

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau

Moritz, Eduard

1910

[urn:nbn:de:bsz:31-273922](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-273922)

III, 186

Moritz, Eduard

(TH2133)

DAS
ANTIKE THEATER
UND
DIE MODERNEN REFORMBESTREBUNGEN
IM THEATERBAU.

VON DER
GROSSHERZUGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU KARLSRUHE
ZUR
ERLANGUNG DER WÜRDE EINES
DOKTOR-INGENIEURS
GENEHMIGTE DISSERTATION
VON
EDUARD MORITZ.

REFERENT: GEHEIMERAT PROFESSOR JOSEF DURM, DR.-ING.
CORREFERENT: PROFESSOR HERMANN BILLING.

1910.

DAS
ANTIKE THEATER
UND
DIE MODERNEN REFORMBESTREBUNGEN
IM THEATERBAU.

VON DER
GROSSHERZOGL. TECHNISCHEN HOCHSCHULE ZU KARLSRUHE
ZUR
ERLANGUNG DER WÜRDE EINES
DOKTOR-INGENIEURS
GENEHMIGTE DISSERTATION
VON
EDUARD MORITZ.

REFERENT: GEHEIMERAT PROFESSOR JOSEF DURM, DR.-ING.
CORREFERENT: PROFESSOR HERMANN BILLING.

1947. S. 161

1910.

Erscheint als Heft 17 der „Beiträge zur Bauwissenschaft“, herausgegeben
von Cornelius Gurlitt. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Bibl. Techn. Hochschule
Archiv der Hochschulschriften



INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Einleitung	1
Erste Abteilung	3
Das antike Theater	3
Erster Abschnitt	3
Das Theater der Griechen	3
I. Entstehung des Dramas	3
II. Historische Entwicklung des Theaters	3
III. Einrichtung und Konstruktion	5
1. Orchestra	5
2. Theatron	7
3. Skene und Bühne	8
IV. Bühnenwesen	12
Zweiter Abschnitt	13
Das Theater der Römer	13
I. Geschichtliche Entwicklung	13
II. Einrichtung und Konstruktion	15
A. Das offene Theater	15
1. Orchestra	15
2. Theatron	15
3. Skene und Bühne	19
4. Überdeckung des Theatrons	24
B. Das gedeckte Theater	25
1. Zweck	25
2. Gestaltung	26
III. Bühnenwesen	28
Dritter Abschnitt	33
Die optischen und akustischen Verhältnisse der antiken Theater	33
I. Sehverhältnisse	33
II. Akustik	35
Zweite Abteilung	43
Die Entstehung des Rangtheaters	43
Dritte Abteilung	46
Rückgriffe auf das antike Theater	46
Historischer Überblick	46
Vierte Abteilung	53
Die modernen Reformbestrebungen	53
Einleitung	53
Erster Abschnitt	54
Bühnenreform	54
I. Schinkels Reformbühne	54
II. Sempers Reformbühne	57
III. Shakespeare-Bühnen	59

*

	Seite
1. Immermanns Bühne	59
2. v. Perfalls "	61
3. Fellners "	63
4. Vorgeschobene Vorbühne	64
IV. Passionsbühne von Oberammergau	65
V. Festspielbühne im Apollotheater zu Düsseldorf	67
Zweiter Abschnitt	68
Zuschauerraumreform	68
I. Schinkels Skizzen	68
II. Semper und der Münchener Festspielhausentwurf	69
III. Das Wagner-Theater	78
1. Festspielhaus in Bayreuth	78
2. Prinzregententheater in München	81
3. Schiller-Theater in Charlottenburg	85
4. Bilanz des Wagner-Theaters	90
IV. Kombinationen von Amphitheater und Rängen	91
1. Gossets Volkstheaterentwurf für Paris	92
2. Terrassentheater von Sebaldt	93
3. Stadttheater in Kattowitz	94
4. Hoftheater in Weimar	97
Dritter Abschnitt	100
Gemeinsame Reform von Bühne und Zuschauerraum	100
1. Entwurf von Davioud und Bourdais	100
2. Volkstheater in Worms	102
3. Reformvorschläge von Georg Fuchs	105
4. Künstlertheater in München	107
Übersicht und Ausblick	109

LITERATURÜBERSICHT.

- W. Dörpfeld und E. Reich, Das griechische Theater. 1896.
Puchstein, Die griechische Bühne. Berlin 1901.
Durm, Die Baukunst der Griechen. Leipzig 1910.
Streit, Das Theater. Wien 1903.
Durm, Die Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur. Teil II. Stuttgart 1905.
Caristie, Monuments antiques à Orange. Paris 1856.
Mau, Pompeji in Leben und Kunst. Leipzig 1900.
Reber, Des Vitruvius 10 Bücher über Architektur. Stuttgart 1865.
Semper, Der Stil. 1. Band. München 1878.
Donath, Akustische Betrachtungen. Woche 1905.
Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. I. Teil. Berlin 1907.
Handbuch der Architektur, Durm, Baukunst der Renaissance. Stuttgart 1903.
Burekhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1904.
Genée, Die Entwicklung des szenischen Theaters. Stuttgart 1889.
v. Wolzogen, Karl Friedrich Schinkel und der Theaterbau. Bayreuther Blätter 1887.
Semper, Das Königliche Theater zu Dresden. Braunschweig 1849.
Fellner, Karl Immermann als Dramaturg. Hamburg und Leipzig 1896.
M. Littmann, Das Charlottenburger Schillertheater.
Handbuch der Architektur. Semper, Theater. Stuttgart 1904.
Deutsche Bauzeitung 1904, 1905, 1907.
Semper, Das Münchener Festspielhaus. Hamburg 1906.
March, Das städtische Spiel- und Festhaus zu Worms. Berlin 1890.
Wagner, Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.
Sachs, Modern Opera Houses and Theaters. Vol. I. London 1897.
Unger, Der akustische Konzertsaal. Zeitschrift »Die Musik«.
Littmann, Das Prinzregententheater in München. München 1901.
Zentralblatt der Bauverwaltung 1901.
Littmann, Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar.
Baukunde des Architekten II. 3.
Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft. Berlin und Leipzig.
Littmann, Das Münchener Künstlertheater.
-

DRUCKFEHLERVERZEICHNIS.

Literaturübersicht Zeile 1 von oben »Reisch« statt »Reich«.

Seite 1. Fußnote »Reisch« statt »Reich«.

- » 8. Zeile 16 von unten »im Vergleich zu« statt »im Vergleich in«.
 - » 26. » 3 von oben »errichten« statt »errichteten«.
 - » 57. » 13 von oben »Sempers Reformbühne« statt »Sempers Reformbühnen«.
 - » 77. » 18 von oben »mit seinem Gallerierange« statt »mit seinen Gallerierängen«.
 - » 84. » 6 von oben »wäre« statt »würde«.
-

Einleitung.

In der Entwicklungsgeschichte des neueren Theaterbaues treten etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts Bestrebungen zutage, die darauf hinzielen, den Theaterbau aus den Jahrhunderte alten Banden des Rangtheatergedanken zu befreien und ihm neue Lebenskraft durch Anregungen aus dem antiken Theater zuzuführen. Die ersten schüchternen Anfänge dieser Bewegung gehen auf Friedrich Schinkel zurück; ihr eifrigster Förderer war aber Gottfried Semper. Leider war es Semper so wenig wie Schinkel vergönnt, die groß angelegten Reformpläne gegenüber dem in alt eingewurzelten Anschauungen und Gewohnheiten begründeten Widerstande der Massen durchzusetzen. Durch seine Vorarbeiten hat aber Semper das Verständnis für die Klarheit der antiken Gedanken und deren Verwendbarkeit für die modernen Verhältnisse angebahnt und so den Boden für nach ihm Kommende geebnet.

Mit dieser von Schinkel und Semper als ihren geistigen Urhebern ausgehenden, in der neuesten Zeit immer lebhafter werdenden Bewegung werde ich mich im Verlaufe dieser Studie näher zu befassen haben.

Die Theaterreformer — Schinkel und Semper an der Spitze — greifen in ihren Vorschlägen und Bauten durchwegs entweder direkt auf das antike Theater oder doch auf von diesem abgeleitete Formen zurück. Um daher den Wert dieser Bestrebungen voll würdigen zu können und ein Urteil darüber zu gewinnen, ob sie den antiken Gedanken voll und ganz gerecht werden, oder ob nicht vielfach der eigentliche Kern der Sache unberührt blieb, ist es nötig, das antike Vorbild eingehender zu betrachten. Es wird daher zunächst meine Aufgabe sein, das Theater der Griechen und Römer daraufhin zu untersuchen, aus welchen Voraussetzungen es entstanden ist, und auf welche Weise und innerhalb welcher Grenzen die antiken Architekten ihre Aufgabe gelöst haben.

Das Bild des antiken Theaterbauwerks in seinen einzelnen Entwicklungsphasen steht als Frucht eingehender Forschungen bedeutender Gelehrter ziemlich scharf umrissen vor uns, Dörpfelds¹⁾ umstürzlerische Theorie über das griechische Theater hat neue Gesichtspunkte nicht geben können, sondern hat nur das Gute gewirkt, daß an die Stelle des etwas vertrauensseligen Glaubens an das Vitruvdogma die klare wissenschaftliche Erkenntnis aus den erhaltenen Baudenkmalern getreten ist.

Ich kann mich daher in der allgemeinen Darstellung des antiken Theaters kurz fassen und möchte nur denjenigen Punkten eine eingehende Besprechung widmen, die mir besonders wertvolle Anregungen für den modernen Theaterbau zu bieten scheinen. Hierzu rechne ich insbesondere die Anordnungen, durch die in den antiken Theatern das gute Sehen und Hören gewährleistet wurde.

¹⁾ Vgl. W. Dörpfeld und E. Reich, »Das griechische Theater«, 1896.

Moritz, Das antike Theater.

Weniger genau sind wir über das antike Bühnenwesen informiert. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als das Wenige, was wir mit Bestimmtheit von der antiken Bühne wissen, geeignet ist, uns eine Meinung von der klassischen Vollendung der Antike auf diesem in unserer Zeit so stiefmütterlich behandelten Kunstgebiete einzuflößen. Da das Bild der antiken Bühne aber leider nicht vollständig ist, vielmehr viele fehlende Teile durch mehr oder minder problematische Vermutungen ergänzt werden müssen, so bestehen besonders über das römische Bühnenwesen verschiedene Versionen und Ansichten.

Auch hierzu muß ich Stellung nehmen und meine Auffassung etwas eingehender begründen.

Dem antiken Theater möchte ich die Verhältnisse in unseren modernen Rangtheatern zum Vergleiche gegenüberstellen, um zu zeigen, ein wie schwaches Glied im Entwicklungsgange des Theaterbaues das Rangtheater doch ist, wie sehr ihm Reformen not tuen, und wie richtig es ist, die Anregungen hierzu aus dem antiken Theater, diesem Erzeugnisse gesunden Menschenverstandes und ernster und edler Kunstauffassung, zu schöpfen.

ERSTE ABTEILUNG.
DAS ANTIKE THEATER.

Erster Abschnitt.
Das Theater der Griechen.

I. Entstehung des Dramas.

Die ersten Anfänge der dramatischen Kunst bei den Griechen sind in ihrem Ursprunge nicht völlig klar zu erkennen. Man bringt für gewöhnlich die dithyrambischen Wettgesänge bei Gelegenheit der Bacchosfeste mit der Entstehung des Dramas in ursächlichen Zusammenhang, und in der Tat erscheint die Fülle der Leidenschaften, die bei diesen Festen zum Ausbruch kam, sehr wohl geeignet, zur Quelle für dramatische Spiele zu werden. Die Feier der Dionysien nahm bei den einzelnen Bevölkerungsschichten verschiedene Formen an. Die Landbevölkerung vorzugsweise gab sich orgiastischem Treiben hin, während die Städter für ihre Verehrung des Gottes der Lebensfreude Formen fanden, die für eine Veredlung durch die Kunst an sich geeigneter waren. Man unterscheidet daher ländliche und städtische Dionysien.

Aus den Bauernorgien entwickelte sich die Phlyakenposse, die keinen Anlaß zu einer monumentalen Ausbildung der Bühne oder des Theaters bot. Ihre niedrige Possenbühne hat nur insofern Interesse für uns, als sie verwandt ist mit der Attelanenbühne der Römer, welche letztere später unter Einwirkung griechischer Einflüsse bei den Römern in monumentaler Gestalt ausgebaut wurde.

Die städtischen Dionysien der Griechen dagegen schufen das klassische Drama und mit ihm im Laufe der Jahrhunderte das monumentale Theatergebäude.

II. Historische Entwicklung des Theaters.

In der frühesten Zeit wurden diese Dionysien im Tempelbezirke selbst gefeiert. Um einen runden ebenen mit Sand bestreuten Tanzplatz, in dessen Mitte auf einer Stufe der Altar stand, gruppierten sich die Zuschauer, um den Wettgesängen den Chorumzügen und Tänzen zu folgen. Diese Periode des Urzustandes, in der das Theater also nur aus der Orchestra mit der Thymele bestand, erstreckt sich etwa bis gegen Ende des VI. Jahrhunderts v. Chr. Das V. Jahrhundert brachte eine höchst wichtige Entwicklung sowohl für das Drama als auch für das Theatergebäude. Das Drama erstarkte durch die Kunst eines Aischylos, Sophokles und Euripides aus schwachen Anfängen zur klassischen Vollendung, und auch das Theater nahm im wesentlichen die Gestalt an, die die Grundlage für die monumentalere Ausbildung der späteren Zeit bildete.

Sodann begann man etwa in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts mit der Erbauung von Holzgerüsten, um den Zuschauern besseres Sehen zu ermöglichen. Suidas berichtet vom Einsturze solcher Tribünen in Athen und bringt die Flucht des Aischylos nach Sizilien damit in Zusammenhang. Die Griechen gingen daher in ihrem praktischen Sinne gegen Ende des V. Jahrhunderts dazu über, für die ansteigenden Zuschauerreihen vorhandene Hügelformen zu benutzen und mit Holzsitzen zu versehen, um kostspielige und unsichere Substruktionen zu ersparen. Auch die Ausbildung der Bühne und des Skenengebäudes fällt in diese Periode.

In der frühesten Zeit waren der Chor und Chorgesang die Hauptsache. Später (etwa 536 v. Chr.) führte Thespis ein neues Element, den Hypokritos, ein, einen nicht zum Chore gehörenden Schauspieler, der auf der Stufe des Altars stehend mit dem Chorregen den Dialog führte.

Sophokles betonte dann das dramatische Moment durch Hinzufügung weiterer Schauspieler noch mehr. Die Altarstufe (*βῆμα*) mußte vergrößert werden, und dieses Bema bildete die erste Bühne in der Mitte des Orchesters. Etwa in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts richtete Aischylos dann noch eine große Zeltbude, die Skene, für die Zurichtungen des Chores und der Schauspieler ein, die anfangs seitlich, später an der Peripherie des Tanzplatzes, dort, wo die Gerüste den freien Raum ließen, in leichter Holzkonstruktion aufgebaut wurde. Diese Skene war, wie die Ausgrabungen nachgewiesen haben, zwar bei einigen Theatern mit dem Bema durch einen unterirdischen Gang verbunden, es mag aber wohl bald für noch zweckmäßiger erachtet worden sein, die Bühne in unmittelbarem Zusammenhang mit der Skene zu errichten. Man verlegte also das Bema aus der Mitte der Orchestra hinaus vor die Skenenwand und gab dadurch zugleich auch Anlaß zu einer Verzierung und späteren monumentaleren Ausbildung der dem Zuschauerraum zugewandten Frontwand der Skene, um einen ästhetischen Hintergrund für die Schauspiele zu erhalten. Solange die Schauspieler noch in der Mitte der Orchestra agierten, hatte man sie schon künstlich durch den Kothurn vergrößert, »der den Schauspielern ein bewegliches Gerüst unter die Füße gab, das ihnen Bewegungsfreiheit gestattete, sie aber schon über den sie umgebenden Chor hinaushob«. Später, als man aus Zweckmäßigkeitsgründen den Platz der Schauspieler aus der Mitte der Orchestra fort vor die Skenenwand verlegte, dürfte der Kothurn allein nicht mehr genügt haben, um empfindliche Überschneidungen und Verdeckungen der Schauspieler durch die in der Orchestra verbleibenden Choreuten, besonders für die unteren Zuschauerreihen, zu verhindern. Man ging also weiter und schuf vor der Skenenwand für die Schauspieler eine erhöhte hölzerne Bühne.

Um das Erdgeschoß der Skene zugänglich zu erhalten, machte man den Fußboden dieser Bühne so hoch, daß ein ungehinderter Verkehr von der Orchestra nach der Skene unter der Bühne her möglich war.

Seitlich vorstehende Flügelbauten der Skene, die vielleicht aus dem Bedürfnisse nach Unterbringung bestimmter Bühnenmaschinerien entstanden waren, faßten die noch verhältnismäßig tiefe und hohe Bühne ein. Puchstein¹⁾ möchte den Bau der ältesten Bühnen von Athen und Eretria etwa um 400 v. Chr. datieren.

¹⁾ Vgl. Puchstein, Die griechische Bühne. Berlin 1901.

Am Ende der zweiten Periode (V. Jahrhundert) sehen wir also die drei bzw. vier Elemente des griechischen Theaters schon klar vor uns, wenn auch noch in rohester Form: Die Orchestra, das Theatron als Erdtheater mit Holzsitzen, das hölzerne Skenengebäude mit den Paraskenien und davor die ebenfalls hölzerne Bühne in der noch altertümlich ungeschickten, hohen und tiefen Ausbildung.

Das IV. Jahrhundert kann man als die dritte Periode des griechischen Theaters betrachten, in ihm werden für die vorhandenen grundlegenden Gedanken die monumentalen Formen gefunden. Es entstehen zahlreiche monumentale Theaterbauten mit steinernen Sitzreihen und steinernen Skenengebäuden. Die Bühne wird dagegen noch aus Holz konstruiert, wahrscheinlich vorwiegend aus akustischen Gründen. Es entstehen auch neue Bühnentypen, die von der altattisch-athenischen Form abweichen.

In der nun folgenden hellenistischen Zeit wurden dann weitere monumentale Theater gebaut, bei denen auch die Bühne bzw. das Proskenion in Stein ausgebildet wird.

Der Beginn der Römerherrschaft bedeutet für das griechische Theater wie für die ganze griechische Kunst die Periode beginnenden Verfalls. Eine kleine Folge der allgemeinen Verarmung der Städte für das Theater war z. B. auch die wesentliche Verminderung der Mitgliederzahl des Chores in den griechischen Dramen; dadurch verlor bei den bestehenden Bauten die Orchestra allmählich ihre eigentliche Bedeutung und wurde unter dem römischen Einflusse zu Zwecken umgebaut, die mit dem Wesen des Theaters im alten Sinne nichts mehr zu tun hatten. — Neubauten unter der Römerherrschaft auf griechischem Boden weisen außerdem meist schon Züge auf, die mehr auf das unter anderen Voraussetzungen entwickelte römische Theater als auf das Theater griechischen Ursprungs hindeuten.

Das beste Bild des monumentalen Theaters rein griechischer Anlage gibt uns daher das Theater des IV. Jahrhunderts v. Chr., mit dem wir uns näher befassen wollen.

III. Einrichtung und Konstruktion.

Orchestra. Nach den erhaltenen Bauresten gestaltet sich das Theaterbauwerk etwa folgendermaßen: Die Mitte des Theaters bildete die in der Grundform kreisrunde ebene Orchestra, der Standort des Chores, in Abmessungen von $\frac{1}{5}$ bis $\frac{1}{3}$ des ganzen Theaterdurchmessers. Sie wurde von den konzentrisch aufsteigenden Sitzreihen des Zuschauerraumes bis zu $\frac{5}{9}$ ihres Umfangs umschlossen und an der frei bleibenden Seite durch die Skene mit der vorgebauten Bühne zugleich begrenzt, aber auch in ihrer Kreisform mehr oder minder beschnitten. Zwischen den äußersten Flügeln der Zuschauerreihen und der Skene befanden sich die 2—5 m breiten Zugänge, Parodoi, durch welche die Zuschauer das Theatron und der Chor die Orchestra betraten.

Die Parodoi waren die normalen Zugänge zum Theatron; wo aber die örtlichen Verhältnisse es boten, wurden auch wohl gelegentlich durch Bergwege ober Zugänge zu den Sitzreihen geschaffen. Das Theater zu Magnesia a. M. weist sogar Treppen von den Parodoi zum ersten Gürtelgang auf. Die Orchestra war meist nur ein geglätteter Sandboden, der vielleicht während der Feste mit Brettern belegt wurde. Einzelne Theater weisen aber auch Estrich oder Plattenbelag der

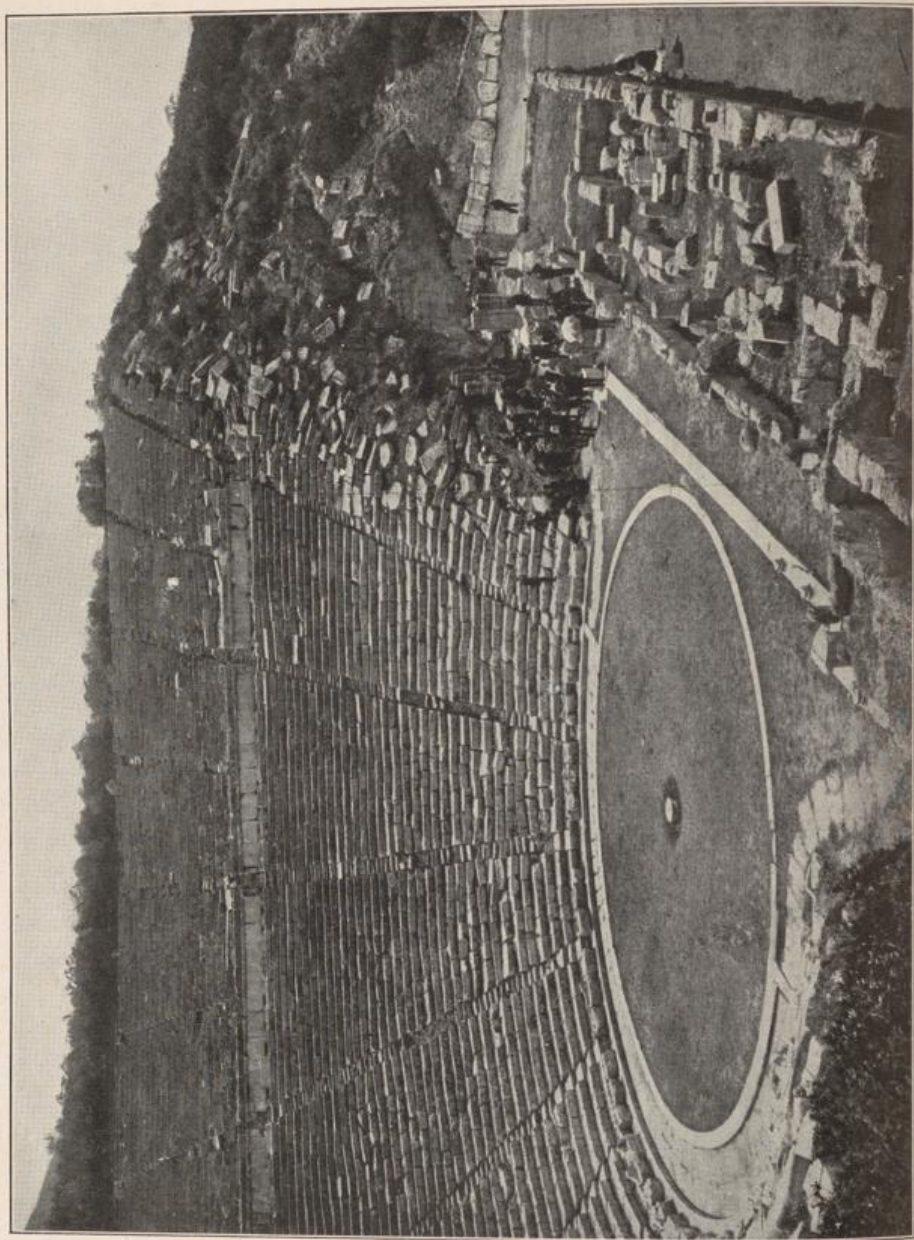


Fig. 1. Photographie des Theaters von Epidauros.

Orchestra auf, z. B. Eretria, Delos, Athen u. a. In der Mitte der Orchestra stand der Altar mit der kleinen bühnenartigen Altarstufe (Thymele). Die Form der Orchestra wurde gesichert durch eine Einfassung mit Randsteinen, die in Epidauros (s. Fig. 1) im Vollkreis durchgeführt ist, in den übrigen Theatern aber auf den vor den Zuschauerreihen befindlichen Teil des Orchestraumfanges sich beschränkt.

Diesem Randstein folgte außen ein Sammelkanal zur Aufnahme des aus dem Theatron herabrieselnden Regenwassers, in der verschiedenartigsten Ausbildung, vom ganz flachen Rinnsal, das zugleich den Zugang bildete (Epidauros), bis zum überdeckten Kanal (Eretria). Zwischen diesem Sammelkanal und der untersten Sitzreihe befand sich der 1—1,5 m breite Zugang zu den Sitzen. Meist befand sich dieser Zugang vor der ersten Sitzreihe; es kommen aber auch Theater vor, bei denen der Zugang hinter der ersten Sitzreihe, den Ehrensitzen, liegt, jedenfalls in der Absicht, diese Plätze noch exklusiver zu gestalten (Megalopolis).

Theatron. Die Orchestra wurde nun umschlossen von den konzentrisch aufsteigenden Sitzreihen, die durchwegs über den Halbkreis hinaus verlängert sind.

Das Steigungsverhältnis der Stufen will Vitruv mit 1:2 (26%) angesetzt wissen. Beim Theater in Epidauros ist diese Regel etwa innegehalten; häufig findet man aber auch flachere Steigungsverhältnisse, z. B. in Athen 1:2,3 und in Syrakus sogar 1:3. Der Zugang zu den Sitzreihen erfolgte von der Orchestra aus auf radial angeordneten Treppen, die untereinander wieder durch konzentrische Gürtelgänge (Diazomata) verbunden waren. Durch diese Diazomata entstanden zwei, selten drei Ränge übereinander. Da infolge der radialen Führung der Aufgangstreppe die Sitzreihen in den oberen Rängen zwischen je zwei Treppen sehr lang wurden, so verlangt Vitruv über jedem Diazoma eine Verdoppelung der Treppenzahl; die Monumente weisen diese Anordnung selten auf.

Die Zahl der Sitzreihen in den einzelnen Rängen ist sehr schwankend und beträgt durchschnittlich etwa 15—20.

Die unterste Sitzreihe nahmen die Ehrensitze, Tronoi, ein, monumentale Steinbänke oder Einzelsitze mit Rück- und Armlehnen, für diejenigen, denen das Recht der Proedrie zustand. In Athen befand sich dann noch in der Mittelachse der etwas erhöhte Thron des Dionysospriesters. Hinter diesen bevorzugten Ehrensitzen folgten dann die Sitzreihen für das allgemeine Publikum. Die verschiedensten Formen finden sich vor.

In Argos waren es einfache aus dem gewachsenen Fels gehauene Blockstufen; das ist indessen eine Ausnahme, in der Regel wurde das rohe Grundmaterial durch aufgelegte Stufen aus besserem Gestein verkleidet.

In Megalopolis bestand jede Stufe aus zwei Teilen, der Blocksitzschwelle und der etwas vertieft liegenden Platte für die Fußfläche. Die zweifache Aufgabe einer jeden Stufe, nämlich in ihrem vorderen Teile als Sitzfläche und in ihrem hinteren Teile als Ruhepunkt für die Füße der in der oberen Reihe Sitzenden zu dienen, ist meist durch Tieferarbeiten der hinteren Fläche bis zu 4 cm betont (Epidauros, Athen usw.). Als Lauffläche kam diese hintere vertiefte Fläche — trotzdem eine Unterschneidung der Stufenansichtsfläche damit in Zusammenhang gebracht werden könnte (Zurückziehen der Füße) — meines Erachtens nur so lange in Frage, als die Bahn frei war, d. h. in derselben Reihe noch niemand saß. Für später Kommende mußte es bei den vorhandenen geringen Maßen (Stufenbreite Epidauros 73 cm, Pompeji nur zirka 65 cm) außerordentlich unbequem sein, sich zwischen den Knien und Füßen der bereits Sitzenden der eigenen Reihe und dem Rücken der tiefer sitzenden Reihe hindurchzuwinden.

Es dürfte daher in den antiken Theatern eine ähnliche Sitte bestanden haben wie das lästige reihenweise Aufstehen in unseren Theatern, nur mit dem Unter-

schiede, daß dort die tiefer sitzende Reihe aufzustehen hatte, damit der Verkehr der Späterkommenden auf der vorderen Hälfte der Stufen vor sich gehen konnte. Höchstwahrscheinlich wurden auf diese kalte und durch den Verkehr beschmutzte Steinfläche Kissen gelegt. Die geringe Höhe der Sitzstufe (Athen 33 cm), die ein bequemes Sitzen selbst bei Berücksichtigung der Tieferarbeitung der Fußfläche um 4 cm nicht zugelassen hätte, läßt dies vermuten.

Die zwischen den Sitzreihen emporgehenden Treppenstufen sind meist so ausgebildet, daß je einer Sitzstufe zwei Treppenstufen entsprechen. In Athen (s. Fig. 2) dagegen entspricht jeder Sitzstufe eine Treppenstufe, und, da die Sitzstufenhöhe von 33 cm als Steigung für die Treppenstufe zu unbequem war, so ist bei der Treppe die Stufenhöhe mit 22 cm angenommen, und der Rest von 11 cm durch Ansteigen der Auftrittsfläche gewonnen.

Hinter der obersten Sitzreihe befand sich in den Theatern meist noch ein Gürtelgang entweder mit einer Säulenhalle (Tyndaris) oder mit einem gewölbten Umgang (Magnesia a. M.). Meist ruhen die seitlichen Flügel des Theatron

nicht mehr auf dem Berge, sondern sind durch Substruktionen unterstützt, und eine Brüstungsmauer, die entweder in schräger Linie oder in Abtreppungen den Sitzreihen folgt, bildet den seitlichen Abschluß.

Die Größenverhältnisse der griechischen Zuschauerräume sind bedeutende.

Egesta	63 m Durchmesser,
Epidauros	118 m "
Megalopolis	128 m "
Syrakus	150 m "
Athen	85 m Radius.

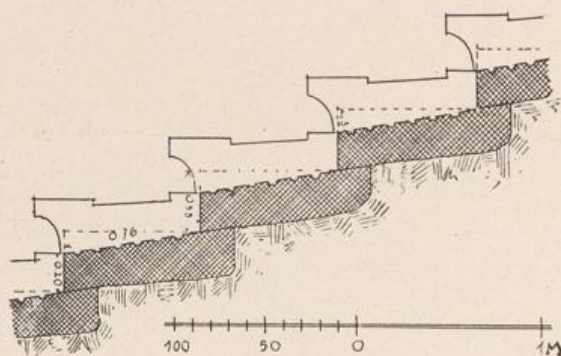


Fig. 2. Durchschnitt der Treppenstufen und Ansicht der Sitzstufen im Dionysostheater zu Athen nach Dörpfeld und Reisch a. a. O.

Diese im Vergleich in unseren modernen Theatern enormen Abmessungen finden ihre Begründung darin, daß in den griechischen Theatern nicht täglich, sondern nur während weniger Tage des Jahres Aufführungen stattfanden, und daß zu diesen festspielartigen Veranstaltungen die Schaulustigen ganzer Provinzen zusammenströmen mochten. Wenn aber berichtet wird, daß das Theater von Athen 30 000 Zuschauer und das von Megalopolis sogar 44 000 habe aufnehmen können, so dürfte das stark übertrieben sein. Dörpfeld berechnet für Athen eine Aufnahmefähigkeit von 14 000 Personen unter Annahme einer Platzbreite von 0,5 m. Legt man dagegen die an mehreren Stufen des Theaters sichtbaren vertikalen Striche von etwa 0,41 m Abstand, deren Bedeutung nicht ganz klar ist, als Platzbreite zugrunde, so erhöht sich die Zahl auf 17 000. Unter Annahme derselben Maße berechnen sich die Zuschauerzahlen von Epidauros auf 13 000 bzw. 16 000 und von Megalopolis auf 14 000 bzw. 17 000.

Skene und Bühne. Der Öffnung der Cavea gegenüber liegt das Skenengebäude, das Haus der Schauspieler, mit dem vorgebauten Proskenium. Es ist ein Kriterium rein griechischer Anlage, wenn die Flügel des Theatron nicht mit der

Skene zusammenhängen, sondern durch Zwischenräume, die Parodoi, von ihr getrennt sind.

Die ältesten griechischen Bühnen waren verhältnismäßig tief und hoch; so betrug z. B. die Höhe der altertümlichen Bühnen von Athen und Eretria etwa 4 m und die Tiefe 5—5½ m. Diese Anordnung mußte sich wegen der unvermeidlichen starken Überschneidungen der auftretenden Schauspieler für die untersten Zuschauerreihen als unpraktisch erweisen. Die späteren Bühnen zeigen daher auch gemilderte Maße.

	Höhe	Tiefe	Länge	Erbaut	Angaben nach
Neu-Pleuron ¹⁾	2,65	2,35	11,15	234 v. Chr.	Herzog & Ziebarth
Oropos . . .	2,51	1,93	12,33	II. Jahrh. v. Chr.	Puchstein
Delos : . . .	2,53	3,30	20,77	269 v. Chr.	Chamonard
Epidauros . .	3,50	3,01	26,50	IV. Jahrh. v. Chr.	Dörpfeld

Vitruv trägt der zweifachen Forderung, erstens die Überschneidungen nach Möglichkeit zu verringern und zweitens das Bühnen- bzw. Skenenuntergeschoß von der Orchestra zugänglich zu erhalten, durch Angabe von Minimal- und Maximalhöhenmaßen mit 10 und 12 Fuß (2,96—3,55 m) Rechnung.

Das Proskenium setzte sich zusammen aus der dem Publikum zugewandten Vorderwand und dem auf dieser Wand und der Skenenwand auflagernden Bühnenfußboden. Ursprünglich wurde das Proskenium wahrscheinlich vollständig in Holz hergestellt, die Proskeniumsvorderwand machte jedoch später allmählich einen Versteinerungsprozeß durch, der sich aber nicht auf den Bühnenfußboden ausdehnte. Dieser wurde auch in der Spätzeit ausschließlich aus Holz hergestellt aus akustischen und bühnentechnischen Gründen. Holzproskenien sind natürlich nicht erhalten, jedoch eine Anzahl der späteren Steinproskenien, und zwar in verhältnismäßig gutem Zustande (Epidauros, Oropos [s. Fig. 3.] usw.). Danach wurde die Proskenienwand gebildet aus einer Reihe von Vertikalstützen in regelmäßigen Jochabständen, in früher Zeit Vollsäulen, später Halbsäulen, auf denen ein Architrav ruhte, der das Auflager der Podiumsbalken mit dem Bühnenfußboden bildete. — In der Mittelachse der Proskeniumswand befand sich fast ausnahmslos eine Türöffnung, die durch in Angeln bewegliche Türflügel verschließbar war. Der Verschluß der übrigen Interkolumnien wurde durch Holztafeln (*πίνακες*) bewirkt, die nach Bedarf eingesetzt oder fortgenommen werden konnten. Die Pinakes waren in kunstvoller Schreinerarbeit²⁾ hergestellt und trugen eine schmückende Bemalung.

Der Bühnenfußboden wurde gebildet aus Balken, die einerseits durch den Proskeniumsarchitrav und andererseits durch die Skenenwand unterstützt waren, und auf denen eine einfache Dielung oder vielleicht auch zusammenhängende Holztafeln (Deckenpinakes nach Dörpfeld und Puchstein) lagen. Ein Fußboden aus zusammenhängenden Tafeln wäre möglicherweise akustisch wertvoller gewesen und hätte ein leichteres Abbauen des Podiums in der spiellosen Zeit gestattet. Die geringe Tiefe der Bühnen genügte bei der kleinen Anzahl der auf der Bühne Agierenden, die das Personenverzeichnis der griechischen Dramen aufweist.

¹⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 7.

²⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 34.

Die geringe Tiefe der griechischen Bühne mußte eine reliefartige Stellung des Bühnenbildes zur Folge haben, und der Kontrast dieser Reliefwirkung gegenüber der breiten Gruppierung des Chores in der Orchestra mag von eigenartigem Reize gewesen sein.

Die Bühne erhielt nach hinten ihren architektonischen Abschluß durch die hochgeführte Frontwand des Skenengebäudes. Bei dem ältesten Bühnentypus (Beispiele Athen und Eretria) weist die Skene seitliche Flügelvorbauten, die Paraskenien, auf. Die Skenenwand umschließt somit die Bühne von drei Seiten. Vitruv nennt die Paraskenien in guter Wortbildung *versurae* (Umknickungen).

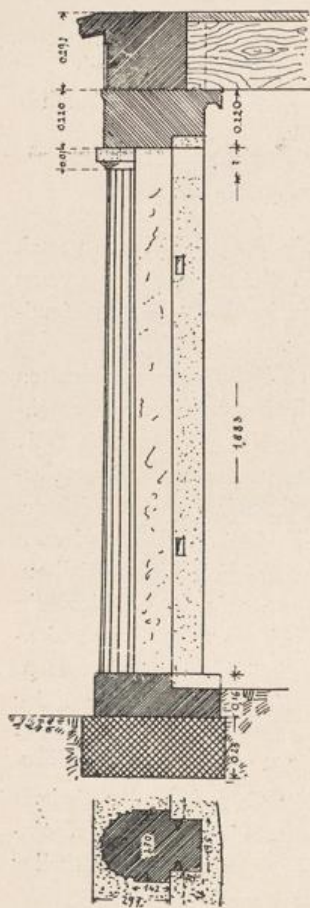


Fig. 3. Durchschnitt des Proskenion und Grundriß der Proskenionsäulen des Theaters zu Oropos nach Dörpfeld und Reisch a. a. O.

Dieser Typus der Paraskenienbühne — Puchstein nennt ihn den altattisch-westlichen — erhielt sich im Westen noch lange Zeit, als schon in Griechenland andere Bühnentypen aufgekommen waren, und wurde später von den Römern aufgegriffen.

Aus rein griechischer Zeit ist so gut wie nichts von einer solchen *Frons scaenae* erhalten. Reste von Bühnenwänden der Spätzeit sind aber auf uns überkommen (Patara, Aspendos), und wir dürfen annehmen, daß auch schon in der klassischen Zeit des griechischen Theaterbaues diese *Scaenae frons* eine meist zweigeschossige Schauarchitektur darstellte.

Drei Türen mit traditioneller Bedeutung führten vom Logeion aus in den dahinter liegenden Raum des Skenenobergeschosses, in der Mittelachse die Königstür (*regia*) (in Eretria 3 m breit) und zu beiden Seiten die Gasttüren (*hospitalia*).

Außer diesen drei Türen besaß die Bühne noch zwei weitere seitliche Zugänge, die nach den Verhältnissen im Theater zu Athen, wo die Zuschauer rechts nach der Stadt, links in die Landschaft blickten, ebenfalls bestimmte konventionelle Bedeutung erhalten hatten.

Rechts hatten die *ἐκ πόλεως* und links die *ἀγρόθεν* kommenden Schauspieler aufzutreten.

Nach der Art, wie die Zugänge zu diesen Stadt- und Landtüren angelegt waren, unterscheidet Puchstein¹⁾ drei verschiedene Bühnentypen.

Der erste und früheste, der bereits erwähnte altattisch-westliche Typus, mit Versurentüren aus besonderen Räumen der seitlich vorspringenden Paraskenien: Hauptbeispiele Segesta, Tyndaris, Syrakus, die vorlykurgische Bühne in Athen (s. Fig. 4), die alte Bühne in Eretria.

¹⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 47.

Den zweiten und jüngeren Typus repräsentiert die Rampenbühne. Bei ihr führen die *Itinera versurarum* mittelst Rampen in der Längsrichtung der Bühne zum Logeion empor. Hauptbeispiele: Epidauros (s. Fig. 5), Oropos, die hellenistische Bühne von Pompeji, Sikyon, Megalopolis, und die lykurgische Bühne von Athen.

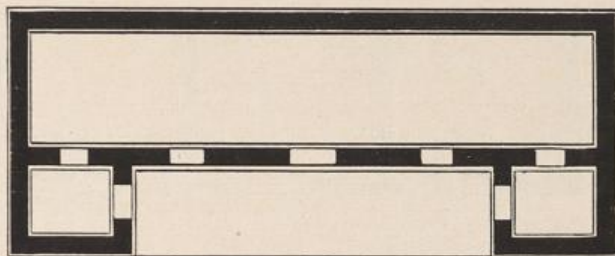


Fig. 4. Das Hauptgeschoß der vorlykurgischen Skene des Theaters zu Athen nach Puchstein a. a. O.

Beim dritten Typus sind die Zugänge zum Logeion senkrecht zur Bühnenachse und zwar seitlich von der *Scenae frons* angelegt.

Da dieser Typus fast durchwegs in Kleinasien vertreten ist, so nennt ihn Puchstein den östlichen. Beispiele: die Theater in Priene (s. Fig. 6), Magnesia a. M., Assos und auf Delos.

Eine Überdachung der Bühne hält Durm für die Blütezeit für fraglich. An Theatern der Spätzeit dagegen kommen Anzeichen von Bühnendächern vor. (Patara und Aspendos in Kleinasien.)

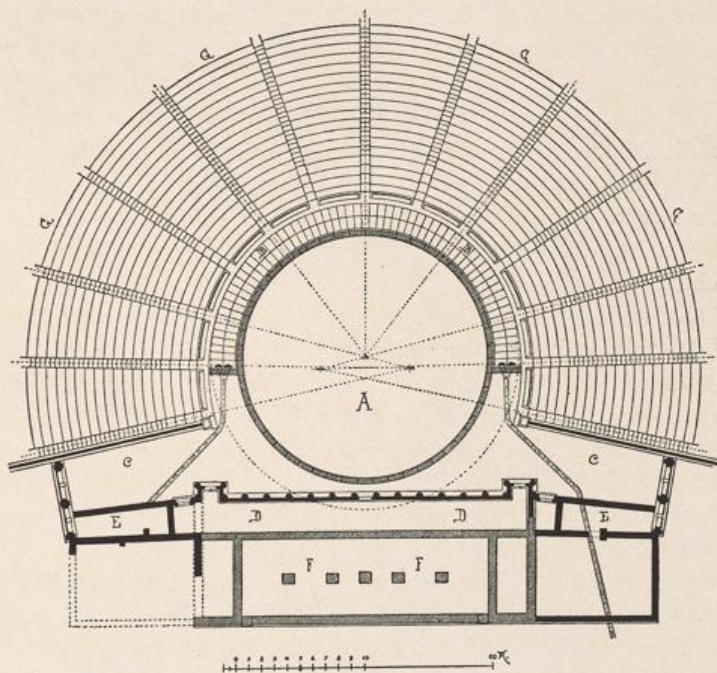


Fig. 5. Grundriß des Theaters zu Epidauros nach Durm, Die Baukunst der Griechen. Leipzig 1910.

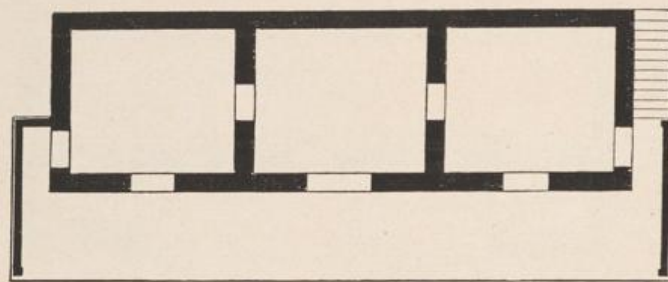


Fig. 6. Hauptgeschoß der Skene von Priene
nach Puchstein a. a. O.

Da die Einführung der Bühnenbedachung höchstwahrscheinlich auf römische Einflüsse zurückzuführen ist, so werde ich auf diesen Punkt erst im Zusammenhang mit dem Theater der Römer näher eingehen.

Eine Überdeckung des Theatron mit Velen war bei den Griechen nicht im Gebrauch und dürfte erst bei den Römern in Übung gekommen sein.

Die einzelnen Bestandteile des griechischen Theaters zu einem Ganzen zusammengefaßt, ergeben ein noch nicht vollständig entwickeltes architektonisches Gebilde. Um dies zu sein, ist das griechische Theater noch zu abhängig von den natürlichen Bergformen, ist der bauliche Zusammenhang zwischen Theatron und Skene noch ein zu loser. Den Römern blieb es vorenthalten, den Entwicklungsgang des Theaters zu einem vollendeten Bauwerke zu Ende zu führen.

Trotzdem kann schon bei dem griechischen Theater eine gewisse einheitliche Raumwirkung nicht bestritten werden. Jedenfalls kam dieselbe dort in weit höherem Maße zur Geltung, als in unseren modernen Theatern, in denen infolge der Einschnürung des Raumes durch den Rahmen der Bühnenöffnung, auch bei offenem Vorhange eine scharfe Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne besteht.

IV. Bühnenwesen.

Über die Bühnentechnik der Griechen sind uns nur wenige literarische Nachrichten bei Vitruv, Pollux und anderen Autoren erhalten, zumeist auch noch so unbestimmter Natur, daß der Phantasie der weiteste Spielraum gelassen ist.

Es lag nahe, die griechischen Dramen auf bühnentechnische Fragen näher zu untersuchen, und dieser Versuch ist auch verschiedentlich gemacht worden. Wenn man aber sieht, zu wie diametral gegenüberstehenden Ansichten die Gelehrten durch die Untersuchung der Dramen gekommen sind, allein schon in der fundamentalen Frage des Orchestra- oder Logeionspieles, so muß man diese Aufgabe als sehr undankbar bezeichnen, und sie ist dies um so mehr, je schwerer es ist, sich von der Naivität des Theaterpublikums einer Zeit und der konventionellen Bedeutung gewisser Theatergebräuche ein bestimmtes Bild zu machen.

Puchstein¹⁾ warnt daher auch ausdrücklich vor Ergebnissen aus der Untersuchung der Dramen.

Ob in den griechischen Theatern ein Vorhang verwandt wurde, ist unbestimmt; einige Stellen der Dramen legen es nahe. Streit²⁾ nimmt das Vorkommen des Vorhanges schon für das Ende des V. Jahrhunderts an und glaubt, daß er im

¹⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 3.

²⁾ Streit a. a. O. Seite 220.

Gegensatz zu dem späteren römischen Vorhange, von dem wir wissen, daß er vorsatzartig von unten emporstieg, in zwei Teilen in die Paraskenien zusammengezogen worden wäre.

Im Rahmen der monumentalen Bühnenwand dürfte man sich in der Darstellung der jeweiligen Örtlichkeit der Handlung auf Andeutungen beschränkt haben. Die antike Literatur berichtet uns von den bekannten Periakten, dreiseitigen drehbaren Holzprismen, und von Hintergründen, die entweder vor der Skenenwand aufgehängt wurden oder zum Hin- und Herziehen eingerichtet waren (*Scaena ductilis*). Die gemalten Darstellungen auf diesen Flächen werden nur einen stilisierten, symbolischen Charakter gehabt haben; von einer Vortäuschung der Wirklichkeit, wie sie auf unseren Bühnen mit allen Mitteln angestrebt, aber nie erreicht wird, kann auf den griechischen Bühnen nicht die Rede gewesen sein. Man wollte der Phantasie des Zuschauers nur zu Hilfe kommen, sie nur anregen, nicht erdrücken.

An bühnentechnischen Apparaten wird uns berichtet von Rollmaschinen (*ἐκκύκλημα*), »auf denen, nachdem die Bühnenwand geöffnet war, das Innere gezeigt wurde«.

Fossum¹⁾ glaubt in Eretria das Geleise dieses Ekkyklema gefunden zu haben. Danach wäre diese Einrichtung als eine Art verschiebbare Hinterbühne zu denken, auf der Gruppen vorbereitet und dann an die Bühne vorgeschoben wurden.

Ferner hören wir von der bereits erwähnten Flugmaschine, von Hebe- und Versenkungsmaschinen und sonstigen Vorrichtungen für Bühnenzauber, die teils in den Paraskenienräumen, teils im Raume unter der Bühne untergebracht waren.

Alle diese Vorrichtungen dürften wir uns wohl mehr oder minder primitiv und naiv in der Anlage vorzustellen haben.

Zweiter Abschnitt.

Das Theater der Römer.

I. Geschichtliche Entwicklung.

War das Drama der Griechen sozusagen im Schatten des Tempels erblüht, so entstand die dramatische Kunst der Römer ohne jeden Zusammenhang mit dem Gottesdienste.

Schon früh waren bei den Oskern volkstümliche Possenspiele aufgekommen, die Atellanen, so benannt nach ihrem fingierten Schauplatze, der kampanischen Stadt Atella, die im Altertum eine ähnliche Rolle spielte wie das Schildburg unserer Tage. Die Atellanen waren sinnes- und vielleicht stammesverwandt der Phlyakenposse der Griechen, und auch ihre niedrige primitive Bühne ist ähnlich der griechischen Possenbühne.

Sie bestand aus einem niedrigen holzkonstruierten Podium von 1—1,30 m Höhe, mit geschlossener Rückwand und einer kleinen Treppe vorn in der Mitte zum Auftreten und Abgehen der Schauspieler. Vor dieser einfachen Schaubühne

¹⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 94.

gruppierten sich die Zuschauer regellos ohne bestimmte Reihung, stehend oder auf mitgebrachten bzw. von berufsmäßigen Vermietern entliehenen Sesseln sitzend. Jedoch war es Gebrauch, daß die besten Plätze vor der Bühne von den Vornehmen in Anspruch genommen wurden. Wo sich die Gelegenheit dazu bot, errichtete man die Bühne am Fuße eines Hügels, um den Zuschauern durch die natürliche Steigung besseren Ausblick auf die Bühne zu ermöglichen. So wurde z. B. einmal der Palatin bei der Einrichtung einer solchen provisorischen Bühne zu Hilfe genommen. Die geringe Höhe des Podiums gestattete von Anfang an eine größere Ausbildung der Bühne nach der Tiefe im Vergleiche zu dem hohen und daher notwendigerweise sehr flachen griechischen Logeion.

Gegen Ende des III. Jahrhunderts v. Chr. wurden nun die Römer durch Dichter wie Livius Andronikus und Cnejus Nävius mit der Form des griechischen Dramas bekannt; sofort wandte sich alles der fremden Kunst zu; bald erlosch die in den Atellanen zutage getretene selbständige Regung heimischer dramatischer Dichtkunst, und Rom wurde wie in so manchem anderen auch in der Bühnenkunst abhängig von Griechenland.

Die Einführung des griechischen Dramas übte naturgemäß auch Einfluß auf die Gestaltung der römischen Bühne. Die Atellanenbühne mußte den neuen Verhältnissen angepaßt werden; dies verursachte aber keine großen Umwälzungen, da das griechische Drama des II. Jahrhunderts den von den Schauspielern getrennten Chor nicht mehr aufwies und daher den Raum vor der Bühne, die Orchestra, nicht für den Chor in Anspruch zu nehmen brauchte. Die Atellanenbühne wurde nur dahin bereichert, daß die Bühnenrückwand die traditionellen Türen erhielt, daß seitlich die Paraskenien, *Versurae procurrentes*, und gegebenenfalls noch ein *Postscenium* hinzugefügt wurden. Im Laufe der Zeit entfaltete man im Bau dieser Bühnen immer größere Pracht, aber zur Erbauung eines Zuschauerraumes kam es noch nicht. Noch im Jahre 154 v. Chr. erfolgte bei Gelegenheit eines Bühnenbaues des Zensoren Cassius Longinus ein Senatsbeschluß, der sogar geradezu das Sitzen der Zuschauer bei den Theatervorstellungen verbot. Wenige Jahre später, 145 v. Chr., ließ allerdings Mummius bei seinem Triumphe nach der Eroberung Griechenlands ein Theater errichten, das zum ersten Male außer der Bühne einen hölzernen Zuschauerraum aufwies.

Von dieser primitiven Form bis zum ersten vollendeten steinernen Theater in Rom vergingen noch 90 Jahre.

Die Entwicklungsgeschichte des römischen Theaters weist also die Eigentümlichkeit auf, daß die Bühne viel früher ausgebildet ist als der Zuschauerraum, während bei den Griechen gerade die umgekehrte Entwicklung dieser Bauglieder eingetreten war.

Mit der Erbauung des hölzernen Theaters des Mummius wurde der Brauch, Bühnen ohne Zuschauerraum zu erbauen, auch noch nicht völlig aufgegeben. Noch 58 v. Chr. erbaute der Ädile M. Scaurus am Palatin eine zuschauerraumlose Bühne, die nach den zeitgenössischen Berichten von größter Pracht gewesen sein muß, obwohl sie nur als Provisorium für die Dauer eines Monats gedacht war.

Im Jahre 55 v. Chr. erfolgte dann in Rom endlich die Erbauung eines vollendeten monumentalen Theaters, des Theaters des Pompejus, und 13 v. Chr. die der Theater des Marcellus und Balbus.

Von den stadtrömischen Theatern sind außer Grundrißfragmenten auf dem antiken Marmorstadtplane in der kapitulinischen Sammlung zu Rom nur wenige Reste des Marcellustheaters auf uns überkommen. Besser erhaltene Theater der späteren Zeit, z. B. Aspendos, Orange und andere, geben uns aber ein ziemlich genaues Bild des monumentalen römischen Theaters.

Parallel neben dem offenen Theater entwickelte sich bei den Römern ein anderer Typus, das *Theatrum tectum*. Diese Form war wohl nicht in der Absicht gebildet, das offene Theater zu verdrängen, sondern war nur für Aufgaben bestimmt, die dieses seiner Natur nach nicht erfüllen konnte.

Die Erfindung dieses Theatertypus ist wahrscheinlich nicht römischen, sondern griechischen Ursprungs und geht möglicherweise auf das Odeion der perikleischen Zeit in Athen zurück, von dem uns allerdings keinerlei bauliche Reste, sondern nur literarische Berichte (Plutarch, Perikles 13) überkommen sind.

Das am besten erhaltene *Theatrum tectum* oder Odeion ist das zu Pompeji, dessen Erbauung um 80 v. Chr. datiert wird. Auch diese Entstehungszeit in der Provinzialstadt — 30 Jahre vor dem ersten vollendeten steinernen Theater in Rom — deutet auf eine Importierung der fertigen Theaterform aus einem anderen Lande — Griechenland — hin.

Weitere Reste eines bedeckten Theaters finden sich in Aosta, und auch das Odeion des Herodes Attikos in Athen, 160—170 n. Chr. entstanden, gehört seiner ganzen Anlage nach hierher. Die Ausbildung der gedeckten Theater ist sehr ähnlich der der offenen; es läßt sich sogar die Frage aufwerfen, ob das gedeckte Theater nicht den ersten Anlaß zu dem baulichen Zusammenschluß des Zuschauer- raumes und der Bühne gab, und dadurch vorbildlich für das offene wurde. Der Entstehungszeit nach wäre ein solches Folgeverhältnis zwischen den stadtrömischen offenen Theatern und dem *teatrum tectum* zu Pompeji möglich.

II. Einrichtung und Konstruktion.

A. Das offene Theater.

Das römische Theater zeigt in vielen Punkten große Ähnlichkeit mit dem griechischen Vorbilde, in manchen anderen aber auch wesentliche Abweichungen, so daß man den Römern Originalität in der Entwicklung ihres Theaters nicht absprechen kann.

Einen Hauptanlaß zu einer abweichenden Ausbildung gegenüber dem griechischen Theater bot der Fortfall des Chores und der Kultushandlungen in der Orchestra.

Orchestra. Die Orchestra war daher nicht mehr als Tanzplatz nötig und konnte den neuen Verhältnissen entsprechend in ihrer Größe bis auf den Halbkreis beschränkt werden. Dieser vor der Bühne gelegene Raum wurde — nach einer Tradition noch aus der zuschauerraumlosen Zeit der Bühne her — als Platz für die Senatoren bestimmt. Flache breite Stufen (Fig. 7) am Rande der Orchestra, hatten die Bisellien der Senatoren (Sitze doppelter Breite) aufzunehmen, und der übrigbleibende Platz im Kern des Halbkreises diente dem freien Verkehr dieser bevorzugten Gesellschaftsklasse.

Theatron. An ihrer offenen Seite wurde die Orchestra begrenzt durch die niedrige Vorderwand der Bühne und in ihrem Umfange von den im Halbkreis

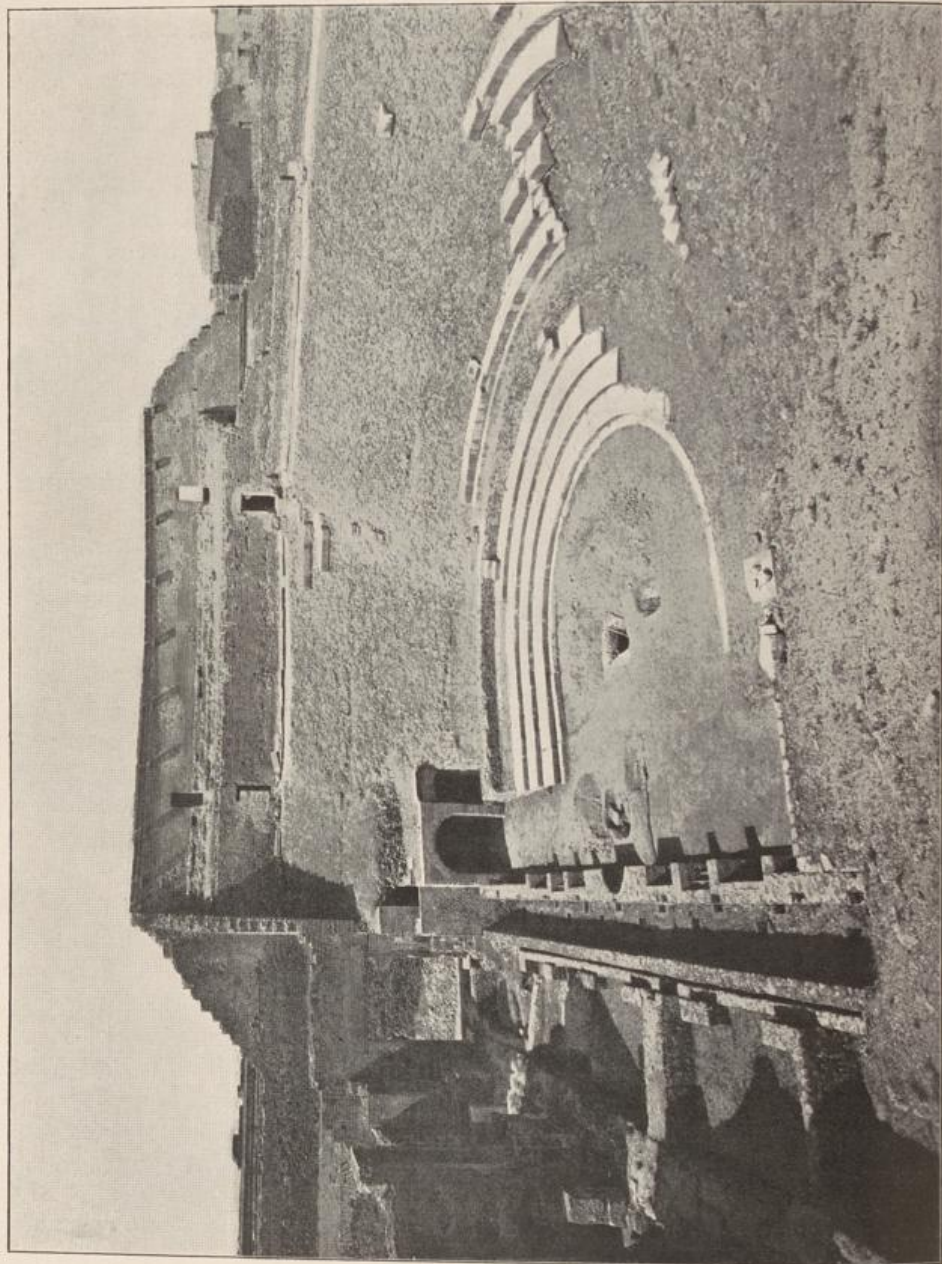


Fig. 7. Innenansicht des großen Theaters zu Pompeji.

ausgebildeten Sitzreihen umschlossen. Sind die Sitzreihen noch etwas über den Halbkreis hinaus verlängert, was häufig vorkommt, so geschah das durch geradlinige Führung in Richtung der Tangente auf den Durchmesser, so daß sich die Sitzreihen gegen die Seitenmauern der Skenenwand tot liefen. Dadurch wurden die Parodoi zu überwölbten tunnelartigen Zugängen zur Orchestra, die noch einen

Teil der untersten Sitzreihen zunächst der Bühne fortschnitten. Dieses Fortschneiden der der Bühne nächstgelegenen Plätze bewirkte auch zugleich, daß zwischen der Bühne und den Zuschauern ein gewisser ästhetischer Abstand gewahrt blieb, der meist in unsern Schauspielhäusern fehlt, nicht gerade zugunsten einer Erhöhung des künstlerischen Eindruckes des Bühnenbildes.

Die Eingangsöffnungen in die Orchestra wurden als monumentale Portale ausgebildet. Bei einigen Theatern waren über diesen Portalen durch Zurückschneiden oberer Sitzreihen noch je ein Plateau hergestellt, die Tribunalien, für den Kaiser oder den Spielgeber auf der einen Seite und die Kaiserin und Vestalinnen auf der anderen Seite.

Die Zuführung zu den Tribunalien erfolgte meist durch die seitlichen Nebenräume der Bühne entweder von den Parodoi oder von der Rückseite des Bühnengebäudes aus. Die seitliche Anordnung dieser bevorzugten Plätze gestattete eine bequeme und exklusive Zuführung und bot zugleich ihren Inhabern die Möglichkeit, sich der Menge repräsentativ zu zeigen. Bei der Ausbildung der Tribunalien waren also für die antiken Architekten ganz ähnliche Erwägungen bestimmend, die in unseren Theatern zur Anlage seitlicher Fürstenlogen führen.

Das System der Reihung der Sitze, der Treppenföhrung, der Anlage der Gürtelgänge und des oberen Abschlusses des Zuschauerraumes durch Säulenhallen oder dergleichen ist den Anordnungen in dem griechischen Theater sehr ähnlich. Abweichungen sind in vielen Fällen bedingt durch die andere Zuföhrung der Zuschauer. Bei den Griechen lagerte der Zuschauerraum unter möglicher Beschränkung von Substruktionen auf den natürlichen Bergformen. Die Zuföhrung der Zuschauer konnte daher im allgemeinen nur von der Orchestra aus erfolgen. Die Römer dagegen lösten den Zuschauerraum vollständig von den Formen der Mutter Erde ab, indem sie durch mächtige radial geföhrte Substruktionsmauern die natürlichen Berglehnen ersetzten. Die Substruktionen boten die Möglichkeit, die Zuschauer an vielen Punkten des Theaters einzuföhren. Dies wurde dadurch bewirkt, daß man sie von der das Theater im Erdgeschoß umziehenden Eingangshalle aus durch einarmige Treppen teils direkt in die Höhe des ersten Gürtelganges föhrte, teils sie durch zweiarmige Treppen in die über der Eingangshalle in mehreren Stockwerken befindlichen Vomitorien emporsteigen ließ, von denen aus die Zuschauer durch Radialkorridore auf die höheren Gürtelgänge (praecinctiones) gelangten. Von den Praecinctiones aus ging ein Teil der Zuschauer in den tiefer liegenden Rang hinab, der andere erklimmte auf kleinen zweiarmigen Freitreppen die Höhe der Praecinction-Rückwand und ging von dort über die aus den griechischen Theatern bekannten Radialtreppen zu den Sitzreihen. Andere Treppen föhren in die Mitte der Ränge selbst. Die Anordnung dieser Treppen und Umgänge brachten die Römer in klarer Weise in der Fassade zum Ausdruck, so daß das Fassadensystem des römischen Theaters in mustergültiger Weise das Spiegelbild des inneren Gesamtorganismus ist. Die Römer befolgten also bei ihren Theatern auf das strengste den Grundsatz architektonischer Wahrhaftigkeit. Ihre Theaterfassaden sind in einer für den modernen Theaterbau vorbildlichen Weise das folgerichtige Ergebnis von Ursache und Wirkung.

In der Ausbildung und Profilierung der Stufen finden wir bei den Römern ebenso zahlreiche Formen wie bei den Griechen. Das Steigungsverhältnis schwankt

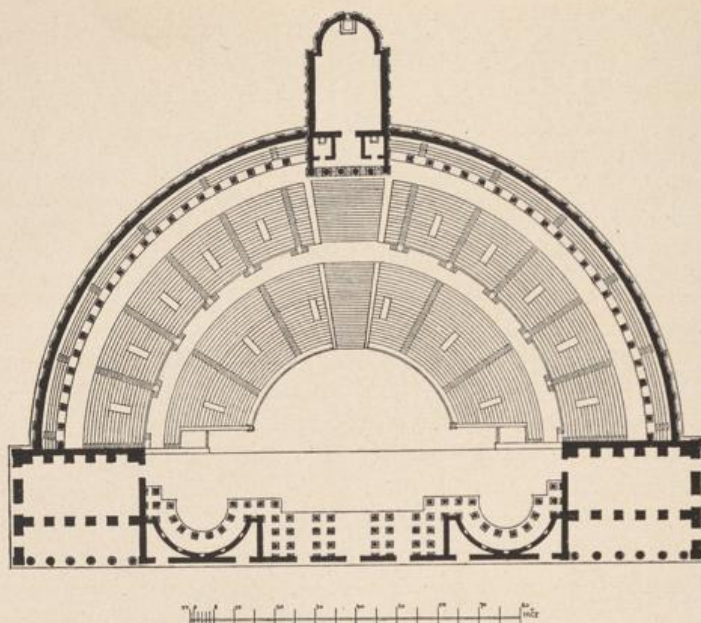


Fig. 8. Streit a. a. O.: Grundriß des Pompejuseaters nach Canina.

römischen Theatern zwar nicht feststeht, die aber nach dem Vorkommen am Theater von Bosra wohl auch als wirkungsvolles architektonisches Motiv für die Theater in Rom angenommen werden darf. Eigentlichen praktischen Wert als Schutz bei plötzlichen Regengüssen hätte dieser Portikus dort allerdings nicht gehabt, da den Zuschauern ja in solchen Fällen die weit geeigneteren Umgänge an der äußeren Fassade zur Verfügung standen. Wenn aber Canina in diese an und für sich problematische Säulenhalle beim Theater des Pompejus (Fig. 8) noch Sitzreihen hineinrekonstruiert, so hat dies geringe Wahrscheinlichkeit für sich, und man wird Durm¹⁾ zustimmen müssen, der es für ausgeschlossen hält, daß man der nach der Theaterordnung dort oben auf den Höhen der Menschheit thronenden misera plebs contribuens in diesen Säulenhallen einen Wetterschutz für ihre Sitze geschaffen hätte, während die Senatoren auf ihren Plätzen allen Unbilden der Witterung schutzlos ausgesetzt waren.

Die Größenverhältnisse der römischen Zuschauerräume sind durchschnittlich noch bedeutendere als bei den griechischen Theatern. Nachfolgend die Maße und Fassungszahlen der Zuschauerräume einiger römischer Theater:

		Nach Caristie ²⁾
in Orange	103 m Durchmesser	6800 Personen
» Arles	102 » »	6500 »
» Pompeji, großes Theater	60 » »	3600 » (5000 nach Mau ³⁾)
» Aspendos	101 » »	6600 »

¹⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur, II. Teil, Seite 652. Stuttgart 1905.

²⁾ Vgl. Caristie, Monuments antiques à Orange. Paris 1856.

³⁾ Vgl. Mau a. a. O.

zwischen ziemlich weit auseinanderliegenden Grenzen. So finden wir z. B. in Taormina ein Steigungsverhältnis von 1 : 2,8 (zirka 22°) und in Aspendos von 1 : 1,25 (zirka 37°). Innegehalten ist die Vitruvregel 1 : 2 z. B. bei den Theatern von Orange und Arles.

Den oberen Abschluß des Zuschauerraumes bildete eine Säulenhalle, deren Existenz bei den stadt-

in Taormina	109 m Durchmesser	7 000 Personen	
Marcellustheater	128 »	»	13 000 » (6800 bei 60 m Sitzbreite nach Durm
Pompejstheater	160 »	»	[17 580 nach Friedländer ¹⁾]

Die Gründe für die Ausbildung so großer Zuschauerräume waren hier ähnliche wie bei den Griechen: es wurde nicht täglich, sondern nur bei festlichen Anlässen gespielt, so daß der Andrang zum Theater naturgemäß ein großer war. Außerdem waren die Theater der Römer ausgesprochene Volkstheater; berichtet doch auch Vitruv davon, daß die Bürger mit Kind und Kegel ins Theater zogen.

Skene und Bühne. In die vollendeten monumentalen Theater wurde die schon vorher, und zwar unter Einwirkung griechischer Einflüsse entwickelte Bühnenform übernommen. Das selbständige künstlerische Verdienst der Römer ist es, den baulichen Zusammenschluß zwischen Bühne und Zuschauerraum herbeigeführt zu haben, durch den das Theater erst zu einem geschlossenen Gebäude wurde und eine einheitliche Raumwirkung zustande kam. Ermöglicht wurde dieser Zusammenschluß, ohne eine Einschnürung des Raumes durch die Bühnenöffnung und damit Trennung von Darstellern und Zuschauern zu bewirken, durch starke Verbreiterung der römischen Bühne im Vergleich zur griechischen zu dem Zwecke, die Flügel des Theatrons durch die Versurae procurrentes aufnehmen zu können.

Maße einiger Bühnen nach Durm²⁾:

	Länge	Tiefe	Höhe
Aspendos (Marc Aurel)	48,68	4,10	22,50
Orange	61,12	9,30	36,00
Bosra	45,50	8,50	19,00
Pompeji, großes Theater	33,00	6,60	—,—
Pompejstheater Rom	100,00	25,00	—,—
Marcellustheater Rom	60,00	8,00	—,—

Diese erhebliche Verbreiterung der Bühne im römischen Theater im Vergleich zum griechischen bedeutet unzweifelhaft eine Konzession an die Einheitlichkeit der Ausbildung des Innenraumes, die nicht aus einem praktischen bühnentechnischen Bedürfnisse entstanden war, sondern die sogar geradezu zu Schwierigkeiten in der künstlerischen Bewältigung des überbreiten Bühnenbildes führen mußte.

Vitruv fordert in seinen Angaben, daß die vordere Begrenzungslinie durch das Orchestrazentrum gehen solle. Diese Anordnung findet sich an den Monumenten selten. Meist ist die Bühnenvorderwand mehr oder minder erheblich vom Mittelpunkt zurückgeschoben:

in Aspendos um 6,00 m,
» Bosra » 5,50 »
» Orange » 3,50 »

Es ließe sich nach den Baudenkmalern weit eher die Regel aufstellen, daß die Finitio proscaenii um die Breite der Parodoi vom Orchestramittelpunkte ab-

¹⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Römer, Seite 650.

²⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Römer, Seite 649.

zurück sein. Die Höhe des Podiums ist erheblich geringer als bei der griechischen Bühne. Vitruv setzt als Maximalhöhe 5 Fuß an, »damit diejenigen, welche in der Orchestra sitzen, die Bewegungen aller auftretenden Schauspieler sehen können«. Dieses Maximalmaß findet sich bei den Ausführungen meist innegehalten oder nur wenig überschritten; so beträgt z. B. in Orange die Bühnenhöhe 1,65 m.

Die Bühnenvorderwand bei den Monumentaltheatern der Römer präsentiert sich als massive Quader- oder Incertumwand, die an ihrer dem Publikum zugewandten Seite mehr oder minder reich ausgebildet ist. An der römischen Bühne des Dionysostheaters zu Athen finden wir z. B. einen Figurenfries, die Geburt und Verehrung des Dionysos darstellend. Den Verkehr zwischen der Bühne und der Orchestra zu Zeiten, wo das Theater auch als Volksversammlungsraum gebraucht wurde, als auch für die Theaterpolizei vermittelten eine oder zwei kleine Treppen am vorderen Rande des Pulpitums.

Eine Komplikation in der Ausbildung der Proskeniumsvorderwand findet sich in mehreren Theatern insofern, als hinter der der Orchestra zugewandten

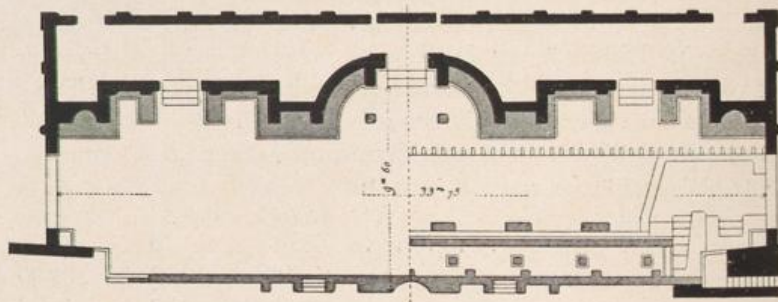


Fig. 9. Proskenium des großen Theaters zu Pompeji nach Caristie a. a. O.

Proskeniumsvorderwand eine Parallelwand etwa im Abstände von 1—1,5 m ausgeführt ist.

In dem schmalen Raume zwischen diesen beiden Mauern, glaubt mau mit einiger Sicherheit den Versenkungsschlitz des von unten aufsteigenden Vorhanges annehmen zu dürfen; Beispiele hierfür sind die Theater in Pompeji (s. Fig. 9), Herculanium, Arles, Orange u. a.

Für eine Begrenzung der römischen Bühnen in der Entwicklung nach der Tiefe bestanden nicht die zwingenden Gründe wie im griechischen Theater. Wir finden daher römische Bühnen von 4 bis zu 25 m Tiefe. Im allgemeinen weisen die Bühnen aber ein Durchschnittstiefenmaß von 7—8 m auf, das sich wohl aus der Bühnenerfahrung herausgebildet haben mag. Hier mögen, wie wir später sehen werden, auch akustische Gründe mitgespielt haben.

Die Ausbildung des Bühnenfußbodens war dieselbe wie in den griechischen Theatern: eine Dielung von Brettern oder vielleicht auch Holztafeln, Pinakes, auf Balken, die aber in den römischen Theatern wegen der größeren Bühnentiefe noch durch Zwischenmauern zwischen Bühnenvorder- und -rückwand unterstützt waren. Der Grundriß der frühromischen Bühne des Dionysostheaters in Athen z. B. weist zwei solcher Zwischenmauern auf.

Der Raum unter der Bühne, das Hyposcaenium, diente bei den römischen Bühnen denselben Zwecken wie bei den griechischen, also zur Unterbringung eines Teiles der Bühnenmaschinerie.

Den hinteren und seitlichen Abschluß der Bühne bildete die Skenenwand mit ihren Umknickungen, Versuren. Literarische Berichte und leidlich gut erhaltene Reste solcher Skenenwände, z. B. in Aspendos und Orange, geben uns ein ziemlich sicheres Bild einer solchen römischen Scaenae frons. Es war meist eine dreigeschossige Prachtarchitektur, recht offensichtlich zu dem Zwecke erbaut, die durch den Anblick monumentaler Bauten schon verwöhnten Römer durch Entfaltung größtmöglicher Pracht in der Wahl der Formen und des Materials in eine festliche Stimmung zu versetzen und ihnen die Macht und den Reichtum des Staates, dessen Bürger zu sein sie die Ehre hatten, vor Augen zu führen.

Bekannt ist der Bericht des Plinius über die provisorische Bühne des Ädilen M. Saurus auf dem Palatin mit ihren 360 zum Teil 36 Fuß hohen Säulen edelsten Materials und ihrem überreichen Schmuck an Bildwerken.

Das wenige Jahre später erbaute Pompejstheater dürfte in seiner Bühne des Guten womöglich noch mehr getan haben, um die Leistung des Scaurus zu übertrumpfen. Sein Grundriß, der nur in einer Steintafel des kapitolischen Stadtplanes erhalten ist, weist einen Wald von Säulenstellungen vor der Skenenwand auf.

Die Anordnung der römischen Skenenfronten ist im Prinzip dieselbe wie bei der griechischen Bühne des altattisch-westlichen Typus, auf den sie auch zurückgehen; nur ist die Linienführung der Skenenwand im Grundrisse meist durch stark vorspringende Risaliten oder Halbkreisnischen und dergleichen belebt.

Als Beispiel einer extremen Anlage nach dieser Richtung kann der Bühnen Grundriß des bereits erwähnten Pompejstheaters gelten. Dort weist die Bühnenwand Vor- und Rücksprünge von 10 m auf und ist außerdem noch durch drei vorgesetzte Doppelsäulenreihen geschmückt. Für diese Anordnungen waren hier allerdings nicht nur ästhetische Gründe maßgebend, son-

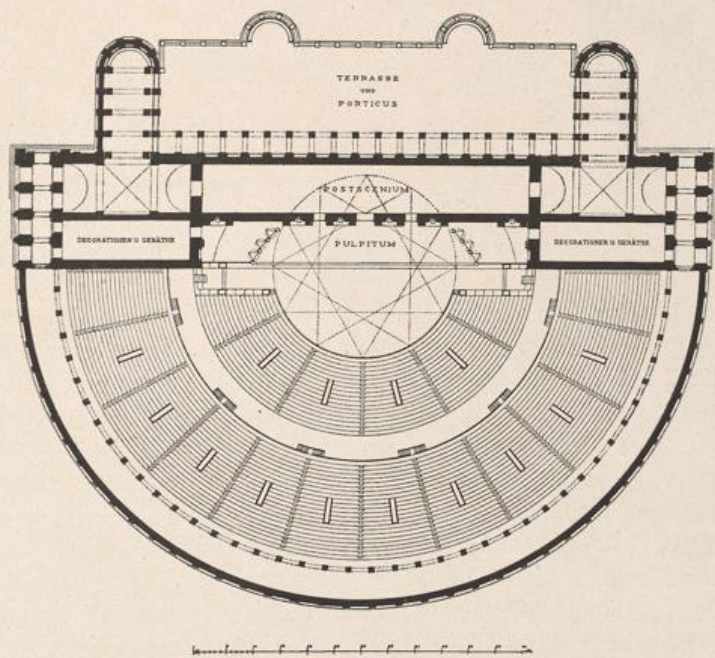


Fig. 10. Rekonstruktion des Marcellustheaters nach Streit a. a. O.

dem auch konstruktive, und zwar wollte man der Skenenwand, die nicht durch ein dahinter befindliches Postskenium gestützt war, durch diese Vor- und Rücksprünge die nötige Standfestigkeit bei ihrer enormen Länge von rund 100 m geben. Diese Ausbildung der Bühnenwand mußte mit Naturnotwendigkeit zu einer Verschlechterung der Akustik führen.

Vielleicht wurde diese Anordnung auch schon zu Römerzeiten als verfehlt erkannt, wenigstens weist der Grundriß des später entstandenen Marcellustheaters (Fig. 10) in Rom nach der topographischen Steinplatte der kapitolinischen Sammlung zu Rom eine weit schlichtere geradlinige Grundrißanlage der Skenenwand auf. Bei seiner Erbauung bestand beiläufig das pomphafte Pompejstheater noch, hätte also vorbildlich wirken können, wenn dies erwünscht gewesen wäre.

Bei vielen Theatern ist an der Frons scaenae in der Mittelachse eine Bogen-

nische von 5—2,5 m Tiefe ausgebildet, zu deren Anordnung neben konstruktiven und ästhetischen Gründen vielleicht auch die Absicht geführt hätte, eine stärkere Konzentration der Darsteller in der Mitte der Bühne zu begünstigen. Beispiele hierfür sind die Theater zu Arles, Orange, Pompeji, Herculanium u. a.

Eine Überdachung der Bühne dürfte bei den Römern allgemein üblich gewesen sein. Sichere Anzeichen solcher Bühnenbedeckung hat man bei den Theatern von Orange, Aspendos und Bosra in den Nuten bzw. Decksteinen der seitlichen Skenenwandteile gefunden, durch welche die schräge Dachanfallslinie markiert wird. In Orange ist außerdem noch ein Speigesims (s. Fig. 11) angeordnet, in dem man die Entwässerungsvorrichtung des Bühnendaches vor sich zu haben glaubt. Nach diesen Anzeichen hätte man sich das Proskeniumdach als

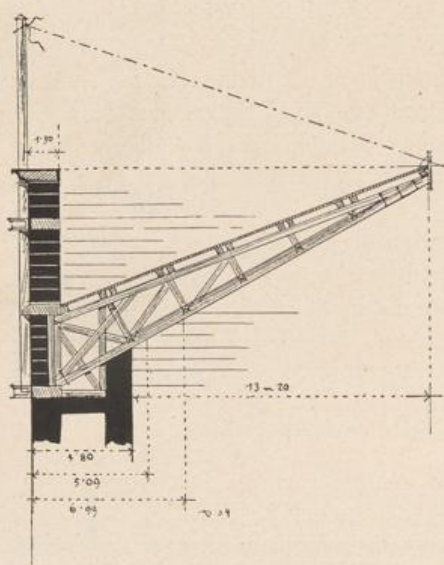


Fig. 11. Durm a. a. O.: Proskeniumdach beim Theater zu Orange nach A. Caristie.

ein Flugdach zu denken, welches unter einem Winkel von 30° (Orange) bis 35° (Aspendos) gegen das Publikum hin anstieg. Für das Bühnendach in Orange hat Caristie den bekannten Rekonstruktionsversuch gemacht, indem er ein Ziegeldach auf hölzernen Gitterfreitragern von 11,60—13,20 m Ausladung annahm, das an seiner Unterseite eine Kassettenverschalung aufweist.

Welchen Zwecken das Bühnendach in den römischen Theatern zu dienen hatte, ist unklar. Als Wetterschutz für die Schauspieler kam es bei seiner großen Höhe, in Aspendos 22,50 m, in Orange sogar 36 m, nicht in Frage. Zur Verbesserung der Akustik, wie so häufig angenommen wird, war es ebenfalls ganz ungeeignet. Im Gegenteil mußte sogar jede Reflexwirkung des Bühnendaches nach Möglichkeit verhindert werden. Dies ließ sich bei Anordnung einer Holzkassettendecke mit ihrer starken Resonanz sicherlich nicht erreichen.

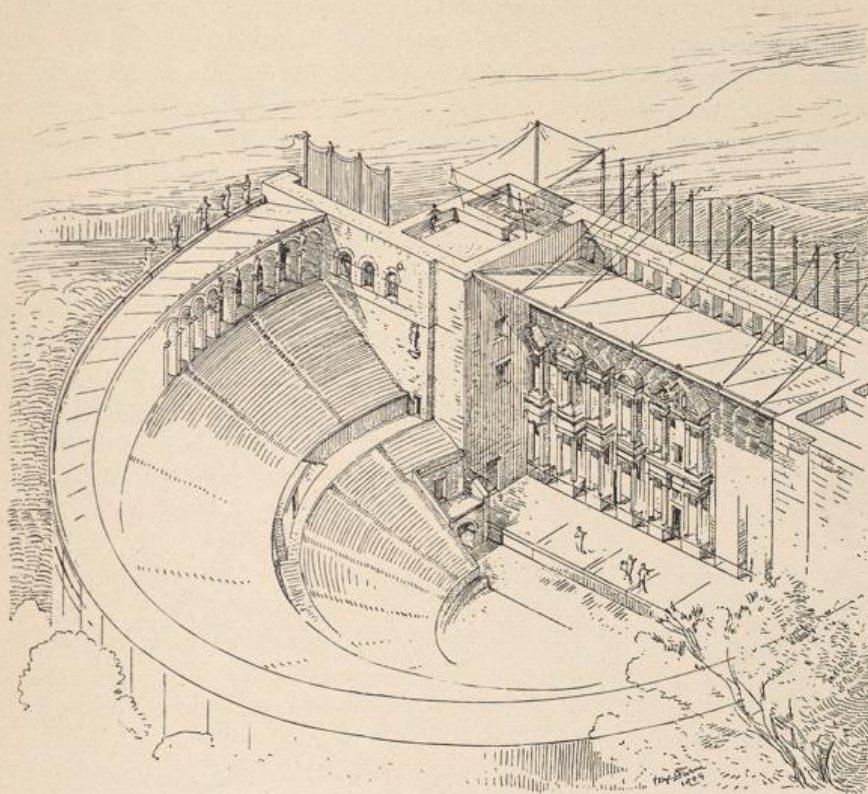


Fig. 12. Schaubild des Innern des Theaters zu Aspendos nach Durm a. a. O.

Durm hält nun aus konstruktiven Gründen die Annahme fester Bühnendächer überhaupt für bedenklich und möchte nur an leichte Stoffdecken über der Bühne glauben. Bei einem solchen Stoffdache wäre allerdings jeder schädliche Widerhall unmöglich gewesen. Für seinen Rekonstruktionsvorschlag (s. Fig. 12) nimmt Durm die in Orange und Aspendos an der Außenseite der Bühnenvorderwand zahlreich vorhandenen Mastenkonsolen mit ihren Masten in Anspruch.

Bei dem Theater zu Orange glaubt Durm mit dieser Theorie zugleich auch eine Erklärung für die dort an der Bühnenrückwand vorhandenen 43 Paare von Mastenkonsolen gefunden zu haben, von denen doch Caristie nur je sechs Paare auf jeder Seite zu seinem später zu besprechenden Rekonstruktionsversuch der Velumaufhängung in Anspruch nimmt. Diese Erklärung trifft aber meines Erachtens nicht zu, wenigstens nicht für diejenige Bauepoche des Theaters, die dem auf uns überkommenen Zustand entspricht. Caristie¹⁾ weist nämlich ausdrücklich auf die befremdliche Tatsache hin, daß das Hindurchstecken von Masten nur bei seinen zwölf Konsolenpaaren überhaupt möglich ist, da nur an diesen zwölf Stellen die in die Stecklinie der Konsolen hineinschneidenden Wasserspeier- und Kranzgesimse Einkerbungen für das Durchlassen der Masten aufweisen.

¹⁾ Vgl. Caristie a. a. O. Seite 74.

Caristie glaubt diese eigentümliche Tatsache mit einem Konstruktionswechsel zur Zeit der Erbauung des Theaters erklären zu können. Die Bühnenrückwand sei aus unbekanntem Gründen später erhöht, und die von früher her vorhandenen Steinkonsolen wären, in der überwiegenden Mehrzahl nur noch als architektonisch dekoratives Motiv dienend, in größerer Höhe wieder verlegt worden.

Auch als architektonischer Abschluß der monumentalen Bühnenwand nach oben ist mir die Annahme einer Durmschen Stoffdecke nicht sehr sympathisch, eher die Caristiesche Konstruktion, diese aber so modifiziert, daß ein Wiederhall vom Bühnendache nicht zu befürchten wäre. Den ersten Anlaß zur Anordnung des Bühnendaches mag vielleicht der Wunsch gegeben haben, die unmittelbar an der Bühnenrückwand aufgehängenen skenischen Malereien gegen die Zerstörung durch plötzliche Regengüsse in etwa zu schützen. Diese Aufgabe konnte das Bühnendach, auch wenn es sich in großer Höhe über der Bühne befand, wohl leisten.

Überdeckung des Theatrons. Die Überdeckung des Theatrons durch Vela wird von vielen Autoren mit Bestimmtheit angenommen. Durm dagegen hält sie

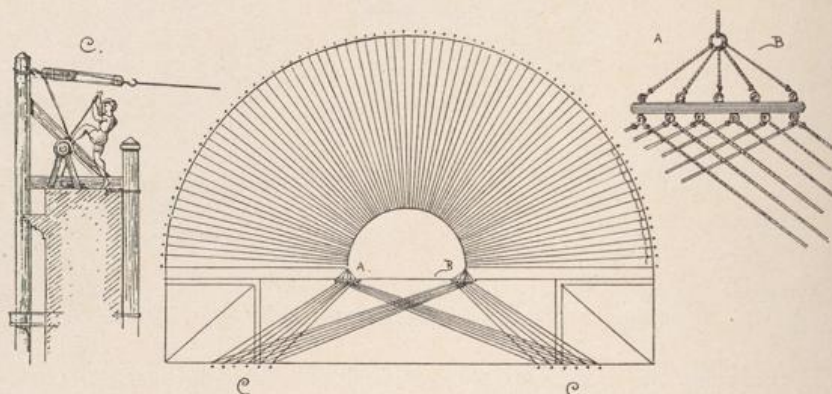


Fig. 13. Durm a. a. O.: Anordnung des Velums nach Caristie.

für problematisch. Da in den Amphitheatern Velen angewandt wurden, so werden sich die Römer wohl auch in den Theatern denselben Schutz gegen die Sonnenstrahlen geschaffen haben, und zwar um so eher, als sich die Anbringung der Sonnensegel in den Theatern womöglich noch einfacher gestaltete als in den Amphitheatern.

Caristies bekannter Rekonstruktionsversuch der Velenanordnung im Theater zu Orange (Fig. 13) erscheint mir im Prinzip annehmbar. Die Anordnung der vorhandenen Mastenkonsolen in Orange ist dieselbe wie bei den Amphitheatern: Ring- und Pfannenkonsolen mit schwalbenschwanzförmiger Ausbildung des in der Mauer befindlichen Teiles der Konsolenquader, wegen der Beanspruchung derselben auf Zug. Einleuchtend ist die Wahl des Ortes für die je sechs Mastenkonsolen, welche Caristie auf jeder Seite allein praktikabel vorfand und daher für seine Konstruktion in Anspruch nahm. Sie sitzen in unmittelbarer Nähe der Versurentürme. Ein übermäßiger Zug an den Seilen, sei es infolge plötzlicher Windstöße auf das Velum oder infolge zu starken Anspannens der Flaschenzüge, konnte an dieser Stelle der frei stehenden Skenenwand nicht mehr gefährlich werden. Die Gefahr für die Standfestigkeit der Bühnenmauer bei Verwendung weiter in der Mitte gelegener

Konsolen zum Spannen des Velums läßt sich beurteilen, wenn man bedenkt, daß die Skenenwand in ihrem obersten Teile, an dem die Konsolen sitzen, etwa 10,50 m hoch auf die Länge von 61 m frei steht und in ihrem untersten gefährlichen Querschnitte noch durch eine Nischenreihe geschwächt ist. Nimmt man außerdem noch eine freie Mastenlänge von etwa 3 m an, so vergrößert sich der Hebelarm, an dem der Seilzug wirkte, auf rund 14 m.

In Aspendos, wo ebenfalls an der Rückwand des Bühnengebäudes zwei Konsolenreihen sich befinden, lag die Gefahr des Umkippen der Mauer nicht in demselben Maße vor, da dort die hochgeführte Postskeniumswand, welche die Konsolen trägt, bei erheblich größerer Mauerstärke (2 m) als in Orange (1,30 bzw. 0,80) an und für sich größere Standfestigkeit besaß und außerdem auch noch mit der in etwa 4 m Abstand vor ihr errichteten Scaenae frons in geeigneter Weise versteift werden konnte.

B. Das gedeckte Theater.

Der Typus des gedeckten Theaters entstand zeitlich parallel neben dem des offenen.

Nach Mau¹⁾ war es nichts Ungewöhnliches, daß dieselbe Stadt zugleich ein offenes und ein gedecktes Theater aufwies. Gelegentlich wurden diese verschiedenen Theaterformen sogar in enger baulicher Nachbarschaft errichtet. Reste solcher Doppeltheater sind erhalten in Akrä (Sizilien) und Pompeji. Welche Gründe zur Ausbildung der gedeckten Theater bei den Römern führten, und welche Gründe insbesondere ihre Erbauung neben bereits bestehenden offenen Theatern veranlaßten, ist nicht völlig klar.

Zweck. Daß die akustische Wirkung des Daches bei der Erbauung gedeckter Theater gelegentlich eine Rolle gespielt haben mag, ist, wie wir später sehen werden, denkbar. Daß sie aber der Hauptgrund für die Erbauung derselben war, halte ich nicht für so sicher, wenigstens nicht für den konkreten Fall von Pompeji.

Ganz abgesehen davon, daß wir von der Ausbildung des Daches des dortigen *Theatrum tectum* mit Ausnahme des Verlaufes seiner Grundrißlinie nichts Näheres wissen und daher seinen Wert oder Unwert für die Akustik gar nicht beurteilen können, so wäre auch erst glaubhaft zu machen, daß die Akustik des großen Theaters von Pompeji eine schlechte gewesen sei, so daß in diesem Mangel ein plausibler Grund für die Erbauung des gedeckten Theaters vorläge. Die Anlage und Größenabmessungen des großen Theaters berechtigen aber durchaus nicht zu der Vermutung, daß man in ihm schlecht habe hören können. Die Maximalentfernung der obersten Zuschauerreihen beträgt dort zirka 40 m, ein Maß, welches die in unseren modernen Theatern üblichen Maximalentfernungen nur um einige Meter übersteigt und erfahrungsgemäß noch lange nicht an die Grenze des guten Hörens herankommt. Da außerdem für das Theater zu Pompeji alle die Gründe fortfielen, die in unseren heutigen Theatern die akustischen Verhältnisse komplizieren und verschlechtern, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß der Wunsch, ein Theater besserer Akustik zu schaffen, nicht der alleinige Grund für die Erbauung des gedeckten Theaters war. Viel eher möchte ich annehmen, daß die kleinen gedeckten

¹⁾ Vgl. Mau a. a. O. Seite 141.

Theater neben den offenen großen aus einem ähnlichen Bedürfnis heraus entstanden waren, aus denen wir ein kleineres »intimes« Theater neben einem großen Schauspiel- oder Opernhause errichteten. Man wollte vielleicht in dem kleinen bedeckten Theater einen geeigneten Rahmen für solche Darbietungen schaffen, die durch die Größenverhältnisse der großen offenen Theater künstlerisch erdrückt worden wären.

In der Durchführung dieser Bestrebungen mag man dann zu Abmessungen des Theatergebäudes gekommen sein, innerhalb deren eine Überdachung des Raumes noch konstruktiv möglich war, und so lag es nahe, daß man sich auch die rein praktischen Vorteile der Überdachung zunutze machte. Man erhielt dadurch Theater, in denen man unabhängiger von Witterung und Jahreszeit war. Ich denke hierbei nicht allein an die Ungunst der Herbst- und Winterwitterung, sondern auch an die dörrenden Sonnenstrahlen im Hochsommer; eine Stelle des Dio Cassius¹⁾ (Lib. 59. 7. Caligula) läßt sich hierfür heranziehen. »Damals geschah es auch zuerst, daß man den Senatoren, damit sie nicht auf den bloßen Brettern sitzen mußten,

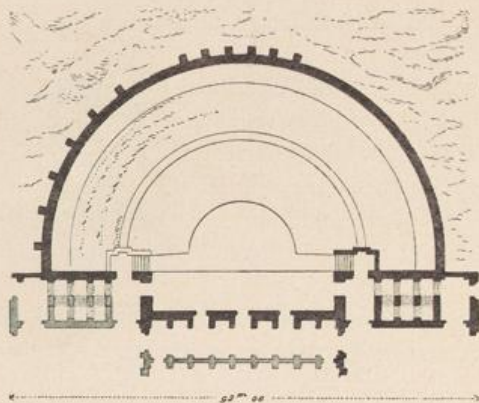


Fig. 14. Grundriß des Odeion des Herodes Attikus in Athen nach Caristie a. a. O.

Kissen unterlegte und »thessalische Hüte« im Theater zu tragen verstattete, damit sie nicht so viel von der Sonnenhitze zu leiden hatten. Wenn die Hitze zu groß wurde, so mußte das mit Brettern gedeckte Diribitorium die Stelle des Theaters vertreten.«

Geht hieraus einerseits hervor, daß in Rom das Abstimmungs- oder Wahllokal gelegentlich das fehlende gedeckte Theater zu ersetzen hatte, so wissen wir auch, daß in vielen Städten die gedeckten Theater häufig zu Volksversammlungen und Gerichtssitzungen benutzt wurden. Dies mochte für sparsame Stadtväter ein weiterer

Anlaß sein, die Erbauung gedeckter Theater zu begünstigen, um dadurch ein Gebäude zu erhalten, das den verschiedensten Zwecken dienen konnte.

Gestaltung. Der Grundriß der gedeckten Theater ist sehr ähnlich dem der offenen; am markantesten ist die Ähnlichkeit bei dem Odeion oder *Theatrum tectum* des Herodes Attikus in Athen (s. Fig. 14).

Bei den Theatern zu Pompeji (s. Fig. 15 F) und Aosta (s. Fig. 16) dagegen sind der Konstruktion der Bedachung einige Konzessionen im Grundriß gemacht.

In Pompeji ist nach Mau²⁾, »um die Bedachung zu ermöglichen, der ganze Bau, Zuschauerraum, Bühne und Ankleideraum, unter Verkürzung der oberen Sitzreihen — nur die unteren bilden einen vollen Halbkreis — in ein längliches Viereck zusammengefaßt«. Ähnlich ist der Grundriß des gedeckten Theaters zu Aosta (s. Fig. 17); nur kommt hier die Linienführung der Sitzreihen in einer gebogenen Front zum Ausdruck. Die Konstruktion des Daches machte auch eine Reduzierung

¹⁾ Vgl. Durm, *Baukunst der Römer*, Seite 656.

²⁾ Mau a. a. O. Seite 142.

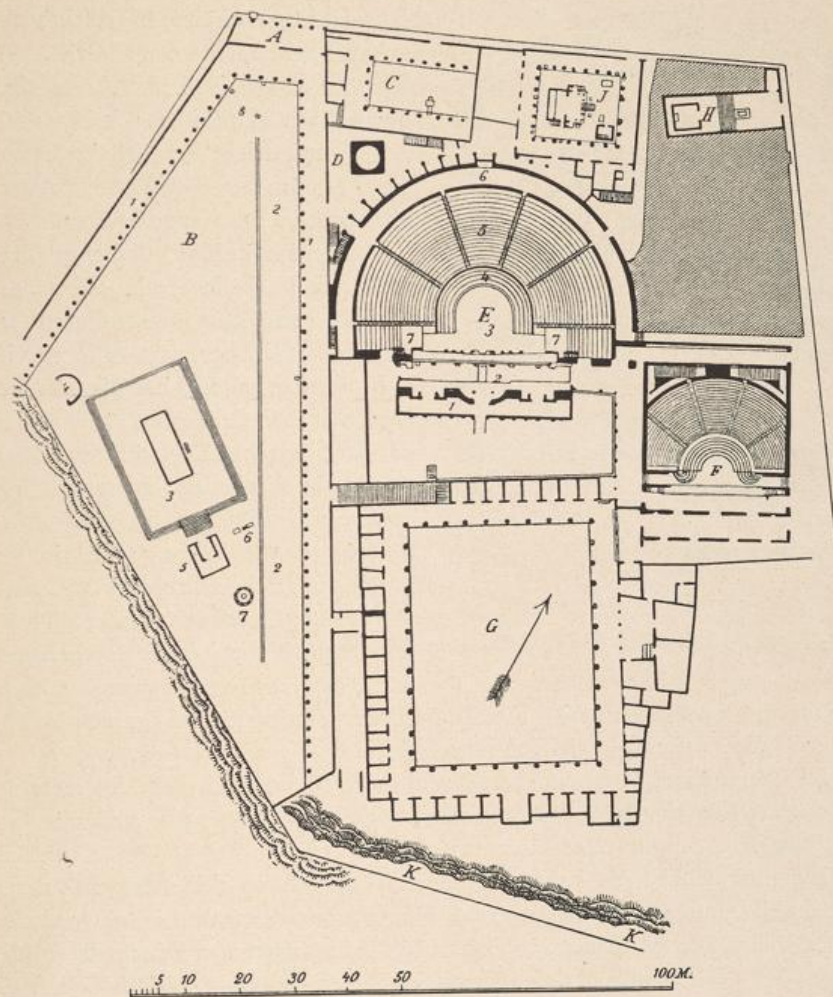


Fig. 15. Die Theater von Pompeji nach Mau a. a. O.

der Größenverhältnisse im Vergleich zum offenen Theater nötig. Die Grundrißabmessungen in Pompeji sind 27×32 m (letzteres Maß in der Mittelachse).

Bei dem Odeion des Herodes Attikus dagegen hat das Dach keinerlei Einfluß weder auf die Ausbildung der Grundrißanlage noch auf die Größenabmessungen gehabt. Die lichte Weite des Innenraumes beträgt 77 m. Ihre Überspannung dürfte Schwierigkeiten gemacht haben. Tuckermann rekonstruiert daher hier ein Zelt-dach, das über der Orchestra und den untersten Sitzreihen ein Deckenlicht von 36 m Durchmesser frei ließ. Dieser oberste Teil konnte vielleicht für sich mit einem durchscheinenden Velum eingedeckt sein. Durm¹⁾ hält mit Hinweis auf die Funde in den Theatern zu Pessinus und Syrakus (Zeltstangenspuren im mittleren Gürtelgange) auch eine senkrechte Unterstützung des Daches vom ersten Diazoma aus für möglich. Außer dem Deckenlicht gestatteten Bogenfenster in der Umfassungsmauer des

¹⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Griechen, Seite 488.

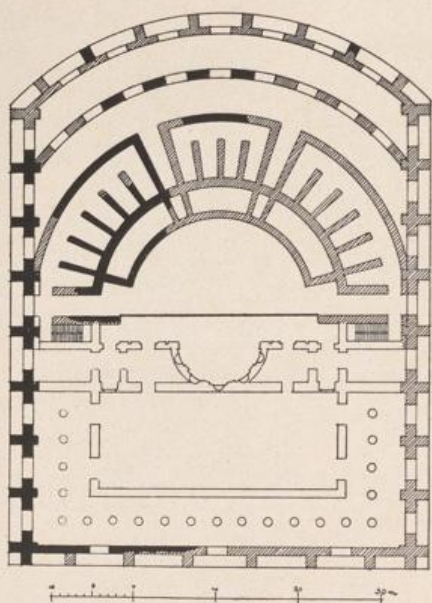


Fig. 16. Theater zu Aosta nach Durm a. a. O.

über Treppen im Hintergrunde des Theatron zu einem oberen Umgange und von hier aus in die zwei mittleren Keiltreppen herab.

Die Breite der Sitzstufen ist sehr gering, 65 cm inkl. der Unterschneidung zum Zurückziehen der Füße. Mit dieser Abmessung dürfte die äußerste Grenze für ein bequemes Sitzen schon überschritten sein.

Eigentümlich ist die Trennung der Tribunalien von dem übrigen Zuschauer- raume durch eine schräg absteigende Mauer, die dekorativ in einen knienden Atlanten endigt. Diese Mauer sowie auch die Anordnung einer besonderen kleinen Treppe von der Bühne aus zu den Tribunalien hatte jedenfalls den Zweck, diese Plätze noch exklusiver zu gestalten.

III. Bühnenwesen.

Über das Bühnenwesen der Römer haben wir etwas bestimmtere Nachrichten insbesondere bei Vitruv, der über das römische Theater aus eigener Anschauung berichtet, und nicht nur vom Hörensagen, wie über das griechische, desgleichen bei Plinius, Pausanias, Cicero und anderen Schriftstellern.

Zu einem völlig klaren Bilde der römischen Bühnentechnik genügen aber diese meist nur ganz kurzen literarischen Belege nicht; es ist daher häufig nötig, fehlende Zwischenglieder durch Kombinationen und Vermutungen zu ergänzen. Das Endergebnis gewinnt dadurch naturgemäß nicht an Sicherheit, sondern ist mit der nötigen Vorsicht aufzunehmen.

Caristie¹⁾ schrieb vor 50 Jahren: »A moins de renseignements tout à fait inattendus, on sera toujours en doute sur l'ensemble des moyens employés pour

¹⁾ Vgl. Caristie a. a. O. Seite 33.

Theatron seitlich und im Rücken der Zuschauer dem Lichte den Eintritt. Für die Theater zu Pompeji und Aosta sind von Mau bzw. Durm nur hohes seitliches Licht und Licht von rückwärts durch Fenster in der Umfassungsmauer des Zuschauerraumes angenommen.

Das am besten erhaltene Theatrum tectum in Pompeji weist in seinen sonstigen Einzelheiten keine wesentlichen Unterschiede gegenüber dem offenen Theater auf. Gut erhalten sind die vier breiten Stufen in der Orchestra für die Bisellien der Ratsherren. Die übrigen Sitzreihen waren durch eine Brüstung und Umgang von diesen Plätzen getrennt. Die Zuführung der Zuschauer erfolgte sowohl durch die Orchestrazugänge — von hier aus gelangten die Zuschauer über den Umgang hinter den Ratsherrensitzen zu den sechs Keiltreppen — als auch

appropriier instantanément le caractère de la scène aux différentes situations des représentations dramatiques, ainsi que pour l'apparition subite des ombres, la descente des dieux, et autres effets imprévus de la scène etc.»

Diese unerwarteten Nachrichten sind aber leider ausgeblieben; daher herrscht auch heute noch keine wesentlich größere Klarheit, höchstens ist die Zahl solcher Forschungsergebnisse, die ihrem Wesen nach in »le domaine des conjectures« gehören, angewachsen. Einen gewissen realen Rückhalt für unsere Vermutungen über das römische Bühnenwesen geben allerdings eine Reihe von römischen Bühnengebäuden, die in leidlich gut erhaltenem Zustande auf uns überkommen sind, so insbesondere in der Vorhangsfrage.

Das Vorkommen des Vorhangs in den römischen Theatern ist durch Nachrichten bei den Klassikern verbürgt. Er dürfte etwa im I. Jahrhundert v. Chr. aufgekommen sein. Wir erfahren, daß er, im Gegensatz zu der bei uns üblichen Bewegungsart, bei Beginn eines Aktes nach unten verschwand und bei Aktschlüssen aus dem Hyposkenium wieder aufstieg. Den Ort, wohin der Vorhang herabstieg, glaubt man in dem grabenartigen Raum zwischen den doppelten Pulpitumvordermauern gefunden zu haben, den eine Anzahl römischer Bühnen aufweisen, z. B. Orange, Arles, Pompeji, Herculaneum u. a. Im großen Theater zu Pompeji befindet sich unter diesem Vorhanggraben ein gewölbter Gang, zu dem eine kleine Treppe herabführt. Die Wölbung des Ganges ist durch zwei Reihen gegeneinander versetzter quadratischer 36 cm großer Löcher durchbrochen, denen im Fußboden des Ganges gemauerte Vertiefungen entsprechen. In der der Orchestra zunächst liegenden Reihe fand man Reste von Holzbalken und viereckigen Eisenbeschlägen, je ein großes und ein kleines Eisenquadrat. — Mazois¹⁾ hat auf Grund dieses Tatbestandes vermutet, daß der Vorhang von dem Gange aus mittelst fernrohrartig ineinandergesteckter Holzstangen gehoben und gesenkt wurde. Für die zweite Lochreihe findet Mau¹⁾ keine befriedigende Erklärung. Vielleicht war sie für den zweiten Vorhang bestimmt — es wird uns aus dem Altertum von Haupt- und Nebenvorhängen berichtet —, oder die zweite Lochreihe hatte die Bewegungsvorrichtung für die den Vorhangsgraben bedeckenden Podiumsklappen aufzunehmen. Eine ähnliche Doppelreihe, zwar nicht von quadratischen Löchern, sondern von nischenartigen Aussparungen für die Balken, ebenfalls gegeneinander versetzt liegend, weist auch die Bühne von Arles auf. Die gedachte Auf- und Abwärtsbewegung von Vorhängen von 45—60 m Breite mit ihrem Rahmenwerk erregt nun wegen ihrer großen technischen Schwierigkeiten Bedenken. Streit²⁾ glaubt diese Bedenken durch die Annahme zerstreuen zu können, daß der Vorhang nicht die ganze Bühnenbreite, sondern nur etwa das mittlere Drittel derselben eingenommen habe und auch nur 5—6 m über das Bühnenpodium emporgestiegen sei. Dem ersten Teile der Streitschen Vermutung steht entgegen, daß sich die gefundenen Vorhanggräben nicht auf den mittleren Teil der Bühne beschränken, sondern die ganze Breite derselben einnehmen (Orange 60 m). Eine Vorhangshöhe von 6 m würde allerdings genügen, um den meisten Plätzen, sicherlich aber den besten die Vorgänge auf der Bühne zu verbergen. Möglicherweise handelte es sich bei der Bewegung des Vorhangs überhaupt

¹⁾ Vgl. Mau a. a. O. Seite 134.

²⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 52.

nicht um eine einheitliche Maschinerie, deren gleichmäßige Auf- und Abwärtsbewegung selbst in unserem Zeitalter der hydraulischen Stempel Schwierigkeit machen würde, sondern der Vorhang war in einzelne Bahnen geteilt, die voneinander unabhängig, aber taktgemäß [scabella (= Taktbretter) concrepant-aulaeum tollitur (Cicero pro Coelio 27)] durch Bühnenarbeiter, die an jeder Treiblade standen, gehoben und gesenkt wurden.

Auch bei der Bühne der Römer war nur eine symbolische Andeutung des Ortes der Handlung denkbar. Über die Ausstattung der Bühne mit skenischen Malereien, den Periakten (Scaena versilis) und verschiebbaren Hintergründen (Scaena ductilis) haben wir Nachricht bei Vitruv, Pollux und Severus, die uns aber auch über viele Punkte im unklaren lassen, so z. B. über den Aufstellungsort der Periakten auf der Bühne. Durm¹⁾ und Reber ordnen die Periakten unter einem Winkel von 45° vor den Paraskenien an. Gosset und Streit²⁾ dagegen stellen sie bei der Fortsetzung des Orchestrakraises auf die Bühne, Gosset mit Zuwendung einer Kante, Streit mit Zuwendung einer Fläche gegen die Zuschauer. Streit wählt



Fig. 17. Topographische Steinplatte mit dem Grundriß des Marcellustheaters nach Streit a. a. O.

außerdem eine etwas flachere Kurve als den Orchestrakrais, um den seitlichen Plätzen des Theatrons das Sehfeld nicht zu beschränken. Diese letztere Anordnungsart wird dem Wortlaute der Vitruvschen³⁾ Regel meines Erachtens mehr gerecht als der Durmsche Modus. Auch hat sie vor diesem den Vorteil voraus, die Periakten in näheren Konnex mit dem Hauptort der Handlung, der Mitte der Bühne zu bringen. Streit glaubt als Beleg für die Richtigkeit seiner Anordnung auch die topographische Steinplatte (s. Fig. 17) mit dem Grundriß des Marcellustheaters in der kapitolinischen Sammlung anführen zu können. Dieser Grundriß weist zwei Bogenlinien auf der Bühne auf. Nur eine davon, die innere, nimmt Streit als Periaktenlinie in Anspruch, die andere deutet er nur schüchtern in seinem Rekonstruktionsgrundriß an. Vielleicht war die Sachlage im Marcellustheater so, daß bei »intimeren« Szenen die Periakten auf der inneren Linie standen und so die Bühne in angemessener Weise verkleinerten, während sie bei Massenauftritten, Kampfszenen u. dgl. abgebaut und auf der äußeren Linie wieder aufgestellt wurden, damit die ganze Bühnenbreite in Anspruch genommen werden konnte.

Die Höhe der Periakten denkt sich Streit in Übereinstimmung mit der Höhe der untersten Säulenstellung der Skenenwandarchitektur. Bei der dreigeschossigen

¹⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Römer, Seite 648.

²⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 50.

³⁾ Vgl. Reber, Des Vitruvius 10. Bücher über Architektur. Stuttgart 1865, Seite 148, 3. Die äußeren 2 (Dreieckswinkel) werden gegen die Durchgänge an den drehbaren Kulissenprismen gerichtet sein.

Scaenae frons in Orange gäbe dies eine Periaktenhöhe von 7—8 m. Außerdem stellt sich Streit die Periakten künstlerisch gefaßt vor, durch eine vor die Zwischenräume der Prismen gestellte Pilaster- oder Halbsäulenstellung mit Gebälk darüber zur Verdeckung der oberen Periaktenendigungen, und beruft sich bei dieser Annahme auf Nachrichten aus dem Altertum von plastischen Säulenhallen, die auf die Bühne gestellt worden seien.

Vor der Bühnenrückwand, soweit sie zwischen den Periakten noch frei blieb, ist die Scaena ductilis zu denken, große gemalte Holztafeln mit Leinwandüberspannung, die bei einem Skenenwechsel zur Seite geschoben wurde, so daß dann dahinter stehende Tafeln mit anderen Darstellungen zur Geltung kamen. Dies geschah vielleicht im Zusammenhang mit jenen plötzlichen Drehungen der Periakten, von denen Vitruv berichtet.

Da an den erhaltenen Monumenten keinerlei Anzeichen darauf hindeuten, daß diese Scaena ductilis in die Versurae procurrentes hineingeschoben werden konnten, so muß man mit Streit¹⁾ annehmen, daß die Tafeln auf jeder Seite der Bühne nur ein Viertel der ganzen Bühnenbreite lang waren. Die Höhe der Hintergründe konnte in Orange im Maximum 8 m betragen; bei solchen Abmessungen konnten die Tafeln dort noch durch die Regiatür, die einzige Öffnung, die ihrer Höhe nach in Frage kommt, von der Bühne forttransportiert werden. Die vorderen Endigungen der Periaktenreihen zum Publikum hin wurden vielleicht durch seitliche Teile des Vorhanges, die man aus dem Graben emporsteigen ließ, im Zusammenhang mit der Stirnfläche der Versuren gebracht; dadurch wurde auch zugleich den seitlich sitzenden Zuschauern der Anblick der Rückseite der Periakten sowie der zurückgeschobenen Scaena ductilis verborgen.

Durm²⁾ steht diesen allerdings mehr oder minder hypothetischen Annahmen über die Bühnendekoration und den Vorhang, soweit sie mit dem Monumentaltheater rechnen, aus technischen und ästhetischen Gründen skeptisch gegenüber und will sie auf die kleineren Holztheater beschränkt wissen.

Ganz abgesehen davon, daß eine derartige wesentliche Differenzierung aus dem Vitruvschen Texte nicht ohne weiteres herausgelesen werden kann, so dürfen die bühnentechnischen und konstruktiven Schwierigkeiten der beschriebenen Streitischen Rekonstruktionsideen als nicht unüberwindlich groß zu denken sein, da Periakten- und Hintergrundsabmessungen »von der Höhe eines Dorfkirchturms« gar nicht in Frage kommen.

Den künstlerischen Bedenken Durms, es sei doch sehr unwahrscheinlich, daß man die kostbaren Architekturen der Skenenwand aus den edelsten Gesteinsarten mit Mosaiken und Vergoldungen beim Spiel hinter bemalten Leinwandflächen wieder habe verschwinden lassen, habe ich entgegenzuhalten, daß es sich nur um Verhüllung des unteren Drittels der Skenenwand handelt, und daß das Verstecken der Basis von Architekturgebilden hinter Vorsatzschirme und Draperien (peristromata, aulaea, peploi) nach Semper³⁾ bei den Römern ein sehr beliebtes Motiv zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung der über der Verhüllung frei-

¹⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 47.

²⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Römer, Seite 648—649.

³⁾ Vgl. Semper, Der Stil, I. Band, Seite 261. München 1878.

bleibenden Architektur war. »Wir dagegen könnten das Sinnvolle einer solchen Anordnung nicht begreifen und glaubten das Monument recht nackt hinstellen und nichts davon verdecken zu müssen, damit es wirke.«

Auch vom Standpunkt des Bühnenkünstlers und Schauspielers aus war eine angemessene Beschränkung der Bühnengröße durch die Periakten meines Erachtens unbedingt nötig. Wie verloren hätten Schauspielergruppen von fünf, meinetwegen auch zehn Personen auf Bühnen von den Abmessungen 61×9 m (Orange) oder sogar 100×25 m (Pompejtheater zu Rom) aussehen müssen. Zur Annahme, daß sich die römische Bühnenkunst lediglich auf die Darstellung von Massenprügeleien und Kampfszenen, die solche Bühnenweiten allenfalls hätten füllen können, beschränkt hätte, gibt uns die Bühnenliteratur keinen Anlaß.

Ob möglicherweise auch Fragen der Akustik für die Annahme der Periakten bei den Monumentalbühnen sprechen, werde ich an anderer Stelle zu untersuchen haben.

Diese Dekorationen brauchen nicht immer angewandt worden zu sein. Es ist denkbar, daß bei Massenszenen, die etwa auf dem Forum sich abspielend gedacht waren, die nackte monumentale Frons scaenae den Hintergrund bildete. Ebenso mochte die Scaena unverhüllt bleiben, sobald das Theater für Volksversammlungen u. dgl. zu dienen hatte, wie das nach Zeugnissen aus dem Altertume häufig vorkam.

Eine Einrichtung ähnlich der Hinterbühne unserer Theater scheinen die römischen Bühnen nicht gehabt zu haben. Die Türen der Scaenae frons, insbesondere die Regia kamen als Öffnungen einer Hinterbühne meines Erachtens nicht in Frage, obwohl die große Breite der Regiatür im Pompejtheater (7 m) das vermuten ließe. Die Vorgänge, die man hinter dieser Tür im Innern des Postskenium dargestellt hätte, wären nur dem weitaus kleinsten Teil der Zuschauer sichtbar gewesen. An anderen Theatern sind die Türenbreiten zu unbedeutend, als daß sie als Hinterbühnenöffnung hätten dienen können.

Über die sonstigen Bühnenvorrichtungen zur Werkstellung von Göttererscheinungen in der Höhe u. dgl. sind wir ganz im unklaren, zumal da es nicht feststeht, ob das Bühnendach zur Aufnahme einer Bühnenmaschinerie, also als eine Art Schnürboden dienen konnte, oder ob alle diese Vorgänge nur von den oberen Stockwerken der Paraskenien aus, also von der Seite her bewirkt wurden. Gewisse Anzeichen in Orange deuten darauf hin, daß vielleicht auch eine Art kleine erhöhte Bühne für die Göttererscheinungen im Gebrauch war. Die Halbkreisnische über der Regia, in die Caristie eine sitzende Figur hineinrekonstruiert, kam hierfür in Frage. Zwei seitliche Türschlitze in der Rückwand dieser Nische gestatteten vielleicht den die Götter darstellenden Schauspielern, sich vorher in der Höhlung der Risaliten zu verbergen und auf ihr Stichwort hin auf das Theologeion hinauszutreten. Auch Aspendos weist etwas Ähnliches auf.

Der Raum unter der Bühne wurde auch in den römischen Theatern für Versenkungsmaschinen u. dgl. benutzt; schwache Reste solcher Vorrichtungen sind in Pompeji gefunden worden.

Dritter Abschnitt.

Die optischen und akustischen Verhältnisse der antiken Theater.

I. Sehverhältnisse.

In welcher Weise wurden nun die antiken Theater den so wichtigen Anforderungen auf gutes Sehen und Hören gerecht, insbesondere im Vergleich zu den Verhältnissen in unseren modernen Rangtheatern.

Da die antiken Theater sehr große Menschenmassen auf einmal aufzunehmen hatten, so erhielten die Zuschauerräume Größenabmessungen und Maximalseh-entfernungen, die die in unseren für weit geringere Menschenmassen berechneten Theatern üblichen erheblich überschreiten.

Die größte Sehweite in unseren bedeutendsten Theatern, gemessen vom Auge des entferntesten Zuschauers bis zur Vorhangsline auf der Bühne, beträgt bei folgenden Beispielen:

Nouvel Opera Paris	34 m
Scala Mailand	35 »
Stadttheater Leipzig	36 »
Hofoper Dresden	36 »

Dagegen weisen die antiken Theater folgende Sehweiten auf:

Magnesia	50 m
Epidauros	73 »
Megalopolis	75 »
Aspendos	54 »
Orange	55 »
Marcellustheater	60 »
Pompejustheater	75 »

Die Zumutung solcher enormen Sehweiten in den antiken Theatern läßt sich überhaupt nur verstehen, wenn man bedenkt, daß die Zuschauer dort die Vorgänge auf der Bühne bei natürlichem Lichte sahen und nicht wie wir durch steten Wechsel von künstlichen Beleuchtungseffekten ermüdet und in der Aufnahme-fähigkeit des Auges behindert wurden.

Bei solchen Entfernungen mußte naturgemäß auf Mienenspiel und andere Kleinkunst verzichtet werden, und an deren Stelle trat die typische Maske und die weit ausladende Geste. Außerdem griff man zu dem für unsere Begriffe rohen und unkünstlerischen Mittel, die Schauspieler durch Anwendung des Kothurns, Onkos und der Auspolsterung des Körpers künstlich größer erscheinen zu lassen.

War somit die Grenze guten Sehens, was die Entfernung anbelangt, in den antiken Theatern überschritten — eine Folge der übermäßigen Größe der Theater —, so lagen andererseits die Schinkelverhältnisse dort weit günstiger als in unseren modernen Theatern. Schon die Maximalsehinkel in der Mittelachse bei unseren Theatern sind größer als die bei den antiken Theatern. Beispielsweise beträgt der Schinkel der obersten Zuschauerreihe in der Mittelachse unter Annahme des Scheitel-punktes in der Vorhangsline auf der Bühne:

Moritz, Das antike Theater.

in der Hofoper	Wien	27°
» »	Dresden	28°
im Scalatheater	Mailand	28°
im Hofburgtheater	Wien	31°

dagegen die entsprechenden Winkel von antiken Beispielen von der obersten Zuschauerreihe zur Vorderkante der Bühne gemessen:

in Megalopolis	15°
» Patara	19°
» Aspendos	22°
» Orange	22°

Noch wesentlich ungünstiger für unsere Theater fällt aber der Vergleich der Schwinkel der seitlichen Plätze aus. In den antiken Theatern haben die Plätze ein und derselben Reihe, also derselben Höhenlage, an allen Punkten des Theaters fast denselben Schwinkel. Der Unterschied beträgt höchstens 2°.

Vergleichsweise betragen die Schwinkel der obersten Sitzreihe zur Mitte Bühnenvorderkante gemessen:

	in der Mittelachse, am seitlichsten Platz	
in Megalopolis	15°	17°
» Patara	19°	21°
» Aspendos	22°	24°
» Orange	22°	24°

Dieser geringe Unterschied der Schwinkelgröße ist eine Folge der fast gleichgroßen Entfernung aller Plätze einer Reihe von der Bühne. Solange in den griechischen Theatern die Schauspieler in der Mitte der Orchestra, dem Mittelpunkt der Reihung, agierten, bestand sogar der Idealzustand, daß alle Plätze einer Reihe denselben Schwinkel hatten.

Dem stehen in unseren Theatern folgende ungesunde Verhältnisse gegenüber: Im Hofburgtheater in Wien z. B., welches einen Maximalschwinkel in der Mittelachse von 31° hat, beträgt der Schwinkel der der Bühne nächsten Loge des dritten Ranges 44°, des seitlichsten Stehplatzes des vierten Ranges sogar 50°. Bei Theatern mit Proskeniumlogen in den obersten Rängen liegen die Schwinkelverhältnisse noch schlimmer; so weist z. B. der Schwinkel der Proskeniumlogen im fünften Rang im Hoftheater zu Dresden die respektable Größe von 58° auf.

Daß unter solchen Verhältnissen für eine sehr große Anzahl von Plätzen in unseren Theatern der künstlerische Genuß des Sehens außerordentlich gering sein muß, liegt auf der Hand.

Plätze, in denen das Bühnenbild überschritten wurde, gab es in den römischen Theatern kaum; allenfalls ließen einige der seitlichsten und höchsten Plätze an den Flügeln zu wünschen übrig. In den griechischen Theatern dagegen hatte die große Höhe des Logeion für eine ganze Reihe von Plätzen ungünstige Schverhältnisse zur Folge, und zwar wurden die seitlichsten Plätze der untersten Reihen, also besonders der Ehrensitzreihe, davon betroffen. In Epidauros z. B. wurde ein Schauspieler im Augenblick des Auftretens in den Hospitalien stehend für die seitlichsten Ehrensitze durch die Logeionvorderkante um 1,20 m überschritten und, wenn er sich in der Mitte der Bühne bewegte, noch um ca. 0,60 m und dies trotz der sehr geringen Tiefe der Bühne von 3 m.

Im Theater zu Megalopolis war die Sachlage noch ungünstiger, trotzdem dort die Bühne etwas niedriger als in Epidauros war. Von den der Bühne am nächsten liegenden Ehrensitzen aus sah man von einem durch die Hospitalien auftretenden Schauspieler im ersten Augenblicke nur die Stirn, und sobald er in der Mitte der ca. 5 m tief angenommenen Bühne angekommen war, nur den Oberkörper. Auch für die zwei höheren Sitzreihen der seitlichsten Keile waren noch starke Überschneidungen vorhanden.

Der bevorzugte Charakter der seitlichsten Ehrensitze basierte also weniger auf dem Umstande, daß man von ihnen aus besonders gut sehen konnte, sondern auf einer konventionellen Wertung. Etwas Ähnliches liegt ja bei unseren modernen Proszeniumlogen vor.

Abgesehen von den Plätzen, für die das Sehfeld durch die Logeionvorderkante beengt wurden, waren auch die Sehverhältnisse der seitlichsten Plätze in solchen griechischen Theatern, welche Bühnen mit seitlichen Vorbauten, Pareskenien, hatten, häufig ungünstig. Man hielt es für ausreichend, wenn die Zuschauer der seitlichsten Plätze bei diesen Bühnen noch die Regia überblicken konnten. Das Auf- und Abtreten der Schauspieler durch die Hospitalien und Stadt- und Landtüren und alle Vorgänge auf den seitlichen Teilen der Bühne blieben aber jeweils einseitig unsichtbar. Bei der Bühne von Segesta¹⁾ sind daher die Paraskenienstirnmauern schräg gestellt, um den Zuschauern auf den Flügeln etwas mehr von der Bühne sichtbar zu machen.

Diese offenbaren Mängel der griechischen Paraskenienbühnen dürften bei der Weiterentwicklung dieses Bühnentypus bei den Römern mit einer der Gründe gewesen sein, die Bühne erheblich in die Breite zu ziehen.

II. Akustik.

Eine Fülle von Anregungen für den modernen Theaterbau bieten besonders die akustischen Verhältnisse der antiken Theater.

In den großen Theatern mit ihren oft enormen Abmessungen war allerdings die Grenze des guten Hörens häufig überschritten, so daß die Inhaber der entferntesten Plätze wohl gezwungenermaßen mehr Zuschauer als Zuhörer waren. In den kleinen und mittleren Theatern von einem Fassungsraum von etwa 5000 bis 6000 Personen, also in den Theatern, deren Abmessungen sich innerhalb der Grenze hielten, die die Natur der Ausbreitung der menschlichen Stimme gesetzt hat, war aber die Akustik eine vorzügliche. Wir brauchen uns hier nicht auf mehr oder minder mißverständliche Nachrichten aus dem Altertume verlassen, sondern sind in der Lage, noch heute an den uns überkommenen Theatern die akustischen Verhältnisse zu prüfen, naturgemäß innerhalb gewisser Grenzen, die durch ihren baulichen Zustand gezogen sind. Solche Untersuchungen konnten z. B. bei Gelegenheit der Theateraufführungen, die im Jahre 1894 im Theater zu Orange stattfanden, angestellt werden.

Die Mittel und Maßnahmen, durch welche die antiken Architekten die gute Akustik bei ihren Theatern erzielten, lassen sich in folgende drei Gruppen zusammenfassen:

¹⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 115.

- I. Der Ton wurde an seinem Entstehungsorte in geeigneter Weise verstärkt;
- II. auf seinem Wege zum Ohr der Zuhörer stellten sich ihm keinerlei Hindernisse entgegen, und
- III. seine Wirkung wurde nicht durch störende Widerhallreflexe abgeschwächt.

ad I. Ein Ton läßt sich hauptsächlich auf zweierlei Weise verstärken: durch Resonanz und durch Reflexion. Als Hauptresonanzfläche in den antiken Theatern kam der Bühnenfußboden in Frage, der daher mit Absicht aus einem besonders resonanzfähigen Material, Holz, hergestellt wurde. Bei den schmalen griechischen Bühnen war die Resonanzfläche des Bühnenfußbodens verhältnismäßig klein; daher bildeten die Griechen in sehr geschickter Weise auch noch die vordere Seite der Bühne für die Resonanz wirksam aus, indem sie die Felder zwischen der Proskeniumvordermauer durch hölzerne Tafeln ausfüllten.

Man kann diese Anordnung der Pinakes gleichsam als eine akustische Kraftübersetzung im rechten Winkel auffassen.

Die Resonanzwirkung dieser Vertikalflächen mußte womöglich noch günstiger sein als die des horizontalen Podiums; denn es liegt im Wesen einer Resonanzfläche, daß ihre Wirkung senkrecht zu ihrer Schwingungsebene am stärksten ist, und in dieser Richtung zu den Pinakes befanden sich eben die Zuhörerreihen. Nachrichten aus dem Altertume bezeugen uns, daß die Schreinerarbeit der Pinakes verhältnismäßig hoch bezahlt wurde. Es ist daher denkbar, daß dieselben als einteilige Holztafeln, ähnlich wie die Resonanzböden unserer Musikinstrumente, ausgebildet waren. Aus Anzeichen an den Proskeniumstützen wissen wir auch, daß man die kostbaren Holztafeln entfernen konnte, um sie vielleicht während der spiellosen Zeit gegen Witterungseinflüsse zu schützen.

Puchstein¹⁾ wirft nun die Frage auf, ob die akustische Wirkung des Bühnenpodiums nicht noch stärker gewesen wäre, wenn man die Proskeniuminterkolumnien überhaupt offen gelassen hätte, »so daß dann die resonierende Luftmasse unter dem Logeion ihre Schwingungen unmittelbar der Cavea hätte mitteilen können«. Diese Frage ist zu verneinen für den Fall, daß eine gänzliche Offenhaltung der Interkolumnienreihen angenommen wird, da bekanntlich eine in einem Resonanzkasten bis auf unbedeutende Öffnungen (Schalllöcher) umschlossene Luftmasse akustisch viel wirksamer ist als ein Resonanzboden in Tafelform allein. Die Richtigkeit dieses Satzes in der Anwendung auf das griechische Logeion läßt sich leicht durch einen Versuch im kleinen nachweisen, indem man eine angeschlagene Stimmgabel auf ein Holzkästchen mit aufklappbarem Deckel setzt derart, daß man den die Vorderseite bildenden Deckel bei forttönender Stimmgabel öffnen und schließen kann. Die Tonwirkung der Stimmgabel wird sich bei geschlossenem Deckel erheblich stärker erweisen als bei offenem Zustande des Kästchens.

Bei den römischen Bühnen kam infolge der geringen Höhe der Bühne eine Resonanzwirkung der Pulpitumvorderwand nicht mehr in Frage, und es konnte um so eher auf sie verzichtet werden, als der Bühnenfußboden infolge der großen Tiefe der Bühnen hinreichend große Abmessungen als Resonanzfläche bot.

¹⁾ Vgl. Puchstein a. a. O. Seite 43.

Auch die Holzflächen in der Skenenwand, die Türen, wurden gelegentlich als Resonatoren in Anspruch genommen. Vitruv berichtet, daß die Kitharoeden »qui superiore tono cum volunt canere, avertunt se ad scaenae valvas et ita recipiunt ab earum auxilio consonantiam vocis«. Weitere Resonanzkörper mögen die Periakten abgegeben haben. Pollux berichtet von ihnen, daß sie aus Holz und Leinwand bestanden. Denken wir sie uns als hohle Bretterprismen, oben und unten zur Haltung der Achse abgeschlossen und mit bemalter Leinwand überzogen, so waren sie allerdings vorzüglich geeignet, die Stimmen der in ihrer Nähe stehenden Schauspieler durch Mittönen wirksamer zu machen.

Die zweite Art, einen Ton zu verstärken, ist durch Reflexion, und zwar sind bekanntlich die Reflexe um so günstiger, je näher die reflektierende Fläche sich dem Tonerreger befindet. Ist dagegen die reflektierende Fläche sehr weit von der Tonquelle entfernt, und kommt daher der Reflexion erheblich später zum Ohr als der primäre Ton, so kann eine Störung der primären Tonempfindung durch den nachfolgenden sekundären Ton eintreten. Versuche haben ergeben, daß der Wegunterschied zwischen dem Reflexion gegenüber dem primären im Maximum 17 m betragen darf, wenn der Reflex noch als eine günstige Verstärkung empfunden werden soll. Wird die Wegdifferenz größer als 17 m, so tritt Nachhall ein, und diese Störung steigert sich bis zur Echowirkung bei einer Wegdifferenz von etwa 40 m.

Der wichtigste Schallreflektor in den antiken Theatern war die in unmittelbarer Nähe der Schauspieler befindliche Skenenwand. Ihre günstige Wirkung auf die Akustik war den Alten bekannt. Vitruv fordert ausdrücklich aus Gründen der Schallausbreitung, daß diese Rückwand mindestens so breit wie der Spielplatz und so hoch wie die Säulenhalle über den Zuschauerreihen ausgebildet würde. Besonders günstig mußte die Reflexwirkung der Bühnenwand in den griechischen Theatern sein, da hier die Schauspieler infolge der geringen Tiefe der Bühne gezwungenermaßen sehr nahe zur reflektierenden Fläche sich befanden. Etwas ungünstiger war die Sachlage bei den tieferen römischen Bühnen; indessen darf man wohl annehmen, daß auch dort die Schauspieler aus künstlerischen Gründen nicht gar zu weit aus dem Raum heraustraten, sondern sich in Konnex mit der Rückwand bzw. den Periakten hielten. Die Schallwirkung mußte jedenfalls um so günstiger werden, je näher die Schauspieler an die reflektierende Wand zurücktraten.

Als vollständig verfehlt in der Anlage vom Standpunkt der Akustik muß die Skenenwand des Pompejustheaters bezeichnet werden. Die von der Skenenwand noch im Abstand von 10 m stehenden Säulen zwangen die Schauspieler, ihren Spielplatz in eine Entfernung von der reflektierenden Rückwand zu verlegen, bei der schon Echowirkungen sehr nahe lagen oder tatsächlich eintraten, sobald die Schauspieler um 20 m von der Rückwand vortraten. Bei dieser Bühne muß man daher aus akustischen Gründen eine Scaena ductilis vor den vordersten Säulen in Gedanken ergänzen, durch die an die Stelle der ungünstig wirkenden Rückwand eine in größerer Nähe zu den Schauspielern befindliche reflektierende Fläche geschaffen wurde.

Desgleichen mag der Orchesterfußboden als akustisch günstig wirkend erkannt worden sein, und es ist möglich, daß die Überziehung der Orchestra mit Estrich oder Pflasterung auch aus dem Grunde geschah, um diese Fläche reflexfähig zu machen: Vox ab imis auxiliata cum incremento scandens egrediatur ad aures (Vitruv V 8, 2). Der Orchesterfußboden lag als Reflektor weit günstiger als

vergleichsweise die akustisch so hoch bewertete Decke unserer modernen Theater, da ersterer sich in viel größerer Nähe zur Tonquelle befand.

In der Literatur über die römischen Theater findet man sehr häufig die Ansicht vertreten, auch der Zweck des Bühnendaches sei offenbar ein akustischer gewesen, indem es als Schallreflektor dienen sollte. Diese Ansicht ist irrig, sofern sie sich auf die Funde in den Theatern zu Aspendos, Orange und Bosra stützt; die Bühnendächer in diesen drei Theatern können m. E. günstige Wirkung auf die Akustik nicht gehabt haben. Konstruiert man sich bei diesen drei Bühnendächern, deren Höhe über der Bühne und Neigungswinkel gegen die Horizontale ja bekannt sind, nach den Gesetzen der Reflexion den Weg einer von der Mitte der Bühne ausgehenden Schallwelle sowohl für den primären als auch für den reflektierten Schallstrahl, so ergibt sich zwischen beiden eine Wegdifferenz:

in Bosra . . .	von zirka 26 m
» Orange . . . »	» 40 »
» Aspendos » »	» 52 »

Ein reflektierend angenommenes Bühnendach mußte also in Bosra einen ungünstigen Widerhall verursachen, in Orange und Aspendos aber die allerschönsten Echowirkungen hervorbringen. Durch reiche Relieffierung oder Kassettierung der Unterseite des Daches konnten diese Störungen zwar gemildert, aber doch nicht ganz aufgehoben werden.

Ob nun die Bühnendächer gerade in der Absicht angelegt wurden, um einen künstlichen Nachhall zu erzielen, der, wie wir später sehen werden, innerhalb gewisser Grenzen für die Akustik eines Theaters sogar wünschenswert ist, um dem Ton der menschlichen Stimme größere Fülle zu geben, läßt sich nach theoretischen Prinzipien nicht beurteilen; in dieser Frage könnte nur ein Versuch Aufklärung geben. Die Akustik des Theaters von Orange, bei dem das Bühnendach zerstört ist, soll innerhalb der Grenzen der Wiederherstellung des Theatrons eine vorzügliche sein.

ad II. Der zweite Grund für die gute Akustik der antiken Theater war die Offenhaltung des direkten Weges für den Ton. Man sorgte in geeigneter Weise dafür, daß die Schallwellen auf ihrem Wege vom Munde des Schauspielers zum Ohre des Zuhörers auf keinerlei Hindernisse stießen. Die Wichtigkeit dieser Bedingung liegt auf der Hand; denn für die Ausbreitung der Schallwellen, für deren Reflexion usw. bestehen ganz ähnliche Gesetze wie für die des Lichtes. Nur die um etwa einmillionmal kleinere Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles im Vergleich zu der des Lichtes mag die Ursache zu gewissen Abweichungen sein. So werfen z. B. die Schallwellen hinter einem Hindernisse — etwa einem Pfeiler oder einer Säule — nicht analog dem Lichtschatten einen Schallschatten, sondern sie schlagen wie die trägen Wellen eines Flusses hinter dem Pfeiler wieder zusammen. Naturgemäß verursacht aber dieses Hindernis eine Beunruhigung im Verlauf der Schallwellen, und eine Schwächung des Tones, die um so empfindlicher sein wird, je mehr der Ton bei größerer Entfernung von der Schallquelle schon an und für sich geschwächt ist. Diese Störungen waren in den antiken Theatern ausgeschlossen, da es keinerlei störende Stützen, Brüstungen oder dergleichen zwischen der Bühne und den Zuhörern gab.

Eine weitere Gewähr für die ungehinderte Schallausbreitung bot die sehr stark ansteigende Reihung der antiken Theater. Die durch die Köpfe der Zuhörere

dargestellte schallempfangende Fläche war in den antiken Theatern so gegen die Bühne gestellt, daß ein von der Bühne ausgehender Schallstrahl unter einem ziemlich großen Winkel, etwa 15—30°, auf sie auftraf. So wurde es vermieden, daß die Zuhörer selbst zu Hindernissen für die Schallwellen dadurch werden konnten, daß die Köpfe der Vorderreihen in das Hörfeld der dahinter Sitzenden hineinragten.

ad III. Ein sehr wichtiger Grund für die gute Akustik der antiken Theater lag auch in der Ausschaltung aller störenden Reflexe. Dies geschah insbesondere durch die eigentümliche Form des Zuschauerraumes. Man kann den Zuschauerraum der antiken Theater in seiner Gesamtform als eine abgestumpfte Halbhohlkegelfläche auffassen, auf der die Sitzreihen nur etwa als starke Riefen zutage treten. Ein Schallstrahl, der von der Bühne ausging, konnte die Kegelfläche unter gleichgültig welchem Winkel treffen; er mußte immer aus dem Kegel hinausreflektiert werden und konnte nicht durch eine nochmalige Berührung der Kegelfläche Störung hervorrufen. Wie wichtig es für die Ausschaltung störender Reflexe war, diese Kegelfläche möglichst rein zu erhalten und nicht durch anders geformte Flächen zu durchbrechen, war den antiken Architekten bekannt. Vitruv (V, 3) verlangt ausdrücklich: »Die Abteilungsgürtel dürfen nicht höher sein, als der Gürtelgang in der Breite mißt; denn wenn sie höher emporragen, werden sie die Stimmen zurückschlagen und von dem oberen Teile wegtreiben und nicht zulassen, daß an den obersten Sitzen, welche über den Abteilungsgürteln sind, die Endungen der Worte mit deutlichen Unterscheidungsmerkmalen zu Gehör gelangen.« Weiter verlangt Vitruv, »..... daß eine Schnur von der untersten Stufe bis zur obersten gespannt alle Kanten der Stufen und die Kanten der Abteilungsgürtel berühren solle; dann würden die Stimmen nicht behindert werden«. Manche Autoren, z. B. Streit, erblicken in dieser letzteren Forderung eine Anleitung zu einer verfeinerten Überhöhung der Stufen nach der Seilkurve. Ich möchte eine solche Auslegung nicht für richtig halten, sondern eher annehmen, daß Vitruv mit diesen Worten in gedanklichem Zusammenhang mit der Anleitung betreffs der Gestaltung der Diazomata die Forderung stellen wollte, den Zuschauerraum nach einer reinen Kegelfläche auszubilden, um so mehr, da an den Monumenten keinerlei Beweise dafür gefunden wurden, daß die Reihung jemals nach der Seilkurve angelegt wurde.

War der Zuschauerraum voll besetzt, und das dürfte in den antiken Theatern bei dem festspielartigen Charakter ihrer Aufführungen im Gegensatz zu der in unseren Fabriken für dramatische Kunst häufig vorkommenden gähnenden Leere die Regel gewesen sein, so wird es überhaupt kaum zu Reflexwirkungen aus dem Zuschauerraum gekommen sein. Denn die eng nebeneinander sitzenden Zuschauer verkleideten mit ihren Körpern vollständig die steinernen Sitzreihen und machten dadurch das an und für sich reflektierende Material derselben ganz ungeeignet, einen Ton zurückzuwerfen.

War also die Entstehung störender Reflexe im Zuschauerraum selbst bei den antiken Theatern nicht zu befürchten, so lag diese Gefahr auf der Bühne wegen ihrer großen Breite in um so größerem Maße vor. Ein in der Mitte der Bühne von Aspendos, Orange oder Bosra sprechender Schauspieler mußte durch das Echo-kreuzfeuer seiner Stimme, welches die 24 bzw. 30 m entfernt liegenden Versurenwände mit ihren Holztüren zurückwarfen, in empfindlicher Weise gestört werden.

Dieselben Verhältnisse dürften im Marcellustheater bestanden haben. Jeder Schauspieler, Sänger oder Redner weiß aus Erfahrung, wie ermüdend es ist, gegen das Echo der eigenen Stimme ankämpfen zu müssen.

Diese Sachlage bei den breiten Bühnen der Römer ist möglicherweise ein weiterer Grund, die Periakten auch für die Monumentalbühnen anzunehmen, da durch ihre Aufstellung die Echowirkung der Versurenwände aufgehoben werden konnte.

Ordnet man sie allerdings nach dem Reber-Durmschen Vorschlag an, also unter einem Winkel von 45° vor den Versuren, so wäre damit nicht viel gebessert worden, sondern nur der Echosegen nach den Sitzen der Orchestra abgelenkt worden.

Nimmt man dagegen die Streit-Gossetsche Aufstellungsart an, so würde durch dieses Heranrücken der Periakten in die größere Nähe der Schauspieler nicht nur die Echowirkung der Versurenwände beseitigt, sondern noch die bereits früher beschriebene Konsonanz- und Reflexverstärkung eingetreten sein.

Reflexe von den über die oberen Periakten hinausragenden oberen Wandteilen der Versuren konnten für den Zuschauerraum nicht mehr schädlich werden.

Die — wie oben beschrieben — bei den antiken Theatern vorliegende gänzliche Abwesenheit aller Nachhallreflexe birgt für die Akustik eines Theaterzuschauerraumes bekanntlich aber auch eine gewisse Gefahr in sich. In einem solchen Raum wird zwar jeder Ton gut gehört, die menschliche Stimme und die Töne von Musikinstrumenten verlieren aber ihre Fülle und wirken dünn und reizlos; es fehlt den Tönen gleichsam das verständig angewandte Pedal.

Die monumentalen steinernen Theater der Alten haben nach dieser Richtung hin zu wünschen übriggelassen, das verbürgen uns Nachrichten aus dem Altertum, z. B. bei Lukian und insbesondere Vitruvs bekannte Vorschläge zur Verbesserung der Akustik durch Aufstellung von Schallgefäßen. Vitruv macht seine Vorschläge ausdrücklich nur für die steinernen Theater, »da die hölzernen Theater mehrfaches Holzwerk haben, welches an und für sich tönen muß«.

Obwohl diese Schallgefäße natürlich ihren Zweck nicht erfüllt haben würden, so ist es doch sehr interessant, aus der vorgeschlagenen Art der Anordnung der Schallgefäße entnehmen zu können, daß sich Vitruv über den Sitz des Übels vollständig im klaren war. Vitruv ordnet nämlich seine Schallgefäße nicht etwa in der Nähe der Bühne an, etwa unter dem Orchesterfußboden, um die Stimme der Schauspieler nahe an ihrem Ursprungsorte durch Konsonanz zu verstärken, sondern er will sie in der Cavea in mehreren Reihen übereinander untergebracht wissen, offenbar in der Absicht, diese für Fernreflexe ihrem Material nach ungeeignete Fläche durch Konsonanzpunkte akustisch zu beleben.

In den großen offenen Theatern des Altertums war man in der Beseitigung aller Nachhallreflexe anscheinend etwas zu weit gegangen, und es ist daher denkbar, daß bei der Erbauung gedeckter Theater der Umstand mitgewirkt hat, daß in diesen die Akustik infolge der Nachhallwirkung des hölzernen Daches besonders für musikalische Darbietung günstiger erschien. Es ist das möglich, etwas Bestimmtes darüber wissen wir aber nicht. — Das akustische Prinzip des antiken offenen Theaters war also im Grunde genommen ein sehr einfaches: In ihm herrschte nur der direkte, an der Ursprungsstelle verstärkte und auf seinem Wege zum Zuhörer

durch nichts behinderte Ton. Reflexwirkungen im Zuschauerraum waren fast vollständig ausgeschlossen¹⁾.

Ein Vergleich der akustischen Verhältnisse unserer modernen Rangtheater mit denen der antiken ergibt, daß in den modernen Theatern keine der drei so klaren und logischen antiken Forderungen: Verstärkung des Tones an seiner Quelle, Offenhaltung des Weges zum Zuhörer und Ausschaltung störender Reflexe, auch nur annähernd erfüllt ist. Am schlimmsten liegen die Verhältnisse in unseren Theatern betreffs der ersten und wichtigsten dieser drei Forderungen, der Verstärkung des Tones.

Die Resonanzwirkung des hölzernen Podiums wird allerdings auch bei uns gewürdigt, wenn auch im Bühnenbetrieb häufig hier grobe Fehler begangen werden, indem man die akustische Wirkung des Podiums durch Überdeckung mit Teppichen wieder aufhebt. Besonders gern wird dieser Fehler in sogenannten Salonstücken begangen, in denen schon an und für sich gern *sotto voce* gesprochen wird. Bedeckt dann noch ein »echter Perser« die Bühne, so werden intime Gespräche gelegentlich so intim, daß sie nur dem engen Kreise der vordersten Parkettreihen verständlich sind.

Ganz verzichtet hat man aber leider bei uns auf die Verstärkung des Tones durch die so günstigen Bühnenrückwandreflexe. Es ist dies eine unglückliche Folge der durchwegs bedeutenden Tiefe unserer Bühnen; kommen doch Bühnentiefen bis zu 40 m vor, wenn man die Hinterbühne hinzurechnet.

Kommt die volle Tiefe nicht zur Anwendung, und werden flache Bühnenbilder gestellt, so geschieht die Verkleinerung der Bühne durch Leinwandflächen, die zu irgendwelcher Reflexwirkung ganz ungeeignet sind. Wird dagegen einmal die volle Tiefe der Bühne in Anspruch genommen, so besteht die Gefahr, daß Echowirkungen eintreten, und diese Störungen werden tatsächlich häufig bemerkt wenn nicht die nötige Vorsicht beobachtet wurde und alle reflektierenden Teile der Bühnenrückwand durch vorgehängte Leinwandflächen reflexlos gemacht waren.

Reflexwirkung von Flächen, die vor der Bühne liegen, ähnlich den von dem Orchesteraußboden der antiken Theater ausgehenden, werden bei uns nicht zu Hilfe genommen. In Opernhäusern liegt unmittelbar vor der Bühne das vertiefte Orchester, und in reinen Schauspielhäusern läßt man vielfach die Parkettreihen bis unmittelbar an die Bühne herantreten. In beiden Fällen ist also keine Fläche vor der Bühne vorhanden, die reflektieren könnte.

Eine Verstärkung der Stimme durch Reflexwirkungen von Setzstücken auf der Bühne, in ähnlicher Weise, wie sie die Alten wahrscheinlich durch ihre Periakten hatten, kommt bei uns nur hin und wieder und in geringem Umfange zur Anwendung; deutlich merkbar ist aber dann der Nutzen für die Tonwirkung der Stimme, den geschickte Sänger oder Schauspieler in einzelnen Skenen aus solchen reflektierenden Flächen ziehen.

Abgesehen von Ausnahmefällen bildet aber für gewöhnlich der Lappenwald der Kulissen, Bogen und Soffitten den akustischen Rückhalt für die Künstler.

In unseren Theatern wird also der Ton in der Regel am Ursprung nicht nur nicht verstärkt, sondern womöglich durch Dämpfung noch verschlechtert.

¹⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 228.

In der tiefen Bühne und der mit ihr verbundenen Schwächung des Tones im Keime liegt m. E. der Hauptgrund für die häufig so unbefriedigende Akustik unserer Theater. Gegenüber dieser Sachlage treten die anderen Gründe für die Verschlechterung der Akustik, die dann im Zuschauerraum selbst noch hinzukommen, wie mangelnde Offenhaltung des direkten Weges für den Ton und ungenügende Ausschaltung störender Reflexe, an Bedeutung weit zurück.

Die Offenhaltung des direkten Weges für den Ton wird in unseren Zuschauerräumen fast durchwegs in ungenügender Weise beachtet. Man stellt dem Tonstrome Säulen, Brüstungen und ganze Wände in den Weg und wundert sich dann, wenn der akustische Impuls die hinter diesen Hindernissen sitzenden Zuhörer nicht mehr in voller Kraft trifft.

Schwere Fehler werden auch insbesondere dadurch begangen, daß man durch zu schwache Überhöhung der Sitzreihen die Zuhörer selbst zu Hindernissen für die Tonausbreitung werden läßt. So dürfte der Hauptgrund für die fast durchwegs ungünstige Akustik der weiter von der Bühne entfernt liegenden Parkettplätze darin zu suchen sein, daß die von der Bühne ausgehende Schallwelle unter einem zu spitzen Winkel — meist nicht mehr wie $7-10^\circ$ — auf die Zuhörerfläche trifft, so daß sich die Schallwellen erst durch das Gewirr von Köpfen der Vorderreihen zu den Ohren der dahinter sitzenden Zuhörer hindurchwinden müssen. Noch spitzer wird der Winkel in den Amphitheaterreihen der höchsten Ränge. Daß aber dort die Akustik meist doch günstiger ist wie im Parkett, hängt m. E. damit zusammen, daß diese oberen Ränge für die von dem Bühnenpodium ausgehenden Konsonanz- und Nahreflexschallwellen günstiger liegen. Gegenüber der Wirkung des Podiums halte ich den akustischen Wert der Decke für unbedeutender, da von ihr nur Fernreflexe ausgehen können, die erfahrungsgemäß nicht so günstig wirken wie Reflexe von Flächen, die sich in großer Nähe der Schallquelle befinden.

Die dritte Forderung, Ausschaltung aller störenden Reflexe aus dem Zuschauerraum, war in den antiken Theatern durch die Kegelform der Cavea erzielt. Bei unseren auf die Zylinderfläche zurückzuführenden Rangtheatern ist diese Wirkung dagegen nicht zu erwarten. Vielmehr herrscht in unseren Zuschauerräumen ein derartiges Durcheinander und Hintereinander von Reflexen, daß der primäre Ton verdeckt wird und »die gesprochene Silbe¹⁾ ihrer eigenen früher geborenen und nach der soundso vielen Reflexion zurückkehrenden Schwester zum Opfer fällt«.

Schnelläufiges musikalisches Figurenwerk würde durch das »lästige Mitschwätzen und Nachäffen der akustischen Spiegelbilder des einzelnen Tones« vollständig verwischt werden, wenn wir es nicht innerhalb gewisser Grenzen in der Hand hätten, die Reflexwirkung der Wandflächen durch geeignetes Material und bestimmte Oberflächenbehandlung unschädlich zu machen. Einfacher und vollkommener erreichten jedenfalls die antiken Architekten ihren Zweck.

¹⁾ Vgl. B. Donath, Akustische Betrachtungen. Woche 1905, Seite 1291.

ZWEITE ABTEILUNG.

DIE ENTSTEHUNG DES RANGTHEATERS.

Welche Gründe waren es nun, die zu einer Abkehr von der antiken Theaterform führten und die Entwicklung des Rangtheaters zu Beginn des XVII. Jahrhunderts veranlaßten?

Bei der Ausbildung des antiken Theaters hatten die beiden Faktoren des guten Sehens und Hörens den stärksten Einfluß ausgeübt.

Der unter diesem Einfluß entstandene Zuschauerraum wurde auch als wohl geeignet befunden für die in dritter Linie in Frage kommenden Anforderungen, welche die gesellschaftlichen Sitten und die soziale Ordnung an die Reihung stellten.

Und in der Tat läßt sich kaum eine schönere und edlere Anordnung großer Menschenmassen denken als die auf der geschwungenen, stark ansteigenden Fläche eines antiken Amphitheaters. Ein jeder aus der tausendköpfigen Menge konnte die Würdenträger des Staates und die allerhöchsten Personen auf den Tribunalien frei und ungezwungen überblicken und hatte so die gesamte bürgerliche Gesellschaft in ihrer Zusammensetzung wie auf einem Riesenfächer vor Augen. Andererseits war ein jeder auch wiederum selbst frei den Blicken aller ausgesetzt, hatte daher in seiner Haltung und in seinem Gebaren seine eigne gesellschaftliche Stellung zu repräsentieren und konnte sich nicht wie bei den späteren Theatern in dem verschwiegenen Winkel einer Loge einem bequemen Inkognito hingeben.

Auch für eine Differenzierung der Plätze nach der gesellschaftlichen Ordnung erscheint das antike Amphitheater sehr wohl geeignet. »Stellen wir uns die Tronoi oder Bisellien am Orchestrakreise mit den vornehmsten Personen besetzt vor und in weiteren Reihen oder in einzelnen Keilen verteilt alles, was auf besondere Ehrung, sei es der Intelligenz oder des Besitzes, Anspruch erhebt, und dahinter dann die große Menge des Volkes«, so müssen wir mit Streit¹⁾ zugeben, »daß diese Anordnung mehr aristokratischen Allüren entspricht als unsere Käfig- und Hürdenhäuser«.

Dieser dritte Faktor, die Reihung nach der gesellschaftlichen Ordnung und Sitte, hat indessen im Altertum nur einen ganz unbedeutenden Einfluß auf die Formung des Zuschauerraumes ausgeübt. Dies geht schon daraus hervor, daß sich der ursprüngliche Amphitheatergedanke, abgesehen von kleinen Variationen (Tribunalien, Senatorenplätze), unverändert durch sieben Jahrhunderte erhalten hat, also während eines Zeitraumes, innerhalb dessen die Ordnung und Zusammensetzung der menschlichen Gesellschaft bei den einzelnen Völkern die größten Umwälzungen erfahren hatte.

Bei der Formung des Logen- und Rangtheaters haben dagegen die beiden Faktoren des guten Sehens und Hörens ganz offensichtlich nur eine kümmerliche

¹⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 210.

Rolle gespielt, und es läge nun nahe, die Gestaltung des Rangtheaterzuschauerraums darauf zurückzuführen, daß man dem dritten Faktor, der Reihung nach der gesellschaftlichen Ordnung und Sitte, eine krankhaft übertriebene Bedeutung zugestanden habe.

Unzweifelhaft haben allerdings die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse bei der Entstehung des Logen- und Rangtheaters zu Beginn des XVII. Jahrhunderts ein Wort mitgesprochen. Die antike Reihung der Zuschauer mochte dem stolzen und pomphaften Zeitalter des beginnenden Barocks vielleicht zu nivellierend und demokratisch erscheinen. Dagegen glaubte man im Logenhaus eine zeitgemäßere Anordnung gefunden zu haben, durch die man die gesellschaftlich verschiedene Wertung der einzelnen Bevölkerungsschichten besser und schärfer zum Ausdruck bringen konnte. Sodann war auch an den barocken Höfen Italiens eine ernste Auffassung von den Aufgaben der Bühnenkunst verloren gegangen. Das Theater war nur eines der Mittel zum Zwecke der Veranstaltung glänzender Hoffestlichkeiten. Die den Zuschauerraum füllende festliche Menge wollte nicht lediglich ihre Aufmerksamkeit dem Spiel auf der Bühne zuwenden, sondern wollte auch das nicht minder lebhaftes Spiel unter den Zuschauern beobachten können, daran teilnehmen und selbst gesehen werden. Dieser dem eigentlichen Zwecke eines Theaters unzweifelhaft untergeordnete Faktor kann aber nicht der Hauptgrund gewesen sein, eine Zuschauerraumform zu entwickeln, die die wichtigsten Anforderungen, die man an ein Theater stellen muß, die auf gutes Hören und Sehen, nur höchst mangelhaft erfüllen konnte. Der eigentliche Grund des Übels lag tiefer und ist zu suchen in der Umwandlung der flachen und breiten antiken Bühne in die tiefe und schmale Kulissenbühne.

Diese Umwandlung tritt zum ersten Male bei Aleottis *Theatro Farnese* zu Parma (1618) in Erscheinung.

Die gelehrten Akademien der italienischen Renaissance hatten bei ihren Theatern sinngemäß auf die antike flache Bühnenform zurückgegriffen, da sie in erster Linie die klassischen Tragödien und Komödien der Antike zur Darstellung bringen wollten. Dieses klassische Repertoire ging auch auf die Theater der fürstlichen Höfe über, wurde dort aber durch mythologische und allegorische Zwischenstücke bereichert, die die Zwischenakte ausfüllen sollten.

Die Handlung¹⁾ dieser »Intermezzi« war auf großen Prunk und Prachtentfaltung zugeschnitten und sollte die Schaulust der nicht ausschließlich gelehrten Tendenzen huldigenden Hofgesellschaft befriedigen. Es waren allegorisierende dramatische Darstellungen mit eingeflochtenen Tänzen und Gesängen unter Musikbegleitung. Die Intermezzi enthielten also in nuce die Elemente der späteren Oper, des *Dramma per musica*.

Diese höfischen Theateraufführungen machten naturgemäß auch einen erheblich größeren Aufwand in der Ausstattung der Bühne nötig, als er auf den dekorationslosen Akademiebühnen üblich war. Aleotti glaubte diesen gesteigerten Ansprüchen am besten dadurch gerecht zu werden, daß er der Bühne eine starke Ausbildung nach der Tiefe gab und außerdem das Bühnenbild durch die Einführung der Kulissen wandlungsfähiger und zu einer bei der antiken Bühne niemals angestrebten Vortäuschung der Wirklichkeit geeigneter machte.

¹⁾ Vgl. Hammitzsch, *Der moderne Theaterbau*, I. Teil, Seite 20. Berlin 1907.

Die Erfindung der tiefen Kulissenbühne war ein Mißgriff, der für den Theaterbau die ungünstigsten Folgen haben sollte. Hatte man bisher bei den Akademie-theatern die Vorgänge auf der Bühne gleichsam wie auf einem freien Platze vor sich gehen sehen, so spielte sich jetzt die Handlung in einer engen und tiefen Gasse ab. Nur von einem verhältnismäßig schmalen Raume vor der Bühnenöffnung aus hatten die Zuschauer genügenden Einblick in das tiefe Bühnenbild. Um die nötige Anzahl Zuschauer unterzubringen, war also Aleotti gezwungen, seinen Zuschauerraum in die Länge zu ziehen. Diese Anordnung ergab natürlich sehr ungünstige Sehverhältnisse für die Vorgänge auf der Bühne, kam aber dem Wunsche der Hofgesellschaft, sich auf der Gradina vorteilhaft allen Blicken zu präsentieren, in weitestem Maße entgegen. Aleottis Theater ist daher schon so recht ein *lucus a non lucendo*, ein Theater nicht zum Schauen, sondern um gesehen zu werden.

Die tiefe Kulissenbühne im Theatro Farnese machte aber auch neben der Tageslichtbeleuchtung der Platea die künstliche Beleuchtung des Bühnenbildes nötig; dadurch wurden die Sehverhältnisse noch mehr verschlechtert. Es war daher nur die logische Weiterentwicklung eines an sich verfehlten Grundgedankens, wenn man bei späteren Theaterbauten mit tiefer Bühne die Zuschauer an den Wänden emportürmte, da man ihnen auf andere Weise keine annehmbaren Sehentfernungen schaffen konnte. Ob man sie hier in Logen, Rängen oder Hürden unterbrachte, sind nur Variationen desselben unerfreulichen Themas.

So wurde Aleottis tiefe Kulissenbühne zum Ausgangspunkte und Hauptgrund für die Entwicklung des Rangtheaters. Tatsächlich wird die neue Theaterform schon sehr bald gefunden. 1639 erhielt Venedig in dem Theatro San Cassiano das erste Theater dieser Art mit zunächst nur drei Rängen.

Die ungünstigen Folgen dieser Entwicklung des Theaters für die Frage des guten Sehens und Hörens traten naturgemäß sofort zutage. Zeitgenössige Autoren berichten uns von solchen Klagen. Da man aber gegenüber der widersinnigen Bühnenform eine befriedigende Lösung der Zuschauerraumfrage nicht fand und logischerweise auch nicht finden konnte, so machte man aus der Not eine Tugend und begeisterte sich für die mehr oder minder eingebildeten, sicherlich aber nebensächlichen Vorteile, die die neue Theaterart für die gesellschaftlichen Gepflogenheiten bieten sollte. Binnen weniger Jahrzehnte war dies Theatersystem über ganz Italien verbreitet, und man verstieg sich bis zur Anlage von sechs Rängen übereinander. Merkwürdig schnell gewöhnte sich das Theaterpublikum an alle mit dem Rangtheater und der tiefen Bühne verknüpften Mißstände und hielt sie für selbstverständlich, ja gewann sie sogar geradezu lieb. Nicht lange dauerte es, so erlosch jedes Verständnis für die klare Logik des antiken Theaters: »Vernunft wird Wahnsinn, Wohltat Plage.«

DRITTE ABTEILUNG.

RÜCKGRIFFE
AUF DAS ANTIKE THEATER.

Historischer Überblick.

Bevor ich mich den modernen Reformbestrebungen, von Schinkel und Semper ausgehend, zuwende, möchte ich einen kurzen Überblick über die zeitlich früheren Rückgriffe auf das antike Theater in der Entwicklungsgeschichte des Theaterbaues geben.

Beginnend mit den Akademietheatern der italienischen Renaissance, weist die neuere Zeit eine ganze Reihe von Versuchen auf: die unübertroffene Zweckmäßigkeit der Anlage des antiken Theaters, die Einfachheit und doch monumentale Größe seines Baugedankens veränderten Zeitläuften anzupassen und späteren Geschlechtern dienstbar zu machen.

Das Theater der Römer insbesondere war es, welches einen starken Einfluß auf den Theaterbau der neueren Zeit ausübte. Es war den Architekten in seinen besser erhaltenen und leichter erreichbaren Resten bekannter und erschien in seiner geschlossenen, von der Erde losgelösten Form überhaupt anpassungsfähiger als das Theater der Griechen mit seinem nur losen Zusammenhange zwischen Bühne und Zuschauerraum und seiner baulichen Abhängigkeit von den natürlichen Bergformationen. Nicht zu allen Zeiten war der vorbildliche Einfluß des antiken Theaters gleich groß, nicht immer war die Antike sozusagen modern, und nur zu häufig war es unmöglich, die antiken Forderungen mit den geänderten Gesellschaftsverhältnissen in Einklang zu bringen.

Am markantesten tritt naturgemäß die Einwirkung des antiken Vorbildes in den Theaterbauten der italienischen Renaissance zutage, dieser Zeit der Wiedererweckung antiken Geistes.

Die Entwürfe eines Serlio für ein Amphitheater in Vicenza (1540) und insbesondere das auf uns überkommene so reizvolle *Theatro olympico* (s. Fig. 18) des Palladio ebendasselbst (1580) lassen es deutlich erkennen, wie die Künstler es versucht und verstanden haben, im Sinne der Alten zu arbeiten, ohne die Eigenart ihrer Zeit oder ihrer Person zu verleugnen.

Das Theater des Palladio ist wahrscheinlich typisch für die zahlreichen Akademietheater dieser antikebegeisterten Epoche, von denen leider nur wenige Nachrichten auf uns überkommen sind. Nach diesen Berichten waren sie alle nach antikem Muster mit halbkreisförmigem Zuschauerraum und amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen ausgebildet. Dieselbe Anlage weist auch das Theater des Palladio auf. Der ganze Grundriß, die breite und verhältnismäßig flache Bühne mit ihrer monumental ausgebildeten Szenenfront (s. Fig. 19), ihren traditionellen

fünf Türen, die Ausbildung des Zuschauerraumes und dessen oberer Abschluß durch eine Säulenstellung und insbesondere seine Beleuchtung durch Tageslicht weisen alle auf das römische Vorbild, das *Theatrum tectum* hin. Die Ausbildung der *Gradina* im *Theatro olympico* weicht von der in den antiken Theatern zu Aosta und Pompeji gefundenen

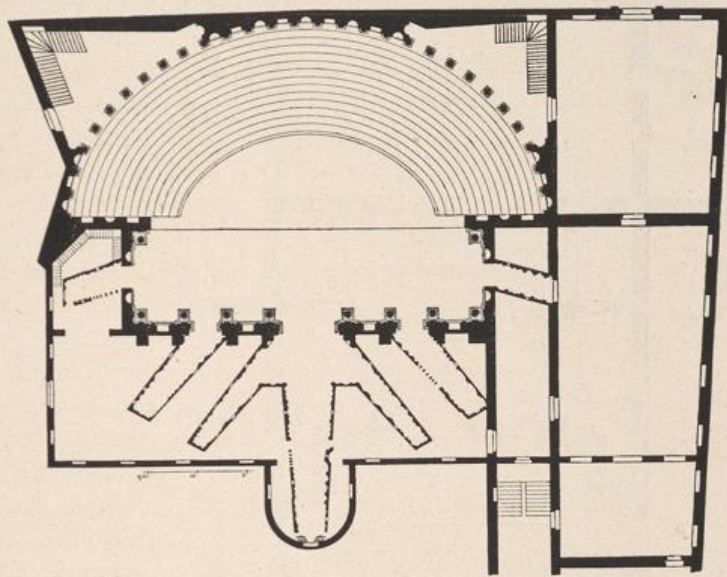


Fig. 18. *Theatro olympico* in Vicenza nach Durm, H. d. A. *Baukunst der Renaissance*. Stuttgart 1903.

allerdings darin ab, daß die Zuschauerreihen durchwegs zum Halbkreis bzw. zur Halbellipse durchgeführt sind. Der palladianische Grundriß ähnelt also mehr einem in seinen Abmessungen sehr reduzierten, offenen antiken Theater. Weitere Abweichungen vom antiken Vorbilde, z. B. das Fehlen der Keiltreppen sowie auch die bereits erwähnte gedrückte elliptische Grundrißform der *Gradina*, waren durch äußere Umstände — unzureichende Abmessungen des Bauplatzes — begründet.

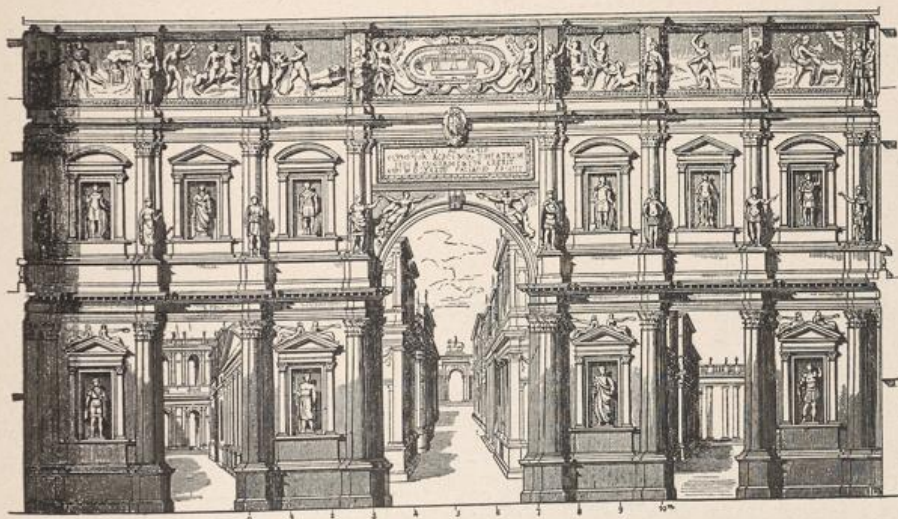


Fig. 19. Palladios *Theatro olympico*: *Scena* nach Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*. Stuttgart 1904.

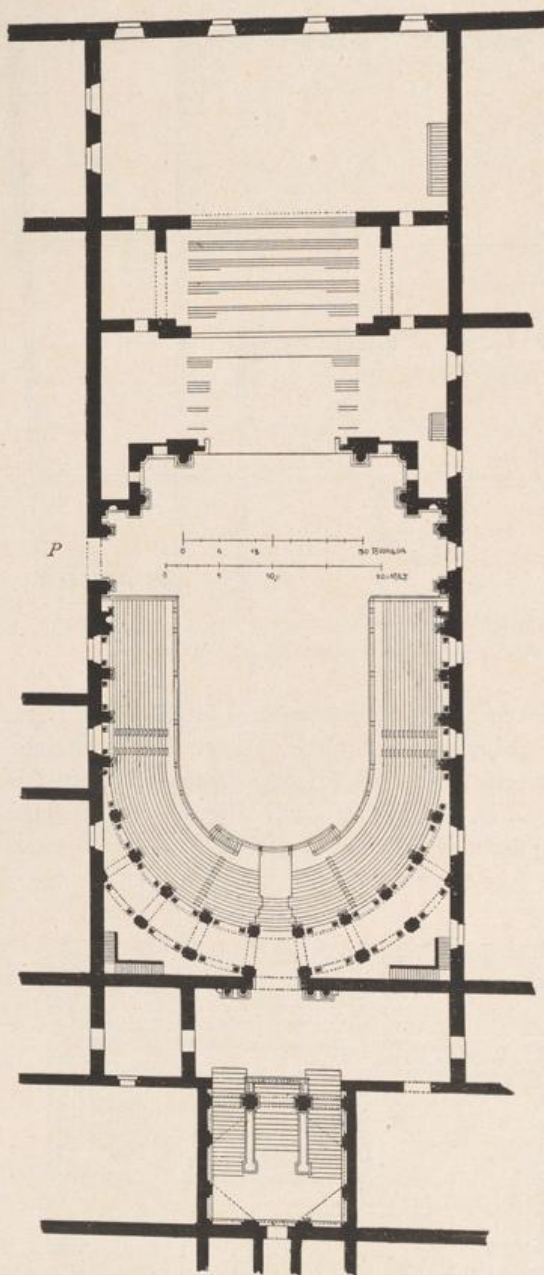


Fig. 20. Theatro Farnese in Parma
nach Hammitzsch a. a. O.

Entwicklung des Logentheaters führen sollte. Mit der Erfindung des Logentheaters hört für Italien der vorbildliche Einfluß des antiken Theaters auf.

Gegen Ende des XVI. Jahrhunderts waren auch in England in den Public theatres Theaterbauten entstanden, die in vielen Momenten ihrer Anlage die Antike als ihre geistige Mutter erkennen lassen.

Die Bühne der Akademien war starr und dekorationslos, folgte also hierin nicht den antiken Bühnengebräuchen. Auf diese Verkücherung des Bühnenbildes an den Theatern der gelehrten Akademien sollte sehr bald die Reaktion eintreten in der Erfindung der Kulissenbühne. Mit dieser Erfindung verfiel man in das andere Extrem, Vortäuschung der Wirklichkeit, während die Antike die goldene Mitte, »stilisierende Andeutung im Bühnenbilde«, gehalten hatte.

An die Hauptbühne des Palladio fügte Scamozzi noch eine Hinterbühne mit perspektivischen Straßenbildern an, eine Konzession an die beginnende Geschmacksrichtung der Zeit für perspektivische Spielereien und schon eine Etappe auf dem Wege zur Kulissenbühne.

Bereits etwas verwischer, wenn auch noch unverkennbar sind die Spuren antiker Elemente an Aleottis Theatro Farnese zu Parma (1618) (s. Fig. 20), so insbesondere in der amphitheatralischen Reihung der Zuschauerplätze und der schönen Proskeniumarchitektur, bei der allerdings die römische Scaenae frons schon zum bloßen Rahmen um die Bühnenöffnung zusammengeschumpft ist.

Eine einschneidende Veränderung weist aber — wie schon beschrieben — die Bühne auf, die in ihren Konsequenzen bald zur

Das S
sche die Kl
in erster
stehen Ge
nung durc
Klass ange
epitheatra
ist. Bei der
in einer Ve
festenänge
gewandte
Eigene
vantheater
ühne der
Größe vor,
schonraum
Lindner G
gegenüber
rührung
Hinterbüh
ein Szenen
möglich w
Globeheat
über der
Terrasse v
weisen ob
s. Fig. 22
antiken B
und Zusc
wichtige
stimmlich
Au
schwache
Kunstges
antiken
M
Shake
kunst zu
bis auf
D
lenische
XVII. J
dramati
alle me
Mithras
Mort

Das Studium der klassischen Literatur an den Universitäten und die Versuche, die klassischen Dramen wieder zu beleben, gaben auch hier, wie in Italien, den ersten Anstoß zur Ausbildung dieser Theater. Zunächst griff man auf den antiken Gedanken zurück, unter freiem Himmel zu spielen, modifizierte aber diese Anordnung durch teilweise Überdachung des Zuschauerraumes in einer dem ungünstigeren Klima angemessenen Form. Auch die Grundrißform des Zuschauerraumes und die amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen weisen Anklänge an das antike Theater auf. Bei der Verwendung des Amphitheatersystems kam man allerdings sozusagen zu einer Vervielfachung der klassischen Anordnung, indem man mehrere Amphitheaterränge übereinanderschachtelte. Dadurch entstand das auch heute noch oft angewandte Hürdensystem.

Eigentümlich war die Ausbildung der Bühne im englischen Theater. Im Swantheater in London behielt man zwar die breite und wenig tiefe dekorationslose Bühne der italienischen Akademien bei, schob sie aber so weit in die Platea oder Grube vor, daß sie von drei Seiten von dem Zuschauerraum umschlossen wurde. Die Bühne des Londoner Globetheaters (1596) (s. Fig. 21) erfuhr gegenüber der des Swantheaters noch eine Bereicherung durch Anfügung einer kleinen flachen Hinterbühne, auf der durch Hintergründe u. dgl. ein Szenenwechsel innerhalb bescheidener Grenzen möglich war. Außerdem wies auch die Bühne des Globetheaters noch zwei erhöhte Sitzplätze auf, einen über der Öffnung der Hinterbühne als eine Art Terrasse vor einer dekorativen Hausfront und einen zweiten oben auf den Zinnen des Dekorationshauses (s. Fig. 22). Etwas Ähnliches besaßen ja auch die antiken Bühnen. Im Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum befolgen beide Theater das wichtige antike Prinzip, Darsteller und Zuschauer räumlich zu vereinigen.

Auch in der verhältnismäßig geringen Tiefenausbildung der Bühne, der nur schwachen szenischen Andeutung des Ortes der Handlung befolgte man klassische Kunstgesetze, wenn auch die starre Dekorationslosigkeit der Vorderbühne nicht antiken Anschauungen entsprach.

Mit diesen für unsere heutigen Begriffe ärmlichen szenischen Mitteln brachte Shakespeare seine unsterblichen Dramen zur Darstellung und hob die Schauspielkunst zu einer künstlerischen Vollendung, wie sie seit dem klassischen Altertume bis auf den heutigen Tag nicht wieder erreicht worden ist.

Die raffinierte und prunkvolle italienische Bühne dagegen führte den künstlerischen Verfall der Schauspielkunst herbei, der sich in den seit der Mitte des XVII. Jahrhunderts zur beinahe ausschließlichen Herrschaft gelangten musikalisch-dramatischen Mischspielen äußert. Bei diesen mußten außer Gesang und Ballett auch alle nur erdenklichen Dekorations- und Maschinenkünste die Schaulust befriedigen.

Leider erhielt sich das englische Theater infolge ungünstiger äußerer Verhältnisse nur wenige Jahrzehnte. Schon in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts

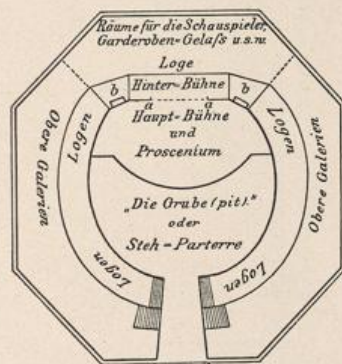


Fig. 21. Grundriß des Globetheaters nach Rudolph Genée, Die Entwicklung des skenischen Theaters. Stuttgart 1889.

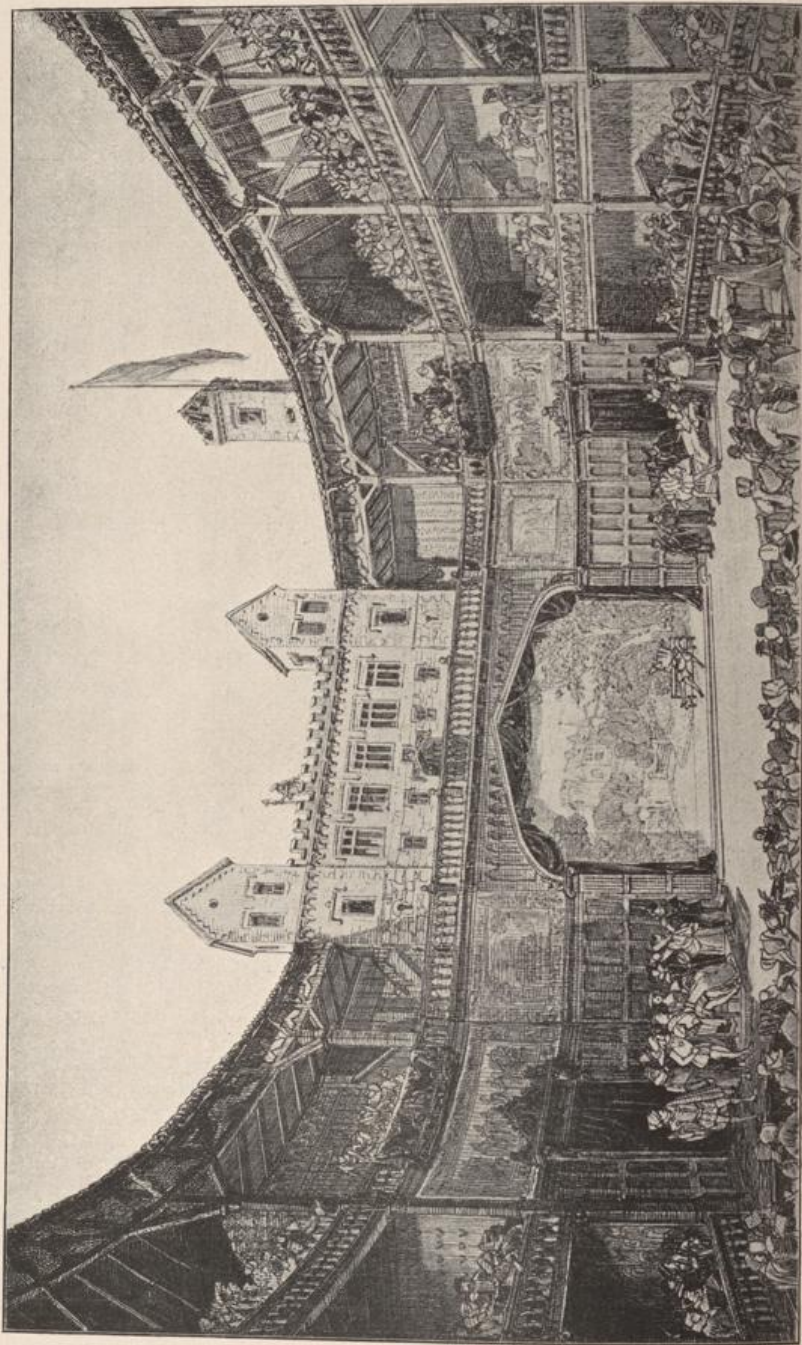


Fig. 22. Innenperspektive des Globetheaters nach Streit a. a. O.

wurden die Theater durch puritanischen Fanatismus zerstört, und als wieder eine dem Schauspiel freundlicher gesinnte Zeit anbrach, hatte inzwischen das aus Italien importierte Logentheater schon Anklang gefunden und verdrängte bald alle Erinnerung an das vorhergegangene nationale Theater. Es wäre dieser glücklichen Vereinigung antiker und nationaler englischer Elemente, die die Voraussetzung für eine gesunde Weiterentwicklung in sich trug, ein günstigeres Geschick zu wünschen gewesen.

Ebenso wie in England bedeutete auch in Italien die Einführung des Logentheaters einen vollständigen Verzicht auf fernere Anregungen aus dem antiken Theater. Das Logentheater und insbesondere die tiefe Dekorationsbühne standen dem klassischen Theater zu fremd gegenüber, als daß eine Vereinigung von Elementen aus den beiden feindlichen Lagern zu einer gesunden Form hätten führen können.

Wir begegnen allerdings in der Geschichte des italienischen Theaterbaues noch zwei nicht zur Ausführung gekommenen Projekten, die Kombination antiker Gedanken mit den Logentheatern und der tiefen Bühne anstrebten. Das eine Projekt ist das des Vincenzo Arnaldi (1762) (s. Fig. 23), eines Mitgliedes derselben *Academia olympica*, der auch Palladio angehört hatte. Die Anlage des Arnaldischen Projektes weist ausgesprochene Ähnlichkeit mit dem Grundrisse des *Theatro olympico* auf, entstellt aber den Gedanken des Palladio durch Hinzufügung von fünf Logenrängen über einem Amphitheater von zehn Sitzreihen. Außerdem ist der flachen Monumentalbühnen des Palladio eine

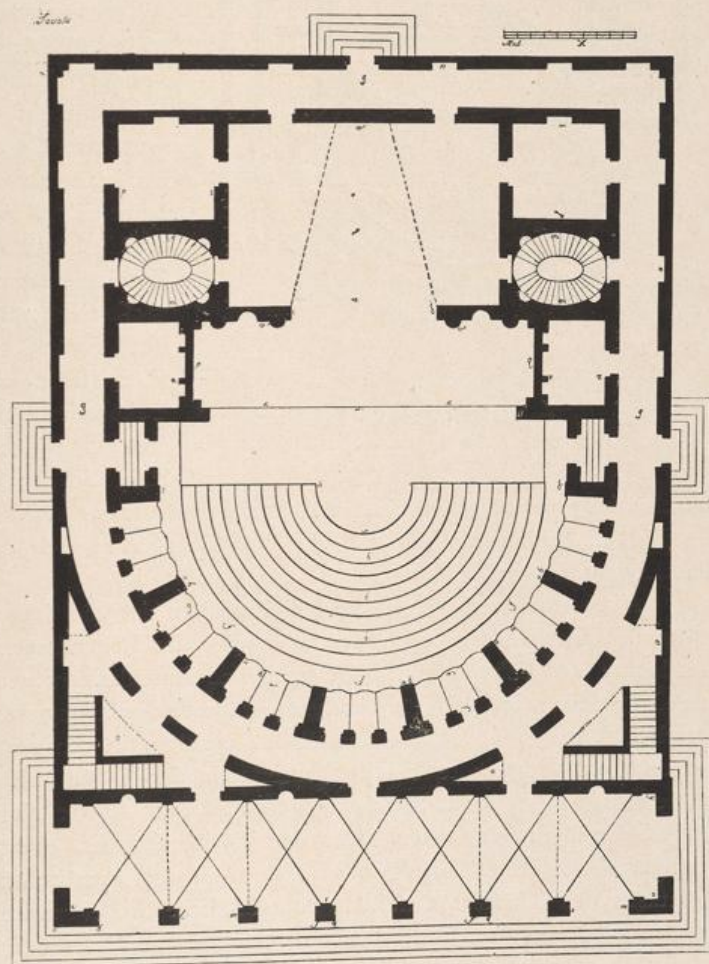


Fig. 23. Projekt des Vincenzo Arnaldi nach Hammitzsch a. a. O.

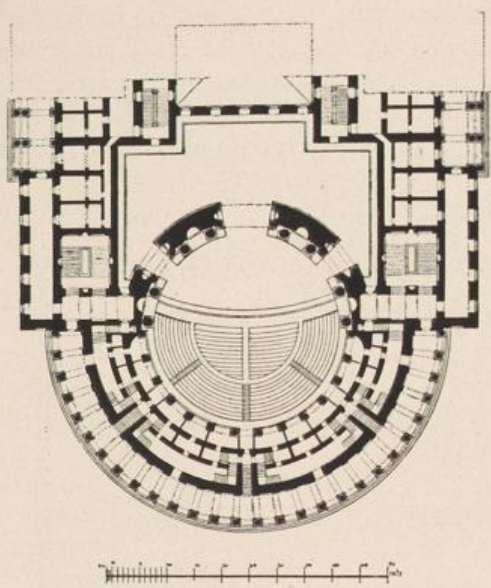


Fig. 24. Projekt des Vincenzo Ferrarese
nach Streit a. a. O.

manche verwandten Züge mit dem Shakespearetheater auf. Der Zuschauerraum vereinigt in ähnlicher Weise wie das Projekt des Arnaldi das Amphitheater mit dem Logentheater.

Abgesehen von diesen beiden Projekten ist die Geschichte des Theaterbaues der Jahrhunderte nach der Erfindung des Logentheaters eigentlich nur die Geschichte der Entwicklung des Logen- und Rangtheaters, sofern man überhaupt angesichts einer an und für sich unfruchtbaren Erfindung von einer Entwicklung sprechen kann. Man wälzte denselben Gedanken in den verschiedensten Formen hin und her, verwandte bei der Ausbildung der Logen bald Zwergstützen, bald Stützen kolossaler Ordnung oder legte einmal zur Abwechslung Ehre hinein, gar keine Stützen zu verwenden. Daneben betrieb man mit ebenso großem Eifer wie geringer Aussicht auf Erfolg die Suche nach der akustischen Kurve, die in der Phantasie der Theaterarchitekten eine ähnliche Rolle spielte wie der Stein der Weisen in der der mittelalterlichen Alchymisten. Wesentlich neue Gedanken von bahnbrechender Bedeutung traten nicht in Erscheinung.

Erst im XIX. Jahrhundert setzt eine von Schinkel und insbesondere seinem jungen Freunde Semper in Fluß gebrachte und immer lebhafter werdende Bewegung ein, die sich außerhalb der altgewohnten Bahnen hält.

tiefe Kulissenbühne angegliedert, die von den seitlichsten Logen nur zum kleineren Teil hätte überblickt werden können.

Das zweite Projekt ist das des Vincenzo Ferrarese (s. Fig. 24), welches von dem Architekturschriftsteller Francesco Milizia in seinem Werke »Del Teatro« 1771 veröffentlicht wurde. Dieser Entwurf greift ebenfalls auf die offene römische Monumentalbühne zurück, barockisiert sie aber dadurch, daß er die Skenenwand dem Kreis des Zuschauerraumes folgen läßt. Durch große Bogenöffnungen in dieser Skenenwand sollten die Zuschauer Einblick in die dahinter liegende Dekorationsbühne haben.

Das Hineinbeziehen der Vorderbühne in den Zuschauerraum weist

VIERTE ABTEILUNG.
DIE MODERNEN REFORM-
BESTREBUNGEN.

Einleitung.

Wir hatten bei unseren Betrachtungen über die Entstehung des Rangtheaters gesehen, daß der Hauptgrund für die Entwicklung dieser mit so vielen Mängeln und Schwächen behafteten Theaterform in der Erfindung der tiefen Dekorationsbühne zu suchen sei. Es kann daher kein Zweifel darüber bestehen, daß eine vollbefriedigende Reform des Rangtheaters nur dadurch zu erreichen ist, daß man die Axt an die Wurzel des Übels, die tiefe Dekorationsbühne, legt. Nur indem man die Ursache der Krankheit beseitigt, darf man hoffen, eine Gesundung des gesamten Theaterkörpers zu erreichen.

Die ganze Theaterreform ist daher in erster Linie eine Frage der Bühnenreform. Dies ist auch von den bedeutendsten Architekten, die sich mit der Neugestaltung des Theaterbaues befaßten, klar erkannt worden. So setzte Schinkel mit seinen Reformbestrebungen bei der Bühne ein, und auch Semper war ursprünglich auf diesem Gebiete tätig, bis er durch äußere Umstände zu einem Frontwechsel gedrängt wurde.

Wenn daher neben der bühnenreformatorischen Bewegung eine andere Richtung besteht, die darauf hinzielt, eine Reform des Theaterwesens durch Umwandlung des Rangtheaterzuschauerraums unter Beibehaltung der tiefen Dekorationsbühne herbeizuführen, so kann dies nur zu Halbheiten, nur zu Kompromißlösungen führen. Daß aber gerade auf diesem letzteren Gebiete mehr praktisch greifbare Resultate erzielt wurden, erklärt sich daraus, daß die Schwierigkeiten, mit denen die Bühnenreformer zu kämpfen haben, weit größere sind als die, welche den Zuschauerraumreformern entgegenstehen. Der Zuschauerraumreformer hat lediglich den in alteingewurzelten Anschauungen und Gewohnheiten begründeten Widerstand des Publikums zu überwinden; für den Bühnenreformer kommt zu diesem Momente, dessen Bedeutung und Größe ich gewißlich nicht unterschätze, noch der Widerstand all der zahlreichen Faktoren jenseits der Vorhangslinie hinzu, die nicht minder konservativen Anschauungen huldigen.

Abgesehen davon, daß die Arbeit der Zuschauerraumreformer am falschen Punkte einsetzt, ist sie doch insofern von großem Werte für die Entwicklung des modernen Theaterbaues, als sie abbröckelnd und unterminierend auf den Glauben an das Rangtheaterdogma wirkt. So hilft sie auf ihre Weise mit den Weg ebnen zum erstrebten Ziele einer gesunden Theaterform. Die Entscheidung wird aber sicherlich nur auf dem Gebiete der Bühnenreform fallen, da sie nach der ganzen sachlichen und historischen Entwicklung des Rangtheaters nur auf diesem Gebiete fallen kann.

Ich wende mich zunächst den Bestrebungen der Bühnenreformer des XIX. Jahrhunderts zu, werde darauf das Gebiet der Zuschauerraumreform behandeln und zuletzt diejenigen Projekte und Theaterbauten besprechen, bei denen sowohl in der Ausbildung der Bühne als auch in der des Zuschauerraumes neue Wege beschritten wurden.

Erster Abschnitt.

Bühnenreform.

I. Schinkels Reformbühnen.

Die Zustände, welche zu Beginn des XIX. Jahrhunderts im Theaterwesen herrschten, waren für einen feinfühligem Künstler wie Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) so unbefriedigend, daß sich ihm der Gedanke an eine Reform dieser »Barbarei« mit zwingender Gewalt aufdrängte. Schinkel, als begeisterter Verehrer der klassischen Kunst, richtete sein Auge auf die Antike: »Bei den unzähligen Verirrungen¹⁾ unserer Tage liegt eine Erquickung in der Erinnerung an jene schöne und helle Zeit, und eine unwiderstehliche Neigung regt sich in den Besseren, den alten Faden wieder anzuknüpfen und zu schaffen nach alter Kunst und Art, soweit die Kräfte reichen.

Aus dem Studium des antiken Theaterwesens erwuchs Schinkel eine Fülle neuer, mit dem Althergebrachten kühn brechender Ideen. Hinterlassene Entwurfskizzen für den Umbau des alten Berliner Nationaltheaters, etwa aus dem Jahre 1815 stammend, die in einem anderen Abschnitte näher zu besprechen sind, beweisen, daß Schinkel in seinen Plänen seiner Zeit um ein Menschenalter vorausgeeilt war. So mußte auch ihm das Geschick, von seinen Zeitgenossen nicht verstanden zu werden, hemmend und hindernd entgegenreten, das so viele große Geister vor ihm und nach ihm betroffen hatte. Ein Brief, den der damalige Theaterintendant Graf Brühl, »der erste Meininger«, im Jahre 1815 aus Anlaß des Theaterbaues schrieb, ist für die Sachlage bezeichnend: »Längst war es mein Wunsch, mich mit unserem vortrefflichen Schinkel in Unterhandlungen einzulassen, weil ich ihn ohne Übertreibung für einen der genialsten und geistreichsten Baukünstler halte, die Deutschland besitzt. Anfänglich schien er nicht dazu gewilligt, und zwar aus demselben Grunde, der alle Unterhandlungen mit den Architekten erschwerte; nämlich er hatte über Theater und Theaterwesen, über Schauspiel, Dichtung und Tanz so abweichende Gedanken von dem, was da war und bestand, daß ich nimmermehr hoffen konnte, mich mit ihm zu vereinigen.«

Schinkel kam indessen zwei Jahre später nochmals auf seine Reformvorschläge zurück. Aus dem gärenden Most umstürzlerischer Ideen hatte sich bei ihm der Gedanke an eine Reform der Bühne herausgeklärt und nahm bestimmtere Formen an in einem Entwurfe zu Veränderungen der Szene des alten Nationaltheaters am Gendarmenmarkt zu Berlin.

¹⁾ H. von Wolzogen, Karl Friedr. Schinkel und der Theaterbau (Bayreuther Blätter), 1887, Seite 78.

Diese Zeichnungen sind uns erhalten (Schinkel-Museum zu Charlottenburg, Mappe XXIII B. 12); sie werden noch besonders wertvoll durch eigenhändige Berichte und Erläuterungen Schinkels, die von seinem Enkel Hans von Wolzogen veröffentlicht wurden (Bayreuther Blätter 1887).

Schinkel war bekanntlich ursprünglich Landschaftsmaler gewesen, bevor er sich der Architektur zuwandte. Dieser künstlerische Entwicklungsgang machte ihn besonders befähigt zur Lösung der bei einer Bühnenreform eng miteinander verknüpften Fragen der Architektur und der Malerei. In der Tat zeigen auch Schinkels Reformvorschläge sowohl das geschulte Auge des Malers als auch das Verständnis des Architekten für die strukturelle und praktische Seite der Aufgabe.

Die Erläuterungen Schinkels zu seinem Entwurfe sind so interessant und die geäußerten Ansichten auch für unser heutiges Empfinden so zutreffend, daß ich einige Stellen anführen möchte.

In der Einleitung verweist Schinkel auf das Theater der Griechen. »Dort sei man weit entfernt davon gewesen, die ganz gemeine und physische Täuschung zum Gipfel der Kunst zu erheben Eine symbolische Andeutung des Ortes, in welchem die Handlung gedacht war, war vollkommen hinreichend, der produktiven Phantasie des Zuschauers, auf die bei jedem höheren Genuß gerechnet werden muß, eine Anregung zu geben, durch welche er imstande war, bei der hinreißenden Kunst der Darstellung der Handlung ganz ideal den angedeuteten Ort um diese herum bei sich weiter auszubilden. Daraus erwuchs ihm dann die wahre und ideale Illusion, die ihm ein ganzes modernes Theater mit allen Kulissen und Soffitten nicht geben kann; denn wer nur daran, ewig ein Sklave, mit seiner Phantasie sich zu halten vermag, dem ist bei der höchsten malerischen Täuschung das Bild verloren, sobald er nur um das geringste das Auge verwendet und das Volk diesseits des Proskeniums erblickt, welches ihm sagt, daß er im Theater sei«

»Daß die Malerei in Rücksicht der auf der Skene zusammengebauten Teile so sehr als möglich vereinfacht werde, ist ebenso notwendig, wenn der lächerliche Eindruck jener widersinnigen, nie stimmenden Zusammensetzungen vermieden werden soll. Wenn wir daher unsere Skene in den mehrsten Fällen mit einer einzigen großen Bildwand verzieren könnten, so gingen wir schon unendlich weiter als die Alten Der größte Vorteil, der daraus entsteht, würde aber der sein, daß das Bild der Skene in jeder Hinsicht künstlerischer behandelt werden könnte und dennoch der Handlung weniger Abbruch täte, da es sich nicht prahlend vordrängt, sondern als symbolischer Hintergrund immer in der für die Phantasie wohlthätigen Ferne hält. Soll die Skene einen höheren Charakter gewinnen, so muß unser Proskenium mehr das Wesen der festen Skene der Alten erhalten und ein kräftiger Abschlußrahmen sein für das Bild der ganzen Theatererscheinung, in welchem aus der Skene hervor die bewegliche Handlung tritt wie ein herausgeworfener Fokus und so den leuchtendsten Punkt der ganzen Erscheinung bildet.«

Die Schinkelsche Bühnenanlage (s. Fig. 25) besteht nun aus folgenden Teilen: aus einer dekorationslosen, stark vorspringenden, aber relativ nur wenig in den Zuschauerraum hineinreichenden Vorderbühne, im starren Rahmen der Proskeniumarchitektur und aus einer dahinter liegenden tiefen Dekorationsbühne von sehr vereinfachter Anlage.

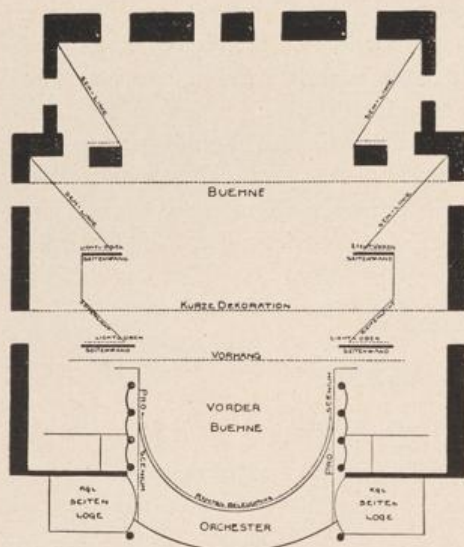


Fig. 25. Schinkels Bühnenanlage nach M. Littmann,
Das Charlottenburger Schillertheater.

eingeschlossenen Raum, in dem sie sich zusammenfinden, mehr zusammen und kommen als eine vollständige Harmonie heraus (wie die Erfahrung in den großen Kirchen Italiens lehrt, in welchen bei Kirchenmusiken das Orchester fast in ein Kastengerüst eingebaut ist, das nur von einer Seite eine Öffnung hat, um die Stimmen der Instrumente konzentriert herauszulassen, die ohne diese Einrichtung sich in dem weiten Raume kraftlos und ohne Zusammenhang verlieren würden). Vorzüglich wird der Gesang auf der Szene mehr dominieren, der jetzt sehr häufig durch das Übertönen des näherliegenden Orchesters ganz verdeckt wird. Auch würden die vor der Szene arbeitenden Musiker nicht so stören, sondern ein sehr vorteilhaft trennender Raum wird zwischen Publikum und Theater dadurch gebildet.»

Diese Gedanken Schinkels von der akustischen Wirkung der Senkung des Orchesters sind später von Semper und Wagner wieder aufgegriffen worden. Die Versenkung des Orchesters war schon vor Schinkel angewandt worden.

In dem 1667 von Johann Georg von Sachsen¹⁾ erbauten Komödienhause hatte das Orchester eine so tiefe Lage, daß es dem größten Teile der Zuschauer unsichtbar war.

Im Grunde genommen war auch schon die Orchestra des griechischen Theaters in ihrer Höhenlage zur Bühne ein großes »versenktes«, wenn auch nichts weniger wie unsichtbares Orchester. Der Zweck der Übung war derselbe, soweit es sich um Freihaltung des Bühnenbildes handelte.

Erst durch die Überdeckung des versenkten Orchesters in Bayreuth aus vorwiegend akustischen Erwägungen kam später ein ganz neues Moment Wagnerscher Erfindung und Originalität hinzu.

Es war Schinkel nicht vergönnt, seine Reformideen zu verwirklichen. Der verantwortliche Bühnenleiter, Graf Brühl, mochte befürchten, mit einer so neuartigen

¹⁾ Vgl. Streit a. a. Seite 185.

Die Dekoration war nur aus gemalten Hintergründen, allenfalls auch »Durchsichten« (nach Art der Bogen) gedacht. Die seitliche und obere Begrenzung des Sehfeldes bildeten feste dekorationslose »Seitenwände«, durch starre Soffittenbogen verbunden, die an ihrer Rückseite die Beleuchtungskörper tragen sollten. Zwischen Vorderbühne und Dekorationsbühne ist der Vorhang so angeordnet, daß die Schauspieler nur bei offenem Vorhang auf die Vorderbühne treten konnten.

Vor den Bühnen befand sich dann noch ein um ca. 1,90 m unter die Bühnenoberkante versenktes Orchester.

»Die Senkung des Orchesters um zwei Fuß tiefer ist für die Wirkung der Musik von größtem Nutzen; die einzelnen Instrumente schmelzen durch den

Einrichtung beim Publikum auf Widerspruch zu stoßen. Schinkel hatte nur den schwachen Trost, sein geplantes Proskenium als dekorativen Festschmuck bei der Einweihung des neuerbauten Schauspielhauses 1821 für den Prolog Goethes verwandt zu sehen.

So wertvoll Schinkels Ideen über die Vereinfachung der Bühnendekoration und über die stilisierende symbolische Behandlung der szenischen Malerei nach antiker Art sind, auf eine wichtige Eigentümlichkeit des klassischen Bühnenwesens hat der große Architekt bei seinen Reformvorschlägen nicht hingewiesen: auf die flache reliefartige Stellung des Bühnenbildes in den antiken Theatern.

Erst Semper hat diesen wesentlichen Unterschied zwischen antiken und barockem Bühnengebrauch klar erkannt und bei seinen Vorentwürfen für das Hoftheater in Dresden scharf zum Ausdruck gebracht.

II. Sempers Reformbühnen.

Im Jahre 1835 wurde Gottfried Semper mit den Vorarbeiten für die Erbauung eines neuen Hoftheaters in Dresden betraut.

In richtiger Erkenntnis der großen Mängel, die dem damals allgemein und ausschließlich anerkannten Rangtheater mit seiner tiefen Bühne anhafteten, machte Semper in einem Vorprojekt für das Hoftheater den Versuch, bei der Lösung seiner Aufgabe auf die flache antike Bühne zurückzugreifen, ohne jedoch die übliche Dekorationsbühne vollständig zu vernichten. Das Resultat war eine Mischform (s. Fig. 26), die manche Anklänge an die englische Renaissancebühne, die Shakespeare-Bühne, aufweist.

Der Versuch mißlang; Semper konnte seine Reformideen gegenüber dem »seltsamen Widerspruche¹⁾, in welchem Herkommen und Sitte gebieterisch dem Zweckmäßigen bei der Bühneneinrichtung entgegenstehen«, nicht durchsetzen; das Projekt ist aber ein interessanter Beleg dafür, daß Semper zu Beginn

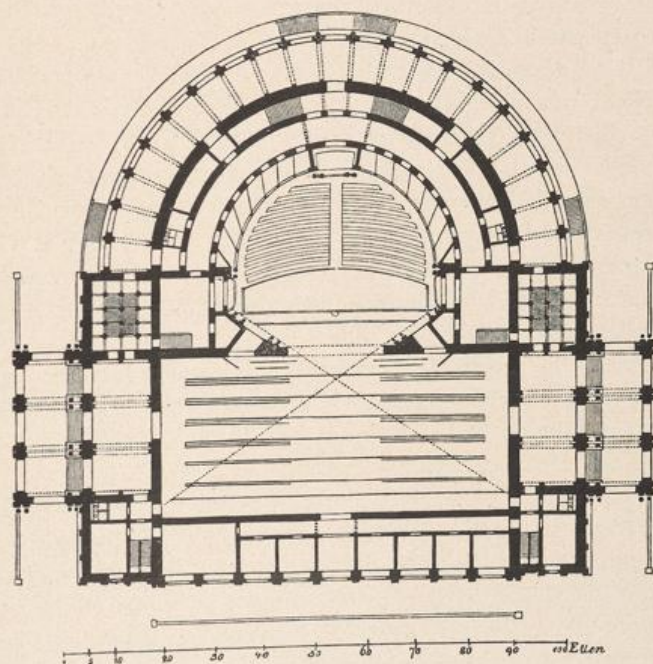


Fig. 26. G. Semper, Das Königliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig 1849.

¹⁾ Vgl. G. Semper, Das Königliche Hoftheater zu Dresden. Braunschweig 1849. Fig. 2, Seite 6.

seiner Tätigkeit als Theaterbauer die tiefe Bühne als die Wurzel alles Übels erkannt hatte und ursprünglich an diesem Punkte mit seinen Reformen einsetzen wollte.

Der Sempersche Entwurf weist große Ähnlichkeiten mit dem Projekt des Vincenzo Ferrarese (Venedig 1771) auf. Wie Ferrarese ordnet Semper eine dekorationslose flache Vorderbühne, von ihm Proskenium genannt, vor einer tiefen Kulissenbühne an und gibt auch seiner Scaenae frons eine ähnliche, wenn auch nicht so kraftvoll-monumentale Linienführung und Ausbildung, wie sie das Projekt des Italieners aufweist.

Beiden Projekten ist es auch gemeinsam, daß die Vorbühne in den Zuschauer-raum hineinbezogen ist. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, daß Ferrarese seiner Vorbühne das Übergewicht sowohl durch ihre Abmessungen als auch die Anordnung der Öffnungen zur Hinterbühne im Vergleich zu dieser letzteren erteilt, während Semper die Vorbühne flacher und schwächer ausbildet und der Hinterbühne wieder eine größere Bedeutung und Verwendbarkeit gibt, indem er sie durch eine 12 m breite Vorhangsöffnung mit der Vorderbühne verbindet.

»Auf der« — etwa 4,5 m tiefen — »Vorbühne sollten« — nach Sempers Ideen — »die Haupthandlungen des Stückes vor sich gehen, wogegen der hinter der Bühne befindliche Teil der Bühne den Projekten und Verwandlungen, wodurch der Ort der Handlung im Stücke näher bezeichnet werden soll, und der Darstellung von inneren Räumlichkeiten gewidmet war.«

Der Zwischenaktschluß sollte durch eine am Rande des Vorbühnenpodiums nach römischem Muster nicht trennend, sondern nur verhüllend von unten aufsteigende »spanische Wand« bewirkt werden.

Semper äußert sich über die Vorteile dieser Bühnenanordnung wie folgt: »Nicht wegzuleugnen ist¹⁾ z. B. der Vorteil, den diese Einrichtung des Proskeniums gewährt, daß dadurch eine weit größere Mannigfaltigkeit szenischer Kombinationen möglich wird. Bei Prologen und Epilogen können die auftretenden Personen vor dem eigentlichen Vorhange handeln und noch vor dem Aufziehen des letzteren und dem dadurch bezeichneten Eröffnen der eigentlichen Darstellung oder nach dessen Herabfallen sich durch die Seitentür der Proskeniumswand zurückziehen. Bei Lustspielen und bei Darstellung unbestimmter innerer Räumlichkeiten von Palästen, Hallen usw. reicht der Raum vor dem Vorhange zu der Abwicklung ganzer Szenen, ja selbst oft, z. B. in französischen Dramen, ganzer Vorstellungen aus. Durch das Aufziehen des Vorhanges würde bei vorkommenden Fällen der Blick in das Innere des Palastes, in den Vorhof desselben, in Gärten, in Straßen oder auf das Meer eröffnet. —

Noch größere Vorteile gewährt diese Einrichtung durch folgendes:

Erstens wird dadurch eine wahrhaft künstlerische Wirkung der Bühnendekorationen erleichtert, indem das Verschieben der unbehaglichen Kulissen fast ganz überflüssig wird und ein einziger sehr breiter Hintergrund, dessen Begrenzungen durch die nicht gar zu weit voneinander entfernten Proskeniumswände versteckt werden, das Wesentliche der Dekorationen in panoramatischer Malerei wiedergeben kann. Weil die Proskeniumsöffnung weit zurückliegt, wird eine in künstlerischer Beziehung so wünschenswerte Umrahmung des Bildes gestattet sein, ohne daß die

¹⁾ Vgl. G. Semper a. a. O.

Absicht, den Ort einer Handlung näher zu bezeichnen, in den Augen eines gebildeten Publikums dadurch weniger erreicht wird. Auch ist eine effektvolle Beleuchtung der Szenerie, die bei der gewöhnlichen Bühneneinrichtung dadurch unmöglich wird, daß die Schauspieler stets im vollen Lichte gleichsam schwimmen und doch mitten in der Dekoration drinnen stehen wollen, nur dann ausführbar, wenn der notwendig überall gleich hell erleuchtende Teil der Bühne, worauf wirklich gespielt wird, durch einen Abschnitt von der Dekoration getrennt ist, die ganz andere Bedingungen der Beleuchtung erfordert, um zu wirken.

Zweitens ist eine solche Bühneneinrichtung in akustischer und auch in optischer Beziehung höchst vorteilhaft, was kaum erst des Beweises bedarf und sich aus der Form des Proskeniums sowie daraus von selbst ergibt, daß die Handlung sozusagen mitten im Saale vor sich geht.

Drittens und hauptsächlich ist sie vorteilhaft, weil sie die jetzt herrschende Unsitte unmöglich macht, durch Frontenaufzüge und Paraden, die aus dem hintersten Hintergrunde der Bühne vorwärts marschieren, aller Prospektive und allem gesunden Geschmacke in das Gesicht zu schlagen. Man sieht leicht, daß bei geringer Massentwicklung eine viel größere Wirkung erregt oder doch wenigstens das Unzulängliche derselben weit leichter versteckt und Lächerliches vermieden wird, wenn man solche Aufzüge en profil vorbeidefilieren läßt, wie dies bei dieser Bühneneinrichtung gestattet oder vielmehr vorgeschrieben ist. Man kann wohl überhaupt nur wünschen, daß das herrschende Bestreben nach prospektivischen und malerischen Gruppierungen für das der dramatischen Kunst weit günstigere altklassische Prinzip plastischer oder besser gesagt reliefartiger Anordnung derselben vertauscht werde. Jedoch ist dies nicht Sache des Architekten, der sich der noch immer herrschenden Bühnenpraxis zu fügen hat.

Es wären also antike Motive, die Semper bei seinen Reformideen betreffs der Bühne vorschwebten.

Semper konnte sein Projekt gegenüber dem Widerstande der maßgebenden Faktoren nicht durchsetzen und mußte in einem neuen Projekt widerstrebend die alten Bahnen einschlagen, um »den einander oft widersprechenden Ansprüchen zu genügen, die mehr nach dem theatralischen Herkommen und dem Ballettstil modernen Bühnengeschmackes, als nach richtigem Gefühl für das Zeitgemäße und das wahre Interesse der Kunst an ein neues Schauspielhaus gemacht werden«.

Das entstehende Theater, das »alte Hoftheater« zu Dresden, wies daher in seiner Anlage keinerlei Spuren von vorhergegangenen Reformversuchen mehr auf.

Semper hat bei seinen späteren Theaterprojekten und Bauten den Gedanken einer von der Bühne ausgehenden Reform des Theaters nicht wieder aufgenommen; die üblen Erfahrungen, die er bei seinem ersten Versuche in dieser Richtung gemacht hatte, mochten ihm solche Bestrebungen als undankbar und wenig aussichtsvoll erscheinen lassen.

III. Shakespearebühnen.

1. Immermanns Bühne.

Eine Reihe von Bühnenreformversuchen greifen auf die altenglische Bühne zurück, und da diese viele verwandte Züge mit der antiken Bühne aufweist, auch indirekt auf die klassische.

Schon Sempers Bühnenentwurf für Dresden hatte sich der englischen Bühne sehr genähert.

Den ersten ausgesprochenen Versuch einer Wiederbelebung der englischen Bühne machte wenige Jahre später (1840) der Landgerichtsrat und Amateurdramaturg des Düsseldorfer Stadttheaters Karl Immermann. Es handelte sich in Düsseldorf um eine Gelegenheitskonstruktion. Man wollte, einer Anregung des Shakespeare-Forschers Tieck folgend, Shakespeares Lustspiel »Was ihr wollt« zur Feier des Karnevals aufführen. Immermann erkannte, daß die dramatischen Werke Shakespeares nur auf der Bühne ganz im Geiste des Dichters wiedergegeben werden könnten, welche der Dichter bei Abfassung seiner Werke vor Augen gehabt hatte. »Ich weiß aus Erfahrung«, schreibt Immermann, »welche Not der dramatische Riese macht, wenn man seine Glieder in unsere Bühne quetschen muß, wie man überall dabei in Verlegenheit ist, und wie, selbst bei der sorgfältigsten Behandlung, seine höchsten Schönheiten doch, um mich eines malerischen Ausdrucks zu bedienen, einzuschlagen pflegen.«

Man wollte daher das Lustspiel auf einer Bühne darstellen, die sich der Konstruktion der altenglischen wenigstens annäherte.

In Professor Wiegmann fand Immermann den sachverständigen Fachmann für die Ausführung seiner Ideen, und bald konnte der Einbau der Bühne in einen Saal erfolgen.

Die Teile des szenischen Gerüstes (s. Fig. 27) hatten folgende Bedeutung¹⁾:

A Vordere oder große Bühne, Freies darstellend, Straße, Markt, Platz vor dem Hafen oder Garten.

B Kleine Bühne, durch einen Vorhang verschließbar, Inneres darstellend, Saal, Zimmer usw.

CC Seitenzugänge zur größeren Bühne für die von der Straße Auftretenden.

D Zugang zur größeren Bühne für die vom Garten Auftretenden.

E Zugang zur großen Bühne für die vom Hafen oder der Küste Auftretenden.

FF Praktikable Seitentüren der kleinen Bühne.

Die Anlage der Immermann-Bühne weicht in folgenden Punkten von der altenglischen Bühne, wie sie das Globetheater aufwies, ab. Die Zahl der Zugänge zur Bühne ist um zwei auf jeder Seite vermehrt (*C* und *D* bzw. *C* und *E*); dagegen fehlen die beiden Spielplätze an erhöhter Stelle »auf der Terrasse« und »auf der Mauer«²⁾. Auch darin entsprach Immermann den Forderungen Shakespeares nicht, daß er seiner Hinterbühne eine starre Dekoration gab, die einen szenischen Wechsel nicht zuließ.

In der Ausbildung der seitlichen Durchblicke (*D* und *E*) und der etwas selbständigeren Aufstellung der kleinen Bühne hat die Bühne eine gewisse Ähnlichkeit mit der Bühne in Oberammergau.

Vorzüglich geeignet war die Düsseldorfer Bühne bei ihrer großen Breite und geringen Tiefe für die dem Drama so günstige reliefartige Anordnung der Gruppen.

¹⁾ Richard Fellner, Karl Immermann als Dramaturg. Hamburg und Leipzig 1896. Seite 188.

²⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 69.

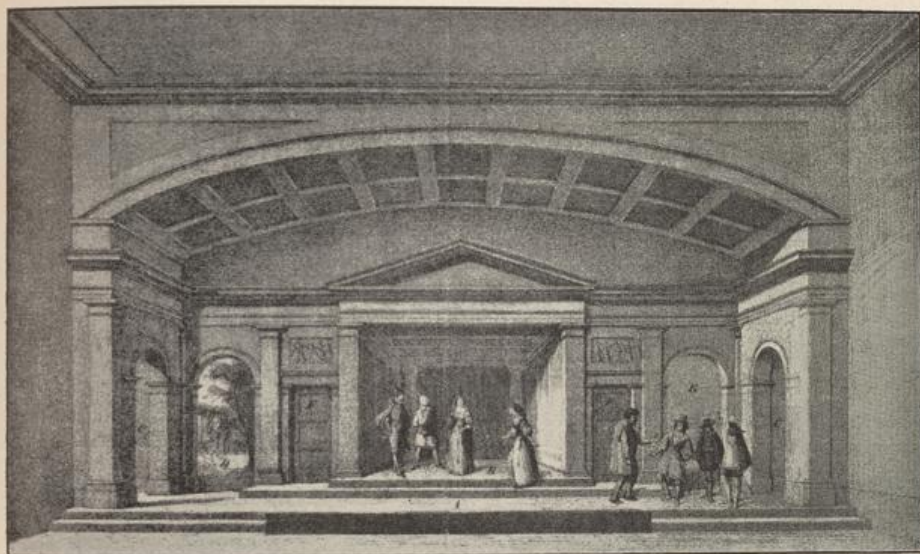


Fig. 27. Immermanns Bühne.

2. v. Perfalls Bühne.

Immermanns Wunsch, »daß einmal eine größere deutsche Bühne den in Düsseldorf von Dilettanten gemachten Versuch nachahmte«, wurde erst 50 Jahre später am Münchener Hoftheater erfüllt.

Angeregt durch eine Abhandlung Rudolf Genées¹⁾ über »die Natürlichkeit und die historische Treue in den theatralischen Vorstellungen« und Hans von Wolzogens Veröffentlichungen über Schinkels Bühnenreformversuch in Berlin kam der Münchener Intendant von Perfall auf den Gedanken, für die Darstellung großer Dramen eine vereinfachte Bühne nach altenglischem Muster einzurichten. von Perfall hatte zunächst nur die großen Dramen Shakespeares, z. B. »Lear«, im Auge. Die Einrichtung der Bühne, welche der bekannte Bühnentechniker Lautenschläger ausführte, war folgende: Zur Querteilung der Bühne (s. Fig. 28 und 29), in Vorder- und Mittelbühne wurde in etwa 4,50 m Abstand hinter dem Hauptbühnenportal eine feststehende Architekturdekorationswand romanischen Stiles errichtet. In dieser befindet sich die 8 m breite und 6 m hohe Öffnung der Hinterbühne. Die Hinterbühne selbst hat eine größte Tiefe von 5 m, wurde aber auch gelegentlich nur in halber Tiefe verwandt.

Die Vorderbühne hat vier durch Portieren geschlossene Zugänge, zwei von der Seite und zwei von hinten neben der Portalöffnung der Hinterbühne, während die Hinterbühne vorn zwei seitliche Zugänge mit Portieren besitzt und außerdem hinten an den Seiten offen zugänglich ist. Die Vorderbühne ist durch teilweises Überbauen des Orchesters in das Parkett vorgeschoben, so daß die Schauspieler beim Spielen noch weit über die Vorhangslinie des Hauptportals hinaus hervortreten können.

¹⁾ Vgl. Rudolf Genée, Die Entwicklung des Skenischen Theaters. Stuttgart 1889.

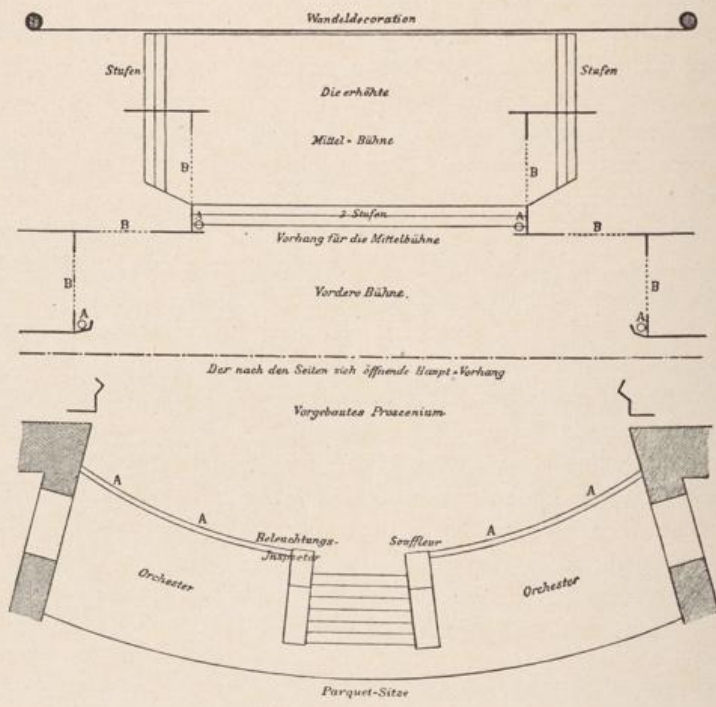
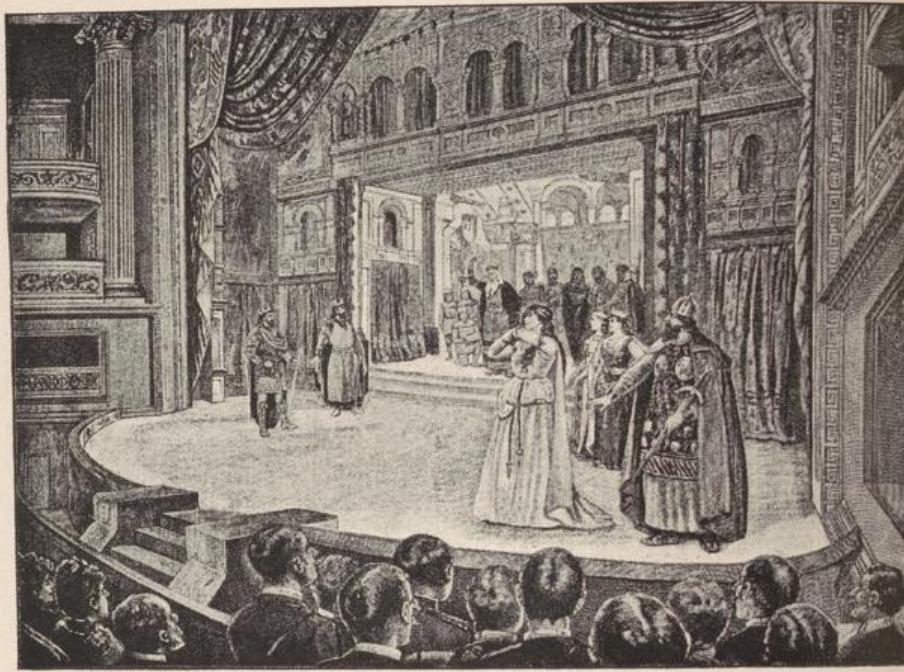


Fig. 28 und 29. Die Münchener Bühne nach Genée a. a. O.

Erhöhte Spielplätze im Sinne des Globetheaters hat auch die Münchener Bühne nicht aufzuweisen. Ursprünglich war die Bühne dekorationslos gedacht und nur die Hinterbühne war für Dekorationswechsel durch eine Wandeldekoration oder normale Prospekte eingerichtet. Diese erste Anordnung erfuhr im Laufe der Zeit Abänderungen.

Bei den Heideszenen im »König Lear« erschien der Gegensatz zwischen dem vorderen architektonischen Teil der Bühne und dem landschaftlichen Hintergrund zu empfindlich. Lautenschläger brachte daher die Neuerung, daß in solchen Fällen der stabile Architekturrahmen durch einen vorgehangenen Laubrankenbogen verdeckt wurde. Bei der Aufführung von Goethes »Götz« ging man wegen der sehr zahlreichen Verwandlungen (28) noch weiter und richtete unmittelbar vor der Mittelbühne noch eine Prospektgasse ein, so daß also nunmehr auch auf der Vorderbühne ein Szenenwechsel vorgenommen werden konnte. Damit hatte die Bühne den Charakter des »symbolischen Gerüsts« im Sinne Shakespeares wieder verloren, und man war zu der unkünstlerischen Vortäuschung der Wirklichkeit zurückgekehrt. Erreicht war allerdings eine gewisse Vereinfachung der Dekoration und flache Stellung des Bühnenbildes.

Der Szenenwechsel auf der Vorderbühne kann naturgemäß nur bei geschlossenem Hauptvorhang bewirkt werden; tatsächlich besitzt also die Perfallbühne nicht wie die altenglische ein Bühnenportal, sondern deren zwei, und von Perfall hat daher recht, wenn er von seiner Bühneneinrichtung als »einer fälschlich sogenannten Shakespearebühne« spricht.

3. Fellners Bühne.

Die Münchener Bühneneinrichtung war ihrem Charakter nach mehr für die Tragödie und das große Schauspiel als für Lustspiele geeignet. Richard Fellner griff daher für die Aufführung von Shakespeares »Was ihr wollt« im Deutschen Volkstheater zu Wien wieder auf die Immermannsche Bühne zurück. Von der Erwägung ausgehend, daß die Vorderbühne nicht wie bei dem Düsseldorfer Versuche im Zuschauerraum selbst sich befand, sondern in eine normale geschlossene Bühne eingebaut werden mußte, hielt auch Fellner eine verdeckende Dekorierung der Vorderbühne für angemessen. »Zu diesem Zwecke¹⁾ wurde die Immermannsche Konstruktion auf dem Wege zur Oberammergauer Passionsbühne weiter entwickelt und der Luftraum der Durchgänge nach dem Park und dem Hafen vergrößert, bis die gesamte Architektur der Vorderbühne verschwand und die kleine Bühne mit ihren Seitentüren als selbständiger Bau in der sonnigen duftigen illyrischen Küstenlandschaft frei dastand. Die kleine Bühne selbst hatte sich, ohne ihre symbolischen Umriss einzubüßen, in eine graziöse Renaissancevilla verwandelt, deren Zinnen flatternde Blumengewinde umranken. Ihre Säulen, die von weißem Marmor leuchten, tragen die Embleme der dramatischen Kunst, wie sie dem Gedicht entsprechen, das hier sich abspielen soll.

Ist der Gobelinvorhang, der die kleine Bühne schließt, auseinandergezogen, so entwickelt sich zwischen dem Innenraum des Hauses und dem freien Platz, den die Vorderbühne darstellt, ein ungehinderter Verkehr, der auch der Lebensweise

¹⁾ Vgl. Fellner a. a. O. Seite 195.

in südlichen Landstrichen wohl entspricht. Für die Szenen, die beim Herzog spielen, mag ein Park- oder Architekturprospekt vor der kleinen Bühne herabgelassen werden, so daß diese nur für Olivia und ihren drolligen Hausstand bestimmt ist.

Trotz der Verschiedenheit in der Behandlung des stabilen Architektureinbaues ist die Bühne Fellners doch mit der Münchener Bühne verwandt. In Wien wie in München fand Dekorationswechsel auf beiden Bühnenteilen statt, ein symbolisches Gerüst im altenglischen Sinne war also auch die Fellnerbühne nicht.

4. Vorgeschobene Vorderbühne.

Eine besondere Eigentümlichkeit der altenglischen Bühne bestand darin, daß die Vorderbühne weit in den Zuschauerraum vorgeschoben war.

Ein alter Stich (s. Fig. 30) des Londoner Redbulltheaters zeigt die Bühne auf drei Seiten von Zuschauern der Grube umgeben, die in unmittelbarer Nähe des Bühnenrandes stehen, so daß die Schauspieler inmitten der Zuschauer agieren mußten.

Dieser Anordnung der Shakespearebühne wird allgemein großer Wert beigelegt in der Annahme, daß hierdurch ein enger geistiger Kontakt zwischen den Schauspielern und Zuschauern begünstigt würde und so die Zuschauer die in ihrer Mitte dargestellten Vorgänge gleichsam miterleben mußten.

Aus diesem Grunde hatte von Perfall in München die Vorderbühne durch teilweise Überbauung des Orchesters in den Zuschauerraum vorgeschoben und den Parkettreihen sehr genähert. Eine Treppe am vorderen Rande des Podiums führte in den Zuschauerraum bzw. in das Orchester herab; sie verdankt ihre Entstehung wohl mehr der Notwendigkeit, den Souffleur und Beleuchtungsinspektor in den hohlen Treppenwangen unterzubringen, als dem Wunsche, ideellen Zusammenhang zwischen

Bühne und Zuschauerraum anzudeuten.

Sehr geschickt haben Heilmann und Littmann im Hoftheater zu Weimar den Vorderbau der Shakespearebühne gelöst. Dieses Theater hat sowohl dem Schauspiel als auch der Oper zu dienen. Das versenkte Orchester wird nun für Schauspielvorstellungen derart in eine Shakespearevorbühne verwandelt, daß die Orchesterbrüstungswand nach unten herabgelassen wird und aus der Tiefe des Orchesters der vordere Teil des Podiums (Orchestertisch) mit ausziehbarer Stufenanlage, durch Maschinenkraft gehoben, emporsteigt.

Die fertige Vorbühne hat auf ihrer ganzen vorderen Linie Stufen, die nur in der Mitte durch einen Kasten mit der Bühnenbeleuchtungsbatterie unterbrochen wird. In einem der wangenartigen Seitenteile dieses Kastens befindet sich der Souffleur.

Eine ganz ähnliche Anlage hat auch die Vorderbühne des Schillertheaters zu Charlottenburg. In beiden Theatern können die



Fig. 30. Bühne des Redbulltheaters nach Genée a. a. O.

Schauspieler durch seitliche Öffnungen im Proskeniumrahmen auch bei geschlossenem Vorhang auf die Vorbühne heraustreten.

Das antike Theater kannte eine derartige starke Annäherung der Schauspieler an die Zuschauer, wie sie das altenglische Theater und auch vielfach unsere »reinen« Schauspielhäuser aufweisen, nicht. Allerdings traten die Schauspieler im sophokleischen Zeitalter des griechischen Theaters in der Mitte der Zuschauer auf. Zwischen ihnen und den Zuschauern blieb aber doch immer ein ästhetischer Abstand, etwa entsprechend dem Halbmesser der Orchestra, gewahrt. Niemals wäre es im klassischen Griechenland für richtig gehalten worden, die Zuschauer beinahe bis zur körperlichen Berührung an die Schauspieler heranzudrängen, wie dies im altenglischen Theater der Fall war. In der späteren Zeit der entwickelten Bühne des griechischen Theaters wurde der Abstand zwischen Schauspielern und Zuschauern noch vergrößert. Man kann nicht einwenden, daß dieser Abstand nur in Rücksicht auf die Bewegung des Chores gewahrt werden mußte. Auch im römischen Theater, das den Chor nicht mehr kannte, wurde ein ästhetischer Abstand der Zuschauer von der Bühne für notwendig gehalten. In den antiken Theatern wollte man also die rege geistige Wechselwirkung zwischen Schauspielern und Zuschauern nicht durch körperliche Annäherung fördern, sondern man erreichte diese Wirkung dadurch, daß man die beiden Gruppen der Gebenden und Empfangenden gleich einer Festgemeinde in einem einheitlichen Raume vereinigte.

Von diesem Gesichtspunkte aus halte ich den Rückgriff auf die in den Zuschauerraum vorspringende sogenannte Shakespearebühne nur für einen Notbehelf, der nur so lange eine gewisse Berechtigung hat, als die Schauspieler und Zuschauer nicht auf edlere Weise in räumlichen und damit geistigen Zusammenhang gebracht werden können.

IV. Passionsbühne von Oberammergau.

Auch die Passionsbühne von Oberammergau weist in der Verbindung der offenen unveränderlichen Vorbühne mit der Dekorationsbühne im Mittelgrunde auf die altenglische Bühne zurück. Rudolph Genée¹⁾ hält es für wahrscheinlich, daß diese Bühneneinrichtung von englischen Komödianten, die, von den Puritanern aus ihrem Vaterlande vertrieben, bekanntlich bis nach Tirol kamen, nach Oberammergau übertragen worden sei. Es sei dies um so eher denkbar, als die Wiedereinführung des Passionsspiels in Oberammergau erst im Jahre 1634 erfolgte.

Mit den im Laufe der Zeiten wiederholt vorgenommenen Textverbesserungen werden auch die szenischen Einrichtungen immer mehr vervollkommenet worden sein. Man wird vor 1634 bei den Passionsspielen die alte dreiteilige Mysterienbühne verwandt haben, die der große Tragiker des XVII. Jahrhunderts, Andreas Gryphius bei der Darstellung seiner Dichtungen gelegentlich sogar später noch benutzte.

1634 dürfte man dann die englische Bühne angenommen haben. Die seitlichen perspektivischen Durchblicke in die Straßen Jerusalems nach Art der Scamozzi'schen Hinterbühne in Vicenza sind noch spätere Zutaten.

¹⁾ Vgl. R. Genée a. a. O. Seite 44.

Moritz, Das antike Theater.

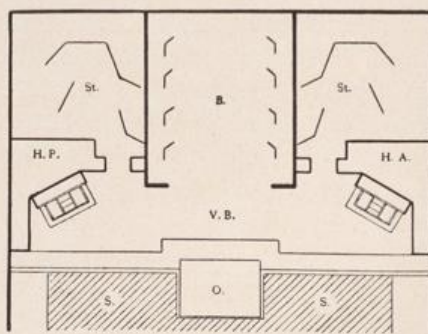
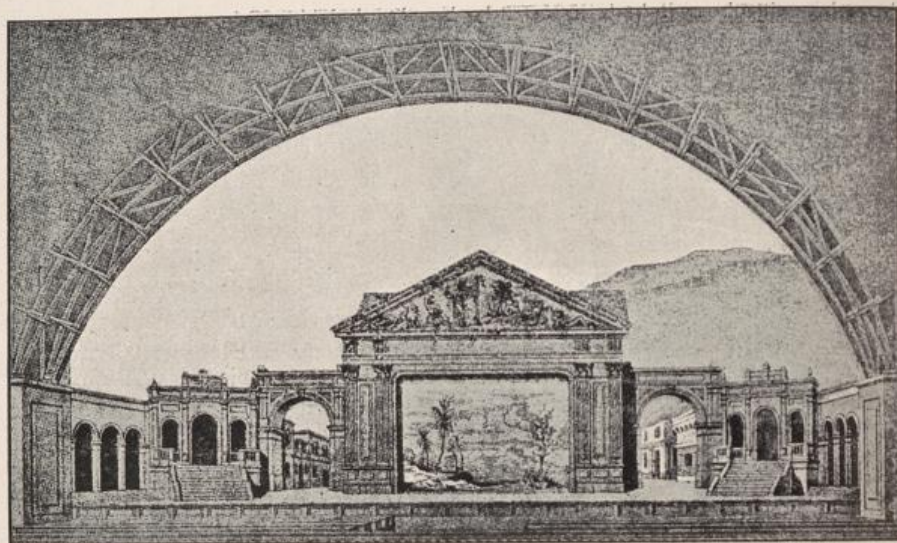


Fig. 31. Die Passionsbühne von Oberammergau nach M. Semper, Handbuch der Architektur (Theater). Stuttgart 1904.

Die heutige Einrichtung (s. Fig. 31) der Bühne stammt aus dem Jahre 1900 und ist von Lautenschläger-München konstruiert. Sie weicht nur in nebensächlichen Punkten von der vorher bestehenden Anordnung ab. Die Einrichtung zerfällt in eine offene Vorbühne mit unveränderlicher Dekoration, auf der der größte Teil der Handlung, die Volksaufzüge und Massenszenen vor sich gehen. Der rückwärtige Abschluß der Vorderbühne wird gebildet durch den tempelartigen Bau der Mittelbühne und durch die zu beiden Seiten symmetrisch angeordneten Häuser des Pilatus und des Ananias. Zwischen diesen und dem Bau der Mittelbühne befinden sich die Durchgänge mit den perspektivischen Straßenbildern Jerusalems. Den seitlichen Abschluß der Vorderbühne bilden Loggien. Die durch einen Vorhang verschließbare Mittelbühne ist für Dekorationswechsel eingerichtet. Auf ihr werden sowohl lebende Bilder die alttestamentarischen sogenannten »Vorbilder« der eigentlichen Handlung gestellt als auch einige Hauptszenen, z. B. das Abendmahl, die Kreuzigung, dramatisch aufgeführt.

Die große Wirkung des Oberammergauer Passionsspiels ist unzweifelhaft in

erster Linie auf das religiöse Moment der Darstellung zurückzuführen. Den Darstellern sowohl wie den Zuschauern ist das Passionsspiel eine Art »Gottesdienst und eine Botschaft«, und in der Erfüllung dieser Bedingung erblickt Gabriele d'Annunzio die höchste Aufgabe dramatischer Kunst.

Abgesehen von diesem religiösen Moment ist die große Wirkung des Spieles der schlichten Oberammergauer Dilettanten besonders auch dadurch zu erklären, daß keinerlei räumliche Trennung zwischen Darstellern und Zuschauern besteht. Der großen überdeckten Zuschauerhalle liegt frei und offen die breite Bühne gegenüber, ohne alle räumliche Einschnürung durch seitliche Proskeniumbauten oder ein Bühnenportal. Die Seitenwände des Zuschauerraumes setzen sich fort in den Aufbauten der Bühne, und in diesem so abgegrenzten Raume sind Darsteller und Zuschauer vereinigt.

Bei aller Schlichtheit und gelegentlicher Naivität der Darstellung ist das Spiel der Oberammergauer doch bewundernswürdig in seiner gemessenen Stilisierung und klugen Berechnung auf große Wirkungen durch das Auge. Von ihren Berufslehrern in der Schauspielkunst haben die Oberammergauer Holzbildhauer und Herrgottschnitzer sichtlich nur wenig aufgenommen und verwenden auch dieses wenige nur mit Maß.

In der Betonung der Wirkung durch das Auge liegt nach Manfred Sempers der wesentliche Unterschied der Passionsbühne gegenüber der altenglischen, bei der das Eindringen in die Feinheiten der Dichtung durch das Ohr angestrebt wurde, in der Ermöglichung unmittelbarer Wirkung der Darsteller auf die Zuschauer wird dagegen m. E. diese Passionsbühne den Forderungen der englischen Renaissancebühne weit besser gerecht als alle anderen sogenannten »Shakespearebühnen«.

V. Festspielbühne im Apollo-(Variété-)Theater zu Düsseldorf.

Eine sehr interessante Gelegenheitskonstruktion hat H. vom Endt für die Zwecke der Goethefestspiele im Jahre 1906 im Appollotheater zu Düsseldorf (s. Fig. 32 und 33) durchgeführt.

Zwischen das Proskenium wurde eine etwa 5 m tiefe Bühne vorgebaut. Die Proskeniumlogen wurden durch hochgeführte seitliche Bauten verdeckt und die Bühne nach rückwärts durch eine antike tempelartige niedrigere Architektur abgeschlossen. Den verbleibenden Raum der Portalöffnung über der niedrigen Rückwand verdeckte ein Arrangement von Zweigen und Blumen, desgleichen die allzu störend an die Bühne heranreichenden Ränge.

Irgendwelche Hinderbühne existierte nicht. Auf dieser Bühne wurden aufgeführt:

- von Sophokles: König Ödipus,
- » » Ödipus' Ende,
- » » Antigone,
- von Grillparzer: Das goldene Vlies,
- » Goethe: Iphigenie auf Tauris.

Bedeutsam ist diese Konstruktion als Rückgriff auf die antike offene Bühne und als wohlgelungener Versuch, Bühne und Zuschauerraum ohne Trennung zu-

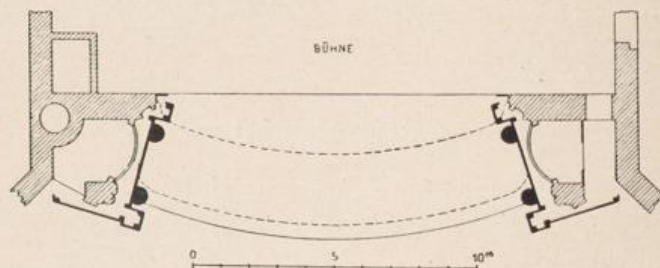
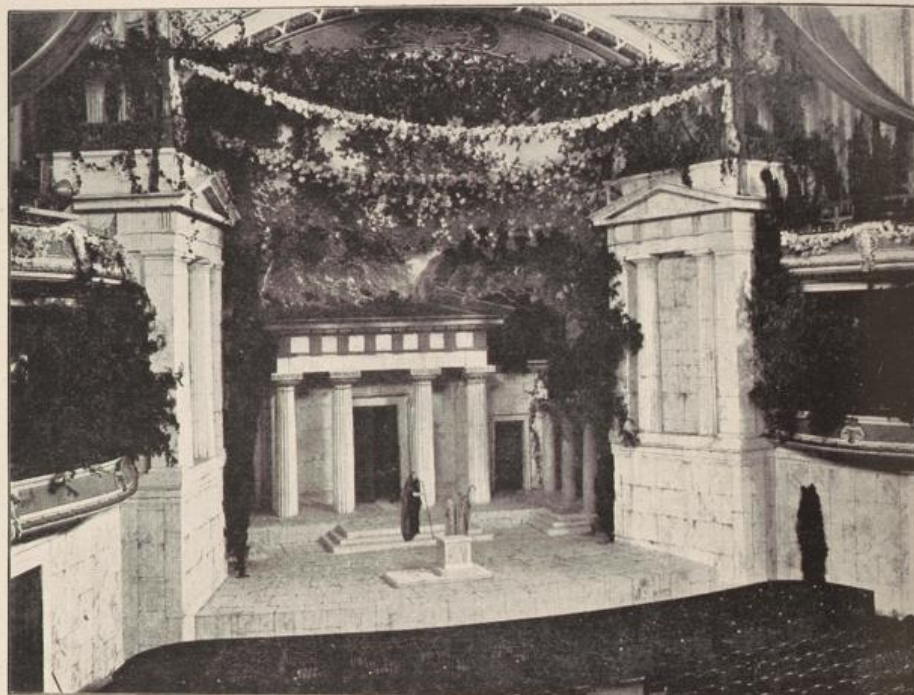


Fig. 32 und 33. Festspielbühne im Apollotheater in Düsseldorf nach Deutsche Bauzeitung 1907.

sammenzufassen. Dieser letztere Gedanke wurde auch noch besonders durch Fortsetzung der Bühnenarchitektur an den Parkettwänden, soweit als zugänglich, und des Blumenschmuckes in den Rängen zum Ausdruck gebracht.

Zweiter Abschnitt. Zuschauerraumreform.

I. Schinkels Skizzen.

Das Schinkelmuseum zu Charlottenburg bewahrt eine Anzahl von Entwurfsskizzen Schinkels aus dem Jahre 1815 auf, die aus Studien Schinkels für Umbauten im Innern des alten Nationaltheaters in Berlin hervorgegangen waren.

Das Endresultat dieser Studien war der bereits besprochene Bühnenreformentwurf vom Jahre 1817.

Die früheren Skizzen (s. Fig. 34) zeigen die Bühnenreformgedanken schon im Entstehen, daneben aber ganz eigenartige Andeutungen für eine Umwandlung des Zuschauerraumes. Schinkel scheint sich die undankbare Aufgabe gestellt zu haben, in die rechtwinkligen Umfassungsmauern des Theaters einen segmentförmigen Zuschauerraum hineinzukonstruieren (siehe obere Skizze).

Dieser Gedanke ist dann (in der unteren Skizze) noch weiter durchgeführt. In der Grundrißform des Zuschauerraumes und der Linienführung der Sitzreihen tritt visionsartig das Bild des späteren Bayreuther Wagnertheaters hervor, und man muß M. Littmann recht geben, daß hier der Ursprung des deutschen Amphi-

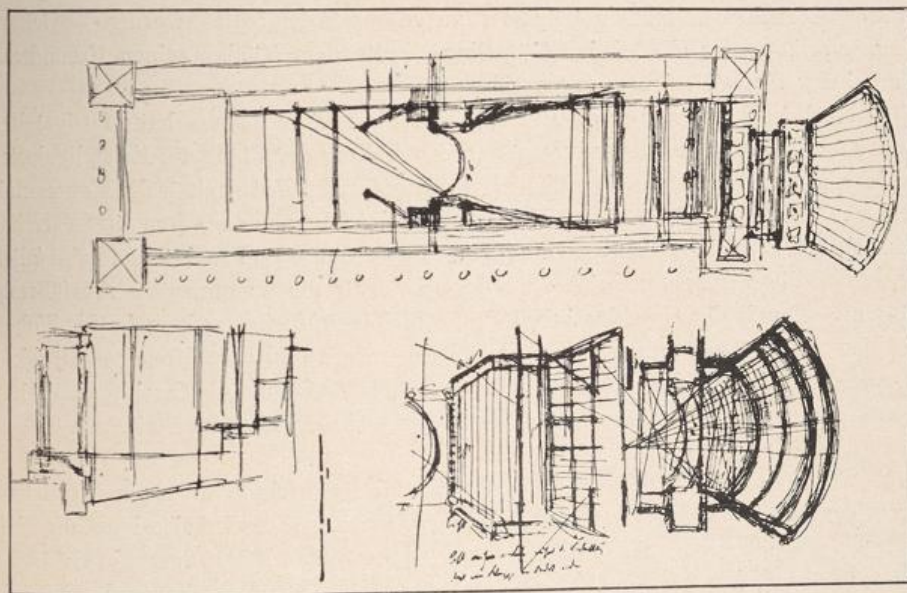


Fig. 34. Schinkels Skizzen nach M. Littmann a. a. O.

theaters liegt. Schinkel ging in diesen Skizzen schon weiter, als Semper in seinem Entwürfe für das Münchener Festspielhaus es zu tun wagte.

Soweit sich die sehr undeutliche Schnittzeichnung deuten läßt (links unten), scheint Schinkel den Gedanken an eine reine amphitheatralische Anordnung der Sitzreihen noch nicht gefaßt zu haben, sondern eine Mischung von Logen und Amphitheaterrängen nach Art des später zu besprechenden Terrassenzuschauerraumes im Auge gehabt zu haben.

II. Semper und der Münchener Festspielhausentwurf.

Der Mißerfolg bei seinem Bühnenreformversuche in Dresden veranlaßte Semper zu einer Änderung seiner Taktik. Er versuchte nunmehr das Problem von der anderen Seite zu fassen und unter Beibehaltung der tiefen Dekorationsbühne eine Umformung des Zuschauerraumes nach antikem Vorbilde hebeizuführen.

Dieser Frontwechsel erwies sich als ein unglücklicher Schachzug, der zu einem Fehlschlage, wenn auch zu einem hochinteressanten und in seinen Folgeerscheinungen hochbedeutsamen Fehlschlage, führen mußte.

Den ersten Anlaß zu den Versuchen betreffs Umformung des Zuschauer- raumes bot Semper eine Aufgabe, die während seines Aufenthaltes in London im Jahre 1854 an ihn herantrat, ein Festtheater antiker Form für den Sydenham Crystall Palace bei London zu entwerfen. Der Plan kam nicht zur Ausführung. Die bei der Bearbeitung dieser Aufgabe gewonnenen Anregungen und Erfahrungen wurden Semper aber bei seinen Projekten für München wertvoll.

König Ludwig II. beauftragte ihn nämlich im Jahre 1862, während Semper in Zürich tätig war, mit der Anfertigung von Entwürfen in einer ganz ähnlichen Aufgabe. Es sollte für die Aufführung der Tondramen Richard Wagners ein provisorisches Festtheater im Kristallpalast zu München errichtet werden. Richard Wagner selbst, »der allmächtige Günstling«, hatte dem Könige seinen Freund zur Bearbeitung dieses Projektes vorgeschlagen.

Noch bevor Semper die Entwürfe für dieses Provisorium hatte fertigstellen können — dies erfolgte wegen verspäteter Zusendung der Pläne des Kristallpalastes erst im Mai 1865 —, trat die eigentliche Hauptaufgabe, der Entwurf für das Monumentaltheater am Gasteig, für Semper hinzu. Ein Brief Wagners¹⁾ vom 13. Dezember 1864 teilte Semper mit, daß der König den Gedanken an das Provisorium habe fallen lassen und die direkte Inangriffnahme der Pläne für die monumentale Ausführung wünsche. Durch die Unschlüssigkeit des königlichen Auftraggebers in der Folgezeit, der sein Interesse abwechselnd dem Provisorium und dem Monumentalprojekt zuwandte, war Semper in die Lage versetzt, beide Aufgaben gleichzeitig bearbeiten zu müssen, ohne Klarheit darüber zu haben, was an maßgebender Stelle nun eigentlich beabsichtigt sei.

Sempers Briefwechsel aus dieser Zeit gibt uns ein Bild von der Unsicherheit seiner Lage. Wagners Einfluß scheint auf Erbauung des Provisoriums abgezielt zu haben. Wagner mochte den nicht unberechtigten Wunsch hegen, erst in kleinerem Maßstabe über die neue Theaterform Erfahrungen zu sammeln, bevor das Wagnis des Millionenbaues unternommen wurde.

Als Semper schließlich aufgefordert wurde, die Pläne für den Kristallpalaststeinbau vorzulegen, waren die Skizzen für das Monumentaltheater weiter vorgeschritten als die für das Provisorium.

Am 10. Mai 1865 sandte Semper diese Pläne des provisorischen Theaters nach München an Wagner zur Begutachtung. Dem erklärenden Begleitschreiben Sempers entnehme ich folgendes:

»Es²⁾ sind zwei Pläne; der erste aus fünf Blättern bestehend, davon jedes mit der Überschrift »Projekt A« versehen ist, wurde mit besonderer Berücksichtigung der Gesamtwirkung des Palastes, deren möglichste Erhaltung mir am Herzen liegt, verfaßt. Nach ihm wird die Einheitlichkeit des Gesamtbaues am wenigsten gestört. Der Einbau soll gerade nur den hohen inneren Raum des Mittelpavillons einnehmen, dessen Höhe für die Erfordernisse der Bühne und des versenkten Orchesters not-

¹⁾ Vgl. M. Semper, Das Münchener Festspielhaus. Hamburg 1906, Seite 1.

²⁾ Vgl. M. Semper a. a. O. Seite 29.

wendig ist. Das eigentliche Theatron, d. h. der Zuschauerraum müßte wegen des Orchesters und der Böden unter der Bühne bedeutend überhöht werden. Es ist durch zwei beliebig zu dekorierende große Freitreppen von den beiden Seitenhallen aus zugänglich. Zudem sind die schon vorhandenen Treppen (vier an der Zahl) für die Kommunikation mit dem höheren Boden des Auditoriums und der Bühne sehr bequem gelegen.

Die Einrichtung des Zuschauerraumes ist so einfach, daß sie kaum einer Erklärung bedarf. Er enthält ungefähr 1000 Sitzplätze von bequemer amphitheatralischer Anordnung. Nach antikem (römischem) Gebrauche würden der Hof und die bevorzugteren Zuschauer auf beweglichen Stühlen in der sogenannten Orchestra, d. h. hier in dem Halbkreise, der das Zentrum des Theaters zunächst umgibt, Platz nehmen. Jedoch habe ich für Seine Majestät und die königliche Familie noch eine besondere Loge bestimmt, die wie eine Ädikula mit ihrem Giebel das Gebälke der oberen sich im Bogen um den Saal herumziehenden Säulenhalle hoch überragt. Hinter dieser Loge befinden sich noch Räume zum Aufenthalte für den Hof während der Zwischenakte.

Das Proskenium ist in seiner Einrichtung ein Ergebnis der beiden Vorbedingungen einer Skenenbeleuchtung von oben und eines versenkten (unsichtbaren) Orchesters. Hieraus erklärt sich die Tiefe des Proskeniums, welche im übrigen auch insofern wohltuend sein wird, als durch sie die in den gewöhnlichen Theatern zumeist vermifste, so notwendige Trennung der realen von der Bühnenwelt vermittelt wird. Die Beleuchtung wird nach den jedesmaligen Erfordernissen der Szenerie beliebig reguliert, indem man das Licht allseitig oder nur von einer Seite oder von der Mitte aus wirken läßt, es konzentriert oder zerstreut, vermehrt oder dämpft, je nach Umständen. Dabei bemerke ich, daß neben dieser Beleuchtung auch die gewöhnliche von unten, die sogenannte Rampe, beibehalten werden muß. Die Beleuchtungsmittel können nie zu weit gehen; auch steht es ja frei, sie unbenutzt zu lassen, wo sie schaden könnten. Das Licht von der oberen (hohen) Bühnenrampe fällt im Winkel von 45 Grad auf den vorderen Rand der Bühne, zu welchem Zwecke die Vorbühne mehr als die gewöhnliche Tiefe erhalten mußte. Diese größere Tiefe wird aber auch sonst erforderlich, nämlich für den Musikboden. Ich mußte diesen von dem Auditorium etwas fernhalten und versenken, um ihn unsichtbar zu machen. Eine Schwierigkeit stellt sich bei dieser versenkten Lage des Orchesters in der Frage heraus, wie der Kapellmeister zu placieren sei, der einerseits mit der Bühne verkehren, andererseits von seinem Orchester nicht zu weit entfernt sein darf.

Die Überhöhung des Zuschauerraumes gestattet die Benutzung der unteren Räume zu Kommunikationen und anderen Zwecken.

Ich bemerke noch zu diesem Projekt, daß ich dabei an plastischen Schmuck des Proskeniums und der das Auditorium umgebenden Säulenhallen gedacht habe, daß die Ausstattung aber auch einfacher durch Dekorationsmalerei bewerkstelligt werden kann nach der Art, wie ich sie im zweiten Projekt angedeutet habe.

Dieses letztere unterscheidet sich von dem bereits besprochenen dadurch, daß die Bühne einen von dem Auditorium gänzlich getrennten selbständigen Bau bildet nach der Art der altgriechischen Theater, während das andere mehr nach römischer Weise beide Hauptbestandteile in eins verbindet. Dabei ist nach diesem zweiten

Projekt das Auditorium in einem Halbkreise gebildet und bedeutend umfangreicher, indem es mit seinem äußersten Halbkreise beiderseits über den Bereich des hohen Mittelschiffes hinausgeht. So gewinnt man ungefähr Raum für 1500 Sitzplätze mit Einschluß der oberen Gallerieplätze. Die störenden Seitenaussichten an der Bühne vorbei in das Eisengerüst des Glaspallastes werden verhindert durch zwei Theater-vorhänge mit gemalter Architektur und Landschaft etwa so, wie in der Farbenskizze von mir angedeutet worden ist.

Wie bei dem ersten Plane führen außer den vorhandenen noch zwei besonders zu konstruierende Treppen an den beiden Endflügeln der halbkreisförmigen Pfeilerhalle des Auditoriums auf letztere und zu den oberen Sitzreihen. Die Einrichtung der Vorbühne und des Musikbodens sind fast die gleichen wie diejenigen im ersten Projekt, nur daß die Vorbühne (vorderes Proskenium) als leichter Bretterbau für nur gemalte Dekoration berechnet ist. Die eigentliche Bühne ist hier beschränkter wegen des erweiterten Zuschauerraumes.«

Von dem Projekt B ist mir eine Zeichnung bisher nicht bekannt geworden, der Wortlaut der Erläuterungen Sempers gibt indessen ein genügend klares Bild. Da der Zuschauerraum zum Halbkreis durchgeführt war, so muß die Bühne sehr flach gewesen sein; aber auch bei dieser Verkürzung kann die Übersichtlichkeit der Bühne von den seitlichsten Plätzen des Zuschauerraumes nur sehr mangelhaft gewesen sein, da die Bühnenöffnung um die Tiefe des doppelten Proskeniums, von Semper eigentümlicherweise »Vorbühne« genannt, zurückgeschoben war.

Das in der Zeichnung vorliegende Projekt A (s. Fig. 35 und 36) weist alle Elemente auf, die in dem gleichzeitig bearbeiteten, aber später ausgereiften Monumentalprojekt voll entwickelt sind: Das Amphitheater hat wegen der örtlichen Verhältnisse des Kristallpalastes nur eine geringe Überhöhung der Sitzreihen im Vergleich zu der des Festspielhauses (Steigungswinkel 10° gegenüber 19°). Die Zuführung der Zuschauer erfolgte am tiefsten Punkte des Amphitheaters durch seitliche Eingänge, analog den Paradoi der antiken Theater. Von hier aus hatten die Zuschauer an den beiden Seiten des Saales emporzusteigen, um zu ihren Plätzen zu gelangen. Dieses Versuchsprojekt weist auch das versenkte Orchester und doppelte Proskenium auf, durch die Semper die Forderungen Wagners auf Unsichtbarmachung des Orchesters und Trennung der realen Welt der Zuschauer von der Idealwelt der Bühne erfüllen wollte.

Die Berechtigung der ersten Forderung wird man gern anerkennen. Die Beseitigung von Störungen durch den Anblick des technischen Apparates der Musik ist sicherlich wünschenswert. Außerdem waren die akustischen Vorteile des versenkten Orchesters für den Gesamteindruck der Musik schon von Wagner erprobt und bekannt.

Zur Stellung der zweiten Forderung, der Trennung der Welt der Zuschauer von der Idealwelt der Bühne, kam Wagner durch seine Ansichten über die Wesensunterschiede von Oper und Drama. In seinen Schriften, besonders in der Abhandlung »Oper und Drama«¹⁾ (1851), setzt Wagner auseinander, daß das gesprochene Schauspiel sich mit den Leidenschaften und Schicksalen des einzelnen Menschen befasse, also das reale Leben zur Darstellung bringe, während die Oper allgemeinere

¹⁾ Vgl. Otto March, Das städtische Spielhaus zu Worms. Berlin 1890, Seite 5.

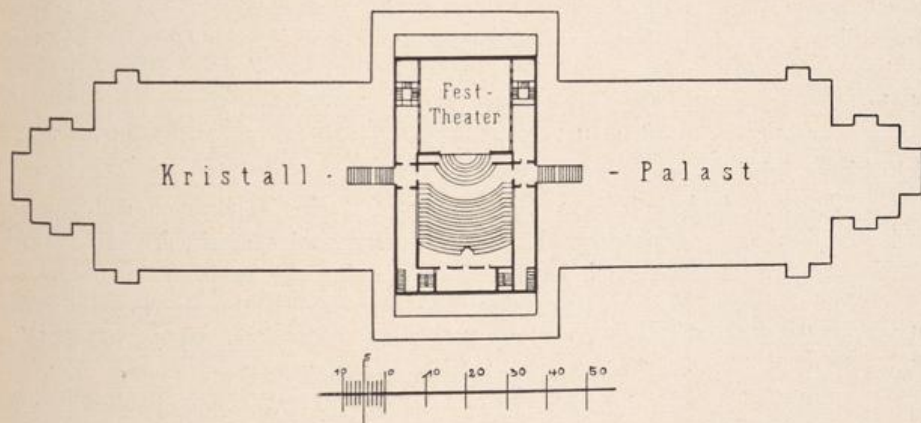
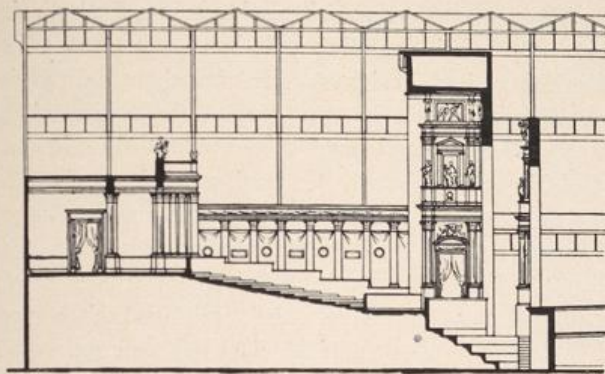


Fig. 35 und 36. G. Sempers Entwurf nach M. Semper a. a. O.

Stimmungen auslösen wolle und eine idealistische Welt vorführe und schon durch das Mittel des Gesanges andeute, daß an die Darstellung nicht der Maßstab des realen Lebens gelegt werden dürfe, das Drama also greifbare Wirklichkeit, die Oper malerische Idealisierung. Dem entspreche für die Oper stilistisch am besten das dem Zuschauer örtlich entrückte, malerisch perspektivische Guckkastenbild, für das Drama dagegen die mehr plastische Wirklichkeit.

Zunächst trifft die Inhaltsdefinition des Dramas durchaus nicht immer zu. Zu allen Zeiten und von den größten Dichtern ist es mit großem künstlerischen Erfolge versucht worden, Phantasiegebilde, die dem realen Leben ganz fern lagen, in der Form des Dramas dem menschlichen Empfinden näher zu bringen. Aber auch die Betonung der Aufgabe der Oper, im Gegensatz zum Drama »Stimmungen« auszulösen, ist nicht glücklich. Auch das gesprochene Wort im Schauspiel zielt häufig auf die Erregung allgemeinerer Stimmungen ab; die Rhythmen des Chores im antiken Drama und manche Werke unserer Modernen bieten hierfür gute Belege.

Wagners Tonschöpfungen haben in Wirklichkeit sehr große innere Verwandtschaft mit dem gesprochenen Drama; nicht umsonst nennt man sie Tondramen.

Die Bestrebungen Wagners waren auf eine Bekämpfung der italienisch-französischen sogenannten »großen Oper« mit ihrer theatralischen Mache, dem Widersinn der Handlung und innerer Unwahrheit gerichtet. Er verfocht mit Energie die Forderung der dramatischen Wahrheit auch in der Oper. Die Musik sollte nicht mehr ein inhaltloses Phrasen- und Figurengeklingel sein, sondern sollte in den Herzen der Zuhörer eben die Gefühle und Leidenschaften auslösen helfen, die auf der Bühne dargestellt werden. Die Zuhörer sollten durch die Macht der Töne gleichsam zum Miterleben der Vorgänge auf der Bühne gezwungen werden.

Die Ziele und Bedingungen für das Tondrama waren also ganz ähnliche wie für das gesprochene Drama. Eine rege geistige Wechselwirkung zwischen den Darstellern und Zuhören wird aber nicht durch Trennung von Bühne und Zuschauerraum befördert, sondern durch möglichst enge räumliche Vereinigung. Dieser Ansicht war man in der Antike und auch zu Shakespeares Zeiten.

Durch die Abtrennung der Bühnenwelt von der Realwelt der Zuschauer arbeitete also Wagner als Bühnentechniker gerade dem entgegen, was er als Musikdramatiker erstrebte. Wenn die Abtrennung der Bühne für eine Opernart besonders geeignet war, so war sie es sicherlich gerade für die »große Oper«, die Wagner so hitzig bekämpfte. Für diese gekünstelten Tongebilde konnte es nur zuträglich sein, wenn den Zuhörern durch örtliche Entfernung der Bühne die Kritik all der lächerlichen Unwahrheiten erschwert wurde.

Wagner forderte indessen die Trennung für seine Tondramen, und Semper kam dem Verlangen Wagners durch Anordnung zweier Proskenien mit dem Abstände von 2 m (beim Festspielhaus 4,10 m) voneinander nach.

Durch perspektivische Versetzung der Proskenien wollte Semper außerdem die Darsteller für die Zuschauer künstlich größer erscheinen lassen. Den Erfolg dieser Maßregel möchte ich mit Streit¹⁾ anzweifeln.

Ursprünglich beabsichtigte Semper auch die Vorderkante der Bühne für die Zuschauer unsichtbar zu machen; da er dies aber nur durch geradlinige Führung der Zuschauerreihen erreichen konnte, so ließ er diesen Gedanken wieder fallen.

Über das Wesen des Zwischenraumes zwischen den beiden Proskenien scheint sich Semper selbst nicht ganz klar gewesen zu sein; in seinen Erläuterungen nennt er ihn — wie schon erwähnt — eigentümlicherweise Vorbühne. Später kam zwischen Semper und Wagner die Bezeichnung »mystischer Abgrund« auf. Diese Bezeichnung ist nicht sehr glücklich, da es sich nicht nur um einen »Abgrund«, sondern auch um einen leeren Zwischenraum nach oben und nach den Seiten hin handelt.

Die akustische Wirkung des »mystischen Abgrundes« mag für ein nach Wagnerscher Art übermäßig stark besetztes Orchester günstig sein; dieselbe Wirkung läßt sich indessen auch auf anderem Wege, durch geeignete Ausbildung des überdeckten Orchesters, erreichen. Die Wirkung des Gesanges von der Bühne her wird dagegen durch den mystischen Abgrund abgeschwächt, da der leere Zwischenraum die Seitenreflexe abfängt.

Zwei Jahre nach der Einreichung der Skizzen für das Provisorium wurden auch die Entwürfe und das Modell für das Monumentaltheater fertig. Am 9. Januar

¹⁾ Vgl. Streit a. a. O. Seite 208.

1867 reiste Semper nach München, um das Modell aufzustellen und dem Könige persönlich vorzuführen.

Vom Festspielhaus existieren mehrere Entwurfsvarianten; mir persönlich sind folgende drei bekannt:

1. ein Entwurf aus dem Nachlaß Sempers im Besitze der Akademie der bildenden Künste zu Wien (s. Fig. 37);
2. ein von Manfred Semper im »Handbuch der Architektur« veröffentlichter Entwurf;
3. der im Archiv der Münchener Residenz befindliche Definitiventwurf (s. Fig. 38), nach dem das Modell gearbeitet ist.

Zwischen der Wiener Variante, die unzweifelhaft ein Vorentwurf war, und dem Münchener Definitivum bestehen wesentliche Unterschiede. Allein schon der Vergleich einiger Hauptmaße zeigt dies:

	Wien	München
Bühnenöffnung	15 m	16 m
Bühnentiefe	24 »	27,7 »
Hinterbühnentiefe	— »	10 »
Breite des Zuschauerraumes	50,5 »	51,5 »
Tiefe des Zuschauerraumes in der Mittelachse bis Proskaniumvorderkante	34 »	41,5 »

In der Bemessung der Bühne äußert sich bei dem späteren Prospekt der Einfluß Wagners, der eine möglichst starke Vertiefung des Guckkastenbildes forderte, während Semper eine mäßig tiefe Bühne für richtiger hielt.

Auch der Zuschauerraum ist unter Beibehaltung etwa derselben Breite um 7,5 m vertieft. Die Proportionen des Raumes haben dadurch an Schönheit gewonnen; immerhin kommt Semper hierdurch doch schon für die Hoflogen zu Sehentfernungen von 42 m, die bei Berücksichtigung der damaligen noch mangelhaften Beleuchtung des Bühnenbildes durch Gas als beträchtliche zu bezeichnen sind.

In der Grundrißanlage zeigt der Zuschauerraum des Festspielhauses große Ähnlichkeit mit dem Teatrum tectum zu Aosta [siehe auch Durm¹⁾]. Hier wie dort sind die Zuschauerreihen durch parallel geführte Seitenwände in der Halbkreisform beschnitten, und hier wie dort ist die Linienführung der Sitzreihen in der Frontbewegung zum Ausdruck gebracht.

Das Zentrum der Reihung liegt bei der Wiener Variante 1 m hinter der Bühnenöffnung, beim Münchener Entwurf 4,7 m davor; bei diesem letzteren Entwurfe entspricht die Linienführung der Sitzreihen daher in ihrer Lage zur Bühne der im antiken Theater (römischen Theater) üblichen. Das Steigungsverhältnis des Amphitheaters von 1 : 3 ist etwas flacher, als die römischen Amphitheater es aufweisen. In dem Erläuterungsberichte zu den Hauptplänen für das Festspielhaus sagt Semper, daß lediglich die Forderung des unsichtbaren Orchesters für ihn bestimmend gewesen sei, den Zuschauerraum nach antiker Art auszubilden.

»Von diesen beiden Bedingungen²⁾ (Trennung der Bühnenwelt vom Zuschauerraum und unsichtbares Orchester) ist besonders die letztere für die Einrichtung des

¹⁾ Vgl. Durm, Baukunst der Römer, Seite 665.

²⁾ Vgl. M. Semper, Festspielhaus, Seite 107.

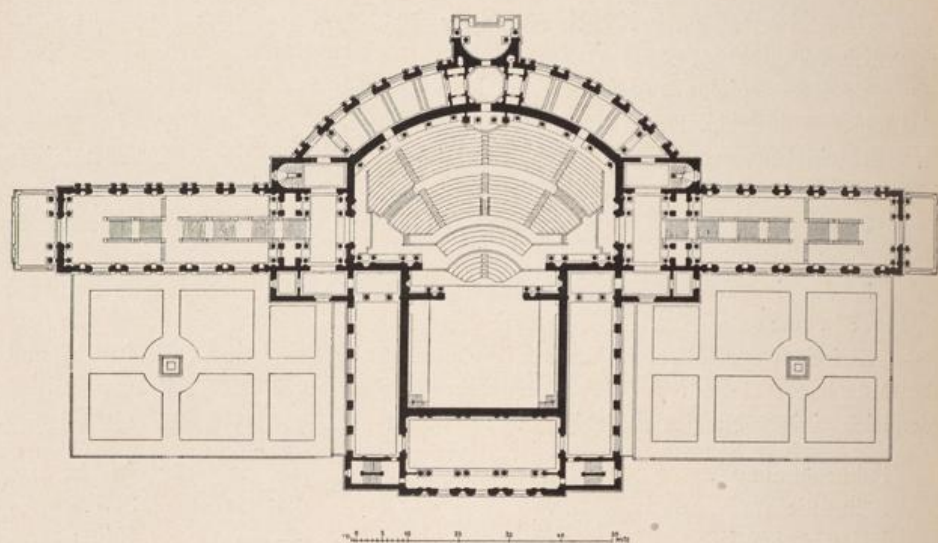


Fig. 37. Sempers Entwurf für das Münchener Festspielhaus nach Streit a. a. O.

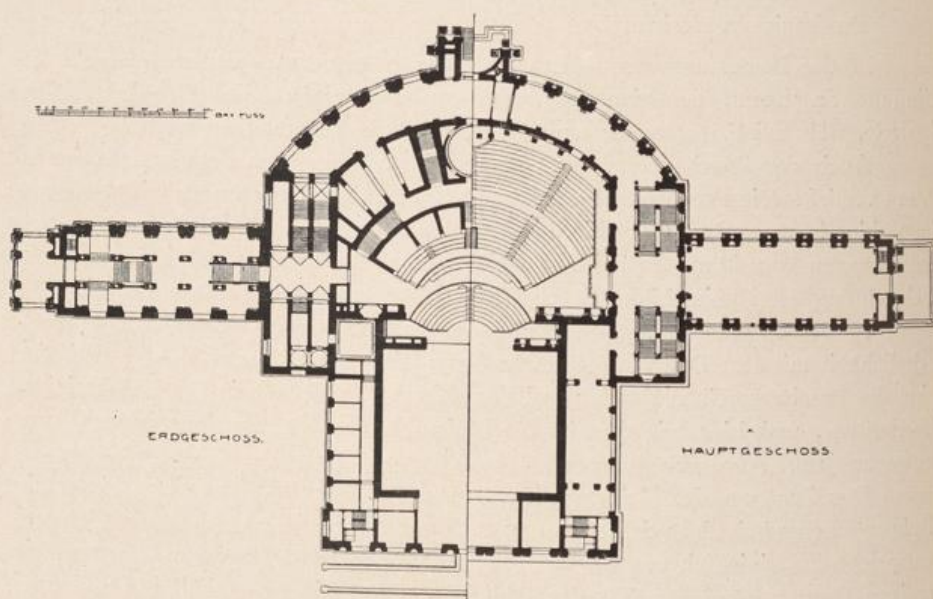


Fig. 38. Sempers Entwurf für das Münchener Festspielhaus nach M. Littmann a. a. O.

Hörsaal wie für die Gestaltung des ganzen Werkes entscheidend. Denn um die Orchestra den Augen aller Zuhörer zu entziehen, ohne durch deren zu tiefes Versenken unter dem Boden des Hörsaals und unter die Bühne den durchaus notwendigen Zusammenhang zwischen dem Bühnenspiele und dem Orchesterspiele zu stören oder ganz zu verhindern, bleibt nur die einzige Auskunft, das Auditorium nach antiker Weise anzulegen, als ansteigenden Sitzstufenbau (Cavea), und von der modernen Logeinrichtung vollständig abzusehen.

Nicht also aus antiquarischer Vorliebe für diese Form des Zuschauerraumes, sondern in nächster und notwendigster Folge der dem Architekten gestellten Vorbedingungen mußte letztere gewählt werden.«

Nach der ganzen vorhergegangenen künstlerischen Entwicklung Sempers, in der sich ausgesprochen antikisierende Neigungen äußern, ist dieser letzte Satz nicht recht glaubhaft. Die Haltung Sempers ist wohl nur so psychologisch zu erklären, daß er sich mit seinem Projekt in der Verteidigungsstellung gegenüber den Angriffen des Publikums befand und daher nach möglichst aktuellen Gründen für die Wahl der antiken Zuschauerraumform suchen mußte. Vielleicht auch wollte er den zu Eifersüchteleien neigenden Wagner dadurch für sein Projekt mehr interessieren, daß er die Erhaltung des Zuschauerraumes als eine notwendige Folge des Wagnerschen Gedankens vom unsichtbaren Orchester hinstellte und so Wagner gewissermaßen zum geistigen Urheber der neuen Theaterform stempelte.

Aber auch sachlich dürften die Semperschen Ausführungen nicht zutreffen. Bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung eines Zuschauerraumes kann m. E. das unsichtbare Orchester nicht haben. Auch in jedem Logenhaus kann das Orchester durch mehr oder minder starke Überdeckung unsichtbar gemacht werden. Das Bayreuther Festspielhaus mit seinen Gallerierängen über dem Amphitheater ist hierfür schon ein Beispiel.

Erhebliche Unterschiede zwischen der Wiener und Münchener Variante bestehen auch in der Zuführung des Publikums in den Zuschauerraum. Bei dem Wiener Projekt werden die Zuschauer etwa nach griechischer Art sowohl in der tiefsten als auch der höchsten Ebene des Amphitheaters eingeführt und durch Keiltreppen verteilt; abweichend von antiken Konstruktionen sind die seitlichen Zuführungstreppen zum Gürtelgange ausgebildet. In ihnen steckt schon in nuce die spätere Bayreuther Konstruktion.

Bei dem vergrößerten Münchener Zuschauerraum ordnete Semper in der Mittelachse noch eine andere Zuführungstreppe nach Art der römischen Fauces an. Die Gürtelgangtreppen im Zuschauerraum selbst ließ er wieder fallen und verlegte sie in das Untergeschoß.

Der schwache Punkt des Zuschauerraumes ist der mangelnde Ausblick der seitlichen Plätze auf die Bühne. Semper hatte aus diesem Grunde schon die schlimmsten Plätze abgeschnitten und dadurch dem Amphitheater unabhängig von den raumbegrenzenden Seitenwänden die Ringausschnittform gegeben. Hierin tritt aber auch zugleich die innere Unwahrheit der Raumform zutage. Der Künstler Semper scheute sich, die praktischen Konsequenzen der Vereinigung der widersinnigen »Guckkastenbühne« mit dem für eine ganz andere Bühnenform entwickelten antiken Zuschauerraum zu ziehen und damit eine unästhetische Raumform zu schaffen.

Das Schicksal des Festspielhausentwurfes ist bekannt; Hofintriguen, denen Wagner aus nicht völlig klar zu überschauenden Gründen nicht kräftig genug entgegenarbeitete, brachten das Projekt zu Falle. Sempers Briefwechsel aus dieser Zeit, den Manfred Semper veröffentlichte, ist eine interessante, aber nicht sehr erfreuliche Lektüre.

Denkbar ist es, daß Wagner sich schließlich zurückhielt, weil er die Schwächen des Zuschauerraumes mit nüchternerem Blicke als Semper erkannte

und die Verantwortung hierfür der Öffentlichkeit gegenüber nicht teilen wollte. Der Inhalt eines Briefes Wagners vom Februar 1867 an Semper¹⁾ läßt sich in diesem Sinne deuten, und auch die spätere Ausbildung des Bayreuther Hauses legt eine solche Annahme nahe.

III. Das Wagnertheater.

1. Das Festspielhaus in Bayreuth.

Wenige Jahre nach dem Scheitern des Münchener Festspielhausprojektes machte die Munifizenz reicher Freunde es Wagner möglich, in Bayreuth mit dem Bau eines eigenen Hauses für seine Tondramen zu beginnen. 1872 wurde der Grundstein des als Provisorium gedachten, in leichter Fachwerkkonstruktion auszuführenden Baues gelegt und vier Jahre später das Haus durch die Aufführung der Nibelungen-trilogie eröffnet.

Der Bau (s. Fig. 39 und 40) zeigt zwar an manchen Punkten den Einfluß des früheren Zusammenarbeitens von Semper und Wagner, so z. B. in dem doppelten Proskenium, versenkten Orchester und der Grundform des Zuschauerraumes, im Grunde genommen ist aber nicht viel von Semperschem Geiste mehr erhalten.

Die künstlerischen Bedenken, welche Semper von der Gestaltung eines unschönen Raumes abhielten, hatten Wagner und sein »Nothelfer« Brückwald nicht mehr; sie gaben, lediglich von dem Bestreben geleitet, allen Zuschauern volle Übersicht des Bühnenbildes zu gewähren, dem Zuschauerraum und der Sitzreihenfläche die reine Keil- oder Segmentform. Das angestrebte Ziel der vollen Übersichtlichkeit der Bühne ist aber bei der enormen Tiefe, die Wagner für die Bühne forderte (36 m), auch mit diesem Mittel nicht erreicht. In Wirklichkeit hat »nur« die der Bühnenöffnung gegenüberliegende Zone des Parketts von etwa 14 m Breite vollen Einblick bis in den Hintergrund der Bühne; die beiden Dreiecksflächen des Zuschauerraumes, welche links und rechts von dieser Zone liegen und fast die Hälfte der Zuschauer aufzunehmen haben, entbehren desselben mehr oder minder empfindlich.

Wagner wollte den Raum so ausbilden, daß sich jeder Zuschauer, »sobald er seinen Sitz eingenommen hat²⁾, recht eigentlich in einem »Theatron« befände, d. h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist«. Das klingt im ersten Augenblick sehr überzeugend und den antiken Anschauungen vom Zwecke des Zuschauerraumes entsprechend. In Wirklichkeit geht aber Wagner weit über das hinaus, was in den antiken Theatern für zweckmäßig befunden wurde. Allerdings waren die antiken Zuschauerräume in erster Linie darauf berechnet, dem Zuschauer vollen Ausblick auf die Bühne zu gewähren. Gleichzeitig hatte aber auch der Zuschauer die gesamte Festgemeinde, die mit ihm denselben Vorgängen ihre Aufmerksamkeit zuwandte, vor Augen, und hierdurch wurde das Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Festfreude befördert.

¹⁾ Vgl. M. Semper, Festspielhaus, Seite 67.

²⁾ Vgl. R. Wagner, Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

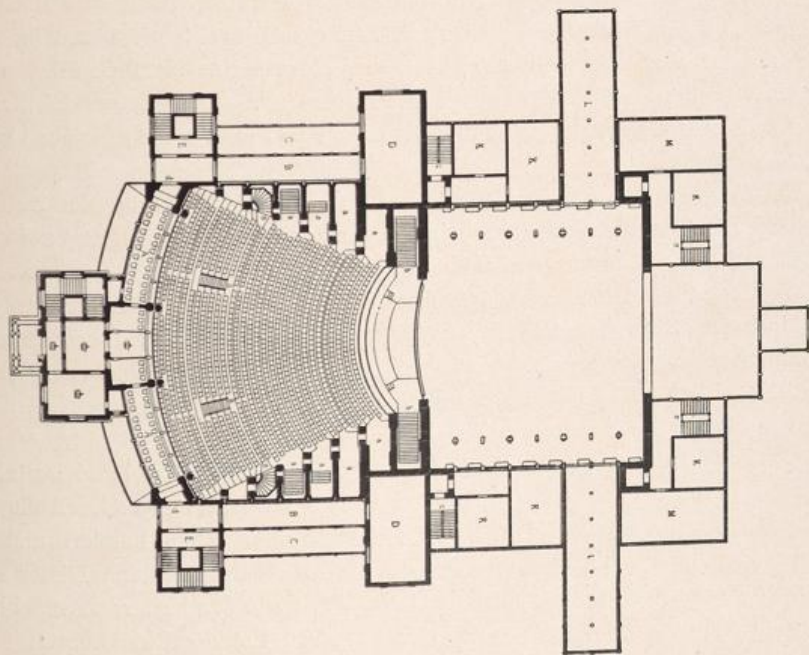
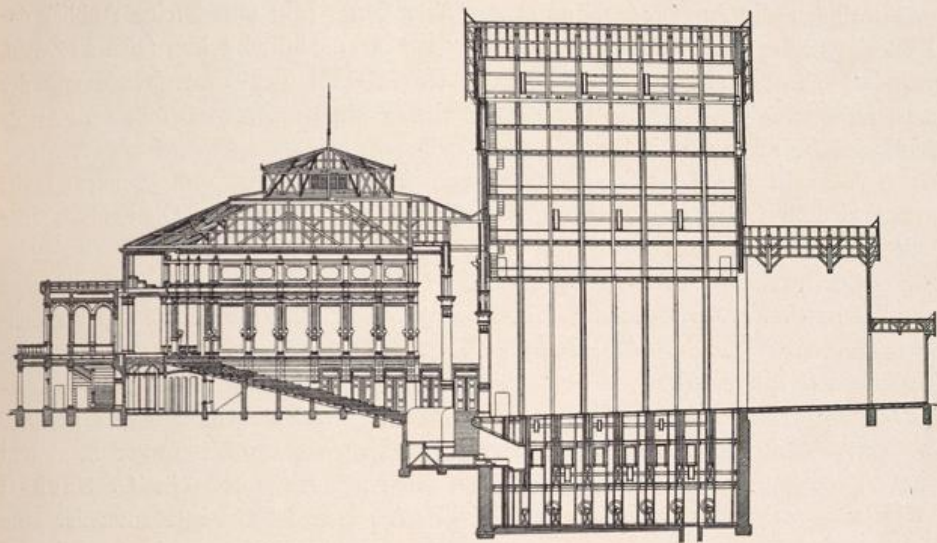


Fig. 39 und 40. Grundriß und Schnitt des Bayreuther Festspielhauses nach Edwin O. Sachs, *Modern Opera Houses and Theaters*. London 1897, Vol. I.

In Bayreuth hat der Zuschauer nicht in gleicher Weise die Festgemeinde vor sich. Die im Vergleich zu den antiken Theatern schwache Überhöhung des Amphitheaters (1:3,8), die straffe Führung der Sitzreihen — ihr Mittelpunkt liegt ca. 6 m hinter der Bühnenöffnung — und die schmale Keilform verhindern dies

und zwingen die Augen des Zuschauers über den wenig anregenden Anblick der Hinterköpfe der vor ihm Sitzenden hinweg zur Bühnenöffnung hin, auch zu Zeiten, wo dort absolut nichts zu sehen ist. Das Gefühl der Festesfreude und der Zusammengehörigkeit kommt in einem solchen Raume nur schwer auf, der einzelne fühlt sich bedrückt und isoliert.

War in den barocken Logenhäusern Italiens in dieser Richtung zu viel getan, so fällt Wagner in seinem Hause in das andere Extrem. Die goldene Mitte hält das antike Theater.

Die raumbegrenzenden Seitenwände des Bayreuther Zuschauerraumes sind parallel geführt und werden durch sechs vorgesetzte Scherwandpaare mit der Keilform der Sitzreihen in Verbindung gebracht. Diese Scherwände sind von dem »erfindungsreichen Berater« Wagner als perspektivische Fortsetzung und Wiederholung des von Semper übernommenen doppelten Proskeniummotivs gedacht. Sie stehen ohne jegliche architektonische Begründung vor den Seitenwänden, obwohl eine Ausbildung als Deckenträger nahe gelegen hätte. Edwin O. Sachs¹⁾ bezeichnet die Scherwände als ein Motiv von erdrückender Monotonie. Sie bieten²⁾ in akustischer Beziehung den einen Vorteil, die im vorderen Teile des Saales auftretenden störenden Seitenreflexe wie zwischen Kulissen gleichsam einzufangen, verhindern allerdings auch im hinteren Teile des Saales die Entstehung der günstigen Seitenreflexe, die zur Verstärkung des direkten Tones nötig wären. Im allgemeinen ist die Akustik des Bayreuther Hauses eine ziemlich gute, weniger ein Beweis für die sachgemäße Anlage des Hauses als — wegen der leichten Bauart — für die Richtigkeit der bekannten Anleitung: »Faites votre salle aussi baraque que vous pouvez.«

Etwas ganz Neues bringt Brückwald in der Zuführung der Zuschauer. Je drei bis vier Sitzreihen zusammen haben ihren gesonderten Zugang zwischen je zwei Scherwänden. Hierdurch wird eine vorzügliche Trennung der Zuschauermassen bewirkt und das so gefährliche Zusammenballen verhindert. Zwischen den Scherwänden liegen auch die geraden Treppenstufen zur Überwindung der Höhenunterschiede des Amphitheaters. Zwischen der fünften und sechsten Scherwand vom Orchester aus mußte Brückwald allerdings schon gewendelte Treppen verwenden, die stets eine große Gefahr im Theaterbetriebe in sich bergen.

Die Zuführung zu den hinteren Reihen des Amphitheaters hatte Brückwald durch zwei Treppen nach Art der antiken Fauces bewirkt und dadurch die Länge der Sitzreihen untergeteilt. Diese Treppen sind inzwischen kassiert und durch Wendeltreppen in den hintersten Ecken des Keiles ersetzt worden. Dieser spätere Umbau muß als grober Unfug bezeichnet werden, da in den hinteren Amphitheaterreihen nun von der Saalmitte aus gerechnet je 30 Personen in ununterbrochener Reihe sitzen. Da außerdem der Abstand der Sitzreihen mit 0,70 m ein außerordentlich geringer ist, so sind hier alle Bedingungen für das Eintreten eines großen Unglücks bei einer Panik gegeben. Die Brückwaldsche seitliche Zuführungsart ist oft nachgeahmt worden und ist auch auf die Parkette der Rangtheater übergegangen.

¹⁾ Vgl. E. Sachs a. a. O., Bd. I, Seite 30.

²⁾ Vgl. Theodor Unger, Der akustische Konzertsaal. Zeitschrift »Die Musik«.

Das Orchester ist, wie schon früher erwähnt, zum größten Teile überdeckt. Aus diesem Grunde konnte Wager über den Logen an der Rückwand des Amphitheaters noch eine Ranggalerie anordnen. Logen und Gallerie fassen 300 Personen; die Gesamtfassungskraft des Hauses beträgt 1645 Personen, eine Zahl, die nach preußischen Vorschriften wegen des unzulässig geringen Reihenabstandes des Amphitheaters erheblich verringert werden müßte.

2. Das Prinzregententheater in München.

Es vergingen volle 25 Jahre, bis der Bayreuther Versuch in monumentaler Form durch die Erbauung des Prinzregententheaters in München wiederholt wurde, und auch dann war es nur möglich durch das seltene Zusammentreffen einer Reihe günstiger Momente. Der lange Zeitraum zwischen der Erbauung von Bayreuth und München ist wohl nicht allein durch das Ungewohnte des neuen Gedankens zu erklären, sondern vielmehr durch die abschreckend unschöne Form, die ihm Wagner und Brückwald gegeben hatten.

Das in den Jahren 1899 bis 1901 von Heilmann und Littmann erbaute Prinzregententheater war ebenfalls in erster Linie für die Darstellung Wagnerscher Opern berechnet, sollte aber auch die Aufführung klassischer Dramen gestatten. Später wurde das Repertoire auch auf leichtere Stoffgebiete, Mozartsche Opern und dergleichen, ausgedehnt.

In der Bemessung der Grundfläche des Amphitheaters, in der Überhöhung und Führung der Sitzreihen und den Höhenverhältnissen des Zuschauerraumes (s. Fig. 41, 42 und 43) folgt das Prinzregententheater genau dem Bayreuther Vorbilde.

In der Gestaltung der Grundrißform des Zuschauerraumes aber gingen die Architekten noch einen Schritt weiter, indem sie die Seitenwände der Keilform des Amphitheaters folgen ließen. Die so entstehende Ringausschnittform des Zuschauerraumes kritisiert Streit als eine »unvollkommene, da sie nur ein variabler Teil einer Raumform, als solcher einer vollendeten Form entgegengesetzt und daher künstlerisch gar nicht zu gestalten sei.«. Streit denkt hierbei nicht an eine bloße Dekoration mit Architekturteilen und Ornamenten, sondern an eine organische Entwicklung einer ästhetischen Kunstform des Raumes. Die Ringausschnittform wird dadurch nicht annehmbarer, daß der große Schinkel sie einst mit seinem Skizzenstifte »vorausahnte«.

Tatsächlich kann auch das große formale Geschick der Erbauer des Prinzregententheater den Besucher des Zuschauerraumes nicht über die Erkenntnis hinwegtäuschen, daß die Raumverhältnisse unschöne sind.

Die Brückwaldsche seitliche Zuführung der Zuschauer ist unter Vermeidung aller Wendeltreppen wesentlich vervollkommnet. Die Architekten erreichten dies durch Schaffung zweier Ausgangsbasen in verschiedener Höhe für die kurzen Differenztreppen, die zu den Amphitheaterreihen führen; während Brückwald nur eine Basis für diese Treppen hatte.

Die Ausgangshöhe für die je vier untersten Amphitheatertreppen liegt ca. 1 m über der tiefsten Amphitheaterreihe, diejenige für die je zwei obersten Differenztreppen dagegen ca. 20 cm unter der höchsten Sitzreihe. Diese obere Basis wird durch Treppen erstiegen, die auch zugleich für die Besucher der, wie in Bayreuth,

Moritz, Das antike Theater.

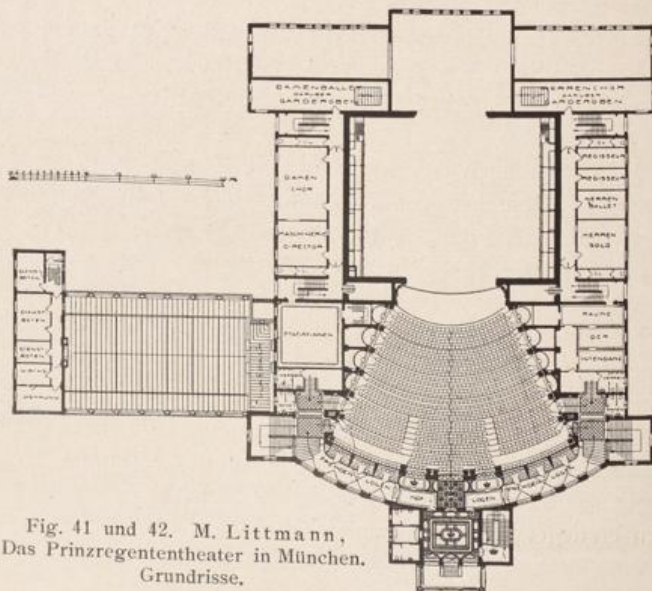
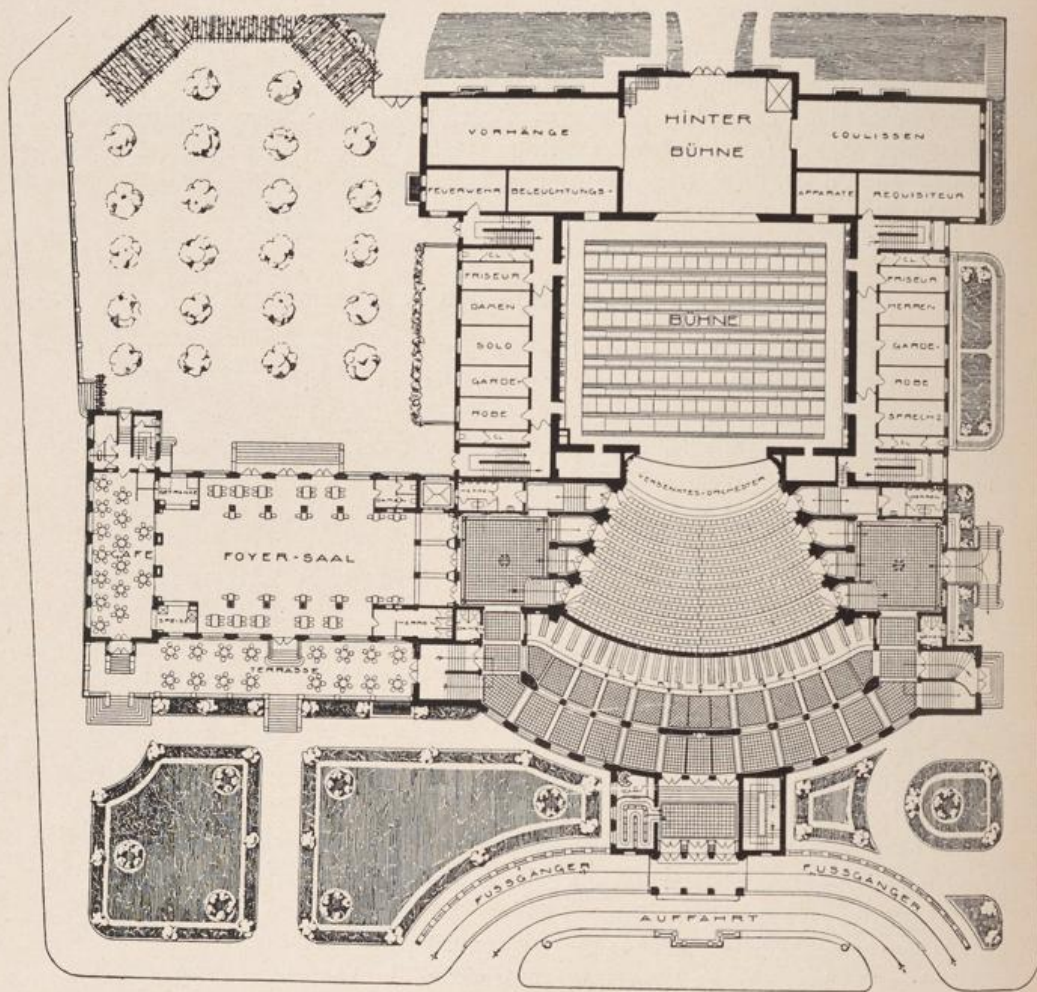


Fig. 41 und 42. M. Littmann,
Das Prinzregententheater in München.
Grundrisse.

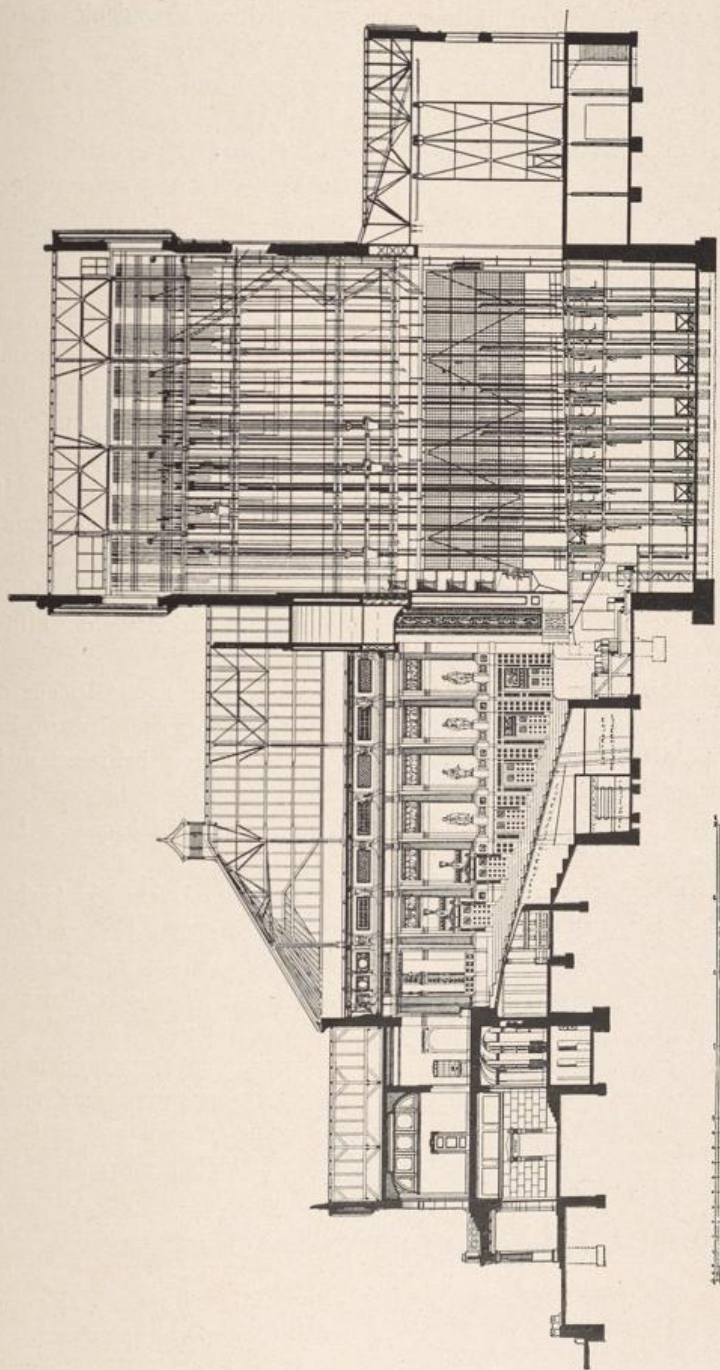


Fig. 43. M. Littmann, Das Prinzregententheater in München.
Schnitt.

6*

an der Rückseite des Amphitheaters untergebrachten Fremdenlogen dient. Die Maximalzahl der Sitzplätze in einer Reihe beträgt 24. Die obersten Sitzreihen sind in ihrer Länge untergeteilt durch Keiltreppen, die von der Seite her über einen vor den Logen liegenden Gürtelgang hinweg zugänglich sind. Diese Anordnung der Zugänge im Zuschauerraum selbst, durch die gute Mittelplätze beseitigt wurden, erscheint etwas umständlich. Einfacher würde es wohl gewesen, auch die oberen Sitzreihen bis zur genehmigten Maximalsitzzahl kontinuierlich zu führen, auch wenn dadurch die Keilform des Sitzreihenkörpers nicht ganz rein erhalten geblieben wäre.

Ein gewisser Mangel ist es, daß die seitlichen Treppen für die neun obersten Amphitheaterreihen und die Fremdenlogen keine Verbindung untereinander haben, sondern durch die königliche Loge voneinander getrennt sind. Im Falle der Verqualmung oder Sperrung der einen Treppe bliebe den Zuschauern nur der Rettungsweg durch den Zuschauerraum zurück zur anderen Treppe.

Das Amphitheater faßt bei gleicher Grundfläche wie Bayreuth nur 1028 Plätze (gegen 1345 in Bayreuth); dies erklärt sich in der reichlicheren Bemessung der Platzgröße pro Person in München mit 60×80 cm gegen 52×70 cm in Bayreuth. Außer den Amphitheaterplätzen hat das Prinzregententheater noch 54 Sitze in den Fremdenlogen und 24 in den königlichen Hoflogen, faßt also insgesamt 1106 Personen. Der unschöne Bayreuther Gallerierang ist fortgelassen.

Pfeiler mit davor gestellten Säulen unterteilen die große Fläche der Seitenwände im Zuschauerraum. Um harte Schallwirkungen von seitwärts her zu vermeiden, sind die Wände in ihrem unteren Teile mit Holz bekleidet und in ihrem oberen Teile in Bogennischen mit rauhem Putz aufgelöst. In den Bogennischen standen früher etwas aufdringlich Statuen, die jetzt durch bronzene Dreifüße ersetzt sind.

Den Zuschauerraum überspannt eine wagerechte Decke, in leichter Monierkonstruktion. Die große Fläche wird durch Profilrippen, die der Linienführung der Sitzreihen und der Seitenwände folgen, belebt und ist mit einer teppichartig wirkenden Malerei bedeckt. Die Rippen tragen auch die Beleuchtungskörper (Bogenlampen).

Das doppelte Proskenium hatten die Architekten ursprünglich nicht in der Form des Semperschen »mystischen Abgrundes« verwandt, sondern in den üblichen, hier allerdings 3 m breiten Rahmen modifiziert, mit vollem Recht, da der mystische Abgrund doch etwas architektonisch zu undefinierbares ist. Es stellten sich aber akustische Schwierigkeiten heraus. Die Wirkung des Orchesters in der Wagner-Besetzung von ca. 115 Mann war trotz der Überdeckung des Orchesters noch eine zu starke und veranlaßte harte Seitenreflexe.

Das Proskenium wurde daher später durch Entfernung der Kehle des Rahmens in das Sempersche offene doppelte Proskenium (s. Fig. 45) umgebaut. Ein Gitterwerk verbindet die beiden Proskeniummauern im unteren Teile miteinander.

In der Ausbildung der Bühne sind die von Wagner geheiligten Fehler gegangen: sie ist zu tief, um allen Plätzen gute Übersicht für das Bühnenbild zu gestatten. Diese Unvollkommenheit ist hier wie in Bayreuth um so empfindlicher für das Publikum, da bekanntlich in beiden Festspielhäusern für alle Plätze des Amphitheaters derselbe Einheitspreis gefordert wird.

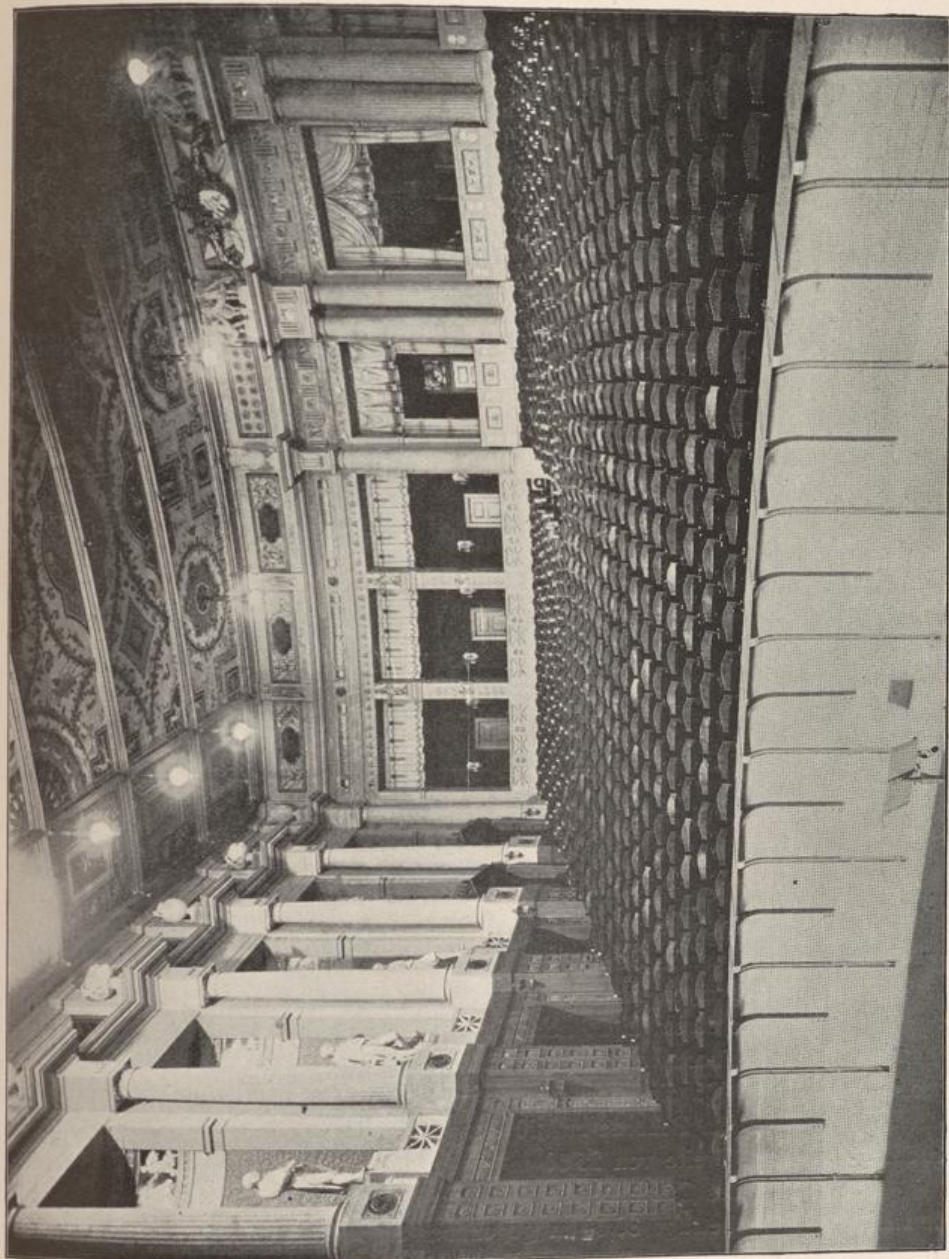


Fig. 44. M. Littmann, Photographie des Zuschauerraumes des Prinzregententheaters in München.

3. Das Schiller-Theater in Charlottenburg.

In dem 1905—1906 erbauten Schiller-Theater zu Charlottenburg hatten Heilmann und Littmann die Aufgabe zu lösen, ein als Volkstheater gedachtes und in erster Linie für das Schauspiel bestimmtes Haus, mit einer um 350 Personen größeren Fassungskraft als das Prinzregententheater zu schaffen.

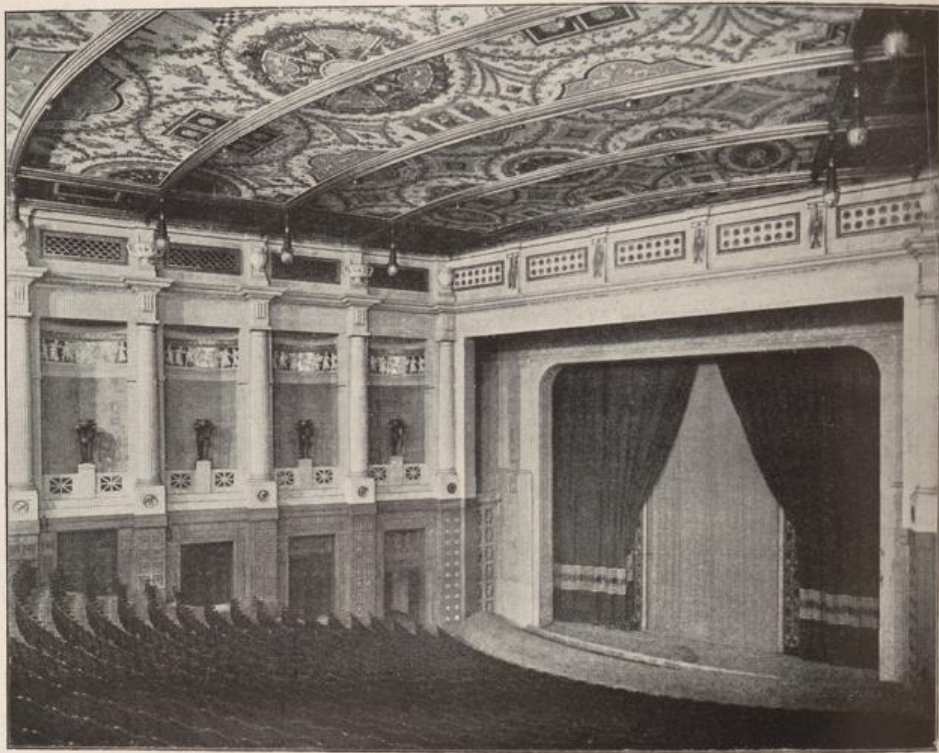


Fig. 45. M. Littmann, Photographie des Zuschauerraumes des Prinzregententheaters in München.

Da das Schiller-Theater (s. Fig. 46, 47 und 48) auch für das Konversationsstück geeignet sein sollte, so waren außerdem die Abmessungen des Münchener für große Opern und Dramen berechneten Hauses zu verringern. Diese einander widersprechenden Bedingungen konnten die Architekten trotz wesentlicher Verminderung der Sitzbreite (von 60 cm in München auf 50 cm) und Fortlassens aller Logen nur durch Anordnung eines zweiten Amphitheaterranges, auf dem 256 Sitze untergebracht wurden, erfüllen. Da die höchste zulässige Zahl der Sitzplätze in einer Reihe von der aufsichtführenden Behörde auf 20 festgesetzt wurde, so erhielt der Zuschauerraum eine größte Breite von 25,50 m gegen 36 m des Prinzregententheaters.

Die Tiefe des Zuschauerraumes gemessen von der Bühnenöffnung bis zum letzten Sitzplatze beträgt 30,50 m gegenüber 31 m in München. Auch die Höhe des Zuschauerraumes wurde gegen Bayreuth und München um 2 m vermindert.

In der Grundfläche der Sitzplätze ist die starre Keilform nicht mehr ganz rein innegehalten. Die Sitzreihen sind noch straffer geführt wie in Bayreuth-München; das Zentrum der Reihung liegt 13 m hinter der Bühnenöffnung.

Die Überhöhung des Amphitheaterranges erfolgt nach einer Parabelkurve derart, daß das Steigungsverhältnis im Mittel etwa dasselbe wie in Bayreuth ist. (1:3,8.) Die Überhöhung des zweiten Amphitheaterranges ist natürlich eine wesentlich stärkere.

Wohl in erster Linie die ziemlich schlechten Erfahrungen mit der Akustik des Prinzregententheaters veranlaßte die Architekten, in der Gestaltung der Seiten-

wände auf Bayreuth zurückzugreifen, die raumbegrenzenden Wände also parallel zu führen und vor sie Scherwände zu stellen. Der erhoffte Erfolg blieb aber aus. Die Akustik des Hauses, für das gesprochene Wort, ist eine sehr mangelhafte, obwohl durch Verkleidung der Seitenwände mit Holz, geeignete Behandlung der Putzflächen durch Riffelung, und Tieferlegung und starke Reliefierung der Decke alles getan wurde, was zur Erzielung einer guten Akustik dienlich erschien.

Ein Versuch, die Gründe zu erforschen, warum in Bayreuth die Akustik befriedigend ist, im Charlottenburger Theater aber nicht, wäre sehr undankbar. Ein Hauptgrund für schlechte Akustik liegt ja bei allen modernen Theatern in der tiefen Bühne. In manchen Fällen gelingt es nun, den von Geburt an kümmerlichen und geschwächten Ton im Zuschauerraum selbst durch Verabreichung stärkender Mittel wieder etwas zu beleben, als da sind: geschickte Verteilung günstiger Reflexflächen und Unschädlichmachung störender, und dergleichen. Häufig versagen aber diese Kniffe, und Garniers fatalistischer Ausspruch: »Gute Akustik oder schlechte Akustik: Kopf oder Wappen«, ist auch durch das Wagner-Theater nicht widerlegt.

Das Bayreuther Scherwandmotiv haben die Architekten im Schillertheater durch Ausbildung der Scherwandpfeiler (s. Fig. 49) als Träger der Decke und des oberen Amphitheaters architektonisch glaubhaft gemacht. Die wagrechte Decke ist durch schweres Gebälk in Felder untergeteilt, deren Füllungen mit dekorativen Malereien geschmückt sind.

Die Beleuchtung des Zuschauerraumes erfolgt nur von rückwärts durch eine in der Brüstungslinie des oberen Amphitheaters von der Decke herabhängenden Glühlampenreihe. Diese Anordnung der Beleuchtungskörper bewirkt naturgemäß nur eine teilweise Erhellung des Zuschauerraumes. Es sollte auf diese Weise »jede seitliche Ablenkung des Auges verhütet und die ganze Aufmerksamkeit auf die Szene gelenkt werden«.

Die Architekten zeigen sich hierin noch wagnerischer wie Wagner; tatsächlich ist aber diese Anordnung nur eine logische Weiterentwicklung von Wagners Ansichten vom »wahrhaften Theatron«. Ich halte diese Strenge für unangebracht. Warum sollen denn die Zuschauer auch in den Pausen wie gebannt mit ihren Augen an dem Vorhang hängen, der ihnen dann gelegentlich tiefe »Offenbarungen« wie etwa den »Veilchenfresser« enthüllt.

Weniger glücklich als im Münchener Hause ist die Lösung der Zugänge zum Amphitheater. Ganz abgesehen davon, daß die Differenztreppen der Amphitheaterüberhöhung abweichend von der Anordnung im Prinzregententheater, wo sie meist außerhalb des Zuschauerraumes liegen, im Schillertheater fast durchwegs im Zuschauerraum selbst angeordnet sind (für die untersten elf Reihen ausschließlich) weisen insbesondere die Treppen an den Enden des Wandelganges im Erdgeschoß eine ganz bedenkliche Anordnung auf, die bei der Entleerung des Hauses zu gefährlichen Gegenströmungen der Menschenmassen führt. Auf einem Raume von 6 m lichter Weite treffen die Platzinhaber der zwölf hintersten Reihen des großen Amphitheaters (240 Personen) am Ausgange der Treppe auf die ihnen genau entgegengerichteten 100 Personen des vierten Ringes, und in diese Gegenstrombewegung hinein pressen sich dann noch keilartig rund 300 Personen der untersten drei Ringe. Diese Anordnung veranlaßt schon bei der Jagd nach der Garderobe

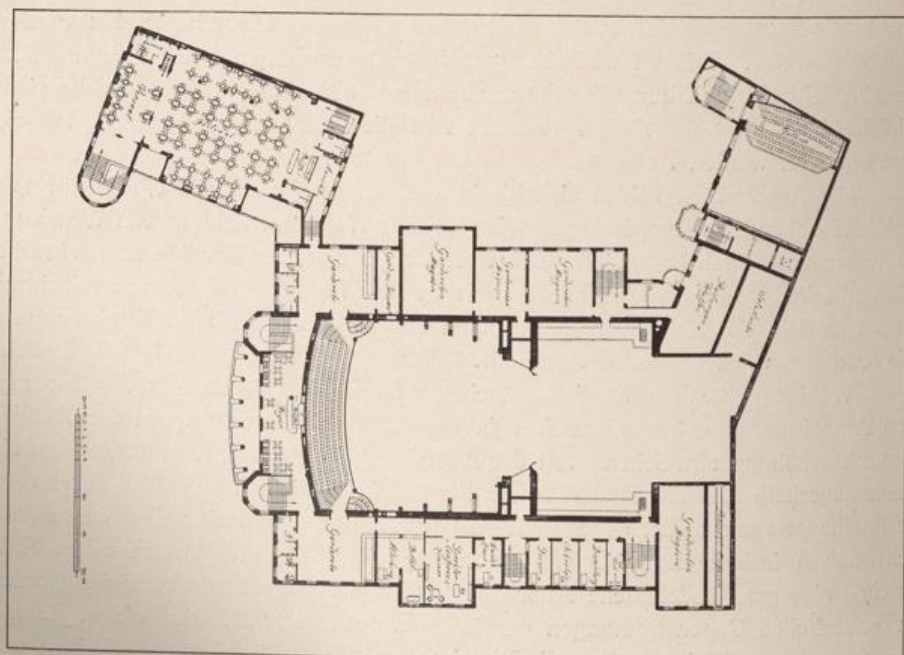
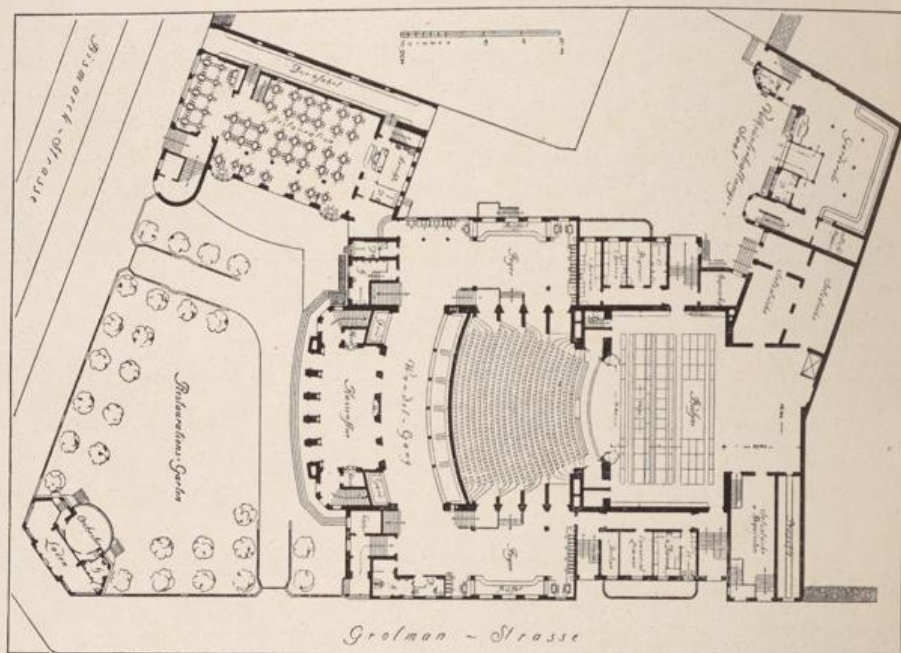


Fig. 46 und 47. M. Littmann, Schiller-Theater in Charlottenburg. Grundriß des Erdgeschosses und zweiten Obergeschosses.

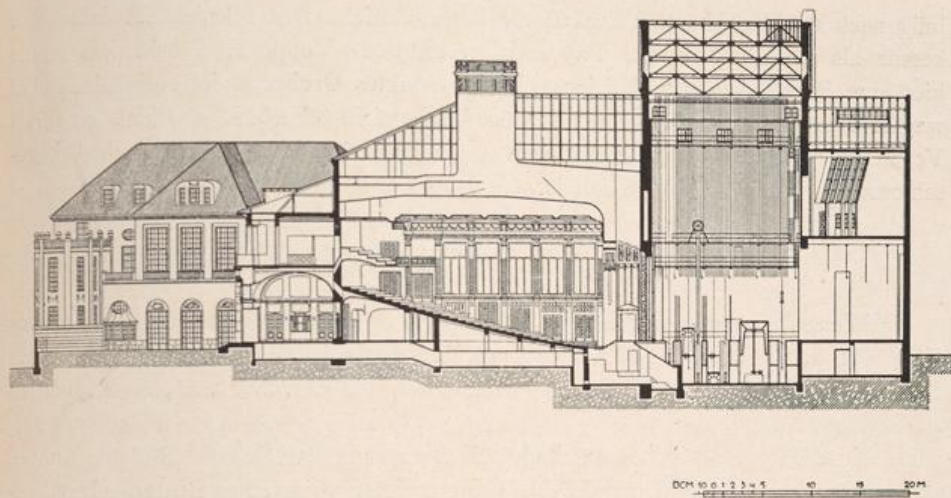


Fig. 48. Schiller-Theater in Charlottenburg. Längsschnitt.

Zusammenballungen und birgt daher für den Fall einer Panik eine große Gefahr in sich.

Bei der Ausbildung der Bühne hat man weise Mäßigungen in der Entwick-

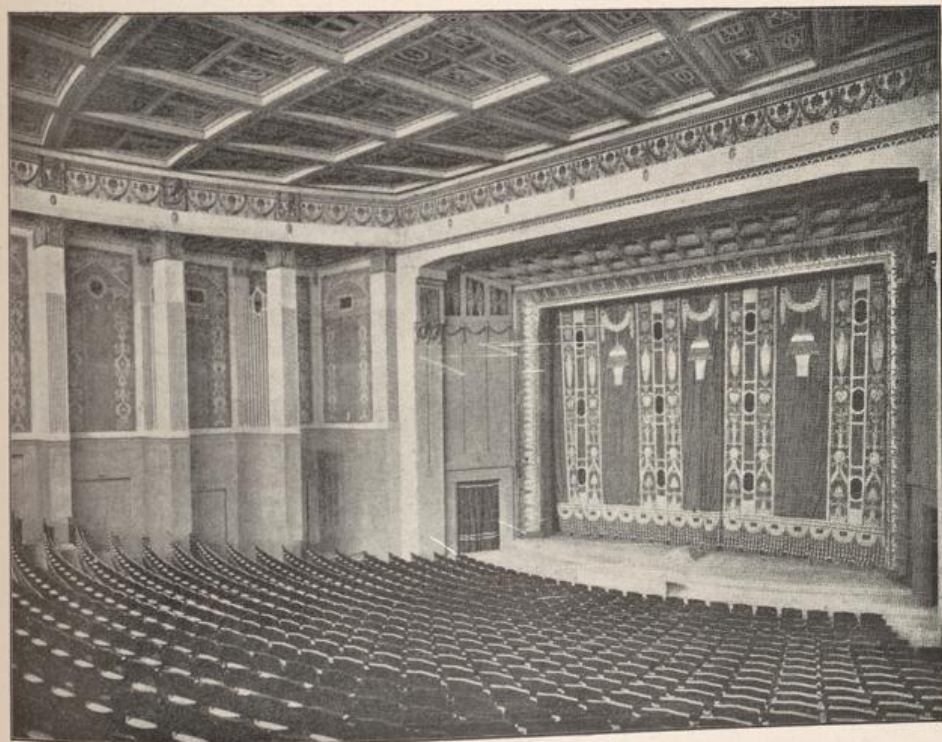


Fig. 49. M. Littmann a. a. O., Schillertheater in Charlottenburg.
Innenansicht des Zuschauerraumes.

lung nach der Tiefe walten lassen; die Übersichtlichkeit der Bühne ist daher weit besser als in München und Bayreuth. Sempers doppeltes Proskenium wurde hier zum Schalltrichter modifiziert. Ein versenktes Orchester ist vorhanden, aber wegen der Benutzung des Hauses für Schauspiele überbaut, so daß eine Art Vorbühne entstanden ist, die durch Öffnungen im Proskenium auch bei geschlossenem Vorhange zugänglich ist.

4. Bilanz des Wagner-Theaters.

Wenn ich nunmehr die Bilanz des Wagner-Theaters ziehe, einander gegenüberstellend, was an Verbesserungen erreicht wurde, und mit welchem Aufwande dies geschah, und was schlechter geworden ist, als es vorher war, so komme ich zu folgendem Ergebnis:

Erreicht wurde eine wesentliche Verbesserung der Sehverhältnisse, insofern als der Maximalsehwinkel erheblich geringer ist als im Rangtheater. Der Schwinkel des höchsten Sitzes im Prinzregententheater beträgt 15° und im Schiller-Theater trotz des Amphitheaterranges doch nicht mehr als 19° .

Eine Verbesserung bedeutet auch die Unsichtbarmachung des Orchesters, die ihrem Wesen nach aber nicht an die Form des Wagner-Theaters gebunden ist.

Eine wichtige Verbesserung ist auch die Brückwaldsche Dezentralisation in der Zuführung des Publikums.

Nicht gebessert ist der mangelnde Ausblick der seitlichen Plätze auf die Bühne, den das Rangtheater hat, und die Sehentfernungen sind sogar etwas verschlechtert, da in einem Wagner-Theater die Zuschauer durchschnittlich weiter von der Bühne entfernt sind als in einem Rangtheater.

Eine Verbesserung der Akustik im Wagner-Theater ist nicht zu konstatieren, eher eine Verschlechterung, wenn man von dem leichtgebauten und daher anormalen Bayreuther Theater absieht und nur das Münchener und Charlottenburger Haus ins Auge faßt.

Vollständig verloren gegangen ist beim Zuschauerraum des Wagner-Theaters der Charakter als Festraum, der Begriff »Festraum« nicht im schlechten Sinne der barocken Hoftheater gefaßt, sondern im Sinne der antiken Theater. Anstatt dessen ist der Zuschauerraum zum Auditorium, zum Hörsaal strengster Observanz geworden, der — ohne innere Verwandtschaft mit dem antiken Amphitheater — in der Überhöhung und Führung der Sitzreihen nur ein stark ansteigendes modernes Parkett dargestellt.

Den Verlust der Intimität gegenüber dem Rangtheater beklage ich nicht. Die Intimität eines Theaters begünstigt den Verismus im Spiele der Darsteller und ist der Tod jeder großzügigen Stilisierung der Bühnenkunst. Auch das kleinste antike Theater war nicht intim.

Ein gewisses Anpassungsvermögen eines Theaters an das Wesen des darzustellenden Stoffes ist naturgemäß nötig und ist ebenso wie in der Antike nur durch Parallelbau großer und kleiner Häuser zu erzielen.

Nicht uninteressant ist ein Vergleich, den ein berufener Verfechter des Rangtheatergedankens, Seeling, über den baulichen Aufwand zwischen dem Prinzregententheater und seinem Frankfurter Schauspielhause anstellt. Seeling

exemplifiziert: ¹⁾ »Die vorderen Raumbreitenmaße des Zuschauerraumes im Prinzregententheater von 18 m (bei 36 m an der Rückwand) genügten als Gesamtbreite für einen solchen in einem Rangtheater von gleichem Fassungsvermögen, die Höhe ebenfalls. Gegenüber der Raumlänge im Prinzregententheater von rund 31 m genügt eine Raumlänge von 23 m, an die nur oben im letzten Rang ein schmaler Ausschnitt bis zu 28 m Tiefe anzuschließen nötig ist. Das Zuschauerhaus des Prinzregententheaters ist 52 m breit bei 42 m Länge. Das des neuen Frankfurter Schauspielhauses, welches ebenso viele Zuschauer faßt, ist indessen nur 35 m breit und 43 m lang einschließlich der 12,5 m breiten und 23 m langen Wandelhalle, welche im Prinzregententheater an die Seite gerückt und nicht eingerechnet ist.«

Seelings Ausführungen werden durch das Charlottenburger Schillertheater nicht wesentlich abgeschwächt, sobald man sich den Amphitheaterrang dieses Hauses, durch den das Fassungsvermögen zu ungunsten des Frankfurter Schauspielhauses verschoben wird, fortgelassen denkt.

Aus dem von Seeling angestellten Vergleiche will ich nun selbstverständlich nicht den Schluß ziehen: daß das Wagner-Theater zu verwerfen, und beim Rangtheater zu verharren sei, sondern nur den, daß die wenigen Verbesserungen die das Wagner-Theater dem Rangtheater gegenüber aufweist, doch mit einem zu großen Aufwande erkaufte wurden, als daß man annehmen dürfte, daß das Rangtheater durch das Wagner-Theater oder eine dem Wagner-Theater nahe verwandte Theaterform schließlich verdrängt werden könnte.

Auch die Hoffnung, daß die »Volkstheaterfrage« durch das Wagner-Theater gelöst werden wird, dürfte sich nicht erfüllen. Das Bayreuther Haus sowohl wie das Münchener wollten allerdings keine Volkstheater sein, sondern deuteten schon durch die Form ihres Zuschauerraumes gleichsam symbolisch an, daß sie nur einem begünstigten Teile der menschlichen Gesellschaft dienstbar sein wollten.

Das Charlottenburger Theater dagegen sollte ein Volkstheater sein. Dieses Ziel ist aber nicht erreicht.

Um 1450 Menschen unter leidlichen Sehentfernungen unterzubringen, mußte schon eine hürdenartige Konstruktion zu Hilfe genommen werden. Eine Vergrößerung des Fassungsvermögens dieser Theater auf 2000 bis 3000 Personen erscheint unter Reinerhaltung der demokratischen Amphitheaterform nicht denkbar, und schon bei der noch ziemlich niedrigen Zahl von 1450 Sitzen war es nicht möglich, allen Zuschauern gutes Hören zu garantieren. Eine Vergrößerung des Zuschauerraumes dürfte daher auch aus diesem Grunde undurchführbar sein. Alles in allem genommen, ist daher die Entwicklung des Theaterbaues auch durch die Erfindung des Wagner-Theaters nicht über den toten Punkt hinweggebracht worden.

IV. Kombinationen von Amphitheater und Rängen.

Ich komme nunmehr zu einer Anzahl von Projekten und ausgeführten Theaterbauten, bei denen eine Reform des Zuschauerraumes durch Kombination von Amphitheater und Rängen, oder Übereinanderschachtelung von Amphitheatern angestrebt

¹⁾ Vgl. Zentralblatt der Bauverwaltung 1901, Seite 617. Rangtheater und Amphitheater.

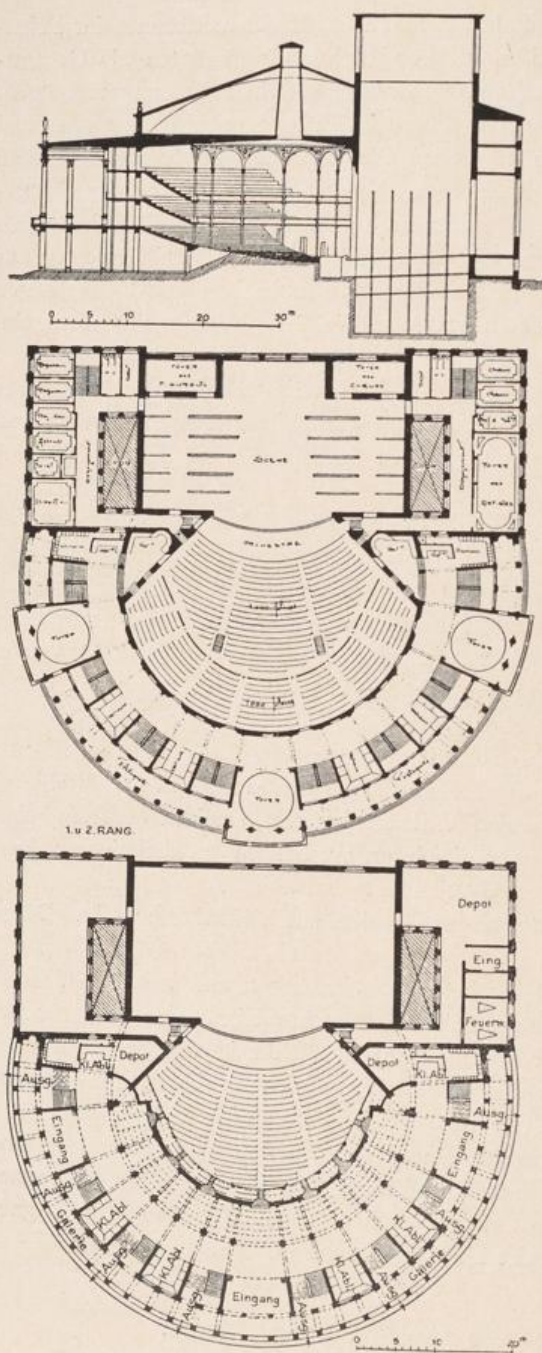


Fig. 50. Gossets Entwurf nach Deutsche Bauzeitung 1905.

dem nur durch einen Schlitz von 2 m Öffnung Ausblick auf die Bühne und sind in ihrem Sehfeld durch die nach dem Muster des Theaters zu Reims unzuweckmäßigerweise an die Brüstung gestellten Stützen der Ränge behindert.

ist. Streng genommen waren schon das Festspielhaus in Bayreuth und das Charlottenburger Schiller-Theater keine reinen Amphitheater mehr; die Bedeutung des einen Ranges trat bei ihnen aber doch stark gegenüber der des eigentlichen Amphitheaters zurück.

1. Gossets Entwurf.

A. Gossets Entwurf (s. Fig. 50) für ein Volkstheater von 4000 Sitzen auf dem Gelände des Temple zu Paris geht in der Ausbildung der Grundform des Zuschauerraumes erheblich über das Kreissegment von Bayreuth hinaus. Während die seitlichen Begrenzungslinien des Amphitheaters in Bayreuth einen Winkel von 47° miteinander bilden, stellt Gosset die Seitenwände unter 90° zueinander. Die Rückwand des Zuschauerraumes ist nach einer Kreislinie geformt, deren Zentrum 8 m vor der Bühnenöffnung liegt. In diesen Raum konstruiert Gosset ein schwach ansteigendes Parkett, dessen Reihen senkrecht zu den Seitenwänden verlaufen, und drei übereinanderliegende Amphitheater hinein.

Die Ausbildung des Amphitheater-Hürdensystems ist eine unglückliche. Die Zuschauer auf den überdeckten Reihen sitzen in Räumen von nur 2,5 m lichter Höhe, in denen sich selbst bei starker Ventilation bald eine unerträglich schlechte Luft entwickeln würde. Sie haben außerdem

raum (Süddeutsche Bauzeitung 1903, Seite 409) und in einem Vorschlage Georg Fuchs, den ich später noch näher zu besprechen haben werde.

Auch zwei neuerdings ausgeführte Theater, das Stadttheater zu Kattowitz und das neue Hoftheater zu Weimar, weisen Kombinationen von Rängen mit Amphitheatern auf. In beiden Häusern ist aber dieser Gedanke nach ganz verschiedenen Richtungen hin entwickelt.

3. Stadttheater zu Kattowitz.

Bei dem 1905—06 von Carl Moritz erbauten Stadttheater zu Kattowitz (s. Fig. 52, 53, 54, 55 und 56) war dem Architekten die Aufgabe gestellt, die sozial stark abgeschiedene Arbeiterbevölkerung der Industriestadt mit den bürgerlichen Klassen in einem Hause zu vereinigen, so jedoch, daß der überwiegend demokratische Charakter des Hauses betont würde.

Verlangt waren rund 850 Plätze. Die Hälfte der Sitze, für die bürgerlichen Klassen bestimmt, wurden in einem normalen Parkett und einem Logenrange untergebracht, die andere Hälfte, für die Arbeiter, in einem zweiten Range, der als Amphitheater ausgebildet ist.

Dieses Arbeiter-Amphitheater liegt in einem hohen, luftigen, mit einer flachen Kuppel (s. Fig. 56) überspannten Raume, der sich vorteilhaft von den üblichen Olympien der Rangtheater unterscheidet.

Der in der Grundfläche kreisförmige Raum ist seiner Ausbildung und Bedeutung nach der Hauptteil des Zuschauerraumes; in ihm ist das kleinere bürger-

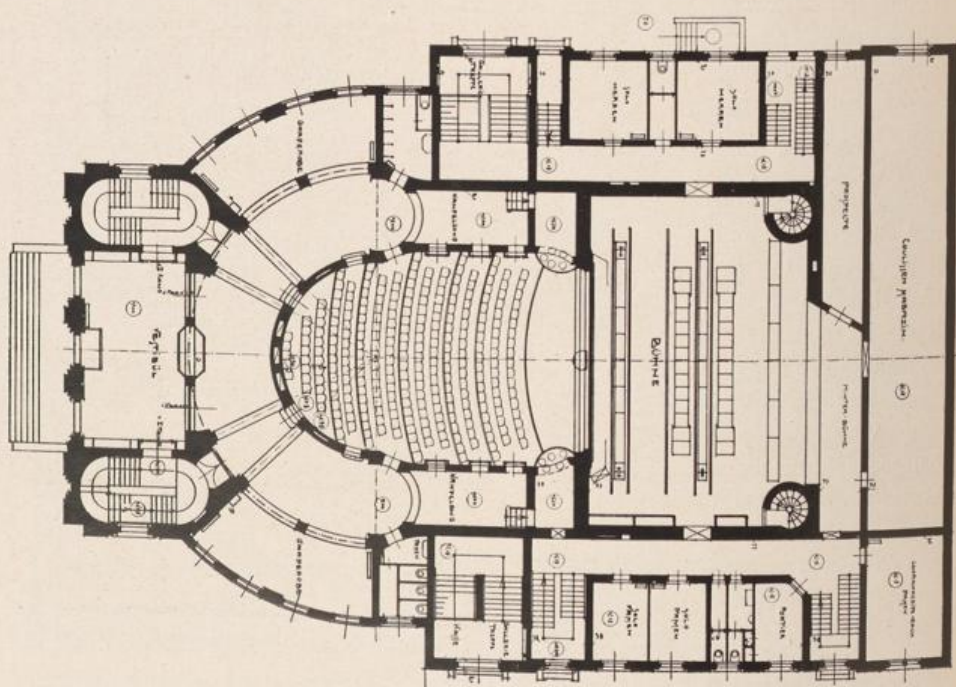


Fig. 52. C. Moritz, Stadttheater in Kattowitz. Grundriß des Parketts.

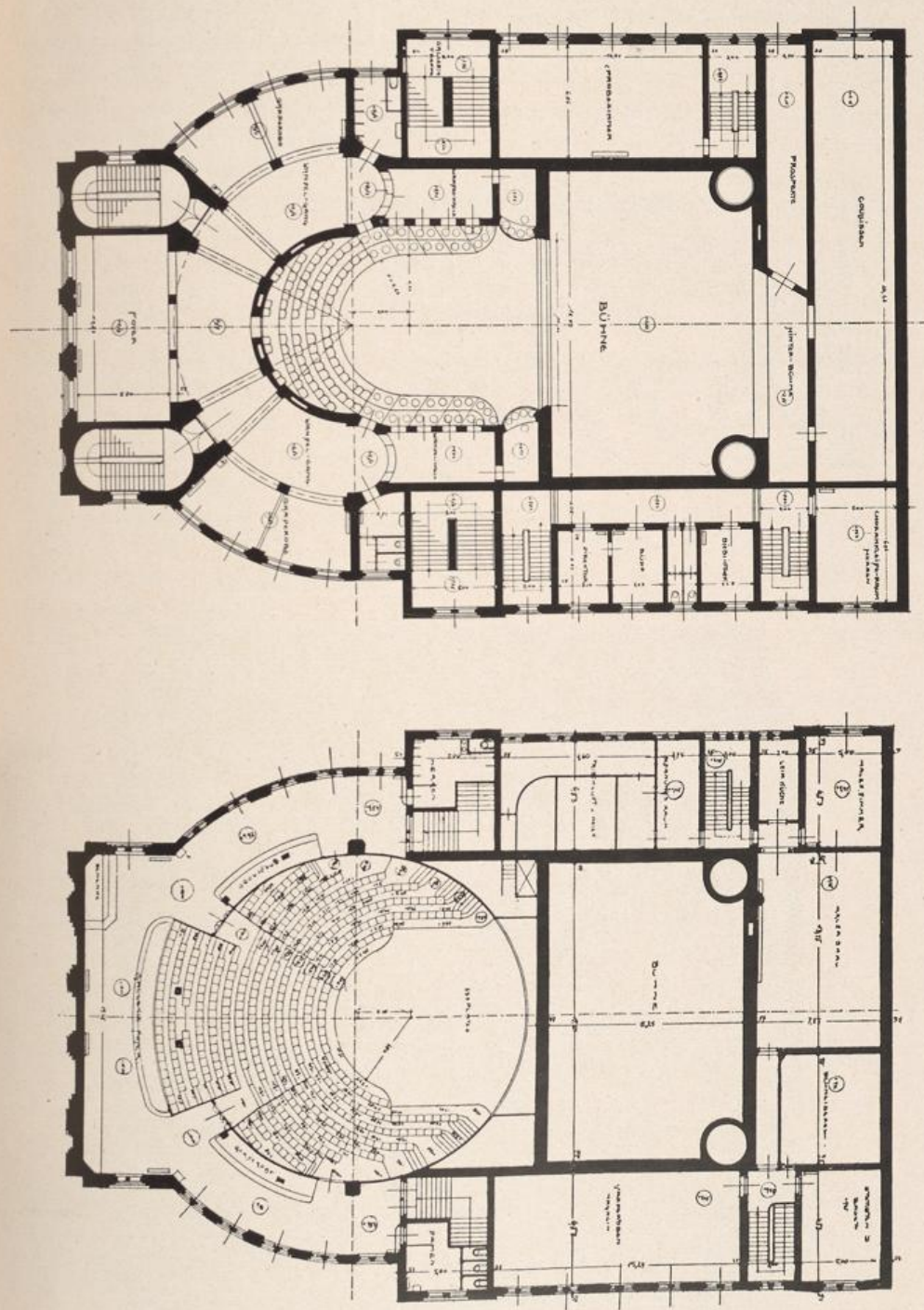


Fig. 53 und 54. C. Moritz, Stadttheater in Kattowitz. Grundrisse vom Ersten und Zweiten Rang.

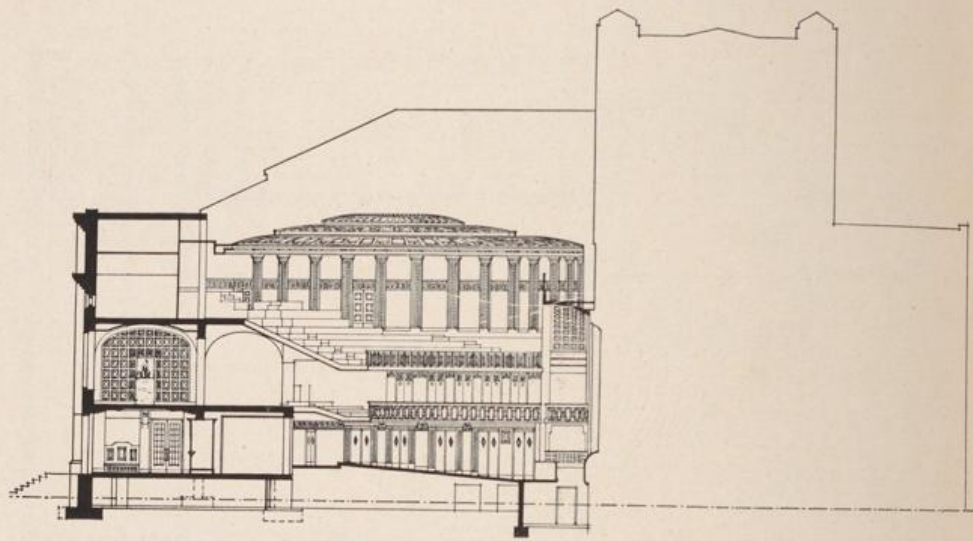


Fig. 55. C. Moritz, Stadttheater in Kattowitz. Schnitt.

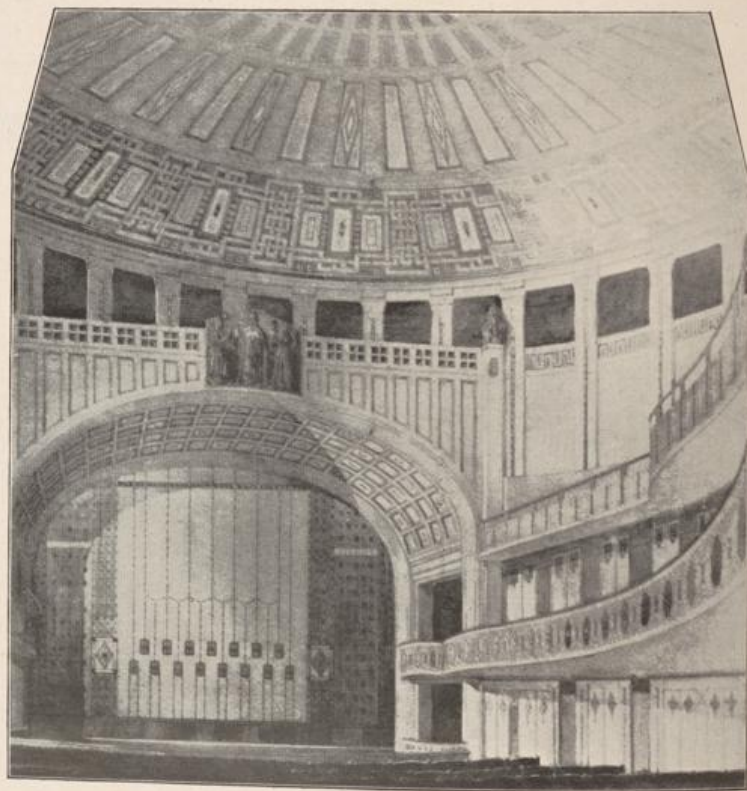


Fig. 56. C. Moritz, Stadttheater in Kattowitz. Zuschauerraum.

liche Theater nur gleichsam hineingestellt. Den struktiven Übergang von der Rangkonstruktion zu den kreisförmigen Umfassungswänden des Amphitheaters vermittelt die Proszeniumarchitektur durch einen brückenartigen Aufbau ihrer Kappe.

Die Führung der Sitzreihen des Amphitheaters im Halbkreis bietet den Zuschauern die Möglichkeit gegenseitigen Anblicks und begünstigt so das Aufkommen des Zusammengehörigkeitsgefühls, welches die Voraussetzung für die Entstehung jeder festlichen Stimmung im Theater ist.

Die in Kattowitz durchgeführte Lösung der Aufgabe, soziale Gegensätze unter Aufrechterhaltung angemessener Schranken zu mildern, war für die kleinere Industriestadt mit ihren besonders starken gesellschaftlichen Kontrasten vielleicht die richtige.

In einer größeren Stadt, mit einer im Durchschnitte mehr gleichgearteten Bevölkerung, ließe sich das Moment der Trennung zwischen den einzelnen Klassen bei der Ausbildung des Zuschauerraumes wohl noch etwas mehr verwischen, damit die Übersichtlichkeit und Öffentlichkeit möglichst vieler Plätze, wie sie in idealer Form das antike Theater aufwies, erzielt würde.

Dies wäre unter genügender Differenzierung der einzelnen Platzkategorien vielleicht dadurch annähernd zu erreichen, daß man ein Parkett mit umschließender Parkettloggenreihe anordnet und über diesen Logen sofort den Amphitheaterrang emporgehen läßt, also etwa durch eine Anlage, wie Streit sie in seinem Werke über das Theater in Vorschlag bringt.

4. Hoftheater zu Weimar.

Das in den Jahren 1906—08 von Heilmann und Littmann erbaute Hoftheater zu Weimar ist nach den Prinzipien erbaut, welche die Architekten in dem Schlußwort ihrer Monographie über das Charlottenburger Schiller-Theater festlegten: »Die amphitheatralische Form eignet sich nicht für jedes Theater. Da, wo höfische Etikette oder gesellschaftliche Einrichtungen eine Teilung der Besucher gebieterisch erheischen, wird der Architekt nicht umhin können, immer wieder beim Rang-

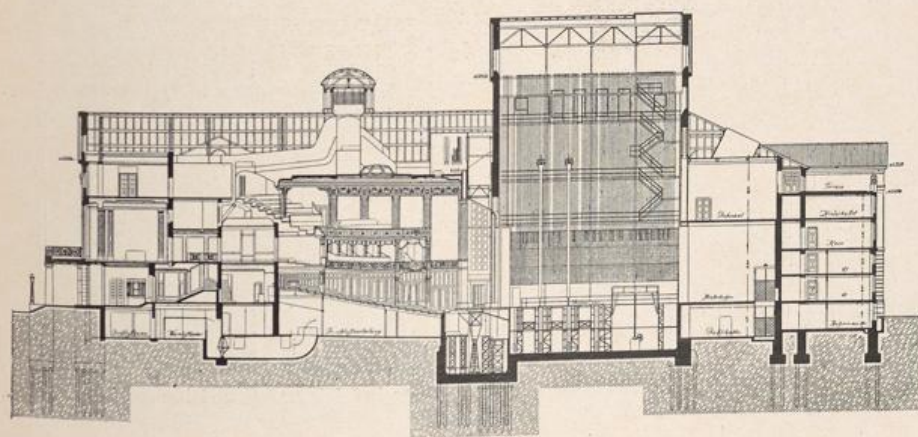


Fig. 57. M. Littmann, Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar. Längsschnitt.
Moritz, Das antike Theater.

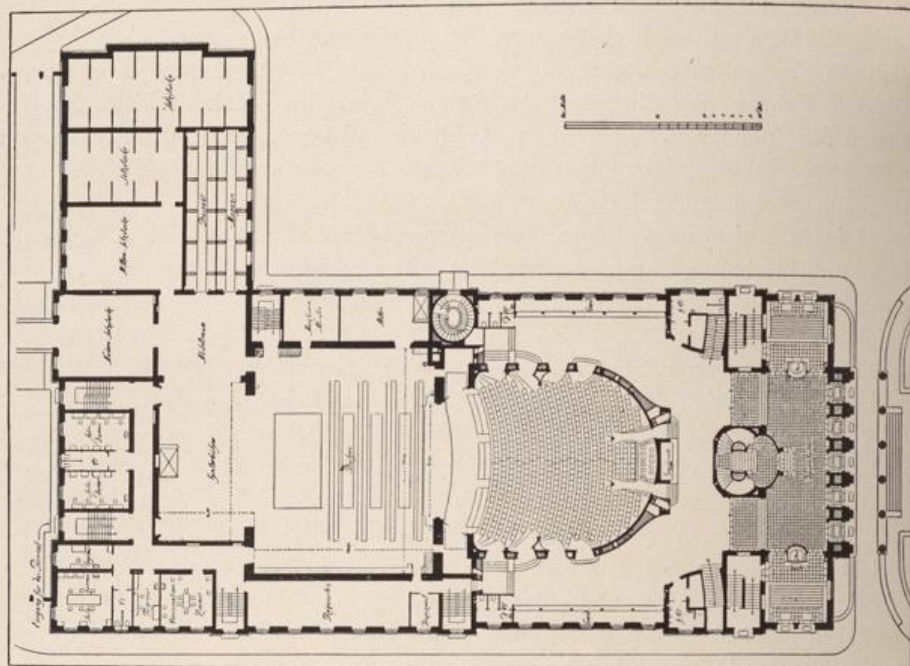


Fig. 58. M. Littmann, Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar. Grundriß des Parketts.

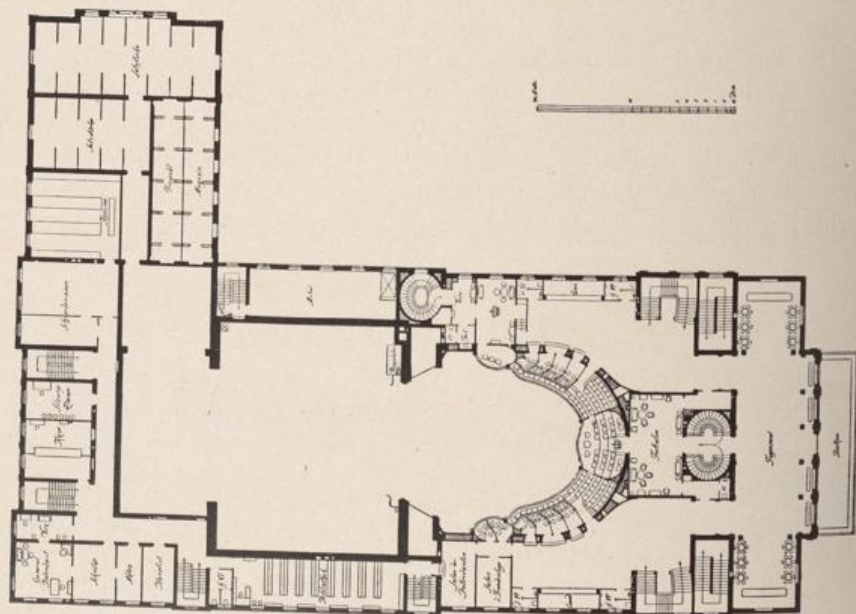


Fig. 59. M. Littmann, Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar. Grundriß des Ersten Ranges.

theater anzuknüpfen. Es wird dann seine Aufgabe sein, die diesem System anhaftenden Schäden zu vermeiden oder doch wenigstens zu mildern und das Gute des Amphitheaters nach Möglichkeit zu übernehmen.«

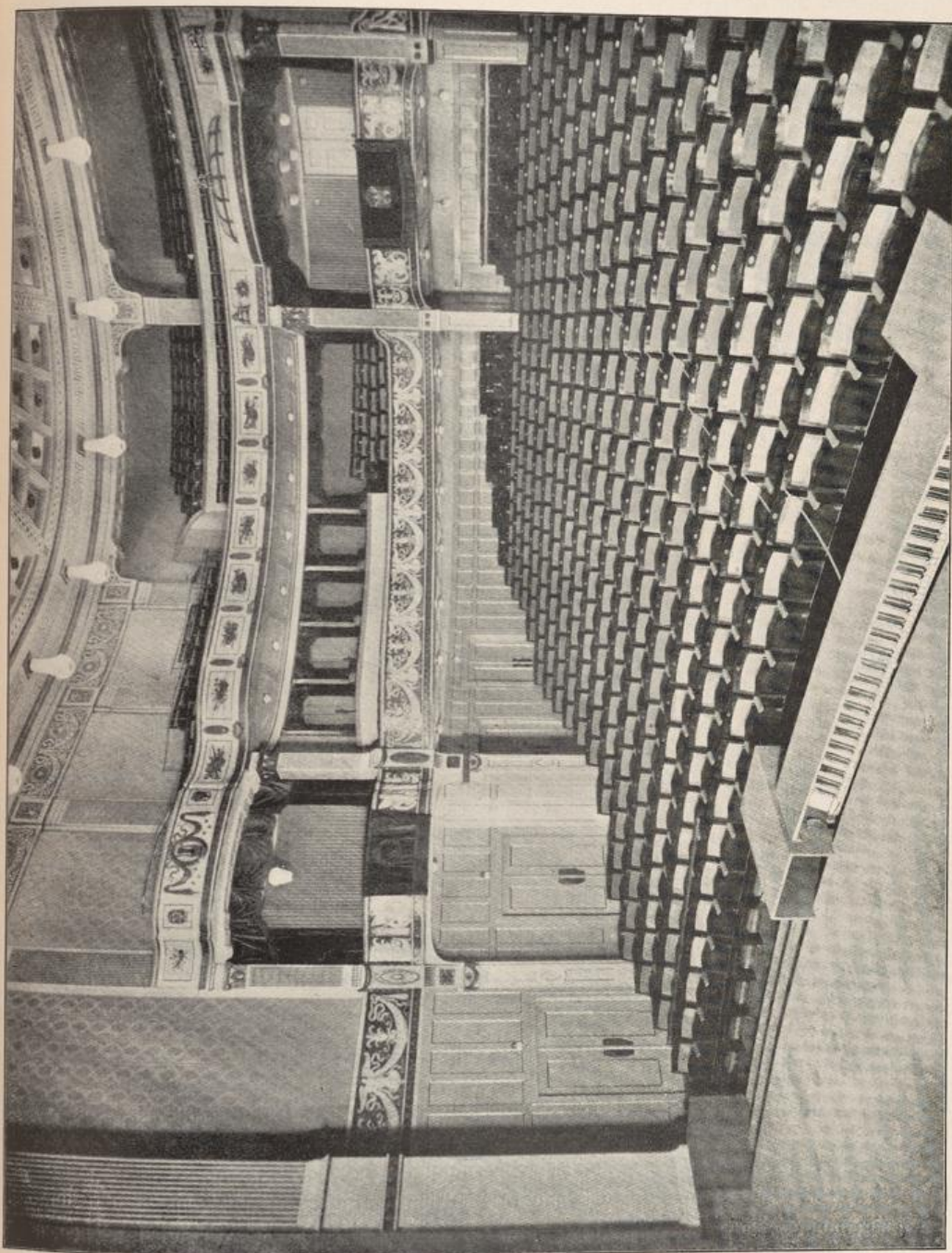


Fig. 60. M. Littmann, Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar, Zuschauerraum.

Auch der Wunsch, ein glänzendes festliches Bild zu entfalten, schien den Erbauern nur durch Rückgriffe auf das Rangtheater erfüllbar zu sein.

Das Haus sollte 1050 Personen fassen. Hiervon wurden 549 in einem amphitheaterartig ausgebildeten Parkett (s. Fig. 57—60), der Rest in drei Rängen, von denen der dritte Rang (mit 238 Plätzen) in bekannter Art als hintere Fortsetzung des zweiten Ranges ausgebildet ist und dadurch im Zuschauerraum nicht in Erscheinung tritt.

Um die Ränge nicht zu sehr in die Höhe zu drängen, mußte die Überhöhung des Parkett-Amphitheaters gemildert werden. Das Steigungsverhältnis der Sitzreihen 1:5,2 ist jedoch immer noch erheblich stärker als bei normalen Parketten.

Bei der Ausbildung des Ränge haben die Architekten die sinnlosen Proszeniumlogen beseitigt. Bei einem Hoftheater eine nicht leichte und daher besonders anerkennenswerte Tat. Die Ränge sind nicht zum Proszenium durchgeführt, sondern halten einen Abstand etwa nach der Art, wie ihn das Logenhaus des Markgräflichen Theaters zu Bayreuth aufweist.

Das Proszenium ist nach Semperscher Art ausgebildet und läßt sich durch maschinelle Einrichtungen in drei verschiedene Formen variieren, 1. als Schalltrichter mit offenem Orchester, 2. als Schalltrichter mit zur Vorbühne überbautem Orchester (bereits beschrieben), 3. als allseitig offener mystischer Abgrund mit überdecktem Orchester.

Dritter Abschnitt.

Gemeinsame Reform von Bühne und Zuschauerraum.

Ich komme nun zur Besprechung einiger Projekte und ausgeführter Theater, bei denen sowohl in der Ausbildung der Bühne als auch des Zuschauerraumes vom Hergebrachten abweichende Lösungen angestrebt wurden.

1. Entwurf für ein Volksopernhaus in Paris von Davioud & Bourdais.

Bei der Besprechung des in der Fachliteratur oft und eingehend behandelten Entwurfes von Davioud & Bourdais für ein Volksopernhaus für 9000 Personen (1875) (s. Fig. 61 und 62) kann ich mich auf die Betonung einiger wesentlichen Punkte beschränken.

Während sich sonst bei Theaterbauten der Zuschauerraum in seiner Ausbildung mehr oder minder stark nach der Bühne richtet, ist der Zuschauerraum bei dem Davioud & Bourdaisschen Entwurfe ganz selbständig nach bestimmten physikalischen Gesetzen als Konzertsaal mit Podium entwickelt und die eigentliche Bühne dann als ziemlich überflüssiges Anhängsel noch angefügt.

Der Zuschauerraum ist nach dem Prinzip geformt, daß ein vom Podium ausgehender Ton durch Reflexe von in nächster Nähe des Podiums gelegenen Flächen verstärkt wurde, derart, daß die Wegdifferenz zwischen dem primären und sekundären Tor für alle Punkte des Saales sich unterhalb der Maximalgrenze von 17 m hielten. In den so entstehenden Raum, dessen Längsschnitt einer schräggestellten Ellipse entspricht, konstruierten die Architekten ein muldenförmiges

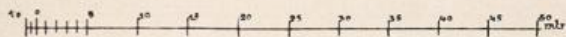
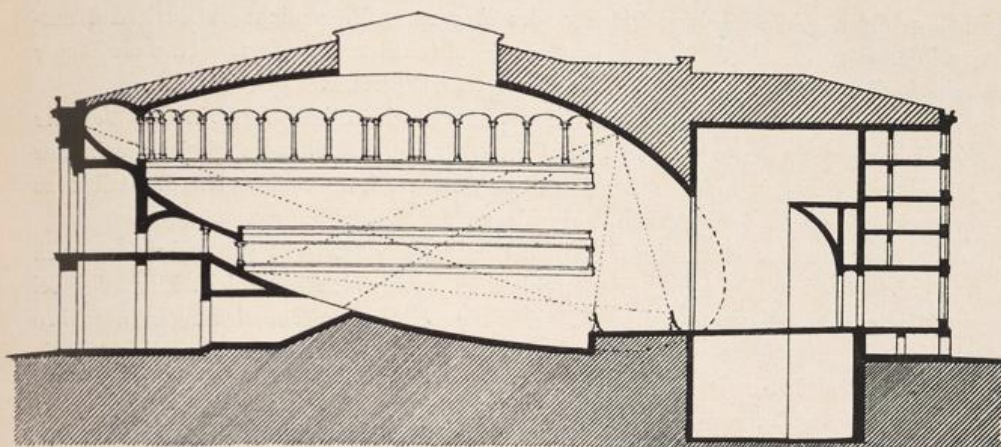


Fig. 61. Davioud-Bourdais Entwurf für ein Volksopenhaus in Paris. Schnitt.
Nach Streit a. a. O.

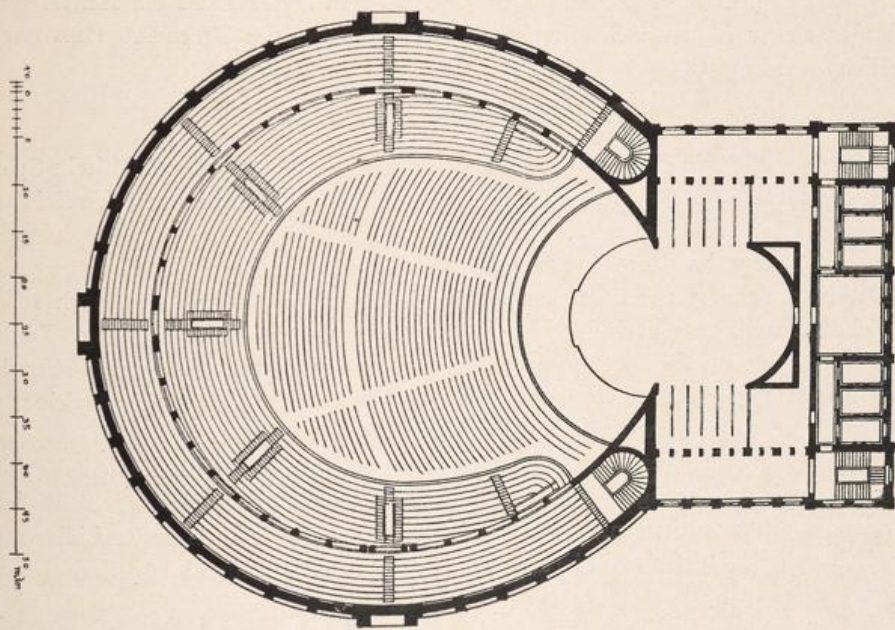


Fig. 62. Davioud-Bourdais Entwurf für ein Volksopenhaus in Paris. Grundriß.
Nach Streit a. a. O.

Parkett, darüber einen Logenrang und zwei Amphitheaterränge, von denen der oberste hinter einer Säulenreihe liegt.

Ein großes Oberlicht in der Decke erleuchtet den Zuschauerraum und sollte auch ein Spiel auf der Bühne bei Tageslicht ermöglichen. Die Reflexflächen in der Nähe des Podiums werden von einer dem Podium anderer Theater entsprechenden Zone, die nach Art eines Schalltrichters glattwandig und undurchbrochen gestaltet

ist, gebildet. Alle übrigen Flächen des Raumes sollten nicht reflektierend ausgebildet werden. Die Reflexwirkung des Schalltrichters fällt fort, sobald die Sänger vom Podium fort, hinter die Bühnenöffnung zurücktreten.

Nicht also die Absicht, die Schauspieler nach antiker Art »in der Welt der Zuschauer« auftreten zu lassen, sondern lediglich die Notwendigkeit, sie in eine günstige Stellung zu den reflektierenden Flächen im Zuschauerraum selbst zu bringen, zwang zu dem starken Vorschieben der Bühnenrampe.

Eine an der Rückseite der Bühne angeordnete Nische sollte den Ton auch von rückwärts reflektieren. Die Architekten waren sich hier nicht klar, daß bei der Tiefe der Bühne von dieser Nische die schönsten Echowirkungen ausgehen würden. Auch die bereits früher erwähnte Anordnung von 72 Schallgefäßen in der Nähe des Orchesters zur Erhöhung des Schalleffektes »ins Unbegrenzte« verstärkt die Zweifel an der Richtigkeit des Projektes in der Frage der Akustik.

In seiner Bedeutung als Theater kritisiert Seeling¹⁾ den Entwurf dahin, »daß der Schwerpunkt der Aufführung nicht in szenischer Wirkung, sondern in der Musik und dem Gesange beruhen würde, da die Handlung von der für zahlreiche Plätze nur wenig sichtbaren Bühne fort, hauptsächlich auf die weit (11 m) in den Zuschauerraum vorspringende Rampe verlegt werden müsse«.

Das Projekt ist also kein Theater, sondern in erster Linie ein Konzertsaal; und als solcher ist es auch mit einigen Abänderungen im Trocadero (1878) verwirklicht worden.

2. Volkstheater in Worms.

Das nach Plänen von Otto March (1887—1888) erbaute »Städtische Spiel- und Festhaus zu Worms« (s. Fig. 63 und 64) verdankt seine Entstehung den Erfolgen der historischen Festspiele in Rothenburg ob der Tauber und insbesondere der Lutheraufführung im Jahre 1883 in Worms. Man erhoffte nichts Geringeres als eine Wiederbelebung der deutschen Schauspielkunst von Worms aus durch volkstümliche Darstellungen nach der Art von Hans Herrigs Lutherdichtung. Diesen Bestrebungen sollte die neue Bühne in erster Linie dienstbar sein; damit aber das Haus lebensfähig bliebe, sollte es zugleich die Möglichkeit bieten, Schauspiele nach herkömmlicher Art aufzuführen und Konzerte zu veranstalten.

Um weiten Kreisen das Theater zu erschließen, mußten die Kosten der Aufführung tunlichst verringert werden. Dies sollte erreicht werden durch mögliche Vereinfachung der Bühne mit ihren Einrichtungen. Zu dieser in erster Linie durch den Geldbeutel diktierten Forderung trugen aber auch eminent künstlerische Erwägungen bei.

Der Architekt gab der Bühne eine Form, die deutlich die charakteristischen Elemente und Eigenschaften der »Shakespeare-Bühne« enthält. Die vorhangslose, 14 m breite und 4,5 m tiefe Vorderbühne, die flachbogig in den Zuschauerraum vorspringt, sollte der hauptsächlichste Ort des Bühnenspiels sein. Durch seitliche Schlitze ähnlich Sempers »mystischem Abgrund« ist die Vorderbühne von der Seite her zugänglich, so daß sich auch das Vorüberziehen von Kampfszenen u. dgl. leicht auf ihr darstellen lassen. Nach rückwärts wird die Vorderbühne

¹⁾ Vgl. Baukunde des Architekten, Bd. 2, Seite 45. Berlin 1900.

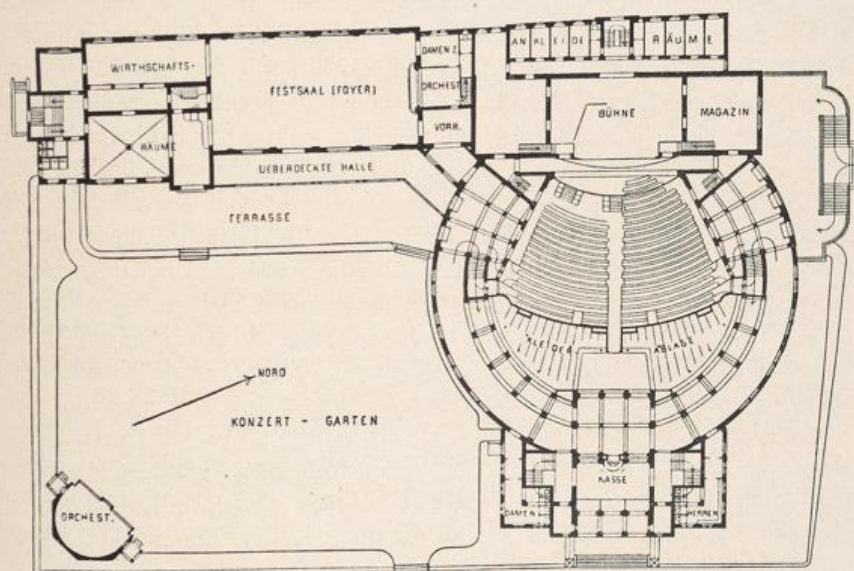
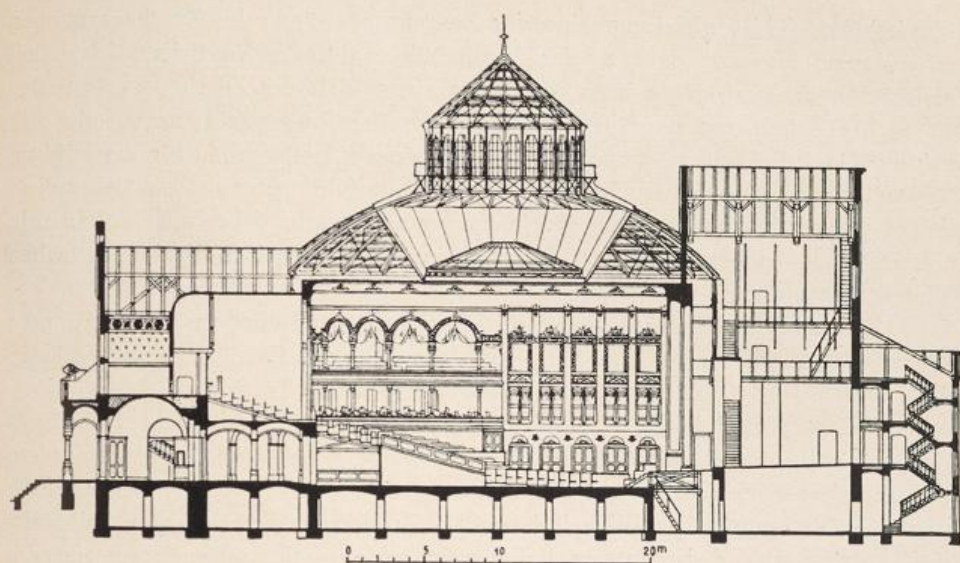


Fig. 63 und 64. Otto March, Das Volkstheater in Worms nach Baukunde des Architekten a. a. O.

durch eine feste Wand abgeschlossen, in der sich die 9 m breite durch Vorhang verschließbare Öffnung der (8 m tiefen) Hinterbühne befindet. Zu beiden Seiten dieser Portalöffnung sind je eine Tür und darüber balkonartige Öffnungen angeordnet, zu denen an der Rückseite Treppchen emporführen.

Treppenstufen in der Mitte der Vorderbühne bringen Bühne und Zuschauer-raum in ideelle Verbindung. In der Ausbildung der Vorderbühne hat der Architekt in geschickter Weise die antike Forderung zu erfüllen gesucht, die Gebenden und Empfangenden ohne Trennung in einem Raume zu vereinigen. Die Rückwand der

Vorderbühne bildet gleichsam eine der Begrenzungswände des Zuschauerraumes, so daß man also von den auf der Vorderbühne auftretenden Schauspielern mit einiger Berechtigung sagen kann, daß sie »in der Welt der Zuschauer« auftreten.

Die Bühne war ursprünglich völlig dekorationslos gedacht; man wollte sich nur auf die Anbringung braunroter Stoffbehänge als Hintergrund für die farbigen Gewänder der Darsteller beschränken. Bei der Aufführung erwies sich aber diese Anordnung als doch zu puritanisch einfach, und man griff daher auf Schinkels Vorschlag zurück, den Ort der Handlung jeweils durch einen einzigen gemalten Hintergrund anzudeuten.

Während man sich in skenischer Ausstattung der Bühne in engsten Grenzen symbolischer Andeutung hielt, wollte man dagegen in den Gewändern und Trachten der Darsteller möglichste Naturwahrheit und historische Treue anstreben.

Bei der Ausbildung des Zuschauerraumes haben dem Architekten das Festspielhaus zu Bayreuth, der Entwurf für die Volksoper in Paris und der Trocadero von Davioud und Bourdais vor Augen gestanden. Die Bayreuther Keilform ist mit etwas vergrößerter Winkelöffnung übernommen und nach hinten halbkreisförmig erweitert. Zwischen den Keilwänden ist ein sehr schwach ansteigendes Parkett von 15 Reihen angeordnet mit mittleren und seitlichen Zugängen und dahinter 11 Amphitheaterreihen von fast demselben Steigungsverhältnis wie in Bayreuth. An der Rückseite des Zuschauerraumes sind außerdem zwei Ränge ausgebildet, die in ihrer Mitte durch die Sängerbühne mit der Orgel unterbrochen sind. Auch die schrägen Seitenwände sind durch Logenöffnungen durchbrochen, die aber für gewöhnlich durch Holztafeln verschlossen und nur bei besonderen Festlichkeiten in Gebrauch genommen werden. Bei der Ausbildung des flachen Parketts und der Anordnung von Rängen wurde der Architekt von der Absicht geleitet, im Gegensatz zu Wagner, der die Isolierung des einzelnen Zuschauers anstrebte, ein größeres Gemeinsamkeitsgefühl der Zuschauer hervorzurufen und zu ermöglichen, daß das Publikum sich selbst sähe. »Die bedeutende Steigung der Sitzreihen, ihre parallele Anordnung hintereinander ließen in Bayreuth den einzelnen Zuschauer dieses Ausschließlich-der-Bühne-zugewandt-Sein als einen fast drückenden Zwang empfinden, der sich erst mit dem Aufgehen des Vorhanges verliert¹⁾.«

In der Beurteilung der Wagnerschen Forderung vom »wahrhaften Theatron« als überflüssig streng, bin ich mit March einer Meinung, glaube indessen nicht, daß die Isolierung des einzelnen Zuschauers durch die starke Überhöhung des Amphitheaters hervorgerufen würde, und daß eine flache Anordnung des Parketts das Gemeinsamkeitsgefühl besonders begünstige. In den antiken Theatern, in denen sicherlich ein sehr enges Band die einzelnen Mitglieder der Festversammlung miteinander verband, war die Überhöhung der Sitzreihen noch viel stärker als in Bayreuth. Hierdurch und durch die Art der Linienführung der Sitzreihen wurde gerade erreicht, daß jeder den anderen sah.

Die Isolierung der Zuschauer in Bayreuth ist nur eine Folge der Keilform des Amphitheaters mit der straffen Linienführung der Sitzreihen, deren Wirkung auf die Zuschauer mit der von Scheuklappen bei den Pferden verglichen werden kann. Hierin ist aber in Worms auch nicht viel geändert. Wie der Entwurf für

¹⁾ March a. a. O. Seite 10.

die Pariser Volksoper, weist das Wormser Festspielhaus Tageslichtbeleuchtung durch ein großes Deckenoberlicht auf.

Die Akustik des Hauses ist leider eine sehr ungünstige, in den seitlichen Plätzen des Parketts wird starker Nachhall gehört; es sind daher schon vielerlei Versuche gemacht worden, diesen Mangel durch Verhängen von Mauerflächen im Zuschauerraum mit Tüchern und Ausschaltung eines etwaigen Widerhalls aus der Lichtkuppel durch Überspannung derselben mit durchsichtigen Stoffen abzuhefen. Die eigentliche Fehlerquelle ist indessen bisher noch nicht gefunden.

Die große Bedeutung des Wormser Festspielhauses liegt nicht in der Ausbildung des Zuschauerraumes, sondern in den Versuchen einer Vereinfachung der Bühne und des Bühnenspieles etwa im Sinne der altenglischen Bühne. Leider haben diese Versuche nicht zu einem greifbaren und dauernden Resultat geführt, da das große Publikum diesen Reformbestrebungen gegenüber teilnamlos blieb.

Der alles überragende und mit sich fortreißende Geist, der in Bayreuth sich für seine Ideen erst selbst eine verständnisvolle Gemeinde schuf, fehlte in Worms. Man hat inzwischen, um den Bedürfnissen des »großen Publikums« Rechnung zu tragen, die Marchsche Bühne durch Beseitigung der ursprünglichen Bühnenöffnungswand und Verlegung der Vorhangsöffnung etwa an die Stelle der früheren Vorbühnenöffnung umgebaut und nach Möglichkeit die übliche Kulissenbühne herzustellen gesucht.

Das Verdienst des Erbauers und der Stifter des Theaters, mit ihren Versuchen wertvolle Pionierarbeit geleistet zu haben, wird durch das prosaische Schicksal der Bühne nicht geschmälert.

3. Reformvorschläge von Georg Fuchs.

In einer sehr interessanten¹⁾ Abhandlung: »Die Schaubühne der Zukunft« macht Georg Fuchs eine Reihe von Reformvorschlägen für das dem Drama gewidmete Theater, die von M. Littmann durch beigelegte Entwurfsskizzen nach der architektonischen Seite interpretiert werden.

Der Verfasser geht von der Überlegung aus, Reformbestrebungen, die sich an das große Publikum wendeten, würden immer erfolglos bleiben, da das große Publikum im Rangtheater und in der Kulissenbühne ganz die Theaterreform habe, die seinen Bedürfnissen entspräche, und »deren es wert sei«.

Eine Theaterreform müsse sich auf die zwar in den einzelnen Städten an sich noch nicht zahlreiche, in ihrer Gesamtheit aber doch schon respektable Gemeinde aller derer stützen, die durch das heutige Theater nicht befriedigt würden. Ihnen müßten in bevorzugten Verkehrszentren Festspielhäuser für das Drama entstehen, zu denen sie pilgern könnten.

Die Vorschläge, die Fuchs für Bühne und Zuschauerraum macht, sind folgende (s. Fig. 65 und 66):

Die Bühnenanlage soll eine geringe Tiefe im Verhältnis zu ihrer größten vorderen Breite haben (etwa 2:3), damit kein tiefes perspektivisches Bühnenbild zustande kommt, sondern ein flaches reliefartiges. Der Tiefe nach ist die Bühne durch Stufen und zwei perspektivische gegeneinander versetzte feste Vorhangs-

¹⁾ Vgl. Georg Fuchs, Die Schaubühne der Zukunft. Berlin und Leipzig.

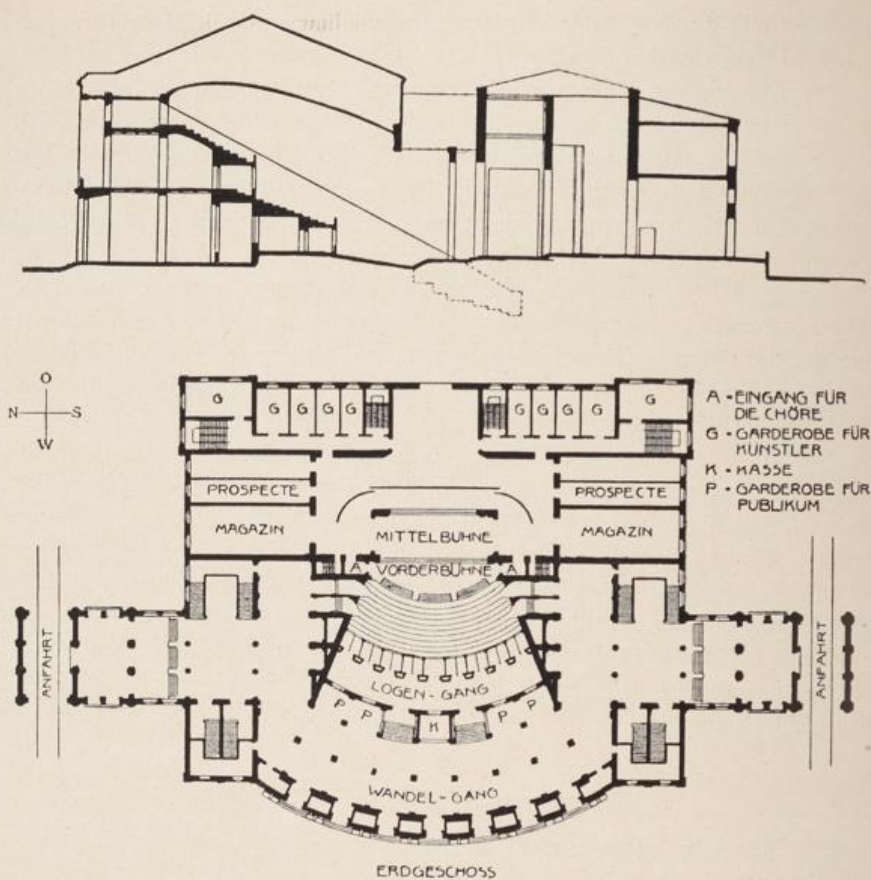


Fig. 65 und 66. Reformtheater von G. Fuchs.

rahmen ähnlich den Schinkelschen Bogen in drei Teile untergeteilt: Vorderbühne, Mittel- und Hinterbühne.

Durch diese Unterteilung will der Verfasser die Bühne einerseits dem Raumbedarf anpassungsfähig machen, je nachdem in einer Szene nur wenige Personen oder große Massen auftreten, andererseits aber auch durch den Zwischenvorhang schnelleren Ortswechsel ermöglichen, wie er schon bei der Münchener »fälschlich sogenannten Shakespeare-Bühne angewandt wurde.

Die Rückseite der Hinterbühne bildet eine feste Wand mit gebogenen seitlichen Fortsetzungen, von der der Verfasser sich mit Recht die besten akustischen Wirkungen verspricht. Diese Rückwand ist die einzige Fläche, an der der Prospektmaler einsetzen soll, und zwar nicht im Sinne der Erzielung »einer Illusions- und Tiefenwirkung, sondern durch strenge architektonische Flächenbehandlung«.

Die Prospekte sollen direkt von der Seite her vor die Schallrückwand gefahren werden. Dadurch wird die Bühnenobermaschinerie wesentlich vereinfacht, und die große Höhe des Bühnenhauses ist überflüssig. Hiervon und auch vom Fortfall der Unterbühne erhofft der Verfasser eine weitere Verbesserung der Akustik.

Gobelinvorhänge in den Rahmen sollen auch jeweils den Ort der Handlung andeuten helfen.

Die seitliche und obere Begrenzung des Bühnensehfeldes für den Zuschauer bilden die festen Rahmen, deren seitliche Zwischenräume auch gelegentlich durch lebende Pflanzen u. dgl. ausgefüllt werden können.

Die Bühne soll durch Oberlichter Tageslichtbeleuchtung erhalten, und auch bei abendlichen Spiel soll die künstliche Beleuchtung nach Art des Tageslichtes von vorn oben wirken.

Die Gestaltung des etwa für 1500 Personen berechneten Zuschauerraumes ist derartig gedacht, daß ein Seebaldtsches Terrassentheater in einen keilförmigen Raum eingefügt wird. In dem Zuschauerraum sind wieder die Wagnerschen Gedanken vom wahrhaften Theatron verkörpert: gezwungene Konzentration der Blicke zur Bühne hin und Ausschaltung der Möglichkeit für die Zuschauer, sich durch gegenseitigen Anblick anzuregen. Dies erscheint mir hier um so weniger angebracht, als es sich nicht um ein Haus für Wagnersche Opern handelt, dem der große Meister allenfalls noch seine, wenn auch m. E. irrigen Forderungen diktieren könnte, sondern um ein Haus für das Drama.

4. Das Münchener Künstlertheater.

Die Fuchsschen Reformvorschläge haben bei der Ausbildung der Bühne des von Heilmann und Littmann erbauten »Künstlertheaters« auf der Ausstellung 1908 zu München (s. Fig. 67 und 68) Beachtung gefunden, insofern sie auf Verflachung des Bühnenbildes, Unterteilung der Bühne der Tiefe nach und Beseitigung der hohen Obermaschinerie hinweisen.

Die Bühne des Münchener Künstlertheaters ist ebenfalls lediglich für das Drama bestimmt.

Der Ort der Fuchsschen Vorderbühne wird durch ein Orchester eingenommen, das bei Dramen ohne begleitende Musik völlig überdeckt wird. Für gewöhnlich findet das Spiel auf der Mittelbühne statt.

Die seitliche Einfassung der Mittelbühne bildet ein architektonisches Portal, aus zwei seitlichen »Türmen«, mit Türen und Fenstern, und einem in verschiedenen Höhen einstellbaren Plafond bestehend, der den Einblick des Beschauers nach oben begrenzt und es ermöglicht, das Bühnenbild auf ein höheres oder niedrigeres Format zu bringen.

Die Verkleinerung der Bühnenbreite durch seitliche Einbauten hinter dem Proskenium erinnert an einen Vorschlag, den Semper für das Burgtheater zu Wien machte.

Die architektonische Einfassung der Mittelbühne bildet den szenischen Rahmen für die Handlung, wenn nur auf der Mittelbühne gespielt wird. Den Abschluß nach hinten bewirken dann gemalte Prospekte, die seitlich aus den Magazinen hinter die Mittelbühne gefahren werden. Von solchen Prospektzügen sind sieben angeordnet.

Soll dagegen auf der Hinterbühne gespielt werden, so bildet die Einfassung der Mittelbühne in Verbindung mit dem hinter den Türmen angeordneten zweiten Vorhänge das Portal für die Hinterbühne und ermöglicht bei der Darstellung

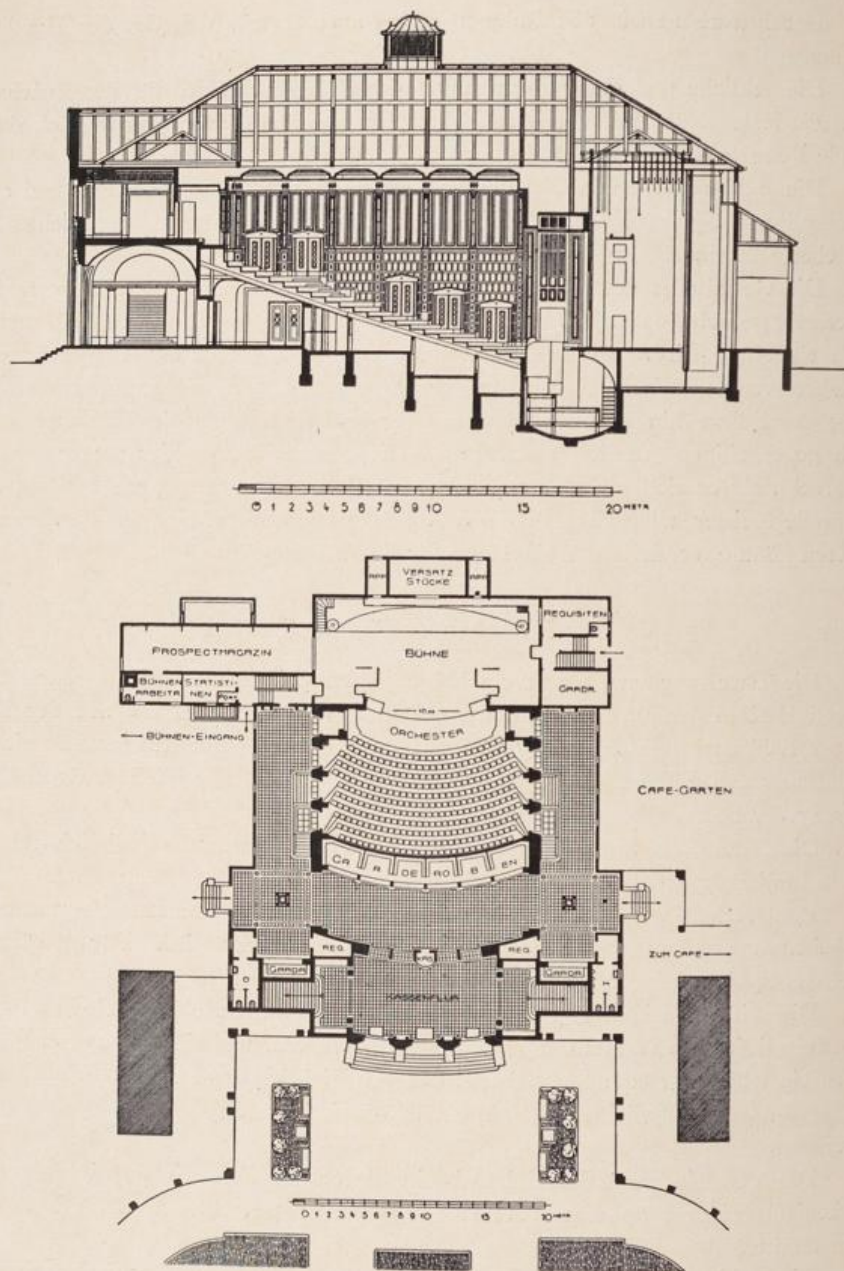


Fig. 67 und 68. Max Littmann, Das Münchener Künstlertheater.

Shakespearescher Dichtungen den notwendigen schnellen Wechsel der Örtlichkeit.

Der Hintergrund für die Hinterbühne ist eine in bogenförmiger Nut geführte Wandeldekoration.

Das Zusammenschneiden des horizontalen Bühnenfußbodens mit den vertikalen

Prospektflächen wird durch Erhöhungen des Bodens oder Versenkung der Hinterbühne vermieden.

Die Anordnung der Prospekte und der Wandeldekoration ist eine solche, daß auf akustisch günstige Reflexwirkungen im Sinne von Georg Fuchs von der Bühnenrückwand her nicht gerechnet werden kann, da die ohne Konnex mit der Rückwand frei aufgehängenen Leinwandflächen nur tonabsorbierend wirken können.

Die Beleuchtung der Bühne erfolgt durch hohes Soffittenlicht von vorn. Die erste Lichtsoffitte befindet sich im Architrav des vorderen Proskeniums, wie es in ähnlicher Weise schon von den Architekten der Wiener Hofoper erprobt war. Der Bühnenfußboden wird dann noch durch indirekt wirkendes Rampenlicht aufgehell.

Bei der Gestaltung des Zuschauerraumes haben die Architekten ihre straff gezogenen Sitzreihen in einem faßt völlig rechteckigen Saale angeordnet. Das Amphitheater kommt in der Überhöhung der Sitzreihen (ca. 1:3,2) der unteren Grenze der in antiken Theatern vorkommenden Steigungsverhältnisse sehr nahe (Syrakus 1:3); die kurviline Profilierung des Amphitheaters im Münchener Hause hat bei der starken Überhöhung keinen rechten Zweck mehr. Die Antike kannte eine solche Verfeinerung des Steigungsverhältnisses ja überhaupt nicht.

Sempers doppeltes Proskenium hatte in einem Hause, welches ausschließlich für das Drama bestimmt ist, keine Berechtigung mehr, die Architekten bildeten daher das Proskenium nur als vermittelnde Konstruktion zwischen der Höhe des Zuschauerraumes und der Bühnenöffnung aus.

Die Seitenteile des Proskeniums sind durch Zugänge zu den vorderen Sitzreihen durchbrochen.

Eine engere räumliche Vereinigung zwischen Bühne und Zuschauerraum, soweit sie über das übliche Vorspringen der Vorderbühne hinausgeht, ist weder durch die Reformvorschläge von Fuchs noch durch das ihnen nachgebildete Münchener Künstlertheater erreicht.

An dem gespannten Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Gebenden und Empfangenden, wie es seit Aleottis Tagen besteht, ist nicht das geringste geändert; das geht schon daraus hervor, daß die Heilmann und Littmannsche Reformbühne ohne organische Veränderung in jedem bestehenden normalen Wald- und Wiesentheater eingebaut werden kann.

Übersicht und Ausblick.

Wir hatten bei der Betrachtung der antiken Teater gesehen, wie bei den Griechen und Römern für ganz verschiedene Aufgaben und Bedingungen in strenger Zweckmäßigkeit stark voneinander abweichende Theaterformen entwickelt wurden.

Wir hatten aber auch ferner gesehen, daß bei aller Verschiedenheit der Theater die Erfüllung der Forderungen für das gute Sehen und Hören als erstes und oberstes Gesetz für die Forderung der Theater aufgestellt wurde. Diesem Gesetz unterwarf man die Ausbildung der Bühne, dieses Gesetz hielt aber auch die Entwicklung der dramatischen Dichtung innerhalb bestimmter Schranken, die indessen

doch nicht so enge waren, daß die dramatische Kunst nicht Blüten hätte entfalten können, deren klassische Schönheit wir heute noch bewundern.

Aber auch den Zuschauerraum formte man in erster Linie nach den Forderungen für das gute Sehen und Hören und beachtete dieses Gesetz während des jahrhundertelangen Entwicklungsganges des Theaters auf das strengste und ließ keine anderen Faktoren wesentlichen Einfluß auf die Ausbildung des Zuschauerraumes gewinnen.

Als zweites Hauptgesetz für die Gestaltung des Theaters stellte man die Forderung auf, im Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühne alles, was auf eine Trennung zwischen Darstellern und Zuschauern hindeuten könnte, zu vermeiden, beide Gruppen vielmehr räumlich zu vereinigen, um auf diese Weise auch den geistigen Zusammenschluß zu erleichtern. Auch dieses Gesetz wurde bei allen Wandlungen der Bühne im Laufe der Jahrhunderte streng befolgt.

Mit dem Niedergang der antiken Kultur geriet auch das antike Theater in Vergessenheit.

Erst die Renaissancezeit erweckte die Erinnerung für kurze Jahrzehnte. Bald aber gewannen außerhalb der eigentlichen Aufgaben des Theaters liegende Momente Einfluß auf die Gestaltung der Bühne. Es entstand eine Bühnenform, die weder den Forderungen an gutes Sehen und Hören genügte, noch die räumliche Vereinigung zwischen Zuschauerraum und Bühne zuließ, und so die geistige Wechselwirkung erschwerte.

Wie ein langsam zehrendes Gift verursachte diese Umformung der Bühne eine allmähliche Erkrankung und Verkrüppelung des ganzen Theaterkörpers.

Wiederum ging nach kurzem Aufleben die Erinnerung an das antike Theater für Jahrhunderte verloren.

Erst im 19. Jahrhundert kam man zur Erkenntnis, daß der Theaterbau auf einem toten Punkte angekommen sei, und versuchte von neuem, auf das antike Theater zurückzugreifen. Die Reformbestrebungen zielten teilweise nur auf eine Umformung des Zuschauerraumes, also auf Kompromißlösungen ab, zum Teil aber richteten sie sich gegen die eigentliche Ursache alles Übels, die Barockbühne. Fast alle diese Bühnenreformversuche greifen nicht direkt auf die antike Bühne zurück, sondern auf eine von ihr abgeleitete Form, die Shakespeare-Bühne, die in dem räumlichen Zusammenschluß von Darstellern und Zuhörern einen Funken klassischen Geistes enthielt. Gerade dieser wichtigen Eigentümlichkeit der altenglischen Bühne werden aber die wenigsten »Shakespearebühnen« gerecht, eigentlich nur Sempers Dresdener Vorschlag und annähernd Marchs Wormser Festbühne. Die übrigen Bühnenreformen wollen durch Verflachung des Bühnenbildes einer antiken Forderung genügen, ändern aber nichts an dem Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum. Nur bei zwei Bühnen noch, der Passionsbühne von Oberammergau und der Düsseldorfer Bühne von H. v. Endt, ist räumlicher Zusammenschluß von Bühne und Zuschauerraum stark betont. Beide Bühnen sind aber nur für besondere Zwecke bestimmt und lassen sich nicht verallgemeinern.

Fast alle Bühnenreformer erstreben in gesunder Weise eine Vereinfachung und Stilisierung des Bühnenwesens, stellen aber bei der Verfolgung dieses Zieles vielfach strengere Forderungen auf, als die Antike sie kannte.

Ich möchte meine Ausführungen nicht beschließen, ohne einen Ausblick zu

tun, in welcher Richtung sich wohl die Entwicklung einer gesunden Theaterform erhoffen ließe. Dies wird m. E. nur möglich sein, wenn wir wieder zur offenen antiken Bühne zurückkehren. Erst wenn jede Trennung zwischen der Welt der Schauspieler und der Welt der Zuschauer gefallen ist, wenn Gebende und Empfangende wieder von den Wänden desselben Raumes umschlossen werden, wird es gelingen, die Forderungen auf gutes Sehen und Hören voll und ganz zu erfüllen und einen reinen geistigen Genuß der Bühnenkunst ohne physische Anstrengung zu ermöglichen.

Die Bühne für das Drama im Theater der Zukunft denke ich mir offen, flach und von etwa der doppelten Breite der Portalöffnung unserer heutigen Guckkastenbühnen. Nach rückwärts und den Seiten wäre die Bühne von einem ähnlichen architektonischen Gebilde zu begrenzen, wie es die antike *Frons scaenae* war. Diese monumentale Skenenwand soll mit ihren Türen, Fenstern und Balkonen einerseits zur Darstellung auf der Bühne wirken, andererseits aber auch das stets sichtbare »symbolische Gerüst« repräsentieren, welches die Zuschauer und Darsteller keinen Augenblick im unklaren darüber läßt, daß die Aufgabe der Bühne nicht die Darstellung einer realistischen, sondern einer stilisierten Kunst sei.

Die antike Bühne in ihrer klassischen Einheitlichkeit würde nun aber den dramatischen Dichtungen, die unsere heutige Bühne beherrschen, einen zu großen Zwang auferlegen, da vielfach ein häufigerer Wechsel in der Andeutung der Örtlichkeit erforderlich erscheint. Um daher eine Zweiteilung des Spielplatzes der Tiefe nach zu ermöglichen, würde die offene Vor- und Hauptbühne durch Anfügung einer ganz flachen Hinterbühne, die durch eine mäßig breite und mäßig hohe Öffnung mit der Vorderbühne verbunden ist, zu bereichern sein.

Dekorationswechsel soll sowohl auf der Hauptbühne als auch auf der Hinterbühne innerhalb bescheidener Grenzen möglich sein: auf der Hinterbühne durch Hintergrundprospekte, allenfalls auch durch Stellung flacher sogenannter »geschlossener« Dekorationen. Hier soll auch hauptsächlich die Darstellung von Feld und Wald, überhaupt freier Natur durch Prospekte bewirkt werden, da deren Darstellung auf der Vorderbühne vor der stets sichtbar bleibenden monumentalen Rückwand an die Phantasie der durch die Kulissenbühne verwöhnten Zuschauer doch zu hohe Anforderungen stellen würde.

Auf der Vorderbühne wäre der Dekorationswechsel entweder denkbar durch feste Setzstücke nach Art geschlossener Dekorationen mit freier oberer Endigung oder in dem allerdings etwas strengen Rahmen plastischer Säulenstellungen, wie sie Streit bei der römischen Bühne in Verbindung mit den Periakten in Vorschlag bringt. Diese Säulen- oder Pilasterstellungen sollten von den beiden Seiten der Hinterbühnenöffnung bogenförmig nach vorn verlaufen und so auf der breiten Vorderbühne den eigentlichen Spielplatz abgrenzen. Zugleich böten sie aber auch die Möglichkeit, je nach ihrer Stellung den Spielplatz breiter und schmaler zu bemessen.

Als Abschluß der Interkolumnien wären Holztafeln oder noch besser Resonanzkästen anzuordnen derart, daß zwischen Säulen und Holzfüllung eine zusammenhängende Dekoration nach Art einer Wandeldekoration über alle Interkolumnien einer Seite fortbewegt werden kann. Die Malereien auf diesen Flächen könnten nur architektonisch stilisiert behandelt sein, da sie mit der stets darüber sichtbar bleibenden Monumentalarchitektur der Bühnenrückwand in Einklang stehen müßten.

Die vorderen Endigungen der Säulen- oder Setzstückstellungen könnten durch Schirmflächen, die nach antiker Art von unten aufsteigen, mit den Bühnenseitenwänden in Verbindung gebracht werden.

Wird die Hauptbühne in ihrer ganzen Breite gebraucht, so verschwinden die Säulenstellungen usw. in der Unterbühne.

Der Abschluß zwischen Vorderbühne und Hinterbühne wäre nicht durch einen Vorhang zu bilden, der die Entstehung der wichtigen Rückwandreflexe gerade an der günstigsten Stelle verhindern würde, sondern durch eine feste Holzwand, die entweder schiebetürartig seitlich bewegt wird oder gehoben und gesenkt werden könnte. Vor dieser Holzwand, die auch durch bewegliche Türen durchbrochen sein kann, sollen Prospekte oder bogenartige Gebilde mit Aussparungen für die Zugänge in möglichst unmittelbarer Verbindung mit der reflektierten Wand gehangen werden.

Diese Fläche würde dann den rückwärtigen Abschluß der Dekoration der Säulenstellungen bilden.

Sehr wünschenswert in akustischer Beziehung wäre es, wenn überhaupt alle Prospekte nicht auf der mehr oder minder schlecht reflektierenden Leinwand, sondern auf festerem Material — vielleicht dünnen Holztafeln mit Asbestpapierüberzug — gemalt würden.

Der Abschluß der Vorderbühne soll nach römischem Vorbilde durch einen von unten aufsteigenden Vorhang bewirkt werden, der zwar verhüllt, aber Bühne und Zuschauerraum nicht trennt, wie ihn G. Semper auch einmal in Dresden in Anwendung brachte.

Ein Bühnenspiel bei Tageslicht ist ein schöner Traum, der sich indessen bei unseren modernen Lebensgewohnheiten wohl nicht oft verwirklichen lassen dürfte, vielmehr wird künstliches Licht für die Bühne wohl das Normale bleiben.

Die Beleuchtung der weiten offenen Bühne soll — unter möglichster Beschränkung aller Nahbeleuchtung, Rampen u. dgl., — durch Scheinwerfer erfolgen, die entweder durch Öffnungen in der Decke des Zuschauerraumes ihr Licht auf die Bühne herabsenden oder auch an unauffälligen Stellen im Zuschauerraum selbst angebracht werden könnten. Die Beleuchtungskörper mögen vielfarbige Starklichtglühlampen sein oder Bogenlampen mit automatisch bewegten Farbfilms. Die offenen Bühnen der Variététheater können in der Beleuchtungsfrage manche Anregung bieten.

Nicht alle unsere heutigen dramatischen Dichtungen werden in den monumentalen Rahmen dieser Bühne hineinpassen, nicht die »in der Stube spielenden bürgerlichen Schauspiele« und sicherlich nicht die sogenannten Salonstücke und ähnliche Erzeugnisse dichterischer Kleinkunst. Dagegen wird die Bühne für das Drama großen Stiles geeignet sein, so insbesondere für Shakespeares unsterbliche Dramen, die der große Brite ja für eine Bühne verwandter Natur geschrieben hat. Auch die großen Dramen unserer vaterländischen Dichturfürsten werden — wenn auch für eine andere Bühne gedacht — den neuen Bühnenverhältnissen sich anpassen lassen. Den Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung hat bis zu einem gewissen Grade die Münchener Perfall-Bühne durch die Aufführung von Goethes »Götz« bereits erbracht.

Daß sodann die neue Bühne für die Werke der großen griechischen Tragiker ohne weiteres geeignet ist, darüber dürfte wohl kein Zweifel bestehen.

Man darf auch die Hoffnung hegen, daß die neuen Bühnenverhältnisse neue Dramen schaffen würden, die von vornherein für ihre anders gearteten Bedingungen berechnet sind. Georg Fuchs hat sicherlich recht, wenn er den Satz aufstellt: »Die Bühne schafft die Literatur, nicht umgekehrt.« Das Bühnenedelend der letzten Jahrhunderte, mit dem sich selbst Geistesheroen wie Goethe und Schiller abfanden, bietet hierfür den Beweis.

Der Zuschauerraum wäre nach dem das Ideal verkörpernden halbkreisförmigen römischen Amphitheater zu gestalten. Diese Form ist unter Durchführung möglichst aller Sitzreihen zum Halbkreis und unter Annahme der in den antiken Theatern üblichen starken Überhöhung der Sitzreihen auszubilden.

Das moderne Parkett mit seiner unschönen, auf die Öffnung der Guckkastenbühne zugeschnittenen Führung der Sitzreihen will ich aus dem Theater verbannt wissen und dafür unter Wahrung eines ästhetischen Abstandes von der Bühne wieder eine Reihungsform nach Art der römischen Senatorenbisellien für die Platea eingeführt sehen. Diese Plätze sollen ihrem Charakter und ihrer Ausbildung nach die bevorzugten Plätze des Theaters werden.

Glauht man in bestimmten Fällen von einer Ausbildung von Logen nicht absehen zu können, so wird man unter Beibehaltung der Halbkreisform des Zuschauerraumes wohl zweckmäßigerweise auf das Sebaldtsche Terrassentheater zurückgreifen, wird aber dieses Motiv nicht durch gar zu oftmalige Wiederholung von Amphitheater- und Logenrängen zu Tode hetzen dürfen: Bisellien, eine Parterrelogenreihe und darüber das große Amphitheater würde vielleicht das Beste sein.

In einem solchen Zuschauerraum von etwa 30 m Radius werden sich 2000 bis 2300 Personen unterbringen lassen, je nachdem man die reine Amphitheaterform oder die Sebaldtsche Anordnung anwendet; bei 35 m Radius schon etwa 3000—3300 Personen. Über dieses Fassungsvermögen hinaus wird man normalerweise selbst in großen Städten bei uns wohl kaum hinauszugehen brauchen.

Die Ausbildung der Decke des Zuschauerraumes denke ich mir derart, daß irgendwelche Reflexwirkungen von dieser Fläche nicht zu befürchten sind. Sie würde daher an ihrer Unterseite mit reflexunfähigem Material zu bekleiden sein.

Ich halte es auch nicht für ausgeschlossen, daß wir in unserem Klima im Sommer offene Theater nach antiker Art ausbilden könnten.

In der Nähe großer Städte ziehen allsonntäglich Zehntausende zu den Radrennen und ähnlichen Geist und Schönheitssinn tötenden Darbietungen hinaus. Wie mancher aus diesen Scharen wäre edleren Kunstgenüssen und auch der Erziehung durch das Theater, »die moralische Anstalt«, zu gewinnen, sofern er nur dieser Anregungen ohne Verzicht auf den im Staube der Arbeit oft die ganze Woche entbehrten Genuß der frischen Luft teilhaftig werden könnte.

Ein inmitten des Waldes nach antiker Art erbautes offenes Theater würde diesen Zweck erfüllen und die Lösung dieser »Volkstheaterfrage« vielleicht herbeiführen können.

Was ich also vom Theater der Zukunft erhoffe, ist Rückkehr zu den grundlegenden Gedanken der Antike, auf denen fußend eine gesunde Weiterentwicklung einsetzen kann.

In einem Aufsatz: »Deutsche Kunst und deutsche Politik« schreibt Richard Wagner die prophetischen Sätze: »Zwei charakteristische Hauptstadien der euro-

päischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen und die Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht am Ausgange der Geburt wieder angekommen ist.«

Nur wenn wir die Antike, die auf so viele Gebiete unserer Kunst veredelnd und fruchtbringend eingewirkt hat, auch in der Entwicklung unseres Theaterwesens zur Lehrmeisterin erwählen, dürfen wir hoffen, daß dieser seit Jahrhunderten verkümmerte und vermorschte Zweig unserer Kultur wieder zu grünen und zu blühen beginne.

Altenburg
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

die Wiede-
nt bis zur
wieder an
e vermind
anwesens
en re
u m die



N11< 51965834 090

KIT-Bibliothek

