



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Theater

Semper, Manfred

Stuttgart, 1904

1. Kap. Geschichtliche Entwicklung der Theaterbaukunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77708](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77708)

1. Kapitel.

Geschichtliche Entwicklung der Theaterbaukunst.

Die gottesdienstlichen Aufführungen der Griechen, in denen die Schickfale einer Gottheit oder ähnliche dem Kultus entnommene Vorwürfe in einfachster dramatischer Form behandelt wurden, werden vielfach als erster Keim und Ursprung jeder dramatischen Kunst angefehen. Mit Unrecht; denn die ersten Anfänge derselben liegen in weit entlegeneren Perioden und weisen auf weit rohere und primitivere Kultusaufserungen zurück.

2.
Ursprung
dramatischer
Aufführungen.

Nächst dem in der Befriedigung der einfachsten Bedürfnisse, der Ernährung und des Schutzes gegen Feinde und Witterungsunbilden sich ausprechenden Selbsterhaltungstriebe ist unzweifelhaft der Trieb der Schaulust einer der elementarsten und mächtigsten in der Seele des Menschen, und noch heute, wie vor Jahrtausenden, werden alle, die auf der höchsten ebenso wie die auf der niedrigsten Stufe der Kultur Stehenden, durch ihn beherrscht oder doch beeinflusst.

In engster Wechselbeziehung zu diesem Triebe steht das ihm nahe verwandte Bedürfnis der Menschen, durch von außen an sie herantretende, ihrem gewöhnlichen Gedankenkreise fernstehende Eindrücke in gewisse Stimmungen sich versetzen und wenigstens für den Augenblick der Alltäglichkeit des Daseins sich entrücken zu lassen. Es liegt auf der Hand, daß diese Eindrücke, wenn sie dem Sensationsbedürfnisse der Masse genügen sollen, umso roher, grausamer sein müssen, je niedriger die Kulturstufe der Zuschauer ist oder je größer ihre Verwilderung.

Die klugen Priester und Diener der Gottheiten hatten schon in den allerfrühesten Zeiten diese Naturtriebe in ihrer ganzen Bedeutung und Verwendbarkeit sehr wohl erkannt; sie verstanden es meisterhaft, das von der Natur selbst ihnen damit in die Hand gegebene, fast unbedingt zuverlässige Mittel zu würdigen und auszunutzen, um die Menge in einem bestimmten, ihren Plänen entsprechenden Sinne zu beeinflussen, sie für ihre Zwecke gefügig zu machen und zu leiten.

Es hätte folgerichtig ihrem Zwecke nicht entsprechen können, die heiligen Handlungen im Geheimen, unter Ausschluss der Oeffentlichkeit, vorzunehmen; sie waren im Gegenteil darauf hingewiesen und wohl bedacht, ihre Zeremonien und Opfer vor aller Augen zu begehen und sie mit all der Pracht, all dem Grauen und unheimlichen Pomp zu umgeben, welche ihnen am meisten geeignet erschienen, den gewünschten mächtigen Eindruck auf die Sinne der Menge hervorzubringen.

In diesen von vornherein sorgfältig vorbereiteten, mit bewusster Absicht zur Erreichung einer bestimmten Wirkung im einzelnen festgestellten Schaugeprägen

können wir ohne weiteres die ursprünglichste Aeußerung und Befriedigung des dramatischen Bedürfnisses der Menschen, jedenfalls alle Elemente eines Schauspieles erkennen. In den Priestern mit ihren Gehilfen, und selbst in den Opfern derselben, sehen wir die handelnden Personen, in der andächtigen oder fanatischen, immer aber schaubegierigen und nach Aufregung lüfternen Menge das Publikum. Die Oertlichkeit wurde entweder mit Rücksicht auf ihre natürliche Beschaffenheit sorgfältig gewählt oder mit Hilfe wohldurchdachter Vorbereitungen zu den Vorgängen in Uebereinstimmung gesetzt, welche sich da abzuspielen hatten. Es fehlte auch keineswegs an einer Art von Theatermaschinerie, mittels deren überwältigende, dem rohen Verständnisse der Anwesenden wunderähnlich erscheinende Effekte hervorgebracht werden konnten, und ebensowenig an einem Orchester, einer aufregenden und betäubenden Musik.

Vor allen Dingen wurde auch dafür Sorge getragen, daß eine möglichst große Anzahl Andächtiger Gelegenheit finden konnte, den Vorgängen mit der wünschenswerten Aufmerksamkeit zu folgen. Nur einige Beispiele hierfür seien gestattet.

Die graufamen Molochopfer der semitischen Staaten des Altertumes vollzogen sich nicht im Geheimen der Tempelcella, sondern auf offenem Platze im Beisein einer ungezählten Menschenmenge unter feierlichen Aufzügen und Zeremonien der Priester und unter dem Schalle einer betäubenden Musik, welche jede Wehklage übertönte und die Stimmung der Anwesenden bis zum Taumel erregte. Durch bevorzugte Sitze war für die Bequemlichkeit der der Feier beiwohnenden Personen höheren Ranges gesorgt, ebenso wie für diejenige der Angehörigen der bekanntlich aus den ersten Familien gewählten Opfer.

In Mexiko wurden an bestimmten Festtagen oder auch bei besonderen Gelegenheiten als Sühn- oder Dankesopfer unerhörte Mengen, bis zu vielen Taufenden von Kriegsgefangenen, den Götzen geschlachtet. Um diesen Festen beizuwohnen, zog aus dem ganzen Lande das Volk in Strömen zur Hauptstadt, wo die Opferhandlungen sich auf den Terrassen der freistehenden, bis zu einer großen Höhe sich erhebenden Tempelpyramide vollzogen, so daß sie von weither übersehen werden konnten. Wenn auch der dumpfen Menge die größere Nähe des Gottes vorgespiegelt wurde, so können wir doch in diesen Tempelterrassen kaum anderes erkennen als die großartige Bühne, welche die Priester für die Aufführung ihrer schauerlichen Dramen sich geschaffen hatten, damit die herbeigeströmten Taufende das erhebende und für sie so heilbringende Schauspiel auch gehörig zu genießen vermöchten.

Ganz ähnliches ließe sich nachweisen bezüglich aller großen Opferfeste der rohen und halbzivilisierten Nationen des Altertumes bis zu den Massenopfern in Dahomeh, ja sogar bis zu den mit allem erdenklichen Pomp inszenierten Autodafés der spanischen Inquisition.

Überall bietet die Verehrung der Gottheit den Anlaß und Vorwand zu diesen Schauspielen, und insofern darf man mit umso größerem Rechte den ersten Ursprung aller dramatischen Darstellungen im Kultus suchen und erkennen, als nicht allein bei roheren, sondern auch bei höher stehenden Völkern sowohl die feierlichen Opfer, als auch die harmloseren, fröhlicheren Feste und die damit verbundenen Schaugepränge, feierlichen Umzüge und Tänze stets in eine Beziehung zur Gottesverehrung gebracht wurden.

Hand in Hand mit dem hier erwähnten Triebe des Sensationsbedürfnisses geht die Freude des Menschen am Verkleiden, am Verstecken der eigenen Persönlichkeit

hinter der Maske einer anderen, verbunden mit der Nachahmungsfucht, dem unwiderstehlichen Behagen daran, eine vernommene oder gedachte Rede mit den eigenen Worten, den Betonungen und Gebärden desjenigen wiederzugeben, von welchem sie ursprünglich herrührt oder in dessen Geiste sie erdacht worden ist und welchen der Redner in dem Augenblick vor Augen zu führen fucht. Dies ist eine Erscheinung, die wir noch heute überall, ja an uns selbst beobachten können und die jedenfalls so alt ist als der menschliche Gedankenaustausch selbst.

Wohl möchte man glauben, daß, da diese den Menschen beherrschenden Triebe und Anlagen überall und immer bestanden, aus ihnen auch überall von selbst eine dramatische Kunst sich hätte entwickeln müssen. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein. Wir wissen nichts von solcher Kunst bei den ältesten uns bekannten Kulturvölkern, den Aegyptern, Assyern und Perfern; auch die Schriften des Alten Testaments enthalten keine Andeutung oder Erwähnung anderer Schauspiele als der gottesdienstlichen Festgepränge und Tänze.

Es bedurfte eines mächtigen Anstosses, eines göttlichen Funkens, um die verschiedenartigen Aeuserungen dieses überall vorhandenen mächtigen seelischen Bedürfnisses zu durchgeistigen, mit dramatischer Auffassung zu erfüllen und so den Grund zu legen zu einer dramatischen Kunst im edelsten Sinne.

a) Griechenland und Rom.

Während fast allen Nationen des Altertumes ihre Götter, deren Namen nicht einmal ausgesprochen werden durften, nur als graufame, vernichtende, Furcht und Grauen einflößende Wesen erschienen, so hatte die Religion der Griechen diesen Bann durchbrochen und ihnen ihre Götter menschlich näher gebracht. Die düsteren und blutigen Kulte, denen auch die verschiedenen Stämme der Griechen ursprünglich zugetan waren, hatten sie verlassen und freundlicheren sich zugewendet. An die Stelle feierlicher blutiger Menschenopfer waren symbolische Andeutungen solcher längst verlassener, einer schon mythisch gewordenen Zeit angehörender graufamer Kultusauserungen getreten. Aus den das Wesen der Gottheiten behandelnden Mysterien konnten ganz naturgemäß allmählich Darstellungen des Wirkens und der Schicksale der Gottheiten sich entwickeln, seitdem es nicht mehr als eine ruchlose, die Götter lästernde und ihren Zorn heraufbeschwörende Vermessenheit erschien, dieselben in persönliche Beziehungen zu den Menschen zu bringen und persönlich handelnd, wenn auch zuerst natürlich noch in gottesdienstlicher Form, durch Menschen darzustellen.

Man dachte sich die Götter in menschlicher, wenn auch vollkommener, von ewiger Schönheit strahlender Gestalt, an welcher nur einzelne Attribute in Erinnerung an frühere rohe Vorstellung sich erhalten hatten und zu einer geheiligten symbolischen Bedeutung geklärt worden waren. Sie empfanden menschliche Leidenschaften in dem gleichen Maße wie die Menschen selbst, mit denen sie sich mischten und in deren Schicksale sie eingriffen. Hieraus ergab sich eine Fülle dramatischer Momente, und dem Genius der Griechen war es vorbehalten, auf Grund derselben das Drama zu schaffen und zu jener für alle Zeiten unvergänglichen Vollkommenheit zu führen, von denselben rohen Anfängen wie andere Völker zwar ausgehend, jedoch getragen durch einen durchgeistigten und geläuterten Kultus.

Nach *Kleomenes* von Alexandria waren die eleusinischen Mysterien ein mysti-

3.
Entwicklung
der
dramatischen
Kunst
bei den
Griechen.

fches Drama, in welchem die Geschichte der *Demeter* und der *Kora* von Priestern und Priesterinnen aufgeführt wurde, wie es scheint, durch mimische Tänze, welchen einzelne bedeutungsvolle Sprüche und Hymnen eingeflochten wurden. In Delphi wurde Apollon im Kampfe mit dem Drachen Python, in Samos beim Hauptfeste der Hera ihre Vermählung mit Zeus dargestellt.

4.
Feste
des Dionyfos.

Die Feste des Dionyfos aber waren berufen, durch ihre allgemeine Verbreitung und durch ihren auf alle Schichten der Bevölkerung wirkenden, anregenden Einfluß die gottesdienstliche dramatische Poesie ihrer vollsten Reife und Entwicklung zuzuführen.

In den alljährlich sich wiederholenden Vorgängen des Wechfels der Jahreszeiten erkannten die Griechen die Schickfale des Gottes. Wie die Natur scheinbar im Kampfe mit den feindlichen Mächten des Winters unterliegt, um im Frühjahr zur Freude und zum Glücke der Menschen in erneuter Frische und Schönheit wieder zum Leben zu erwachen, so sahen sie den geliebten Gott angegriffen, fliehend, verfolgt und getötet, um siegend wieder auflebend, unter dem jubelnden Geleite der zu seiner Auffindung Ausgezogenen zu den Menschen zurückzukehren. Diese Vorgänge wurden in den großen Dionyfosfesten, den Lenäen, welche in die Zeit der Winter Sonnenwende fielen, zum Ausdruck gebracht. Die Teilnehmer an diesen Festen verummten sich mit den Masken der dem Gotte beigegebenen, ihm und seinem Kultus nahestehenden Naturwesen, der Satyren, Pane, Nymphen etc. und fangen ihm zu Ehren begeisterte Chorgefänge, seine Qualen und seinen Untergang beweinend, sein Erwachen und seine Rückkehr mit ausgelassenem Jubel begrüßend.

Diese ursprünglich freien und ungeordneten Chorgefänge mögen wohl zunächst ziemlich wüß und tumultuarisch gewesen sein; es wird uns überliefert, daß *Arion* zuerst regelmäÙige Chöre zusammenstellte, welche den Festgesang, den sog. »Dithyrambos« auführten. Die Vorfänger der beiden Chöre berichteten abwechselnd über die Leiden und Gefahren des Gottes, über ihre endliche Abwehrgung und Befiegung; die Chöre drückten einfallend die Empfindungen des Schmerzes und der Freude über das ihnen Berichtete aus.

Dieser Dithyrambos behandelte ursprünglich nur allein die Leiden und Schickfale des Dionyfos; später jedoch wurde er auch auf Heroen übertragen, deren Drangfale und Kämpfe zu solcher Schilderung anregten, niemals aber auf die großen Götter des Olymp, welche über dem Wechsel der Schickfale, über Freude und Leid erhaben waren.

Wie die Tragödie der Griechen auf die Lenäen, die großen Winterfeste des Dionys und die dort vorgetragenen tragischen Dithyramben, so ist die Komödie zurückzuführen auf die kleinen oder ländlichen, zur Zeit des Schlusses der Weinlese gefeierten Dionysien. Dieselben begannen mit einem Festmahle, an welchem der Gutsherr mit seinem Gesinde teilnahm und bei welchem dem Becher sehr reichlich zugesprochen wurde. Nachdem alle Festteilnehmer die erforderliche Stimmung erlangt hatten, sammelten sie sich zu verummten Umzügen und ließen unter Absingen phallophorischer Lieder der ausgelassensten, übermütigsten Fröhlichkeit die Zügel schießen, namentlich im Hänfeln einzelner, auch der Herren und Vorgesetzten, sowie im straflosen Hervorziehen und Verspotten ihrer Schwächen sich Genüge tuend. Hieran erinnert das feltfame Vorrecht der römischen Legionare, bei Triumphen vor dem Triumphator hermarschierend oft sehr beifsende, seine persönlichen Eigenarten und Liebhabereien schonungslos behandelnde Spottlieder zu singen¹⁾.

¹⁾ Siehe: Rüstrow, W. Geschichte Julius Cäsars von Napoleon III. Stuttgart 1867.

Eine Neuerung von größter Bedeutung war es, als *Theſpis* im Jahre 536 vor Chr. zum ersten Male den beiden Chorführern des Dithyrambos einen einzelnen Schauspieler gegenüberstellte. Mit einem Schlage war dadurch eine dramatische Handlung an die Stelle des einfachen Chorgefanges getreten, und es ist überraschend, welche große Reichhaltigkeit und Beweglichkeit der Handlung durch diese so einfach scheinende Neuerung ermöglicht wurde, welchen Umschwung dieselbe in der ganzen Behandlung des Dramas herbeiführte, ganz besonders nachdem auch durch die Einführung leinener Masken, mittels deren der Schauspieler sein Gesicht verhüllte, demselben die Möglichkeit gegeben war, verschiedene Personen des Dramas darzustellen und in deren Maske mit den Chorführern in Wechselrede zu treten. Diesen Schauspieler stellte *Theſpis* auf ein leicht aus Brettern zusammengezimmeretes, erhöhtes Podium, in welchem wir den ersten Anfang einer wirklichen Bühne erkennen.

5.
Erste griechische
Bühne.

Es darf hier eingefügt werden, daß auch die uralte dramatische Kunst der Chinesen in genau derselben Weise aus dem Kultus sich entwickelte wie die der Griechen. Jede gottesdienstliche Feier wurde dort von dramatischen, dem Sagenkreise der betreffenden Gottheit entlehnten Darstellungen begleitet, welche in den Tempeln selbst, in leichten, zu diesem Zwecke hergestellten provisorischen Einbauten stattfanden. Es hat den Anschein, als wenn diese gottesdienstlichen Dramen der Chinesen während langer Zeitperioden die einzigen dramatischen Leistungen dieses Volkes geblieben seien und demselben mit allem ihrem Beiwerke bis in das einzelne zum Vorbild für spätere profane Schauspiele gedient hätten. Man darf dies aus dem Umstande schließen, daß die Chinesen, trotz ihrer ganz besonders großen Vorliebe für letztere, doch nie zur Errichtung eigentlicher Theatergebäude gekommen sind, sondern noch in neuester Zeit in konservativem Festhalten uraltester Einrichtungen und Gebräuche für ihre Theatervorstellungen sich nur provisorischer Baracken ohne jede Bequemlichkeit bedienen und selbst ihre stabilen Theater nach diesem altgeheiligten Vorbilde jener in den Tempeln selbst aufgeschlagenen Provisorien errichten.

Dieselben menschlichen Triebe und Instinkte, welche unter Führung und Anleitung der Gottesverehrung die Keime der Entwicklung des Dramas bargen, waren auch bestimmend für die Entwicklung der Urformen der für theatralische Vorstellungen bestimmten Gebäude. Noch heute können wir tagtäglich diesen Entwicklungsgang, denselben, der sich schon vor Jahrtausenden abgespielt haben mußte, beobachten, sobald auf offener Straße irgend ein Vorgang sich ereignet, welcher die Neugierde, das Mitleiden der Vorübergehenden zu erregen und ihre Schaulust zu wecken geeignet ist.

6.
Urformen der
Theatergebäude.

Spielt ein solcher Vorgang auf ringsum freiem Platze, von allen Seiten sichtbar sich ab, so werden die sich darum ansammelnden Zuschauer ganz von selbst einen Kreis schließen, einen Halbkreis jedoch, wenn das Schauspiel vor einer den Rücken abschließenden Wand oder dergleichen, also nur von einer Seite sichtbar vor sich geht; in beiden Fällen aber wird im Mittelpunkte des Kreises oder Halbkreises genau so viel Platz gelassen werden, als die handelnden Personen, die freiwilligen oder unfreiwilligen Akteure gebrauchen.

Sobald der Kreis der Zuschauer infolge größerer Ansammlung in folchem Maße sich erweitert, daß die in den letzten Reihen Stehenden den Vorgang nicht mehr zu überblicken vermögen, so werden dieselben nach irgendwelchen Mitteln und Vorkehrungen greifen, um sich über die vorderen Reihen zu erheben; endlich auch werden die handelnden Personen, wenn ihnen daran liegt, weithin und von möglichst vielen gesehen oder gehört zu werden, aus freiem Antriebe für ihre Produktionen sich eine Erhöhung, sei es eine künstliche oder natürliche, oder den tiefsten Punkt eines natürlichen Trichters oder Kessels suchen, auf dessen Abhängen die Zuschauer Platz finden können.

In diesen einfachen Vorgängen, die, weil sie natürlich und selbstverständlich sind, solange Menschen bestehen, sich ebenso wie heute abgespielt haben müssen, sehen wir alle Elemente einer Theateranlage vereinigt: im ersteren Falle eines Amphitheaters oder Zirkus — da es sich oft um Balgereien handeln dürfte, wird die Analogie noch zutreffender —, im zweiten Falle eines eigentlichen Theaters; nur ein Schritt ist es von hier zu den ersten Anfängen wirklicher Theateranlagen.

Die zuerst durch einen Zufall herbeigeführten oder gelegentlich auf offener StraÙe ohne jede Vorbereitung abgehaltenen Schauspiele sind, sowie sie Beifall fanden und nach der einen oder anderen Seite Vorteil boten, wiederholt worden. Für solche von vornherein für bestimmte Zeiten festgesetzte und vorbereitete, einen großen Andrang in Aussicht stellende Schauspiele, welcher Art sie auch waren, wurden gewisse durch ihre natürliche Beschaffenheit geeignete Oertlichkeiten ausgewählt und, soweit es anging, mit den notwendigsten Einrichtungen sowohl für den ungeführten Gang des Schauspieles, als auch für die Bequemlichkeit des Publikums versehen.

Ein langgestrecktes, an drei Seiten umschlossenes, an der schmalen Seite offenes Tal mit breiter, ebener Sohle und sanft ansteigenden Rändern bot sich von selbst als natürlicher Platz für Rennen, gymnastische Spiele, Gefechte und Tierkämpfe.

Ein Tal von mehr halbkreisförmiger offener Gestalt war das von der Natur gegebene Theater für szenische Darstellungen. Für diese letzteren bedurfte es nur eines erhöhten Podiums für die handelnden Personen und, um die notwendigen Vorbereitungen dem Auge entziehen und eine Lokalisierung der dargestellten Handlung ermöglichen zu können, eines hinteren festen Abchlusses dieser Bühne.

Beide wurden aus Holz hergestellt. Bei späterer monumentaler Ausführung der Theater ist dieses Material wenigstens für das Podium aus technischen Gründen, sogar bis auf den heutigen Tag, beibehalten worden.

Eines der schlagendsten und interessantesten Beispiele für die erstere Gattung bietet die langgestreckte Talmulde am Nordabhange des palatinischen Hügels, die schon in frühester Zeit von den umwohnenden Stämmen zu gemeinschaftlichen Spielen benutzt wurde (Fig. 1). Oft umgebaut und verschönert behielt sie bis in die spätesten Zeiten des Reiches diese Bestimmung und trotz aller darüber hingegangenen Verwüstungen war die Grundform des alten *Circus maximus* noch bis vor wenigen Jahren zu erkennen.

Vorzügliche Beispiele der zweiten Art sind sowohl das am Südabhange der Akropolis in Athen gelegene Dionysostheater, wie auch das Theater in Argos (Fig. 2²⁾). Die natürliche Gestaltung der ursprünglich benutzten Felsenmulden zeigte sich auch nach späterer monumentaler Ausführung der Theater in der unregelmäßigen Grundform der Caveen.

Die große innere Verwandtschaft der Theater und Stadien der Römer mit denjenigen der Griechen läßt erkennen, daß erstere sich unter dem Einflusse gewisser natürlicher Erfordernisse nach dem Vorbilde der letzteren entwickelt haben, während die für die Römer besonders charakteristische Form des Amphitheaters den Griechen ebenso unbekannt war wie die Fechterspiele, denen diese Gebäude dienen.

Schon in frühester Zeit hatten die Römer den Gebrauch dieser blutigen Spiele von den Etruskern übernommen; auch bei ihnen hatten sie, wie bei diesen letzteren,

7.
Römische
Amphitheater

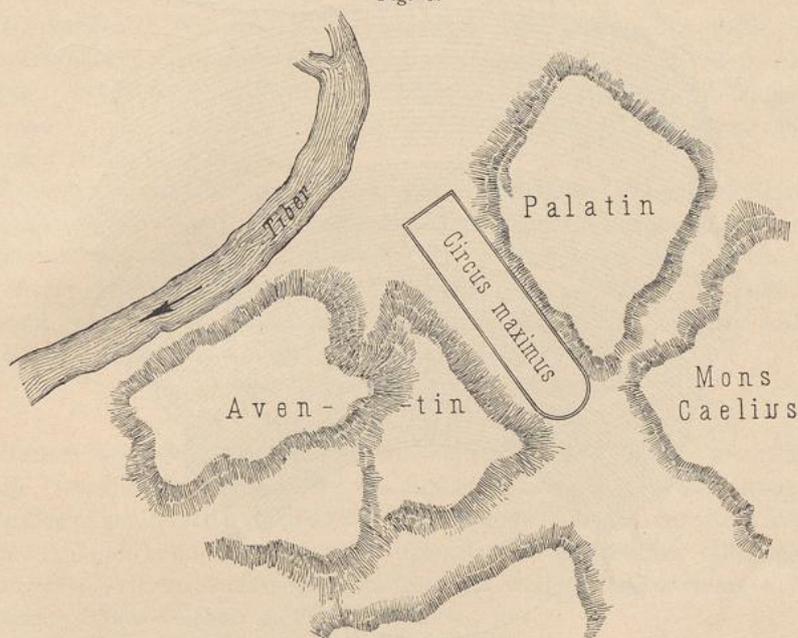
²⁾ Fakf.-Repr. nach: STRACK, J. H. Das altgriechische Theatergebäude nach sämtlichen bekannten Ueberresten. Potsdam 1843.

anfänglich nur eine wesentlich rituelle Bedeutung. An gewissen Erinnerungstagen, bei Beerdigungsfeierlichkeiten vornehmer Personen und bei anderen derartigen Anlässen mußten einige Paare am Grabe selbst oder auf offenem Forum bis zum Tode miteinander kämpfen.

Andere Völkerschaften pflegten am Grabe oder vor dem Scheiterhaufen solche Personen, die dem Toten am nächsten gestanden hatten, freiwillig sich darbietende Waffengefährten deselben, namentlich auch seine Lieblingsklaven und Kriegsgefangene, zu töten und mit ihm zu begraben oder zu verbrennen.

Die eben berührten Kämpfe dürften wohl jedenfalls auf diese Gebräuche zurückzuführen sein, so daß man in ihnen die Wirkung jenes Triebes der Schaubegierde

Fig. 1.



wiederfinden würde, welcher, mit einer Art von grimmiger Oekonomie das einmal gebotene Material benutzend, aus einer Opferhandlung ein Schauspiel werden ließe.

Bei den Etruskern scheint es bei dieser Art von Kämpfen geblieben zu sein, da uns kein Bauwerk von diesem eigenartigen Volke erhalten ist, welches ähnlich den Amphitheatern der Römer für blutige Fechterspiele gedient haben könnte.

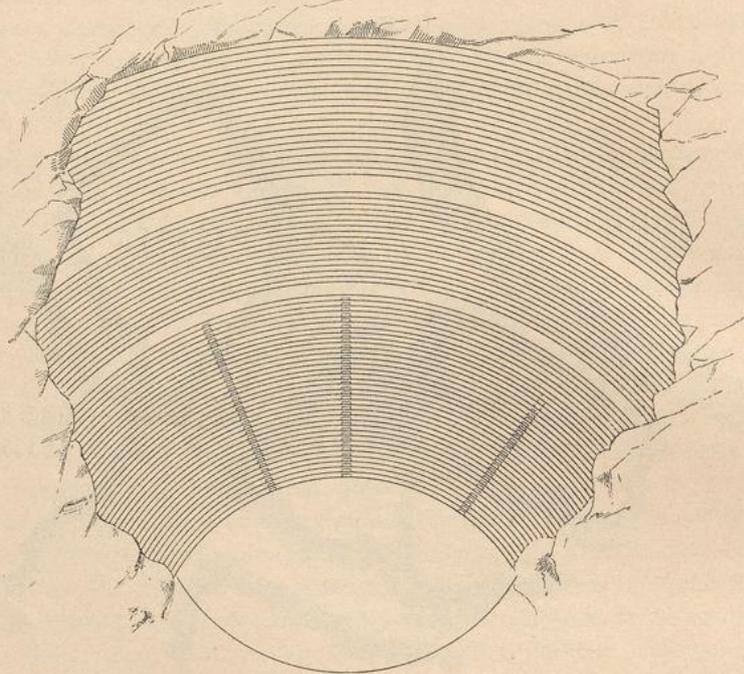
Die anfänglich bescheidenen Grenzen wurden von den Römern bald überschritten; die Kämpfe der Fechter verloren ganz oder wesentlich ihre rituelle Bedeutung und arteten aus zu einer unentbehrlichen Belustigung für hoch und niedrig, welche mit wilder Leidenschaft gefordert und aufgefacht und mit einem uns unfafsbaren Aufwande von Menschenleben und einem unerhörten äußeren Luxus geboten wurden.

Bald wurden in allen Teilen des römischen Reiches, selbst in den entlegensten Provinzen, die gewaltigsten Bauten aufgeführt, welche diesen grausamen Zwecken dienten. Durch eine seltsame Fügung des Zufalles haben gerade diese am meisten von allen Bauten der Römer der Zerstörung der Jahrhunderte Trotz geboten, so

dafs sie zahlreich und verhältnismässig gut erhalten auf uns gekommen sind, und wir ihren ursprünglichen Zustand in der Hauptsache ohne Schwierigkeit zu erkennen vermögen. Trotz all des blendenden, verschwenderischen Luxus, mit welchem die späteren Epochen des Reiches sie ausstatteten, haben die Amphitheater doch ihren Urtypus fast rein erhalten, wie dies die Natur der darin gegebenen Spiele forderte.

Von dem Augenblicke an, wo die Fechter die Arena betreten hatten und das Zeichen zum Kampfe mit scharfen Waffen gegeben war, gab es keine im voraus geordnete Szenenfolge, keinen Rückhalt und keine Pause mehr für die handelnden Personen; sie selbst bildeten die Szenen, wie der Augenblick des Kampfes sie

Fig. 2.



Theater in Argos 2).

gestaltete, und verliessen den Schauplatz nur als Leiche oder nach glücklich vollendetem Kampfe, der sich ohne eigentliche feste Beschränkung auf den ganzen Raum der Arena ausdehnte.

Jede der Zufälligkeiten dieses Kampfes, jede Bewegung und jede Verwundung der Kämpfer wollte aber das Publikum genau verfolgen und geniessen können; von allen Seiten mußte das Schauspiel sich feinen Blicken bieten, und deshalb blieb man mit einer Art von Naturnotwendigkeit bei der Anlage dieser Gebäude auf die Urform derselben, den um eine kämpfende Gruppe sich schliessenden Kreis angewiesen, der aus praktischen Gründen, namentlich wohl im Interesse einer besseren Entwicklung der Kampfscenen, zur Ellipse verlängert wurde.

Wer das grösste Amphitheater der Welt, das Kolosseum in Rom, in dem Zustande der Verwilderung gesehen hat, als noch die zertrümmerten Sitzreihen dicht mit Bäumen und Buschwerk bewachsen waren und auf dem noch nicht ausgegrabenen Raume der alten Arena Kreuzfixe und halbverfallene Kapellen sich erhoben, dem

wird die Aehnlichkeit unvergeßlich fein, welche diese majestätische Ruine mit einem wilden, düsteren, für unheimliche Zwecke sich darbietenden Felsenkeffel zeigte.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Einzelheiten der Anlage und Einrichtung der antiken Theater, Stadien und Amphitheater näher einzugehen; bezüglich dieser Fragen dürfen wir auf das in Teil II, Bd. 2 dieses »Handbuches« Gesagte verweisen; wohl aber darf noch kurz erwähnt werden, daß trotz der verhältnismäßig guten Erhaltung, namentlich der Amphitheater, doch manche der die Einrichtung derselben betreffenden Fragen noch einer näheren und endgültigen Bearbeitung harren. So wissen wir z. B. noch sehr wenig über die Art der Maschinerien, mit deren Hilfe die oft sehr komplizierten, dem raffinierten Geschmacke der Zuschauer angemessenen Dekorationen und Verwandlungen bewerkstelligt wurden, deren Aufstellung und etwaiger plötzlicher Wechsel umso schwieriger sein mußte, als nicht allein die nach unserer Kenntnis dazu unentbehrlichen Manipulationen vor den Augen des aufgeregten, ungeduldigen und nichts weniger als nachsichtigen Publikums vor sich gehen, sondern auch die aufgebauten Decors in den meisten Fällen von allen Seiten sichtbar sein mußten.

Ebenso entziehen sich noch unserer genaueren Kenntnis diejenigen Einrichtungen und Vorkehrungen, welche das Strecken, Einholen und Regulieren des den ganzen Raum überspannenden riesigen Schattentuches ermöglichten. Wir wissen nur, daß zu seiner Handhabung Flottenfoldaten kommandiert wurden, weil diese mit der Bewältigung von großen Tauen und Segelflächen vertraut und in der Lage waren, beim Versagen eines Teiles sofortige Abhilfe zu schaffen.

b) Italien.

Mit dem Untergange des römischen Weltreiches und in der furchtbaren Verwilderung, welche die Jahrhunderte der Völkerwanderung und des frühen Mittelalters kennzeichnet, verödeten und verfielen auch die Theater der alten Welt, nachdem schon seit Jahrhunderten die dramatische Kunst rohen Possen, obszönen Balletts, den grausamen Spielen der Arena oder den zu wilden Ausschreitungen führenden Wagenrennen hatte weichen müssen.

Nur vereinzelt sehen wir durch Bildung und Kunstfinn ihrer Zeit voranschreitende Herrscher einen Anlauf dazu nehmen, die Menge durch Darbietung besserer dramatischer Genüsse zu heben, die ehrwürdigen Bauten vergangener Zeiten ihrer Bestimmung wieder zu geben und vor gänzlichem Untergange zu bewahren. So verwendeten namentlich *Theodorich*, der Ostgote, und *Athalarich* große Summen auf die Wiederherstellung der mit Einsturz drohenden Theater Roms, sowie auch auf die Aufführung kostbar ausgestatteter alter Dramen in denselben.

Diese vereinzelt dastehenden Bemühungen erleuchteter Barbarenfürsten vermochten aber nicht den hereinbrechenden gänzlichen Verfall aufzuhalten, und aus den nachfolgenden Jahrhunderten wüßten Kampfes aller gegen alle tönt uns keine Nachricht mehr herüber über einen Schein dramatischer Kunst; sie versank ebenso in Dunkelheit und Vergessen, wie die zu ihrem Dienste errichteten Bauten in Schutt und Trümmer. Diese lagen verfallen als gespenstische und gefürchtete Ruinen, die entweder räuberischem Gefindel zum Aufenthalte dienten oder durch die Phantasie des Volkes mit allerlei unheimlichem Spuk bevölkert wurden³⁾.

Am meisten verhängnisvoll für die trotz des Ansturmes der Barbaren und der

³⁾ Vergl. auch die Beschwörungsszene im Kolosseum in *Benvenuto Cellini's* Lebensbeschreibung, Buch II.

langsamem Zerföhrung der Jahrhunderte noch gewaltigen Reste dieser herrlichen, scheinbar für die Ewigkeit gefügten Bauten war es, daß die Barone sich ihrer bemächtigten und während der Jahrhunderte hindurch wütenden Bürgerkriege und Parteikämpfe als Burgen und Kastele bedienten, zu diesem Zwecke sie durch Umbauten entstellend und teilweise zerstörend. Was diese Verwüstungen, feindliche Stürme und endlich das gewaltfame Brechen der Burgen noch überdauerte, das wurde schliesslich als Steinbruch verpachtet und ausgebeutet, zu Kalk verbrannt oder zur Errichtung anderer Bauten verschleppt. Ging doch in Rom selbst das Sprichwort: »*Quid non fecerunt barbari fecerunt Barberini.*« So sind der gewaltige *Palazzo Farnese*, der *Palazzo della Cancelleria* u. a. aus den dem Kolosseum entnommenen Travertinquadern erbaut worden.

9.
Poffenspiele
in den
Kirchen.

Aber selbst die furchtbare Roheit jener Jahrhunderte mit allem für den einzelnen damit verbundenen Elende vermochte nicht das Bedürfnis der Menschen nach dramatischer Zerstreung auszulösen. Es forderte Befriedigung, und schon im VII. Jahrhundert erkennen wir wieder ein Aufleben einer Art von dramatischer Kunst. Da die zertrümmerten Theater ihr keine Stätte bieten konnten, vielleicht sogar die Bestimmung dieser Bauten der Erinnerung entchwunden war, so suchte und fand man in den Kirchen die geeignete Gelegenheit. Aber nicht in frommen, durch heilige Begeisterung getragenen Passionspielen verkündete das Drama sein erstes Wiedererwachen; die verwilderten Neigungen und Sinnesrichtungen jener Zeit brauchten gröbere Genüsse; sie suchten und fanden ihre Befriedigung zunächst in poffenhaften Festspielen, einer Art kirchlicher Saturnalien.

In fratzenhaften Vermummungen überboten Klerus und Laien sich an toller Ausgelassenheit; kirchliche Gebräuche wurden von Priestern in skurrilem, die kirchlichen Gewänder verspottendem Aufputze nachgeäfft, die schlimmsten Gassenhauer nach alten, heiligen Melodien abgesungen und jeder erdenkliche Unfug getrieben.

Solcher Art waren z. B. die sog. am Weihnachtstage gefeierten asinarischen Feste, bei welchen *Balaam* auf dem Esel, die Propheten und Sibyllen, *Nebukadnezar*, die Männer im Feuerofen und andere biblische Personen auftraten und ihre tollen und obzönen Poffen trieben. Aehnlich waren die Feste der *Pazzi* (Narren) am Epiphaniastage, der *Incoronati* und andere, letztere namentlich Feste der Klostergeistlichen, bei denen diese die Laien an Ausgelassenheit überboten.

Der Unfug nahm einen solchen, groses Aergernis erregenden Umfang an, daß die Kirche sich veranlaßt sah, dagegen einzuschreiten. Auf das strengste untersagte zuerst Papst *Innozenz III.* den Klerikern jede Vermummung und jede Beteiligung an Poffenspielen. Die Gewohnheit hatte aber, und zwar namentlich in Frankreich, so feste Wurzeln geschlagen, daß fortwährende Ueberfchreitungen jenes Verbotes stattfanden und die Konzile von Sens noch 1460 und 1485 daselbe erneuerten und auf jede Teilnahme an solchen Festen seitens der Kleriker die Strafe der Exkommunikation setzten.

10.
Passionspiele
und Ludi.

Zu gleicher Zeit hatte sich auch bereits eine diesem wüsten Treiben entgegengesetzte Strömung bemerkbar gemacht. Aus dem heiligen Lande zurückkehrende Pilger brachten den Gebrauch mit, bei ihrem Durchzuge auf öffentlichen Plätzen gewisse die Geschichte der Heiligen oder ähnliche geistliche Gegenstände, auch ihre eigene Pilgerfahrt behandelnde Lieder abzufingen. Dieser Gebrauch fand bald so grosen Anklang, daß aus den einfachen Pilgergefängen dialogifizierte Darstellungen verschiedener Heiligenlegenden, namentlich das Martyrium der heiligen *Katharina*

und endlich selbst der Leidensgeschichte *Jesu* sich herausbildeten; vorzugsweise und namentlich zur Zeit des Oster- und des Pfingstfestes wurden diese letzteren vorgetragen.

Zum Zwecke der Aufführung der Passion *Christi* bildete sich in Rom 1264 die Gesellschaft des *Gonfalone*, welche die Arena des Kolosseums als den geeignetsten Platz für ihre Aufführungen wählte, und noch im Jahre 1443 geschieht solcher Aufführung an dieser Stelle Erwähnung. In den meisten Fällen jedoch wurden diese Passionsspiele auf öffentlichen Plätzen, in den Höfen der Klöster und der Gasthäuser aufgeführt. Namentlich letztere wurden gern gewählt, weil sie mit verhältnismäßig geringer Mühe für diese Zwecke herzurichten waren. Wie man dies noch jetzt im Süden häufig findet, umschlossen auch damals die Gasthäuser einen inneren Hof, in welchen in jedem Stockwerke ringsumlaufende, die Verbindung zwischen den einzelnen Zimmern herstellende, also die Flurgänge vertretende offene Galerien oder Balkone (*Ringhiera*) sich befanden, welche sich von selbst für die Anordnung der Plätze für die bevorzugteren Personen unter den Zuschauern darboten. Die Rücksichtnahme auf die Bequemlichkeit und das Behagen des niederen Volkes war jenen Zeiten noch unbekannt. Es drängte sich unten, so gut es vermochte, zu den Schauspielen, und keinerlei Veranstaltungen für sein Unterkommen wurden getroffen, so daß die für diese Spiele aufgewendeten baulichen Vorkehrungen im wesentlichen sich auf die Herstellung der Bühne beschränkten. Dieselbe bestand aus einem guckkastenartigen, meist in drei Stockwerke geteilten Aufbau, von denen das obere den Himmel, das mittlere die Erde und das untere die Hölle darstellte (Fig. 3⁴).

Wie bei den Griechen aus den einfachen, die Leiden und die Wiedergeburt eines geliebten Gottes schildernden Gefängen der Dithyrambos und aus diesem das Drama hervorging und wie neben den Schicksalen des Gottes allmählich auch diejenigen der Heroen zum Gegenstande des Dramas wurden, so auch im Abendlande. In beiden Fällen haben wir genau denselben Entwicklungsgang vor uns. Mit Recht dürfen wir sagen, daß, wie bei den Griechen die Darstellung der Leiden des Gottes, so im gesamtten Abendlande die Vorführung der dramatisierten heiligen Geschichte und Legende, der Leiden *Jesu* und der Märtyrer, Quelle und Anfang des Dramas gewesen ist.

Wie die wechselnden Schicksale der Heroen den Griechen Anregung zu dramatischer Behandlung boten, so gaben im Abendlande zuerst die Leiden und Schicksale der oft in naiver Weise wie eine Art ritterlicher Gefolgschaft *Jesu* aufgefaßten Apostel und Märtyrer den Stoff zu den aus den Passionsspielen hervorgegangenen, an diese sich anlehnenden öffentlichen Aufführungen. Später traten auch die Erlebnisse anderer, die Phantasie und das Interesse des Volkes besonders in Anspruch nehmender historischer oder sagenhafter Personen an ihre Stelle. Schon bald werden neben den Passionsspielen sog. *Ludi* erwähnt, allem Anscheine nach Schaufstellungen in dramatischer Form und weltlichen, meist historischen Inhaltes und wohl zu vergleichen mit den heutigen sog. historischen Festzügen und Festspielen. So wurde 1230 auf der *Piazza di Sant' Antonino* in Piacenza ein solches *Ludus* öffentlich aufgeführt, in welchem Kaiser *Friedrich II.*, seine Anhänger, die Pavesen, der Patriarch und andere Personen handelnd auftraten⁵).

Ohne allen Zweifel ist hiernach zwar die Entstehung des Dramas im Abend-

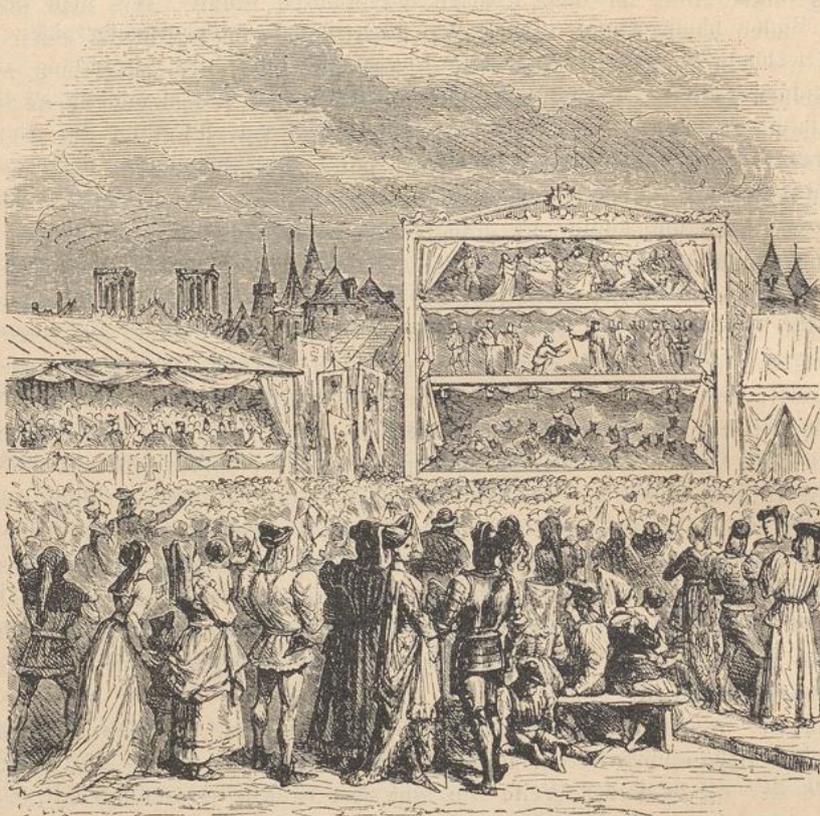
⁴) Fakt.-Repr. nach: GOSSET, A. *Traité de la construction des théâtres*. Paris 1886. S. 6.

⁵) Siehe: LANDRIANI, P. *Storia et descrizione de' principali teatri*. Mailand 1830. S. 58.

lande auf die sog. Paffionsspiele und ähnliche, mit denselben im Zusammenhange stehende Erscheinungen zurückzuführen; jedoch dürfen die bei jenen Spielen getroffenen, meist höchst primitiven baulichen Einrichtungen auf keinen Fall als die Vorläufer der modernen Theatergebäude angesehen und hingestellt werden.

Die Form der für jene Spiele, wo sie sich darboten, gern benutzten großen oblongen Innenräume oder Höfe hat sich zwar in Frankreich noch lange Zeit als die Grundform der Theaterfäle erhalten. In Italien dagegen hat sich unter der unmittelbaren Einwirkung der antiken Theater, deren Hauptformen in den damals

Fig. 3.

Passionspiel⁴⁾.

noch verhältnismäßig gut erhaltenen Trümmern sehr wohl zu erkennen waren und eifrig studiert wurden, der an diese sich anlehrende Grundtypus des Theaters schon früh entwickelt, welcher ungeachtet mannigfacher Umwandlungen noch in denjenigen des modernen Theaters zu erkennen ist.

11.
Daniederliegen
der
dramatischen
Kunst.

Seit den mit dem Untergange des weströmischen Reiches ihren Abschluss findenden Anstürmen barbarischer Völkerschaften war Italien ein Jahrtausend lang fast unausgesetzt der Schauplatz erbitterter und erbarmungsloser Kriege gewesen. In diesen ununterbrochenen, das Land zerfleischenden Kämpfen wurden die Städte, sowie das platte Land in grauenhaftester Weise zerstört und entvölkert; selbst Rom war zu verschiedenen Malen fast menschenleer, nur von wenigem armseligen und heruntergekommenen Gesindel bevölkert, welches zwischen den Ruinen und dem

Schutte, ein elendes Bettler- oder Räuberleben in Schmutz und Verkommenheit fristete. In manchen Teilen von Italien war der Bauernstand fast ausgelilgt; in den verödeten Ländereien blieben die Leichen der Erschlagenen unbeerdigt liegen zum Fraße für die in erschreckendem Maße überhandnehmenden wilden Tiere.

Nur natürlich erscheint es, daß in dieser von fremden Kriegsheeren oder von rohen und graufamen, in nie endender Fehde sich bekämpfenden einheimischen Großen, vom Freunde ebenso wie vom Feinde erbarmungslos mißhandelten und zertretenen Bevölkerung jede Spur antiker Kultur und Gesittung, antiker Lebensfreudigkeit erloschen, wenn die Erinnerung an die vergangene Größe der Vorfahren in einen wüsten und dumpfen Aberglauben ausgeartet war. An die noch stehenden, durch ihre Grofsartigkeit übermenschlich und rätselhaft erscheinenden Reste alter Baukunst sich anklammernd, umwob er sie mit unheimlichen Sagen und bevölkerte sie mit Dämonen und Spukgestalten.

Was von den Resten der antiken Literatur nicht seinen Untergang gefunden hatte, das hatte sich, zumeist mehr durch glücklichen Zufall als durch beabsichtigte Pflege, in den Klöstern erhalten. Alles, was außerhalb der Mauern derselben geblieben war, war bis auf wenige Trümmer vernichtet. Aber auch in den Klöstern waren die alten Schriften meist unbeachtet dem allmählichen Verderben preisgegeben, wenn sie nicht gar bei gelegentlicher Entdeckung absichtlicher Vernichtung anheimfielen. In diesen Ueberbleibseln des Heidentumes erkannte die Kirche die Werke und Fallstricke unreiner Dämonen, ihrer tödlichsten Feinde, welche sie mit allen Mitteln, wo sie eine Spur von ihnen entdeckte, vernichten zu müssen glaubte.

Oftmals wurden zwar auch solche alte Kodices wegen der Kostbarkeit des Schreibmaterials den in ihnen enthaltenen leeren Blättern, ja den auf den beschriebenen Blättern freigelassenen Rändern zuliebe aufbewahrt und zu allerhand Aufzeichnungen der Klostergeistlichen benutzt, dadurch ganz oder teilweise der Vernichtung entzogen und zugleich zu Trägern mancher, für die spätere Wissenschaft unschätzbaren Spuren gemacht. Oft auch wurden alte Bücher, sei es als rein mechanische Schreibübung zur Ausfüllung müßiger Stunden, sei es um dem Kloster einen Erwerb zuzuführen, abgeschrieben und dadurch, wenn auch nur in verständnislosen und verstümmelten Kopien, erhalten. Solchen zufälligen Anlässen ist in den meisten Fällen die Erhaltung dessen zu verdanken, was von der einst so zahlreichen und weitverbreiteten Literatur der Griechen und Römer auf uns gekommen ist.

In einigen Klöstern jedoch fand die alte Literatur selbst während der dunkelsten Zeiten des Verfalles eine gewisse, oft liebevolle Pflege. Namentlich waren dies diejenigen des Ordens des heiligen *Benediktus*. Dort wurden die alten heidnischen Autoren eifrig gelesen und studiert, und dadurch blieb der heimlich fortglimmende Funke antiker Bildung vor gänzlichem Erlöschen bewahrt. Im großen und ganzen blieben aber diese einseitigen, in stiller Klosterzelle getriebenen Studien ohne fruchtbringende und läuternde Einwirkung auf die Gesittung und Anschauung jener Zeiten, und man darf sagen, daß in der Laienwelt mit dem VII. Jahrhundert jeder Sinn für die Kenntnis und Würdigung der alten, sowie jeder anderen Kulturäußerung so gut wie erloschen war.

So muß es fast als ein Wunder erscheinen, jedenfalls ist es eines der erhabensten Schauspiele, wie in diesem mißhandelten italienischen Volke jener Funke antiker Kultur, der unter dem Schutte und den Trümmern der Jahrhunderte für immer begraben zu sein schien und nur wie durch einen Zufall hinter den Mauern einiger

Klöster in schwachem Fortglimmen erhalten worden war, zu neuer helleuchtender Flamme wieder erstand, sobald an die Stelle der auf der ganzen Nation schwer lastenden, alles misachtenden und niedertretenden Finsternis der Barbarei der erste Schimmer geregelter und gesitteter Zustände aufgegangen war, sobald einer Entwicklung der Kultur nur etwas günstigere Verhältnisse sich fühlbar machten.

Von diesem Augenblicke an bedurfte jenes hochbegabte Volk nur einer verhältnismäßig ganz kurzen Zeit, um nicht allein aus jener Finsternis und Verkommenheit sich herauszuarbeiten, sondern auch in seiner Mitte die berufensten Vertreter von Gesittung und Kunst in allen Gebieten, die herrlichsten Vorbilder für alle Zeiten erstehen zu lassen.

12.
Auftreten
des
Humanismus.

Mit dem tragischen Untergange des hohenstaufischen Geschlechtes hatten im wesentlichen die Romfahrten der deutschen Kaiser und die damit verbundenen Kriegswirren ihr Ende gefunden. Diese Kämpfe, ja selbst die infolge derselben Italien durchtobenden erbitterten Parteiungen waren insofern dem italienischen Volke zum Heile gediehen, als es durch dieselben zur Erkenntnis seiner Zusammengehörigkeit, zum Bewusstsein seiner Eigenart im Gegensatze zu den verhassten Eindringlingen getrieben und in sich selbst gefestigt worden war. Dieses trotz aller Schicksale im innersten Kern noch halb antik gebliebene Volk begann nun als solches sich zu fühlen, seiner glänzenden Vergangenheit sich bewusst zu werden und derselben, wenn auch oft in fast kindisch äußerlicher Weise, nachzueifern und daran anzuknüpfen.

Mit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts schon trat als Folge dieser inneren Entwicklung jene zunächst die Denkweise der Gebildeteren und höher Stehenden durchdringende antike Anschauung, jene begeisterte Pflege und Verehrung der alten Schriftsteller in das Leben der Nation, jener Aufschwung der Geister, welchen wir mit dem Namen des Humanismus bezeichnen und als dessen eigentlicher Schöpfer *Francesco Petrarca* angesehen werden muß. Bald wurde überall mit Eifer den alten Kodices nachgespürt; für das Altertum begeisterte Gelehrte machten es sich zur Lebensaufgabe, in ferne Länder zu reisen, um ihren Spuren, namentlich in entlegene Klöster, zu folgen, sie dort aufzufuchen und aus der Verborgenheit derselben an das Licht zu ziehen, um sie im Dienste der Wissenschaft und der Menschheit zu verwerten, die durch barbarische und verständnislose Abschreiber oft bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Texte kritisch zu vergleichen und wiederherzustellen.

Die Meister der Rhetorik, der Geschichtschreibung und namentlich der Komödiendichtung waren es, deren Werke am meisten gesucht, verbreitet und als die köstlichsten Schätze bewundert wurden.

In jener Zeit entwickelte sich in denjenigen Gemeinwesen, welche es vermocht hatten, ihre Unabhängigkeit zu bewahren oder wieder zu erringen, auf dem Boden eines kräftigen Bürgerstolzes das städtische und gesellschaftliche Leben schnell zu einer hohen und ungeahnten Vollkommenheit und bot stete Anregung und Gelegenheit zur Uebung und Schärfung der Geistesgaben. Auch an den Höfen der vielen kleinen Fürsten und Tyrannen genossen die Künste und Wissenschaften die sorgfältigste Pflege. Eben diese Fürsten, deren sittliche Anschauungen und politische Handlungsweise sie oft als wahre Ungeheuer von Ruchlosigkeit erscheinen lassen, hielten es für ihre durch ihre hohe Stellung ihnen auferlegte Pflicht, und sie erkannten die höchste Ehre darin, sich mit Gelehrten, Dichtern und Künstlern zu umgeben. Sie beneideten sich gegenseitig um den Besitz eines solchen Mannes, den sie als die schönste Zierde

des Hofstaates eines Fürsten anfahren, und sie überhäuften diejenigen mit Auszeichnungen, welche sie an ihren Hof und an ihre Person zu fesseln vermochten.

Der Umstand, daß die lateinische Sprache dem damaligen Idiom, der *Lingua vulgare*, noch näher stand und mit dem öffentlichen Leben als amtliche und Kirchensprache verwachsen war, erleichterte ihr Verständnis wesentlich, legte ihre Erlernung allen Schichten der Bevölkerung näher und beförderte damit auch einerseits die Kenntnis und Verbreitung der neu aufgedeckten, täglich sich mehrenden Schätze der alten Schriftsteller und Dichter.

Alles, was wir heute unter dem Namen einer ausgezeichneten, gediegenen Erziehung und Bildung verstehen, bestand damals aus dem mit Leidenschaft betriebenen Studium der alten Klassiker, und was in unserer heutigen Frauen-erziehung die lebendigen fremden Sprachen bedeuten, das war damals die Kenntnis der lateinischen und griechischen Sprache und Literatur.

Bald auch begann man, die Menge der damals noch bestehenden, zu jedermanns Augen sprechenden Denkmalsreste als großartige Illustrationen und Beweise für die aus den alten Historikern geschöpften Erzählungen von der Größe der Vorfahren und der gewaltigen Macht ihrer Schöpfungen zu betrachten und zu bewundern, allerdings auch oft genug noch in seltsamer und phantastischer Weise zu deuten. Wenn auch solche Bewunderung und oft abergläubische Verehrung diese ehrwürdigen Reste einer großen Vergangenheit nicht gegen die blinde Zerstörungswut einzelner, namentlich der edlen Geschlechter, zu schützen und ihre allmähliche Vernichtung nicht ganz aufzuhalten vermochte, so wirkten doch alle jene Umstände zusammen, um dem Verständnis, dem Gefühl für die Dichtung, sowie für die Kunst des Altertums, nachdem sie einmal geweckt und neu belebt worden waren, stets neue Nahrung zu bieten, sie schnell über die Kreise der Gelehrten und ihrer vornehmen Gönner hinaus zu verbreiten und auch die unteren Schichten der Bevölkerung zu durchdringen, diesen eine neue Welt der Anschauungen erstehen zu lassen.

Die einfachen, durch die Passionsspiele und die dramatisierten Heiligenlegenden gebotenen Stoffe vermochten neben den antiken, nun bekannter werdenden dramatischen Werken bald nicht mehr den Ansprüchen, namentlich der höheren Stände und des gebildeten Teiles der Bevölkerung, zu genügen. Das natürliche Kunstbedürfnis derselben suchte jenen allzu einfachen Vorgängen dadurch einen neuen Reiz zu verleihen, daß es dieselben mit einer zu derselben Zeit im Norden noch ganz unbekanntem und ungeahnten dekorativen Pracht ausstattete. Gegenüber diesem die Aufmerksamkeit der Zuschauer fast allein in Anspruch nehmenden Prunke mußte aber naturgemäß der einfache religiöse und dramatische Kern jener Spiele bald verdunkelt und in den Hintergrund gedrängt werden. Damit aber war der Boden vorbereitet für die Aufnahme und die schnelle Verbreitung des anfänglich in der Handlung wie im Aufbau noch streng an die antiken Vorbilder sich anlehnenden profanen Schauspiels.

Da für diese Zwecke sich eignende besondere Gebäude noch nicht bestanden, so übernahmen es die Vornehmen der Nation, die Fürsten und selbst sogar die Kirchenfürsten, denselben in ihren Palästen und Höfen würdige Stätten zu bereiten, und viele Nachrichten sind uns überliefert worden von solchen mit großem Luxus, mit verhältnismäßig großer technischer Vollkommenheit und mit dem höchsten künstlerischen Verständnisse ausgestatteten Privattheatern der Großen. Die Schauspiele wurden mit einem glänzenden, wie es den Anschein hat, nach unserem

13.
Erwachen
des
Interesses
für die alten
Denkmäler.

14.
Privattheater
der Großen.

Geschmacke oft übertriebenen Luxus der Ausstattung zur Aufführung gebracht; namentlich spielten Apotheosen und Erscheinungen mit aus den Lüften niedersteigenden oder in dieselben emporfliegenden Gottheiten, Genien etc. eine sehr große Rolle und waren nicht zu entbehren, ein Umstand, welcher uns einen Einblick in die Geschmacksrichtung jener Zeit gewährt und zugleich erkennen läßt, daß die Bühnenmaschinerie schon damals zu einer verhältnismäßig großen Bedeutung und Vollkommenheit gelangt war und zu immer weiterer Vervollkommnung gedrängt wurde.

Unsere ältesten Nachrichten von solchen pompösen Festvorstellungen reichen bis in das XV. Jahrhundert. Die große Menge wird zwar anfänglich an denselben noch keinen Teil genommen haben, da diese Vorstellungen auf Kosten der Gastgeber in ihren Palästen veranstaltet wurden und in der Regel nur den eingeladenen Teilnehmern der Feste zugänglich gewesen sein dürften.

Im Jahre 1472 ließ der Kardinal *Francesco Gonzaga* in seinem Palaste in Mantua ein glänzendes Theater herrichten, um in demselben ein in seinem Auftrage von *Poliziano* gedichtetes Drama aufführen zu lassen. Die Bühnendekoration des einen Aktes stellte von Bacchanten und Satyrn belebte Berge und Täler dar mit Wäldern, Quellen und Bächen, diejenige eines anderen Aktes die Hölle mit dem Hofstaate des Pluto u. s. w.

Mit einem ähnlichen Aufwande in einem ebenfalls eigens dazu erbauten Theater ließ 1492 der Kardinal *Raffaello Riario* zwei von *Verardo di Cesena* gedichtete Dramen aufführen.

*Serlio*⁶⁾ schließt den Abschnitt: »*Trattato sopra la scena*« mit einer Lobpreisung auf die Freigebigkeit des Herzogs *Francesco Maria* von Urbino und die Geschicklichkeit seines Intendanten, des Architekten *Girolamo Genga*. Aus seinen naiven und überschwenglichen Schilderungen der Pracht der Ausstattungen der von diesen veranstalteten und eingerichteten Vorstellungen ersieht man, daß dieselben mehr glänzend als — nach unserem Empfinden — geschmackvoll gewesen sein dürften. Er sagt z. B. unter anderem: »*Oh Dio immortale, che magnificentia era quella di veder tanti arbori e frutti, tante herbe e fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori. Io non dico de' Satiri, delle Ninfe, delle Sirene etc., e se non ch'io farebbe troppo prolisso io narrerei gli abiti superbi di alcuni pastori, fatti di ricchi drappi d'oro e di seta, foderati di finissime pelle d'animali selvatici . . .*«

In Rom war es der Akademiker *Pomponius Laetus*, welcher unermüdlich und mit großem Erfolg für die Wiederaufnahme der antiken Komödie eintrat. Seinem Antriebe war es zu verdanken, daß in den Palästen verschiedener Prälaten, ja im Lateran selbst, solche Privattheater entstanden, welche mit hohem künstlerischen Sinn ausgeschmückt waren.

15.
Ferrara.

Einer der größten Verehrer und Förderer des Theaters jener Zeit aber war der Herzog *Ercole I.* von Ferrara. In seinem Palaste zu Ferrara richtete er ein prächtiges Theater ein, und aus der Beschreibung, welche uns *Tiraboschi*⁷⁾ davon hinterlassen hat, erfahren wir, daß daselbst im Jahre 1486 die *Menächmen* des *Plautus* in blendender Ausstattung in Szene gesetzt wurden, wofür der Herzog einen für jene Zeit enormen Aufwand von mehr als 1000 Dukaten machte. Ebenda wurde am 21. Januar 1407 der *Cefalus* des *Plautus* und am 26. deselben Monats der *Amphitruo*

⁶⁾ *De Architectura*. Libr. II: *Trattato sopra la scena*. Venedig 1663. S. 77 ff.

⁷⁾ Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum scriptores*. Vol. XXIV: *Diario Ferrarese*. Mailand 1738. S. 278 ff.

mit gleich prächtiger und kostbarer Ausstattung aufgeführt. Aus einer ausdrücklichen Bemerkung *Tiraboschi's* erfahren wir, daß diese letztere Vorstellung ausnahmsweise bei Nacht stattfand mit »einem Paradiese von Sternen und Rädern«. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist hierunter wohl eine glänzende Illumination mit Feuerwerk zu verstehen, was mit der bekannten Vorliebe des Herzogs für Artillerie und Geschützwesen sehr gut im Einklang stehen würde. Aus *Tiraboschi's* Beschreibung erfahren wir noch ferner die Tatsache, daß der Zuschauerraum dieses Theaters unbedeckt gewesen sein muß; denn die Vorstellung mußte unterbrochen werden, weil ein heftiger Regen die Zuschauer verjagte. Die Vorstellungen erregten eine so allgemeine und so begeisterte Bewunderung, daß der Herzog sich veranlaßt sah, sie dreimal wiederholen zu lassen, und viele aus weiter Ferne nach Ferrara reisten, um des Genusses teilhaftig zu werden.

Von den vielen in Ferrara veranstalteten prächtigen Festvorstellungen mögen hier nur noch diejenigen Erwähnung finden, welche bei Gelegenheit der im Februar 1502 festlich begangenen Vermählungsfeier des Herzogs *Alphons von Este*, des Sohnes des eben genannten *Ercole*, mit *Lucrezia Borgia*, der Tochter des Papstes *Alexander VI.*, stattfanden. Sie nahmen fünf volle Tage in Anspruch und übertrafen alles in dieser Beziehung bisher Gesehene an Pracht und Gediegenheit der Ausstattung. Aus der Beschreibung, welche uns darüber vorliegt, ergibt sich vieles für die Kenntnis des damaligen Theaters Interessante und Bedeutsame. Zur Aufführung kamen fünf Plautinische Komödien, darunter auch der *Amphitrio*, letzterer nach dem Geschmacke der damaligen Zeit gewürzt durch recht deutliche Anspielungen auf die zu erhoffende Geburt eines Herkules aus dem Hause *Este*. Seltsamerweise wurden jedoch diese Komödien keineswegs im Zusammenhange gegeben, sondern mit außerordentlich langen, durch Pantomimen, lebende Bilder, Balletts (*Moresca*) und aller Art Intermezzi ausgefüllten Zwischenpausen. Diese Ausfüllungen standen ohne Ausnahme mit der eigentlichen Handlung des Stückes selbst in keinerlei Zusammenhang. Dem Anscheine nach dienten dieselben zwar zur Erholung und Zerstreuung der Anwesenden während der Zwischenakte und Pausen; in Wirklichkeit aber bildeten sie wohl den wesentlichsten und geschätztesten Teil der Vorstellungen; gaben sie doch Gelegenheit zur hauptsächlichsten Entfaltung der beabsichtigten Pracht und mögen daher auch schließlich das noch fast kindlich naive Interesse der Zuschauer am meisten gefesselt haben. Billigerweise muß man dies auch begreiflich finden, wenn man berücksichtigt, wie schwer es sein mußte, das Interesse für die Handlung der Komödie zu bewahren, deren einzelne Akte durch endlose Zwischenspiele voneinander getrennt wurden, so daß die Aufführung einer einzigen solchen Komödie einen ganzen Tag in Anspruch nahm.

Dieser seltsame, uns jetzt ganz ungewohnte Gebrauch scheint sich in Italien noch bis vor kurzer Zeit erhalten zu haben, in dem Sinne, daß bei Opernvorstellungen, welche nicht an sich den ganzen Abend füllen, große, mit der Handlung der Oper selbst in keinerlei Beziehung stehende Balletts nicht etwa nach Schluß der Oper, sondern zwischen dem vorletzten und dem letzten Akte derselben gegeben wurden.

Bei jenen großen Festspielen in Ferrara wurden auch die so beliebten Flugmaschinen so oft als möglich in Bewegung gesetzt und übten wie immer einen ganz besonderen Reiz auf die Zuschauer.

Das Theater war im Palaste des *Podesta* hergerichtet; es hatte eine 40 Ellen

lange und 50 Ellen tiefe, »von einer Mauer zur anderen« reichende, für die Aufstellung und den Wechsel der Dekorationen wohl vorbereitete Bühne (*Tribunale*). Als Vorhang diente derselben eine wie eine Mauer mit Zinnenbekrönungen bemalte Bretterwand. Leider erfahren wir nichts über die Art der Bewegung dieses Vorhanges, ob er sich hob oder senkte oder nach den Seiten hin auseinander schob; die größte Wahrscheinlichkeit dürfte letzteres für sich haben.

Die Sessel der fürstlichen Personen standen, wie es scheint, auf dem vorderen Teile der Bühne selbst; von da flog *Madonna Lucrezia* mehrere Male herab, um an den Tänzen teilzunehmen oder mit der ihr eigenen Zierlichkeit und Grazie spanische und römische Tänze nach dem Schalle des Tamburins allein auszuführen und den begeistertsten Beifall der entzückten Zuschauer dafür zu ernten. Diese letzteren, deren das Theater an 3000 faßte, fanden ihre Plätze auf 13 mit Polstern belegten, amphitheatralisch angeordneten Sitzreihen; die Frauen saßen in der Mitte, die Männer zu beiden Seiten.

16.
Öffentliche
Vorstellungen;
Schauspieler-
truppen.

Öffentliche, dem allgemeinen Publikum gegen Entgelt zugängliche Theater- vorstellungen waren dem XV. Jahrhundert noch unbekannt. Mit Ausnahme besonders feierlicher Gelegenheiten gab es deren in der Hauptsache nur zur Zeit des Karnevals und nur auf privaten Theatern auf eigene Kosten der Veranstalter. Das zu diesen Vorstellungen verwendete Personal bestand anfänglich aus einigen wenigen Berufsschauspielern, zum weitaus größeren Teile aber, etwa wie bei den jetzigen Liebhaber- oder Volkstheatern, aus Personen des Hofgesindes oder der bürgerlichen Bevölkerung, welche aus irgend einem Grunde ausgewählt oder bestimmt und für die betreffende Gelegenheit eingeübt wurden.

Einesteils mag die Nachfrage nach eingeübten Schauspielern allmählich eine so lebhaft gewordene sein, daß immer mehr Personen, die für diesen Beruf eine besondere Befähigung oder Neigung in sich fühlten, ihren bürgerlichen Beruf beiseite setzten und diesem lockenderen sich zuwendeten; andererseits auch mag den begabteren unter ihnen das Zusammenspielen mit nur gelegentlich und oberflächlich eingeübten Laien auf die Dauer keine Befriedigung mehr geboten haben, so daß sie auf eine Vereinigung mit eingeübten und ausgebildeten Kollegen Bedacht nahmen, an denen bald kein Mangel mehr war. So entstanden Schauspielertruppen, die wohl im Anfange ihre Kunst noch als Wandertruppen mit einem auf wenige Stücke sich beschränkenden Repertoire übten, ähnlich den heutigen sog. Ensembles, mit der Zeit aber zu einer Bedeutung gelangten und eine allgemeine Anerkennung fanden, welche sie dem Zwange überhoben, die Gelegenheiten zur Ausübung ihrer Kunst, zu einer Verwertung derselben bei Festlichkeiten Vornehmer abwarten oder auffuchen zu müssen.

Bald fahen sie sich in der Lage, sich selbstständig machen zu können und auf ihre Kosten stehende, oft mit großer Pracht und großem künstlerischen Aufwande ausgestattete Theatergebäude zu errichten und dieselben dem großen Publikum gegen Entgelt zugänglich zu machen, und nicht in Italien allein dürften die ersten öffentlichen Theater fast ausnahmslos solchen Schauspielergesellschaften ihren Ursprung zu verdanken haben.

Diese Gesellschaften, dort meist Akademien genannt, nahmen in den Gemeinwesen eine geachtete und einflußreiche Stellung ein. Sie scheinen keineswegs lediglich die finanzielle Verwertung der dramatischen Kunst, sondern die Pflege derselben im allgemeinen und im höheren Sinne angestrebt zu haben, wie daraus her-

vorgehen dürfte, daß diese Gesellschaften nicht aus Schauspielern allein bestanden, sondern auch andere, der ausübenden dramatischen Kunst fernstehende einflußreiche und kunstliebende Bürger denselben angehörten, wie z. B. unter anderen *Palladio* Mitglied der *Academia olimpica* in Vicenza gewesen ist.

Auch wurden ihre Bestrebungen als allgemein förderlich und nützlich angesehen und seitens der Gemeinwesen durch regelmäßige Beisteuern unterstützt, welche aber, wie z. B. in Vicenza, nicht immer in der Form fester, im Budget ausgeworfener Subventionen, sondern in der Weise bewilligt wurden, daß bestimmte Anteile an gewissen Staatseinnahmen (Steuern, Gerichtskosten etc.) den Akademien zugewiesen wurden.

Es möge gestattet sein, hier anschließend noch einige Nachrichten über solche Theatergesellschaften und ihre Wirksamkeit zu geben.

In Venedig war es die *Compagnia della Calze*, welche zur Eröffnung des für sie von *Palladio* nach dem Muster des Kolosseums neu erbauten Theater^s eine zu gleicher Zeit im Druck erscheinende Tragödie »*L'antigono*« von *Conte Vincentino di Monti* zum ersten Male zur Aufführung brachte. Das Theater war mit der größten Kunst ausgeschmückt und enthielt neben anderen Meisterwerken zwölf große Gemälde von *Federigo Zuccheri*.

Außer dem eben genannten befahl Venedig zu jener Zeit noch zwei große öffentliche Theater: dasjenige der Gesellschaft der *Sempiterni* und das der *Accesi*. Beide waren nach den Plänen von *Palladio* und *San Sovino* nach dem Muster der antiken Theater, d. h. mit halbkreisförmigem, amphitheatralischem Zuschauerraum, ausgeführt.

Auch in Florenz entstanden unter ähnlichen Verhältnissen und Vorbedingungen drei Theater, dasjenige der *Infocati*, der *Immobili* und der *Sorgenti*, in Siena diejenigen der *Rozzi* und der *Intronati*. Auch von Fürsten wissen wir, daß sie, der herrschenden Strömung folgend, den Bau von öffentlichen Theatern in die Hand nahmen; so Herzog *Alfonso* von Ferrara und *Ludovico Sforza* von Mailand. Selbst der Papst *Leo X.* hat sich dem überhandnehmenden Gebrauche nicht entzogen.

Für die Festlichkeiten, welche zur Feier der Anwesenheit der Markgräfin *Isabella d'Este*, der Gemahlin des Herzogs von Mantua, im Jahre 1514 in Rom gegeben wurden, ließ er ein eigenes großes Theater mit ausgefuchtem Pompe herrichten, in welchem zuerst in feiner und feiner fürstlichen Gäste Gegenwart die »*Calandra*« des *Bibierna* aufgeführt wurde. Die zu dieser Vorstellung angefertigten Dekorationen rührten von *Baldossare Peruzzi* her, der mit denselben allgemeine Bewunderung erregte.

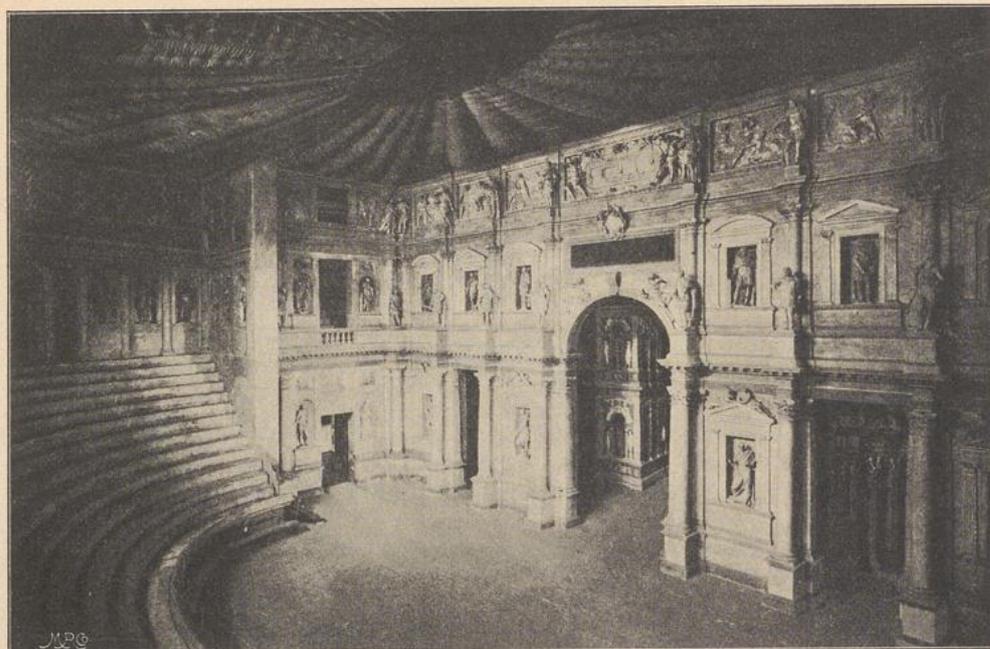
Leider waren alle jene Theater, deren *Vasari* noch eine ganze Anzahl erwähnt, so schön und kunstvoll in ihrer Dekoration und Ausstattung sie auch waren, sämtlich aus Holz und anderen leicht vergänglichen Materialien erbaut, ein Umstand, der ihre gänzliche Zerstörung unausbleiblich machte. Von ihnen allen ist deshalb nichts mehr erhalten, als wenige und belanglose Berichte, aus denen wir kaum mehr erfahren, als daß sie sämtlich nach dem Muster der antiken Theater angelegt waren, mit halbkreisförmigem Zuschauerraum und amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen.

Desto dankbarer müssen wir einem glücklichen Zufalle dafür sein, daß eines der hervorragendsten der in jener Zeit entstandenen Theater, das *Teatro olimpico* in Vicenza, infolge seiner monumentaleren Ausführung bis auf unsere Tage sich erhalten hat. Es möge darum auch gestattet sein, bei demselben etwas zu verweilen.

Schon *Serlio* hatte für Vicenza im *Cortile di Cà Porto* ein hölzernes Theater hergerichtet, welches er seinen eigenen Worten nach für das größte von allen zu seiner Zeit entstandenen Theatern hielt. Dasselbe scheint aber bald vom Schicksale aller jener Augenblickstheater ereilt worden zu sein; denn schon 1562 hatte *Palladio* in der Basilika, d. h. in einem der Säle des alten *Palazzo della ragione* ein Theater herzustellen zum Zwecke einer Aufführung der Tragödie *Sophonisbe* von *Trissino*. Dieses Theater wurde viel bewundert wegen seiner herrlichen Architektur, sowie wegen der Gemälde von *Fasolo* und *Zelotti*, welche es schmückten. Auch dieses

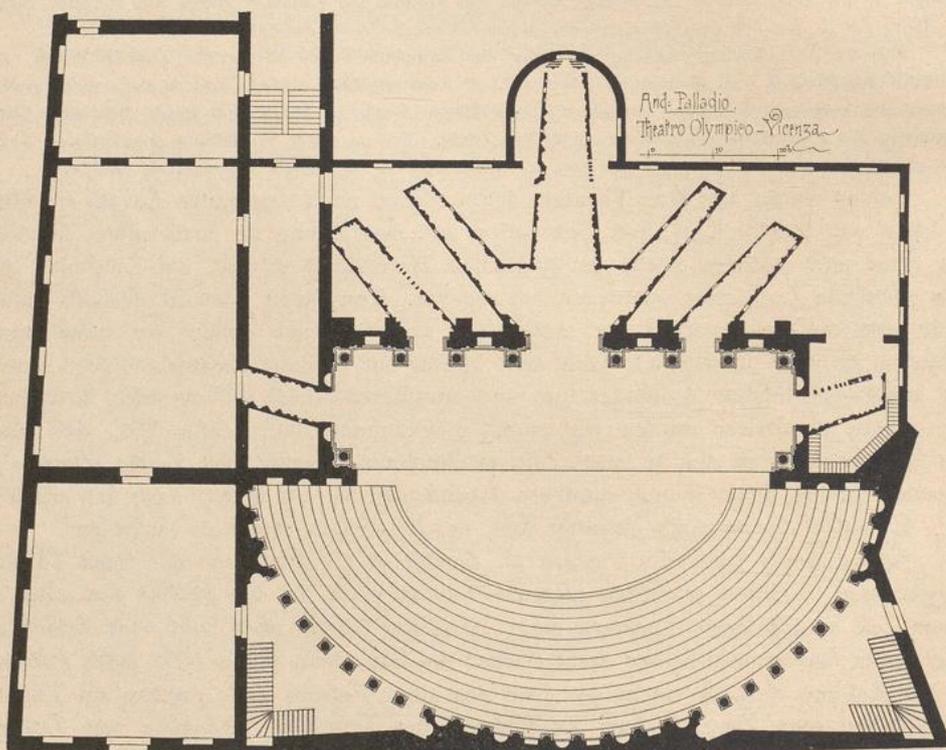
17.
Teatro olimpico
zu Vicenza.

Fig. 4.



Innenansicht.

Fig. 5.



Grundriss.

Teatro olimpico zu Vicenza.

Theater scheint trotz seiner künstlerischen Durchbildung doch nur provisorischen Charakter gehabt zu haben, und wohl des fortwährenden Herumziehens müde, entschloß sich die *Academia olimpica* ungefähr um 1580 zur Erbauung eines eigenen permanenten und monumentalen Theaters, mit dessen Entwurf und Ausführung sie *Palladio* betraute, welcher, wie wir bereits erfahren haben, selbst Mitglied jener *Academia* war (Fig. 4 u. 5).

Der für den Bau ihm zur Verfügung gestellte Platz von 92 Fufs Länge und 85 Fufs Breite machte seiner Abmessungen wegen es ihm unmöglich, bei der Anlage des Theaters genau den damals allgemein anerkannten Regeln *Vitruv's* zu folgen. Er entschloß sich deshalb, dem Zuschauerraum anstatt der von *Vitruv* vorgeschriebenen Form eines vollen Halbkreises diejenige einer halben Ellipse zu geben. Die Wahl dieser Form ist also auf einen Zufall, nicht auf besondere Absicht *Palladio's* zurückzuführen⁸⁾.

Die Sitzreihen waren, wie üblich, amphitheatralisch in konzentrischen Ellipsen angelegt. Der Platzersparnis wegen mußte *Palladio* davon absehen, sie wie in den antiken Theatern durch Treppen in einzelne Abteilungen (Keile — *Cunei*) zu zerlegen; er sah sich genötigt, die Reihen ohne Unterbrechung durchzuführen, was nicht ohne manche Unbequemlichkeit für die zu jener Zeit freilich sehr viel anspruchsloferen Zuschauer gewesen sein kann.

In der Höhe der obersten Sitzreihe war der Zuschauerraum durch eine mit Nischen und Statuen dekorierte Pilasterarchitektur abgeschlossen; in den durch die elliptische Form der obersten Sitzreihe abgechnittenen Ecken lagen die Treppen, welche durch offene, die Fortsetzung der die Umfassungswände verzierenden Pilasterarchitektur bildende Kolonnaden zugänglich waren. Das Podium der Bühne war geradlinig gegen die Orchestra abgeschlossen, welche letztere durch die unterste Sitzreihe elliptisch begrenzt wurde. Die nach antiker Weise die Bühne umschliessende Mauer zeigte eine reich durchgebildete Fassade eines Palastrhofes, in welcher sieben perspektivisch ansteigenden und verjüngten Strafsen entsprechende Türen sich befanden. Die mittlere, breiteste und am reichsten ausgestattete Tür hiefs die *Porta regia*; sie diente den Hauptrollen, die zunächstliegenden den zweiten Rollen und die letzten den Chören.

Palladio erlebte die Vollendung seines Werkes nicht, und bei seinem Tode war noch mancherlei am Bau des Theaters im Rückstande, namentlich auch die *Skena* und die Architektur des Bühnenportals. Da in seinem Nachlasse sich keine oder doch keine genügenden Zeichnungen für diese Teile vorfanden und sein Sohn *Sylla* der Aufgabe nicht gewachsen schien, jedenfalls nicht das erforderliche Vertrauen genofs, so wurde *Scamozzi* mit der Weiterführung des Baues beauftragt, den derselbe auch für die bei Gelegenheit der Durchreise der Kaiserin *Marie* von Oesterreich veranstalteten Feste vollendete.

Wir haben gesehen, daß das *Teatro olimpico* in der durch die Verhältnisse gebotenen halb elliptischen Form seines Zuschauerraumes von den Vitruvianischen Regeln abwich, und erfahren aus gleichzeitigen Quellen, daß der Zuschauerraum des von *Scamozzi* erbauten Theaters *della Sabionetta* in Mantua vielleicht aus ähnlichen Gründen die entgegengesetzte Form, nämlich die eines überhöhten Halbkreises erhalten hatte. Seine amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen waren oben von einer offenen Loggia von 11 Interkolumnien umfaßt; erstere waren für die Kavaliers und die Loggien für die Damen bestimmt.

Gleich derjenigen des *Teatro olimpico* hatte die Bühne eine feste Dekoration, welche jedoch nicht wie in ersterem das Innere eines Palastrhofes, sondern einen öffentlichen Platz darstellte, auf welchen drei perspektivisch gemalte Strafsen mündeten, die grössere mit vornehmen Palastrhöfen in der Mitte, die kleineren zu beiden Seiten.

Diese Art der Ausstattung der Bühnen nach Art der Alten war zu jener Zeit

18.
Theater
della
Sabionetta
zu Mantua.

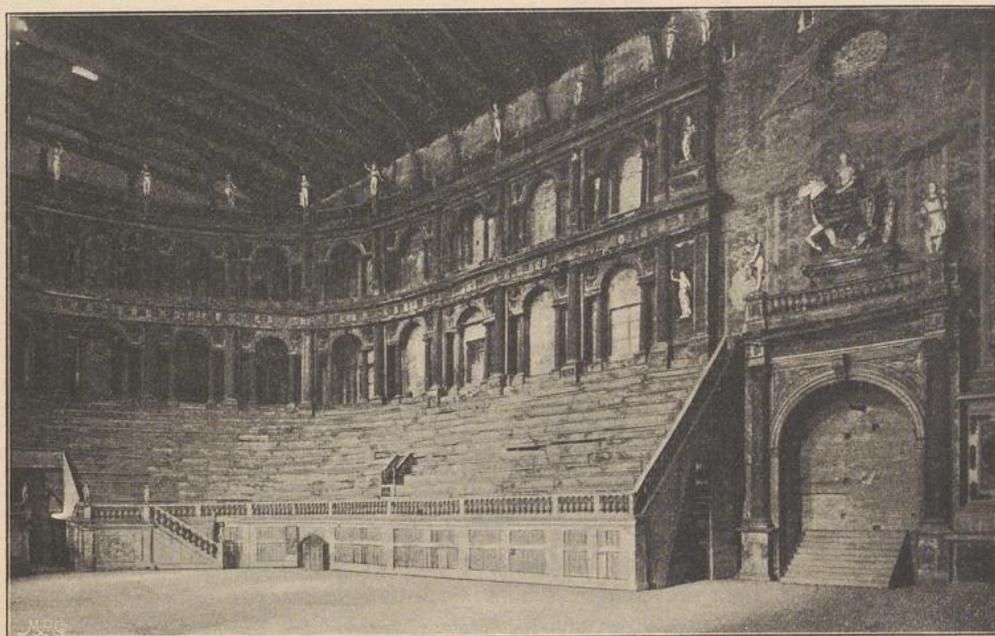
⁸⁾ Siehe: MONTANARI, G. *Del teatro olimpico in Vicenza*. Padua 1749.

die am meisten gebräuchliche. Sie waren nicht für Szenen und Dekorationswechsel eingerichtet, zeigten aber eine gut konstruierte und leistungsfähige Ober- und Untermaſchinerie mit Verfenkungen, Flugmaſchinen etc., unentbehrlich für die Darſtellung der damaligen Stücke meiſt mythologiſchen und allegoriſchen Inhaltes, welche ohne die fehr beliebten Erſcheinungen, Entrückungen, Apotheoſen und derartige ſtaunen-erregende Leiſtungen nicht denkbar waren.

19.
Theater des
XVII. Jahr-
hunderts.

Leider iſt das *Teatro olimpico* das einzige aus jener Zeit, welches noch erhalten iſt und über welches hinreichend genaue Nachrichten uns vorliegen; dagegen ſind wir über die im XVII. Jahrhundert entſtandenen Theater ſchon beſſer unterrichtet.

Fig. 6.



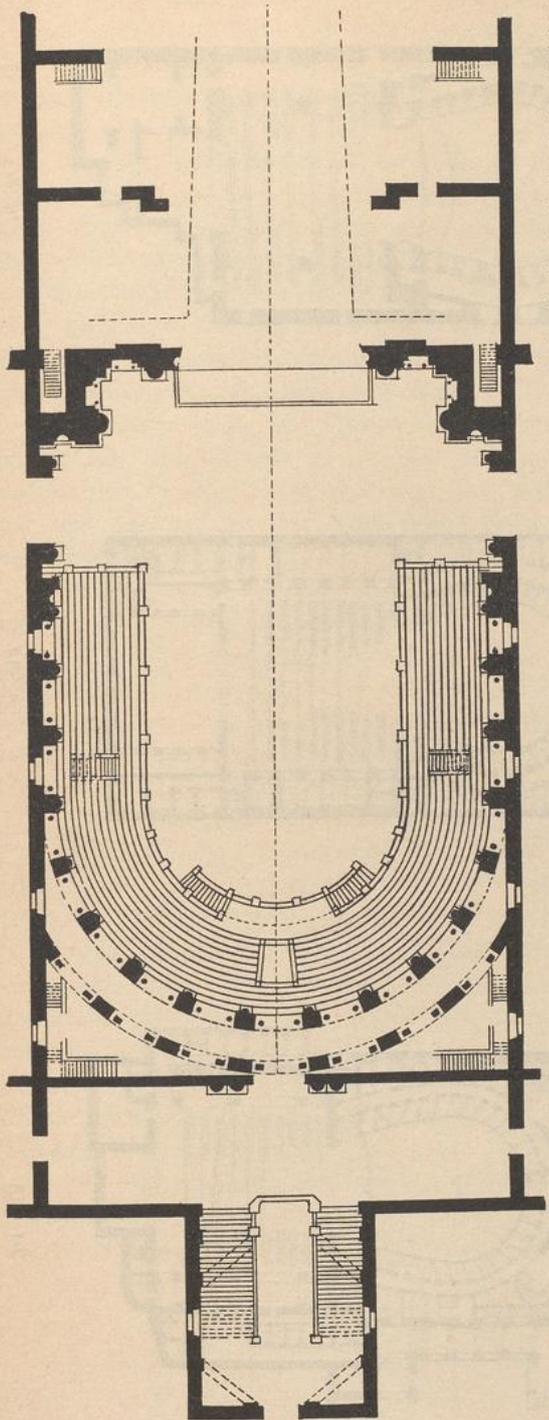
Teatro Farnese zu Parma.

Zufchauerraum.

Bezüglich der Perſönlichkeit des Erbauers eines der bedeutendſten und intereſſanteſten, in feinen Hauptteilen noch heute faſt ganz erhaltenen Theaters, deſſen von Parma, beſtehen Zweifel. Man war früher der Meinung, daß die Pläne für daſelbe von *Palladio* herrührten; doch behaupten andere, daß der Architekt *Battista Magnani* und der Maler *Lionello Spada*, andere wieder, daß der Architekt und Ingenieur *Giambattista Aleotti d'Argenta* von dem Herzog *Ranuccio I. Farnese* von Parma mit der Ausführung beauftragt worden ſeien.

Es wurde im Jahre 1618 begonnen und ſchon 1619 vollendet, jedoch erſt im Jahre 1628 feierlich eröffnet, da inzwiſchen, und zwar 1622, der Herzog *Ranuccio* verſtorben war. Später, im Jahre 1690, wurde es für die Hochzeitsfeier deſſen Herzogs *Odoardo* mit der Prinzefſin *Dorothea von Neuburg* erweitert und verlängert, ſo daß es 4000, wie einige Schriftſteller wohl übertrieben angaben, fogar 12000 Zuſchauer aufzunehmen vermochte.

Fig. 7.



Teatro Farnese zu Parma.

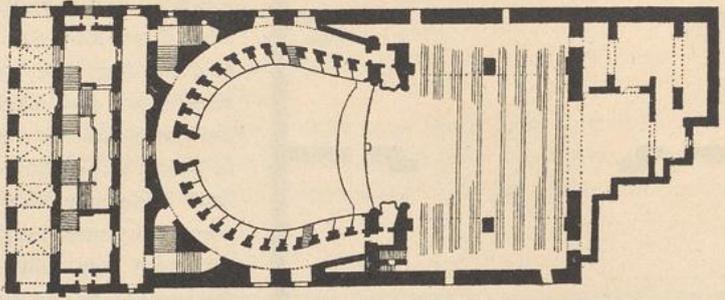
Grundriss. — 1/500 w. Gr

Das Theater (Fig. 6 u. 7) ist eingebaut in dem ersten Stockwerke eines Flügels des herzoglichen Schlosses; seine Form läßt darauf schließen, daß es den Raum einer ehemaligen Galerie einnehme, das einzige bedeutendere Beispiel in Italien dieses in Frankreich so lange beibehaltenen Typus⁹⁾. Der Saal bildet ein durch einen Halbkreis abgeschlossenes längliches Viereck; er hat, von der Bühnenöffnung bis an die hintere Mauer gemessen, eine Gesamtlänge von ca. 50 m und eine Gesamtbreite von ca. 35 m. Er enthält eine der antiken Orchestra vergleichbare weiträumige Platea, welche von einem durch eine Balustrade bekrönten hohen Sockel eingefasst ist. Von diesem aus erheben sich amphitheatralisch aufsteigend 14 Sitzreihen, welche oben durch einen offenen, mit Statuen geschmückten Portikus von 17 Interkolumnien abgeschlossen sind. Auf der von den untersten Sitzreihen sich hinziehenden Balustrade erhoben sich fackeltragende Genien, eine Anordnung, welche sicherlich ebensovienig verfehlte dem Saale ein sehr festliches Gepräge zu verleihen, als auch den auf den Sitzreihen sich befindenden Zuschauern viele Unbequemlichkeiten zu bereiten.

Auch die Form des Saales selbst kann nicht als eine vorteilhafte angesehen werden, da, wie aus Fig. 7 ersichtlich ist, wohl die Mehrzahl der darin anwesenden Zuschauer den Vorgängen auf der Bühne nicht zu folgen vermochten. Diese letztere war durch ein Proszenium mit einer herrlichen Säulenarchitektur abgeschlossen und eingerahmt; doch war die Bühnenöffnung im Verhältnisse zur außerordentlichen Größe des Saales zu

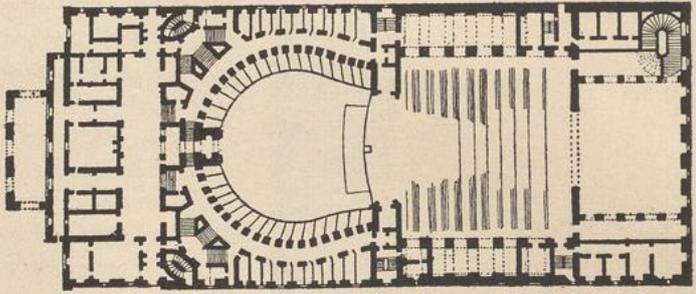
⁹⁾ Siehe: *Descrizione del Gran Teatro Farnesiano di Parma di Paolo Donati Parmigiano, Architetto. Parma 1817.*

Fig. 8.



Theater *San Carlo* zu Neapel 1791,
Arch.: *Alferi*.

Fig. 9.



Theater *alla Scala* zu Mailand 1778,
Arch.: *Piranesi*.

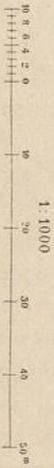
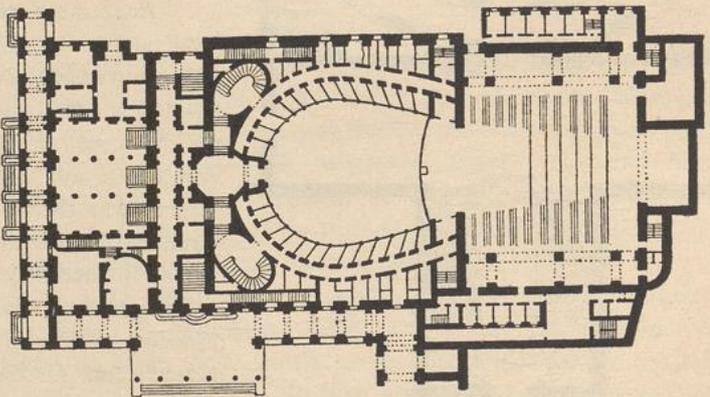


Fig. 10.



Theater *Carlo Felice* zu Genua 1818,
Arch.: *Canonica & Barabino*.

schmal, und es muß angenommen werden, daß die menschliche Stimme unmöglich genügt haben könne, den enormen Raum zu füllen.

Ungefähr um diese Zeit (1639) wurde in Venedig auf Kosten einer Gesellschaft von Edelleuten das Theater *di San Giovanni Crisostomo* erbaut; es erreichte eine große Berühmtheit wegen der darin mit königlicher Pracht aufgeführten Musikdramen.

20.
Theater
di San
Giovanni
Crisostomo
zu Venedig.

Für die Geschichte des Theaterbaus ist es deshalb von Interesse, weil es wohl das erste war, welches die noch heute gebräuchliche Logenteilung der Ränge aufwies. Das Theater hatte deren drei, die aber nicht als freie Galerien mit amphitheatralisch übereinander sich aufbauenden Sitzreihen ausgebildet, sondern durch Zwischenwände in kleine Kabinette eingeteilt waren, deren jedes einen eigenen Ausgang nach dem Korridor hatte. Die Akustik des Theaters soll nicht gut gewesen sein, und die damalige Meinung glaubte in der erwähnten Neuerung die Ursachen dieses Mißstandes erkennen zu müssen.

Trotzdem hatte das Theater so starken Zuspruch, daß man sich bald veranlaßt sah, die Logenränge um das Proszenium herumzuführen, eine Anordnung, welche sich in den italienischen und französischen Theaterfällen sehr lange erhalten hat und von welcher wir noch heute einen Nachklang in den Proszeniumslogen erkennen dürfen.

Bald kam die Neuerung der abgeschlossenen Logen in allgemeine Aufnahme und wurde ein unbedingtes Bedürfnis.

Im Zusammenhang mit dem Aufschwunge der Oper und des Balletts, für welche Italien lange Zeit hindurch fast die alleinige Führung hatte, wuchs auch das Verlangen nach großen, monumentalen Theatergebäuden. So entstanden Bauten, welche noch heute nichts von ihrem Ruhme eingebüßt haben und noch als Muster und Vorbilder in vielen Hinsichten gelten können.

21.
Monumentale
Theater-
gebäude.

Nur wenige seien hier erwähnt.

Carlo Fontana erbaute 1675 das *Teatro Tordinone* in Rom. Es hatte im Zuschauerraum sechs lotrecht übereinander stehende Ränge mit ganz gleichmäßig gestalteten Logen, der seitdem fast unverändert in Italien beibehaltene Typus.

1737 wurde das größte der damaligen modernen Theater, *San Carlo* (Fig. 8¹⁰) in Neapel, ferner das königliche Theater in Turin von *Benedetto Alfieri* und 1774 das *Teatro alla Scala* (Fig. 9¹⁰) von *Piermarini* erbaut, das denselben Fassungsraum wie *San Carlo* in Neapel hatte. Das schöne Theater *Carlo Felice* in Genua (Fig. 10¹⁰), nächst *San Carlo* in Neapel und der *Scala* in Mailand damals das größte Italiens, ist verhältnismäßig neuen Ursprunges; es wurde 1825 nach den Plänen von *Canonica & Barabino* angefangen.

Bei diesen Bauten bildete sich die Schule von Theaterarchitekten, -Malern und -Maschinisten heran, welche eine Zeitlang von Italien aus Europa ebenso beherrschten, wie es die Bühnenkünstler mit ihren Leistungen taten.

c) Frankreich.

In Frankreich hat sich fast genau derselbe Anfangsprozess vollzogen wie in Italien. Auch hier trugen Chöre von aus dem Gelobten Lande zurückkehrenden Pilgern zuerst ganz regellos, wohl meist um Almosen oder Unterstützung zu heischen,

22.
Passionsspiele.

¹⁰) Fakf.-Repr. nach: *Monde illustré*.

auf öffentlichen Plätzen oder wo die Gelegenheit es bot, ihre der Passionsgeschichte, den Heiligenlegenden oder den Abenteuern ihrer Pilgerfahrt entlehnten Gefänge der Bevölkerung vor.

23.
Erste
Theater-
gebäude.

Nachdem es sich zeigte, daß diese Darstellungen dem Bedürfnisse des Volkes entsprachen, so daß regelmäßige Wiederholungen geboten schienen und auch wohl Gewinn versprachen, da gab es sich von selbst, daß eine gewisse Organisation notwendig wurde. Es taten sich also einige solcher Chöre zusammen. So entstanden in Frankreich die *Confrères de la passion*, welche sich die Einrichtung solcher öffentlicher Schaubietungen zur Aufgabe machten, aus denen sich bald das Theaterwesen entwickelte.

Im Jahre 1402 verlieh *Karl VI.* einer dieser Gesellschaften ein Patent, auf Grund dessen sie sich in Paris dauernd niederlassen konnte. In einem großen Schlafsaale des *Hôpital de la trinité*, welchen ihr die Prämonstratenfermönche von *Hernières* zu diesem Zwecke eingeräumt hatten, errichtete sie ihre Bühne, die erste stehende Bühne in Frankreich, auf welcher sie Szenen aus der Heiligen Schrift etc., fog. Mysterien oder Passionen, öffentlich und, wie es scheint, gegen Entgelt, aufführte.

Hier muß auch der interessanten Tatsache gedacht werden, daß in Frankreich bei diesen Vorstellungen der an die antiken Theater erinnernde Gebrauch sich eingebürgert hatte, auf das Passionspiel oder Mysterium komische und burleske Szenen (*Farces, Sottises*) folgen zu lassen. Erfindung und Ausführung derselben lag in den Händen einer eigenen, neben derjenigen der Passionsbrüder ganz selbständig bestehenden Bruderschaft, der *Clercs de la bazoche*. Im Jahre 1313 wurde dieselbe durch *Philipp August* feierlich bestätigt und mit verschiedenen Gerechtigkeiten ausgestattet.

Nachdem die Gesellschaft der *Confrères de la passion* das zuerst ihr überwiesene *Hôpital de la trinité* hatte verlassen müssen und sich für einige Jahre im *Hôtel de Flandre* eingerichtet hatte, erwarb sie, in Folge eines weiteren von *Heinrich II.* ihr verliehenen Patents, einen zum Grundbesitze der Herzoge von Burgund gehörenden Platz an der *Rue Mauconseil* und erbaute 1548 daselbst ein eigenes neues Theater unter dem Namen *Théâtre de l'hôtel de Bourgogne*.

Dieses war das erste eigens für den Zweck erbaute Theater Frankreichs. Vielfachen Umbauten unterzogen, bestand es bis zum Jahre 1784 und genoß während dieses langen Zeitraums große Berühmtheit.

Auf Befehl des Königs wurde 1574 schon ein zweites Theater, dasjenige des *Hôtel de Petit Bourbon*, am Louvre erbaut.

Obgleich in Italien schon seit langem ein ganz anderer Typus für die Theater bestimmend war, wurde in Frankreich, wie für die beiden soeben genannten, auch für alle um dieselbe Zeit entstehenden kleineren Theater die Urform der Höfe oder Säle, ein längliches Viereck, beibehalten, an dessen drei Seiten sich Galerien an den Wänden entlang zogen, während die vierte, schmale Seite die Bühnenöffnung bildete.

Der Saal im *Petit Bourbon* war 18 Toisen oder ca. 35^m lang und 8 Toisen oder ca. 15,60^m breit. Die *Cavea* war nach damaligem Gebrauche durch eine Barriere geteilt. Der zwischen dieser und der Bühne liegende Teil war wagrecht und ohne Bänke oder sonstige Akkommodation; der sich hier aufhaltende Teil der Zuschauer mußte dem Schauspiele stehend beiwohnen. Hinter der Barriere befanden sich amphitheatralisch ansteigende, bis zur Höhe der Logen reichende Sitzreihen.

Im Jahre 1645 wurde das *Théâtre du Petit Bourbon* im Auftrage von *Mazarin*

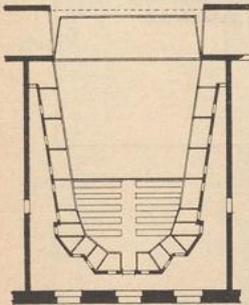
durch *Jacopo Torrelli* teilweise umgebaut und mit großem Luxus ausgeschmückt; es wurde von da an fast ausschließlich für Opern, Balletts und glänzende Hoffeste benutzt. Eine Ausnahme wurde für *Molière* gemacht, der im Jahre 1659 mit seiner Truppe hier auftrat. 1660 wurde das Theater abgebrochen, um zum Louvre zugezogen zu werden und der Kolonnade von *Perrault* Platz zu machen, welche sich jetzt an feiner Stelle erhebt.

Wie fest der oben geschilderte Typus eines Theaterfaales mit den Gebräuchen und Gewohnheiten aller Schichten der französischen Bevölkerung verwachsen war, dies ergibt sich auch aus dem folgenden.

Als Kardinal *Richelieu* durch den Architekten *Mercier* im Jahre 1640 sein Palais, das spätere *Palais Royal*, erbauen ließ, bestimmte er, daß ein ganzer Flügel des Neubaus für ein Theater verwendet werden sollte, welches in keinem Punkte den damals in Frankreich schon sehr bekannten und berühmten Theatern Italiens nachstehen sollte. Aber auch für dieses Theater, obgleich von Grund auf neu und ohne

jeden, in anderen Fällen meist durch die Benutzung vorhandener Räume gebotenen Zwang erbaut, mußte doch die traditionelle Form eines einfachen länglichen Viereckes beibehalten werden, und dies zu einer Zeit, da man in Italien diesen auch dort zuerst heimischen Typus längst aufgegeben hatte und nachdem durch die hervorragendsten Architekten eine große Anzahl von Theatern geschaffen waren unter dem Einflusse der antiken Theater, also nach Vorbildern, welche den französischen Architekten ebenso wie ihren Auftraggebern damals schon vollkommen zugänglich und bekannt waren. Nicht Unkenntnis oder Mangel an Anregung, sondern lediglich nationale Eigenart und Gewohnheit konnten also für Künstler und Auftraggeber dafür bestimmend gewesen sein, jenen Typus trotz seiner vielfachen Nachteile festzuhalten. Der Zuschauerraum dieses eben erwähnten, von

Fig. 11.

Theater *Molière's* im *Palais Royal* zu Paris.

1/500 w. Gr.

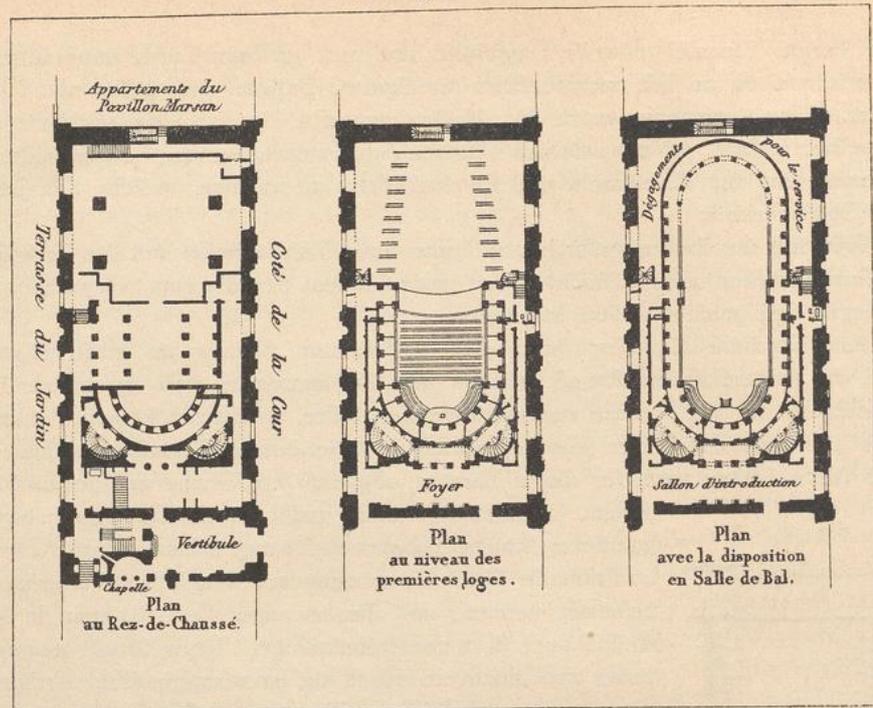
Lemercier im *Palais Richelieu* erbauten Theaters erfuhr jedoch nach kurzer Zeit mehrfache Umwandlungen, von denen die wichtigsten diejenigen waren, welche *Molière*, nachdem ihm dieses Theater bei Gelegenheit der Niederlegung des *Théâtre du Petit Bourbon* durch *Ludwig XIV.* zugewiesen war, im Jahre 1660 nach seinen eigenen Angaben durchführen ließ. Bei diesem Umbau wurde die bisherige Form des Saales, das einfache Parallelogramm, zuerst aufgegeben. Statt dessen erhielt derselbe die Form eines nach der Bühne hin sich öffnenden Hufeisens, dessen beide lange Schenkel geradlinig und mittels eines Kreisbogens verbunden waren. Die bis dahin offenen Balkone wurden in geschlossene Logen abgeteilt, anscheinend aus dem Grunde, weil nicht mehr die ausgefuchte, einander gleichstehende und miteinander bekannte Hofgesellschaft allein das Theater füllen sollte, sondern auch auf das Erscheinen des größeren Publikums gerechnet wurde, welches eine solche Trennung in einzelne Gruppen wünschenswert erscheinen ließ (Fig. 11).

Die hier zum ersten Male auftretende Grundform des Saales fand großen Anklang, so daß sie für alle während des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich erstehenden Theater gewählt wurde, wiewohl sie namentlich in Bezug auf Akustik mit mancherlei recht erheblichen Nachteilen verbunden war.

Als das Theater später von *Sully* übernommen wurde, hatte es wieder viel-

24.
Theater des
Palais Royal.

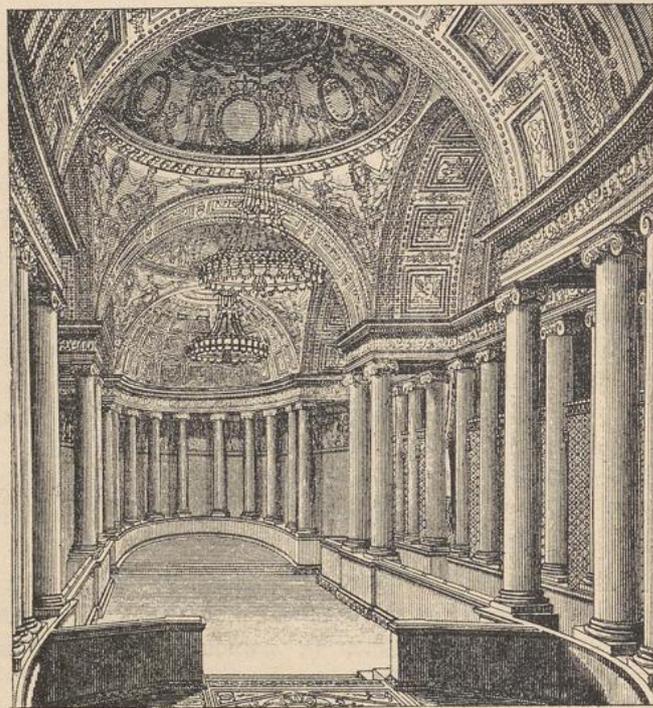
Fig. 12.



Grundriss.

Théâtre des Tuileries zu Paris¹¹⁾.

Fig. 13.



Théâtre des Tuileries als Festsaal¹¹⁾.

Arch.: Percier & Fontaine.

fache Umänderungen zu erdulden, welche bestimmt waren, es für Opernvorstellungen geeigneter zu machen. Diefem Zwecke diente es, bis es 1763 durch Feuer zerstört wurde. Durch Architekt *Moreau* neu erbaut, wurde es 1781 wieder eingeeächert.

Als Ersatz für das abgebrochene Theater *du Petit Bourbon* wurde auf Befehl *Ludwig XIV.* in dem damals in der Vollendung begriffenen Palaft der Tuileries durch den Architekten *Amandini* und den Theatermaschinenisten *Vigarini* mit den reichsten Mitteln und, im Sinne des prachtliebenden Königs, mit einem selbst in jener Zeit des Luxus auffehenerregenden Aufwand ein Theater ausgeführt, dessen Saal einen überwältigenden Eindruck gemacht haben soll. In seiner Grundform entsprach auch dieses Theater noch immer der traditionellen Form eines durch einen Halbkreis abgeschlossenen länglichen Viereckes.

Diefes Theater war ganz besonders zur Aufführung von Dekorationsstücken, Feerien und dergl. bestimmt. Aus diesem Grunde hatte auch die Bühne ganz aufsergewöhnliche Gröfsenverhältniffe, nämlich 20 m Breite bei 67 m Tiefe; ihre Maschinenien waren so umfangreich und vollkommen, dafs nach ihnen das ganze Theater den Namen *Salle des machines* erhielt, welchen es bis zu feinem gründlichen Umbau 1792 behielt.

Nachdem das im *Palais Royal* eingerichtete Operntheater ein Raub der Flammen geworden war, wurde, um der Oper ein Obdach zu schaffen, das Theater *Salle des machines* für Opernzwecke umgebaut. Der Umbau wurde durch *Soufflot*, den Erbauer des Theaters zu Lyon, in der Zeit von neun Monaten in der Weise ausgeführt, dafs der durch die Pracht feiner Dekoration berühmte Saal geopfert und das ganze Theater auf dem Raume der bisherigen Bühne erbaut wurde. Für die Einrichtung des Saales war im allgemeinen diejenige der Oper im *Palais Royal* zum Muster genommen worden; er fand aber beim Publikum nur wenig Beifall.

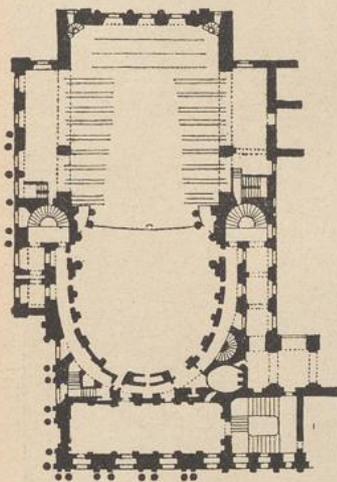
1789 wurde das Theater nochmals einem gründlichen Umbau unterworfen und feinem bisherigen Zwecke ganz entzogen, da es dem Konvent und der *Assemblée nationale* als Verfammlungssaal diente, bis *Napoleon I.* durch *Percier & Fontaine* ihn abermals umbauen liefs und feiner ursprünglichen Bestimmung als Theater und Festsaal zurückgab (Fig. 12 u. 13¹¹⁾.

In dem soeben erwähnten, 1754 vollendeten Theater von Lyon hatte übrigens *Soufflot* bereits einen neuen Typus geschaffen und die Bahn für weitere Fortschritte im Theaterbauwesen in Frankreich eröffnet. Nicht allein, dafs er, mit der althergebrachten geradlinigen Form des Logenhauses brechend, diejenige einer Ellipse dafür wählte, gab er auch den Nebenräumen, Korridoren, Foyers etc. eine angemessene Entwicklung, und endlich war er der erste, welcher sein Theater von allen Seiten freifstellte und im Aeußeren deselben seine Bestimmung zum Ausdruck brachte.

¹¹⁾ Fakf.-Repr. nach: KAUFMANN, J. A. *Architectonographie des théâtres ou parallèle historique et critique de ces édifices etc.* Paris 1837-40.

25.
Salle
des machines
in den
Tuileries.

Fig. 14.



Opernhaus zu Versailles¹²⁾.

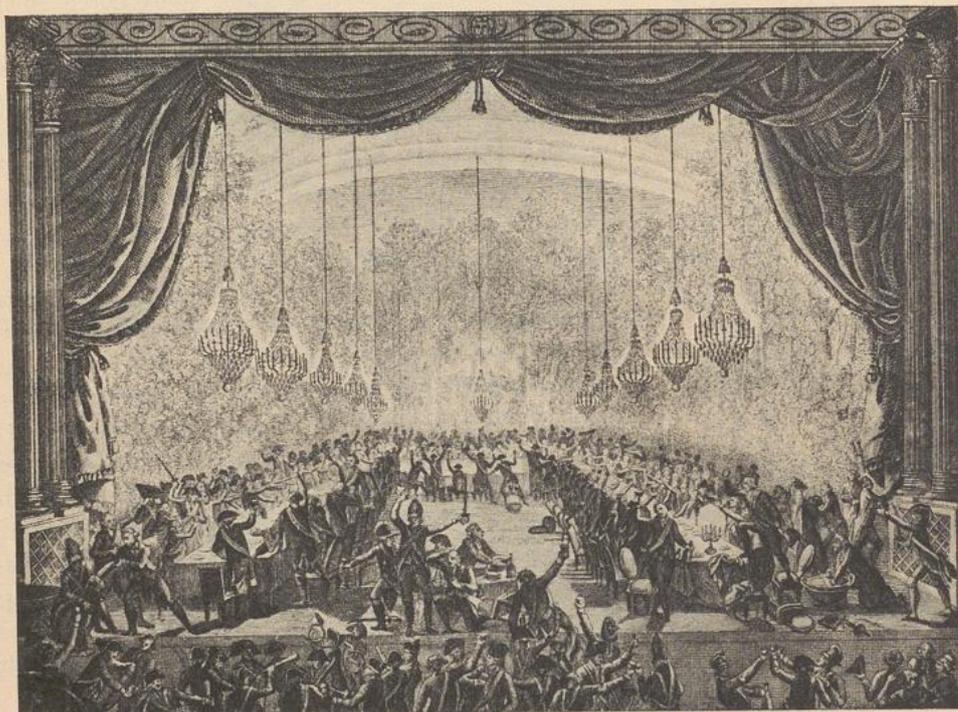
1/1000 w. Gr.
Arch.: Gabriel.

26.
Theater zu
Lyon, Versailles
und Bordeaux.

Der Bau des Opernhauses am Schlosse zu Versailles (Fig. 14¹²⁾ wurde schon 1753 im Auftrage *Ludwig XV.* durch Architekt *Gabriel* begonnen; die Geldknappheit des Hofes verhinderte aber das schnelle Fortschreiten und verursachte dem Architekten manche Sorgen und Schwierigkeiten. Die Rolle, welche dieses Theater in der Geschichte Frankreichs spielt, ist eine so interessante, daß es wohl lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

Am 16. Mai 1770 wurde das Haus endlich, und zwar bei Anlaß der der Vermählung *Ludwig XVI.* mit *Marie Antoinette* folgenden Festlichkeiten feierlich eingeweiht. Am 1. Oktober 1789 fand darin das historisch gewordene, einen tragischen Moment in der Geschichte der französischen Revolution bezeichnende

Fig. 15.



Opernsaal zu Versailles.

Festmahl der Gardes du Corps¹²⁾.

Festmahl statt, welches das Regiment *Gardes du Corps* den Kameraden des in Versailles neuerdings eingerückten noch treu gebliebenen Regiments *Flandre* gab. Die unglückliche Königin, die 20 Jahre vorher den Raum im vollen Glanze ihres Glückes zum ersten Mal betreten und seitdem manche glänzende Feste darin erlebt hatte, sah ihn bei diesem Anlasse zum letzten Male und unter ebenso traurigen wie verhängnisvollen Umständen.

Als die Stimmung der anwesenden Offiziere und Soldaten der beiden Regimenter schon einen hohen Grad erreicht hatte, betrat die Königin, den kleinen Dauphin an der Hand, den Saal, von ihren Hofdamen gefolgt und mit eigener Hand weiße Kokarden unter die sie jubelnd begrüßenden Gardes verteilend, ihre Treue und Hingebung anrufend und sich und die Ihrigen unter ihren Schutz stellend. Die Musik intonierte die Arie *Blondel's* aus der damals sehr beliebten Oper *Richard Löwenherz*:

»Oh Richard, oh mon roi,
L'univers entier t'abandonne«;

¹²⁾ Nach einem alten Stich.

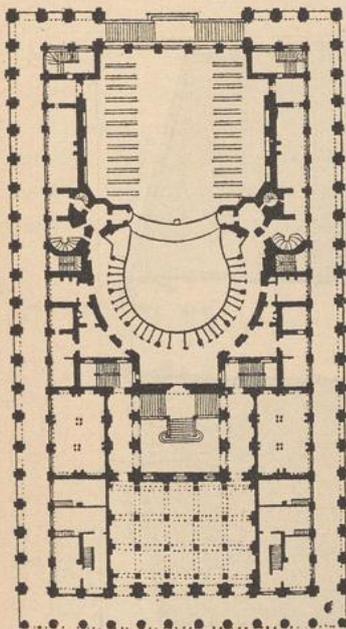
alle fielen enthusiastisch ein, die Arie zu Ende singend, um dann von Wein und Begeisterung trunken den Schwur unbedingter Hingebung und Aufopferung zu wiederholen (Fig. 15¹²).

Die Wirkung dieses Sturmes loyaler Begeisterung war eine furchtbare. Ererweckte einen anderen, viel gewaltigeren, der bald den wankenden Thron mit der Familie des Königs und wohl auch die Mehrzahl der treuen Garden hinwegfegte.

Als *Mirabeau* Kenntnis von den Vorgängen erhielt, rief er voller Freude aus: »*Maintenant je les tiens!*« Es wurde darin eine Konspiration gegen die Nation erkannt, und die nächste Folge war, daß schon am 5. Oktober die Bevölkerung von Paris auszog, um, wie bekannt, die königliche Familie von Versailles abzuholen und fortan als Gefangene in Paris zu halten.

Architekt *Victor Louis* beendete 1778 das seiner Treppenanlage, seiner Vestibüle und Foyers wegen mit Recht so berühmte große Theater in Bordeaux (Fig. 16¹³).

Fig. 16.

Theater zu Bordeaux¹³).

1/1000 w. Gr.

Auch er mußte unendlich viel unter Schwierigkeiten und Anfeindungen aller Art leiden, die ihm während seiner Arbeit in den Weg gelegt wurden, die er aber alle siegreich überwand.

Wie groß das Interesse am Theaterbau zu jener Zeit — zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts — in Frankreich war, dies zeigt außer den ausgeführten Bauten und der endgültigen Befreiung von den alten Traditionen die stattliche Reihe damals entstandener theoretischer Werke, von denen ein Teil hier unten¹⁴) erwähnt werden mag.

Mit den im vorstehenden erwähnten Beispielen ist der Uebergang zum gegenwärtigen Standpunkte der Theaterbaukunst in Frankreich gegeben, und diese einleitende Besprechung muß verlassen werden, wiewohl es von hohem Interesse wäre, die allmähliche Veränderung der Grundformen der Theatersäle und ihre Entwicklung in allen Einzelheiten bis zu dem gegenwärtigen Stande an verschiedenen Beispielen verfolgen und nachweisen zu können¹⁵).

Eine eigentümliche Form möge hier noch erwähnt werden.

Nach den speziellen Angaben des berühmten Romanciers *Alexandre Dumas* wurde im Jahre 1847 das sog. *Théâtre historique* von den Architekten *Sechan & Dedreux* erbaut. Es zeigt in der Grundform seines Zuschauerraumes die einer parallel zu ihrer langen Achse geschnittene Ellipse, wie aus dem Grundrisse in Fig. 17 ersichtlich ist. Man rühmte dem nicht mehr bestehenden Theater nach, daß es für das rezitierende Drama große Vorteile geboten habe.

d) Deutschland.

Vorbilder ähnlich denjenigen, wie sie in Italien in den Resten der antiken Theater oder in Frankreich in den Ballspielsälen der Paläste und Schlösser sich darboten und für die Entwicklung eines eigenartigen Typus der Theatersäle und

¹³) Nach: *Monde illustré*.

¹⁴) DUMONT, M. *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*. Paris 1760—77. — ROUBO. *Traité de la construction des théâtres*. Paris 1777. — PATTÉ. *Saggio sull'architettura teatrale etc.* Paris 1782.

¹⁵) Siehe hierzu: CONTANT, C. *Parallèle de principaux théâtres modernes*. Text von J. DE FILIPPI. Paris 1860.

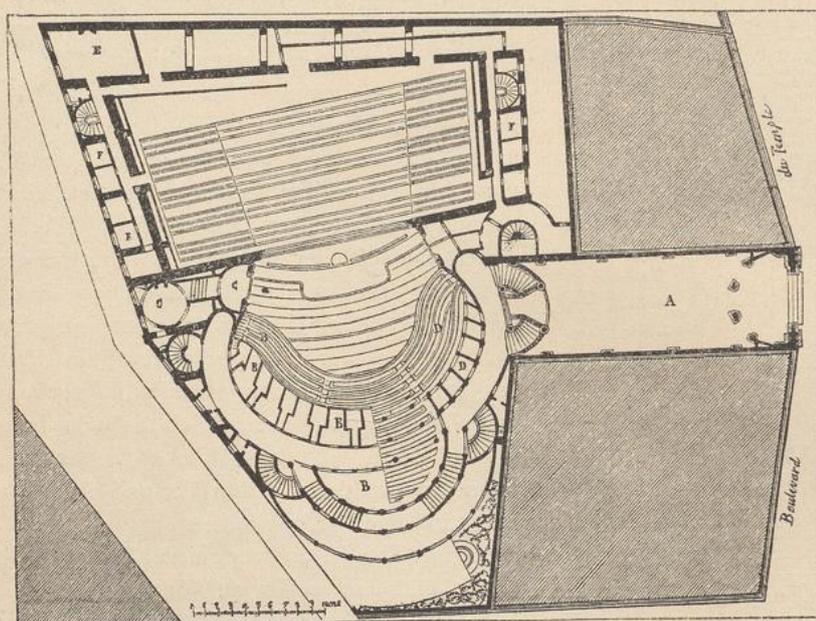
27.
Theater der
Neuzeit.

28.
Rück-
ständigkeit
in der
dramatischen
Kunst.

damit der Theaterbaukunst überhaupt bestimmend gewirkt hatten, fehlten in Deutschland gänzlich; auch waren klassische Bildung und Kultur hier um wenigstens ein Jahrhundert im Rückstande gegenüber jenen bevorzugten Ländern, namentlich gegenüber Italien.

Das Bedürfnis nach einer echten dramatischen Kunst wurde daher auch in Deutschland viel später geweckt und allgemein empfunden. Zu einer Zeit, da Italien sich derselben schon längst wieder zugewendet hatte, ließen in Deutschland die breiten Schichten der Bevölkerung sich noch Genüge sein mit Mysterien und Paffionspielen oder plumpen Hanswurftiaden, und es liegt auf der Hand, daß beide, auf rohen, an beliebigen Orten flüchtig zusammengeschlagenen Gerüsten sich

Fig. 17.



Théâtre historique zu Paris.

abspielend, weder Keim noch Anregung für die Entwicklung eines eigenen Theaterbaues enthalten konnten. Nicht selten wurden, allerdings meist italienische, Schauspiel- oder Sängertuppen von prunkliebenden Fürsten berufen, jedoch stets nur für ganz bestimmte festliche Anlässe und für eine beschränkte Reihe von Vorstellungen vor einer geladenen Gesellschaft. Die zu diesen Vorführungen erforderlichen Einrichtungen wurden folgerichtig auch nur von Fall zu Fall in den Sälen der Schlösser hergestellt und, wenn auch oft mit überraschender Pracht, so doch fast immer nur in provisorischer Weise und für die eine bestimmte Veranlassung, so daß diese Anlagen weder vorbildlich noch befruchtend wirken konnten und verschwunden sind, ohne eine Spur zu hinterlassen.

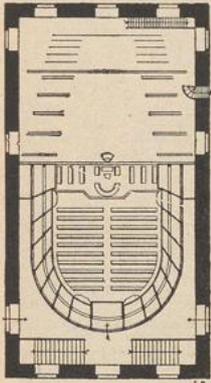
Eine solche provisorische Bühne, welche aber ihrer kostbaren Herstellung, sowie einer häufigeren Benutzung wegen dem Schicksale, sofort wieder entfernt zu werden, entging und eine Zeitlang einer gewissen Stabilität sich erfreuen durfte, war wohl

die, welche *August III.*, genannt der Starke, der prunkliebende Kurfürst von Sachsen und König von Polen, 1696 in seinem Residenzschloffe in Dresden herstellen liefs, welche aber im Jahre 1701 mit einem grofsen Teile des königlichen Schloffes durch eine Feuersbrunst vernichtet wurde.

Als endlich auch für Deutschland die Zeit kam, welche die Errichtung eigentlicher ständiger Theatergebäude als unabweisbares Bedürfnis empfinden liefs, da gebrach es begreiflicherweise zuerst an jeder Tradition in dieser Kunst ebenso wie an geschulten Künstlern. Man sah sich deshalb auf die Architekten Frankreichs und namentlich Italiens angewiesen und war genötigt, dieselben zur Ausführung der Bauten zu berufen. Eine natürliche Folge hiervon war, dafs die Theaterbaukunst, wie sie in jenen Ländern in Generationen von Architekten sich entwickelt hatte, durch die von daher kommenden Künstler nach Deutschland übertragen und bei den ihnen anvertrauten Bauten dort weiter geübt wurde. Damit wurde sie für den Theaterbau in Deutschland zunächst überhaupt die bestimmende und erhielt sich lange Zeit als solche.

Eines der ersten stabilen Theater in Deutschland scheint das im Jahre 1685 auf dem Gänsemarkt in Hamburg erbaute Opernhaus gewesen zu sein, über dessen äufsere Gestalt, innere Form und Einrichtung jedoch leider ebenfowenig etwas bekannt ist wie über seinen Erbauer. Man darf wohl annehmen, dafs derselbe ein italienischer Baumeister war, wie überhaupt in der Anfangszeit der deutschen Theaterbaukunst dieselbe im grofsen und ganzen von den Italienern beherrscht gewesen sein dürfte.

Fig. 18.



Altes Hoftheater zu Hannover¹⁶⁾.

Schon ein Jahr nach Erbauung des Hamburger Opernhauses, also 1686, führte *Tomaso Gineti*, ein Schüler *Torelli's*, das Hoftheater in Hannover (Fig. 18¹⁶⁾) aus. Im Aeusseren stellte sich daselbe als ein schlichter Fachwerkbau dar; die Form des Saales zeigte die damals noch in den französischen Theatern angewandte eines einfachen Oblongums mit halbkreisförmigem hinteren Abschlusse ohne alle Nebenräume etc.

Mit dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts wurde in Deutschland das Bedürfnis nach Theatern ein sehr lebhaftes und nahm stetig zu. Es entstanden deren eine grofse Anzahl, zunächst noch alle durch den Willen der Fürsten in ihren Residenzstädten in das Leben gerufen. Mehrere dieser Theater waren ebenso interessant in der Anlage, wie kostbar und geschmackvoll in der Ausstattung; bei fast allen waren es italienische Architekten und Maschinenisten, welche die Bauten entwarfen und ausführten.

An dieser Stelle ist vornehmlich der Familie *Galli Bibiena* Erwähnung zu tun, welche mehrere Generationen hindurch im Theaterbau selbst wie auch in Bezug auf prachtvolle, grofsartig komponierte Bühnendecors in Deutschland wie in Italien glänzende Meisterwerke schufen, die uns wenigstens zum Teil in Kupferstichen erhalten geblieben sind. Der Stammvater dieser Künstlerfamilie war *Giovanni Maria Galli* mit dem Beinamen *Bibiena*, welchen er nach seinem Geburtsorte Bibiena angenommen hatte und welcher von seinen Nachfolgern beibehalten wurde. Es möge hier gestattet sein, einige der Werke zu erwähnen, welche die *Galli Bibiena* in Deutschland geschaffen hatten.

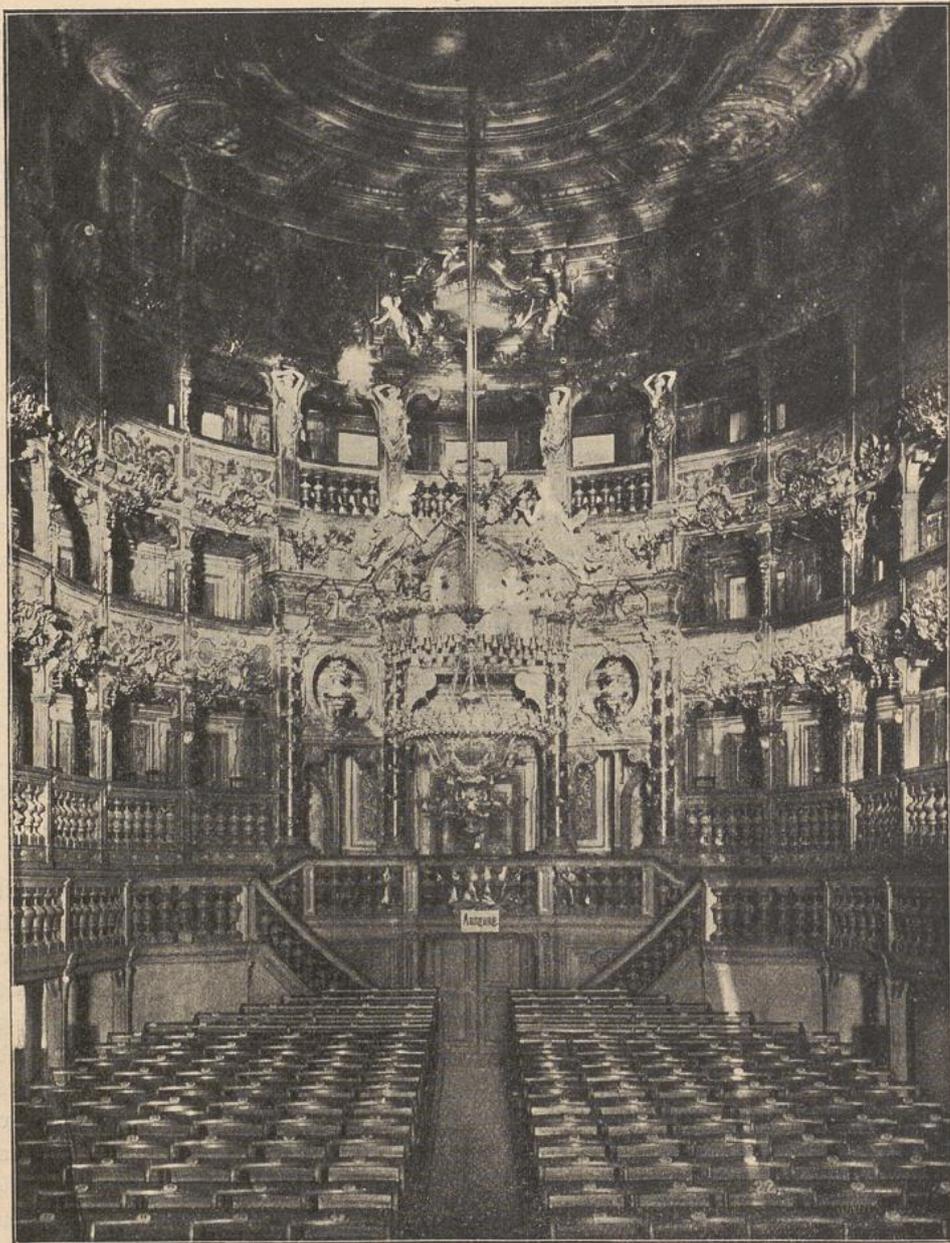
¹⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: GURLITT, C. Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

29.
Mangel
einheimischer
Architekten
für ständige
Theater-
gebäude.

30.
XVIII. Jahr-
hundert.

Francesco, der Sohn des soeben Genannten, erbaute im Jahre 1704 das Hoftheater in Wien, welches wegen seiner ebenso pompösen wie reizvollen Innendekoration einen großen Ruf genoss.

Fig. 19.



Markgräfliches Hoftheater zu Bayreuth.

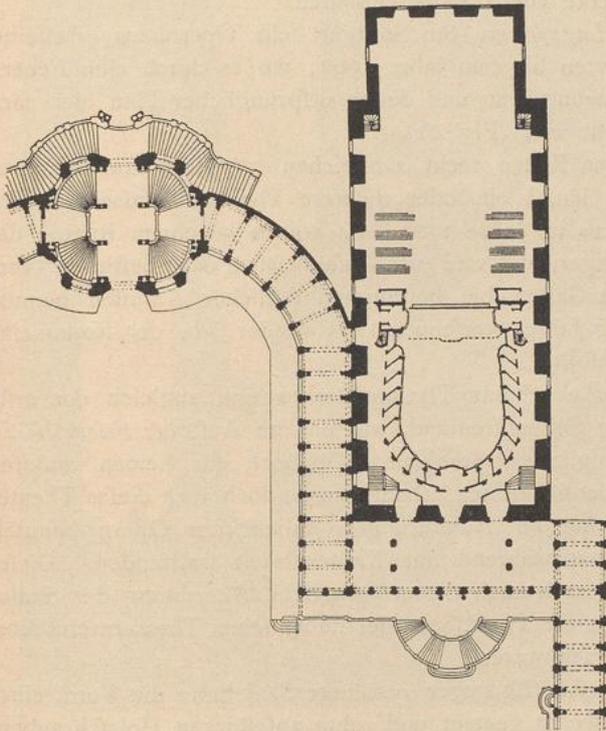
Von *Giuseppe*, Neffe des *Francesco*, rührt das 1747 vollendete, noch wohlerhaltene originelle und reizvolle alte Theater in Bayreuth (Fig. 19) her.

Ein anderer Enkel des *Giovanni Maria*, Bruder des *Giuseppe*, erbaute in feiner Stellung als Hofarchitekt des Kurfürsten von der Pfalz in dessen Auftrage im Jahre 1743 das Theater in Mannheim.

Daselbe wurde im Jahre 1795 bei Gelegenheit des Bombardements der Stadt durch den General *Custine* vernichtet; *Pattié* hatte es noch 1785 gesehen und schildert es als eines der schönsten in Deutschland.

1750 baute *Giuseppe Galli* das im Jahre 1719 durch die Brüder *Giovanni & Girolamo Mauro* oder *Mauri* geschaffene alte Dresdener Opernhaus (Fig. 20¹⁷⁾ an der Südostecke des Zwingers gründlich um und schuf auch zugleich in Gemeinschaft mit dem damals berühmten Bühnentechniker und Dekorationsmaler *Servandoni* herrliche Bühnendecors, welche wegen der Grofsartigkeit ihrer Komposition und der Pracht ihrer Ausführung weit und breit berühmt waren. Sie bestehen zum Teil noch in Kupferstichen, sowie in Handskizzen des Meisters.

Fig. 20.

Altes Opernhaus zu Dresden¹⁷⁾.¹/₁₀₀₀ w. Gr.

gleich 1791 zu einem Redoutensaale umgewandelte, so doch im ganzen noch wohl-erhaltene Theater ging leider in den Maitagen 1849 in Flammen auf.

Nach dem Brande des sonst nicht weiter bekannten Opernhauses in München führte 1760 der am kurfürstlichen Hofe in hoher dienstlicher Stellung sich befindende französische Architekt *François Cuvillier le jeune* aus Nancy das neue Opernhaus aus. Es ist dies das noch heute benutzte Residenztheater, dessen in zierlichstem Rokokostil gehaltener Saal in feiner Anlage und Ausschmückung noch kaum eine Veränderung erfahren hat. Nur die Nebenräume, Zugänge, Korridore etc., welche den Ansprüchen der Zeit nicht mehr genügten, wurden vor einigen Jahren einer

Die Grundform des Saales bildete ein Oval. Um das Parterre zogen sich einige Reihen von Sitzstufen hin, hinter, bezw. über welchen sich die Logen erhoben. Eine überaus reiche Dekoration zeigten die für den Hofstaat bestimmte Mittelloge und das Proscenium, wie überhaupt die Detailausbildung des Saales nach dem Umbau durch *Giuseppe Galli* eine bis dahin unerreichte gewesene Pracht gezeigt haben soll. Als auffallende Momente an dem Grundrisse bemerken wir die verhältnismässig sehr grosse Tiefe der Bühne und namentlich die eigentümliche Erscheinung, dafs der Saal keine Nebenräume aufwies, sondern unmittelbar von aussen und von einer der Galerien des Zwingers zugänglich war. — Dieses interessante, wenn-

31.
Altes
Opernhaus
zu
Dresden.

32.
Residenztheater
zu München.

¹⁷⁾ Fakf.-Repr. nach: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 22: Stadt Dresden. Von C. GURLITT. Dresden 1901. Taf. XXII.

Umänderung unterzogen, welche so gut als die Umstände es erlaubten, den heutigen Bedürfnissen Rechnung trug. Die Bühne dieses kleinen Theaters war die erste, auf welcher der geniale Bühnenmaschinist Direktor *Lautenschläger* die von ihm erfundene Drehbühne, zuerst für *Mozart'sche* Opern, zur Ausführung brachte.

Ein anderer französischer Architekt, *De Lagüepierre*, richtete im Schlosse zu Stuttgart ein Theater ein, zu dem er die im Theater von Vicenza und in dem 1779 von *Cosimo Morelli* erbauten Theater von Imola zuerst aufgetretene Form einer parallel der langen Achse geschnittenen Ellipse verwandte, eine Form, die der Architekt *Nicolas Cochin* schon vorher in Paris versucht hatte, ohne dafs er damit Erfolg gehabt hätte. Der Plan dieses Stuttgarter Theaters ist in einer mir nicht zugänglichen Abteilung der Werke von *Dumont* enthalten.

Aufserdem entwarf *De Lagüepierre* für Stuttgart ein Opernhaus, daselbe, welches nach vielfachen Umbauten bis zum Jahre 1902, wo es durch eine Feuersbrunst zerstört wurde, in Benutzung war und dessen ursprünglicher Plan hier nach einem Stiche *Dumont's* mitgeteilt wird (Fig. 21).

33.
Theater zu
Berlin.

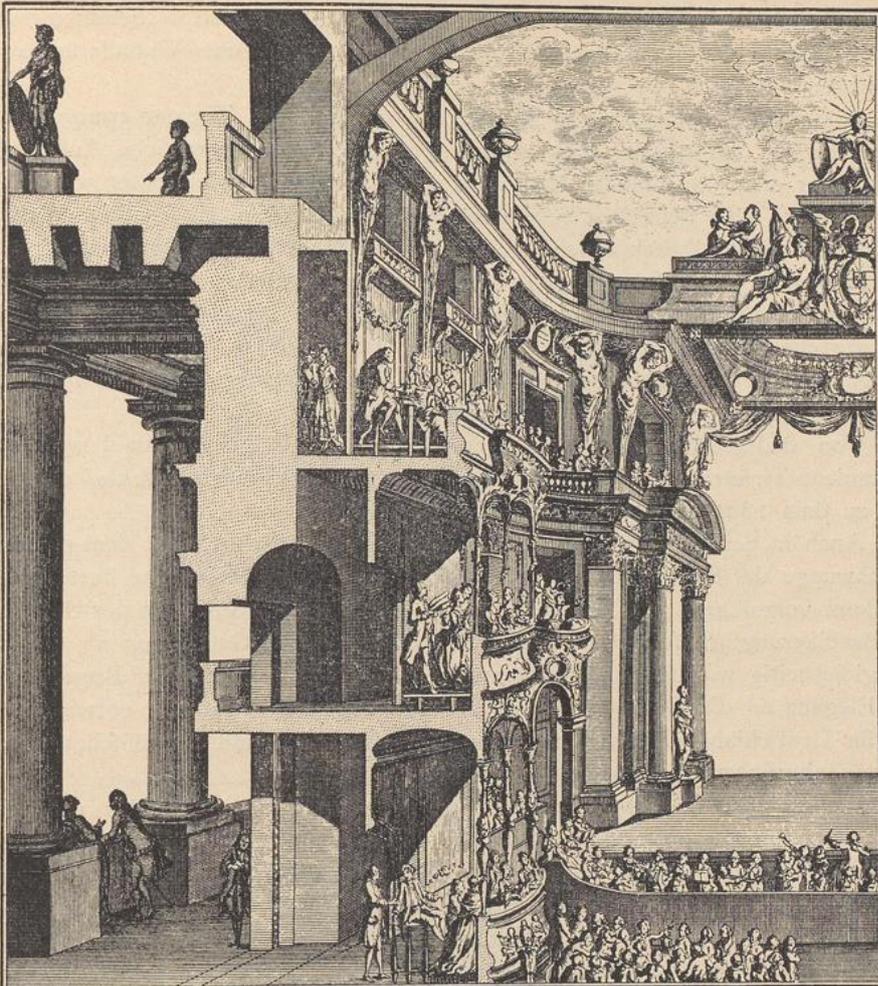
Während fast alle in jenen Zeiten recht zahlreichen grösseren und kleineren Residenzen Deutschlands schon längst ein oder mehrere Theater besaßen, erhielt Berlin sein erstes nicht früher als im Jahre 1700. Es wurde in einem Räume des königlichen Marstallgebäudes eingerichtet und war ausschliesslich dazu bestimmt, vom Hofe und von seinen geladenen Gästen bei bestimmten festlichen Anlässen benutzt zu werden. Bereits nach wenig Jahren verschwand es wieder, da der Raum eine nützlichere Verwendung finden sollte.

Das erste zu diesem Zwecke erbaute Theater Berlins und zugleich das erste Deutschlands, welches von allen Seiten freistand, war das im Auftrage *Friedrich II.* durch *Knobelsdorf* erbaute königliche Opernhaus. Obgleich für keinen anderen Zweck und von Grund aus für denselben neu erbaut, wurde doch auch dieses Theater ursprünglich nur für Hoffeste und für Aufführungen italienischer Opern benutzt, welche letztere ausschliesslich nur während der Karnevalszeit stattfanden. Dieser Bestimmung des Gebäudes entsprach auch die ursprüngliche Anordnung des Saales und der Bühne, für welche beide die Traditionen der italienischen Theaterarchitektur noch durchaus bestimmend gewesen waren.

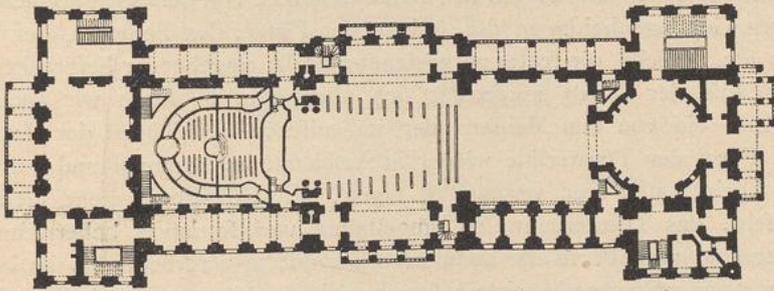
Der feiner ausgezeichneten Akustik wegen berühmte Saal hatte die Form einer Ellipse; das Parterre war sehr wenig geneigt und ruhte auf starken Holzschrauben, mittels welcher es bis auf die Höhe der Bühne gehoben werden konnte, um bei Hoffesten Bühne und Logenhaus zu einem einzigen Saale zu vereinigen. Namentlich in der Anordnung und Ausbildung des Bühnenraumes sprach sich der Charakter eines gelegentlich auch zu Opernvorstellungen zu benutzenden Festsaales deutlich aus. Der Schnürboden fehlte; an Stelle desselben schlofs eine feste Decke den ganzen Bühnenraum ab; die Wände des letzteren waren mit korinthischer Säulenarchitektur geschmückt, welche durch Nischen etc. belebt war und die Architektur des stark vortretenden Proszeniums fortsetzte. Bei Anlaß eines Hoffestes brauchten nur die Kulissen und sonstige Dekorationsstücke von der Bühne hinweggeräumt und das Parterre auf die Höhe derselben hinaufgeschraubt zu werden, um den ganzen Raum zu einem grosartigen Festsaal umzuwandeln.

Im Auftrage *Friedrich Wilhelm II.* wurde das Theater durch den Architekten *Langhans* und den Bühnendekorationsmaler *Verona* abermals umgebaut, um es seinen eigentlichen Zwecken besser anzupassen. In diesem Zustande verblieb es, bis

Fig. 21.



Coupe du nouvel Opéra de Stuttgart esquisse pour en voir l'effet sans aucunes règles de Perspective.



Plan où Projet de la restauration de l'Opéra de Stuttgart.

Altes Hoftheater zu Stuttgart.

Arch. : De Lagüepierre.

im Jahre 1843 das Innere durch eine Feuersbrunst gänzlich zerstört wurde. Noch in demselben Jahre wurde sein Wiederaufbau in Angriff genommen; doch gelang es auch bei dieser Gelegenheit nicht, es in allen Punkten zweckentsprechend zu machen, so daß feither fast fortwährend daran gebaut und vielfache Veränderungen vorgenommen wurden.

Alle bisher erwähnten, in Deutschland entstandenen Theater waren fast ausschließlich für italienische Opernvorstellungen oder für gelegentliche Aufführungen italienischer oder französischer Komödien erbaut. Erst sehr viel später wurde daran gedacht, auch dem deutschen Schauspiel ein würdiges Heim zu schaffen. Das erste Theater für diesen Zweck errichtete in Berlin der Schauspieler *Schuch* im Jahre 1765. In einem neun Jahre später (1774) durch *Baumann* erbauten Theater wurde lediglich die französische Komödie gepflegt. 1786 wurde dieses letztere Theater der *Dobbelin'schen* Schauspielertruppe überwiesen und mit 6000 Taler jährlich subventioniert, wobei es den Namen »Königliches Nationaltheater« annahm, in welchem fortan der Regel nach deutsche Komödie gespielt wurde¹⁸⁾.

Von dieser Zeit an entstanden mehrere, zum Teil recht bald wieder verschwundene Theater in Berlin, und im Jahre 1818 wurde durch *Schinkel* der Grundstein zu dem 1821 vollendeten Schauspielhause gelegt.

34.
Andere deutsche
Theater.

Auch in den übrigen Teilen Deutschlands entwickelte sich mit dem glänzenden Aufschwunge der dramatischen Dichtung der Drang, die Meisterwerke derselben dem Publikum vorzuführen und geeignete Stätten dafür zu schaffen. Mit der Gewöhnung der Bevölkerung an solche Darbietungen stieg auch der Geschmack an denselben, und gleichzeitig wuchsen die Anforderungen, welche in Bezug auf Bequemlichkeit und Eleganz an die Gebäude gestellt wurden. Aus diesem Prozesse entwickelte sich eine für Deutschland eigentümliche, von der italienischen und französischen in vielen Punkten abweichende Bauweise der Theater.

Das deutsche Publikum huldigte nicht den Anschauungen des italienischen oder französischen, welches eigentlich die Anforderung, daß von jedem Platze aus gut gesehen werden müsse, nicht kennt. Es wollte nicht wie dieses die Logen des Theaters als Salon betrachtet sehen, in welchem Besuch empfangen und Cercle gehalten wird, so daß nur bei bestimmten Stellen, dem Auftreten eines besonders beliebten Künstlers, bei einer berühmten Arie oder bei anderen solchen Momenten eine kurze Zeit die Aufmerksamkeit der Bühne sich zuwendet. In Deutschland will jeder Theaterbesucher das ihm auf der Bühne Gebotene voll genießen können. Hieraus entspringen Gepflogenheiten in der Anlage der Plätze, des Besuches, des Verkaufes derselben etc., welche wir später an geeigneter Stelle eingehender besprechen werden.

35.
Theater
der Neuzeit;
Wagner-
Theater.

Im Laufe der Zeiten wiederholt sich alles, und so sehen wir auch, wie in neuester Zeit die von den Meistern der italienischen Renaissance der Antike nachgebildete Form der Theaterfäle wieder in Aufnahme zu kommen und sich Bahn zu brechen scheint, und wer vermag zu fagen, ob diese Form nicht diejenige der Zukunft sein, das Theaterbauwesen umgestalten und so lange beherrschen werde, bis wieder eine neue Form die dann wieder veraltete verdrängt. Es ist keineswegs undenkbar, und manche Anzeichen sprechen sogar dafür, daß die in vielen Hinsichten unleugbaren und von berufensten Meistern erkannten Vorzüge jener alten Form wieder Herr werden dürften über diejenigen Vervollkommnungen, welche im

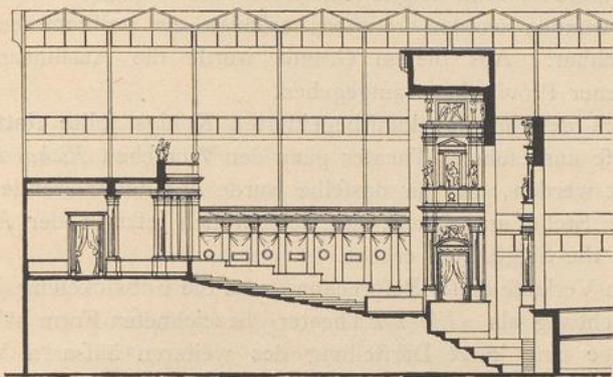
¹⁸⁾ Siehe: SCHNEIDER, L. Geschichte der Oper und des Königl. Opernhäufes in Berlin. Berlin 1845. — Berlin und seine Bauten. Berlin 1877.

Laufe der dazwischen liegenden Jahrhunderte teils in allmählichen teils in sprunghaften Wandelungen jene ursprünglichen Formen verdrängt und dies nur deshalb vermocht hatten, weil sie zu ihrer Zeit jedesmal als große Verbesserungen erkannt und begrüßt worden waren.

»Vernunft wird Unfinn, Wohltat Plage.«

Als anstofsgebend für die neueste Richtung — der Wiederkehr zu den Formen der antiken oder der Renaissancetheater — dürfen die gemeinfamen Arbeiten *Richard*

Fig. 22.



Schnitt.

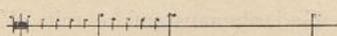
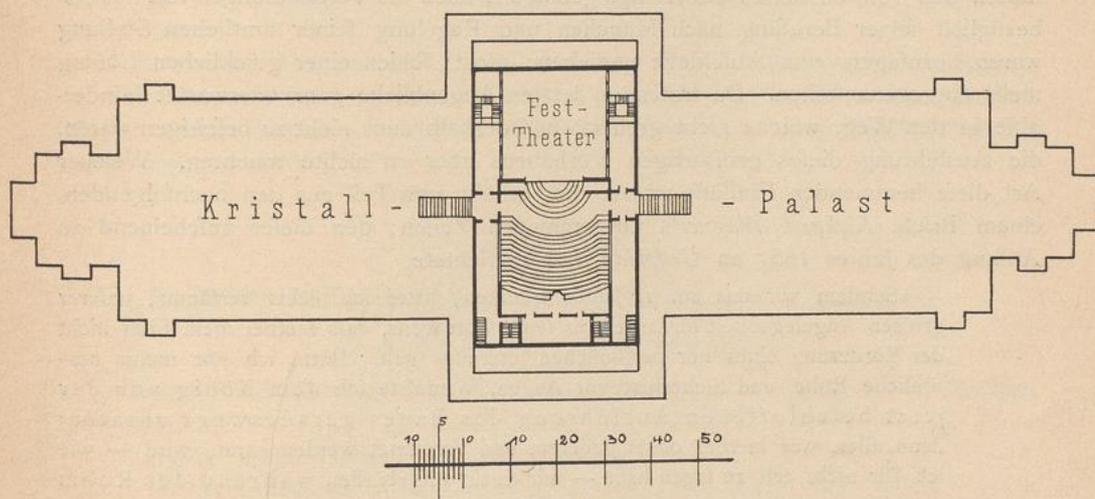


Fig. 23.



Grundriss.

Provisorisches Festtheater im Kristallpalast zu München.

Arch.: *Gottfried Semper*.

Wagner's mit *Gottfried Semper* angesehen werden, welche zur Entstehung der unter der Bezeichnung »*Wagner-Theater*« bekannten Form führten. Der Gang dieser Entwicklung stellt sich ganz kurz ungefähr in der folgenden Weise dar.

Auf Anregung *Richard Wagner's* und im Auftrage des Königs *Ludwig II.* von Bayern bearbeitete *Semper* in den Jahren 1862–63 zuerst die Idee eines in den Kristallpalast in München einzubauenden provisorischen Theaters (Fig. 22 u. 23).

Schon etwa zehn Jahre früher, während feines Aufenthaltes in London, hatte er sich mit einer ganz ähnlichen Aufgabe, dem Entwurfe für ein in antiker Form gestaltetes Festtheater, beschäftigt, welches für einen bestimmten Anlaß in den *Sydenham Cristal Palace* bei London eingebaut werden sollte. Die Ausführung unterblieb; doch haben die bei diesem Anlasse gesammelten Erfahrungen und Anregungen *Semper* offenbar beim späteren Entwurfe für München in vielen Punkten zur Seite gestanden.

Wegen technischer Schwierigkeiten, namentlich bezüglich der Unterbühne, die nicht ganz überwunden werden konnten, erschien ein vollkommen befriedigendes Resultat unerreichbar. Aus diesem Grunde wurde die Ausführung auch dieses letzteren Münchener Provisoriums aufgegeben.

Auf Wunsch des jungen, kunstbegeisterten Königs sollte statt dessen ein in vornehmster Weise ausgeführtes Theater ganz den Wünschen *Richard Wagner's* entsprechend erbaut werden, und für dasselbe wurde das dominierende rechte Ufer und ungefähr die Stelle ausersehen, auf welcher sich jetzt in der Achse der Prinz-Regenten-Brücke die Siegessäule erhebt.

Im weiteren Verlaufe dieser Besprechung wird die Entwicklung der charakteristischen, jetzt schlechtweg als »*Wagner-Theater*« bezeichneten Form nähere Erörterung finden; hier möge eine kurze Darstellung des weiteren äußeren Verlaufes dieser Episode genügen.

In lebhaftem Gedankenaustausche mit *Wagner* hatte *Semper* sich mit vollstem Eifer seiner schönen Aufgabe hingeeben; alle Vorarbeiten waren fertiggestellt und hatten den vollsten Beifall des Königs gefunden; auch die Verhandlungen mit *Semper* bezüglich seiner Berufung nach München und Regelung seiner amtlichen Stellung waren, sozusagen, zum Abschlusse gediehen; nichts schien einer glücklichen Lösung mehr entgegenzustehen. Da traten im letzten Augenblicke ganz unerwartet Hindernisse in den Weg, welche nicht greifbar und deshalb auch nicht zu beseitigen waren, die Ausführung dieses großartigen Vorhabens aber zu nichte machten. Welcher Art diese hemmenden Einflüsse waren, dies erhellt zum Teil aus den nachfolgenden, einem Briefe *Richard Wagner's* entnommenen Zeilen, den dieser anscheinend zu Anfang des Jahres 1867 an *Gottfried Semper* richtete.

»Seitdem wir uns am 1. Januar trennten, hatte ich nichts verfäumt, unserer großen Angelegenheit förderlich zu sein. Gott weiß, daß hierbei mein Eifer nicht der Förderung eines nur persönlichen Interesses galt. Hätte ich nur meine persönliche Ruhe und Sicherheit vor Augen, so müßte ich dem König von der jetzt beschlossenen Ausführung des Baues geradeswegs abraten; denn alles, was hierbei odios gedeutet und verwertet werden kann, wird — wie ich Dir nicht erst zu sagen habe — mir einzig aufgebürdet, während der Ruhm der Unternehmung einzig nach Deiner Seite fällt.«

Dieser Brief trägt die Bleistiftbemerkung von der Hand *Semper's*:

»Seit dem Empfange dieses Briefes war es mir klar, daß es so kommen würde, wie es gekommen ist.«

Welche Gründe und Erwägungen nun auch schließlich ausschlaggebend gewesen sein mögen, die in diesen Worten zum Ausdruck gelangte, auf die Andeutungen *Wagner's*, sowie auf frühere persönliche Wahrnehmungen gestützte trübe Ahnung erfüllte sich — die Ausführung unterblieb!

Im Jahre 1901, also mehr als 30 Jahre nach Entstehung der *Semper'schen*

Entwürfe, sind sie aus den Archiven der Münchener Residenz, wo sie schlummerten, an das Licht gezogen worden, um *mutatis mutandis* in Form des neuen Prinz Regenten-Theaters in München ihre Auferstehung zu feiern, welches ebenfalls am rechten Ufer, nicht weit von dem von *Semper* für seinen Bau erwählten Platz, errichtet worden ist.

Es ist bekannt, daß die sog. *Wagner*-Theater von den übrigen modernen Theatern sich dadurch unterscheiden, daß sie in gewissen Beziehungen an die antiken, noch mehr aber an diejenigen der Renaissance sich anlehnen. An geeigneter Stelle wird erörtert werden, wie dies gekommen ist, welche Anforderungen und Vorbedingungen es waren, aus denen die jetzt vor uns liegende Gestaltung sich fast naturgemäß ergeben mußte.

Eine weitere Analogie zwischen diesen Theatern und denjenigen der Renaissance wurde geschaffen durch die Art ihrer Benutzung, wie solche anfänglich gedacht und für die Gestaltung namentlich des Zuschauerraumes in einschneidender Weise mitbestimmend war.

Nach dem großartigen Gedanken König *Ludwig II.* sollte weder das provisorische für den Kristallpalast, noch auch das für das Ufer entworfene Monumentaltheater täglich benutzt und gegen Entgelt jedem zugänglich gemacht werden, sondern nur für gewisse, periodisch wiederkehrende Festspiele und dann nur Auserwählten und Geladenen seine Pforten öffnen, ein Gedanke, der in einem gewissen Grade auch in der Organisation der Bayreuther Festspiele, ja sogar in derjenigen des neuen Prinz Regenten-Theaters zum Ausdruck kommt, in welchem letzteren so wenig wie eine Abstufung der Qualität eine solche der Preise der einzelnen Plätze eingeführt werden soll.

Die Zukunft wird es lehren, wie weit diese Wiederaufnahme des Gedankens des *Cinquecento*-Theaters bahnbrechend sein und sich auch für andere Theater festigen werde, welche weniger exklusiven Zwecken und Gesellschaftskreisen zu dienen bestimmt sind.

2. Kapitel.

Lage der Theater; ihre Beziehungen zur Umgebung.

a) Architektonische Gesichtspunkte.

Zweierlei Gesichtspunkte sind für die Bestimmung der Lage eines Theaters maßgebend:

- 1) der architektonisch-ästhetische und
- 2) der praktische.

Beide ergänzen und unterstützen sich glücklicherweise in vielen Punkten.

Gewisse räumliche Verhältnisse sind für jedes Theater ohne Ausnahme durch seinen inneren Organismus geboten. Sie allein genügen schon zumeist, um Theatern selbst bescheideneren Ranges eine Stelle unter den hervorragenderen Bauwerken einer Stadt zu sichern und ihnen eine sehr wesentliche Bedeutung für das Bild derselben zuzuweisen.

Für jedes Theater wird, wo immer die Umstände es erlauben, eine feiner Bestimmung, seiner Größe und den verfügbaren Mitteln entsprechende künstlerische Gestaltung auch des Aeußeren angestrebt werden, und es erhellt hieraus noch weiter,

36.
Anforderungen.