

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

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

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

b) Italien.

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

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

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

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

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

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

9.
Poffenspiele
in den
Kirchen.

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

In fratzenhaften Vermummungen überboten Klerus und⁹ Laien sich an toller Ausgelassenheit; kirchliche Gebräuche wurden von Priestern in skurrilem, die kirchlichen Gewänder verspottendem Aufputze nachgeäfft, die schlimmsten Gassenhauer nach alten, heiligen Melodien abgefungen und jeder erdenkliche Unfug getrieben.

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

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

10.
Passionspiele
und *Ludi*.

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

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

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

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

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

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

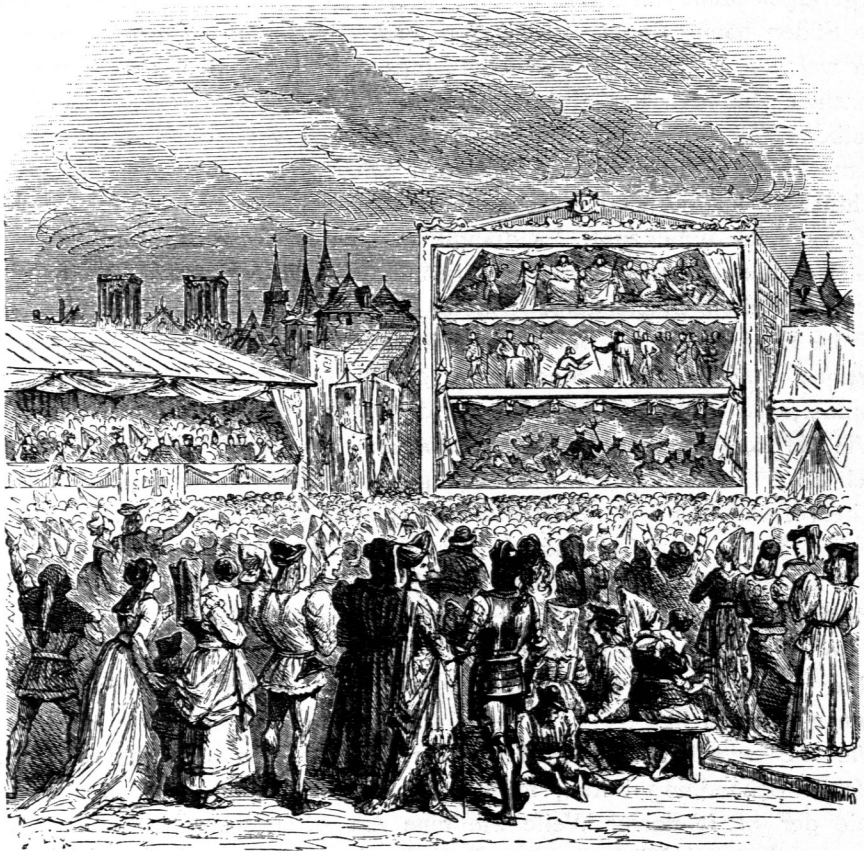
⁴) Fakf.-Repr. nach: GOSSET, A. *Traité de la construction des théâtres*. Paris 1886. S. 6.

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

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

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

Fig. 3.

Paffionspiel⁴⁾.

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

11.
Daniederliegen
der
dramatischen
Kunst.

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

Schutte ein elendes Bettler- oder Räuberleben in Schmutz und Verkommenheit friftete. In manchen Teilen von Italien war der Bauernftand faft ausgetilgt; in den verödeten Ländereien blieben die Leichen der Erfchlagenen unbeerdigt liegen zum Frafe für die in erfchreckendem Mafse überhandnehmenden wilden Tiere.

Nur natürlich erfcheint es, dafs in diefer von fremden Kriegsheeren oder von rohen und graufamen, in nie endender Fehde fich bekämpfenden einheimifchen Grofsen, vom Freunde ebenfo wie vom Feinde erbarmungslos mißhandelten und zertretenen Bevölkerung jede Spur antiker Kultur und Gefittung, antiker Lebensfreudigkeit erlofchen, wenn die Erinnerung an die vergangene Gröfse der Vorfahren in einen wüften und dumpfen Aberglauben ausgeartet war. An die noch ftehenden, durch ihre Grofsartigkeit übermenfchlich und räthelhaft erfcheinenden Refte alter Baukunft fich anklammernd, umwob er fie mit unheimlichen Sagen und bevölkerte fie mit Dämonen und Spukgeftalten.

Was von den Reften der antiken Literatur nicht feinen Untergang gefunden hatte, das hatte fich, zumeift mehr durch glücklichen Zufall als durch beabfichtigte Pflege, in den Klöftern erhalten. Alles, was auferhalb der Mauern derfelben geblieben war, war bis auf wenige Trümmer vernichtet. Aber auch in den Klöftern waren die alten Schriften meift unbeachtet dem allmählichen Verderben preisgegeben, wenn fie nicht gar bei gelegentlicher Entdeckung abfichtlicher Vernichtung anheimfielen. In diefen Ueberbleibfeln des Heidentumes erkannte die Kirche die Werke und Fallftricke unreiner Dämonen, ihrer tödtlichften Feinde, welche fie mit allen Mitteln, wo fie eine Spur von ihnen entdeckte, vernichten zu müffen glaubte.

Oftmals wurden zwar auch folche alte Kodices wegen der Koftbarkeit des Schreibmaterials den in ihnen enthaltenen leeren Blättern, ja den auf den befchriebenen Blättern freigelassenen Rändern zuliebe aufbewahrt und zu allerhand Aufzeichnungen der Kloftergeistlichen benutzt, dadurch ganz oder teilweise der Vernichtung entzogen und zugleich zu Trägern mancher, für die spätere Wiffenfchaft unfehätzbaren Spuren gemacht. Oft auch wurden alte Bücher, fei es als rein mechanifche Schreibübung zur Ausfüllung müfsiger Stunden, fei es um dem Kloster einen Erwerb zuzuführen, abgefchrieben und dadurch, wenn auch nür in verftändnißlofen und verftümmelten Kopien, erhalten. Solchen zufälligen Anläffen ift in den meiften Fällen die Erhaltung deffen zu verdanken, was von der einft fo zahlreichen und weitverbreiteten Literatur der Griechen und Römer auf uns gekommen ift.

In einigen Klöftern jedoch fand die alte Literatur felbft während der dunkelften Zeiten des Verfalles eine gewiffe, oft liebevolle Pflege. Namentlich waren dies diejenigen des Ordens des heiligen *Benediktus*. Dort wurden die alten heidnifchen Autoren eifrig gelesen und ftudiert, und dadurch blieb der heimlich fortglimmende Funke antiker Bildung vor gänzlichem Erlöfchen bewahrt. Im grofsen und ganzen blieben aber diefe einfeitigen, in stiller Klosterzelle getriebenen Studien ohne fruchtbringende und läuternde Einwirkung auf die Gefittung und Anfchauung jener Zeiten, und man darf fagen, dafs in der Laienwelt mit dem VII. Jahrhundert jeder Sinn für die Kenntnis und Würdigung der alten, fowie jeder anderen Kulturäußerung fo gut wie erlofchen war.

So muß es faft als ein Wunder erfcheinen, jedenfalls ift es eines der erhabenften Schauſpiele, wie in diefem mißhandelten italienifchen Volke jener Funke antiker Kultur, der unter dem Schutte und den Trümmern der Jahrhunderte für immer begraben zu fein fchien und nur wie durch einen Zufall hinter den Mauern einiger

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

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

12.
Auftreten
des
Humanismus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13.
Erwachen
des
Interesses
für die alten
Denkmäler.

14.
Privattheater
der Großen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16.
Oeffentliche
Vorstellungen;
Schauspieler-
truppen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

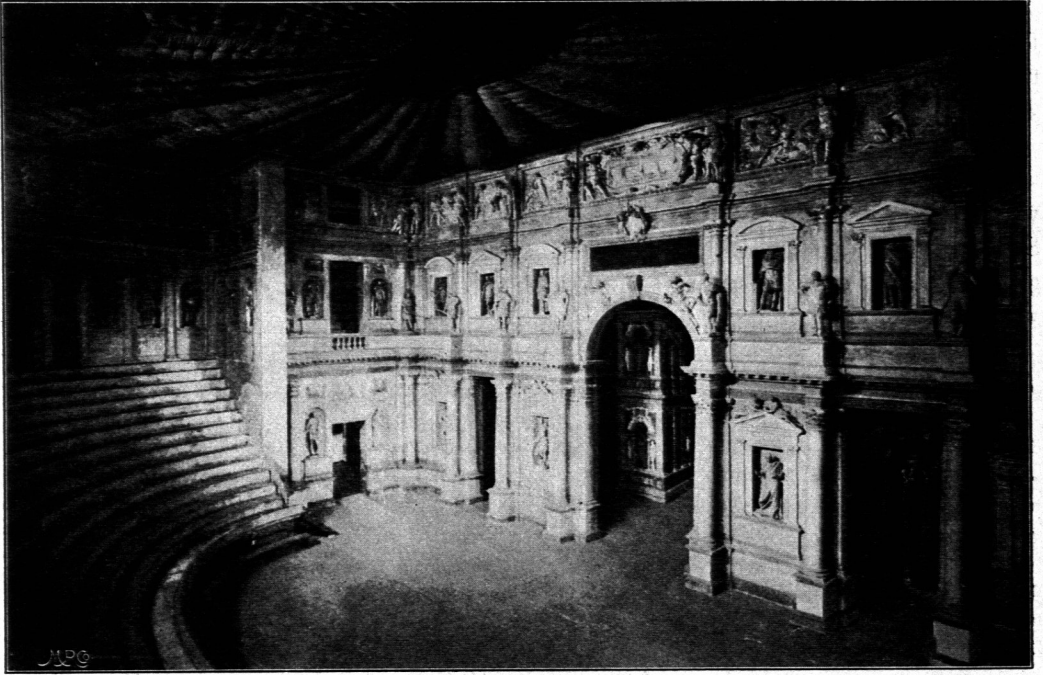
Für die Festlichkeiten, welche zur Feier der Anwesenheit der Markgräfin *Isabella d'Este*, der Gemahlin des Herzogs von Mantua, im Jahre 1514 in Rom gegeben wurden, ließ er ein eigenes großes Theater mit ausgefuchtem Pompe herrichten, in welchem zuerst in feiner und feiner fürstlichen Gäste Gegenwart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

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

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

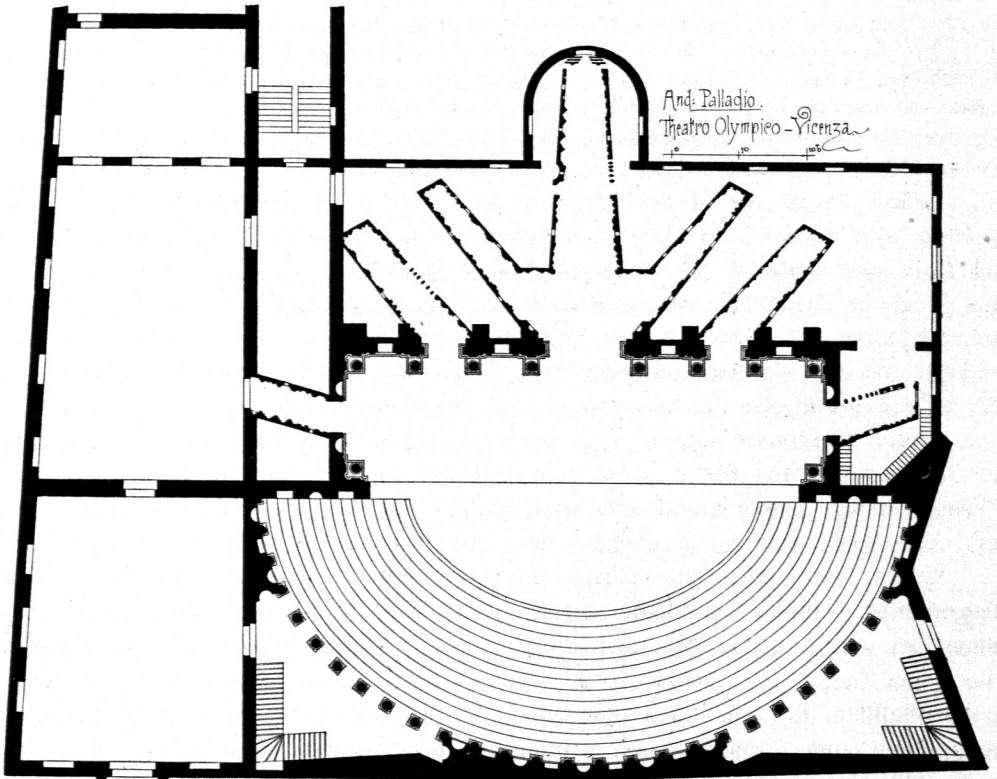
Schon *Serlio* hatte für Vicenza im *Cortile di Cà Porto* ein hölzernes Theater hergerichtet, welches er seinen eigenen Worten nach für das größte von allen zu seiner Zeit entstandenen Theatern hielt. Dasselbe scheint aber bald vom Schicksale aller jener Augenblickstheater ereilt worden zu sein; denn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

Fig. 4.



Innenansicht.

Fig. 5.



Grundriss.

Teatro olimpico zu Vicenza.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

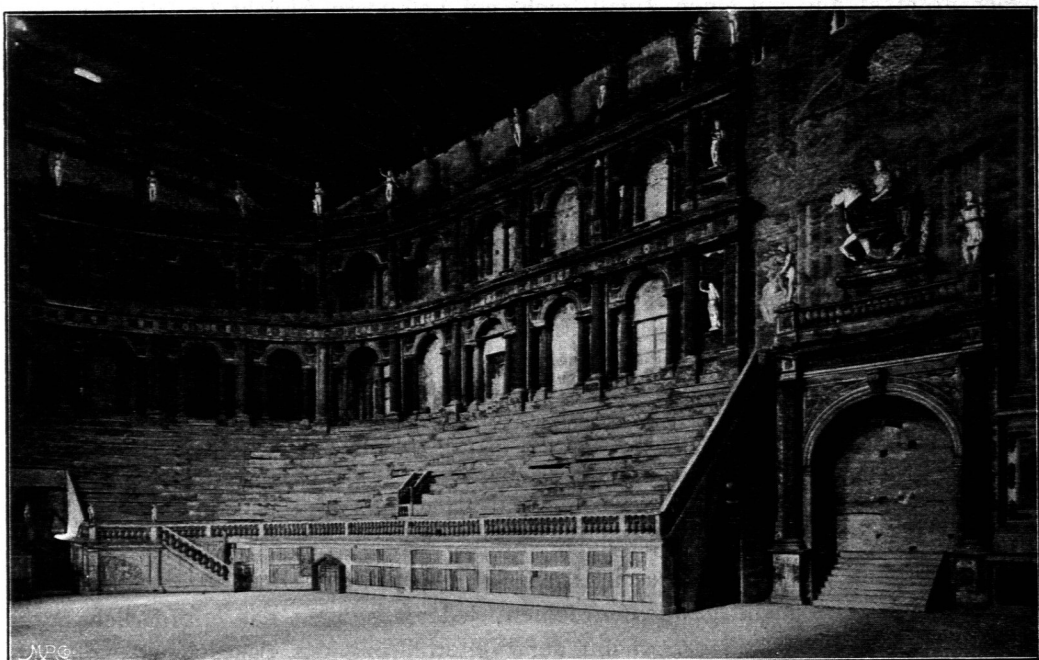
18.
Theater
della
Sabionetta
zu Mantua.

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

19.
Theater des
XVII. Jahr-
hunderts.

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

Fig. 6.



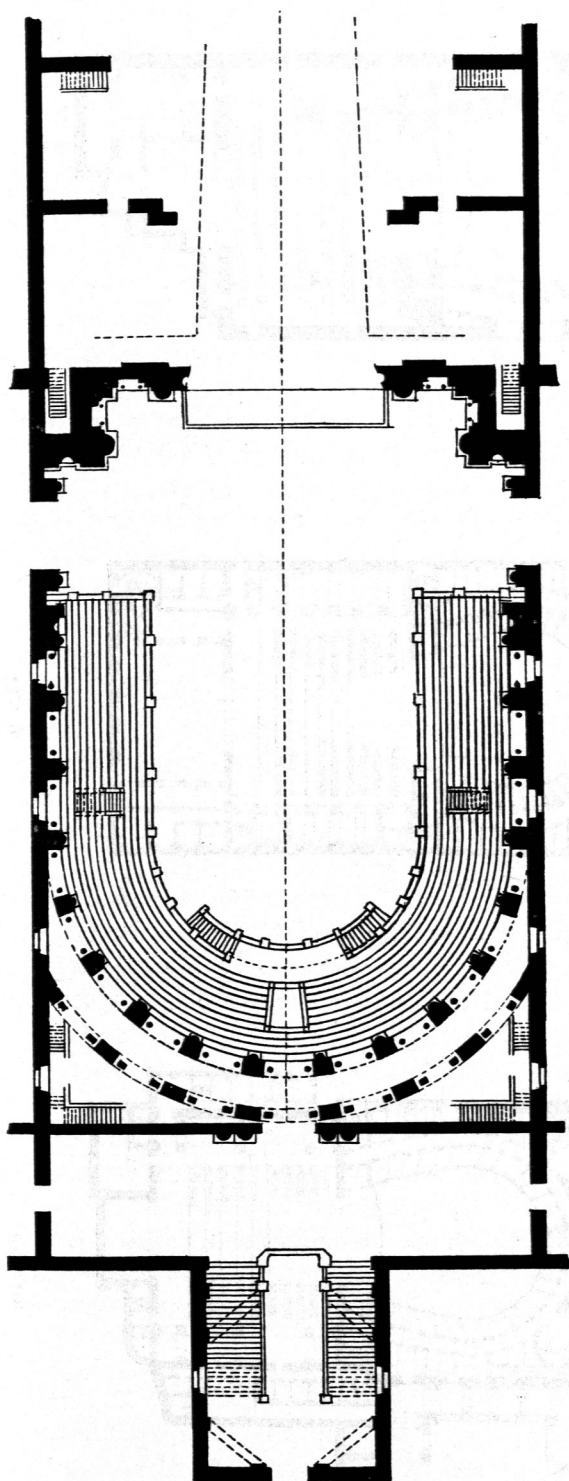
Teatro Farnese zu Parma.

Zufchauerraum.

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

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

Fig. 7.



Teatro Farnese zu Parma.

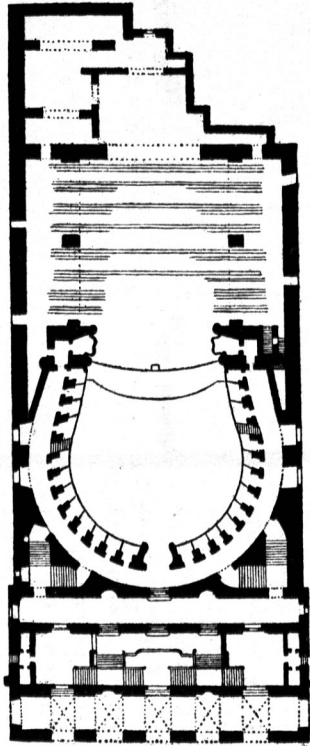
Grundriß. — 1/500 w. Gr

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

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

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

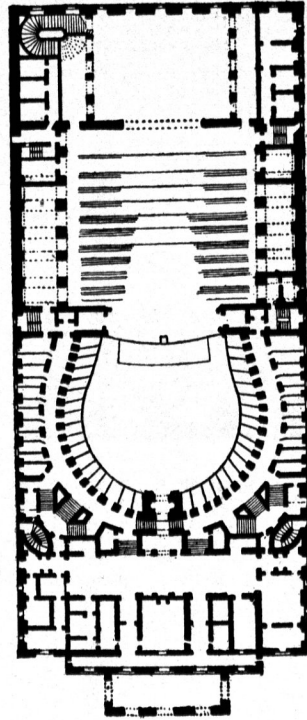
Fig. 8.



Theater *San Carlo* zu Neapel¹⁰⁾.

Arch.: *Alfieri*.

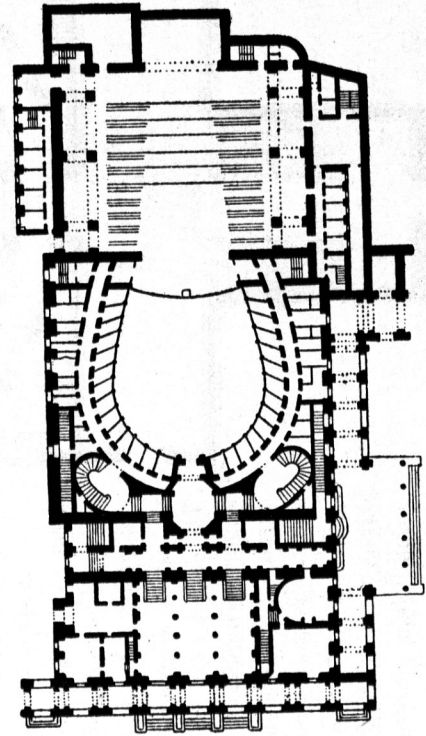
Fig. 9.



Theater *alla Scala* zu Mailand¹⁰⁾.

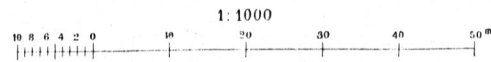
Arch.: *Piermarini*.

Fig. 10.



Theater *Carlo Felice* zu Genua¹⁰⁾.

Arch.: *Canonica & Barbino*.



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

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

20.
Theater
di San
Giovanni
Crisostomo
zu Venedig.

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

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

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

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

21.
Monumentale
Theater-
gebäude.

Nur wenige seien hier erwähnt.

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

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

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

c) Frankreich.

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

22.
Paffionsspiele.

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