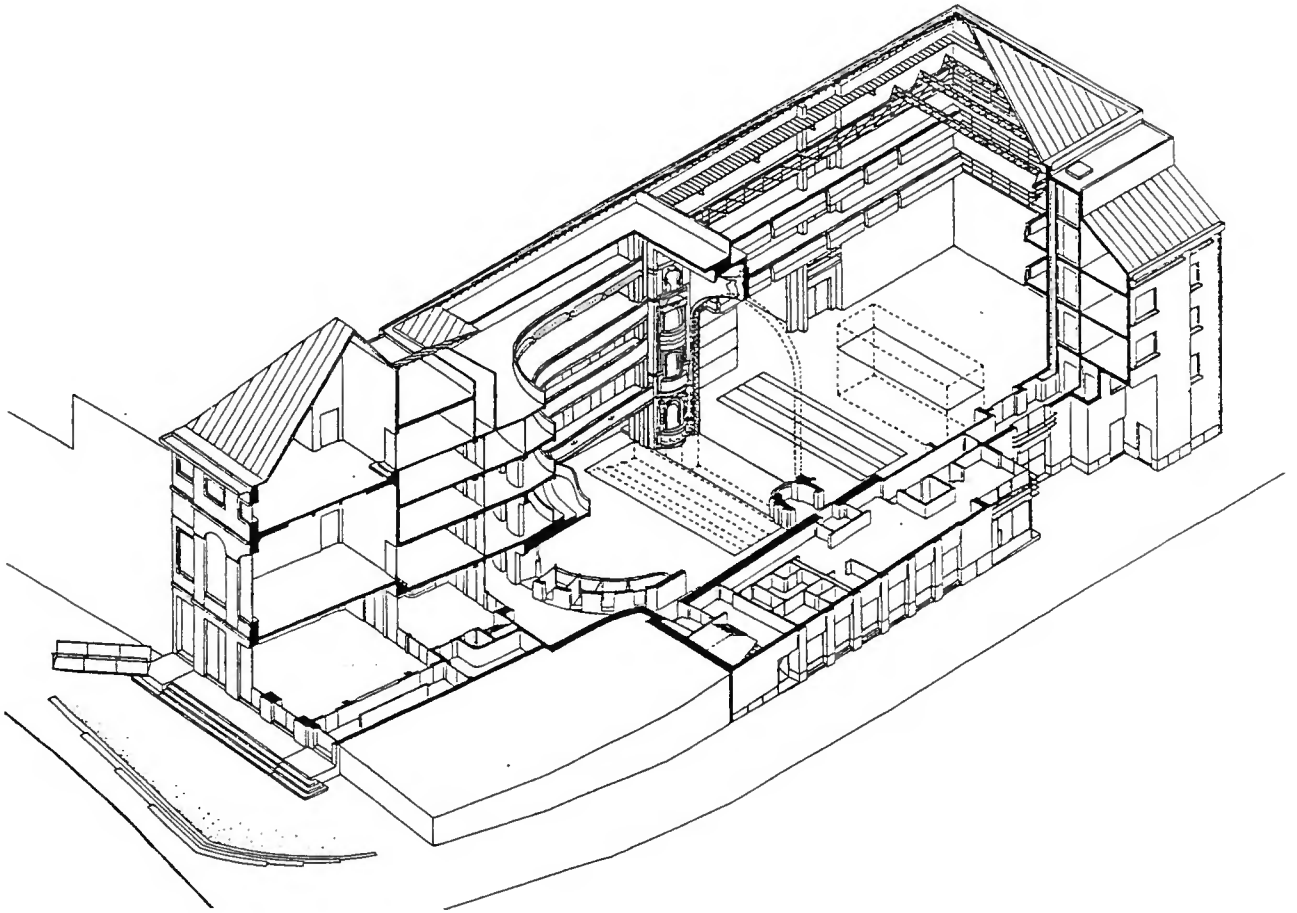
© INHOUDJE & VERCKX Atelier Architectuur en Scenografie



© INHOUDJE & VERCKX Atelier Architectuur en Scenografie

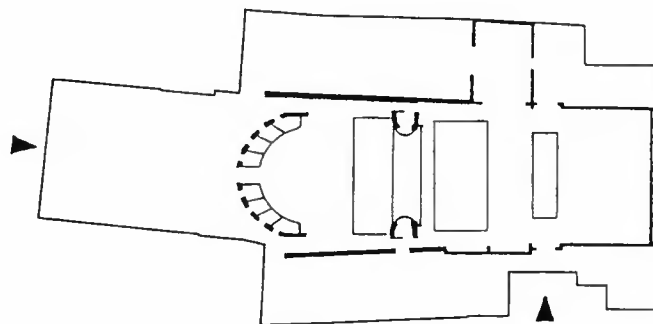


© DIDDIGHE & MERCIER Atelier Architectural et Scenographie

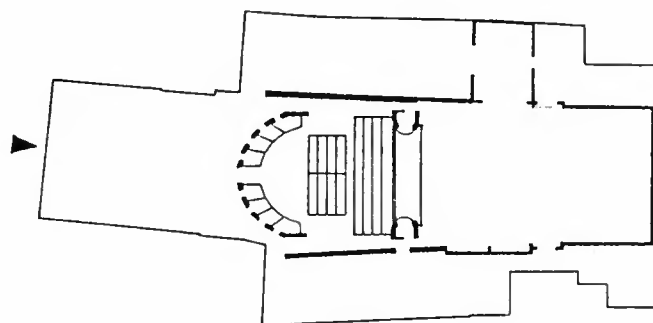


© DUCODIE & MERCEY Atelier Architectur et Scénographie

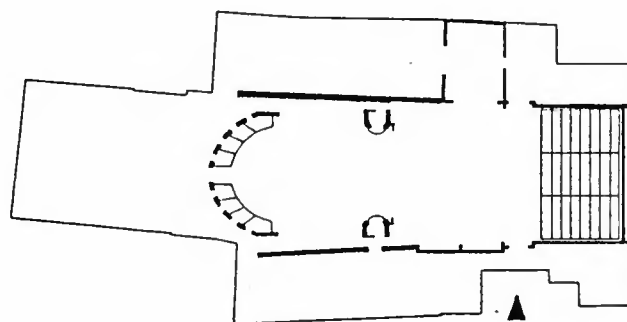
LEGE RUIMTE
volksfeest, straattheater



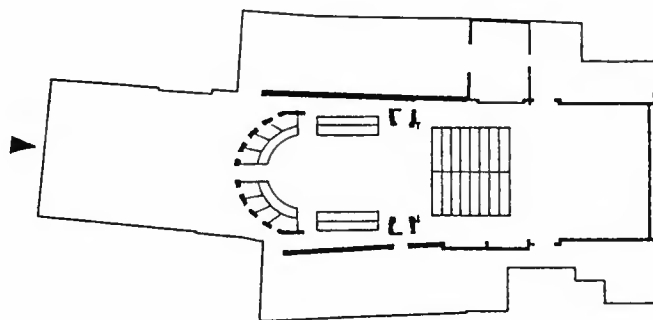
FRONTAAL SPEL
historische italiaanse scene
ca 300 zitplaatsen



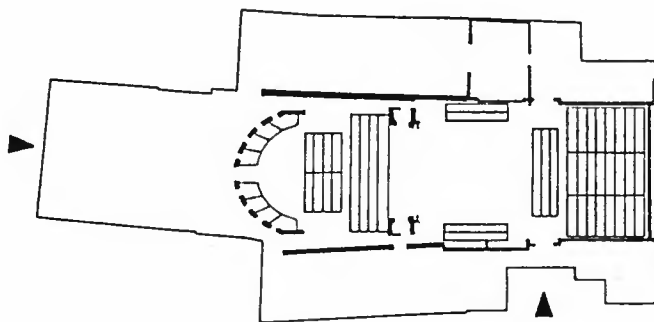
FRONTAAL SPEL
hedendaags theater
ca 300 zitplaatsen

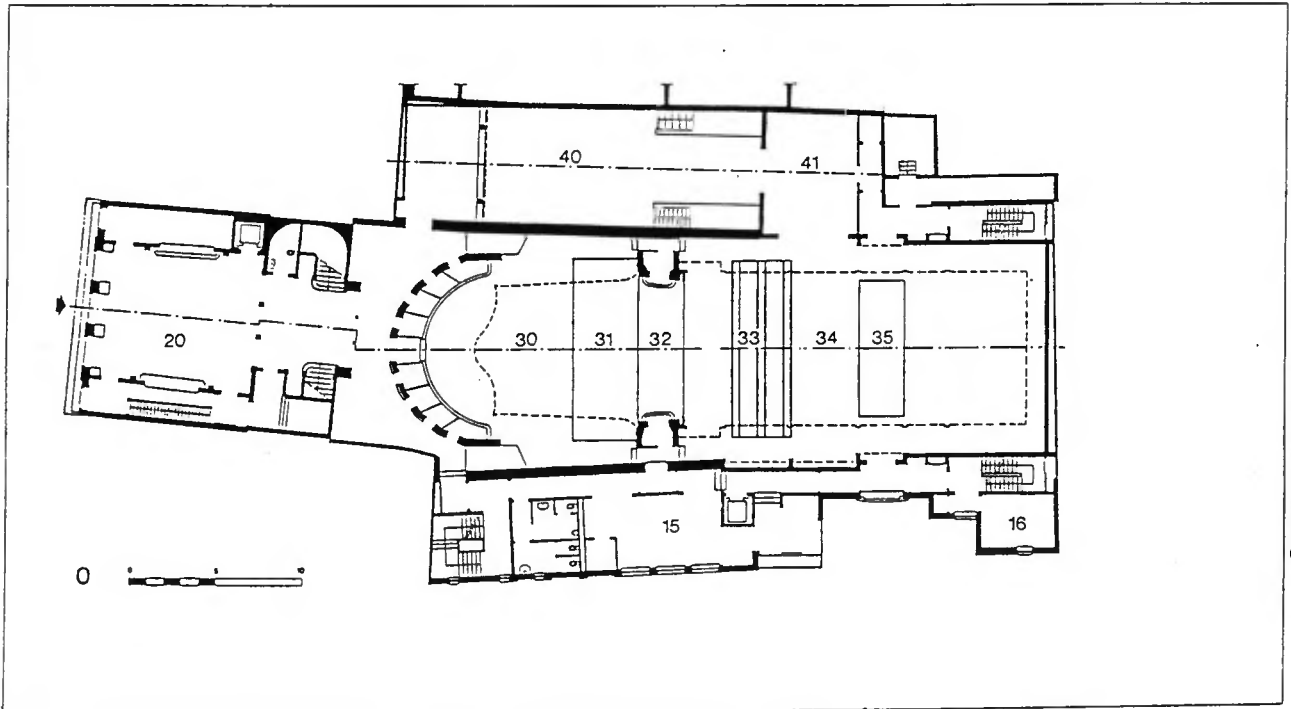
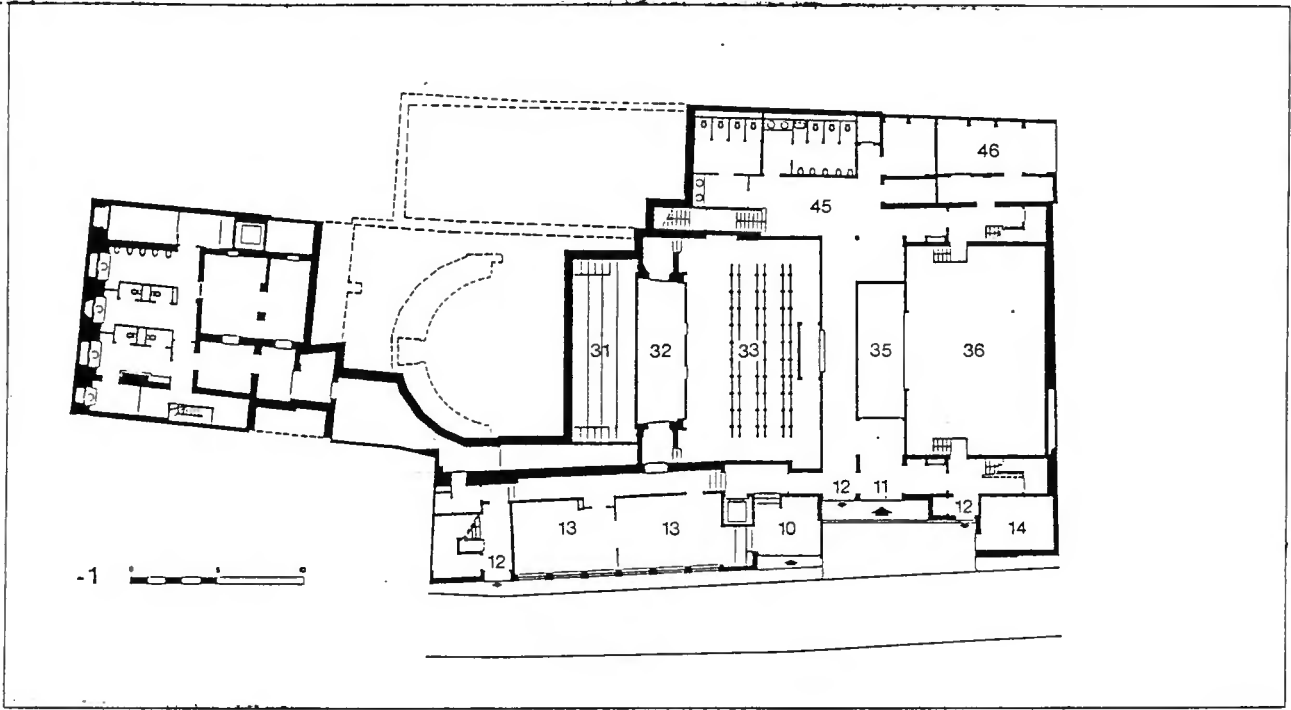


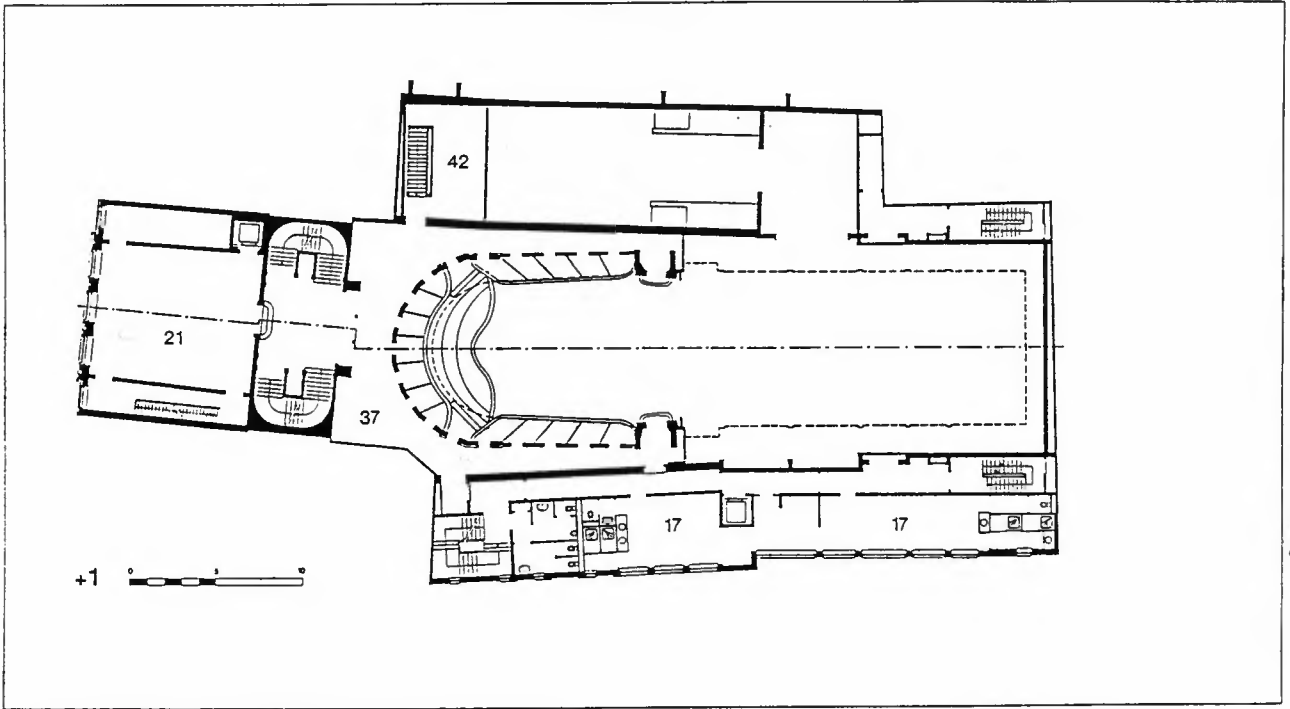
CENTRAAL SPEL
in historische kontekst
ca 300 zitplaatsen



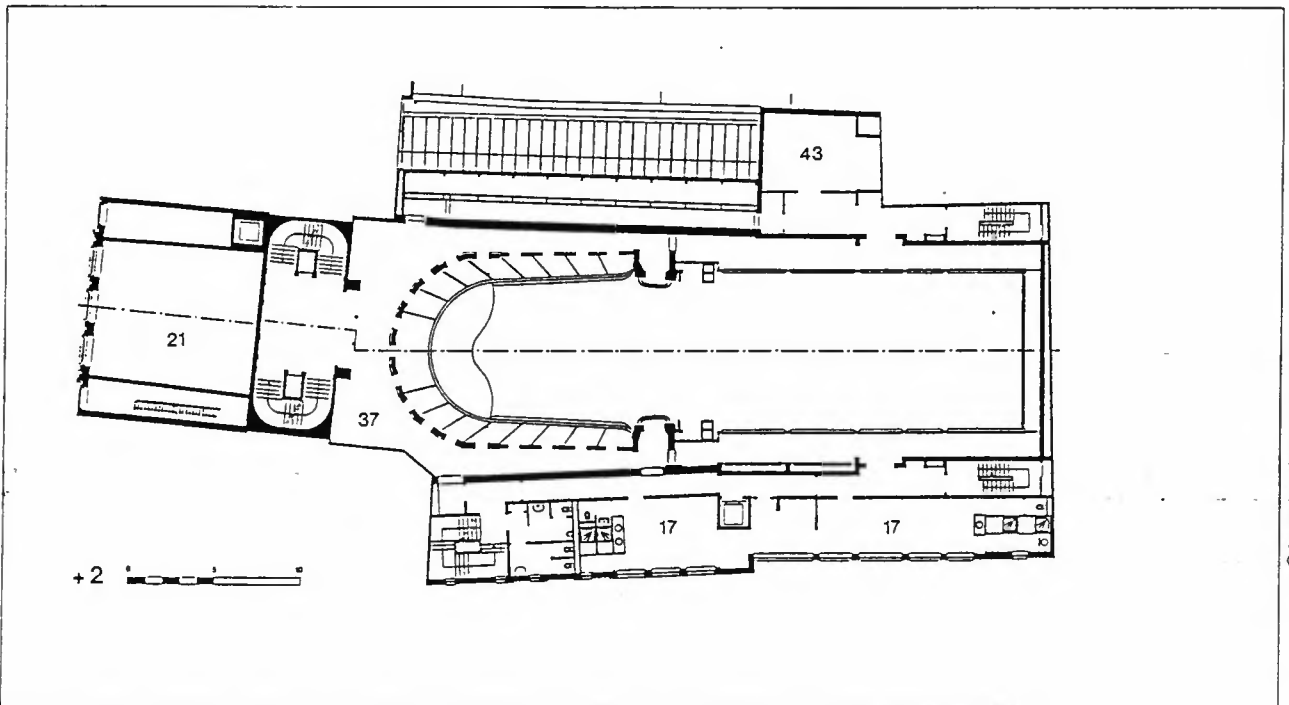
CENTRAAL SPEL
in totale ruimte
ca 630 zitplaatsen



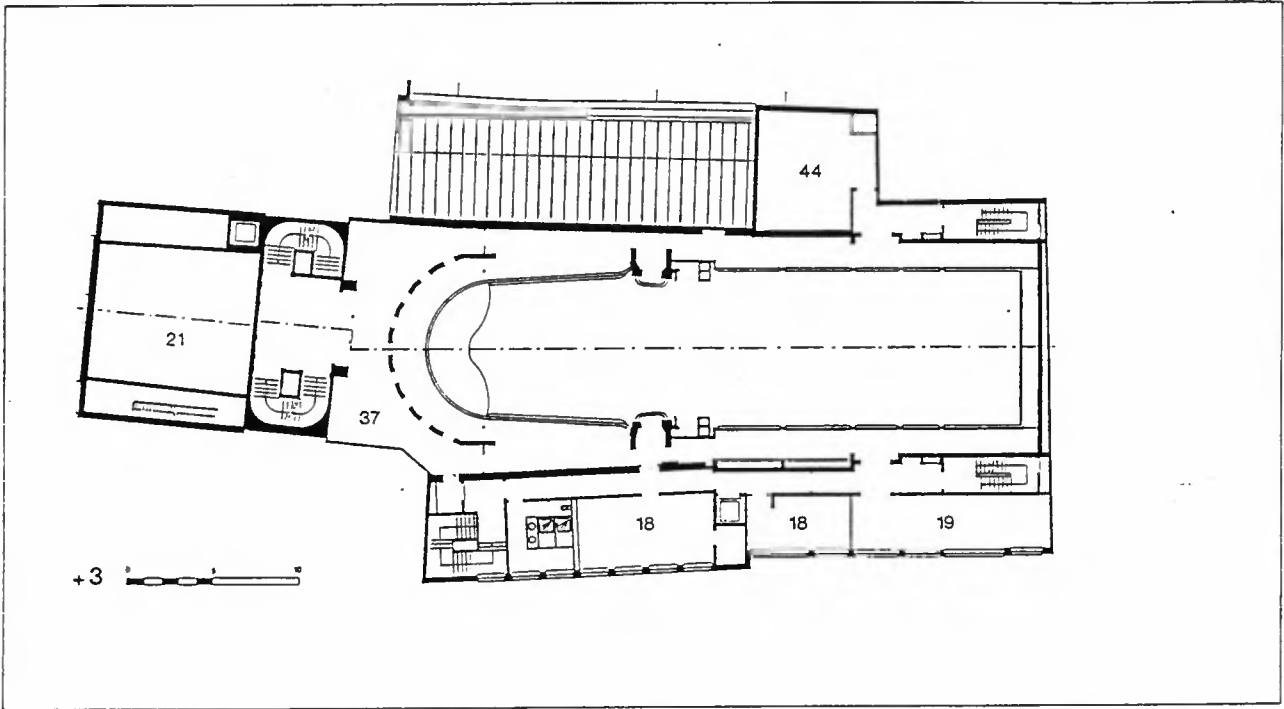




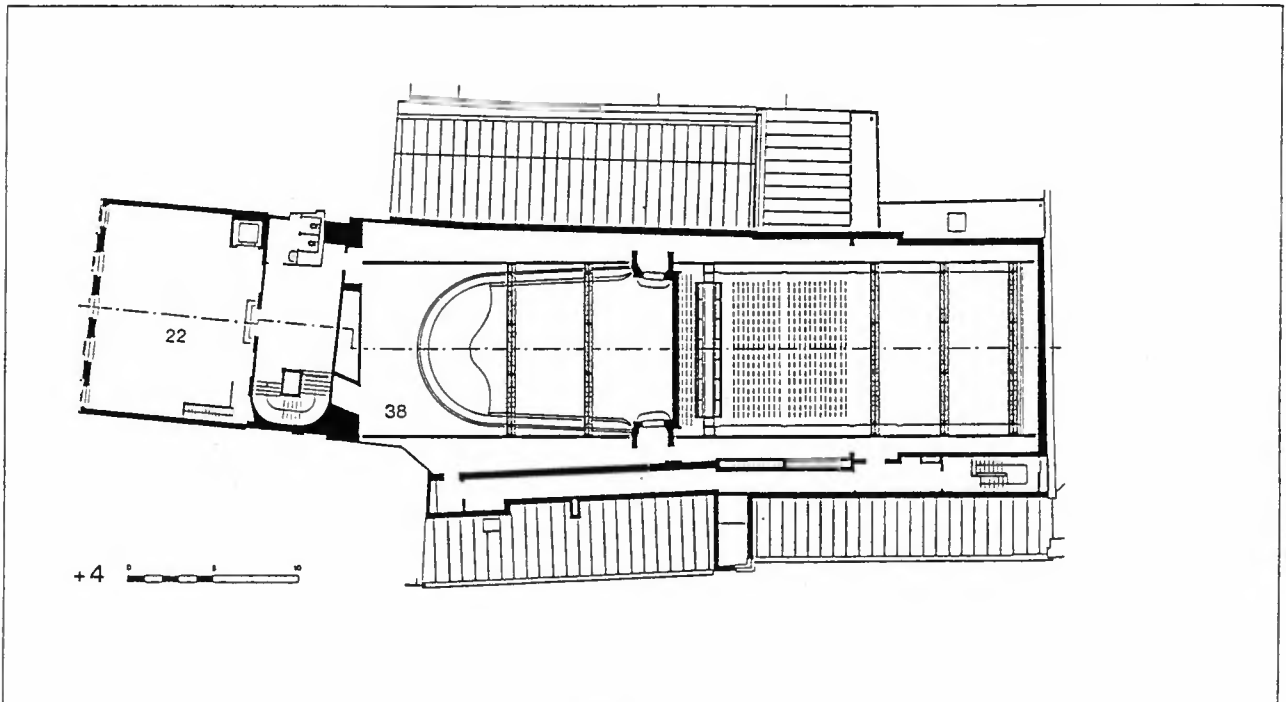
© BIRDOUÏE & WERCKX Atelier Architecteur en Scénographie



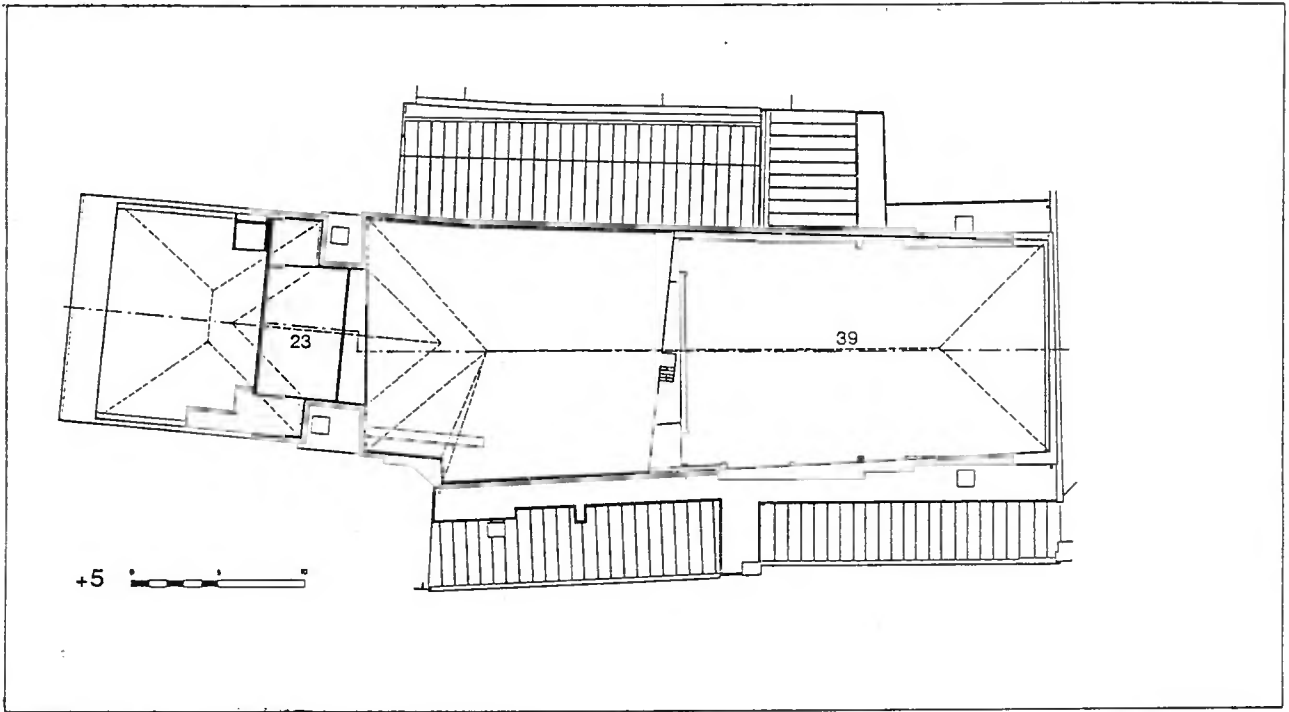
© BIRDOUÏE & WERCKX Atelier Architecteur en Scénographie



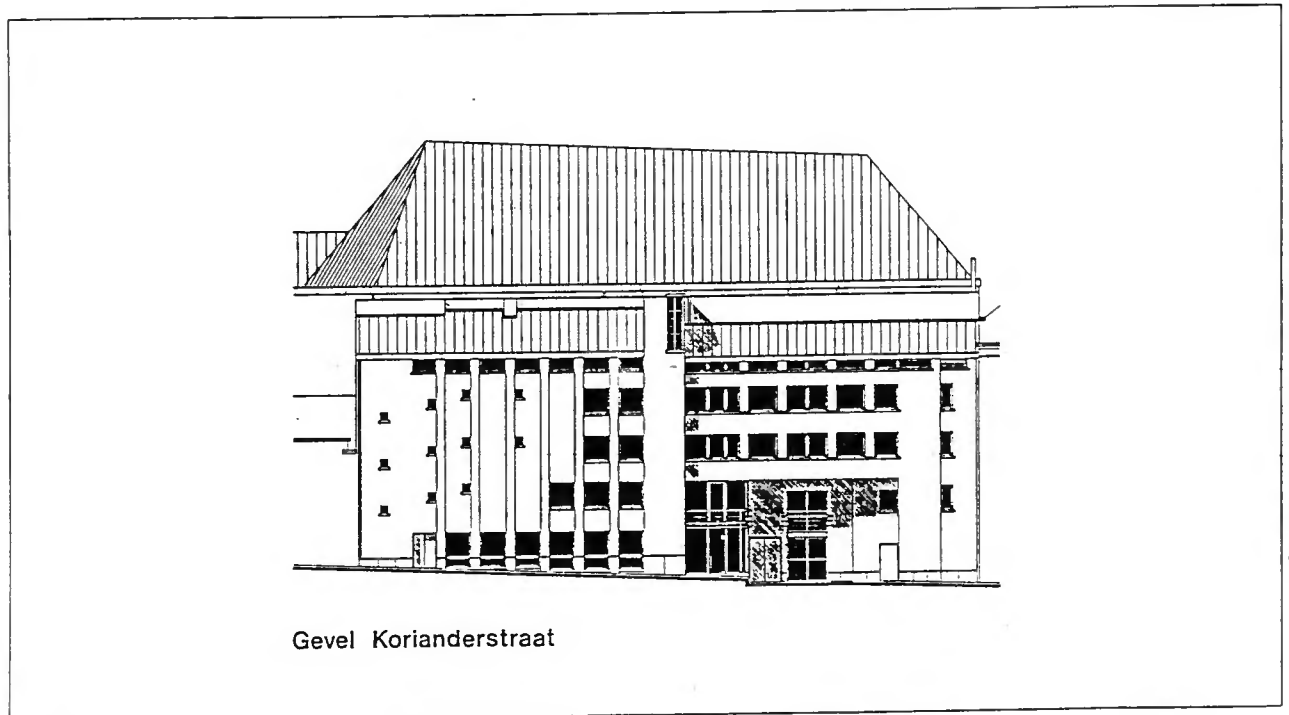
© BINOOGHE & WERCKX Atelier Architectuur en Schemagrafie



© BINOOGHE & WERCKX Atelier Architectuur en Schemagrafie



© BUDOUX & VEREUX Atelier Architecture et Scénographie



© BUDOUX & VEREUX Atelier Architecture et Scénographie

Legende

1. KORIANDERSTRAAT
- 10 Inkom en receptie
- 11 Toegang laden en lossen
- 12 Nooduitgang
- 13 Administratie
- 14 Hoogspanningscabine
- 15 Foyer artiesten
- 16 Laagspanning elektra
- 17 Loges artiesten
- 18 Technische kantoren
- 19 Centrale verwarming

2. WALPOORTSTRAAT
- 20 Inkom, receptie, tickets
- 21 Foyer publiek
- 22 Repetitielokaal
- 23 Luchtgroep verwarming zaal

3. MULTIFUNCTIONELE ZAAL
- 30 Historisch zaalgedeelte
- 31 Verdiept zitgedeelte
- 32 Orkestbak
- 33 Ondertoneel gerestaureerd
- 34 Nieuw aangebouwd zaalgedeelte
- 35 Hefpodium 260 x 800 cm
- 36 Berging tribunes
- 37 Balkons
- 38 Technische balkons uitgerust met vijf verrijdbare
bruggen, portaalbrug, vijf elektrische en 25 hand-
bediende trekken
- 39 Zolderruimte/lattenrooster

4. KLEINE ZAAL
- 40 Foyer kleine zaal
- 41 Zijtoneel
- 42 Balkon
- 43 Luchtgroep verwarming foyer kleine zaal
- 44 Berging

Theaterbouw in Nederland 1945 - 1975

Joost Meuwissen

Universiteit Karlsruhe

Sinds de oorlog is de bouw van theaters en schouwburgen in Nederland een gemeentelijke aangelegenheid, terwijl cultuurspreiding vanaf 1952 officieel rijksbeleid is. Bij de behandeling van de begroting van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in april 1952 in de Eerste Kamer werd besloten dat, naast wederopbouw en industrialisatie, ook de culturele verzorging van de bevolking ter hand genomen moest worden. Toch is er geen sprake van een nationaal beleidsplan voor theaterbouw. Tussen 1946 en 1977 werden in Nederland 64 nieuwe schouwburgen, theaters en culturele centra gebouwd. Op rijksniveau werd dit begeleid door de in 1946 opgerichte Rijkscommissie van Advies voor de Bouw van Schouwburgen en Concertzalen. Het belangrijkste commissielid tot midden jaren zeventig was de architect Bernard Bijvoet die aanzien had verworven met het in de jaren dertig gebouwde Gooiland, een schouwborg met hotel in Hilversum.

In Tilburg en Nijmegen bouwden Bernard Bijvoet en Gerard Holt twee schouwburgen. Beide werden begin jaren vijftig ontworpen maar kwamen, vanwege bezuinigingen in de tweede helft van de jaren vijftig, pas in 1961 gereed. Deze schouwburgen zijn exemplarisch voor die periode omdat de in de Rijkscommissie gevoerde discussies hierin het meest diepgaand zijn verwerkt.

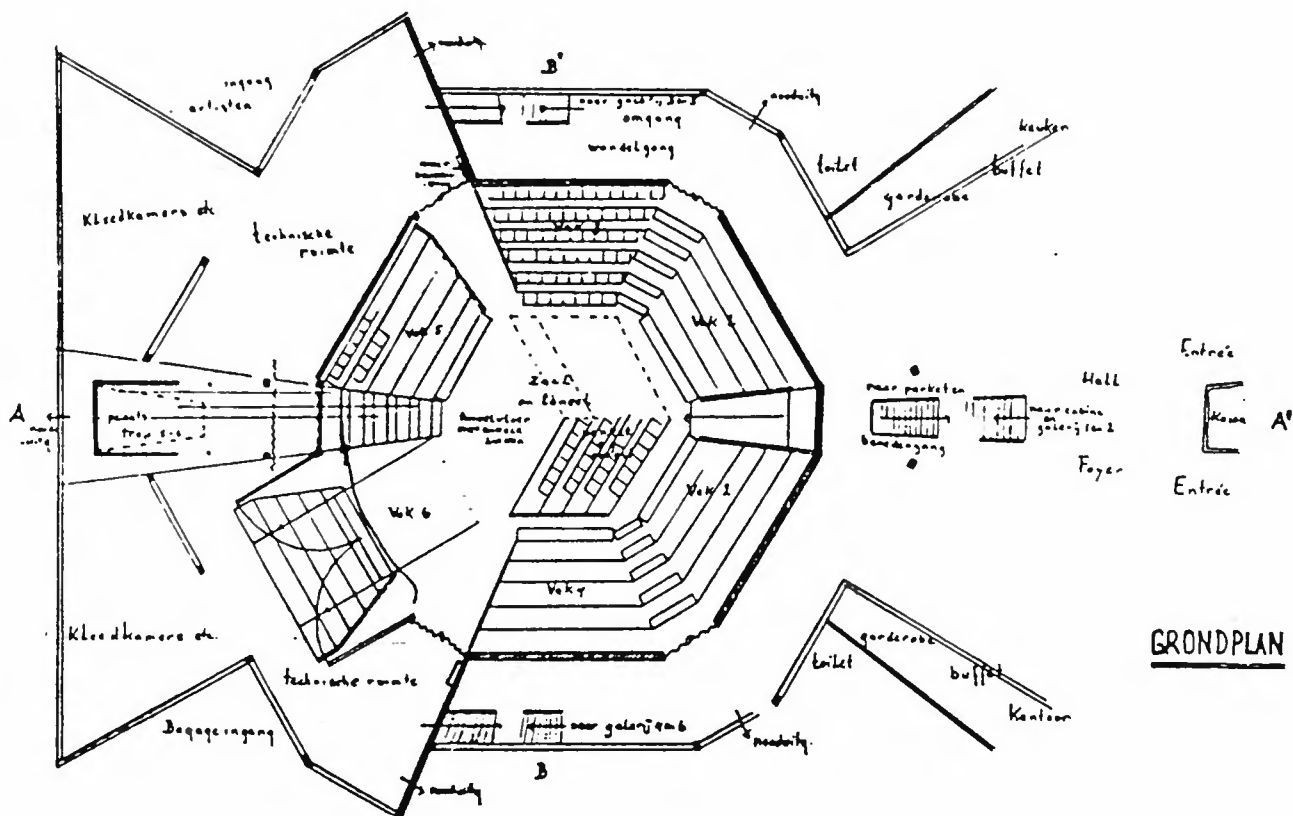
In tegenstelling tot Nijmegen werd aan de schouwborg in Tilburg een aantal functies toegevoegd, zoals een restaurant, een café en vergaderruimtes. Deze liggen op de begane grond in een lange uitbouw. Aan het uiteinde hiervan ligt de ingang zodat de toeschouwers via een trap direct naar boven worden gevoerd en over het restaurant en foyer de zaal bereiken. Onder de grote zaal bevindt zich een experimenteel theater voor 250 tot 300 personen met een variabele zaalopstelling en mogelijkheden voor filmvertoning. Dit theater was de vrucht van een discussie in de Rijkscommissie over hoe ver men kan gaan met de flexibilisering van een schouwborg. Men waarschuwde voor dure verplaatsbare tribunes die in de praktijk niet of zelden gebruikt zouden worden. Ook kon het lijsttoneel niet achterwege gelaten worden omdat repertoire van 1850-1950 gespeeld moest kunnen worden. Tilburg kreeg op de bovenverdieping een herkenbare schouwborgzaal en eronder een verborgen stu-

dio. Deze werd vormgegeven door Bijvoet en architect Wim Vesseur, naar een ontwerp van Vesseur uit 1956 (zie p. 47). De scheiding tussen een experimentele en een traditionele zaal was op dat moment de meest praktische oplossing. Het gevaar was dat een experimentele zaal als toegevoegde functie makkelijk weggelaten kan worden hetgeen in Nijmegen het geval was.

De Rijkscommissie had slechts een adviserende taak, de gemeentes gingen hun eigen gang. Er kwam een stroom van kritiek op gang omtrent het gebrek aan planning en overleg tussen de gemeentes. Iedereen zou zijn eigen voorkeur volgen zodat in sommige gebieden uitsluitend theaters, maar geen enkele concertzaal werd gebouwd. De Rijkscommissie was van mening dat beide functies akoestisch niet gecombineerd konden worden, met als gevolg dat de meeste gemeentes de voorkeur gaven aan een theater boven een concertzaal. In Tilburg, waar theater en concerten wel in dezelfde ruimte plaatsvonden, werd prioriteit aan de schouwborgakoestiek gegeven, aangevuld met een elektrisch-akoestische installatie tijdens concerten.

Ook culturele centra hadden een voorkeur voor een schouwborg die vanaf het midden van de jaren vijftig gecombineerd werd met culturele voorzieningen zoals amateurtheater, beeldende kunst en een bibliotheek. De schouwborg neemt in zulke centra veruit de meeste ruimte in beslag met als gevolg dat de andere voorzieningen vaak te kortstondig, te klein en dus te geschikt zijn voor bezuinigingen. Het primaat van de schouwborg had te maken met mystieke opvattingen rond theater: theater als rijk van illusie en van menselijke interactie. Andere voorzieningen zoals concerten missen deze mystiek.

Vandaag viel te beluisteren dat de binnenkant van het theater belangrijker zou zijn dan de buitenkant, de black-box belangrijker dan de white-box. Ook Bijvoet was van mening dat het toneel de kern van het gebeuren was en dat alle andere functies hier als 'aanvullingen en inleidingen' omheen gegroepeerd moesten worden. Ik vind dat een producentenstandpunt en ben het daar niet mee eens. De voorstellingen wisselen, het gebouw blijft. De foyer is minstens zo belangrijk als de zaal.



Wim Vesseur, schema voor een variabel studiotheater, 1956.

Het ontbreken van een nationaal beleid had ook voordelen. De gemeentes eigenden zich deze taak toe waardoor een montere vormgeving mogelijk werd. Tegelijkertijd gaf de louter adviserende en niet bindende taak van de Rijkscommissie haar de ruimte vergaande gedachten te formuleren.

Van meet af aan verliet men de lijsttoneelbenadering met zijn centrale diepte-as ten gunste van een in de breedte geplaatst panoramisch prosceniumtoneel. Er ontstond een zo ondiep mogelijke zaal waarin de zijbalkons er niet alleen zijn om vervelende kale wanden te vermijden, maar ook om de interactie tussen acteur en publiek te vergroten. Ze komen zo ver mogelijk naar voren. Bijvoet en Holt: 'Het open toneel moet een voortzetting van de zaalruimte suggereren. De lijstinsnoering moet verdwijnen. De blikrichting is hierdoor minder axiaal-evenwijdig maar meer centraal naar het toneel toelopend. Een bredere zaal wordt mogelijk waardoor voor hetzelfde aantal plaatsen een mindere diepte volstaat en de grootste afstand tot het toneel kleiner wordt. Dit biedt veel voordelen want in een theaterzaal is het niet alleen de vraag of men goed kan zien of horen, maar ook en vooral of de toeschouwers zich bij het gebeuren betrokken voelen. Bij de bredere zaalvorm bestaat het probleem van de kale zijwanden niet meer: zijdelingse

plaatsen, het rondom behangen van de wand met toeschouwers - zo animerend voor de toneelspeler - wordt oneindig veel makkelijker. Slechte plaatsen hoeven niet meer voor te komen al zullen in een goed theater de plaatsen nooit allemaal gelijk zijn.' Voor een betere relatie publiek-toneel achtten de architecten een vrij directe, platte, laterale zijdelingse verhouding maatgevend. Ze waren hun tijd ver vooruit.

De vraag is nu hoe een dergelijke zaal tot gebouw wordt. Met andere woorden: hoe breidt de theaterzaal zich met zijn aanvullingen en inleidingen uit tot stedelijke verschijning? Volgens de architecten is het wezenlijk voor de zaal dat het licht uitgaat en de ruimte verdwijnt. De architecten van de genoemde schouwburgen hebben in hun laatmoderne vormgeving het zoeken naar consistentie niet opgegeven, in tegenstelling tot een postmoderne vormgeving waarin de verschijning in een stad aan een heel andere vormgeving kan beantwoorden dan de illusie van de zaal.

Tilburg en Nijmegen zijn zo goed omdat ze geen collage zijn. De zijbalkonachtige ruimteopvatting in de zaal drukt zich consistent in het hele complex uit.

De schouwburgen in Tilburg en Nijmegen, alsmede het

ontwerp voor het Muziektheater aan de Ferdinand Bolstraat in Amsterdam, hebben een aantal wendingen gemeen (zie p. 49). De toneeltorens in Tilburg en Amsterdam reageren op de kromming van de zaal. De latente symmetrie-as van dit eivormige toneelcomplex - Bijvoet en Holt spreken van een zaal als schelp - wordt niet in het bouwwerk als geheel voortgezet. De opeenvolging van elementen is niet axiaal. De ingang ligt niet in de as van de toneelzaal maar in alledrie de gevallen in de hoek. De open foyerruimte eindigt in een vernauwing die in Nijmegen en Amsterdam de functie krijgt van garderobe. De ontsluiting van de balkons is asymmetrisch. De asymmetrische, laterale en diagonale plaatsing van de ingang aan de ene, en de foyer aan de andere kant leiden ertoe dat het volume van de zaal zich niet symmetrisch tot gebouvolume uitstrekt. Het gebouw dient zich niet als volume maar als een opeenvolging van elementen aan. Deze opeenvolging is niet axiaal maar verhoudt zich in alledrie de gevallen tot een neutrale zijwand: de seriële, kleinschalige en saaie dienst- en kantoorgevel (zie p. 50). In Nijmegen is deze gevel het kortst en wordt herhaald in de zijvleugel van de toetervormige foyer aan het Keizer Karelplein. De gemeente wilde geen gevels aan het plein en dus bouwde men een glasgevel in een architectonische omlijsting zonder veel boven en onder waardoor de gevel lijkt te zweven.

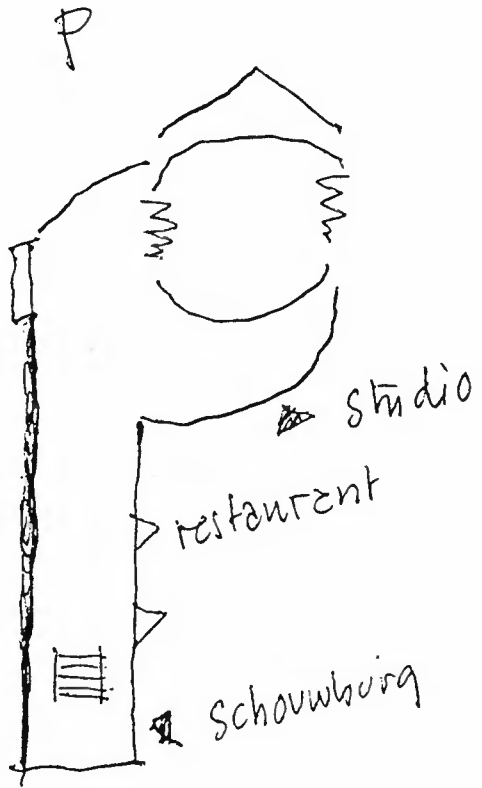
De toneelcomplexen werden zo asymmetrisch mogelijk vormgegeven. Iedere suggestie van ruimte werd teniet gedaan: als het licht uitgaat verdwijnt het gebouw. In Nijmegen heeft men geprobeerd het volume van zaal en toneeltoren te reduceren door, gebruikmakend van de helling van het terrein, de zaal en toneeltoren zo laag mogelijk te plaatsen. De dienstruimtes zijn gesloten, de publieksruimtes zijn een transparante herhaling van het zaalvolume. In Nijmegen volgen de toegangen naar de balkons de curve van de zaal, galerijen die door spectaculaire lichtstrips los staan van het volume van de zaal.

In de periode tussen 1946-1977 zijn relatief kleine zalen ontstaan met een intimiteit en intensiteit die daarna nauwelijks meer te vinden is. Ze zijn met weinig geld verwezenlijkt: Tilburg had een bouwsom van 5,2 miljoen, Nijmegen 4,5 miljoen. De stijl van de bouwwerken doet wellicht verouderd aan maar de vormgeving is dat niet. Het gaat om een herwaardering van die consistentie.

Literatuur:

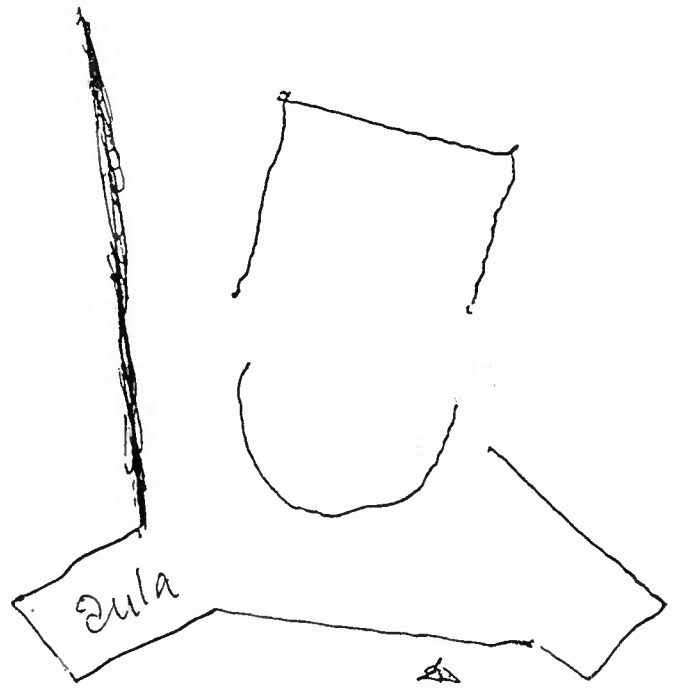
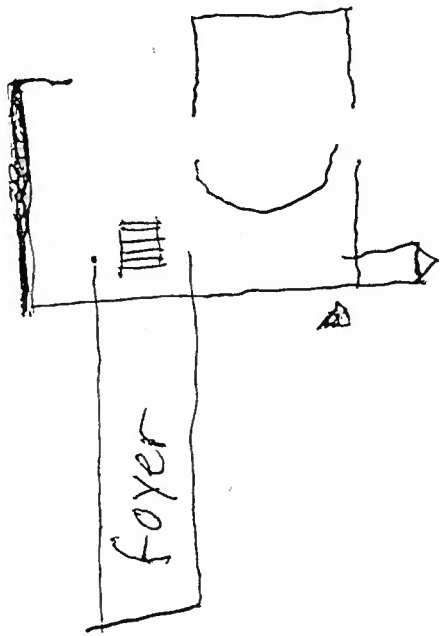
- Vesseur, W. *De nieuwe schouwburgen in Tilburg en Nijmegen: zalen voor meervoudig gebruik*. In: *Het Toneel*, jrg. 82, 1961, p.62-67, 244-251.
- De Boer Hildebrand, P.G. *Architect G.H.M. Holt (1904). Sociale woningbouw, kerkbouw, theaterbouw*. Amsterdam, van Gennep, 1982.

Tilburg



Nijmegen

P

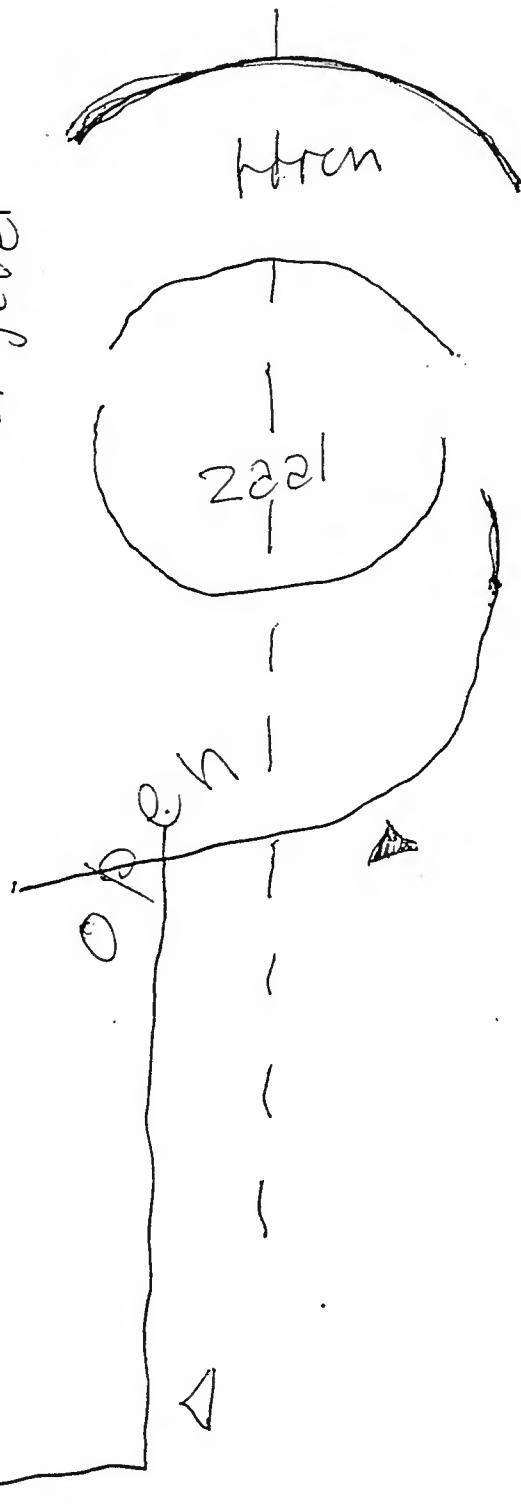


Amsterdam

parkeren

dienst

kantoorgevel



De logica van het onbestemde

Paul Kuypers

Directeur De Balie Amsterdam

Het is niet mijn bedoeling een samenvatting van het essay van Adriënne van Heteren te presenteren. Ik beperk me tot de belangrijkste punten en verbind daaraan een aantal korte commentaren.

1. Voor cultuur wordt veel gebouwd. In tegenstelling tot een aantal jaren geleden bouwt men geen afzonderlijke schouwburgen of culturele centra meer, maar grote theatercomplexen.

2. Ambities en spanningen, financiële problemen en teleurstellingen spelen in de wereld van het bouwen een grote rol. Opmerkelijk zijn de spanningen tussen de wensen en opvattingen van theatermakers aan de ene, en gemeentelijke planners en projectontwikkelaars aan de andere kant.

3. In Nederland wordt momenteel groot, misschien wel te groot gebouwd. We blijven echter wel binnen de proporties aangezien er geen megatheaters, zoals in het buitenland, worden gebouwd.

Toch zijn de ambities vermoedelijk te hoog voor onze verhoudingen: overal is sprake van zware exploitatielasten, kostenoverschrijdingen en expanderende budgetten. De vrees is niet ongegrond dat dit ten koste gaat van de artistieke productie, zoals in Breda gebeurde.

Ambities

Een nieuw fenomeen in het stedelijk toneel is de culturele manager. Hij is de stuwende kracht achter de ambities van de steden en belichaamt de grootsheid van het bouwen voor cultuur. Hij is niet de enige. De ambities worden ook gedragen door energieke burgemeesters, wethouders en prominenten uit bank- of bedrijfsleven.

Deze nieuwe protagonisten worden vooral gedreven door de behoefte om te bouwen, waarbij het weinig lijkt uit te maken of men voor cultuur of andere sectoren bouwt. Stadions, musea, theatercomplexen en megabioscopen passen in een infrastructuur die het de stad mogelijk moet maken op nationaal en internationaal niveau te concurreren met andere steden. In deze promotie van de stad gaat het om het oprichten van grote, indrukwekkende tekens die de ei-

gen positie op een soevereine manier markeren. Opvallend afwezig daarbij is de aandacht voor de specifieke eigenaardigheden van de eigen stedelijke situatie. Men bouwt voor een imaginaire wereld, gefascineerd door de grote kansen van een nog onontdekte, maar dwingend aanwezige toekomst. Het verleden speelt nauwelijks een rol: het wordt op dezelfde manier veronachtzaamd als de bestaande sociale en ruimtelijke context. De nieuwe projecten zijn monumenten in een lege omgeving, iconen die nergens anders dan naar zichzelf, of naar de virtualiteit van een gesimuleerde werkelijkheid verwijzen.

Bouwers en makers

In het essay van Van Heteren staat de aanname van een kloof tussen de ideeën van de bouwers en de verlangens van de makers centraal, met de 'zwarte doos' als symbool voor die kloof. Ze is een imaginaire constructie, een aanduiding voor een andere manier van denken over de theatrale ruimte.

De spanning tussen bouwers en makers is niet nieuw. Bij gebouwen met een specifieke functie, zoals het concertgebouw of de klassieke schouwburg, treedt ze ook op. Ze is hier echter kleiner en wordt binnen de perken gehouden omdat het, zowel wat het gebouw als de artistieke praktijk betreft, om eenvoudige elementen gaat.

De spanningen lopen op wanneer de functie waarvoor het gebouw ontworpen is aan een meer dan accidentele verandering wordt blootgesteld. Dit heeft tot gevolg dat het gebruik van het gebouw erodeert en bepaalde delen van de artistieke praktijk een ander onderkomen zoeken: nieuwe muziek gaat naar de IJsbreker, Toneelgroep Amsterdam verhuist naar de Westergasfabriek.

De veranderingen beperken zich echter niet tot de artistieke praktijk. Ook vanuit het bouwen is er sprake van mutaties die, op hun beurt, de praktijk beïnvloeden. In het bouwen van complexen of multifunctionele ruimten gaat men er vanuit dat het onder één dak brengen van verschillende artistieke activiteiten, bevorderlijk is voor de wisselwerking tussen die activiteiten en een hoger cultureel rendement oplevert. In de praktijk stuit dit synergie-denken op grote bezwaren omdat het niet alleen niet aansluit bij de

drang naar autonomie van de participerende instellingen, maar ook omdat het te grof en te globaal gebeurt om werkelijke verbindingen tussen verschillende sectoren en disciplines tot stand te brengen. De oorzaak van deze deviaties ligt vermoedelijk in het feit dat de kloof tussen het denken van bouwers en architecten aan de ene, en de fantasieën van makers en ontwerpers aan de andere kant, bij multifunctionele complexen groter is dan bij het bouwen van specifieke gebouwen. Het design van grote complexen is een vorm van constructivisme, waarbij onvoldoende rekening wordt gehouden met de diversiteit van de artistieke processen. Het is niet gebaseerd op een zorgvuldige waarneming van wat er zich in de artistieke praktijk afspeelt. Het denken van architecten en bestuurders dient als uitgangspunt en vindt zijn begrenzing in de plannen van investeerders en projectontwikkelaars.

Reserves

Financiële risico's en onzekerheden over het artistieke gebruik van bestaande en nieuwe gebouwen manen tot prudentie bij het aangaan van nieuwe verplichtingen. Er is reden om terughoudend te zijn en spectaculaire nieuwbouw zoveel mogelijk te matigen. In een periode waarin in de wereld van de podiumkunsten van alles verandert, is het verstandiger zich te verlaten op een zorgvuldig en doordacht gebruik van beschikbare accommodaties. In de praktijk ziet men makers van verschillend pluimage hun heil zoeken in gebouwen die oorspronkelijk een heel andere bestemming hadden en waarin, met vernuftige aanpassingen, vaak meer te bereiken valt dan met functionele nieuwbouw. Waarom besteden stadsbestuurders hun energie niet aan het in kaart brengen van dit soort gebouwen, in plaats van zich over te geven aan de glorie van het grote gebaar? Het is goedkoper en een beter antwoord op de verschuivingen die zich binnen de podiumkunsten voordoen. Bovendien kan het relatief beperkte geld, dat niet in investeringen en exploitatie verdwijnt, aan de kunsten zelf worden besteed. Dit laatste is overigens niet eenvoudig aangezien overheidsbestuurders vaak sneller in de buidel tasten wanneer er monumenten te bouwen zijn dan wanneer het om artistieke keuzes gaat.

Een werkelijke omslag in het stedelijk cultuurbeleid is niet alleen te bereiken door een meer op inzicht gebaseerde benadering van de infrastructuur, zij vereist ook een andere manier van denken over de structuur van de stad. Op dit moment wordt die structuur vooral in planologische termen gedefinieerd, als een ruimte bestemd voor architectonische en verkeerskundige ingrepen. Maatschappelijke en culturele aspecten spelen in een dergelijke omschrijving nauwelijks een rol. Zij figureren als kengetallen of statistische eenheden bij de berekening van factoren als woonbe-

zetting, winkel- en kantooroppervlakte en publieksbereik. Ze worden niet als zelfstandige grootheden beschouwd. Een beleid dat dit wel doet, en niet de materiële en economische elementen voorop stelt, biedt ruimte voor maatschappelijke en culturele planologie.

Voorlopig is dit niet meer dan een wensdroom. Er zou al heel wat gewonnen zijn wanneer bestuurders meer oog zouden krijgen voor de subtiliteit van maatschappelijke en culturele processen, en voor de betekenis van deze processen voor de vormgeving van het stedelijk milieu. De rechtlijnige effecten van een, in hoofdzaak, economische benadering leiden meestal niet tot een interessant en gevarieerd milieu. Wat we nodig hebben is meer ruimte voor wat in de Franse literatuur een *logique du flou* wordt genoemd, een logica van het vage, het onbestemde.

In het stedelijk milieu gaat het momenteel niet zo zeer om uitbreidingen, maar om reconstructies. Hierbij is het belangrijk om elementen, die zich aanbieden om in nieuwe assemblages te worden verwerkt, niet aan sanering en speculatie prijs te geven, maar op een creatieve manier van nieuwe bestemmingen te voorzien.

EEN CONCORDAAT VAN LICHTZINNIGHEID

Adriënne van Heteren

Beleidsmedewerkster De Balie Amsterdam

De heksentoer rond de totstandkoming van het Amsterdamse Stadhuis Muziektheater, en de enorme begrotingsoverschrijdingen, hebben andere steden niet afgeremd in hun dynamische plannenmakerij. In zowat alle grote provincie-steden staan nieuwe theaters, of ze worden er gebouwd. Zelfs Waalwijk wil een opera.

Adriënne van Heteren sprak met plannenmakers en uitvoerders in Amsterdam, Eindhoven en Breda. Wat is het resultaat van al dat haastige bouwen?

1. Inleiding:

theaters zijn niet voor theatermakers

Het Theaterfestival 1994 waagt zich aan een spannende onderneming. Tijdens de conferentie die in het kader van het festival plaatsvindt, zal de ontwikkeling van de theaterinfrastructuur in Nederland worden besproken. Volgens Arthur Sonnen, directeur van Het Theaterfestival, heeft de ontwikkeling van een grootse en meeslepende theaterinfrastructuur vanaf de jaren tachtig te veel aandacht gekregen. Deze aandacht zou ten koste gaan van aandacht voor de theaterproductie zelf en bij het bouwen zou te weinig rekening worden gehouden met de wensen van de bespelers.

Uit Sonnens opzet voor de conferentie: 'Bij het ontwerpen van schouwburgen lijken tegenwoordig vooral stedenbouwkundige, beleidsmatige en economische belangen een rol te spelen. De (...) artistieke opdracht van de bespeler lijkt vaak slechts "een reden van bijkomende aard". Dat theatermakers steeds harder roepen om een "zwarte doos" waarin zij hun eigen theater kunnen spelen, is waarschijnlijk geen resultaat van voortschrijdende ontwikkelingen in de esthetiek van het toneelmaken, maar duidt mogelijk veel eerder op de toegenomen vervreemding tussen architecten en theatermakers.' De nieuwe cultuurcentra 'lijken onze (binnen)steden eerder te constipieren dan dat ze die steden van een levendig cultuurklimaat voorzien'.¹

Hier wordt een kritische noot gekraakt over de explosieve toename van de aandacht voor cultuurpaleizen. Moeten we er inderdaad zo negatief tegenaan kijken en, wat belang-

rijker is, klopt deze benadering met de feiten? Is de discrepantie tussen de eisen van de bespelers en de motieven van de gemeente wel de kern van het probleem?

De herkomst van de behoefte om een cultuurcomplex te bouwen is onduidelijk. Het plan komt meestal voort uit verschillende motieven, waarbij het van enkele ambtenaren en gedreven wethouders afhangt of het ook wordt gerealiseerd. Het plan wordt nooit meteen omarmd; er is veel overtuigingskracht en doorzettingsvermogen nodig om het over de streep te trekken. Bij het zoeken naar een politiek en maatschappelijk draagvlak worden allerlei argumenten gebruikt die niet direct ontleend zijn aan artistieke behoeften. Deze argumenten zijn niet ondeugdelijk, maar vertonen wel vaak trekken van gelegenheidsargumenten. Ze worden uit de kast gehaald als de zaken financieel niet helemaal lopen zoals ze waren bedoeld. Het resultaat van dit alles is een maatschappelijk, politiek en artistiek compromis.

Geen megatheaters in Nederland

Willem Sutherland, secretaris van de Schouwburgcommissie die over veel bouwprojecten adviseerde: 'Als jullie (...) een studie maken naar de ontwikkelingen rond de megatheaters, probeer dan wel dit begrip zo nauwkeurig mogelijk te definiëren. "Oosterpoort", "Muziektheater Enschede" en "Muziektheater Eindhoven" zijn noch mega, noch hebben zij iets met het begrip theater te maken. Het zijn doorgewone concertzalen en dan nog middelgroot. (...) Ik denk dat de zucht naar grote zalen - die op dit ogenblik zeker te bespeuren is en werkelijk niet alleen in Nederland - uitsluitend een economische achtergrond heeft. Een kaartje voor Pavarotti kost nu eenmaal minder in de Newyorkse MET met zo'n 3800 zitplaatsen dan in de Agnietenhof in Tiel. (...) Iets is boeiend of het is het niet. En dan kan het me niet schelen waar het stuk wordt opgevoerd. Voor mijn part geven ze het in een fietsenhok.'²

Carré in Amsterdam spant de kroon met zestienhonderd zitplaatsen. Verder zijn er theaters met een grootte variërend van achthonderd tot dertienhonderd plaatsen. Zalen

met een groot podium, zoals het Muziektheater in Amsterdam (24 meter), kampen met problemen. Een groot podium is mooi, maar vergt nogal wat investeringen om de mogelijkheden ook daadwerkelijk te benutten. Theatertechnicus Nico Bovenberg: 'Hoe verder je van het podium af zit hoe groter de decoropstelling moet zijn om het zicht erop te behouden. Dat betekent bijvoorbeeld dat een achterdoek steeds groter moet zijn en steeds zwaarder wordt. Dat betekent vervolgens dat bij de changementen steeds meer personeel ingeschakeld moet worden. De kosten nemen exponentieel toe met de grootte van het podium in combinatie met de zaal.'³

Als er al een megatheater in Nederland is, dan is dat de Amsterdamse Rai (met Mnouchkine of de *Aida*). Dit alles neemt niet weg dat voor Nederlandse begrippen het aantal grote theaters en cultuurcentra toeneemt.

Roep om 'zwarte doos' en de echo's daarvan

Theatermakers laten kritische geluiden horen over de nieuwe theaterinfrastructuur: zij vragen om een 'zwarte doos'. Deze vraag speelt een belangrijke rol in de discussie. Gebouwen zijn gestolde momentopnamen in processen waar verschillende verlangens en behoeften met elkaar samengaan. Theater dat in beweging is wil soms aan dat moment voorbij. Maar niet elk theater is in beweging en niet elk theater dat in beweging is heeft problemen met de bestaande voorzieningen. De discussie wordt gedomineerd door een aantal spraakmakers. De ironie wil dat juist Carel Birnie, die nu een plan heeft gelanceerd voor een Haagse opera naar oud model, een pleidooi heeft gehouden voor de flexibele zwarte doos. Een jaar of zes geleden projecteerde hij een zwarte doos op het Amsterdamse Museumplein, die bedoeld was voor dansers. In de wereld van de moderne dans worden de onmogelijkheden van de bestaande podium - het lijsttoneel - al jaren als knellend ervaren.

De doos is ook de wens van Gerardjan Rijnders, voor Toneelgroep Amsterdam. Hij wil af van het lijsttoneel van de Amsterdamse Stadsschouwburg. Hij ervaart het gebouw als een belemmering voor artistieke ontwikkeling. Onlangs heeft hij, na een jarenlang gevecht met de schouwburg en de gemeente, de knuppel in het hoenderhok gegooid door de groep te verplaatsen naar het terrein van de Westergasfabriek in Amsterdam. De wethouder kunstzaken, Ernst Bakker, heeft hem daarbij een handje geholpen. Het is de vraag of de gemeente bereid is de gevolgen hiervan te dragen, nu de gemeentelijke Stadsschouwburg in één klap zijn voornaamste inkomstenbron is kwijtgeraakt. Het is nog onduidelijk wat er gaat gebeuren na afloop van het huurcontract voor een jaar tussen de toneelgroep en de gasfabriek.⁴

Dé zwarte doos bestaat niet. Het begrip is een symbool voor het verlangen van makers, die de discussie over thea-

ter en de ontwikkeling van de podiumkunsten over iets anders willen laten gaan dan over gebouwen, investeringen en markt. De roep om de zwarte doos is de roep om een ongedefinieerde ruimte voor ontwikkelingen. Het opvallende is dat die roep wel weer aansluit bij het debat over lokaliteiten. Dit toont de impasse waarin het theater zit. De artistieke reflectie op zichzelf, op motivatie en legitimiteit, is volgens sommigen al geruime tijd zoek. Het is noodzakelijk daarvoor een taal te ontwikkelen die los staat van het debat over de infrastructuur.

De roep om een zwarte doos is een schreeuw in de put die vol zit met allerlei grootse, stedelijke ambities. Het is de reactie van theatermakers op ontwikkelingen, waarop zij geen greep hebben. Zij spreken de taal van het geld niet, en evenmin die van stadspromotie en economie.

Omdat er overheidsgeld gemoed is met zowel de aanbodkant als de infrastructurele kant, ontstaan er spanningen. Deze worden groter naarmate er meer geld mee is gemoed en de financiële risico's toenemen. Dergelijke spanningen, mede veroorzaakt door de nieuwe eis van een gezonde bedrijfsexploitatie, hoeven niet door de aanbieders, de theatermakers te worden opgelost. Er moet ruimte zijn voor wat theatermakers vanuit artistiek oogpunt willen. De wereld van de infrastructuur, bevolkt door exploitanten, gaat daaraan te snel voorbij.

Om de kritische vragen te beantwoorden die bij de bouwexplosie kunnen worden gesteld, zal ik hierna enkele discussies ontrafelen die tot nu toe over elkaar heen buitelen. Aan de hand van drie voorbeelden (de Amsterdamse Stopera, het Eindhovense Muziekcentrum Frits Philips en het Bredase Chassé-theater) illustreer ik de problemen die optreden bij de bouw en exploitatie van grote cultuurcentra.

2. Stopera in Amsterdam

Eens maar nooit weer

Er kan hier slechts summier worden gememoreerd hoe de Stopera is ontstaan. Amsterdam had een nieuwe opera nodig en een nieuw stadhuis, op een centrale plek in de stad. Jarenlange onderhandelingen en plannenmakerij over twee afzonderlijke gebouwen leidden eind jaren zeventig tot een ontwerp voor een stadhuis door Holzbauer en een voor een muziektheater door het bureau van Cees Dam. Toen die plannen werden afgekeurd door het ministerie van WVC en de gemeente, kwam Holzbauer vervolgens op het idee om beide te combineren tot een geïntegreerd complex aan het Waterlooplein. Het was tachtig miljoen goedkoper dan de afzonderlijke gebouwen en werd ontworpen door dezelfde Holzbauer en Dam.

Een groot probleem was dat de opdrachtgever noch de

uitvoerders ervaring hadden met het opstellen van een programma van eisen voor een dermate groot gebouw. Door in totaal meer dan dertig werkgroepen werd een inventarisatie gemaakt van de eisen van betrokkenen. Er werden reizen ondernomen naar Duitsland, Zwitserland en Engeland. Tal van theatertechnische specialisten en andere adviseurs werden ingeschakeld. Hubert Atjak, secretaris van het gemeentelijk bureau Stadhuis/Muziektheater, in 1981: 'Dit theater zal de gezelschappen een impuls geven tot vernieuwing en grotere samenwerking.'⁵

Inmiddels weten we beter. In juni 1988 verscheen het evaluatierapport Herweijer. Het was vernietigend. Alles wat mis had kunnen gaan was misgegaan. Was men in 1979 uitgegaan van een kostenraming van 306 miljoen gulden, in 1988 bedroegen de kosten minstens 432 miljoen gulden, en toen kon de eindcalculatie nog niet worden gemaakt. De enorme overschrijding werd geweten aan het feit dat het budget en de bouwtijd (vijf jaar) veel te krap waren. Bovendien had het bij de uitvoering ontbroken aan adequaat management, zowel van de kant van de gemeente als van de kant van de architecten. Herweijer stelde dat de gemeente de wensen van de gebruikers (opera, ballet en stadhuis) onvoldoende in de hand had gehouden. De architecten zouden niet duidelijk hebben gemaakt wat de financiële gevolgen waren van de voorgestelde wijzigingen. Volgens de samensteller van het rapport had veel ellende voorkomen kunnen worden, als het gemeentebestuur al in het begin een bouwcoördinator had aangesteld met verregaande bevoegdheden.⁶

Bij de eindafrekening in 1989 bleek dat de bouwkosten uiteindelijk ongeveer vijfhonderd miljoen gulden bedroegen. Dat was weer ongeveer zestig miljoen meer dan Herweijer had berekend. Onlangs schreef de Volkskrant onder de kop 'Het spook van de Stopera' dat tegenwoordig bij elk grootschalig bouwproject een extern bureau wordt ingeschakeld dat het bouwproces moet bewaken.⁷

Van samenwerking is het niet gekomen

Toen het Muziektheater in 1985 zijn deuren voor het publiek opende, moest menigeen gniffelen om het visitekaartje dat de eerste voetstappen op Cees Dams zalmroze tapijt achterlieten. De vloerbedekking bleek niet bestand tegen veelvuldig gebruik; in de zomer van 1994 werd het vervangen door een steviger soort. Al voor 1985 had het Muziektheater te maken gekregen met de vijandige houding van de Amsterdamse culturele populatie. Maar op de dag dat burgemeester Polak en enkele culturele hoogwaardigheidsbekleders de bouwput betraden en een liftje hen naar de nok van de toneeltoren bracht, werd de eerste bres geslagen in het kamp van de tegenstanders. De gasten die kwa-

men opdagen werden zelfs van verraad beticht. De schrijver Remco Campert daarover: 'Ik vond dat na al die jaren van gebakkelei die boel gewoon gebouwd moest worden. Dat kleinsteedse gedoe van Amsterdam moest maar eens afgelopen zijn.'⁸ In 1994 kunnen we constateren dat het Muziektheater nauwelijks meer op kritiek stuit. Grote tegenstanders van het eerste uur zoals Theo Loevendie en Peter Schat voeren er nu hun werken uit. Een kleine weerklank van de eens zo felle kritiek is de naam van het gebouw in de volksmond: 'het kunstgebit van Amsterdam'.

Het Muziektheater draait volop, maar legt een enorme claim op het budget van de gemeente. Belangrijker is dat de zakelijke en artistieke samenwerking tussen de verschillende bespelers maar niet van de grond wil komen. Het Eindadvies Amsterdams Kunstenplan 1992: 'Belangen tegenstellingen en persoonlijke vetes bepalen de sfeer bij de zeskoppige directie waardoor voor inhoudelijke sturing geen plaats meer is. Dat is mede een oorzaak van de relatief inefficiënte bespeling en de vele voorstellingsloze dagen. Het peperdure quadrantensysteem (verplaatsbare podia), dat tot een flexibele programmering had moeten leiden wordt in de praktijk veel te weinig gebruikt.'⁹

De bestuursstructuur van het Muziektheater is al jaren een bron van ellende, en het eind is nog niet in zicht. Vele bekwame personen zijn erover gestruikeld. In het Amsterdamse kunstenplan wordt voorgesteld de verantwoordelijkheid voor Het Nationale Ballet over te hevelen naar het rijk. Het zou daarmee in eenzelfde positie als De Nederlandse Opera komen te verkeren. Beide bespelers zouden in een gemeenschappelijk bestuur ondergebracht kunnen worden. Er moet een directeur komen voor de programmering en het beheer van het héle gebouw. Amsterdam zou de huisvesting moeten betalen en een aanvullend programmeringsbudget moeten toekennen.

Bij de bouw van de Stopera was dit allemaal niet voorzien. Hoewel iedere gebruiker van het gebouw is gehoord over de eisen die werden gesteld, heeft men niet voorzien welke problemen er zouden ontstaan als er twee vaste bespelers in een theater huizen. Er is onvoldoende geanticipeerd op de beheersmatige en organisatorische kanten van een dergelijke bespeling. Bovendien zijn er dure technische faciliteiten geïnstalleerd die weinig benut worden.

3. Muziekcentrum Frits Philips in Eindhoven¹⁰

Geschiedenis

In Eindhoven kwam de behoefte aan een nieuw muziektheater voort uit het feit dat de stad slechts beschikte over het Philips Ontspannings Centrum. Toen Philips aankondig-

de deze zaal te willen sluiten, moesten er maatregelen worden genomen. Eindhoven had niet alleen een muziekcentrum nodig, maar ook een hart in de stad. Daarom werd het muziekcentrum ingepast in een groot bouwproject voor een winkelgalerij, naar een ontwerp van de Duitser Walter Brune. Het werd ook tijd: Eindhoven had al die jaren nog steeds trekken van een kleine provinciestad, terwijl in omvang vergelijkbare steden al eerder investeringen hadden gedaan in grote culturele ondernemingen en de ontwikkeling van het stadscentrum. Gemotiveerd door de discussie over kerngemeenten (de stad bediende een omvangrijke agglomeratie) en gestimuleerd door de kans dat het Brabants Orkest definitief uit Den Bosch naar Eindhoven zou komen, ging men aan de slag. Cas van Houtert: 'Zo ontstond een nu-of-nooitgevoel. En in die stemming gedijde ook de neiging om het immer fnuikend gebleken cijferwerk wat gemakkelijker op te nemen. Er kwam een prachtig plan op tafel met een prijskaartje waarvan niemand hoefde te schrikken, zeker niet als ook nog eens een deel van de lasten op het bedrijfsleven mocht worden afgewenteld. Er was in brede kring sprake van een soort concordaat van lichtzinnigheid.'¹¹

Op 9 september 1986 stelden burgemeester en wethouders een commissie in die in april 1987 met haar eindrapport kwam. Naast de reeds genoemde argumenten voor de bouw werden nog andere aangevoerd: versterking van het woon- en werkklimaat; beter investeringsklimaat; aantrekken van koopkrachtig publiek en architectonische bijdrage aan de binnenstad. De commissie beraamde de stichtingskosten voor twee zalen (dertienhonderd en vijfhonderd zitplaatsen) op ruim dertig miljoen gulden. Ook derden zouden een bijdrage kunnen leveren.¹²

De stichtingskosten liepen mettertijd op. In januari 1990 werden zij begroot op meer dan zestig miljoen gulden terwijl het jaarlijks exploitatietekort werd geraamd op bijna vijf miljoen gulden. De overschrijdingen werden toegeschreven aan de inpassing in de winkelgalerij, het gebruik van hoogwaardiger materialen, de huisvesting van het Brabants Orkest, aan rentestijgingen en aan uit de hand gelopen kosten van adviseurs.

Men kon niet meer terug. Het gerucht gaat dat de toenmalig burgemeester Van Kemenade een aantal prominenten uit het bedrijfsleven bij de lurven greep om een debâcle te voorkomen.¹³ Er werd een groot sponsoringsprogramma gestart, waarbij zeker tweehonderd bedrijven bedragen schonken, variërend van vijftienhonderd gulden tot een ton.¹⁴

De praktijk

Op 2 september 1992 ging het centrum open. Het resultaat, een ontwerp van de Eindhovense architect Rob van Aken,

mag er zijn: het Muziekcentrum Frits Philips is een aanwinst voor de stad. Het elegante gebouw, dat chic is afgewerkt, heeft een alomteweerdde akoestiek. Over bezoekersaantallen kan men niet klagen, het gaat zelfs te goed. De extra tekorten die worden gemaakt, ontstaan grotendeels door de kosten voor de opvang van meer dan het verwachte aantal bezoekers. Het eerste jaar kampte men nog met grote tekorten op de begroting die te maken hadden met de aanloopperiode. Die tekorten worden niet volledig weggewerkt. Het streefcijfer voor de bezoekersaantallen van 132.000 voor de periode 1995-1996 wordt naar alle waarschijnlijkheid wel gehaald. Dat getal moet volgens directeur Margreet Teunissen niet boven de 150.000 uitkomen.¹⁵

De eerste spanningen dienen zich al aan. De verhouding met het Brabants Orkest is verre van optimaal. Voor een sluitende exploitatie van het muziekcentrum heeft het Brabants Orkest een te gunstig contract. Teunissen wil het aanbod van het centrum uitbreiden, maar stuit op een grens, die behalve door het Brabants Orkest onder meer wordt bepaald door het feit dat de zaal niet geoutilleerd is voor popconcerten. De tekortkomingen van het gebouw waren al vrij snel zichtbaar: 'Voorzieningen ontbreken omdat ze zijn wegbezuinigd of omdat ze door gebrek aan praktijkkennis in de voorbereiding van het gebouw niet zijn begroot,' aldus directeur Teunissen in 1992. Het budget is niet toereikend om de extra kosten te dragen die gemoeid zijn met uitbreiding van het programma. De directeur vreest dat de gemeente het maatschappelijk draagvlak voor het muziekcentrum in stand wil houden door de ontwikkeling van het centrum goedkoper voor te stellen dan zij in werkelijkheid is. 'Als je een centrum van een dergelijke omvang en allure neerzet, dan moet je daarvan wel de gevolgen nemen. Wil je echt iets met het centrum, dat alle potenties heeft, of wil je dat niet? Dat is de principiële kwestie.'¹⁶

4. Chassé-theater in Breda

Breda had al jaren een vervanger nodig voor de oude Concordiaschouwburg en wilde, door een grote investering, af van het imago van kleine provinciestad. De grote roerganger achter de huidige bouw van het nieuwe Chassé-theater is Reg ten Zijthoff, directeur van de oude Concordiaschouwburg. Jaren heeft hij geijverd voor een multifunctioneel centrum: filmhuis, danspodium, muziek- en theatervoorziening. Zijn artistieke beleidsplan ademt bevlogenheid uit. Op de eerste pagina luidt het:

'Poets to come! orators, singers, musicians to come!'

Not to-day is to justify me and answer what I am for
But you, a new brood, native, athletic, continental,
greater than before known,
Arouse! for you must justify me.'
(Whalt Whitman, *Poets to come*)¹⁷

Het complex bestaat uit een grote zaal met twaalfhonderd stoelen, een multifunctionele middenzaal met honderdvijftig tot achthonderd stoelen, een margetheater annex dansstudio, twee filmzalen en een grand café. Ten Zijthoff vindt dit niet te hoog gegrepen. Hij wil niet alleen grote producties naar de stad brengen, zoals grote musicals, maar ook groepen die Breda hebben gemeden omdat de faciliteiten beneden hun maat waren. 'Truus Bronkhorst wilde hier niet meer komen vanwege de conditie van de oude schouwburg.'¹⁸

Geest uit de fles

In 1993 wilde gemeenteraadslid N. Garritsen (GroenLinks) inzage in de stukken van de Stuurgroep Stadsschouwburg. Deze Stuurgroep (bestaande uit drie wethouders en enkele ambtenaren) zou zich volgens Garritsen schuldig maken aan het achterhouden van informatie over de kostenontwikkeling. Volgens een bericht in de Volkskrant, onder de kop 'Kostenstijging leidt tot Stopera-achtige nachtmerries', zouden de kosten opgelopen zijn van achttien miljoen gulden in 1988 tot zestig miljoen gulden in 1993. De commissie weigert informatie te geven, omdat het zou gaan om vertrouwelijke stukken en omdat het 'in de aanloopfase naar de uitvoering van zo'n groot project belangrijk is dat zaken vertrouwelijk kunnen worden afgehandeld. Er zijn grote financiële belangen voor de gemeente in het geding. Onze onderhandelingspositie kan worden geschaad als bepaalde informatie te snel naar buiten komt.'

Ten Zijthoff ziet de situatie minder somber dan het raadslid: 'Het initiatief kwam uit linkse hoek en moet nu bevochten worden in eigen kamp. Zo gaat het steeds; uiteindelijk krijg je dan steun van het CDA. Waarom? Zij houden veel sterker Thorbeckes adagium hoog, dat je kunst mogelijk moet maken maar je er niet mee moet bemoeien.' Hij denkt het met een geschatte omzet van dertien miljoen gulden (drie in de horeca) en zes miljoen gulden subsidie te kunnen redden. 'Uiteindelijk komen we goedkoper uit dan wanneer de subsidie zou gaan naar de verschillende onderdelen in aparte gebouwen.'¹⁹

Het nieuwe gemeentebestuur van Breda (CDA, PvdA, D66 en GroenLinks) heeft in zijn programmakkoord afgesproken dat bij verzelfstandiging van het Chassé een onafhankelijk bureau het bedrijfsplan nader zal toetsen. Vooruitlopend op die verzelfstandiging is dat onderzoek al

verricht door Twijnstra Gudde. De conclusie daarvan is dat de verwachte bezoekersaantallen te hoog zijn en van 225.000 terug moeten worden gebracht naar 153.000. De mogelijkheid om jaarlijks veertig congressen te houden met meer dan duizend bezoekers, vindt het bureau irreëel. Het aantal personeelsleden is te groot, de horecaomzet is te optimistisch ingeschat en ook de publiciteitskosten blijken te hoog. Het totale verschil tussen het door de gemeente te dekken en het feitelijke exploitatietekort schat Twijnstra Gudde op een bedrag tussen 2,4 en 2,8 miljoen gulden. Waarschijnlijk zal de kop van de nieuwe wethouder voor cultuur, Van Fessem van het CDA, moeten rollen. De beslissing is uitgesteld tot september 1994.²⁰

5. Problemen van de explosieve groei

Gemeenten in de knel

Hoewel veel recente bouwactiviteiten inhaalmanoeuvres zijn om uit een verouderde toestand te geraken, zijn er tekenen die waarschuwen voor een te optimistische inschatting van het succes van al die centra. Het streven van gemeenten om mee te doen met 'het spel van de grote jongens', stelt hen vaak voor grote problemen. De verschillende bouwgeschiedenissen hebben hun eigen kenmerken, maar zijn ook illustraties van terugkerende problemen. Het probleem van de kostenoverschrijding en de exploitatietekorten is genoegzaam bekend. Daardoor ontstaat een discrepantie tussen de ambitieuze plannen en de feitelijke programmering.

Het vestigen van een theater is een manier om een stad aantrekkelijker te maken. Aantrekkelijker voor de bewoners van de stad en voor mensen uit de omgeving, en aantrekkelijker voor bedrijven die zich in de stad willen vestigen. Een theater geeft een vestigingslocatie een bijzonder cachet. Een investering in een theaterlocatie moet evenwel opgebracht worden uit de gemeentelijke begroting, en daar gaat een aantal dingen scheef. Grotere steden kunnen proportioneel gezien vaak minder besteden dan kleinere. Er zijn andere zaken dan de culturele infrastructuur die aandacht behoeven.

Er is het algemene probleem van de verantwoordelijkheid voor de kosten. De theateraccommodaties behoren tot de verantwoordelijkheid van de lokale besturen. Met de ontwikkeling van regionale bestuursorganen in de stedelijke knooppunten zouden kleinere gemeenten uit de omgeving voor de vestiging van een centrum kunnen worden aangesproken. Bestuurlijke reorganisatie, vooral de vestiging van bovenlokale bestuursorganen, kan gevolgen hebben voor het cultuurbeleid.²¹ Nu profiteren de omliggende randgemeenten nog altijd kosteloos van de culturele voorzieningen van de stad.

Gegeven de noodzakelijk forse investeringen is het vreemd dat vele kleinere gemeenten in de directe omgeving van grotere gemeenten (met dito voorzieningen) zelf ook nogal eens investeren in theaters. Waalwijk, met een inwonertal van dertigduizend, wil een muziekcentrum waar ook opera-producties in vertoond kunnen worden. Met vaste stoelen. Er zijn de laatste jaren ook in andere kleinere gemeenten schouwburgen of stadsgehoorzalen gebouwd, zoals in Rijswijk, dat toch min of meer aan Den Haag vastzit. Zaanstad krijgt een schouwburg die eind 1996 opgeleverd wordt. De nieuwe schouwburg kost vierentwintig miljoen gulden en vervangt het huidige kleine theater De Speeldoos. Tilburg zet deze zomer de spade in de grond voor een nieuw cultureel hart, waarin plaats is voor het Brabants Conservatorium, de Dansacademie Brabant en een concertzaal van 850 plaatsen. De bouw vergt een investering van vijftien miljoen gulden.²² Haarlem gaat een nieuwe schouwburg bouwen, waarvoor de gemeente maar zestien miljoen uittrekt. Besloten is om het tekort op de stichtingskosten uit de reserves van het fonds voor de stadsvernieuwing te halen.²³ In Haarlem komt ook een nieuwe vestiging voor de Toneelschuur, waarvoor twaalf miljoen beschikbaar is.

Ook de grote gemeenten geven niet op. Half maart werd een plan gelanceerd voor een nieuwe opera in Den Haag. Deze opera van de architecten Greiner en Van Goor zou geplaatst moeten worden achter het nieuwe Theater aan het Spui. Luchtfietserij? Het plan is afkomstig van Carel Birnie, de grote man achter de nieuwe zaal van het Nederlands Danstheater. Het gebouw zou worden bestemd voor opera- en musicalvoorstellingen uit binnen- en buitenland en concerten met grote internationale sterren. Het gebouw moet vijftien miljoen gulden kosten. De gemeente wordt slechts gevraagd de grond gratis ter beschikking te stellen en een rentedragende lening te verstrekken van vijftien miljoen gulden. De gemeente staat er niet onwillend tegenover. Maar er liggen nog wat andere rekeningen te wachten op betaling.²⁴

Te weinig aanbod?

Nieuwe theatervoorzieningen kampen vaak met aanloopkosten die teruggehaald moeten worden uit de kaartverkoop. Men kan geen al te grote risico's lopen. Bij een gelijkblijvende subsidie van de gemeente komt dit al snel in de programmering tot uiting. Artistieke ambities moeten worden terugschroefd. Om uit de kosten te komen wil menig theater goedlopende, vrije producties en bekende namen. Maar zijn die er wel in de gevraagde hoeveelheid?

In de bekende driedeling is het rijk verantwoordelijk voor het aanbod (en de provincie voor de spreiding en de gemeente voor de accommodaties). Het is de vraag in hoeverre de rijksoverheid voldoende aanbod kan realiseren

voor alle accommodaties. Het rijk kan nu niet ingrijpen in de ontwikkeling van de accommodaties - zou het dat wel moeten doen? Ook over de ontwikkeling van het aanbod is de vraag al opgeworpen of we niet af moeten van die starre driedeling. Misschien moeten de toekomstige regiobesturen autonome bevoegdheden krijgen om een cultureel aanbod te ontwikkelen. Bij het ministerie van WVC wordt erover gedacht om convenanten, die daartoe de mogelijkheden geven, te sluiten met bovenlokale besturen. Het is maar de vraag of dat werkelijk iets zal oplossen als niet tegelijkertijd streng gekeken wordt naar de ontwikkeling van de accommodaties.

De Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouw Directies (VSCD) heeft onlangs bij monde van haar directeur Jan Knopper de alarmbel geluid. Volgens Knopper zijn de schouwburgen neergezet om een publiek te bedienen. Dat moet dan ook daadwerkelijk gebeuren. Het rijk bemoeit zich met het aanbod, maar dat gaat niet goed: er wordt onvoldoende aangeboden van datgene waar vraag naar is. Volgens hem kunnen de gesubsidieerde gezelschappen niet buiten de schouwburgen. Er zitten te veel 'profiteurs' aan de aanbodkant.

De directeur van de VSCD wordt geconfronteerd met klachten van de aangesloten schouwburgdirecteuren over bijna lege zalen. Knopper windt zich op over het feit dat de gesubsidieerde gezelschappen steeds minder bereid zijn te reizen, of erger nog, stukken te brengen die publiek trekken. Hij stelt daarom voor om de schouwburgen via de vereniging een eigen productielijn te laten ontwikkelen van bij voorbaat als succesvol te kwalificeren klassiek repertoire. Daar komen de mensen wel op af. Maar de vereniging gaat dan wel voorbij aan het feit dat er ook klassiek repertoire gebracht wordt door de bestaande gesubsidieerde gezelschappen.²⁵

Exploitatietekorten en artistieke vrijheid

De VSCD meent het exploitatieprobleem te kunnen oplossen door directe bemoeienis met de artistieke ontwikkeling. Haar klacht is inherent aan het systeem waarbij geen structurele koppeling wordt gemaakt tussen de vraag naar voorstellingen, de ontwikkeling van die vraag en de ontwikkeling van het aanbod. Dat kan ook moeilijk omdat er in Nederland geen staatskunst is. Het circuit waarin het aanbod ontwikkeld wordt, is gelukkig nog steeds autonoom. Dit heet artistieke vrijheid. Hoewel er vaak meesmuilend wordt gedaan over wat er onder de vlag van artistieke vrijheid wordt ontwikkeld, mag dat niet leiden tot opheffing ervan.

Geleidelijk aan ontstaat bij gezelschappen de behoefte aan een eigen huis met eigen publiek en dat is voor de artistieke ontwikkeling te prefereren. Maar vanuit het zo hoog

gehouden spreidingsideaal, dat zich uit in spreiding van schouwburgen en reisverplichtingen voor de gezelschappen, is dat vrijwel onmogelijk. Het spreidingsideaal en het daaraan gekoppelde participatiestreven, dat in het Kunstenplan zo nadrukkelijk is bepleit, gaat uit van het principe dat aanbod vraag creëert. In de ogen van de schouwburgdirecteuren daarentegen bestaat er al een vraag, waaraan door het bestaande aanbod van gesubsidieerde gezelschappen meestal niet wordt voldaan.

6. Voorzichtige conclusies

Voor een kritische discussie over de bouw van de grote cultuurcomplexen in Nederland moeten de volgende zaken worden onderscheiden.

Er bestaan geen megatheaters in Nederland. De cultuurcomplexen die recentelijk zijn gebouwd en nog gebouwd moeten worden, zijn weliswaar grootschalig in de Nederlandse context, maar kunnen niet vergeleken worden met de megatheaters in het buitenland, zoals de Metropolitan in New York.

De toenemende behoefte om grote, nieuwe cultuurcomplexen te bouwen heeft verschillende oorzaken. De situaties variëren van stad tot stad en van project tot project. Grootse en stedelijke ambities, persoonlijke ambities van bestuurders, economische motieven en cultuurpolitieke en artistieke wensen gaan een vreemde kongsiaan met elkaar. Het is niet duidelijk waar het ene motief prevaleert boven het andere. Veel steden beschikken over oude schouwburgen of stadsgehoorzalen die aan vernieuwing toe zijn, of ze hebben helemaal niets. Sommige steden verlangen een muziektheater, andere willen een schouwburg.

Met al dat bouwen zijn hoge kosten gemoeid. Gemeenten nemen doorgaans te grote financiële risico's en vaak gaat het mis. De grootte van het risico openbaart zich vaak pas in een fase van de planontwikkeling waarin er al te veel in gang is gezet om de zaak terug te draaien. De ervaring leert dat men dan niet meer terug wil, omdat het een blamage zou zijn. Er wordt vaak ook nogal makkelijk een grote bereidwilligheid tot sponsoring bij het bedrijfsleven verondersteld.

De exploitatiekosten worden meestal te laag ingeschat. Ieder gebouw vertoont na opening onvolkomenheden die aanpassingskosten met zich brengen. Deze kunnen niet volledig worden voorzien. De ervaring heeft geleerd dat allerlei extra onvoorziene kosten gemaakt moeten worden; menigeen stapt daar lichtzinnig overheen. Problemen met de exploitatie leiden ook al gauw tot drastische compromissen in de aanvankelijke programmeringsdoelstellingen. En wat

ook ernstig genomen moet worden, is dat de oplopende exploitatiekosten van de grote culturele centra merendeels ten laste van de cultuurbegroting komen.

Een ander probleem is dat de steden zich weinig gelegen laten liggen aan de onvermijdelijke relatie met het grotere geheel. Een geheel waarin de ambities van andere steden, de ontwikkeling van het aanbod en de ontwikkeling van de vraag tot onvoorspelbare situaties leiden. Men kan niet in de toekomst kijken, maar er wordt te licht gedacht over de mogelijkheden om die toekomst te manipuleren. Het adagium 'aanbod creëert vraag' wordt te gemakkelijk als premisse gehanteerd. Niet de gemeente maar het rijk heeft greep op de ontwikkeling van het aanbod. Het rijk heeft weer geen greep op de ontwikkeling van de accommodaties en daarmee op de eisen die deze aan het aanbod stellen. Dat zal onvermijdelijk problemen geven. Zo staan er in Brabant in 1998 naar verwachting vier volwaardige muziekcentra die allemaal het Brabants Orkest willen.

De gebouwen hebben vaak een potentie die niet gebruikt wordt. De kosten die gemoeid zijn met het benutten van die extra mogelijkheden werden vaak niet voorzien. Zo blijven mogelijkheden, bijvoorbeeld geavanceerde technische snufjes, onbenut.

De problemen met de vernieuwing van de infrastructuur zijn nog niet zo groot dat men er liever helemaal mee stopt. Nog steeds blijkt het maatschappelijk draagvlak voor de extra kosten gevonden te kunnen worden. De vraag kan worden gesteld of dat voldoende openbaar gebeurt. Het beeld dat uit vele verhalen naar voren komt is er een van gewiekst manoeuvreren om de zaak van de grond te krijgen. Daarbij wordt nogal eens de hand gelicht met de spelregels van de openbaarheid.

Ten slotte. De discussie gaat niet in op de inhoudelijke ontwikkeling van het theater. Dat laatste is het probleem van het theater zelf. Dit vraagstuk staat niet los van de theatergebouwen, al was het maar omdat al die theaters gespeeld moeten worden. Maar het mag er ook niet aan worden gelijkgesteld.

(Met dank aan Mirjam Visser, die een deel van de research voor haar rekening nam.)

(Dit essay is eerder verschenen in het *Boekmancahier*, 6e jaargang; september 1994)

Noten

- ¹ A. Sonnen 'Opzet voor een conferentie over theatrale ruimte', maart 1994.
- ² Uit een brief van Willem Sutherland aan Arthur Sonnen, 18 mei 1994.
- ³ Gesprek met Nico Bovenberg, voorheen theatertechnicus bij Art & Pro, 4 juni 1994.
- ⁴ J. Vermeulen 'Deelraden geen benul van kunst'. In: *Notes*, 1994, jrg. 9, nr. 3, maart, p. 8-10.
- ⁵ H. Atjak 'Muziektheater'. In: *Theater & Techniek*, 1981, jrg. 3, nr. 4, p. 45-48.
- ⁶ Rapport van de Commissie Onderzoek Stadhuis/Muziektheater, onder leiding van Ir J. Herweijer, Amsterdam, juni 1988.
- ⁷ J. Huisman 'Het spook van de Stopera'. In: *de Volkskrant*, 11 juni 1994.
- ⁸ Gesprek met Remco Campert, 2 juni 1994.
- ⁹ Commissie Kunstenplan Amsterdamse Kunstraad. 'Eindadvies *Amsterdams Kunstenplan*'. Amsterdam, 2 maart 1992, p. 27.
- ¹⁰ M.W.A.M. van Helmond *Van Apollo's Lust tot Muziekcentrum Frits Philips: schouwburg- en concertgebouwplannen in Eindhoven vanaf 1900*. Eindhoven: Kempen Pers B.V., 1992, p. 123-143.
- ¹¹ C. van Houtert 'Het staat er dan toch maar...'. In: *Eindhovens Dagblad*, 1 september 1992.
- ¹² Commissie muziekcentrum Eindhoven. *Muziekcentrum-Eindhoven, Eindhoven muziekcentrum, een ouverture: een onderzoek naar de mogelijkheid van realisering van een muziekcentrum in Eindhoven*. Eindhoven, 7 april 1987.
- ¹³ Gesprek met Cor Wijn, beleidsmedewerker cultuur vande Vereniging van Nederlandse Gemeenten, 16 maart 1994.
- ¹⁴ Gesprek met Margreet Teunissen, directeur Muziekcentrum Eindhoven, 1 april 1994.
- ¹⁵ Zie noot 14.
- ¹⁶ 'Raad moet consequent zijn.' In: *Eindhovens Dagblad*, 17 september 1992.
- ¹⁷ Beleidsplan Chassé-theater 1995-1997.
- ¹⁸ Gesprek met Reg ten Zijthoff, directeur Chassé-theater, 3 mei 1994.
- ¹⁹ Idem
- ²⁰ Persbericht Gemeente Breda, 1 juli 1994.
- ²¹ C. Wijn 'Herverkaveling van Nederland laat cultuur niet ongemoeid'. In: *Boekmancahier*, 1994, jrg. 6, nr. 20.
- ²² H. Horsten 'Tilburg bouwt multi-cultuurcentrum'. In: *de Volkskrant*, 20 november 1993.
- ²³ J. Luichies 'Geld schouwburg uit pot stadsvernieuwing'. In: *Haarlems Dagblad*, 13 januari 1994.
- ²⁴ K. Jansen 'Operaplan Den Haag biedt allure maar ook slecht zicht'. In: *NRC Handelsblad*, 15 maart 1994.
- ²⁵ Gesprek met Jan Knopper, directeur Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties, 25 april 1994.

The tail is wagging the dog

Iain Mackintosh

'I've been wondering what is the difference between Holland and the rest of the world when it comes to theatre. Your problem to take medium-sized theatres every night somewhere else is based on a fallacy from the seventies. You can only do ten performances in this town and then go somewhere else because only 4% of the population goes to the theatre. You have to take it to other towns because you have to do forty performances. That's strange. Why isn't a production in repertoire? Why isn't a company doing four plays and do its ten performances over forty days? Why aren't the audiences coming to the theatre? Why isn't the theatre smaller? If there are so many performances, why not have fewer people in a more intimate theatre? I think it comes from the confusion in this country that the municipality pays for the buildings but the state pays for the companies.'

'I think it doesn't have anything to do with government. The question is what audience you are trying to reach. If I took you back to the nineteenth century of any city nobody could tell you what is happening in the theatre in three weeks time. If you were in London in the late eighteenth century they didn't decide till four days before the performance what the production would be.

Now their managers are sitting in an office and working out what play to present in twelve months' time. Why do we plan so far ahead? Is it because we need the money in the bank? Is it because it is easier, bureaucratically better to send out a brochure for subscription? A friend of mine said the worst thing happening to the American theatre is subscription. You can even sell the seats in the theatre and the audience doesn't arrive.'

'There is something about projecting into the future of what you are doing that is essentially bourgeois. If the Trust can do twenty or thirty performances in their 300-seat theatre in Amsterdam it must be because certain people see their show and tell their friends to go too.

If we allow this bourgeois way of administering theatre to determine where these lights go and where the performer stands then somehow the tail is wagging the dog. The management says: because we run the theatre this way therefore you must build your theatre this way. When therefore every theatre must be wide enough for the

Nederlands Dans Theater I think things are getting absurd. We must turn around and ask if the new, young companies have something to tell us.'

'The audience in the Koninklijke Schouwburg in The Hague are settled bourgeois people who are all wearing pearls and are very shocked if everybody takes their clothes off. It's an interesting but loyal audience and this has to do with how you approach an auditorium like this.

Your liberal tradition is your virtue and your vice. Our strength and our weakness is that we believe we can turn the world to rights. I suggest to you that this building here wants to be a bit more vulgar. Perhaps you should take out these seats and put in wooden benches. Perhaps you should invite a young audience because in 1853 the bourgeois and the younger audience would have been here. Perhaps not make all the lobbies the same quality. Perhaps the virtue of the Dutch, the liberal democratic virtue is in fact the problem. When you go to the Nederlands Dans Theater and the seat prices are forty-five or forty guilders everybody looks beautiful and wears casual clothes. I'm not sure that applies to the audience of the Trust in Amsterdam. I think we wanted to go out to a bigger and wider audience and not spend money to make a building like this more beautiful and more elegant but to make it more accessible. And that may mean having dirtier effects. I begin to wonder if it is a good idea that everybody keeps a theatre like this quite beautifully. There is an honest tradition in this theatre and in all European countries that is of the people. Now the young go and find a swimming pool or a church because their world is totally different.'

'I think our job in the theatre is to build bridges back to the audience and everything we do must start with how we get the people in who do not come to the theatre at the moment. Every time we polish a door-handle I think we are encouraging ten per cent of the population and putting off the rest. These ninety per cent paid their taxes too and they may say why should they pay money for the ten. So I think for their own self-interest, we must realize that live theatre is now for a small intellectual group. Everything we must do in touring, in subscription and theatre architecture must be governed by getting out to a wider audience.'

Waar theater en architectuur elkaar ontmoeten

Adri Duivesteijn

Tweede Kamerlid PvdA

oud-directeur Nederlands Architectuurinstituut

Ik heb geïntrigeerd kennis genomen van de inleidingen, en met name die van Iain Mackintosh. Mackintosh sprak over het proces van planning, onderhandeling, ontwerp en bouw van theatergebouwen; over de partners in dat proces; over technische en programmatische eisen; over beroemde en dienstbare architecten; over budgetten en de problemen met budgetten.

Met alle waardering voor de spreker, vroeg ik me af: gaat dit wel over theaterbouw? Gaat dit wel *specifiek* over theaterbouw?

Veel in zijn verhandeling is ook van toepassing op de bouw van bijvoorbeeld scholen, of van een Tweede-Kamergebouw, dat natuurlijk ook een soort theater is. Het zou ook kunnen gaan over sociale woningbouw, al spreek je daarbij niet over zichtlijnen maar over daglichttoetreding, isolatiewaarden en betaalbare huren.

Maar ik bleef optimistisch vooral toen Mackintosh doorverwees: 'Enough of mysticism! If you need to know more, please talk to my friend Onno Greiner who has studied the circle and oval patterns of theatres old and new.'

Echter - ik citeer uit NRC Handelsblad van 26 augustus: 'Aan de hand van een lange reeks dia's vertelt Greiner in zijn Amsterdamse bureau naast het concertgebouw over zijn ontwikkeling als theaterarchitect. De eerste dia toont een kleine reeks hoofdvormen van theaters. "Daar putten wij altijd weer uit, er gebeurt op dit gebied niets nieuws".

Voor mij is het te zeer praktijk- en procesgericht en te sterk naar binnen gekeerd. Het gaat nauwelijks fundamenteel in op de verhouding en de ontmoeting tussen theater en architectuur, tussen theater en stad.

Ik zou dat in dit debat centraal willen stellen, misschien wel juist omdat 'er op dit gebied niets nieuws gebeurt'.

Architectuur als ensceneringskunst

Architectuur en theater hebben beide te maken met ruimte; het vormgeven, openlaten en gebruiken van ruimte. Met elementaire thema's als binnen en buiten, open en besloten, dynamisch en statisch.

Architecten leren van de inzichten die in het theater zijn

ontwikkeld. Het scenario-denken van Rem Koolhaas voor grote stedelijke ontwikkelingen is er een goed voorbeeld van.

De theatrale ruimte is enerzijds een afgescheiden, besloten ruimte, een 'andere wereld' zoals Peter Eversmann het noemde. Anderzijds is het altijd, tegelijkertijd, verweven met andere ruimtelijke dimensies: met de architectonische, stedelijke en openbare ruimte die een samenleving zichzelf gunt.

Over het wonen heb ik altijd gezegd: wonen doe je niet alleen in een woning, maar ook in een straat, een buurt, een stad. Hetzelfde geldt voor theater maken. Theatermakers zouden daarom, vanuit hun vak, heel goed over architectuur en de stad kunnen nadenken. Over de vormgeving van, en het bewegen in de ruimte. Over de stad als toneel, over architectuur als ensceneringskunst. Over de plaats en identiteit van het theater in de stad, waarbij ik met het theater zowel de kunstvorm als het gebouw bedoel. De ontmoeting tussen architectuur en theater mag niet ophouden bij de wanden van de theaterzaal.

Meer durf, meer visie

Het is interessant na te gaan waar de ontmoeting daadwerkelijk verder gaat en wat er dan gebeurt. Bijvoorbeeld als theatergezelschappen een eigen huis willen. De Appel zit in een oude manege, De Trust in een zwembad, Tejater Te-neeter in een badhuis en Toneelgroep Amsterdam vestigt zich in een oude gasfabriek. Zo zijn er meer voorbeelden. Stuk voor stuk kiezen ze voor een bestaand gebouw dat niet voor het theater bedoeld was. Het zijn wél gebouwen met een duidelijke eigen identiteit. Kennelijk kan een theatergezelschap zijn hart verpanden aan een gebouw, als het maar weerbarstig is, als het zijn eisen stelt, als het niet op maat gemaakt is en zich niet willig plooit naar de wensen van het theater. Interessant is dat het gebouw, de architectuur, een eigen waarde gelijkwaardig aan de theaterfunctie heeft. Er ontstaat een vruchtbare spanning tussen architectuur en theater.

De paradox van de theaterbouw is, dat de relatie vaak

heel wat moeizamer is zodra er *speciaal* voor het theater wordt gebouwd. En al helemaal als het niet om een 'eigen huis' gaat maar om een theater voor wisselende gezelschappen. Hier moet niet ontworpen worden voor een specifieke groep met een eigen gezicht, maar voor een anonieme entiteit als het theater.

Theater en architectuur lijken dan ineens gescheiden werelden, met ieder zijn eigen eisen en regels. Er ontstaat een competentiestrijd: de architect wil een ruimte scheppen met karakter terwijl het theater een zaal zonder identiteit eist: kaal, flexibel en gezichtsloos als een hotelkamer of een commercieel verhuurkantoor in een *brainpark*.

De oplossing is vaak een compromis, een rigoureuze scheiding: de architect mag zich uitleven op het exterieur en de foyer, maar in de theaterzaal moet hij zich absoluut ondergeschikt opstellen. Géén architectuur in de zaal, alleen een anonieme ruimte.

Met meer durf en visie kan evengoed een theater komen dat voldoende flexibel is terwijl er tegelijkertijd wél een eigen identiteit ontstaat. Daarvoor is echter een grote betrokkenheid bij de architectuur nodig. Een voorbeeld is de Walt Disney concertaal van Frank Gehry in Los Angeles. Gehry maakte een ontwerp. Vervolgens brachten de adviseurs voor de akoestiek de zaal terug tot de schoenendoos van de Anton Philipszaal van het Residentieorkest in Den Haag. Gehry accepteerde echter niet dat de functionele eisen ook de architectonische expressie zouden bepalen. Zowel het interieur als het exterieur vereist zijns inziens een eigen uitdrukking. En hij kreeg gelijk.

Vruchtbare spanning

Een opdrachtgever moet zich openstellen voor de ideeën en de beelden van de architectuur. Hij moet bereid zijn architectuur als waardevol en gelijkwaardig te leren kennen, en zowel de zaal als de stad als betekenisvol te zien. Dan kan dezelfde vruchtbare spanning ontstaan als in een oude manege of een gasfabriek.

Om beter te kunnen nadenken over de plaats van het theater in de ruimtelijke ordening van de stad, moet de rigoureuze ruimtelijke scheiding (en scheiding van competenties) tussen de theaterzaal en de rest van de wereld doorbroken worden.

Op welke plek staat een theater? Op welke manier markeert het die plek? Hoe verhoudt het zich tot de rest van de stad? In welke mate zijn de lokatie en de invulling ervan een uitnodiging om in cultuur te participeren? Oftewel: op welke wijze bestaat het theater in de stad en op welke wijze presenteert het zich en maakt het deel uit van de stad?

Dat zijn vragen die niet alleen bestuurders, stedenbouwkundigen en architecten aangaan, maar ook theatermakers.

Misschien *juist* theatermakers, in coalitie met ontwerpers en politici. Te vaak gaat het mis door onnadenkendheid of hokjesgeest. Een paar voorbeelden:

De Stadsschouwburg in Rotterdam is een mooi, sereen gebouw, maar ook een gebouw dat zich van de stad afwendt. Het is niet open, niet uitnodigend voor een ander publiek dan degenen die toch al de weg weten. Het gebouw laat niet aan de stad zien wat er binnen gebeurt. De foyer zit aan de achterkant, alsof het om een privé-voorstelling gaat gericht op de achtertuin.

Het ontwerp van Onno Greiner voor een operagebouw hier in Den Haag laat een ouderwetse, beproefde theaterstructuur zien. Maar de belangrijkste vraag bij dit ontwerp is of de lokatie aan de Amsterdamse Veerkade, aan de zijkant van de binnenstad, goed is. Ik vind dat de discussie daarover zou moeten gaan, ook onder theatermakers.

Toen ik als wethouder de bouw van het Theatercentrum aan het Spui voorstelde, had ik daarbij een paar idealen. Bijvoorbeeld dat het een open gebouw zou worden, dat nadrukkelijk *in* de stad zou staan. En ook dat het meer zou worden dan een verzamelgebouw voor vier huurders: namelijk een cultureel centrum waarin de afzonderlijke gebruikers de ruimte hadden hun kracht en inspiratie te bundelen, en waar ze tot bruisende chemische reacties zouden kunnen komen.

Het is teleurstellend dat in ieder geval het tweede niet is gebeurd. De vier gebruikers (voormalige Theater aan de Haven, Kijkhuis, Filmhuis, Stroom) bewaken nauwgezet het eigen territorium, alsof ze elk een eigen gebouw in een gebouw hebben, in wederzijdse ontkenning. En de ontkenning van de stad is er ook zoals de geblindeerde ramen van het Kijkhuis laten zien.

In al die voorbeelden zijn teveel mogelijkheden blijven liggen om het theater op te nemen in de stad, en de stad op te nemen in het theater. Het theater wordt een introvert gebeuren: niet uit een bewuste keuze maar voortkomend uit een defensieve houding. Het lijkt zich tevreden te stellen met het bestaande vaste publiek, zonder de ambitie om te werven, te lokken en podium te zijn voor de stad. Zonder de samenleving in te gaan en te beïnvloeden met lastige vragen en pregnante beelden. Deze defensieve houding staat niet op zichzelf. Ze heeft veel te maken met het politieke en culturele klimaat. En dat is op dit moment nogal dubbelzinnig.

In mijn eigen partij bijvoorbeeld, zijn er hoopvolle ontwikkelingen. Met Felix Rottenberg als voorzitter is er weer ruimte gekomen voor verbeelding en bevlogenheid. Tegelijkertijd hebben we een minister-president die vooral met beide benen op de grond wil blijven staan. Dit symboliseert het dilemma in onze huidige samenleving.

De ene stroming staat voor wat in de 'Proeve voor een re-

geringsprogramma' door de toenmalige formateur was opgenomen: 'Kunst en cultuur zijn van betekenis voor de creativiteit van zowel degenen die het maken, als van degenen die ervan kunnen genieten.' In de regeringsverklaring staat iets meer, bijvoorbeeld dat kunst 'het zinvol verband in de samenleving versterkt', 'een tegenwicht vormt tegen eenvormigheid' en 'respect bevordert voor het uitzonderlijke'.

Ikzelf voel mij meer thuis bij degenen die aandacht hebben voor de verder strekkende betekenis die kunst en cultuur kunnen hebben, zoals:

- hun betekenis voor alle facetten van het leven;
- hun mogelijkheden tot maatschappelijke analyse en verbeelding;
- hun invloed op de samenleving;
- hun bijdrage aan emancipatie en mondigheid;
- hun vermogen om 'zinvolle verbanden' te scheppen of aan de orde te stellen, in plaats van alleen maar te versterken.

Kortom, bij alles wat hen tot een dynamische kracht in de samenleving kan maken.

Bondgenoten

Het ergert mij in hoge mate dat wij gevangenen zijn van een wel zeer eenzijdige interpretatie van economische wetmatigheden. Ons gemiddeld opleidingsniveau is hoog. Tegelijkertijd neemt de factor 'vrije tijd' alleen maar toe. De vierdaagse werkdag voor NS-ers is daarvan een fascinerende illustratie. Die beschikbare tijd is, in economische termen uitgedrukt, een potentiële groeisector, vol latente en te activeren mogelijkheden. Daar ligt een opdracht voor politici die iets willen. De commercie wil in ieder geval. Endemol, RTL 4 en 5, Centerparcs, de Efteling, alle spelen ze in op deze groeisector en slaan er miljoenen uit. Het toerisme is ze daarin voorgegaan.

De invulling van die groeisector is momenteel vooral gericht op consumptie en niet op actief produceren of participeren. Daar ligt een heel terrein braak voor kunst en cultuur. In Frankrijk was het president Mitterand die dit inzag. Hij zette hoog in om die potenties te benutten. In Nederland wordt de wereld van de kunst en cultuur beschouwd als een lastpost die niet in staat is zichzelf te onderhouden. En dus fixeert de aandacht van beleidmakers zich op een eenzijdige uitleg van die economische wetmatigheden zoals profijtbeginsel, eigen bijdrage, kostendekkend. De discussie over kunst en cultuur gaat niet over het intrinsieke maar over het financiële rendement.

Het is duidelijk dat er een ander, actiever en offensiever cultureel klimaat nodig is om daar iets aan te veranderen. En bijvoorbeeld niet het plan van staatssecretaris Nuis om het vierjaarlijkse Kunstenplan te vervangen door jaarlijkse

discussies over subsidiëring. De Raad voor de Kunst heeft er terecht tegen geprotesteerd. Beweging is onmisbaar voor cultuur, maar niet de beweging van onzinnige, jaarlijks afgedraaide discussies. Het overheidsbeleid moet erop gericht zijn creativiteit te genereren, geen onrust.

In Nederland wijst weinig op het willen benutten van de mogelijkheden die er voor de politiek liggen om in de samenleving een breder cultureel draagvlak op te bouwen. Om daarmee de kwaliteit van die samenleving zelf in positieve zin te beïnvloeden. De wereld van de kunst en cultuur is daarom ook vooral defensief ingesteld.

Op dit moment zal de verandering van het culturele klimaat vooral uit de cultuursector zelf moeten komen. Ook de kunsten zelf, ook het theater, moeten hun stellingen verlaten, de zwarte dozen open durven gooien, nieuwe en zelfbewuste vormen van engagement zoeken.

Het theater mag geen schuilplaats voor kunst en cultuur zijn. Het theater kan soms een plaats van bezinning en genot zijn, maar op andere momenten moet het een arena durven zijn, volledig betrokken bij de stad. Besloten en open, binnen en buiten: architectuur en theater zijn daarbij elkaars bondgenoten.

Het gesprek

Voorzitter:

Wim Kuijken, gemeentesecretaris Den Haag.

Deelnemers:

Onno Greiner, architect

Hans van Beek, architect

Mart van Schijndel, architect

Paul Kuypers, directeur de Balie

Adri Duivesteijn, Tweede Kamerlid PvdA, oud-directeur Nederlands Architectuurinstituut

Ger Thijs, artistiek leider Het Nationale Toneel

Hans van Westreenen, directeur De Koninklijke Schouwburg

Carl Birnie, bouwheer en voormalig directeur AT&T Danstheater

Frits van den Haspel, studieleader Opleiding Theatertechniek, Theaterschool Amsterdam

Kuijken: Hoe kijkt u aan tegen de vernieuwende trend naar een uniform, multifunctioneel gebouw, ten opzichte van het specifieke theatergebouw?

Greiner: De vermenging van muziek en theater in één gebouw is geen vernieuwing. Ik ben er tegen omdat er teveel op het theater ingeleverd moet worden.

Van Beek: Ik ben tegen een dergelijk compromis en tegen gemiddelden. Het zoeken naar een ideaal theater, dat vaak een hoefijzervorm heeft, vind ik te beperkt. Het snijdt de weg naar nieuwe vormen af.

Van Westreenen: Deze schouwburg heeft een aantal beperkingen waardoor bepaalde voorstellingen hier niet tot hun recht komen. We proberen een zo optimaal mogelijke situatie te creëren voor dit specifieke theater. Het is niet de bedoeling om dit als maatstaf te gaan gebruiken.

Thijs: Het wegtrekken uit de theaterzalen lijkt op een soort bevrijding, een puberteitsdaad die in veel gevallen niet veel met de ruimte te maken heeft. Het hebben van een ruimte ontslaat je als theatermaker van het maken van de keuze voor die ruimte.

Kuijken: Er zijn de laatste jaren veel theaters verschenen, veelal multifunctioneel en met een enorme afstand tussen het gebouw en diens bespeler. Willen jullie reizende gezelschappen of moet het publiek naar de gezelschappen toekomen?

Kuypers: Er wordt te simpel gedacht over de relatie binnen-buiten. Dat wat zich afspeelt in die theaterzaal is niet mystiek zoals Meuwissen beweert. Communicatie met de buitenwereld komt niet tot stand door architectonische ingrepen. Het is veel te pretentius om te denken dat architecten in staat zijn om die relatie tussen de theaterzaal en de

buitenwereld te creëren. Architecten zijn te sterk met management verweven waardoor reducties van de werkelijkheid plaatsvinden en het theater nog verder in het isolement komt.

Kuijken: Aan welke kant staat de architect?

Van Schijndel: We moeten ons goed realiseren dat die Haagse zaal niet alleen voor de Haagse elite maar ook voor die andere negentig procent is. Belangrijk is hoe we het theater voor die verschillende groepen vormgeven.

Thijs: Een minder opvallende, maar net zo grote bedreiging vind ik de festivalisering van onze cultuur. Theatergroepen krijgen een representatieve functie en lopen de kans verlies te leiden op datgene waar ze voor zijn: uitdrukking geven aan waar het in de maatschappij over gaat. Dit gevaar is veel groter dan dat we de mensen in de Schilderswijk niet bereiken.

Duivesteijn: Een architect moet in de stad plekken creëren waar mensen elkaar ontmoeten. Het theater is een instrument om die stad meer betekenis te geven.

Van den Haspel: Het is een groot verschil of een architect een theater voor een gezelschap bouwt of een theater waar elke dag iemand anders achter het raam staat. Belangrijk is om, voordat een theater gebouwd wordt, te onderzoeken wie in dat gebouw theater wil maken.

Kuypers: Duivesteijn etaleert een erg groot vertrouwen in de architecturale vormgeving. Ik vind het belangrijk dat architecten zich afvragen wat theater is, wat voor eisen het stelt en wat zich daar afspeelt. Op basis daarvan bepaal je de condities voor de gebouwen die nodig zijn. Gebouwen zijn niet meer dan voorwaarden en faciliteiten. Mensen die uit de schouwburgen trekken doen dat omdat ze zo'n gebouw niet naar hun hand kunnen zetten. Ik wil dat de mensen die in een gebouw werken zelf kunnen bepalen wat ermee gebeurt. Wanneer instanties

van buitenaf beslag leggen op de ruimte belemmeren ze de relatie naar buiten.

Duivesteijn: Een gebouw is ook theater. Je onderschat dat het theatergebouw een vorm van expressie is.

Kuijken: Wat wil een theaterdirecteur in die relatie tussen gebouw en theatermaker?

Van Westreenen: Ik wil een zo nauw mogelijke samenwerking met een vaste bespeler uitgaande van de voorwaarden die de theaterruimte schept. Wat betreft die voorwaarden wordt een deal gesloten met de groepen die komen spelen. In eerste instantie produceert de schouwburg. Pas in tweede instantie ontvangt hij ook.

Birmie: Wij brachten tien premières uit per jaar. We hadden tien keer drie weken om dat in eigen huis voor te bereiden. De overige 120 dagen lieten we anderen toe om de exploitatie in balans te brengen.

Duivesteijn: Een theater dat door een vast gezelschap gespeeld wordt is dood wanneer er niet gespeeld wordt. Vanuit het functioneren van een stad vind ik het irritant dat een stukje infrastructuur niet iedere dag gebruikt wordt.

Greiner: Ik pleit voor meer aandacht voor de uitstraling van het gebouw als het niet voor het vak gebruikt wordt. Het mag niet dood zijn of leeg staan, geef het desnoods een horecafunctie.

Een spreker uit het publiek veronderstelt dat aan ontwikkelingen in de theaterbouw zoals onder andere door Joost Meuwissen en Adriëne van Heteren geschetst, een visie ten grondslag ligt.

Kuijken: Zijn de genoemde ontwikkelingen gebaseerd op de visie van de overheid, het stadsbestuur of de individuele producent?

Duivesteijn: Ik denk dat er geen visie is hoe we met cultuurparticipatie of de ontwikkeling van kunst en cultuur omgaan. Dat is een groot dilemma.

Kuypers: In de jaren vijftig zijn te veel voorzieningen tot stand gekomen die eenvoudigweg in de samenleving werden geplant. In Tilburg, waar tot op dat moment enkel een parochiehuis stond, werd plotseling een schouwburg gebouwd. Dat ging twee jaar goed. De kracht van wat er in die schouwburg gebeurde was echter te groot en doorbrak teveel taboes. Twintig jaar lang werd die schouwburg commercieel uitgebaat. Het Zuidelijk Toneel kon er niet terecht omdat hun artistieke visie daar niet paste. Die grootschalige ontwikkeling zie ik opnieuw tot stand komen, grote visies en ideeën om de stad te ontwikkelen. Ik ben bang dat de zorgvuldigheid en de integriteit van waaruit theater bedreven moet worden in de verdrukking komen.

Kuijken: Heeft dit te maken met de bemoeienis van de nationale overheid?

Kuypers: Lokale overheden zijn van een ambitie vervuld die niet in overeenstemming is met wat er in het theater aan de gang is.

Greiner: Dat vind ik te pessimistisch. Juist doordat die accommodaties er zijn gaan er meer mensen naar het theater.

Rieks Swarte (zaal): Er zijn in Nederland 140 schouwburggen die bespeeld worden door zeven gezelschappen. Elke schouwburg zou verplicht moeten worden om een gezelschap te huisvesten zodat deze niet meer hoeven te reizen.

Duivesteijn: Het is een vreemde gang van zaken om veel infrastructuur te creëren in de veronderstelling dat die een behoefte oproept. Ik denk dat veel gemeentes ten onrechte op theatergezelschappen bezuinigd hebben.

Swarte: In een schouwburg moet de acteur nog steeds onzichtbaar via de achterdeur naar binnen en naar buiten. Ook door een aparte artiestenfoyer kom je nooit in contact met het publiek. In het tweede circuit gaat dit al jaren anders.

Mackintosh (zaal): If you have seven companies for 140 theatres demolish bad theatres. And for touring: a good director knows which play is good for touring and which is not. The theatre has the job to revive the city.

Kuypers: In een aantal steden zie je rond voorzieningen nieuwe gezelschappen ontstaan. In het beleid moet ruimte gecreëerd worden voor het ontstaan van een dergelijke verdichting.

Kuijken: Wie wil er reageren op opmerkingen over het theater als onderdeel van het stedelijk geheel en het scheiden van publieks- en acteursfuncties?

Greiner: Een architect heeft nauwelijks invloed op de plek waar het theater wordt gebouwd. De politiek beslist. Ik begrijp niet waarom de foyers nog steeds gescheiden worden.

Van Schijndel: Het theater levert als gebouw geen bijdrage aan de stad. Wel als instituut. Een gebouw leeft pas als erover gesproken wordt. Architectuur spreekt niet. Architectuur is een voertuig om de mensen het gevoel van een stad te geven, geen middel.

Duivesteijn: Architectuur is een uitdrukkingvorm die nadrukkelijk iets zégt. Een architect moet dat echter ook willen. Hoe slechter de plek in de stad is, hoe groter het belang van de architectuur wordt.

Uit het publiek komt de opmerking dat er meer verband is tussen het theater en zijn architectuur dan tussen het gebouw en zijn omgeving. 'Ik acht dat eerste het wezen van de zaak', reageert Onno Greiner en sluit hiermee de discussie.

Bijlagen

Bijlagen:

- 'De perfecte zaal is niet mijn ideaal' door Kasper Jansen.
In: *NRC Handelsblad*, 26 augustus 1994
- 'Schouwburg wil meer dan gewone renovatie' door Casper Postmaa.
In: *Haagsche Courant*, 10 september 1994
- 'Theaterarchitectuur streeft naar sfeer' door Homme Siebinga.
In: *Haarlems Dagblad*, 13 september 1994
- 'Architectuurcongres allemaal theater' bericht over het congres.
In: *Culturele Marketing Nieuwsbrief*, jrg.3, nr. 8 1994
- 'Toneel en theaterarchitectuur in Nederland' over het architectuurcongres door Oscar Wibaut.
In: *Zichtlijnen*, nr. 37, oktober 1994
- 'Iain Mackintosh' boekbespreking door Vincent van Amelsfoort.
In: *Zichtlijnen*, nr. 37, oktober 1994
- 'Artiesteningang' bericht van Ger Thijs over het forum tijdens het architectuurcongres.
In: *Het Nationale Toneel*, seizoen '94 - '95

Op stapel staande publicaties naar aanleiding van het architectuurcongres:

- In het *Boekmancahier*, 6 (1994), 21(dec.) verschijnt een verslag van het architectuurcongres geschreven door Sannie Hoogervorst. Het Boekmancahier is à f 15,- per nummer te bestellen bij de Boekmanstichting, Herengracht 415, 1017 BP Amsterdam. Tel.: 020 - 624 37 36.
- In *Toneel Theatraal* verschijnt o.v. een interview van Rieks Swarte met Iain Mackintosh.

De Amsterdamse architecten Onno Greiner en Martien van Goor presenteren in maart van dit jaar een ontwerp voor een grote Haagse Opera met een voor ons land ongekende allure. In het nieuwe gebouw, ontworpen in opdracht van Carel Birnie, voormalig directeur van het Nederlands Danstheater, moeten op commerciële basis opera's en musicals worden uitgevoerd. De architecten grijpen daarvoor terug op een oude en tegenwoordig nog zelden gebruikte theatervorm uit de Renaissance: een hoefijzervormige zaal met, in dit geval, vijf balkons.

Al is hij kleiner in omvang, de Haagse opera lijkt in opzet precies op wereldberoemde operatheaters als de Scala van Milaan of Covent Garden in Londen. Dat zijn, ook akoestisch, vnnrtreffelijke theaters. Een nadeel zijn de deels onvermijdelijk slechte zichtlijnen. Op het 'schellinkje', de hoogste balkons, en vooral aan de zij-kanten vlakbij de toneelkast, heeft men een zeer beperkt zicht op het totale podium en het schterdoek.

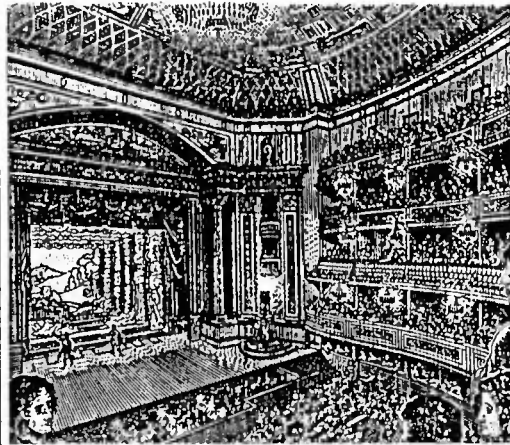
Waarom bouwt een architect welbewust zo'n nu vaak als gedateerd beschouwd theater? Onno Greiner: „Ik ben nu 35 jaar bezig met het ontwerpen, bouwen en renoveren van theaters en zo langzamerhand denk ik dat ik een beetje begint te begrijpen wat een theater eigenlijk is. Ik sta wel eens kritisch ten opzichte van sommige theaters die in ons land worden gebouwd. De Rijksschouwburgcommissie kan helaas geen dwingende voorschriften meer geven. Iedereen gaat nu zijn gang. Maar mijn collega's kunnen het ook niet helpen als ze nooit eerder een theater hebben gebouwd. Een theater is technisch een erg moeilijke opgave, maar vooral ook psychologisch.”

Greiner kreeg in 1960 van de gemeente Hoogeveen zijn eerste opdracht voor het bouwen van een theater. Hij maakte er een multifunctioneel cultureel centrum van: De Tamboer. Toen hij de opdracht kreeg, had hij nog niet eens zijn eerste huis voltooid. Greiner bouwde in Hoogeveen een eigentijdse en intieme zaal voor zo'n 500 bezoekers. Het podium is ver vooruit de zaal ingeschoven en de zitplaatsen zijn zoveel mogelijk daaromheen gegroepeerd.

Sindsdien bouwde Greiner theaters in Sliedrecht (de Bonkelaar), in Amersfoort (De Flint), en in de Duitse steden Biberach en Kevelaar. Hij restaureerde de schouwburg van Leiden (de oudste van Nederland), renoveerde de Twentse schouwburg, breidde samen met compagnon Martien van Goor het theater Carré uit, evenals de in Hoogeveense theater en herbouwde de inmiddels afgebrande Flint. Ook transformeerde hij de kerk De Maeght in Bergen op Zoom tot theater.

Het nieuwste ontwerp van Greiner en Van Goor is een grote opera met een zaal voor 1800 toeschouwers die in Den Haag zou moeten worden gebouwd achter het Spui. Over dit en andere theaterplannen in Den Haag wordt op 9 september een symposium gehouden in de Haagse Koninklijke Schouwburg tijdens het Theaterfestival.

Het Muziektheater in Amsterdam verfoeit Greiner als een heilloos compromis tussen een 'en rond'-theater en



Theatre Royal, Drury Lane, 1812

De perfecte zaal is niet mijn ideaal

Een theater mag gerust goede en minder goede plaatsen hebben, vindt architect Onno Greiner, die zich heeft gespecialiseerd in het ontwerpen van theaters. Zijn plan voor een nieuwe opera in Den Haag grijpt terug op de zalen uit de Renaissance.



Onno Greiner foto Peter Hitz

tercentrum aan het Spui bouwde.

Greiner zegt nog steeds te streven naar intiniteit, zoals hij die in Hoogeveen schiep. Voor Greiner is gebruik van een zaal voor zwel concerten als theatervoorstellingen, zoals in Nederland vaak wordt gedaan, uit den boze. De nieuwe schouwburg in Zoetermeer van Hans van Beek vindt hij om die reden een mislukking. Succesvolle zalen als De Lawei in Drachten en het Theater aan het Vrijthof in Maastricht, waar zowel theatervoorstellingen als concerten worden gegeven, heeft hij echter nog nooit bezocht.

Het Muziektheater in Amsterdam verfoeit Greiner als een heilloos compromis tussen een 'en rond'-theater en

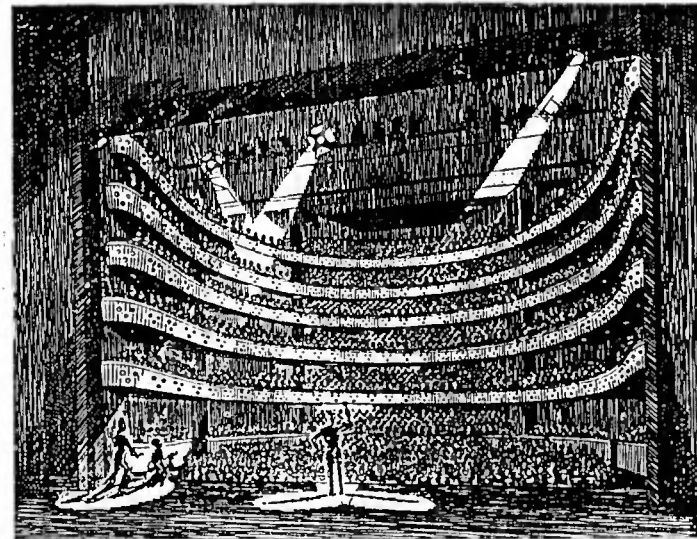
gen voor de akoestiek. Greiner denkt dat architect Bijvoet, zou hij de bouw van zijn oude ontwerp nog hebben mogen beleven, niet had gearzeld de vorm daarvan alsnog te veranderen.

Aan de hand van een lange reeks di-a's — een herhaling van een lezing die hij onlangs in Haarlem hield — vertelt Greiner in zijn Amsterdamse bureau naast het Concertgebouw over zijn ontwikkeling als theaterarchitect. De eerste dia toont een kleine reeks hondvormen van theaters. „Daar putten wij altijd weer uit, er gebeurt op dit gebied niets nieuws.”

Shakespeare

Greiner is in zijn begintijd vooral be-

Theaterarchitect Onno Greiner over droombeelden en zichtlijnen



Operacomplex Den Haag, zaalperspectief

Maar de reizende voorstelling, het overgrote deel van het theateraanbod, gaat uit van het lijsttoneel. En dat vereist een grote mate van uniformiteit van de theaters.

Al lijkt zijn ontwerp voor de Haagse Opera erg 'ouderwets', toch is Greiner ten opzichte van de 'Shakespeareaanse' Tamboer in Hoogeveen inmiddels noodgedwongen een paar eeuwen opgeschoven. Greiner blijft daarmee in wezen een traditionalist. Hij verafschuwt het perfectionisme in de theaterbouw, zoals bijvoorbeeld Wagner dat in 1876 realiseerde in zijn eigen theater in Bayreuth. In dat Festspielhaus heersen Spaanse eenvoud en onopgesmukt functionalisme. Wagner rekende af met loges en balkons, symbolen van hiërarchie uit de tijd van aristocratie en van bourgeoisie. Wagners stoelstelling is een kopie van een sectie uit het halfronde antieke Griekse theater, zoals dat van Epidaurus. Het vormt een volstrekt democratische tribune met overal perfect zicht op het hele podium.

Het Danstheater aan het Spui in Den Haag is door Rem Koolhaas ook volgens dit model gemaakt. Greiner: „Het Festspielhaus in Bayreuth was ideaal voor Wagners eigen opera's, maar die zijn nu voor ons het verkeerde voorbeeld. Je ziet vanuit de verte de zaak voortbijtrekken. Wagner schiep afstand tussen publiek en scène, hij wilde droombeelden opwekken en illusies in stand houden.

„Wagners Festspielhaus is vaak nagehouden, omdat het een ideaal theater zou zijn. Maar bij iets anders dan een Wagnervoorstelling krijg je een verkeerd resultaat. Een balletvoorstelling in het Haagse Danstheater is iets heel anders dan een opera, waarbij je veel meer betrokken moet zijn, zoals dat het geval is in Italië. Wagners mo-

den bioscoop. Maar een bioscoopvoorstelling is geen theater. Het mooiste theater van Amsterdam is Tjuschinski. Maar dat is helaas weer een bioscoop.”

In zijn Haagse Opera gebruikt Greiner de balkons om „het publiek om het podium te buigen.” Hoe klassiek en beproefd de vormen ook mogen zijn, Greiner gebruikt de techniek van de computeranimatie om de zichtlijnen vanuit elke stoel te kunnen beoordelen.

Actie en reactie

Uiteindelijk heeft Greiner er geen enkel probleem mee dat de zichtlijnen niet overal even goed zijn. „Natuurlijk is het zicht bovendien links en rechts bij de lijst niet al te best, daar maak ik ook geen tweede rij. Maar ik zit er zelf juist graag, je hebt daar het beste overzicht over actie én reactie, en daar gaat het om in het theater. Een acteur of zanger die aah het werk is, moet ook hoog om zich heen mensen zien zitten. Een theater mag gerust goede en minder goede plaatsen hebben, dure én goedkope. De eerste rij parterre is ook niet zo goed als de eerste rij balkon.

„Het kost geen enkele moeite een 'perfecte' zaal te ontwerpen. Maar daar streef ik niet naar, dat is niet mijn ideale zaal. Ik geloof dat je bij opera het publiek dichtbij het podium moet hebben. Theater is geen eenrichtingsverkeer. Het is niet zoals bij Wagner iets voor passieve toeschouwers. Of, zoals Gerardjan Rijnders wil, iets om in het duister van een 'zwarte doos' te bekijken. Ik wil het actieve theater, waarbij de mensen de voorstelling én elkaar kunnen zien. Dat is het echte theater.”

Architectuursymposium 'Allemaal theater'. Koninklijke Schouwburg, Den Haag, 9

Schouwburg wil meer dan gewone renovatie

DOOR CASPER POSTMAA

Den Haag - Het symposium ging over theaterarchitectuur, maar al gauw bleek dat het werkelijke thema gisteren de toekomst van de plaats van handeling zelf was: de Koninklijke Schouwburg. De bonbonnière waar ooit Paul Steenbergen, Ko van Dijk en Guido de Moor straalden, is ondanks die successen (en de nieuwe foyer) een vedette op zijn retour. Mottige meubelen, fletse schilderijen en niet iedereen kan het toneel zien. Maar zoals het in het echte leven ook gaat; de oude dame heeft meer karakter dan de nog onbeschreven nieuwkomers. Of dat verschil wordt uitgebuit, hangt af van de komende maanden. Zoals het er nu naar uitziet is de Haagse gemeenteraad schoorvoetend bereid om geld uit te trekken voor een hoogst noodzakelijke opknopbeurt. Maar niet meer dan dat.

De theaterdirectie en enkele sprekers op het congres van gisteren verlangen meer. Zij willen dat in de Koninklijke Schouwburg de oervorm van het theater terugkeert, dat de stringente scheiding tussen publiek en acteurs wordt weggenomen en dat de twee, zoals in de tijd van Shakespeare, in elkaar overvloeien. Niet een theater herstellen, maar hét theater.

Black Box

Volgens Peter Eversmann van het Nederlands Instituut voor Theaterwetenschap is de tijd daar rijp voor nu de zogenaamde 'black box' als oplossing heeft gefaald. De meeste mensen kennen de black box als de doos die resteert na een verschrikkelijke vliegcrash. Eigenlijk is het ook zo met de black box in het theater. Als je alle versieringen uit de zaal haalt, de muren zwart verft, de stoelen vervangt door een soort voetbaltribune; kortom als je de betovering van het theater doorbreekt, dan blijft als een afgekloven skelet de black box over. Een schrijnend voorbeeld is het Theater aan het Spui.

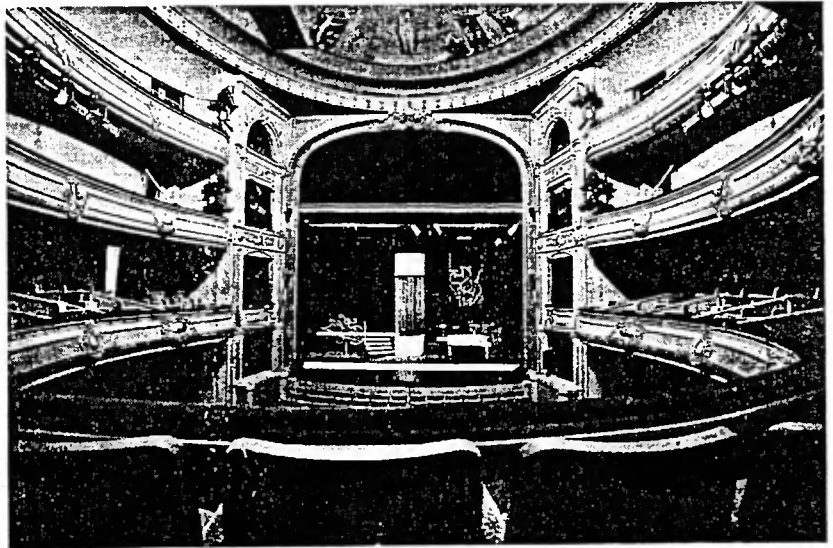


FOTO HANS DE BAKKER

De theaterdirectie wil dat in de Koninklijke Schouwburg de oervorm van het theater terugkeert, dat de stringente scheiding tussen publiek en acteurs wordt weggenomen.

Theatermakers houden van de black box, want de tribunes en het podium zijn verplaatsbaar: je kunt er als regisseur doen en laten wat je wilt. Architecten, zoals Hans van Beek van Atelier Pro, legden gisteren omstandig uit, dat de zwarte doos een schijnoplossing is. Alle technische mogelijkheden om het theater dagelijks te veranderen zijn er wel, maar men maakt er slechts zelden gebruik van. Van Beek: „Ze noemen het zwart maar het wordt er zelfs nooit donker, want door die flexibiliteit zijn er zoveel uitgangen nodig, met daarboven het lichtbakje UIT, dat de illusie danig wordt verstoord.

„Dat is wel een blijk van minachting voor het publiek”, concludeerde Eversmann, die uitlegde hoe in de afgelopen eeuw de band met 'de zaal' steeds losser is geworden, met de black box als extreem eindpunt.

„Je ziet het aan alles”, aldus de wetenschapper, „op oude plaatjes stond altijd publiek en toneel, op de theaterfoto's van tegenwoordig zijn geen toeschouwers meer aanwezig. Ze zijn onbelangrijk geworden”.

De beroemde Britse theaterontwerper Ian Mackintosh zou graag in de Koninklijke Schouwburg die scheiding weer ongedaan maken. Alleen heeft hij geen opdracht voor de verbouwing; die is naar architect/designer Mart van Schijndel (van de Deltavaas) gegaan.

Mackintosh: „Er is nooit voldoende research gedaan naar dit theater. Ik heb twee uur in het archief gezeten en zag toen al dat er nog onnoemelijk veel werk te doen is. Als je het podium de zaal in schuift dan is de schouwburg plotseling niet meer dat ouderwetse bourgeois theater. We moeten speuren naar de ware geest van deze schouwburg, en die herstellen”. Hans van Westreenen, directeur van de Koninklijke Schouwburg, wil dolgraag met Mackintosh in zee. „Dan gaan we opnieuw ontwerpen. Vanuit het toneel. Mackintosh is de enige in de wereld die dat echt kan. Mart van Schijndel houden we erbij, want behalve de zaal moet er natuurlijk meer gebeuren. 't Is alleen de vraag hoe de rollen worden verdeeld, want Mackintosh neemt geen genoegen met de rol van vrijblijvend adviseur”.

Bouwmeester Haarlemse schouwburg: 'Publiek in de watten leggen'

Theaterarchitectuur streeft naar sfeer

DEN HAAG • HOMME SIEBENGA

Hoe hangt de vlag erbij in theaterbouw Nederland, waar de laatste jaren de nieuwe schouwburgen als paddestoelen uit de bodem schieten? Duidelijk is dat Haarlem absoluut niet de enige stad is die zijn allure wil vergroten met een eigentijdse schouwburg.

Het Theaterfestival in Den Haag bood afgelopen weekeinde de kopstukken van de theaterarchitectuur de gelegenheid om elkaar tijdens een congres eens stevig aan de tand te voelen. Een van deelnemers aan het debat was Hans van Beek, de man van Architectenbureau Pro die tekent aan het ontwerp van de nieuwe Haarlemse schouwburg.

Achter het spreekgestoelte in Den Haag traden vogels aan van zeer diverse pluimage: Onno Greiner, de man die onder meer Carré van een nieuwe toneeltoren voorzag; Mart van Schijndel, die een masterplan maakte voor de Koninklijke Schouwburg in Den Haag; Adri Duivesteijn, wethouder in Den Haag, vervolgens scheidend directeur van het Nederlands Architectuur Instituut en sinds kort lid van de Tweede Kamer voor de PvdA.

Eigenzinnige types, met allemaal een zeer persoonlijke invalshoek. Maar tussen alle stokpaardjes die er worden bereden, tekent zich gek genoeg een heldere rode draad af. Er lijkt een herbezinning gaande op het belang van atmosfeer, ambiance in het theater.

Hans van Beek stemt in met die tendens en heeft er een duidelijke verklaring voor: „Dat heeft te maken met het feit dat in de Nederlandse situatie in de theaters elke avond een andere voorstelling staat. Om die dagelijkse ombouw te kunnen realiseren, worden in de architectuur de technische voorzieningen ontzettend belangrijk. Vervolgens dreigen we te vergeten dat het eigenlijke theater toch in de zaal plaats heeft.

Daarin moet de hoofdmoot van alle energie gaan zitten.”

Van Beek richt de schijnwerper niet op de spelers, maar vooral op het publiek, dat er volgens hem vaak nogal bekaaid afkomt. „Omdat de ambiance bij elk stuk eigenlijk verschillend moet zijn, worden theaters flexibel gemaakt, zodat je de sfeer in de zaal voor elke productie kan aanpassen. Maar in de praktijk zijn daar geen budgetten voor, dus slaat al die flexibiliteit om in armoede. Ik vind dat je als architect een zaal karakter en ambiance moet geven. Dat is een basisvoorziening die je vervolgens met eenvoudige middelen enigszins moet kunnen bijkleuren.”

Om zijn verhaal te illustreren beschrijft hij de zaal in zijn theater in Zoetermeer, waar op de wanden rasters met autolampjes aanbracht. De intensiteit van die lichtpunten kan worden geregeld en met kleurfilters kunnen verschillende sferen worden opgeroepen.

Van Beek: „We moeten er ons rot voor vechten om een theater uitstraling te geven en te zorgen dat het publiek er graag komt. Dat geldt voor de architect, maar dat besef moet ook leven bij de mensen die de techniek moeten bedienen. Zo kun je bijvoorbeeld ook van alles doen aan de ramp van lege stoelen. Als een voorstelling niet is uitverkocht, moet je de honderd mensen die wel komen, in de watten leggen. Je kunt ze bijvoorbeeld bijelkaar vegen en met licht intimiteit creëren.”

Maar het gaat Van Beek om meer dan het interieur. Hij verwijst instemmend naar het pleidooi van Adri Duivesteijn, die tijdens het congres hamerde op het belang van de positie van een theater binnen een stad, de uitstraling van het exterieur. Van Beek: „Een theater hoort tegenwoordig tot de elementen die een stad maken. Vroeger was het de kerk die letterlijk in het midden stond. (Lachend:) Je hoeft in Haarlem niet bang te zijn dat dat ooit anders wordt. Maar

tegenwoordig kan juist een schouwburg stedelijkheid creëren. In het centrum van Haarlem liggen al een paar kooltjes te smeulen en met de schouwburg komt er nog een kooltje bij, waardoor opeens een vuurtje kan ontstaan. Die combinatie met het Concertgebouw is een unieke kans voor Haarlem. Dat zijn functies die elkaar ongevoelbaar kunnen versterken.”

Na afloop van het congres moet Hans van Beek nog iets van het hart dat hem behoorlijk hoog zit: het vijandige klimaat in Haarlem. „Er is in Den Haag ook enkele malen gesproken over de spanningsboog die nodig is om de energie van de spelers over te brengen op de toeschouwers. Om goed te kunnen spelen moet er energie uit de zaal terugkomen naar de artiest. Dan overstijgt hij zichzelf. Dat speelt precies zo in de wereld van de architectuur. In Haarlem wordt er bijna alles aan gedaan om die sfeer niet te creëren.”

Wat hem bijvoorbeeld dwars zit is de recente rel om de ambtelijke nota waarin werd gemeld dat er in zijn ontwerp in totaal 694 stoelen passen in plaats van de gewenste 750. „Het slaat helemaal nergens op. Ontwerpen is een lang proces. Deze brief was een onjuiste interpretatie van een schets voor een voorlopig ontwerp. Een voorlopig ontwerp wordt nooit gebouwd, alle partijen moeten daar hun zegje over doen, daar wordt nog veel aan gesleuteld. Inmiddels ligt er een echt voorlopig ontwerp, waar keurig het aantal stoelen inzit die Haarlem wenst. Ik moet eerlijkheidshalve zeggen dat we nog een heel traject hebben te gaan, maar zoals liet er nu voorstaat lukt het met die zitplaatsen.”

„We hebben deze beproeving doorstaan, maar nu zou er een moment moeten ontstaan dat de sfeer ontklapt. Dat er een zeker vertrouwen ontstaat en de structurele argwaan verdwijnt.”



BINNENLAND

ARCHITECTUURCONGRES ALLEMAAL THEATER

In het kader van het Theaterfestival spraken wetenschappers, theatermakers, architecten, politici, en theaterdirecteuren over theatrale ruimte en theaterarchitectuur.

Peter Eversman van het Instituut voor Theaterwetenschap Amsterdam benadrukte dat een lege, neutrale theaterruimte niet bestaat. Naar het theater gaan is te vergelijken met het binnenstappen van een ruimte- of tijdmachine. Ook de vormgeving van het theater kan een bijdrage leveren aan het ondergaan van de illusie. Het publiek stapt in een andere wereld. Het theatrale is meer dan de voorstelling. Verwaarlozing van de beleving van het publiek leidt tot de bouw van slechte theaters. Het mooiste zou zijn om het decor en het gebouw per keer aan te passen aan voorstelling en publiek.

Volgens Iain Mackintosh van Theatre Projects London betekent het ontbreken van het rangenstelsel dat arme mensen te veel moeten betalen. Het is beter om op basis van de positie in het theater verschillende prijzen te hanteren (scaling). Ook goede theaters hebben gewoonlijk een aantal slechte plaatsen, die dus goedkoper aangeboden kunnen worden. Per genre verschilt de optimale grootte van bijvoorbeeld de toneelopening of de zaal. De ideeën van Mackintosh zijn inspirerend. Zijn boek *Architecture, Actor & Audience*, in Londen uitgebracht door Routledge in 1993, is ook voor marketeers een aanrader.

Luc Dhooghe (De Minardschouwburg, Gent) stelde dat een voorstelling een unieke gebeurtenis op een unieke plaats is. Het theater was vroeger een onderdeel van het stedelijk leven en zou dat eigenlijk nog moeten zijn. Paul Kuypers, directeur van De Balie in Amsterdam, beweerde daarentegen dat theaterbouw teveel wordt gezien als een instrument ter versterking van de stedelijke functie. Een extreem voorbeeld van dat denken leverde Joost Meuwissen (Universität Karlsruhe), die meent dat de gevel van het theater misschien nog belangrijker is dan de foyer en de zaal. Immers, de voorstellingen wisselen, maar het gebouw blijft.

In de afsluitende discussie kwamen bekende thema's zoals het spreidingsbeleid, de (vermeende) publieke belangstelling, en een eigen theater voor toneelgroepen aan de orde. Eén van de conclusies luidde dat er in plaats van multifunctionele theaters beter gespecialiseerde theaters kunnen worden gebouwd.

Een uitgebreid verslag is te bestellen via de redactie van CMN: telefoon (020) 623 50 01. III

Toneel en theaterarchitectuur in Nederland

door Oscar Wibaut

Het Theaterfestival organiseerde op vrijdag 9 september 1994 een congres over theaterarchitectuur. Dat onderwerp kwam niet zomaar uit de lucht vallen: het is om verschillende redenen uiterst actueel.

Nieuwbouw

De eerste reden voor deze hernieuwde belangstelling is dat het Nederlandse theaterlandschap (na de enorme bouwimpuls van de jaren '60 en '70) de afgelopen jaren opnieuw gekenmerkt wordt door een hausse aan nieuwbouw van culturele accommodaties. Om enkele belangrijke voorbeelden te noemen: het Muziektheater in Amsterdam, de grote nieuwe schouwburgen in Rotterdam, Maastricht, Leeuwarden en Breda, de grote muziekzalen in Enschede, Den Haag en Eindhoven, het AT&T Danstheater en het Theater aan het Spui in Den Haag. Verder zijn er nieuwe regionale schouwburgen bij gekomen in kleinere plaatsen als Zoetermeer, Rijswijk, Gouda, Delft en Hoogeveen, en worden er interessante renovaties uitgevoerd in steden als Amersfoort, Bergen op Zoom, Dordrecht, Amsterdam (Carré) en Den Haag (het VSB-Circustheater). Deze lijst is - zonder enige aanspraak te maken op volledigheid - voor een klein land indrukwekkend. Aan deze opsomming van accommodaties zou een even indrukwekkende als verwarrende lijst van zeer lovende tot zeer terughoudende reacties op de resultaten van deze immense investeringsgolf kunnen worden toegevoegd. Deze reacties verwoorden een groeiende ambivalentie ten opzichte van tenminste een aantal fundamentele kwaliteitsaspecten van de meeste van deze accommodaties.

Onbehagen

De tweede belangrijke reden voor de hernieuwde belangstelling voor theaterarchitectuur heeft dan ook heel veel te maken met dat groeiend onbehagen. Ze komt voort uit de onvrede van een aantal vooraanstaande Ne-

derlandse toneelmakers, die zich met hun genre - het toneel - en de artistieke vernieuwingen die zij binnen dat genre voorstaan, minder en minder thuis beginnen te voelen in het Nederlandse accommodatiebestel. Bij hen klinkt steeds sterker de roep om een eigen theater. Deze ontwikkeling werd voorafgegaan door een groeiend koor van kritiek op de reisverplichting. Deze kritiek richtte zich niet zozeer op de vele, als kostbaar én plichtmatig ervaren verplaatsingen, maar lijkt vooral een impliciete kritiek te zijn op het moeten bespelen van die 'afschuwelijke onbespeelbare bakken'.

Een eigen theater

Enkele voorbeelden: in het voetspoor van Erik Vos, die met zijn eigenhandig verbouwde, Scheveningse paardentramremise als de belangrijkste pionier en het grote voorbeeld beschouwd kan worden, richt Frans Strijards in alle stilte voor zijn Art&Pro het Rozentheater (het voormalige Mickery-theater) in. Theu Boermans werkt met De Trust, na de succesvolle improvisatie in het Heilige-Weg-zwembad, hard aan een eigen theater in een voormalige Lutherse kerk aan de Amsterdamse Kloveniersburgwal. Ondertussen neemt Gerardjan Rijnders met Toneelgroep Amsterdam een voorschot op de trage en vooral onbestemde politieke besluitvorming van de hoofdstad, door het eerste podium des lands te laten voor wat het is, en zich te installeren in de Westergasfabriek. Peter de Baan verlaat de Rotterdamse Schouwburg om het Ro Theater buiten Rotterdams belangrijkste toneelpodium te vestigen, en Toneelgroep Hollandia bespeelt zelfs uitsluitend locaties die niet speciaal voor theater zijn ingericht. Jan Joris Lamers' Discordia kan tenslotte aan dit rijtje worden toegevoegd als de meest consequente exponent van deze beweging: voorzover Lamers zich uit zijn (min of meer) eigen tent heeft laten lokken, was dat altijd op zijn condities. Discordia is zelden buiten Felix Meritis of De Toneelschuur te zien geweest. Alleen Het

Nationale Toneel blijft het huisgezelschap van De Koninklijke Schouwburg in Den Haag, zij het minder dan voorheen; omdat het daarnaast kan beschikken over het Theater aan het Spui. De gevolgen die deze ontwikkelingen hebben voor de cultuurspreiding worden nu vooral in de grote schouwburgen in den lande duidelijk zichtbaar.

Theater en toneel

Het interessante van de hierboven geschetste ontwikkelingen is dat de kritiek op het accommodatie-bestel niet exclusief, maar wel het sterkst naar voren wordt gebracht door de toneelwereld. Hoe komt dat? Zijn toneelmakers grotere oproerkraaiers dan hun collega's uit de andere podiumkunsten, of is er iets fundamenteelers aan de hand? Dat laatste is natuurlijk het geval. Dit vermoeden wordt nog eens bevestigd door de pogingen van een aantal grote schouwburgen om in hun grote zaal bepaalde aanpassingen te realiseren, die die zalen beter geschikt moeten maken voor toneelbespeling. In de Rotterdamse Schouwburg heeft de ervaring geleerd dat toneelvoorstellingen in de grote zaal beter met een aangepaste publieksopstelling gespeeld kunnen worden. Ook de Utrechtse Stadsschouwburg werkt aan een dure aanpassing van de grote zaal, om deze beter geschikt te maken voor toneel.

Den Haag

Bij de voorbereidingen van de restauratie van De Koninklijke Schouwburg in Den Haag staat hetzelfde probleem op een andere manier centraal: juist omdat die zaal over bijzondere actuele en potentiële kwaliteiten voor toneel beschikt, is het daar de grote uitdaging om die kwaliteiten te identificeren. Opdat deze kwaliteiten tenminste onaangetaast, maar liefst versterkt uit de restauratie te voorschijn zullen komen. Het vertrek van Toneelgroep Amsterdam uit de Amsterdamse Stadsschouwburg heeft alles te maken met een grote onvrede over de gebrekkige speelkwaliteiten van die zaal, en met het ontbreken van ook maar het begin van een gedachtenvorming over verbetering van die zaal. Zelfs de flexibele grote zaal van het Theater aan het Spui, bij de opening twee jaar geleden nog met gejuich ontvangen, blijkt in het gebruik voor toneel vooralsnog lastig. (Dit geldt overigens uitdrukkelijk niet voor dans.) Dat wil niet zeggen dat die zaal een mislukking is, wel dat de geheimen van een succesvol gebruik van die zaal voor toneelvoorstellingen, minder gemakkelijk te ontsluiten zijn dan aanvankelijk werd aangenomen.

Oude gebouwen

Het is niet de bedoeling om in dit verband alle bovengenoemde zalen in detail op hun merites te beoordelen. Het gaat er vooral om een trend te signaleren. Het is interessant om vast te stellen dat van de hierboven genoemde zalen vooral degene die deze eeuw of eind vorige eeuw gebouwd zijn (Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, Den Haag Spui), door de ma-

nier waarop ze ontworpen zijn kennelijk niet of niet voldoende voor toneelbespeling geschikt zijn. Daaraan kan worden toegevoegd dat voor De Koninklijke Schouwburg (in 1802 ontworpen voor de toenmalige toneel- en operapraktijk) geldt, dat hij in groeiende mate ongeschikt wordt geacht voor de huidige opera-, ballet- en musicalpraktijk. Het is duidelijk dat het toneel zich van de belangrijke nieuwere podia verdrongen voelt, omdat die nieuwere podia voor het beoefenen van meerdere genres ontworpen zijn, op een moment dat die genres al ver uit elkaar gegroeid waren.

Genres

Elk genre stelt, om optimaal tot zijn recht te komen, echter zijn eigen specifieke eisen aan de theatrale ruimte. (Dit inzicht wint steeds meer terrein. Onlangs werd het in een interview met *NRC Handelsblad* nog eens door theaterarchitect Onno Greiner verwoord.) Het toneel is het belangrijkste slachtoffer van de heersende Nederlandse gewoonte (die alles met het Nederlandse reis- en spreidingsbeleid heeft te maken) om multidisciplinaire zalen te bouwen. In de praktijk blijken deze zalen toch vooral geschikt te zijn voor opera, ballet en musical.

Toneel, en dan vooral het gesubsidieerde toneel, is vrijwel overal het zorgenkindje. Dat zou wel eens te maken kunnen hebben met het gebrek aan geschiktheid voor toneel van de ontvangende theaters. Misschien 'werken' die accommodaties wel helemaal niet voor toneel en zijn we opgezadeld met een probleem dat door geen marketingaanpak, hoe verfijnd ook, echt opgelost kan worden.

Discussie

In de pers staan, opgetekend uit de mond van zowel de toneelmakers als de schouwburgdirecteuren, vooral heel veel goede bedoelingen en bijzonder interessante artistieke intentieverklaringen. Maar over hoe die bedoelingen en intenties architectonisch moeten worden vormgegeven kom je eigenlijk heel weinig concrete uitspraken tegen. Het zou kunnen dat men zulke zaken te technisch vindt voor de krant. Maar het zou er ook op kunnen wijzen dat het in Nederland in belangrijke mate ontbreekt aan de nodige kennis van, reflectie op en discussie over de fundamentele kenmerken van de theatrale ruimte bezien vanuit het perspectief van de verschillende genres en de gevolgen van dat gebrek voor zulke uiteenlopende, maar tegelijkertijd zo nauw samenhangende zaken als theaterarchitectuur, accommodatiebeleid, cultuur- en spreidingsbeleid, de scheiding tussen produktie en distributie of ontvangst, programmeringsbeleid en marketing.

Theaterfestival

Het is de verdienste van Het Theaterfestival, dat het met de organisatie van het congres over de theaterarchitectuur een serieuze en geslaagde poging heeft gedaan om in deze la-

cune te voorzien en een zekere diepgang aan te brengen in dit debat. Die diepgang was, naast een mooi historisch verhaal van Peter Eversman, vooral te danken aan de bijdrage van Iain Mackintosh. Iain Mackintosh, ooit begonnen als zakelijk leider van de Prospect Touring Company, een reizend repertoiregezelschap, is theaterontwerper. Hij is verbonden aan het in Londen gevestigde Theatre Projects Consultants, dat over de hele wereld theaters bouwt, renoveert en restaureert. Hij is gespecialiseerd in de restauratie van 18e, 19e en vroeg-20ste eeuwse theaters, in de renovatie van bestaande toneeltheaters en operagebouwen en in de verbetering en herinrichting van slecht gelukte theaters uit de jaren '50 en '60 van deze eeuw. Iain Mackintosh heeft een belangrijk, richtinggevend boek geschreven over de fundamentele aspecten van de theatrale ruimte, waarbij hij op indrukwekkende wijze een filosofie van de theatrale ruimte ontwikkelt. Dit boek, *Architecture, Actor & Audience*, is zonder enig voorbehoud verplichte kost voor iedereen die zich met de theatrale ruimte bezighoudt.

Iain Mackintosh in Nederland

Mackintosh, goed bevriend met architect Onno Greiner, heeft in Nederland een belangrijke hand gehad in het ontwerp van De Maagd in Bergen op Zoom. Hij is sinds kort nauw betrokken bij de restauratie en herinrichting van de KVS van Franz Marijnen in Brussel, bij het ontwerp van het nieuwe Trust-theater aan de Kloveniersburgwal in Amsterdam en bij de restauratie van De Koninklijke Schouwburg in Den Haag. Een van zijn meest recente wapenfeiten in het buitenland is de volledige renovatie van het Glyndebourne Opera House in Engeland.

Het boek

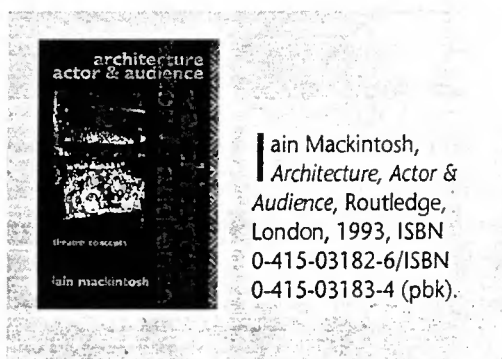
Het belangrijkste thema van zijn boek is de historische evolutie van de verhouding tussen acteur en publiek, en de consequenties daarvan voor de inrichting van de theatrale ruimte. Hij onderzoekt het belang van elementaire zaken als maatvoering, proportie, geometrie, harmonie en hun invloed op de magisch-energetische wisselwerking tussen acteur en publiek. Volgens Mackintosh ligt hierin de sleutel tot de in theater zo vurig nagestreefde betrokkenheid van het publiek bij wat er op het toneel gebeurt.

Hij onderzoekt de historische en sociologische samenhang tussen dramaturgie, genre, opvoeringspraktijk, publieksdiversiteit en theaterarchitectuur. In dit verband maakt hij behartenswaardige opmerkingen over de huidige opvattingen over de rol van het theater in de samenleving, theatermarketing, cultuurbeleid en management. Hij onderzoekt de psychologie van de waarneming en de samenhang met zulke zaken als publieksdichtheid, akoestiek, zichtlijnen en comfort. Hij beschrijft op meeslepende wijze de verregaande invloed op de theaterarchitectuur van uitvindingen als het gaslicht en de elektriciteit en de mogelijk-

heid om staalconstructies toe te passen in de bouw. Tenslotte onderzoekt hij diepgaand de processen die vroeger en nu leid(d)en tot de bouw van theaters en de al dan niet funeste inbreng van de verschillende actoren in die processen (opdrachtgevers, regisseurs, acteurs, theaterdirecteuren, theatertechnici, producenten, ontwerpers uit verschillende disciplines, projectmanagers en last but not least architecten).

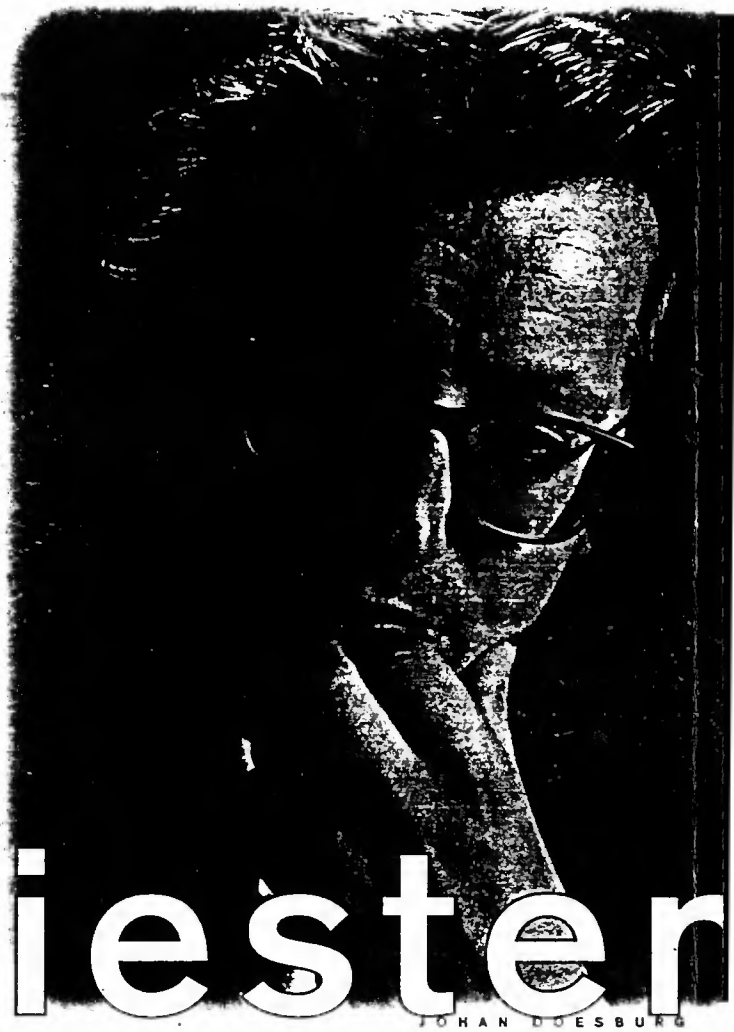
Architecture, Actor & Audience is kortom een rijke, veelzijdige en fundamentele beschouwing over alle aspecten van het theater, die tezamen bepalend zijn voor wat uiteindelijk altijd weer moet leiden tot het ongrijpbare en mysterieuze fenomeen van de magische theaterervaring. Het boek geeft, in weerwil van de reputatie die Mackintosh vooruit snelt, géén kant en klare en dus conservatieve recepten voor het ideale theater. Het boek geeft wel inzicht in de factoren die bepalend zijn voor de kwaliteit en dus het succes van elke goede theatrale ruimte. Bij ieder nieuw theaterontwerp zullen deze elementaire factoren door de theaterontwerper goed overdacht en in evenwichtige samenhang gebracht moeten worden. Moge het boek zijn weg vinden naar allen die in Nederland in dienst zijn van de muze van het theater, en hen aanzetten tot stille, maar geïnspireerde overpeinzingen. Opdat de muze haar stem zal hervinden en weer zal zingen. ♦

Oscar Wibaut is plaatsvervangend directeur van De Koninklijke Schouwburg in Den Haag.



Iain Mackintosh,
Architecture, Actor & Audience, Routledge,
London, 1993, ISBN
0-415-03182-6/ISBN
0-415-03183-4 (pbk).

Een verslag van de lezingen en discussies tijdens het congres over theaterarchitectuur in Het Theaterfestival 1994 te Den Haag zal in de loop van het seizoen '94-'95 verschijnen. Inlichtingen bij Het Theaterfestival, Tineke van Maanen, tel. 020 - 62 35 104



Artiesten

JOHAN DOESBURG

Ger Thijs _____

Tijdens het jongste theaterfestival nam ik deel aan een forum over theaterarchitectuur. De dag zou verder gevuld zijn met lezingen van architecten, theatermakers en politici. Ik was druk met de repetities van 'Britannicus', dus ik sloop pas tegen vieren, kort voor het forum moest beginnen, de zaal binnen. Iemand was aan het woord, de laatste spreker hoopte ik maar. Een Tweede-Kamerlid, las ik in mijn papieren. Een 40-er in een groen pak. Een laag double-breasted kostuum, zoals ik het bij de opening van het festival door Aad Nuis had zien dragen. Het uniform van de sociaal-democratie blijkbaar, want ook Wim Kok - minister-president krijg ik nog niet uit de pen - draagt zulke pakken. Wallage draagt ze. Fout zijn de pakken, omdat ze buikigheid tot breedgeschouderde kloekheid proberen te repareren, wat teveel gevraagd is, zodat de eindindruk er vooral een van rommeligheid is. Zeker wanneer de heren gekreukt uit hun limou-

sines stappen. Dat zie ik als ik over het Binnenhof wandel. Daar strekken ze onwennig en onatletisch de leden naast de chauffeurs die de autoportieren openhouden - ze lopen naar de wachtende journalisten, een harmonica in het rugpand.

De spreker charmeerde me meteen want hij had een lichte stotter. Niets ontwapent mij - en velen - zozeer als een lichte stotter. Mijn levensgezellin heeft een lichte stotter. Godzijdank neemt de stoornis steeds verder af, want zoals bekend kan men aan de gezondheid van zijn vrouw het karakter van een man aflezen. En omgekeerd, ongetwijfeld.

Dus het duurde even voor ik in de gaten had, dat die man daarboven voor die vlag van Dommelsch Bier - ik vermeld het even, de



theaterfestivalleiding liet dat ook bij herhaling niet na, vreest zeker verlies van zijn sponsor - een spijkerhard type was. De stotteraar was ook een cynicus, zo bleek: vreemde combinatie van zwakte en kracht die nu eens charmant dan weer griezelig werkte.

Hij legde een passant uit hoe de PvdA functioneert: 'We hebben Rottenberg voor de bevlogen verhalen, en Kok voor de concreetheid. De een roept met brede gebaren, de ander fluit terug.'

Ik verbaasde me: was zulk uit de school van de macht klappen geen carrière-kamikaze? Was het groot doen tegenover een zaal intellectuelen? Of inderdaad cynisme: niemand die nog in partijpolitieke idealen gelooft?

Hagenaren zullen intussen hebben begrepen wie het was, die spreker: de bedenker van het gedrocht dat elke dag zijn ruggegraat wat verder strekt aan het Spui: het nieuwe gemeentehuis.

Nu komt dat er wat gemakkelijk uit - architectuur is tegenwoordig al te gemakkelijk mikpunt als je wilt kankeren op stadsbeleid. Het gaat me niet eens zo om dat gebouw, al is het wel erg groot. Maar het is de zoveelste plek waar het oog een stukje horizon wordt ontnomen. Straks kunnen we met zijn allen alleen nog maar recht omhoog kijken.

Hij zei, vanaf het toneel: 'al die domme schouwburgdirecteuren die op exploitatie bezuinigen. Welnee. Je moet exploitatie SCHEPPEN, met andere woorden, zet er nog een gebouw BIJ.'

Ik voelde me belachelijk daar in de zaal, ik die net weer moet nadenken over mogelijke bezuinigingen bij Het Nationale Toneel. De boodschap was duidelijk. Verstandig beleid is dom, valse bevoegdheid is kassa. Speel in op STADSAANSTELLERIJ, dan komen de miljoenen wel naar je toe. Wie op de winkel past, is een domoor. Kom met grote verhalen, operagebouwen met 5000 plaatsen, what have you. U begrijpt dus ongetwijfeld dat ik al bezig ben met plannen voor een nieuw voor de kust DRIJVEND theater waarvandaan ik het vaderland met theater bestook. Peperduur, ongelooflijk.

Later, tijdens het forum sprak hij over zijn droom: een theater precies halverwege de nieuwe Tweede Kamer en -uiteraard - zijn eigen monument, het nieuwe stadhuis. Een theater vol leven moest dat worden, waar altijd lichten branden, waar je toeschouwers achter de ramen, op de balkons heen en weer ziet lopen. Zo had hij bijvoorbeeld eens van de overkant van de Theems naar het gebouw van het National Theatre gekeken - dat had precies dat uitgestraald: levendigheid, mensen, licht. Al te vaak blijven in Nederland de schouwburgen donker, vaak vanwege exploitatie-

tekorten - de tent dichthouden is goedkoper - maar ook omdat ze niets hebben, niets uitdrukken, omdat ze niet het centrum zijn van het culturele leven van hun stad. Maar het is met die lichten en die mensen op de balkons, als met de boompjes en de blijde gezinnetjes waarmee architecten hun ontwerpen zo graag illustreren.

Welk een geschetst geluk in de nieuwe woonwijk. Tenslotte staat de woonwijk er wel, precies als op de tekening. Maar die gezinnetjes zijn schrijnende wonden, junks, auto's, illegaal gestort vuil geworden. Houdt dat al die bevlogene wethouders en architecten niet uit de slaap, vraag ik me af.

Iemand interrumpeerde vanuit de zaal. Zouden in die droomzaal de artiesten nog steeds aan de achterkant binnenkomen en het publiek aan de voorkant? Zouden de foyers van het publiek en die van de artiesten nog steeds twee gescheiden ruimtes zijn? Natuurlijk niet. De architecten om mij heen waren het zo volmondig met hem eens, dat ik niet waagde van mijn bevreesing over zijn uitspraak kond te doen. Want mijn conservatieve hart zei: natuurlijk zijn dat verschillende deuren. Het begin van het einde als dat dezelfde deuren zijn.

Om die deur waarop stond ARTIESTENINGANG binnen te mogen, daar is het me om begonnen, toen ik klein was en kunstenaar wilde worden. Die deur door en eerbiedig gegroet te worden als een geachte bekende. En daarachter strekken zich geheimzinnige gangen uit, waarop vele deuren uitkomen, als in een ziekenhuis, maar hier hoor je niet het gekerm, hier hoor je zingen, hoor je razendsnelle spraakoefeningen. En achter sommige van de deuren zijn zalen, waar stoffige decorstukken opgeslagen staan van lang geleden gespeelde stukken.

En achter een van de deuren, de grootste, bevindt zich Het Toneel. Dwz.: heel in de verte pas, eerst zijn er eindeloze achtertonelen, waar de stilte hangt van scheepsruimen, zoals Michel de Ghelderode schrijft in zijn regieaanwijzing van het stuk SORTIE DE L'ACTEUR. Wel een voetbalveld ver is dat toneel, waar die acteurs hun teksten spreken, omspoeld worden door klaterend applaus, dat hoor je maar heel vaag, daarginds, daarom kun je hier ook rustig hardop praten. En stof overal, en zacht krakende planken.

Een schouwburg is een huis met vele kamers, groot maar geborgen, als je tenminste de goede ingang neemt, die aan de achterkant, die voor de artiesten. Want die aan de voorkant, die grote, daar heb je niets te zoeken. Die is angstwekkend, daar komen de vreemden binnen, de bij voorbaat verveelden, de in aanleg vijanden, die misschien een paar uur later je vrienden geworden zijn. Ook de ruimtes daar zijn anders: schoon, anoniem, hard en blinkend. Daar wordt geld uit beurzen gehaald, daar schitteren colliers.

Maar hier achter, hier kun je wonen. Het heeft altijd tot mijn verbeelding gesproken: het spook van de opera. Ik ben een keer

om het gebouw heengelopen, dat enorme blok midden in Parijs, en heb gedacht: hierbinnen woonde hij, verborgen op de trekkenzolder, keek van hoog daarboven neer op de kruinen van de zangers diep onder zich.

In De Koninklijke Schouwburg bevindt zich een appartement, die verlichte ramen, helemaal rechts boven, van voren gezien. Daar kun je de voorstellingen horen. Mijn ogen werden ongetwijfeld groot toen ik het hoorde. Wonen in De Koninklijke Schouwburg, zonder er een spook voor te hoeven worden, wat wil je nog meer? Wie woont er nu? De huismeester met zijn vrouw die de gehorigheid waarschijnlijk vervloeken, al die stemmen. En waarschijnlijk zal het appartement bij de komende verbouwing verdwijnen.

En natuurlijk, achter die deur waarop staat ARTIESTENINGANG zit een onvervalst Haags sprekende man met uitgesproken meningen, niet de portierster uit DROOMSPEL van Strindberg, die eindeloos breit aan een sjaal, waarin ze alle ellende van de wereld weeft, terwijl de officier maar bij haar loket blijft wachten op de actrice Victoria...

Maar toch, ik heb het gevoel nog steeds wel eens, dat gevoel waarom het me allemaal begonnen is, dat mysterie, de adem van de traditie, als ik alleen in de zaal zit tijdens de generale-weken, en de inspicieënten pauzeren. Of ik loop rond op die gangen achter het derde balkon, waar niet eens meer portretten van grootheden hangen. Of ook als een voorstelling bezig is, en je hoort gedempt het gelach van een paar honderd mensen, terwijl jij helemaal alleen bent (Zoals wanneer een doelpunt valt in een ver stadion en je denkt even: is dat de donder of zijn het mensenkelen).

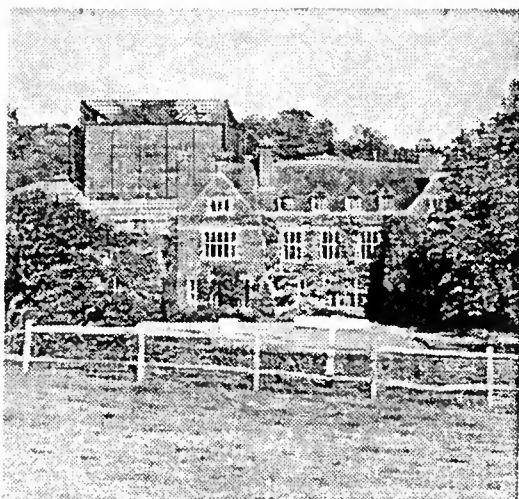
Nog steeds zie ik een keuken als een acteur zegt: 'Ik ga even naar de keuken', en afgaat in de coulisse links, terwijl ik weet dat daar een inspicieënt zachtjes nummers in een intercom fluistert. 'Ik ga nu naar de burens', en mijn fantasie bouwt razendsnel een geheel pand op, voor die burens, vormt een gezin, een schuurtje, een tuinpad. Breekt het even snel weer af, als een bedrijf later, een acteur zich besluit te gaan verdrinken in diezelfde linker coulisse.

Niet dat ik wil ondergaan in de traditie, to be or not to be fluisterend met het stof krakend in de keel. Maar ik wil er deel van zijn, hem voortzetten, hem doorgeven. Altijd als ik probeerde van dat pad af te wijken ging ik - coulisse links - de mist in.

Iain Mackintosh

door Vincent van Amelsfoort

Links: illustratie uit het boek *Glyndebourne, building a vision* (foto Richard Davies)



Rechts: illustratie uit het boek *Glyndebourne, building a vision* (foto Gus Christie)

Op 9 september werd in Den Haag het architectuurcongres *Allemaal theater* gehouden. Een van de sprekers op dat congres was Iain Mackintosh, architect en schrijver van het geruchtmakende boek *Architecture, Actor & Audience*. Dit boek wordt elders in dit nummer uitgebreid besproken door Oscar Wibaut. Als architect was Mackintosh betrokken bij de bouw van de opera in Glyndebourne. Over dat theater is *Glyndebourne, building a vision* verschenen.

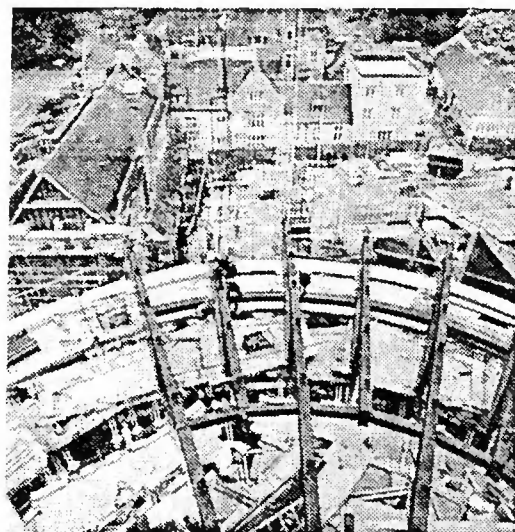
Glyndebourne, building a vision

Eigenlijk is *Glyndebourne, building a vision* een traditioneel boek, zoals dat altijd verschijnt bij de opening, verbouwing of renovatie van een schouwburg. Het biedt de bekende cocktail van een beetje geschiedenis, enkele ideeën van de architect, een paar verhalen over het gedonder met geld en de overheid, dat alles gelardeerd met wat interviewtjes en grapjes.

Waarom *Glyndebourne* dan toch besproken? Ten eerste omdat Glyndebourne al sinds 1934 een beroemde particuliere schouwburg is, gelegen op een super-Engels landgoed. Ten tweede omdat het nieuwe gebouw (uit 1994) het eerste echte operagebouw is dat in honderd jaar in Engeland verrezen is. Ten derde omdat de plattegrond van de zaal gebaseerd is op de Italiaanse hoefijzervorm, met loges

en zijbalkons; des te merkwaardiger omdat men hier in eerste instantie ook gekozen had voor een waaivormige zaal à la Bayreuth. Maar uiteindelijk overwonnen hier de ideeën van Iain Mackintosh.

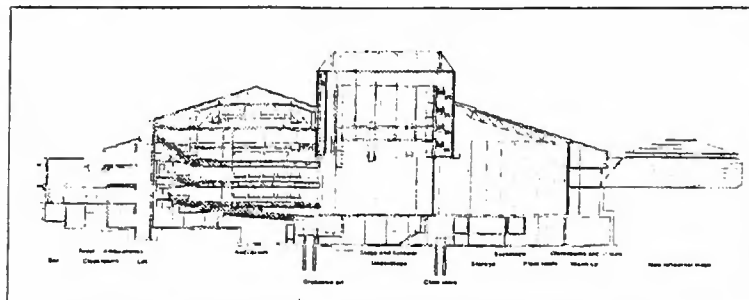
Onno Greiner zal wel in zijn vuistje lachen, en in Den Haag moet men dit boek maar eens goed lezen voordat Greiners opera-ontwerp gerealiseerd wordt. Want door alle hoofdstukken heen gesprekeld staan de aardigste opmerkingen over het beperken van nodeloze achteraf-wijzigingen in het bouwplan, over hoepelrokken en wc-deuren, over het vermijden van gimmicks en technouterij.



Bovendien werd in Glyndebourne alles binnen het beschikbare budget gerealiseerd, en ook daarvoor geeft dit boek praktische adviezen. En waar ter wereld komt het voor dat een fonkelnieuw theater al ruim vier maanden vóór het openingsfeest door de aannemer piekfijn opgeleverd wordt? Dit boek is bij de opening verschenen, en ik vind hierin wat ik nog nooit bij een dergelijk gedenkboek gezien heb: schitterende kleurenfoto's van een schouwburg die echt helemaal kláár is. Geen plaatjes met schilderladders, rollen half gelegde vloerbedekking, loshangende elektriciteitsdraden uit het plafond, et cetera. Welke VSCD-directeur is de eerst die hem dat in Nederland levert?

Kortom: groot kijkplezier en leerzame, geestige bedlectuur. ♦

Illustratie uit het boek *Glyndebourne, building a vision* (tekening Michael Hopkins & Partners)



Marcus Binney & Rosy Runciman: *Glyndebourne, building a vision*. Thames and Hudson, London 1994. ISBN: 0-500-27754-0. 160 pp. Prijs: £ 16,95 (ned. prijs ca. f 58,-)

Het Theaterfestival 1994 werd mogelijk gemaakt door:

Ministerie van WVC

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap , Departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (Administratie Kunst)

Gemeente Den Haag

Nederlandse Taalunie

Het festival is een coproductie van

Stichting Het Theaterfestival in samenwerking met

*De Koninklijke Schouwburg en Theater aan het Spui in Den Haag
en met Internationaal kunstcentrum deSingel en Monty in Antwerpen*

Sponsors:

Dommelsche Bierbrouwerij B.V. is hoofdsponsor van Het Theaterfestival.

RCC, RCC-IVEV informatiediensten en L + T informatica (werkmaatschappijen van RCC-Groep)

Stichting VSB Fonds Den Haag en Omstreken

Stichting Cultuurfonds van de Bank Nederlandse Gemeenten

Vrienden van Het Theaterfestival:

Andersson, Elffers & Felix

Schiphol Area Development Company NV

prof.dr A. van der Zwan