

Unbedingt notwendig ist es, die Aborte so zu legen, daß sie neben einer kräftigen künstlichen Lüftung auch unmittelbar durch Fenster gelüftet werden können. Auch müssen sie mit Heizung versehen sein, sowohl der sie besuchenden Personen wegen, als auch um der Gefahr des Einfrierens vorzubeugen.

Ein Eingehen auf die besonderen Einrichtungen und Ausstattungen dürfte hier nicht geboten sein; dieselben können in verschiedenster Weise erfolgen; nur so viel darf gesagt werden, daß, selbst genug, für Theater sich meistens eine selbsttätige Spülung der Aborte empfiehlt.

Eine möglichst gediegene Ausstattung wird stets am besten am Platze sein und die höheren Anlagekosten durch mancherlei Vorteile reichlich wieder einbringen.

7. Kapitel.

Zuschauerraum.

a) Entstehung der jetzt gebräuchlichen Formen des Zuschauerraumes.

In Kap. 1 ist gezeigt worden, daß die antike Form der Theater, d. h. die Halbkreisform mit aufsteigenden konzentrischen Sitzreihen, die von der Natur für einen Zuschauerraum vorgezeichnete ist. Sie würde auch unter allen Umständen als die vorteilhafteste angesehen werden müssen, wenn nicht mit ihr gewisse Bedingungen verknüpft wären, die mit den Bedürfnissen des heutigen Bühnenwesens nicht zu vereinbaren sind.

107.
Antike Form.

In antiken Theatern spielte sich die Handlung zum großen Teile in der den Mittelpunkt des Kreises einnehmenden und also von allen Seiten gleich sichtbaren Orchestra ab. Im modernen Theater dagegen geschieht dies auf der Bühne, deren Öffnung also dem Durchmesser des größten der konzentrischen Halbkreise entsprechen müßte, wenn bei solcher Anordnung die Vorgänge auf der Bühne von allen Plätzen aus gleich gut zu übersehen sein sollten. Abgesehen davon, daß dies damit auch nicht erreicht sein würde, ist diese Voraussetzung an sich, wie dies ohne weiteres klar ist, aus verschiedenen praktischen Gründen unerfüllbar. In heutigen Theatern wird die Bühnenöffnung niemals annähernd eine solche Breite erhalten können, sondern wird stets auf ein bestimmtes, verhältnismäßig geringes Maß beschränkt werden müssen.

Daraus geht hervor, daß bei einer kleineren Bühnenöffnung und bei Anordnung der Sitzreihen nach Art der antiken Theater alle die Plätze unvorteilhaft sein würden, welche innerhalb des Dreieckes liegen, das durch die Verlängerung einer einen Punkt der Bühne mit der Einfassung der Bühnenöffnung verbindenden Linie abgegrenzt wird.

Es scheint, daß die nächste Konsequenz hiervon sein müßte, die toten Winkel überhaupt zu opfern, d. h. die Sitzreihen nicht in vollen Halbkreisen, sondern in Segmenten übereinander zu führen, deren seitliche Begrenzungen denjenigen der erwähnten toten Winkel entsprächen.

Diese einfache und anscheinend durch die Natur gebotene Form, die in Verbindung mit stark ansteigender Anordnung der Sitzreihen im sog. *Wagner-Theater* vorliegt, findet sich eigentümlicherweise in keinem der älteren Theater der Renaiss-

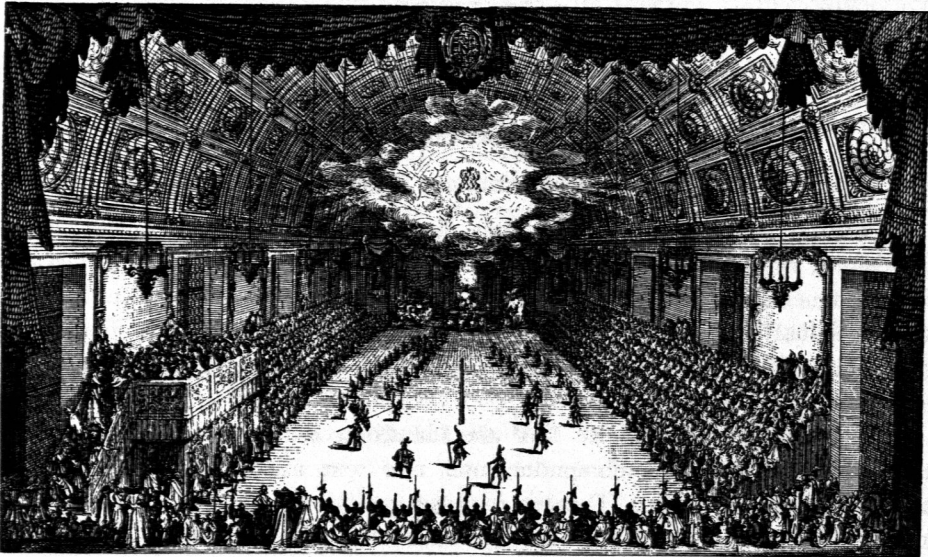
fance, die, sofern sie neu erbaut wurden, sich vorwiegend an die antike Form anlehnten.

108.
Saaltheater.

In sehr zahlreichen Fällen, wo es sich um Einrichtung von Theaterfälen in vorhandenen Räumen handelte, wurden die Sitzreihen meistens nicht so angelegt, daß sie, wie heute, amphitheatralisch ansteigend die ganze Cavea füllten, sondern in Form von Stufen den Umfassungsmauern entlang gezogen.

Die Cavea blieb entweder leer, oder sie enthielt in ihrem der Bühne zunächst gelegenen Teile die Sitze der vornehmsten Befucher, während die gesellschaftlich weniger hervorragenden, dem Schauspiele stehend beiwohnenden Personen den

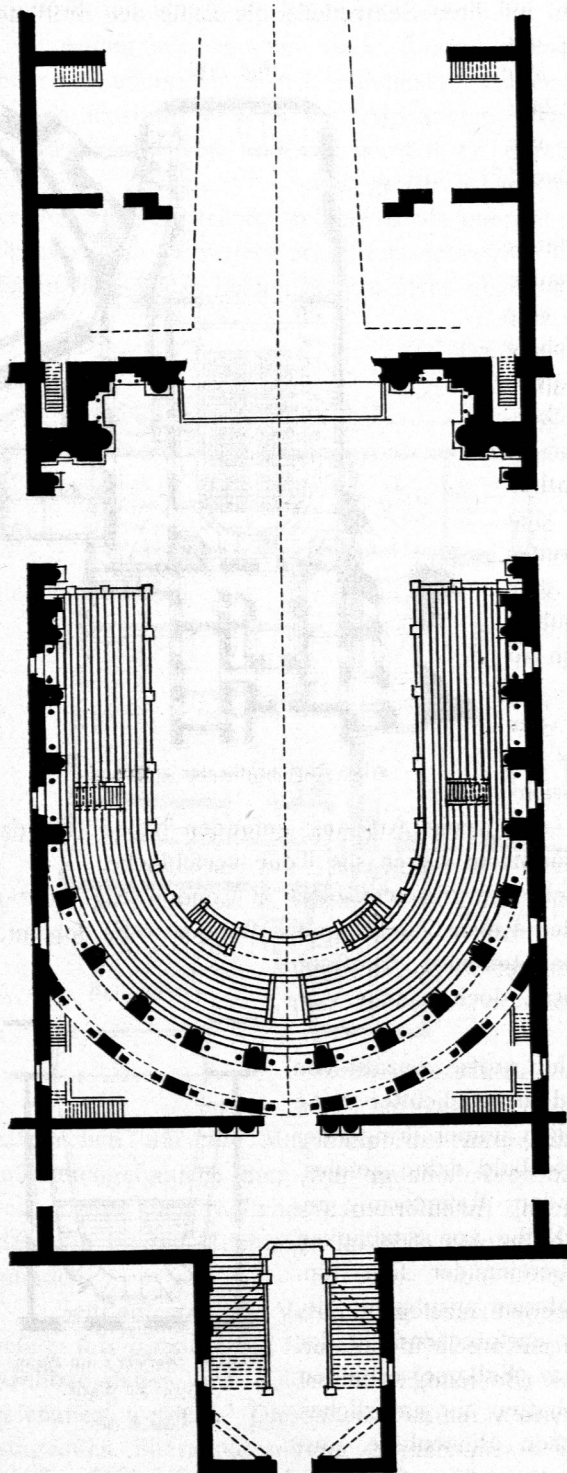
Fig. 115.



dahinter liegenden Teil füllten. Fig. 115, nach einem Stiche von *Jacques Callot*, veranschaulicht ungefähr die Erscheinung eines solchen Saales.

Diese für Theater zur Verfügung stehenden und verwendeten Räume — meistens Turnier- oder Ballspielfäle, Galerien oder Höfe — waren stets von länglich-viereckiger, rechtwinkliger Form. So lange als diese ohne weitere Veränderung beibehalten wurden, konnten begreiflicherweise nur die Plätze auf der der Bühne gegenüberliegenden Schmalseite, sowie diejenigen im unteren freien Raume der Cavea einen befriedigenden Ausblick auf die Bühne bieten. Dagegen mußten die Plätze an den der Längsachse des Raumes parallelen Langseiten nicht nur unbequem sein, sondern auch einen Ausblick auf die Bühne für die meisten der auf ihnen befindlichen Personen fast zur Unmöglichkeit machen. Allerdings war in jenen Zeiten die Aufgabe desjenigen, der ein Theater herzurichten hatte, vollkommen erfüllt, wenn eben diese bevorzugten Plätze gegenüber der Bühne so angelegt waren, daß diejenigen hohen Persönlichkeiten, für welche sie bestimmt waren, Ursache hatten, mit ihnen zufrieden zu sein; auf die Bequemlichkeit der übrigen im Theater anwesenden Personen kam es zunächst wenig oder gar nicht an, und ihre Ansprüche auf Komfort und dergl. scheinen auch in der Tat sehr bescheidene gewesen zu sein.

Fig. 116.



Grundriss.

Teatro Farnese zu Parma.

Allmählich aber änderten sich die Verhältniſſe und mit ihnen die Anschauungen. Die Anzahl derer, die auf gute Plätze Anspruch erheben konnten und erhoben, wuchs und die Notwendigkeit drängte sich auf, diese brauchbaren Plätze zu vermehren.

Dazu bot sich am einfachsten das Mittel, die Frontlinie derselben dadurch zu verlängern, daß an Stelle des rechtwinkligen hinteren Abchlusses ein Halbkreis gesetzt wurde, dessen Durchmesser zunächst noch der Breite des Saales entsprach, wobei die Seiten nach wie vor seiner Mittelachse parallel blieben. So erhielt der Saal die bekannte Gestalt des U.

Noch heute ist diese Form die am meisten gebräuchliche, wenn auch in verschiedenen, namentlich die Länge der Schenkel im Verhältnis zur Breite des Saales und ihre Richtung zu seiner Längsachse treffenden Abänderungen. Für diese Gattung sind typisch das *Teatro Farnese* in Parma (Fig. 116), welches noch die ursprüngliche Anordnung der Sitzreihen zeigt, und diesseits der Alpen das alte Hofburgtheater in Wien (Fig. 117). Das letztere läßt, wie das vorher genannte, seinen Ursprung noch deutlich erkennen; es war doch auch noch zur Zeit der Kaiserin *Maria Theresia* als Ballspielfaal im Gebrauch und wurde erst 1778 zum Theater eingerichtet.

Ein weiterer Anlauf zur Erhöhung der Anzahl der vorteilhaften Sitze war es, als der den hinteren Abchluß des Saales bildende Halbkreis erheblich größer als die Öffnung der Bühne angenommen wurde. Um dabei die toten Winkel zu vermeiden, welche bei paralleler Führung der Schenkel dieser Figur an der Bühnenabchlußmauer entstehen mußten, wurden sie nicht mehr parallel, sondern nach der Bühne zu

109.
U-förmige
Grundriss-
gestalt.

110.
Halbkreis
mit kon-
vergierenden
Seiten-
begrenzungen.

konvergierend geführt. Damit erhielten nicht allein die an der Brüstung befindlichen Plätze eine günstigere Lage in Bezug auf ihren Schwinkel; die Linie der Brüstung erfuhr auch eine gewisse Verlängerung und bot damit Platz für einige Sitze mehr. Auf dieser Grundlage sind außer der fog. Hufeisen- oder Magneteisenform auch die verschiedenen Abarten derselben, das Ovoid, die Ellipse etc. entstanden.

III.
Courbe
phonétique.

Eine dieser gerade entgegengesetzte Entwicklung der Form des Zuschauerraumes wird bezeichnet durch die vom Architekten *Galli Bibiena* in Vorschlag gebrachte und von ihm mit dem Namen *Courbe phonétique* bezeichnete fog. Glockenform. Sie unterscheidet sich von der soeben erörterten Hufeisenform namentlich dadurch, daß der Durchmesser des den hinteren Abschluß bildenden Halbkreises kleiner ist als die Bühnenöffnung und daß die seitlichen Schenkel sich nach der Bühne zu voneinander entfernen, anstatt sich zu nähern.

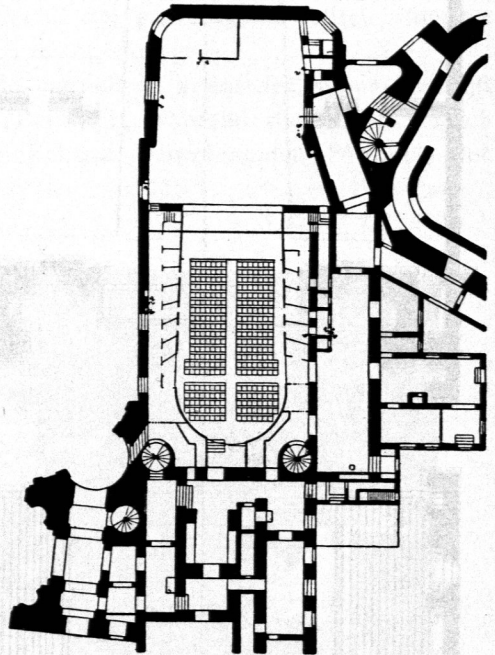
Ein Beispiel dieser Form war der nach den eigenen Angaben *Molière's* im *Palais Royal* zu Paris (Fig. 118) eingerichtete Komödienaal, welcher übrigens nur wenig Anklang gefunden haben soll, da man ihm nachsagte, daß er seiner Grundform wegen die Töne verschluckte.

Das Logenhaus des alten Theaters von *Covent Garden* in London (Fig. 119⁹⁵) zeigt dieselbe Form, wenigstens in den Linien der Logenbrüstungen. Es scheint, daß diese Form, wenn auch, wie behauptet wird, akustisch unvorteilhaft für die Anordnung der Sitze, doch manche Vorzüge gehabt haben müsse.

112.
Rangtheater.

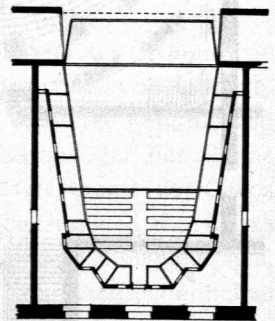
Die Notwendigkeit, eine möglichst große Anzahl von Zuschauern in angemessener Weise und in möglichster Nähe der Bühne unterzubringen, war allmählich immer dringender und unabweisbarer geworden. Sie hatte bald dahin geführt, anstatt der einen, die Cavea umfassenden, stufenförmig angelegten doppelten oder mehrfachen Reihe von Sitzbänken an ihren Außenwänden mehrere übereinander sich hinziehende, balkonartig vorspringende Galerien anzulegen, die, ihrem Aussehen und ihrer Konstruktion entsprechend, in der Tat auch in Italien den Namen *Palchi* (Balkone) erhielten und bis heute bewahrt haben. Sie hatten ihr natürliches Vorbild in den vielfach die italienischen Binnenhöfe umgebenden, die Stelle der Korridore vertretenden offenen Galerien: *Ringhiere*. Das erste mit solchen *Palchi* versehene Theater scheint das von *San Giovanni Crisosto-*

Fig. 117.



Altes Hofburgtheater zu Wien.

Fig. 118.



Theater Molière's im Palais Royal zu Paris.

$\frac{1}{500}$ w. Gr.

⁹⁵) Nach: DUMONT, a. a. O.

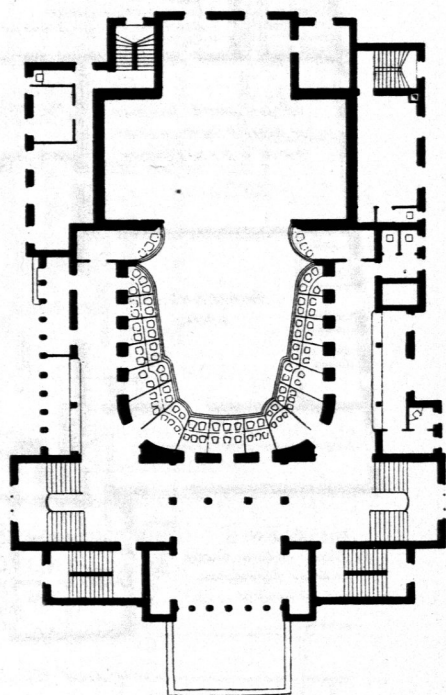
oben genannten Werke ⁹⁵⁾. So ungefähr sind die Logen diesseit der Alpen entstanden.

Andrea Segheggi erfand ein System, nach welchem die Logen vom Proszenium aus nach der Mitte zu ansteigend angelegt wurden. *Ferdinando* und *Francesco Galli Bibiena* nahmen den Gedanken auf und vervollkommneten ihn, indem sie, je zwei und zwei der Logen zusammenfassend, sie um ca. 0,15 m höher legten als die vorhergehenden und die Brüstungen zugleich um ebenfalls ca. 0,15 m mehr in den Saal vorspringen ließen. Der Zweck dieser Anordnung war, den Logen einen freieren Ausblick auf die Bühne zu sichern. Mehrere Theater wurden auch nach diesem System eingerichtet. Nächste dem 1720 neu erbauten *Teatro filarmonico* in Verona werden noch genannt: das *Teatro Fornagliari* in Bologna, die alten Theater in Padua und in Reggio di Lombardia ⁹⁶⁾. Die mit dieser neuen Einrichtung zweifellos verbundenen Vorteile wiegen aber ihre Nachteile in konstruktiver, praktischer und ästhetischer Beziehung nicht auf, so daß die Neuerung ohne weitere Folgen geblieben ist.

Im Alexandra-Theater zu St. Petersburg (siehe die nebenstehende Tafel) ist der Versuch gemacht worden, in einer ähnlichen Weise den optischen Eigenschaften des Saales zu Hilfe zu kommen. Auch da haben die Logenränge eine Ansteigung vom Proszenium nach der Mitte zu, jedoch nicht stufenförmig, wie die italienischen Theaterarchitekten in Anregung gebracht hatten, sondern in einer ununterbrochenen schrägen Linie. Diese Anordnung kann nur als eine verfehlte bezeichnet werden, indem durch das Zusammenschneiden dieser aufsteigenden Linie mit den lotrechten Linien der Konstruktion und mit den an vielen Stellen noch zur Erscheinung kommenden wagrechten Teilen das Auge verwirrt und beunruhigt werden muß, ein großer Uebelstand, der bei der treppenförmig ansteigenden Linie, wie die von den italienischen Architekten gefuchte Lösung sie zeigt, gar nicht oder nur in weit geringerem Maße empfunden werden konnte. Leider stehen mir keine Abbildungen dieser letzteren zur Verfügung, aus denen der Anblick derselben zu entnehmen wäre.

Eines der neuesten und modernsten Theater, das Stadttheater zu Meran (Arch.: *Dülfer*; Fig. 120 ⁹⁷⁾), zeigt in der Bewegung der Linie der Rangbrüstungen eine gewisse Reminiszenz an den *Galli Bibiena'schen* Gedanken. Diese Ähnlichkeit beschränkt sich aber auf die Horizontale; eine Ueberhöhung einzelner Teile der Ränge findet nicht statt.

Fig. 120.

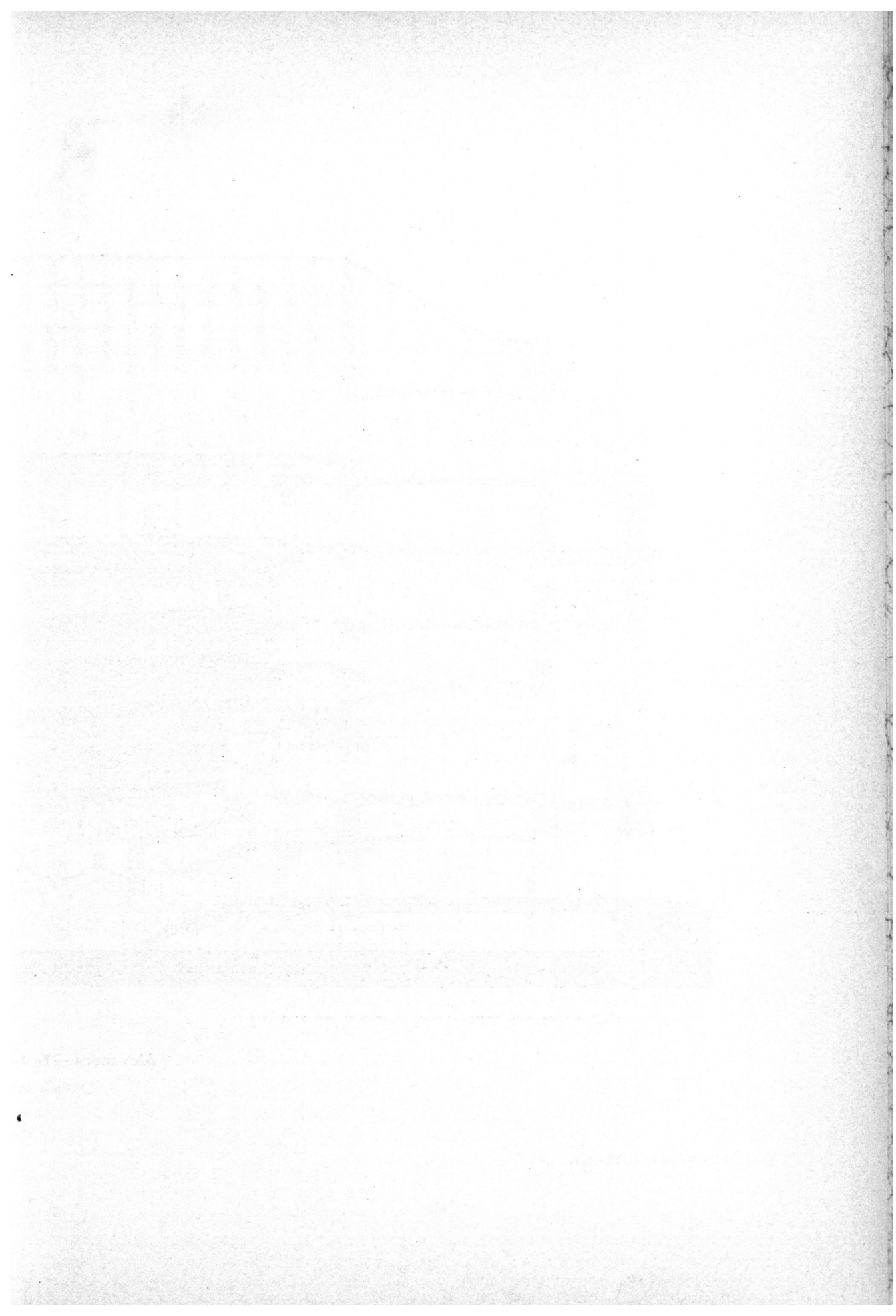
Neues Stadttheater zu Meran ⁹⁷⁾.

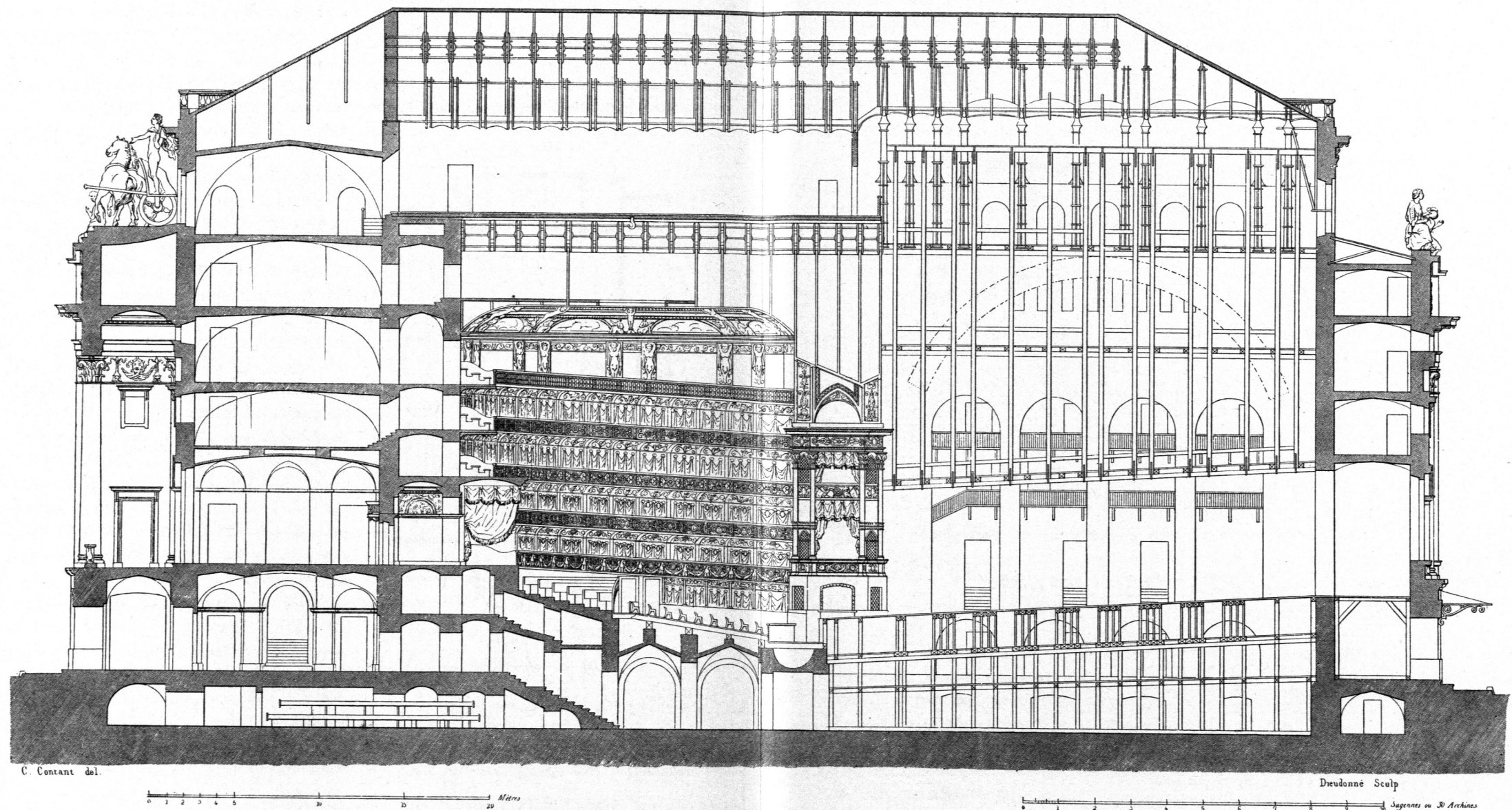
1/500 w. Gr.

Arch.: *Dülfer*.

⁹⁶⁾ Vergl.: *CONTANT*, a. a. O., S. 11.

⁹⁷⁾ Nach: *Deutsche Bauz.* 1901, S. 299.

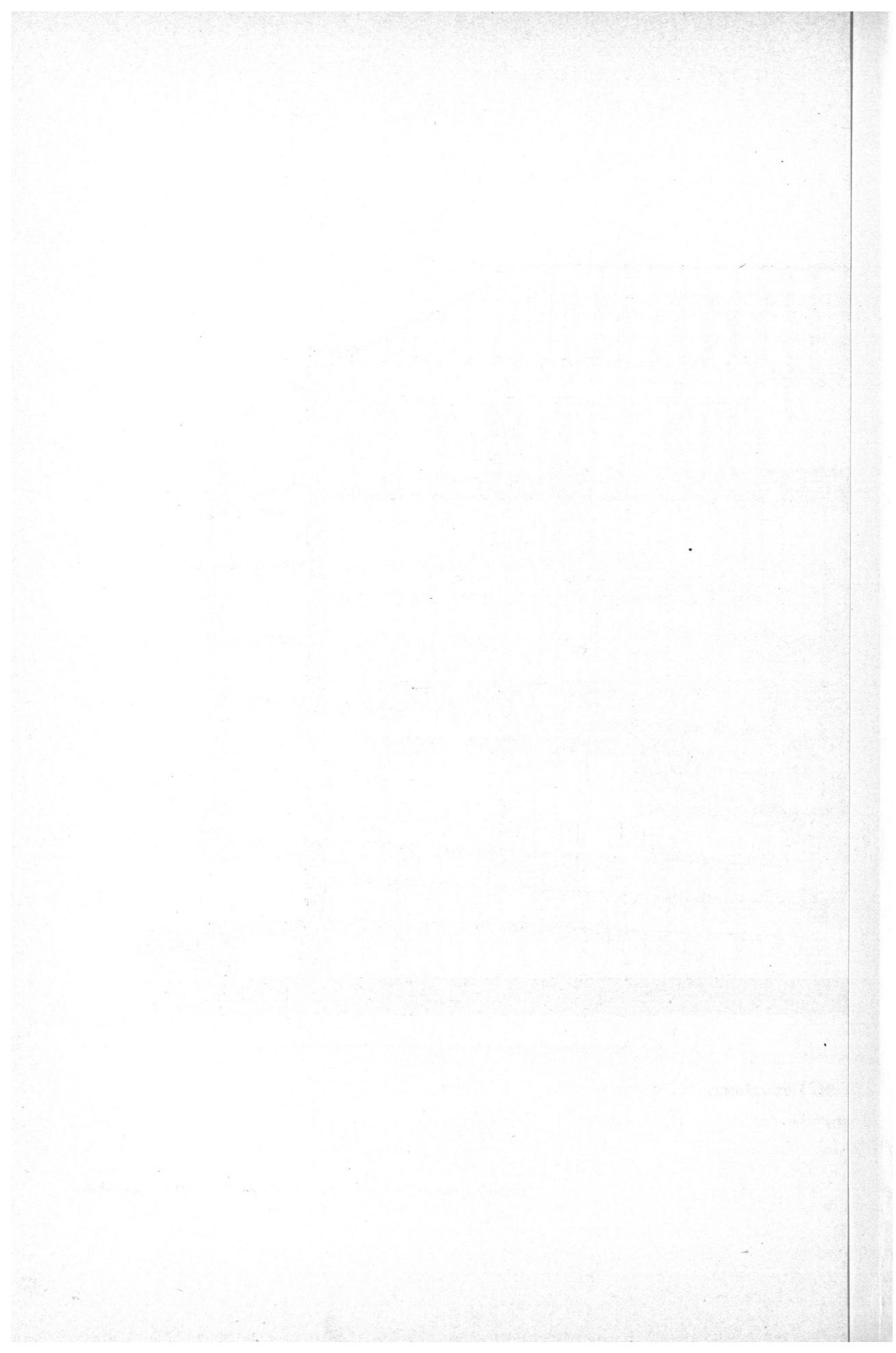




Alexandra-Theater zu St. Petersburg.

Schnitt nach der Hauptachse.

Arch.: Koffe.

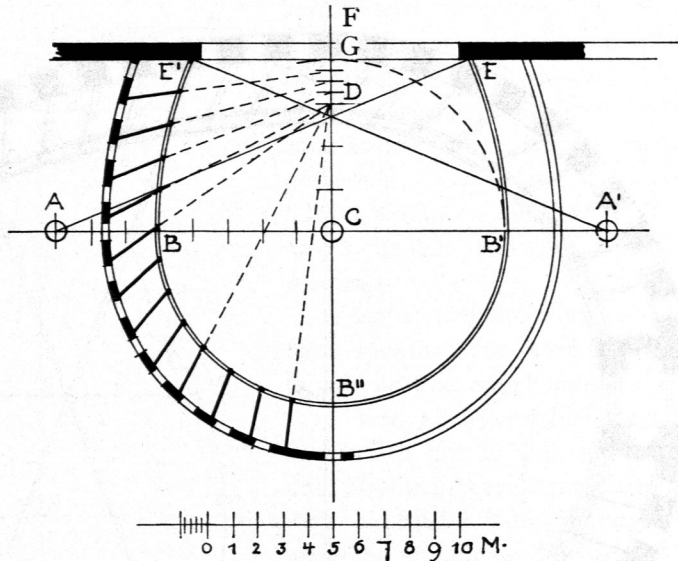


b) Einfluss der Akustik auf die Gestalt des Zuschauerraumes.

Die Entwicklung der Form der Theaterföle hatte lange Zeit hindurch den im vorstehenden in der Kürze geschilderten einfachen und naturgemäßen Verlauf genommen. Es ist sicher, daß die optischen Verhältnisse zuerst allein dabei bestimmend waren, und daß nur die Rücksichten auf diese zu den verschiedenen Wandlungen, und zwar meist nur auf empirischem Wege, geführt haben. Als ein für die Grundform eines Theaterfaales wesentlich bestimmendes Moment trat die Akustik erst später in den Vordergrund, als die Gelehrten und die gelehrten Architekten (*Architectes littrés*) sich mit der Frage zu beschäftigen begannen. Bis dahin war der

114.
Rücksichten
auf die
Akustik.

Fig. 121.

Konstruktion der Kurve des Zuschauerraumes im Theater *Tordinone* zu Rom.

Arch.: Fontana.

$CB = CB' = CB'' =$ Halbmesser für Kreis $BB''B'$;
 $CB = 5$ Einheiten;
 $CA = CA' = 8$ Einheiten;

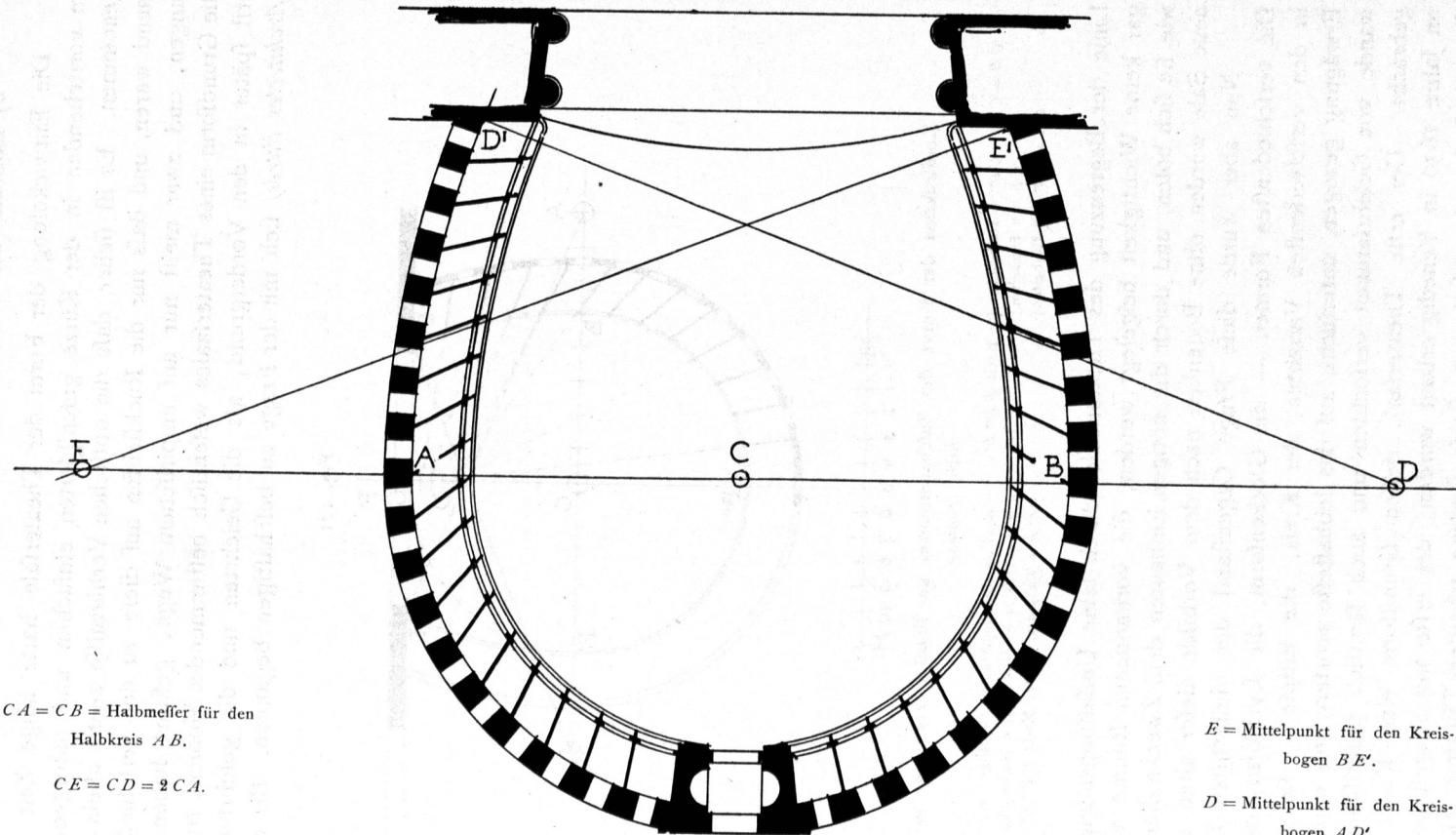
$A, A' =$ Mittelpunkte für die Bogen EB' und $E'B$;
 $AE = AB' = A'E' = A'B =$ Halbmesser derselben Bogen;
 $E'E =$ Tangente an den Kreis $BB''B'G$.

Linie der Begrenzung des Theaterfaales durch seine Umfassungsmauern wenig oder gar keine Wichtigkeit beigelegt worden; die vorhandenen Räume wurden benutzt, wie sie sich boten, und durch die nötigen Einbauten dem Zwecke dienstbar gemacht; neue Säle wurden ohne Bedenken nach dem Vorbilde dieser alten erbaut.

Nun aber wurde diese Frage Gegenstand der vielfachsten Untersuchungen. Die verschiedensten Formen — die Glockenform, die Lyraform, die Hufeisenform in den verschiedensten Varianten, der Kreis, die Ellipse — sie alle wurden in Erwägung gezogen, untersucht, auf das lebhafteste erörtert, mit einem großen Aufwande von Gelehrsamkeit verfochten und auch sämtlich praktisch zur Ausführung gebracht. Der erste Theaterfaal, dessen Grundform eine Kurve darstellte, soll im Jahre 1630 in Venedig erbaut worden, der erste mit ausgesprochener Hufeisenform derjenige des 1675 von *Carlo Fontana* erbauten Theaters *Tordinone* in Rom gewesen sein. Die von *Piermarini* für das *Teatro alla Scala* in Mailand 1776 konstruierte Kurve, welche feinerzeit großes und berechtigtes Aufsehen erregte,

115.
Unter-
suchungen.

Fig. 122.

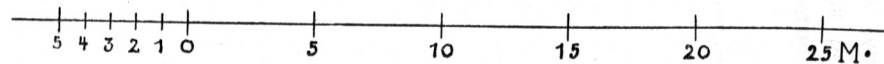


$CA = CB = \text{Halbmesser für den Halbkreis } AB.$

$CE = CD = 2 CA.$

$E = \text{Mittelpunkt für den Kreisbogen } BE'.$

$D = \text{Mittelpunkt für den Kreisbogen } AD'.$



Konstruktion der Kurve des Saales im *Teatro alla Scala* zu Mailand.

Arch.: *Piermarini.*

hat seitdem für lange Zeit und für fast alle größeren Theater Italiens als Vorbild gedient. Alle diese gelehrten Studien und Abhandlungen wandten sich ausschließlich den Problemen der Akustik zu; schienen doch diejenigen der Optik an sich naheliegender, greifbarer und leichter auf rein empirischem Wege zu lösen.

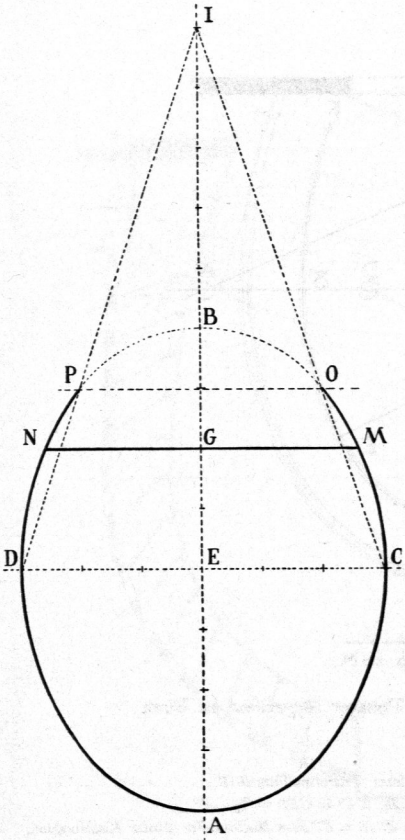
In welchem Maße die erfteren die Geifter der Gelehrten und Architekten befchäftigten, das ergibt ſich neben anderem auch aus einem Werke des gelehrten

Pater Kircher: »Musurgia universalis«. Er macht sich darin anheifichig, die Gefeetze der Schallbrechung und Zurückwerfung fo vollftändig zu beherrfchen, daß er im ftande fei, einen Raum konftituieren zu können, in welchem als Folge der kunftreich und fyftematifch angeordneten Brechungen des Tones der Widerhall ganz andere, im voraus beliebig zu beftimmende Worte zurückerufen würde als die urfprünglich hineingerufenen. So würde z. B. in einem angeführten Falle auf die Frage: »*Quod tibi nomen?*« das Echo die Antwort geben müffen: »*Constantinus.*«

Es ist nicht bekannt, ob die gelehrte Spielerei irgendwo zur Ausführung kam, und wenn so, ob sie den angekündigten Erfolg hatte.

Von allen verschiedenen Formen wurden namentlich der Ellipse, gewisser mathematischer und physikalischer Eigenschaften wegen, besondere akustische Vorzüge zugeschrieben und sie als die für einen Theaterfaal allein richtige, alle Vorteile vereinigende Kurve hingestellt. So auch vom Architekten des Herzogs von Zweibrücken, Namens *Patte*, dessen Ende des XVIII. Jahrhunderts erschienene Abhandlung mit einem schier endlosen Titel mir nur in einer italienischen Uebersetzung vorliegt⁹⁸⁾. Nach *Patte* sollen unter Zugrundelegung der elliptischen Form die in Fig. 123 wiedergegebenen Verhältnisse für einen Theaterfaal die vorteilhaftesten sein.

Fig. 123.



Konstruktion der Kontur eines elliptischen
Zuschauerraumes nach *Patte* ⁹⁸⁾.

Danach soll sein:

$$\begin{array}{ll} A-E-B & = 8 \text{ Einheiten} \\ D-E-C & = 6 \quad \text{»} \\ A-E-G & = 6 \quad \text{»} \\ G-I & = 7 \quad \text{»} \\ P-O & = \text{Bühnenöffnung} \\ \left. \begin{array}{l} P-N \\ O-M \end{array} \right\} & = \text{Profzenien.} \end{array}$$

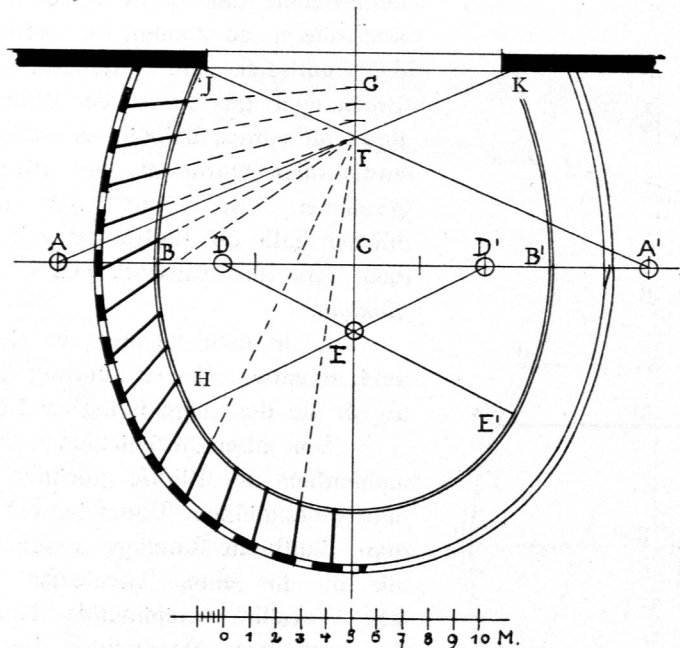
98) Siehe: PATTE. *Saggio sull' architettura teatrale* etc. Paris 1782. Taf. I.

116.
Elliptischer
Saal
nach *Patte*.

Im Texte zu seinem Kupferwerke über das Königl. Hoftheater in Dresden tritt *Gottfried Semper* ohne besonderen Hinweis auf *Patte* dieser Theorie entgegen und spricht sich wie folgt hierüber aus:

»Ganz aus der Luft gegriffen sind die angeblichen akustischen Vorzüge der elliptischen Grundform der Cavea, weil die bekannte Eigenschaft dieser Kurve, die Licht- oder Schallstrahlen, die von dem einen Brennpunkte der Ellipse ausgeworfen werden und vom Umfange derselben zurückprallen, wieder in ihrem anderen Brennpunkte zu vereinigen, keineswegs geeignet ist, sie als Grundform eines Hörlaales empfehlenswert zu machen, da bekanntlich dessen größter Vorzug darin besteht, daß man in ihm überall gleich gut höre, der schwerlich dadurch erreicht würde, wenn man geffentlich die Schallstrahlen auf einen Punkt konzentrierte.«

Fig. 124.

Konstruktion der Kurve des Zuschauerraumes im Theater *Argentina* zu Rom.Arch.: *Theodoli*.

Halbmesser $AK = AB' = A'B = \frac{5}{4}$ des größten Durchmessers BB' ;

A und A' = Mittelpunkte der Kreisbogen KB' und JB ; $CD = CD' = \frac{2}{3} CB'$;

D und D' = Mittelpunkte der Kreisbogen $B'E'$ und BH ; $DB' = DE' = D'B = D'H$ = Halbmesser dieser Kreisbogen;

Schnittpunkt E = Mittelpunkt für den Kreisbogen HE' ; $CG = CB = CB'$.

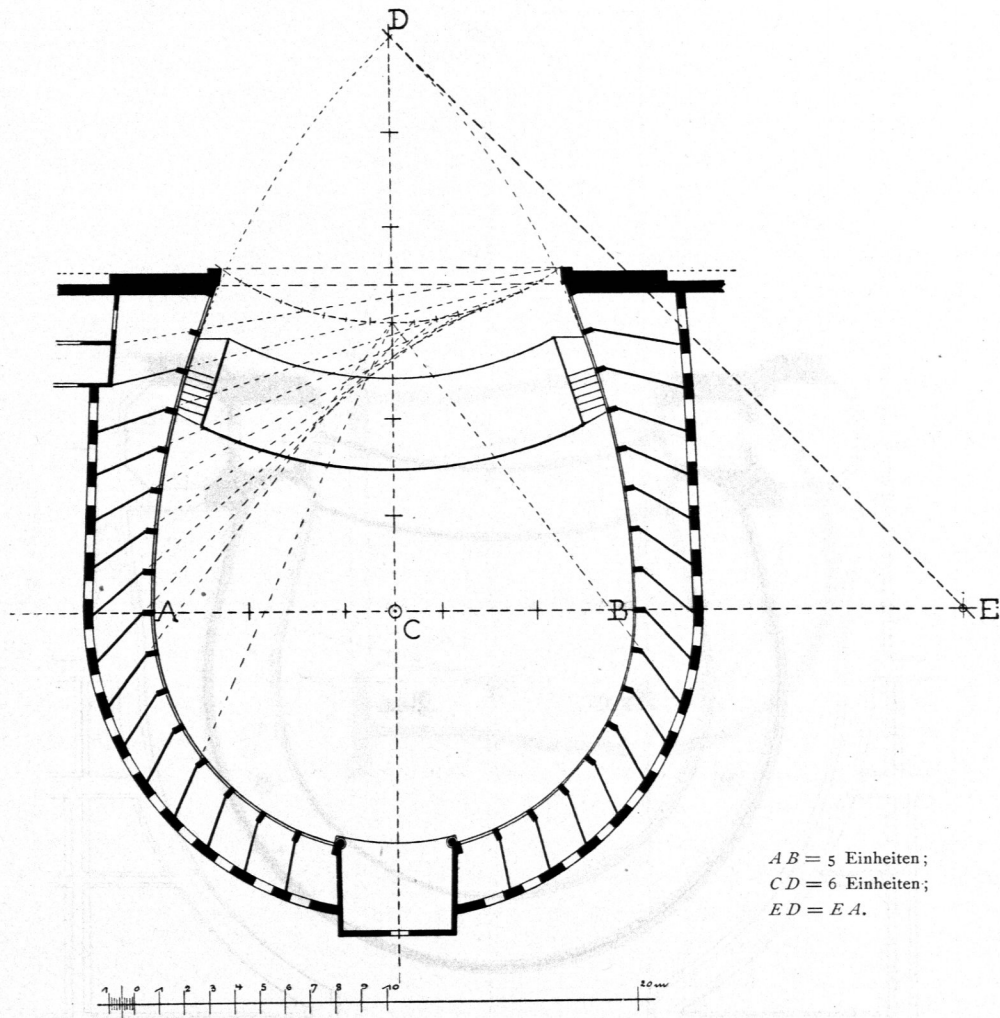
117.
Andere
Saalformen.

Nach seiner Meinung ist diejenige Form für einen Theatersaal die geeignetste, welche sich am meisten der natürlichen Form des Halbkreises nähert.

Dieser Voraussetzung entspricht die sog. Hufeisenform, welche sich durch den hinteren halbkreisförmigen Abschluß mit den nach der Bühnenöffnung hin sich zusammenziehenden Schenkeln kennzeichnet, eine Form, die ihrer Vorzüge wegen in der weitaus größeren Mehrzahl der modernen Theater sich findet. An sich ist es ohne Bedeutung, ob die seitlichen Schenkel des Hufeisens in einer geraden oder einer geschwungenen Linie nach dem Proszenium geführt werden. Des gefälligeren Aussehens wegen, sowie auch aus einigen praktischen Gründen wird aber allgemein das letztere, wenigstens bezüglich des Verlaufes der Logenbrüstungen, vorgezogen. Die Kurve der Schenkel kann aber ebensowohl in der einfachsten wie auch in sehr

verwickelter Form konstruiert werden. Beispiele sehr einfacher Konstruktionen bieten die Theater *Tordinone* (Fig. 121) und *Argentina* (Fig. 124) zu Rom, das Theater *Fenice* zu Venedig (Fig. 125) und das *Grand Théâtre* zu Bordeaux (Fig. 126). Auch *Cavos* bringt eine sehr einfache Kurve in Vorschlag (Fig. 127⁹⁹). Sehr

Fig. 125.



Konstruktion der Kontur des Zuschauerraumes im Teatro della Fenice zu Venedig.

Arch.: Giov. Ant. Selva.

umfänglich dagegen erscheint das Auftragen derjenigen von *Garnier's* Opernhaus zu Paris (siehe die Tafel bei S. 101).

Es dürfte nicht nachgewiesen werden können, daß die Eigenschaften dieser Linien von irgendwelchem Einflusse auf die Akustik der betreffenden Säle wären oder in welcher Art solcher Einfluß sich äußerte, wenn er bestünde.

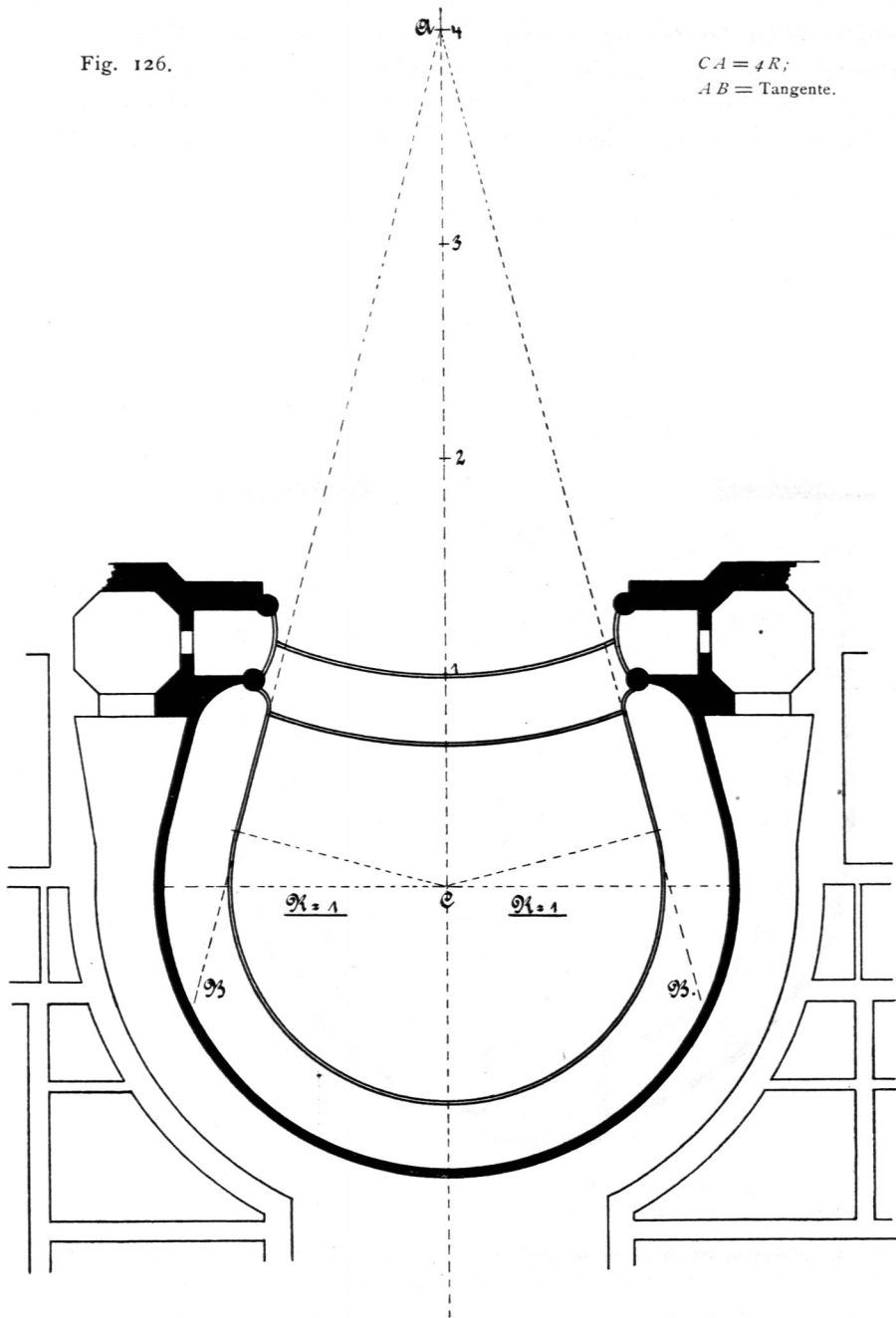
Garnier erzählt, daß er unter Berücksichtigung einiger unwesentlicher Veränderungen die Linie seines Saales genau derjenigen des alten Opernhauses in der

118.
Garnier's
 Anschauung.

⁹⁹) Nach: CAVOS, a. a. O., Taf. 1.

Fig. 126.

$CA = 4R;$
 $AB = \text{Tangente.}$

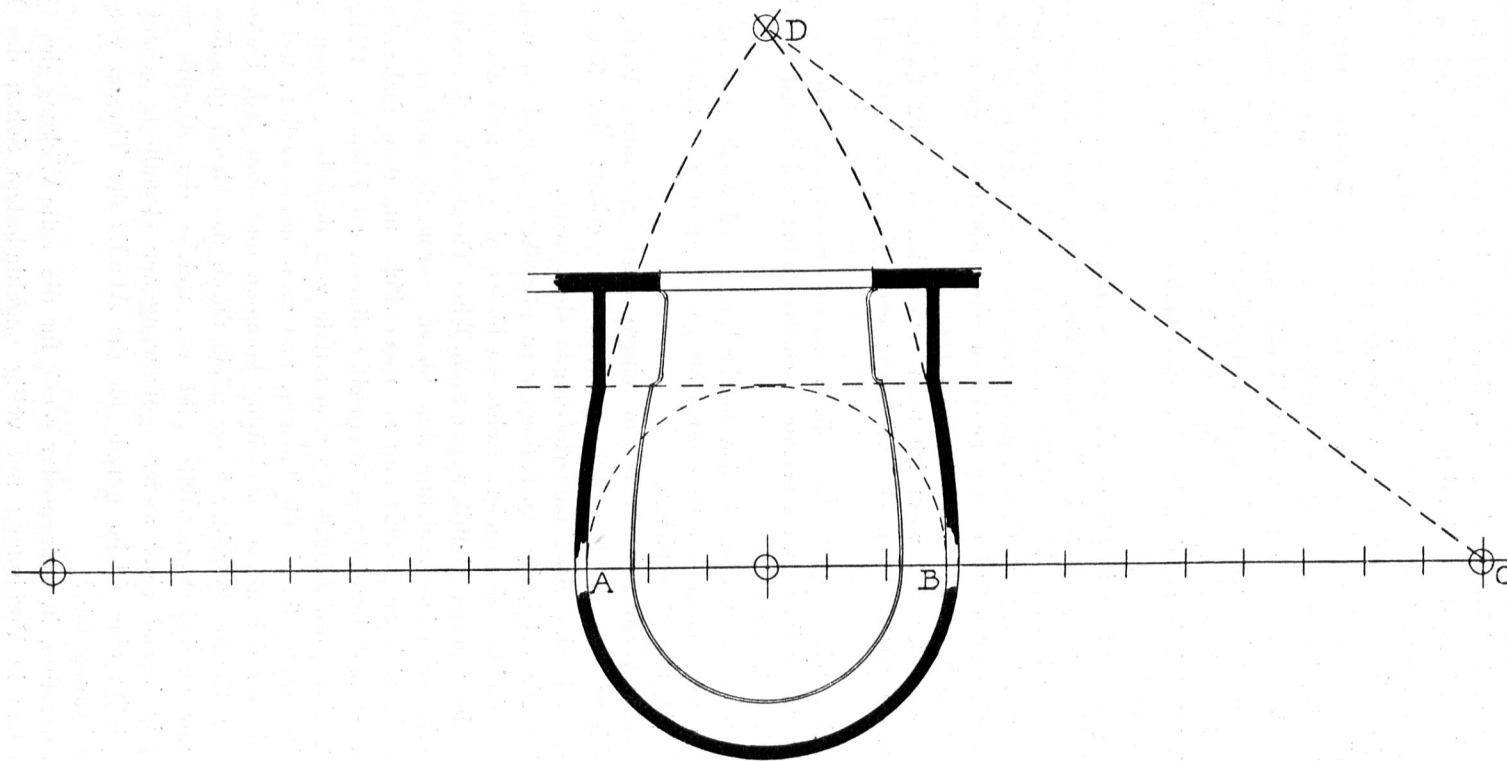


Konstruktion der Kontur des Zuschauerraumes im *Grand Théâtre* zu Bordeaux.

Arch.: *Louis*.

Rue Lepelletier nachgebildet, und zwar zuerst aus freier Hand aufgerissen und gefeilt habe und erst dann, als die Kurve alle gewünschten Feinheiten des Schwunges erlangt, habe er die einzelnen Punkte empirisch gesucht und bestimmt. Dies erklärt auch wohl die Tatsache, daß es sehr schwierig ist, der Konstruktion feiner Kurve

Fig. 127.



Konstruktion der Grundrisskontur eines Zuschauerraumes nach Cavo's⁹⁹⁾.

$AB = 6$ Einheiten; $AC = CD = 15$ Einheiten;

Tangente = Begrenzung des Profzeniums.

zu folgen. Rechnerisch will er die Beziehungen seiner Linie zur Akustik nicht ermittelt haben; auch lehnt er jedes Verdienst für das Gelingen der neuen Oper in akustischer Beziehung in so bestimmter Weise ab, daß man ihm in der Tat Glauben schenken muß, wenn er versichert, daß das Gelingen mehr einer glücklichen Fügung als feinem Studium zu verdanken sei.

Es ist höchst unterhaltend, seine in ziemlich burleskosen, aber doch sehr drolligen und geistreichen Plaudertönen gehaltenen, von Paradoxen strotzenden Auslassungen nachzulesen über die Frage der Akustik überhaupt, über den Wert, den seiner Meinung nach eine wissenschaftliche Behandlung derselben besitze, über die Vergeblichkeit seiner Bemühungen, in ihre Geheimnisse einzudringen, und endlich über seine Schuldlosigkeit an dem Erfolge des Saales der Oper. Der Schlusssatz möge hier Platz finden¹⁰⁰⁾:

»Kurz gesagt, der Saal ist gut — sehr gut — vorzüglich — vollendet — ich finde keine anderen Epitheta mehr — das ist die Hauptsache. Ob es der Zufall sei, der ihn zu dem gemacht hat — wie es die Wahrheit ist —, oder ob ich viel dazu getan habe — was falsch wäre — darauf kommt im Grunde genommen wenig an, und es ist jedenfalls viel besser, einen gut klingenden Saal erlangt zu haben ohne Einhaltung der Regeln als mit Beobachtung aller gelehrten Theorien einen schlechten.

Ich wußte wirklich nicht, wozu ich mich entscheiden sollte; da spielte ich Kopf oder Wappen und wünschte Kopf. Es fiel Kopf; ebenfogut aber hätte auch Wappen fallen können.

Man sieht aber, wie schwer es fällt, die Leute zu überzeugen. Alle die, denen ich dieses Bekenntnis meiner Unwissenheit machte, lächelten pfeffig und kniffen das eine Auge mit verständnisvollem Zwinkern zu.

„Weil man Sie lobt, spielen Sie den Bescheidenen, und damit man Sie für einen Gelehrten erklären soll, tun Sie so, als wüßten Sie gar nichts. Das ist ziemlich geschickt; aber lieber Architekt, neu ist es nicht.“

In sehr ernster Weise geht *Lachèz* in seinem unten genannten Werke¹⁰¹⁾ mit *Garnier* und seinen kategorischen Behauptungen zu Gericht; der Raum erlaubt nicht, hier näher auf seine Auseinandersetzungen einzugehen.

Wenn *Garnier's* originelle Auslassungen zu oberflächlich und zu wenig ernst sind, um dem Architekten eine andere Lehre zu bieten als die, daß ein sorgfältiges Studium einiger ihrer guten Akustik wegen notorischer Theaterfälle die meiste Sicherheit für das Gelingen seiner Aufgabe ihm bieten würde, so sind andererseits die Entwicklungen *Lachèz's* zu gelehrt und zu theoretisch, um dem suchenden Architekten als sicherer und brauchbarer Wegweiser dienen zu können. Unbestreitbar dürfte sein, daß eine gute Akustik für Konzertsäle von derselben, wenn nicht von weit größerer Bedeutung sei als für Theater, und zwar um deswillen, weil in ihnen Gesang und Musik für sich allein zur Geltung kommen und ohne jede Unterstützung durch die anderen Künste, in reiner Form allein durch das Gehör genossen werden sollen. Aber nur wenige Konzertsäle gibt es, welche der Akustik wegen in elliptischer oder in irgend einer anders geschwungenen Grundform erbaut worden sind. Weshalb sollte eine solche gerade für die Akustik der Theater von so einschneidender Bedeutung sein?

Auch die neuesten, in eminentester Weise für die volle Wirkung des Gefanges und des Orchesters in Verbindung mit völlig ungehindertem Sehen des Bühnen-

119.
Sonstige
Anschauungen.

¹⁰⁰⁾ Siehe: GARNIER, CH. *Le nouvel opéra de Paris*. Paris 1875—81. Bd. I, S. 181 ff.

¹⁰¹⁾ LACHÈZ, TH. *Acoustique et optique des salles de réunions*. Paris 1879. S. 415 ff.

bildes konstruierten Theater, zunächst dasjenige von Bayreuth und das Prinz Regenten-Theater in München, haben sich vollständig losgelöst von den gelehrten Ergebnissen früherer Spekulationen auf dem Gebiete der Akustik. In der durch ihre Umfangswände umrissenen, lediglich auf Basis optischer Gesichtspunkte entstandenen Form haben sie keinerlei Anklang, noch irgend eine Verwandtschaft mehr mit den mit Hilfe der gelehrten Formeln und Ansätze ermittelten geschwungenen Grundformen, welche bis dahin vielfach als unerläßliche Vorbedingung eines akustisch gebauten Theaterfaales angesehen wurden.

Auch der von *Sturmhoefel*¹⁰²⁾ auf Grund sehr eingehender Sonderuntersuchungen vorgeschlagene Grundriß eines Theaters zeigt in seinem Zuschauerraum eine den *Wagner*-Theatern ähnliche Anordnung, aber keine Spur eines Anklanges an die traditionellen Formen.

Bei großen Operntheatern muß, ihrer Bestimmung entsprechend, die Frage der Akustik von weit einschneidenderer Bedeutung sein als bei mittleren oder kleineren Theatern, auf denen die Oper, d. h. Orchester und Gesang, nicht gepflegt wird oder in zweiter Linie steht. Neben den der ersteren Gattung von Theatergebäuden vorbehaltenen, rein musikalischen Darbietungen bilden aber die für Opernvorstellungen herkömmlichen glänzenden Dekorationen, die Kostüme, Aufzüge, Ballette etc. einen so wesentlichen, beinahe gleichwertigen Bestandteil derselben, daß das Publikum mit Recht darauf Anspruch erhebt, gleichzeitig auch ihren Anblick möglichst unbehindert genießen zu können. Ein Operntheater müßte also, um allen Anforderungen gerecht zu werden, mit vorzüglichen akustischen Eigenschaften ebenfolche optische vereinigen.

120.
Operntheater.

Diese Theater sind aber stets sog. große Theater und als solche bestimmt, eine den großartigen Vorkehrungen und Aufwendungen entsprechende große Anzahl von Besuchern aufzunehmen. Hieraus ergeben sich wiederum die bedeutenden Abmessungen der Säle solcher Theater sowohl in Bezug auf ihre wagrechte Ausdehnung, wie auch in Bezug auf die Anzahl der Ränge, d. h. auf die Höhe des Raumes. Als zweite unmittelbare Folge hiervon stellt sich der Umstand heraus, daß, wenn auch auf allen Plätzen das Hören gleich vorzüglich sein kann, ein überall ganz gleichmäßig gutes Sehen in einem sehr großen Saale nicht zu erreichen ist.

Selbst in den am besten angelegten Theatern wird es immer einige Plätze geben müssen, welche der einen oder anderen dieser Anforderungen nicht vollkommen genügen können. Es ist ganz unmöglich, auch die letzten Plätze des IV. oder V. Ranges so zu gestalten, daß auf ihnen genau so gut zu hören und namentlich auch zu sehen sei wie auf den besten und bevorzugtesten Plätzen des I. Ranges. Aufgabe der Architekten ist es, die Anzahl der mittelmäßigen und schlechten Plätze möglichst zu vermindern, die ganz schlechten zu verhüten.

Letzteres wäre, im Grunde genommen, nicht schwer zu erreichen, nämlich dadurch, daß man die ganz benachteiligten Ecken und Winkel eines Theaterfaales überhaupt nicht zu Plätzen herrichtete und sie folglich auch nicht als solche dem Publikum verkaufte. Der Architekt würde damit in den allermeisten Fällen wohl einverstanden sein, weit weniger die Verwaltung, deren Streben es sein muß, um möglichst große Einnahmen zu erzielen, den kostbaren Raum eines Theaters ganz auszunutzen. So müssen denn oft auch die allerletzten Winkel des Hauses zu Plätzen hergerichtet und diese, wenn möglich, an das Publikum abgegeben werden.

102) Siehe: STURMHOFEL, A. Scene der Alten und Bühne der Neuzeit. Berlin 1889.

Da aber tritt die gütige Natur ein und bietet einen gewissen Ausgleich dadurch, daß sehr häufig gerade auf den in Bezug auf das Uebersehen der Bühne ungünstigsten Plätzen der obersten Ränge die Klangwirkung eine so vorzügliche wird, daß Kenner und Liebhaber bei musikalisch besonders interessanten Anlässen gerade diese Plätze mit Vorliebe auffuchen. Fern von jedem frivolen und geschmacklosen Hintergedanken hatte deshalb Verfasser seinerzeit den Vorschlag gemacht, einige solcher Plätze im V. Range des Dresdener Hoftheaters dem Blindeninstitute zur Verfügung zu stellen, da die bekanntlich vielfach sehr musikalisch veranlagten Blinden die akustischen Vorzüge der Plätze in hohem Grade genießen würden, ohne unter den optischen Nachteilen derselben zu leiden. Der Vorschlag fand keine Zustimmung; doch wurden die betreffenden Stellen nicht zu verkäuflichen Plätzen hergerichtet.

127.
Theater
für das
Schauspiel.

In Bezug auf solche Säle, welche ausschließlich nur dem gesprochenen Worte, dem rezitierenden Drama dienen sollen, sind ganz andere Verhältnisse maßgebend als bei Operntheatern. Bei ihnen handelt es sich nicht um gewaltige orchestrale oder gesängliche Wirkungen oder um mächtige Bühneneffekte, sondern darum, daß jedes im leichten Konversationstone gesprochene Wort im ganzen Haufe deutlich vernehmbar sei, jeder Feinheit im Mienenspiele der Darsteller gefolgt werden könne.

Um diesen Ansprüchen gerecht zu werden, wird man von Anfang an von übergroßen Abmessungen der Säle Abstand nehmen müssen; vielmehr werden sich kleinere, kürzere Säle mit gedrungener Form dafür empfehlen, welche die Zuschauer in engem Kreise um die Bühne versammeln. Wenn nun einerseits in großen Theatern mit vielen Rängen, in denen die große Oper den Spielplan beherrscht, der Schwerpunkt auf dem möglichst ungetrübten Genuß der musikalischen Leistungen beruht und neben diesem das gute Sehen, wenigstens an einigen der Plätze, aus den dargelegten Gründen etwas notleiden muß, so steht umgekehrt bei den dem Schauspiel gewidmeten Sälen das Sehen im Vordergrund. Es muß die allergrößte Sorgfalt darauf verwandt werden, daß ihnen diese Eigenschaft in möglichst hohem Maße zu teil werde.

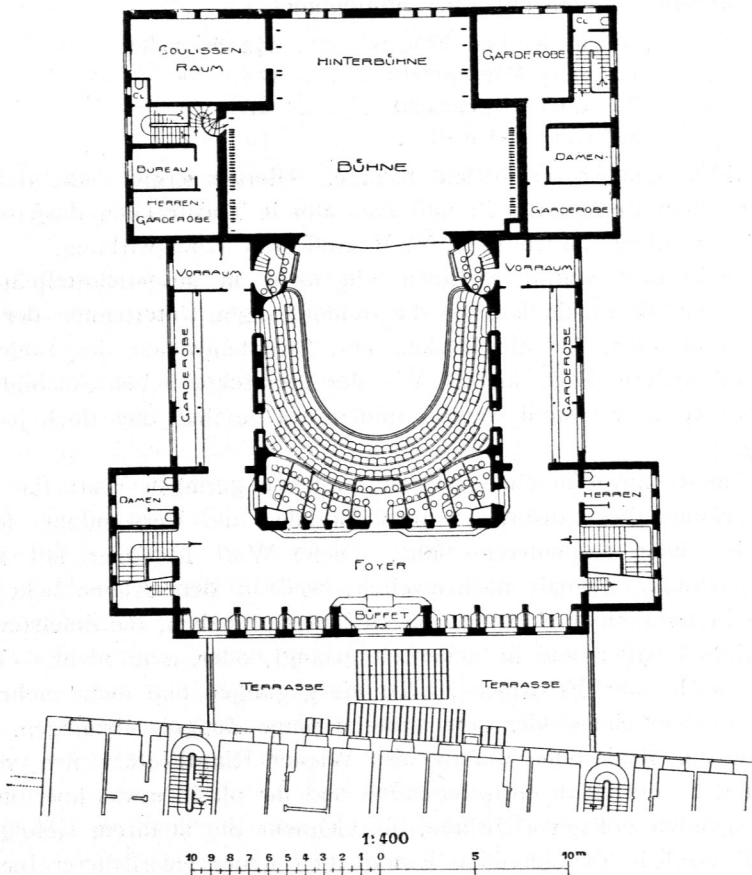
In solchen kleineren Sälen wird das Hören des gesprochenen Wortes ein weit einfacherer Vorgang sein, da es, fast immer nur von einer Person zur Zeit herrührend, weder durch rauschende Musik des Orchesters, noch auch oder doch nur in seltenen Fällen durch gleichzeitiges Sprechen oder Rufen mehrerer Personen gedeckt wird. Bei gutem Sprechen des Schauspielers und gehöriger Aufmerksamkeit der Zuschauer wird ersterer wohl fast immer gut verstanden werden, und die Form des Theaterfaales wird für das Hören von weniger ausschlaggebender Bedeutung sein. Bei solchen Theatern wird also — große Fehler natürlich ausgeschlossen — eine das gute Sehen sichernde günstige Anordnung der Sitzplätze *a priori* von größerer Bedeutung sein als die Grundriffsform des Theaterfaales selbst. Bei den neueren kleineren und mittleren Theatern sind denn auch die traditionellen Formen für die Umfassung des Zuschauerraumes vielfach verlassen und statt derselben die verschiedensten Formen wieder hervorgeholt worden. So das Oblong mit halbkreisförmigem Abschluß — Deutsches Theater in München (siehe Fig. 113, S. 161), das volle Quadrat — Neues Schauspielhaus in München (Fig. 128¹⁰³), das Quadrat mit leicht abgerundeten Ecken — Stadttheater zu Meran (siehe Fig. 120, S. 170), das Quadrat mit korbbogenförmigem Abschluß — Stadttheater zu Bromberg

¹⁰³) Fakf.-Repr. nach: HEILMANN & LITTMANN. Das Münchner Schauspielhaus etc. München 1901. S. 7.

(siehe Fig. 93, S. 138), der Dreiviertelkreis — *Raimund-Theater* zu Wien (siehe Fig. 84, S. 130) und andere Formen mehr.

So wenig wie für große Opern die mit allen Traditionen und althergebrachten Regeln brechende Form der sog. *Wagner-Theater*, so wenig waren für kleinere Theater die erwähnten einfachen Formen der Saalumfassung von irgendwelchem Nachteile, so daß nicht eingesehen werden kann, weshalb nicht in beiden Fällen auf dem jetzt eingeschlagenen Wege fortgeschritten werden sollte, sofern sich die übrigen Vorbedingungen dafür bieten.

Fig. 128.



Neues Schauspielhaus zu München¹⁰³⁾.

Arch.: Heilmann & Littmann und Riemerschmid.

So gelangt man eigentlich zu dem etwas melancholischen Schlusse, daß die Arbeiten zweier Jahrhunderte fast vergeblich, die von ihnen zu Tage geförderten Ergebnisse kaum mehr als auf Traditionen fußende Trugschlüsse gewesen seien. Es scheint in der Tat, daß man sich mit dem Gedanken abfinden müsse, nach den in den letzten Jahrzehnten gewonnenen Erfahrungen sei die Art der Kurve des Gehäuses eines Theaterfaales nicht so sehr für seine akustischen, sondern lediglich für seine optischen Eigenschaften von Bedeutung, insofern als durch sie Form und Tiefe der Ränge und dadurch in zweiter Linie Anzahl und Anordnung der Plätze wesentlich beeinflusst werden.

Nachdem sich also ergeben hat, daß die früher hochgehaltenen, mit Eifer studierten und befolgten Grundsätze, nach welchen die Formen der Theaterfäle festgestellt werden sollten, für den akustischen Wert derselben ohne eigentliche vitale Bedeutung seien, bleibt noch zu betrachten, inwieweit das Material, welches bei Ausführung eines Theaterfaales zur Verwendung kommt, für die akustische Beschaffenheit deselben ausschlaggebend sei.

Bezüglich derselben sieht der Architekt bestimmte, durch die Physik gebotene Gesetze vor sich, die ihm zur Führung dienen können und in deren sorgfältiger Beobachtung er eine Sicherung des erwünschten Erfolges erblicken zu dürfen glaubt.

Nach *Sturmhoefel* schwingt eine Stimmgabel

frei in der Luft hängend . . .	252 Sekunden
auf einer Marmorplatte . . .	115 »
auf einer Ziegelmauer . . .	88 »
auf einer Holzplatte . . .	10 »

bei stets verhältnismäßig verstärktem Klange. Hieraus ergibt sich, daß Holz das akustisch vorteilhafteste Material ist und daß also in Theaterfälen dasselbe möglichst ausgiebige Verwendung finden solle, im Interesse der Klangwirkung.

Bis vor kurzem wurde es auch allgemein in ausgedehntestem Maße da angewendet — für die Fußböden, für die stufenförmigen Unterbauten der Sitzreihen, für die Rangbrüstungen, für die Decken und Zwischenwände der Logen, für die Saaldecke und andere Teile mehr. Wo der architektonischen Ausbildung wegen Gips oder Stuckputz verwandt werden mußte, da geschah dies doch jedenfalls auf Holzschalung.

Es ist bereits ausgesprochen worden, welchen geringen Wert für die Sicherheit der Personen bei Ausbruch eines Brandes die Verwendung feuerficherer Materialien in einem Logenhause habe. Dieser Wert ist sogar fast gleich Null anzusetzen, jedenfalls niemals nachzuweisen, weil in dem Augenblicke, wo diese feuerficheren Materialien ihre Ernstprobe zu bestehen haben, die Zuschauer entweder den Saal verlassen haben und in Sicherheit gelangt, oder, wenn nicht — aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Erbarmen zu Grunde gegangen und nicht mehr im Stande sein werden, in dem einen oder dem anderen Sinne Zeugnis abzulegen.

Weniger die nach dem Brande des Wiener Ringtheaters sich verbreitende Feuerangst und die derselben entspringenden und ihr oft in etwas überstürzter Weise Rechnung tragenden Polizeivorschriften, als vielmehr die in ihrem Gefolge zu Tage gekommenen und sich überbietenden Erfindungen neuer feuerficherer Baustoffe und Konstruktionsmethoden aller Art haben an der Verdrängung des Holzes und der Holzkonstruktionen aus den Zuschauerräumen der Theater den Hauptanteil. Hier sind namentlich die sog. *Rabitz*-Konstruktionen zu nennen, aus denen Decke, Rangbrüstungen, Logenwände und -Decken jetzt fast ausnahmslos ausgeführt werden, während für Fußböden vielfach *Monier*-Masse mit Linoleumbelag gewählt wird. Obgleich den Traditionen ebenso wie anscheinend den Gesetzen der Akustik widersprechend — denn *Rabitz* wie *Monier* werden nicht auf Holzschalung, sondern auf Drahtnetze aufgetragen —, so sind doch wesentliche Klagen über Mängel der akustischen Eigenschaften so konstruierter neuerer Theaterfäle nicht laut geworden oder doch nicht mit Bestimmtheit auf die Beschaffenheit des Materials zurückzuführen.

Man kann aber ohne weiteres den Satz aufstellen, daß diesen Materialien nicht wegen einer auf Erkenntnis ihrer vorzüglicheren oder doch gleichwertigen akustischen

Eigenschaften begründeten wissenschaftlichen Ueberzeugung der Vorzug vor dem althergebrachten Holze eingeräumt worden ist, sondern das die grössere Bequemlichkeit in der Ausführung, und namentlich die grössere Wohlfeilheit in Gemeinschaft mit der ihrer Feuerficherheit in übertriebener Weise beigelegten Bedeutung, ausschlaggebend gewesen sind.

Die Ausführung einer hölzernen, stark profilierten und der Brüstungslinie entsprechend in verschiedenem Sinne geschwungenen Rangbrüstung ist, wenn sie gut fein soll, ein wahres Meisterstück und erfordert die ganze Kunst und Verlässlichkeit des tüchtigsten Tischlers. Im Neuen Hoftheater in Dresden sind die Rahmen dieser Brüstungen aus 5-fach, die Füllungen aus 3-fach übereinander geleimten Tafeln oder fog. Dickten von Lindenholz ausgeführt. Wie leicht und einfach ist daneben die Herstellung einer solchen Brüstung aus *Rabitz*-Putz!

Das die Herstellungskosten sich in demselben Verhältnisse unterscheiden, liegt auf der Hand.

Sie betragen bei den ersteren im Jahre 1877

für den I. Rang	43 Mark
» » II. »	45 »

für das lauf. Meter, ungerechnet die in Kittmasse angefügten Verzierungen. Aehnlich profilierte und geschwungene Brüstungen, von *Rabitz* hergestellt, wurden nach mir vorliegender Uebernahmsofferte im Jahre 1894 mit ca. 20 Mark für das lauf. Meter berechnet, einschliesslich der glatten, mit der Schablone gezogenen Profileisen.

Den anerkannten Gesetzen der Reflexion und Brechung der Schallwellen zufolge galt es, zur Erzielung einer guten Akustik, als eine der Hauptregeln, das behufs Vermeidung ungünstigen Nachhalles und harter Klangfarbe namentlich die Flächen des Proszeniums stark durch Relief belebt sein müßten. Auch die Brüstungen der Ränge und Logen galten als ein für die gute Klangwirkung des Saales sehr wichtiges Element, auf welche sie durch ihr Material, ihre Profilgebung und ihre Ornamentierung hierbei so grossen Einfluß üben, das ihre Mitwirkung — so sagten die fachverständigen Architekten, die sich das Studium der Einzelheiten der Akustik zur Aufgabe gemacht haben — unter keinen Umständen entbehrt werden könne, das sie also vor allen Dingen niemals gitterartig durchbrochen sein dürfen. Schliesslich wurde es, einer günstigen Zurückwerfung der Schallwellen wegen, als sehr wichtig erklärt, die Saaldecke möglichst flach, fast wagrecht und ohne alle stark ausladenden Ornamentierungen zu gestalten.

123.
Weitere ältere
Regeln.

Wenn man nun unternimmt, eines der neuesten, für Schauspiel und Luftspiel erbauten Theater, nämlich das Neue Münchener Schauspielhaus (siehe Fig. 128 [S. 181]; Arch.: *Riemerschmid*, sowie *Heilmann & Littmann*) auf diese Anforderungen hin zu prüfen, so möchte man versucht werden, zu glauben, der originelle Zuschauerraum dieses Theaters sei als ein *Argumentum ad hominem* für die These erbaut worden, das keine einzige dieser traditionellen Regeln für die akustische Brauchbarkeit oder Güte eines Theaterfaales ausschlaggebend oder mit anderen Worten, das es ganz gleichgültig sei, welche Grundform, welches Material und welche Ausstattung dabei zur Verwendung komme.

124.
Neuere
Erfahrungen.

In der Tat, die Grundform des genannten Theaters bildet von der hinteren Wand bis zum Proszenium ein reines Quadrat; das Proszenium ist vollständig glatt, man kann füglich sagen, nackt, ohne jede Relieferung, da das an der Außen-

feite aufgelegte oder eingeschnittene Riemenwerk als solche Flächenunterbrechung nicht angesehen werden kann. Die Brüstungen der Ränge und Logen sind zu einem kleinen Teile massiv — *Monier-* oder *Rabitz-Masse* — und in solchem Falle ebenfalls ohne jedes Reliefformament, in der Hauptsache aber, d. h. in der ganzen den Saal umgebenden Länge — *horribile dictu* — als ziemlich luftiges Balkongeländer in Kunttschmiedearbeit ausgebildet. Die Umfassungswandern sind durchweg massiv und der einzige Teil des Logenhauses, welcher eine starke Bewegung und eine kräftige plastische Dekorierung zeigt, ist — die *lege artis* eigentlich zu möglichster Flachheit verurteilte Saaldecke ¹⁰⁴⁾.

Eigentlich ist also an diesem Theater keiner der bis dahin geltenden Regeln Rechnung getragen worden, oder vielmehr das gerade Gegenteil von dem ist geschehen, was sie vorschreiben, und erstaunlicherweise ist trotzdem noch von keiner Seite etwas darüber verlautbart, daß das Theater in akustischer Beziehung verfehlt sei; im Gegenteil, es entspricht allen Anforderungen in bester Weise.

125.
Ergebnisse.

So sehen wir also auch den Glauben an das Material und die Detailausführung — den letzten Halt und Leitfaden — zerrinnen. Es entstehen Theaterfäle, die allen bekannten und traditionellen Regeln geradezu Trotz bieten und doch allen Ansprüchen genügen, welche an einen guten Theaterfaal in Bezug auf die uns zunächst noch allein beschäftigende Frage der Akustik gestellt werden können. Was bleibt da noch übrig, um dem Architekten, der noch Bedenken trägt, sich dem *Garnier'schen* Fatalismus in die Arme zu werfen, bei der schwierigen Aufgabe eines Theaterentwurfes als Führer in diesem Chaos unbekannter, sich widerstrebender Größen und Zufälligkeiten dienen zu können? Kaum mehr als einige ganz allgemeine Regeln und Erfahrungssätze, die er durch eigenes Studium und sorgfältige Vergleichung anerkannt guter Säle sich zu eigen machen und ergänzen muß.

Seeling sagt hierüber ¹⁰⁵⁾: »Ich gehe so weit, zu behaupten, daß jeder Raum, der in seinem ästhetischen Raumeindruck voll befriedigt, der also weder zu breit, noch zu lang, noch zu hoch erscheint, auch eine gute Hörfamkeit haben wird, sobald in der Einzelausbildung alle aus der Erfahrung feststehenden Mittel zur Verstärkung und andererseits wieder zur Zerstreuung der Schallwellen angewendet werden. Umgekehrt werden alle diese Erfahrungsmittel wenig nützen, wenn in einer der drei Raumabmessungen Fehler gemacht wurden.«

c) Form und Einrichtung des Zuschauerraumes mit Rücksicht auf seine optischen Eigenschaften und seine architektonische Erscheinung.

126.
Verschiedenheit.

Die Gebräuche und Gewohnheiten der verschiedenen Nationalitäten kommen in der Art des Theaterbesuches, folgerichtig auch in der Anordnung der Säle zum deutlichen Ausdruck, so daß man füglich drei ziemlich streng geschiedene Systeme nebeneinander erkennen kann:

- 1) das italienische Theater,
- 2) das französische » ,
- 3) das deutsche » .

¹⁰⁴⁾ Ein wahres Wunderwerk ist die mittels schön geschwungener Linienornamentik frei kassettierte *Rabitz-Decke*. Nach langen Versuchen ist der vielseitige *Riemerschmid* entgegen der herrschenden Theorie von Saalakustik zu der Ueberzeugung gekommen, daß die Schallwellen des gesprochenen Wortes reiner und voller von gebrochenen Flächen reflektiert werden wie von glatten Flächen. So dienen die dem Auge so gefälligen Hohlräume der Saaldecke als Schallbinder und Schallträger zugleich akustischen Zwecken! (Aus einer Zeitungskorrespondenz vom 19. April 1901.)

¹⁰⁵⁾ In: *Baukunde des Architekten*. Bd. II, Teil 3. Berlin 1900. S. 7.

1) Italienisches Theater.

In den italienischen Theatern ist es Gebrauch, daß jeder Besucher, welcher dasselbe betritt, gleichviel welchen Platz er zu benutzen beabsichtigt, zuerst ein allgemeines Eintrittsgeld (*Entrata*) zu bezahlen hat, dem selbst auch diejenigen unterworfen sind, welche eigene Logen besitzen. Diese *Entrata* allein berechtigt den Besucher nur zum Besuch der sog. *Platea*, einer Art von Parterre, welche einen ziemlich großen Teil der Cavea einnimmt und in vielen Theatern ohne jede, in anderen nur mit sehr unzureichender Sitzgelegenheit ausgestattet ist. Sie bildet die Zuflucht der minderbegüterten Enthusiasten oder der Flaneurs, die für einen Augenblick eintreten, um irgend einen Darsteller an einer bestimmten Stelle zu bewundern, Bekannte zu treffen und was dergleichen Anlässe mehr sind, und dann wieder ihres Weges zu gehen.

127.
Parterre.

In diesem Parterre geht es meistens sehr lebhaft zu. Das Temperament des italienischen Publikums macht es nicht geeignet zu stummen andächtigen Zuhörern. Beliebte Stellen, Arien oder Couplets, sog. »Schlager«, elektrifizieren die Anwesenden derart, daß, sehr zum Erstaunen anwesender Fremder, der eine die Arie leise vor sich hin brummt, der andere sie mit mehr oder weniger lauter Stimme mitsingt; ja es gibt sogar einige, die sie ganz ungeniert mitpfeifen, ohne daß einer der Nachbarn daran Anstoß nähme. Ist die Stelle vorbei, dann strömt ein Teil der Anwesenden — gleichviel, ob der Akt geschlossen habe oder nicht — hinaus; denn was sie lockte, haben sie genossen.

Für solchen Verkehr, der oft mehr dem auf einer Börse als in einem Theater gleicht, müssen die Zugänge zu der gewissermaßen den Vorhof des eigentlichen Theaters darstellenden *Platea* sehr bequem, d. h. so angelegt sein, daß das Kommen und Gehen unbehindert und ohne andere wesentlich zu stören, stattfinden kann. Es darf hier allerdings bemerkt werden, daß dies in Italien leichter zu bewerkstelligen ist, als es anderwärts der Fall sein dürfte, und zwar wegen der großen natürlichen Höflichkeit und Liebenswürdigkeit der Bevölkerung, die es nur selten zu einem unangenehmen Gedränge kommen läßt.

Die Art der Benutzung der Ranglogen ist in Italien ebenfalls eine von der in anderen Ländern gebräuchlichen ganz verschiedene, und die Eigenart der Gewohnheiten des italienischen Publikums spricht sich auch in der Anlage dieser Logen aus. Auch der bessere und beste Teil des italienischen Publikums geht nicht oder nur ausnahmsweise in das Theater, um eine Oper von Anfang bis zu Ende Note für Note zu genießen. Man unterhält sich, empfängt Besuche in der Loge wie im Salon seines Hauses, und nur gewisse, besonders beliebte Momente oder Darsteller ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und locken die Insassen der Logen an die Brüstung, ihre Blicke auf die Bühne.

128.
Ranglogen.

Mit dieser Art von Genießen der Vorstellungen hängt auf das innigste zusammen, daß in Italien nicht, wie dies in anderen Ländern geschieht, einzelne Logenplätze verkauft werden. Man kann nur die ganze Loge haben und bekommt statt der Eintrittskarten den Schlüssel ausgehändigt. Mit diesem ist man für den Abend Herr der Loge und unterliegt keiner Kontrolle bezüglich der Anzahl der Personen, welche man an dem betreffenden Abende da aufnehmen will; nur muß für jede einzelne derselben eine *Entrata* gelöst werden. Die Einrichtung der Logen, welche durch dichte, bis an die Brüstung in ganzer Höhe vorgezogene Wände ge-

trennt sind, eignet sich nun vorzüglich zu folchem gesellschaftlichen Verkehr, der ruhig seinen Gang gehen kann, ohne dafs dadurch die Nachbarn etwa gestört würden, falls sie, andächtiger als die anderen, den Wunsch haben sollten, der Oper zu folgen.

Es ist einleuchtend, dafs dieses System, welches zum ersten Male in dem von *Marchese Theodoli* am Ende des XVII. Jahrhunderts erbauten *Teatro d'Argentina* zu Rom durchgeführt wurde, so günstig es für die Akustik ist, doch den grossen Mangel haben mufs, dafs in den allermeisten Logen, der Zwischenwände wegen, nur die auf den vorderen Plätzen unmittelbar an der Brüstung Sitzenden die Bühne übersehen oder nur erblicken können. Dies wird aber weder anders erwartet, noch verlangt. Da angesichts der Art der Vermietung der Logen sich nur Gesellschaften da zusammenfinden, die untereinander gut bekannt sind, so werden selbstverständlich die Vorderplätze stets den Damen überlassen werden, und die hinter ihnen sitzenden oder stehenden Herren werden gar nicht daran denken, ihnen den Platz zu mifs-gönnen oder streitig machen zu wollen.

So bequem und angenehm diese Einrichtung der Ränge den daran Gewöhnten erscheinen mag, für die Gewohnheiten eines deutschen oder auch französischen Publikums würde sie sich nicht eignen, ebensowenig, wie der Anblick eines italienischen Logenhauses unseren Wünschen und Anschauungen entsprechen kann. Die in allen Rängen gleichmäfsig durchgeführte Teilung in einzelne lotrecht übereinander stehende Zellen (das *Teatro alla scala* in Mailand hat deren 266), in welchen die Besucher zum grossen Teil für das Auge verloren gehen, anstatt zur Belebung des Anblickes der Versammlung beizutragen, gibt dem Saale etwas Eintöniges, Freud-loses; er ist zu vergleichen mit einem Innenhofe, welcher umgeben ist von hohen, durch eine Menge von Fenstern durchbrochenen Mauern; die elegante, festliche Erscheinung eines vollbesetzten deutschen oder französischen Saales mit offenen Logen sucht man da vergebens.

Einer für die italienischen Säle eigentümlichen Gepflogenheit darf hier noch Erwähnung getan werden. In den meisten der grösseren Theater ist eine Anzahl von Logen in festem Besitze gewisser Familien. Gleichviel, wie die rechtlichen und finanziellen Verhältnisse dabei geordnet sein mögen, jedenfalls ist das Benutzungsrecht ein so weitgehendes, dafs jeder Besitzer freie Hand hat, seine Loge zu dekorieren und auszustaffieren, wie es ihm beliebt. So sieht man Logen nebeneinander, von denen eine mit Stoff bezogene, die andere tapezierte, die dritte mit Stuck bekleidete Wände hat, von denen die eine rot, die andere gelb oder blau u. s. w. dekoriert ist. So barbarisch dies klingt und wohl auch ist und so sehr das Herz des Architekten sich dabei umdreht, so ist doch die Wirkung im ganzen weniger verletzend, als man denken sollte. Dies liegt daran, dafs die Logen selbst im Schatten liegen und die in Form von Pilastrern ausgebildeten und im Gesamttone des Saales angestrichenen Stirnseiten der Trennungswände zwischen den verschiedenen Farbenmassen der Logen als Vermittelung dienen.

129.
Salons.

In allen grösseren Theatern Italiens finden sich neben den Logen kleine Salons oder Hinterlogen, die angesichts der Rolle, welche die Theaterlogen im gesellschaftlichen Verkehr des Publikums spielen, ganz unentbehrlich sind.

In einigen Theatern, so z. B. in der *Scala* in Mailand, befinden sich diese Salons auf der anderen, den Logen gegenüberliegenden Seite des Korridors. Sie führen zwar dieselben Nummern wie die Logen und werden mit diesen zusammen

vermietet; ihre getrennte Lage entspricht aber nicht ihrer Bestimmung, so daß sie wenig oder gar nicht benutzt werden können, ein Uebelstand, der gerade in diesem Haupttheater sehr empfunden wird.

2) Französisches Theater.

Die italienische Sitte der ganz abgeschlossenen Logen hat in Frankreich niemals Boden gewonnen, wenngleich die Art der Benutzung der Logen im ganzen genommen manche Verwandtschaft mit der in Italien gebräuchlichen hat. So z. B. ist es hier ebenfalls Sitte, zum wenigsten während der Zwischenakte, Besuche in den Logen zu machen oder entgegenzunehmen, so daß also auch in französischen Theatern die hinter den Logen angelegten Salons als ein Bedürfnis erscheinen, ebenso wie die kleinen, an anderer Stelle bereits besprochenen Verbindungstreppen zwischen den Logenkorridoren.

130.
Logen und
Salons.

Parkett und Parterre haben in französischen Theatern eine mehr der deutschen als der italienischen ähnliche Einrichtung und Benutzungsart, nur mit dem für viele der französischen Theater charakteristischen Unterschied, daß sie nicht den ganzen Raum der Cavea ausfüllen, d. h. daß das Parterre vielfach nicht bis an die hintere Begrenzung herangeführt ist, daß vielmehr ein Teil des Raumes der Cavea durch das sog. Amphitheater eingenommen wird. Mit seinen oberen Reihen reicht dieses bis an die Brüstung des I. Ranges heran, in einigen Fällen auch in diesen letzteren hineingreifend.

131.
Parkett,
Parterre und
Amphitheater.

Der Fußboden der untersten Reihe des Amphitheaters muß oder sollte mindestens so viel über demjenigen der obersten Reihe des Parterres liegen, daß dort stehende Personen mit ihren Köpfen nicht über die Brüstung des Amphitheaters hinwegragen können, da dies eine große Unbequemlichkeit für die dort sitzenden Zuschauer mit sich bringen und die Annehmlichkeit der Plätze wesentlich vermindern würde.

Was das Sehen und Gesehenwerden anbetrifft, so enthält das Amphitheater unstreitig die vorteilhaftesten Plätze des Saales (in Paris: *Stalles d'Amphithéâtre* oder *Fauteuils du premier rang*), die deshalb auch sehr gesucht und entsprechend hoch im Preise sind. Sie sind daher auch stets von einer sehr gewählten und eleganten Gesellschaft besetzt, welche, mit der die Logen des I. Ranges füllenden einen scheinbar ununterbrochenen glänzenden Ring bildend, dem Saale ein eigenartiges bewegtes und festliches Gepräge verleiht. Weil die Trennungswände zwischen den Logen nicht in ihrer ganzen Höhe durchgeführt sind, sondern in einer von hinten nach der Brüstung sich senkenden, geschwungenen Linie verlaufen, so sind sie für die übrigen Besucher des Hauses nicht sichtbar, unterbrechen also nicht jenen Zusammenhang.

In vielen französischen Theatern finden sich anstatt des Amphitheaters, manchmal auch im Anschlusse an dasselbe, vor den Logen des I. Ranges sich hinziehende offene Balkone mit einer oder zwei Reihen von Sitzen; in einigen Zuschauerräumen erweitern sich diese Balkone in der Mitte zur Aufnahme von drei Reihen und mehr, damit also einen Uebergang zu dem Amphitheater darstellend. Diese Anordnung ist auch in einigen deutschen Theatern anzutreffen und da unter dem Namen »Balkon« oder »*Galerie noble*« bekannt. Ihr Wert ist anfechtbar und wird später Erörterung finden.

In den meisten größeren Theatern Frankreichs haben die Logen des II. Ranges dieselbe Einteilung wie diejenigen des I. Ranges; die oberen Ränge dagegen sind, wie auch in den deutschen Theatern, meistens in Form von offenen Galerien angelegt.

So hoch die für das Gesamtbild des Saales aus der Anlage eines Amphitheaters sich ergebenden Vorteile auch anzuschlagen sind, so muß doch andererseits berücksichtigt werden, daß der Fußboden des I. Ranges und daraus folgend diejenigen der übrigen Ränge unter Umständen dadurch wesentlich in die Höhe gerückt werden müssen, was in deutschen Theatern mit Recht für einen großen Nachteil angesehen und deshalb nach Möglichkeit vermieden wird. Es leuchtet auch ein, daß ein Amphitheater die Anlage einer Staats- oder Galaloge in der Mitte des I. Ranges ausschließt, weil diese die obersten Reihen des Amphitheaters nur um ein geringes überragen könnte. Wie es unmöglich sein würde, die hinter dem sich weit vorbauenden Amphitheater mehr oder weniger versteckte Galaloge in einer würdigen und charakteristischen Weise zur Geltung zu bringen, so würden auch die in der Loge anwesenden Herrschaften hinter der Menge von Köpfen des Amphitheaters kaum hervortreten oder zu unterscheiden sein. Für sie würde es andererseits keine Annehmlichkeit sein, dieses Meer von Köpfen auf ungefähr gleicher Höhe unmittelbar vor sich und zwischen sich und der Bühne zu haben.

Aus diesen Gründen ist die Anlage eines Amphitheaters nach französischem Gebrauch in deutschen Hoftheatern eigentlich nur dann möglich, wenn in denselben eine Hofmittelloge im I. Rang nicht vorgesehen zu werden braucht. Im Alten Hoftheater zu Dresden hatte *Gottfried Semper* deshalb die Hofmittelloge in den II. Rang verlegt, um für das vom Logenkorridor des I. Ranges zugängliche Amphitheater die ganze Tiefe des I. Ranges benutzen zu können.

132.
Parkettlogen
(*Baignoires*).

Ein charakteristisches Moment in der Erscheinung fast eines jeden französischen Zuschauerraumes bilden die Parkettlogen, dort *Baignoires* genannt. Sie bieten nicht zu unterschätzende Vorteile; denn einestheils gewähren sie eine Anzahl sehr bequem zugänglicher und angenehmer, deshalb sehr gefuchter Plätze, und anderenteils tragen sie, weil sie fast immer gut besetzt sind, wesentlich dazu bei, dem Saale ein wohlgefülltes und elegantes Ansehen zu geben.

Sie nehmen den Raum unter dem balkonartig vorspringenden I. Rang ein; ihr Fußboden liegt meist auf der Höhe des Parkettumganges oder um eine Stufe über demselben, so daß die Insassen nicht durch die Köpfe der Parkett- und Parterrebesucher belästigt werden. Früher und wohl auch noch jetzt in kleineren Theatern waren sie mit durchgehenden, etwas übereinander erhöhten Bänken besetzt; in größeren Theatern sind sie stets durch niedrige Scheidewände in einzelne, mit beweglichen Stühlen ausgestattete Logen abgeteilt.

Auch die deutschen Theater haben diese Sitte übernommen, und erst neuerdings ist vielfach davon abgegangen worden.

3) Deutsches Theater.

133.
Ältere
Theater.

Das Logenhaus des deutschen Theaters unterscheidet sich zwar in einigen sehr wesentlichen Punkten von demjenigen, welches sich als das Ergebnis jahrhundertelanger Gepflogenheiten und Gewohnheiten des Publikums bei den beiden in der ersten Linie hier besprochenen romanischen Nationalitäten herausgebildet hat; trotzdem aber unterliegt es keinem Zweifel, daß seine Einrichtung sich unter dem Einflusse erst des italienischen und dann später auch des französischen Theaters entwickelt hat, welche als seine Vorbilder und Lehrmeister angesehen werden müssen.

Das Opernhaus in Berlin ist das einzige große Theater in Deutschland aus einer Zeit, in welcher in Frankreich wie in Italien eine ganze Anzahl noch heute

muftergültiger Theater entftanden, die zum großen Teil in voller Erhaltung zu uns gekommen find.

Zu gleicher Zeit mit dem foeben angeführten Berliner Opernhauſe beftanden in Deutſchland, abgesehen von ganz untergeordneten Schaubuden, eine Anzahl kleinerer Hoftheater, deren faſt jede der vielen damaligen Refidenzen eines aufzuweiſen hatte. Sie waren meift von franzöſiſchen oder italieniſchen Architekten (*Galli Bibiena*, *Mauri*, *Cuvillier* u. a.) erbaut und zeichneten ſich aus durch prachttolle Ausſtattung der Logenräume in dem üppigen und übermütigen Stil jener Zeit, des Ueberganges vom Barock zum Rokoko, der ſich gerade für dieſe Art von Aufgaben ſo beſonders eignete, daſs er faſt typiſch dafür zu nennen und auch geworden iſt. Die meiften dieſer Theater ſind zerſtört, ſo das 1651 erbaute und 1685 von *Domenico Mauro* umgebaute alte Opernhaus in München, das eines der üppigſten und prächtigſten ſeiner Zeit, der Typus eines pompöſen Hoftheaters gewefen ſein ſoll, ebenſo die alten Hoftheater zu Wien, Hannover, Mannheim, Dresden u. ſ. w. Nur zwei ſind uns erhalten geblieben: das noch heute benutzte Refidenztheater in München (Arch.: *François de Cuvillier*; ſiehe Fig. 27, S. 52) und das alte markgräfliche, 1747 von *Giuseppe Galli Bibiena* erbaute Opernhaus in Bayreuth, deſſen Zuſchauerraum zwar noch ganz erhalten, aber wohl nur zu beſonderen Anläſſen in Benutzung genommen wird (*Wagner* führte hier am 22. Mai 1872 die neunte Sinfonie von *Beethoven* auf; ſiehe Fig. 19, S. 38). Das 1758 von *de Lagüepierre* eingerichtete und im Januar 1902 (wahrscheinlich infolge eines Kurzſchlufſes) vollſtändig zerſtörte Hoftheater in Stuttgart war mehrere Male, zuletzt im Jahre 1884, umgebaut worden, ſo daſs ſchon damals von ſeiner urſprünglichen Geſtalt und Erſcheinung nur noch ſehr wenig zu erkennen war (ſiehe Fig. 21, S. 41).

Die Geſchichte Deutſchlands läſst keinen Zweifel über die Urfachen des Fehlens zahlreicher und ſchöner monumentaler Theatergebäude in den Provinzialſtädten ebenſowenig wie über die Quellen, aus denen die Mittel zur Erbauung einiger jener pompöſen Hoftheater geſtoſſen ſind.

Die nach dem Brande des Ringtheaters in Bezug auf den Bau und die Einrichtung der Theater entſtandene Bewegung hat ſich in keinem Lande ſo einſchneidend bemerkbar gemacht wie in Deutſchland. Bei Vergleichung der Theaterfälle Deutſchlands müſſen deshalb die Unterſchiede, welche jene Bewegung gezeitigt hat, in Betracht gezogen werden.

In den allgemeinen Gewohnheiten und Anſprüchen des deutſchen Theaterpublikums konnte ſie aber trotz alledem keine weſentlichen oder nachweisbaren Veränderungen hervorrufen. Der Wechſelwirkung wegen, in welcher ſie mit den Einrichtungen der Theaterfälle ſtehen, mögen dieſe Gewohnheiten deshalb hier kurz beſprochen werden.

Nur in wenigen, und zwar wohl nur in den neuſten Theatern iſt es Gebrauch, daſs die Logen bloß im ganzen verkauft werden; in der überwiegenden Mehrzahl, ſelbſt der Hoftheater, iſt es vielmehr noch üblich, die Logenplätze einzeln und, wie die Billigkeit es verlangt, nach dem Geſetze: »Wer zuerſt kommt, mahlt zuerſt« abzugeben. Es kann ſich alſo leicht ereignen, daſs in einer Loge, welche ſechs Plätze enthält, ſechs gegenseitig ſich vollſtändig fremde Perſonen zuſammenkommen, und es kann ſich dabei ebenſo leicht fügen, daſs die Vorderplätze von Herren, die Hinterplätze von Damen beſetzt ſind. Gegen ganz Fremde Galanterie zu üben, iſt nicht jedermanns Sache; es gibt auch Fälle, wo ſie gar nicht angebracht wäre oder

wo sie selbst dem, der von Haus aus wohl dazu veranlagt ist, sehr erschwert wird. Ganz besonders wird aber die Ausübung der Galanterie dann eine sehr große Selbstverleugnung erfordern, wenn etwa der Platz, den man opfern müßte, ein besonders guter Vorderplatz, und derjenige, den man dafür einzutauschen hätte, ein desto ungünstigerer Hinterplatz wäre. Gerade diese Fälle sind es aber, die die Pflicht der Galanterie dem nahe rücken, der noch nicht ganz gegen solche Gefühle gepanzert ist. Dies alles ist nur wenig angenehm. In einer Loge eines deutschen Theaters findet sich also nicht der natürliche Ausgleich der Plätze, wie er sich in einer italienischen bietet. Der deutsche Theaterbesucher sieht sich daher der Gefahr ausgesetzt, unter Umständen entweder einer ihm gänzlich Fremden zuliebe einen guten Platz gegen einen schlechten eintauschen zu müssen, oder den seinigen den ganzen Abend zu behaupten gegen sein Gewissen und mit dem Bewußtsein, eigentlich sich selbst einen Rüpel nennen zu müssen. Dies ist auch nicht angenehm.

Dazu kommt die größere Andächtigkeit des deutschen Publikums. Es begnügt sich nicht damit, einige Perlen aus einer Vorstellung herauszupicken und sich ihrer zu erfreuen; es will voll genießen; kein Takt der Musik, keine Bewegung auf der Bühne soll ihm entgehen. Und dies gewiß mit Recht; denn nur so ist der wahre Genuß und das volle Verständnis eines Kunstwerkes zu erreichen.

Deshalb wird ein deutsches Publikum sich niemals in den Gedanken finden, den Ausblick auf die Bühne als etwas mehr oder weniger Beiläufiges oder Nebenfächliches zu betrachten, und wenn in erster Linie dadurch in deutschen Theatern die italienische Art der gänzlich abgeschlossenen Logen unmöglich wird, so folgt daraus ohne weiteres, daß auch für die einzelnen Plätze derselben ein möglichst gleichmäßiges gutes Sehen angestrebt werden muß. Aus diesen Gründen werden die Trennungswände zwischen den Logen nicht in ihrer vollen Höhe bis zur Brüstung vorgezogen, sondern in leichtem Schwunge nach derselben übergeführt, so daß sie mit der Höhe derselben abschneiden und weder das Sehen der Insassen der Logen beeinträchtigen, noch auch von unten aus wahrnehmbar sind, die Ranglogen vielmehr als offene Estrade erscheinen lassen.

135.
Galerie noble
und
Logen.

Es ist bereits besprochen worden, daß in französischen Theatern den Logen des I. Ranges vielfach offene, eine oder höchstens zwei Reihen Sitze enthaltende Balkone vorgelegt sind. Namentlich in älteren Theatern Deutschlands findet sich noch hin und wieder diese Einrichtung. Es ist nicht zu verkennen, daß durch sie in der Tat eine Anzahl sehr guter Plätze geschaffen werden; dagegen ist dieser vielfach »Galerie noble« benannte Balkon aber auch mit mancherlei schwerwiegenden Nachteilen verbunden.

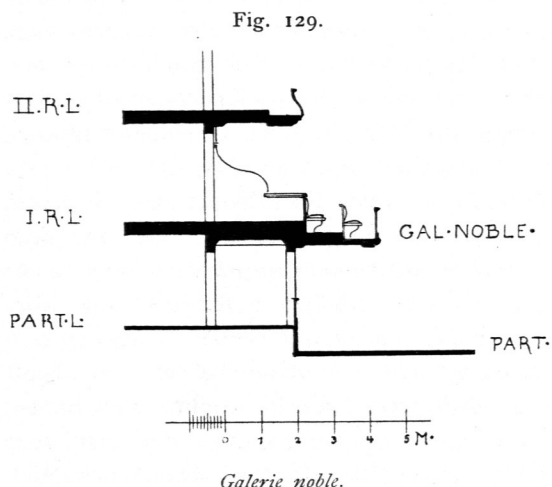
Die Besucher der Logen des I. Ranges bilden wohl in jedem Theater der Welt den gewähltesten Teil der Versammlung und die Damen in ihren reichen Toiletten den schönsten, lebendig bewegten Schmuck des Saales. Im Interesse der festlichen Erscheinung dieses letzteren ist es daher die Aufgabe, diese vornehmsten Plätze möglichst zur Geltung zu bringen, sie in den Vordergrund zu rücken. Dies wird aber zunichte durch eine den Logen vorgelegte Galerie, durch welche sie überschnitten, in den Hintergrund gedrängt und dem Auge mehr oder weniger entzogen werden. Auch werden ihre Vorderplätze dadurch sehr beeinträchtigt, daß die Besucher der Galerie mit ihren Köpfen unmittelbar an der Logenbrüstung und schon beim Sitzen in der Höhe derselben sich befinden, beim Aufstehen also darüber hinwegragen und dadurch den in den Logen sitzenden Personen unter Umständen

fehr lästig werden können. Dies könnte nur dadurch vermieden werden, daß der Fußboden der Loge hoch genug über denjenigen der obersten Sitzreihe der Galerie gelegt würde (Fig. 129). Durch dieses Auskunftsmittel würde aber die Höhenlage der Logen und damit ihr Gesichtswinkel noch ungünstiger sich gestalten und alle anderen Verhältnisse des Saales darunter leiden. Hierzu kommt noch, daß die Plätze auf solchen Balkonen an sich nicht gut zu erreichen sind und daß für ihre

Zugänglichkeit mindestens der Raum einer Loge auf jeder Seite geopfert werden muß.

Unbeftritten beeinträchtigen diese Balkone deshalb die Annehmlichkeit der Logen des I. Ranges und zugleich die Vornehmheit und fechtliche Erscheinung des Saales überhaupt. Aus diesen Gründen werden sie auch in neueren Theatern in Deutschland meist nur dann angewendet, wenn bestimmte Verhältnisse sie wünschenswert erscheinen lassen.

Eine besondere Eigentümlichkeit italienischer Theater — welche diese Balkone im allgemeinen nicht kennen



— ist die, daß die Brüstungen der Ränge, bezw. der Ranglogen von unten bis oben lotrecht übereinander stehen. In deutschen Theatern tritt die Brüstung eines jeden höheren Ranges etwas gegen diejenige des darunter liegenden zurück, so daß der lichte Raum des Saales, einen umgestürzten Kegel bildend, nach oben hin sich erweitert. Dank dieser Anordnung erscheinen die Säle deutscher Theater freier als diejenigen der italienischen, bei denen die ungünstige optische Täuschung eintritt, daß vermöge der Gesetze der Perspektive die gegenüberliegenden lotrechten Umfassungen sich nach oben zu nähern, also enger, drückender zu werden scheinen, als sie es tatsächlich sind. Auch ist das Zurücktreten der höheren Ränge optisch von Bedeutung, indem dadurch der Gesichtswinkel etwas flacher sich gestaltet.

Es wurde bereits erwähnt, daß die Art der Benutzung der Ranglogen in Deutschland eine ganz andere ist als in Italien oder auch in Frankreich. Das selbstverständlich keineswegs ausgeschlossene und gelegentlich wohl auch hier stattfindende gegenseitige Besuchen in den Logen ist nicht zum Gebrauch geworden und hat keine eigentliche gesellschaftliche Bedeutung. Es bietet auch für keinen Teil besondere Annehmlichkeiten, wenn man neben den Personen, zu deren Begrüßung man etwa eine Loge betritt, bloß Fremde findet, die sich unter Umständen nur wenig erbaut zeigen über die Störung und über die an ihnen vorbei geführte Unterhaltung.

Es liegt auf der Hand, daß unter diesen Vorbedingungen auch der Sinn und das eigentliche Wesen der Hinterlogen hinfällig ist; denn welchen von den sich gegenseitig fremden Infassen der Logen sollten sie zu gute kommen? Aus diesem Grunde findet man sie in Deutschland nur ausnahmsweise und nur in großen Theatern. Wo sie sich finden, da sind sie oft zu Kleiderablagen für die Infassen

der betreffenden Loge herabgefunken — wobei nicht bestritten werden soll, daß sie auch in dieser bescheidenen Rolle durchaus nicht unwillkommen, sondern mit sehr großen Annehmlichkeiten verbunden sind.

Selbstverständlich nehmen diese Salons oder Hinterlogen eine andere Stellung in den sog. Variété- oder Promenadentheatern etc. ein. Dort vertreten sie häufig die Stelle der *Chambres séparées* und bieten den Inhabern der Loge Gelegenheit, den indiskreten Blicken der versammelten Korona sich zeitweise entziehen zu können. Eine solche Verwendungsart kann aber nicht als die bestimmende angesehen werden.

137.
Sitzreihen
im mittleren
Teile
des I. Ranges.

Nach alledem hat also ein deutscher Theateraal in seiner Erscheinung weit mehr Verwandtschaft mit einem französischen als mit einem italienischen; er gleicht nicht wie dieser einem Hofe mit einer Menge von ganz gleichmäßig eingeschnittenen Fenstern, sondern einem offenen Raume mit glänzend besetzten Estraden.

In kleineren und mittleren Theatern findet man sehr häufig den I. Rang, wenigstens den mittleren Teil desselben, nicht in Logen geteilt, sondern, dem französischen Amphitheater ähnlich, mit offenen Sitzbänken ausgestattet, aber nicht wie da am hinteren Abflusse des Parterres sich erhebend, sondern weit über das bis an die Umfassungsmauer sich erstreckende Parterre vorgebaut. Wenngleich damit einige sehr wesentliche Vorteile erzielt werden, vor allem der, eine möglichst große Anzahl von gutbezahlten Plätzen in möglichster Nähe der Bühne zu schaffen, so sind doch die damit verbundenen Nachteile andererseits unverkennbar. Sie bestehen darin, daß ein großer Teil der Parterreplätze dadurch sehr unbehaglich gemacht wird, daß diese unter der weit überragenden niedrigen Decke gedrückt und eines Ueberblickes über den Raum des Auditoriums gänzlich beraubt sind. Bei der im Verhältnis zu seiner Ausdehnung geringen lichten Höhe des so überbauten Teiles eines Parterres und angesichts der starken Befetzung wird die Luft daselbst meistens sehr drückend sein, ein Umstand, der sich umso unangenehmer bemerkbar macht, als die Plätze im Schatten der Hauptbeleuchtung des Saales und deshalb im Halbdunkel liegen.

Schließlich muß noch darauf hingewiesen werden, daß eine solche weit vortretende, einen großen Teil des Parterres überbauende Erweiterung des mittleren Teiles des I. Ranges konstruktiv nicht auszuführen ist ohne eine Reihe von Stützfäulen, welche zwischen den Bänken des Parterres stehen und mithin einen großen Teil der neben oder hinter ihnen befindlichen Plätze sehr unbequem und unangenehm machen müssen.

138.
Wagner-
Theater.

Eine bisher noch ausschließlich dem deutschen Theater eigentümlich gebliebene Form der Gesamtanlage und im besonderen auch der Anordnung und Ausbildung des Zuschauerraumes bietet das sog. *Wagner-Theater*, welches zur Zeit noch in reiner und vollkommener Gestalt nur in zwei Beispielen, nämlich im Bühnenfestspielhause in Bayreuth und im Prinz Regenten-Theater in München vertreten ist.

Wie alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der Theateranlagen sämtlich auf Gebräuche und Gewohnheiten des in Betracht kommenden Publikums zurückgeführt werden können — in markantester Weise konnte dies in Bezug auf die italienischen Theater nachgewiesen werden —, so läßt sich auch ohne weiteres im Charakter der zuletzt erwähnten Zuschauerräume das Ergebnis eines auf das höchste gesteigerten, intensiven, ja andachtsvollen Genusses der vorgeführten Bühnenwerke erkennen. Alles ist darauf bemessen, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch nichts abgelenkt werde, sondern in einer Art von Hypnose sich ganz ausschließlich den

Vorgängen auf der Bühne zuwende. Diese Theater vertreten eine so eigenartige und interessante Entwicklungsstufe im Theaterbau, daß es geboten erscheint, ihnen eine eingehendere Betrachtung zu widmen.

In seinen zur Zeit der Entstehung des Entwurfes für das Münchener Festspielhaus mit *Gottfried Semper* gepflogenen Besprechungen und Korrespondenzen stellte *Richard Wagner* die Unsichtbarmachung des Orchesters als unerläßliche Notwendigkeit und unbedingte Forderung auf. Später, nachdem *Semper* diesen Grundgedanken durchgearbeitet und alle Konsequenzen für die Gestaltung des Zuschauerraumes daraus gezogen hatte, wurde sie auf Grund seiner Arbeiten zum ersten Male im Bayreuther Festspielhause praktisch durchgeführt. Seitdem ist sie bekanntlich in vielen neueren Theatern, wenn auch in abgeänderter Form, d. h. durch einfaches Tieferlegen des Orchesters, angenommen worden. Ihre Rückwirkung auf die Gestaltung des Zuschauerraumes war eine gewaltige; ihre Bedeutung auf dem optischen Gebiete, die den alleinigen Ausgangspunkt gebildet hatte, ist aber fast in den Hintergrund gedrängt worden durch die zum Dogma gewordene auf dem akustischen Gebiete.

Daß es anfänglich nur die Rücksichtnahme auf die optischen Ergebnisse allein war, welche *Wagner* zu der Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters bestimmte, dies ergibt sich aus den Schreiben, welche *Gottfried Semper* in Veranlassung der Festtheaterentwürfe an ihn richtete, sowie auch aus dem dem Hauptentwurf für dieses letztere beigefügten, aus dem Jahre 1867 stammenden Erläuterungsberichte. Die betreffende Stelle des letzteren lautet nach dem in meinem Besitze befindlichen Konzepte von seiner Hand wörtlich:

»Der Kern des Gebäudes, um den sich alles andere als ihm dienend ordnet, ist der große Hörsaal mit der ihm zugehörigen Bühne. Die Einrichtung beider Teile weicht in wichtigen Punkten von der herkömmlichen Theatereinrichtung ab.

Folgende dem Architekten gestellte Bedingungen waren dabei maßgebend.

1. Vollständige Trennung der idealen Bühnenwelt von der durch den Zuschauerkreis vertretenen Realität;
2. dieser Trennung entsprechend ein nicht sichtbares, nur durch das Ohr wirksames Orchester.

Von diesen beiden Bedingungen ist besonders die letztere für die Einrichtung des Hörsaales, 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 den Boden des Hörsaales 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 Logeneinrichtung 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. Sie empfiehlt sich aber auch in akustischer sowohl, wie in optischer Beziehung, indem sie der Bühnenkunst in allen ihren Verzweigungen die Mittel des Wirkens, besonders des gleichmäßigen Wirkens für alle Plätze der Zuhörer erleichtert.

Die vertiefte Lage der Orchestra erfüllt zugleich den wichtigen Nebenzweck, die verlangte entschiedene Trennung der Cavea von der Bühne zu bewerkstelligen. Es entsteht zwischen beiden ein gleichsam neutraler Zwischenraum, dessen Abschluß nach allen Seiten hin, nach oben, unten und seitwärts vom Auge des Zuschauers nicht verfolgt werden kann, so daß die wahre Entfernung der Einfassung der Bühne, die sich jenseit dieses Zwischenraumes erhebt, für das abschätzende Auge aus Mangel an Haltepunkten nicht mehr meßbar

ist, besonders wenn letzteres noch außerdem durch passend angewandte perspektivische und optische Mittel über diese Entfernung getäuscht wird.

Zum Teile wegen dieser optischen Wirkungen, besonders aber zum Zwecke der als Vorbedingung gestellten vollständigen Trennung der idealen Bühnenwelt von der Realität, mußte beim Entwerfe ein neues System der Bühnenbeleuchtung angenommen werden.

Zunächst galt der Grundsatz, daß nur die Wirkung des Lichtes, nicht aber das Licht selbst sich zeigen dürfe. Zweitens mußte die falsche und unnatürliche Beleuchtung der fog. Proszeniumsrampen — von unten herauf — beseitigt und durch effektvollere und vermehrte Ober- und Seitenbeleuchtung ersetzt werden. Diesen hier angedeuteten Absichten entspricht ein zweites, weiteres und höheres Proszenium, das in einer Entfernung von 15 Fuß (= 4,50 m) dem eigentlichen Bühnenproszenium vorgestellt ist und einen mächtigen Rahmen, eine Blende bildet, hinter welcher seitwärts und oberwärts die Gasröhren zur Beleuchtung der eigentlichen Bühne versteckt liegen. Dieses System der Beleuchtung wird noch vervollständigt durch eine Gasflammenreihe, die — ebenfalls für den Zuschauer versteckt — am Rande der Brüstung angebracht ist, welche die Orchestra vom Auditorium trennt. Die Dekoration dieses vorderen Proszeniums ist in den Motiven, Ordonnanzen und Verhältnissen derjenigen des hinteren Bühnenproszeniums vollkommen gleich, aber in den wirklichen Größenverhältnissen davon verschieden, woraus eine perspektivische Täuschung entsteht, weil das Auge die tatsächlichen Größenverschiedenheiten nicht von den perspektivischen zu unterscheiden vermag. Eine Illusion, die nach Befinden und nach Umständen durch alle erdenklichen Beleuchtungskünste noch gehoben und modifiziert werden kann (Fig. 130).

So wird die beabsichtigte Vernichtung des Maßstabes der Entfernungen und somit die Trennung der idealen Bühnenwelt von der Realität der Zuschauerwelt vervollständigt. Hierzu kommt noch der wichtige Vorteil, daß die darstellenden Künstler, wenn sie an den Bühnenrand hervortreten, das irdische Maß der Größe scheinbar überschreiten, weil das Auge die Größe nicht nach dem wahren, sondern nach dem verjüngten Maßstabe des kleineren inneren Proszeniums zu messen geneigt ist. Man erreicht damit ähnliches wie dasjenige, wonach die griechischen Tragiker strebten, indem sie die Personen, denen sie ihre heroischen Rollen anvertrauten, durch Masken, Kothurne und andere Mittel über das menschliche Maß hinaus vergrößerten.«

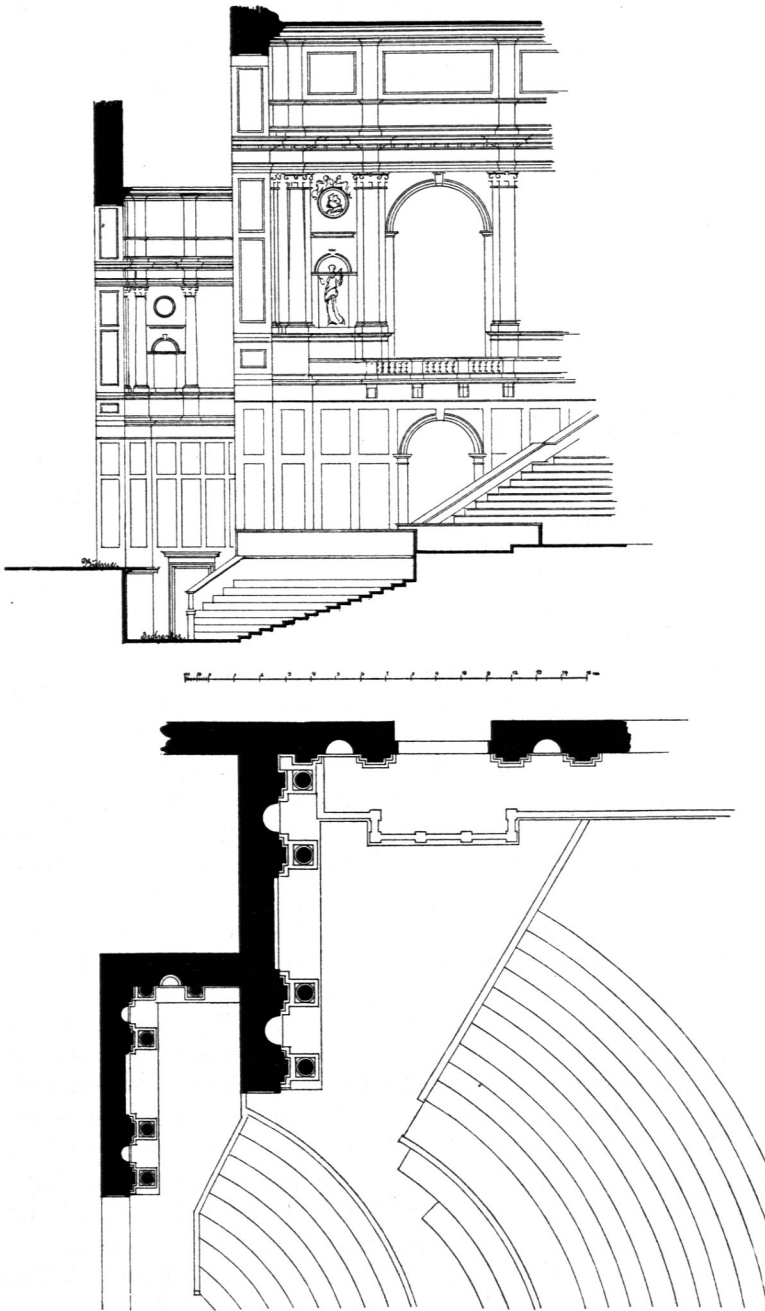
Sechs Jahre später behandelte *Richard Wagner* in seiner zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Bühnenfestspielhauses herausgegebenen Festschrift¹⁰⁶⁾ denselben Gegenstand in der nachstehenden Weise.

»Wenn ich jetzt noch den Plan des im Aufbau begriffenen Festtheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmäßiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerst von mir gefühlte Nötigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester, unsichtbar zu machen, zurückgreife; denn aus dieser einen Nötigung ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes unseres neu-europäischen Theaters hervor.

Meine Gedanken über die Unsichtbarmachung des Orchesters kennen meine Leser bereits aus einigen näheren Darlegungen derselben in meinen vorangehenden Abhandlungen, und ich hoffe, daß ein seitdem von ihnen gemachter Besuch einer heutigen Opernaufführung, sollten sie dies nicht schon früher von selbst empfunden haben, sie von der Richtigkeit meines Gefühles in der Beurteilung der widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung überzeugt hat. Habe ich in meiner Schrift über *Beethoven* den Grund davon erklären können, aus welchem uns schliesslich, durch die Gewalt der Umstimmung des ganzen Sensoriums bei hinreisenden Aufführungen idealer Musikwerke, der gerügte Uebelstand, wie durch Neutralisation des Sehens, unmerklich gemacht werden kann, so handelt es sich dagegen bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines

¹⁰⁶⁾ WAGNER, R. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Leipzig 1873. S. 21—24.

Fig. 130.



Doppeltes Profzenium in *Gottfried Semper's* Entwurf für ein Festspielhaus zu München.

Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichts von der Wahrnehmung jeder dazwischenliegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann.

Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte. Hiermit war sofort entschieden, daß die Plätze der Zuschauer nur in einer gleichmäßig aufsteigenden

Reihe von Sitzen bestehen konnten, deren schließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das szenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten mußte. Das ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer, sogleich an den Seitenwänden beginnenden, Erhöhung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperrt gewesen wäre. Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach den beiden Seiten weit sich vorstreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem, sogar überschrittenen Halbkreis ward, nicht die Rede sein, weil nicht mehr der von ihm größtenteils umschlossene Chor in der Orchestra, sondern die, den griechischen Zuschauern nur in einer hervorspringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Szene das zur deutlichen Uebersicht darzubietende Objekt ausmacht.

Demnach waren wir gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäß die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Szene gewähren mußten. Von dieser aus hatte nun das Proszenium alle weitere Anordnung zu bestimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde notwendig zum maßgebenden Ausgangspunkt dieser Anordnung. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proszenium und den Sitzreihen des Publikums, entstehenden leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den ‚mythischen Abgrund‘, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proszenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinterliegenden engeren [sc. und in verjüngtem Maßstabe ausgeführten (siehe vorstehenden Erläuterungsbericht *Semper's*)] Proszenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Szene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den szenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Szene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Der Erfolg dieser Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unvergleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältnisses des Zuschauers zu dem szenischen Bilde eine Vorstellung zu geben. Jener befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem ‚Theatron‘, d. h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwischen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proszenien durch architektonische Vermittelung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumercheinung zeigt, während die aus dem ‚mythischen Abgrunde‘ geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urchhofe Gaia's entfliegenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.«

Nach *Wagner's* eigenen Worten hat es sich also zuerst lediglich darum gehandelt, den Musikherd, das Orchester, den Augen der Zuschauer zu entrücken, weil der Anblick der Musiker mit ihren Instrumenten, der »technische Apparat«, den Eindruck des auf der Bühne gebotenen Bildes schädigen und die weihevollen Verfunkenheit, die völlige Entrückung des Zuschauers in die dort zur Erscheinung gebrachte Welt beeinträchtigen könnte.

Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, bot sich in erster Linie das anscheinend

naheliegende Mittel, das Orchester so tief zu versenken, daß es unterhalb der von den einzelnen Plätzen auf die Bühne führenden Sehlilien lag. Diese Maßregel hätte jedoch, wie *Semper* bald erkannte, den Ansprüchen nicht ganz genügen können, und sie schloß deshalb die Reihe der Konsequenzen nicht ab, welche er aus der ihm gestellten Aufgabe zog.

Wohl die Besucher des Parketts und des Parterres wären damit gegen den die volle Illusion beeinträchtigenden Einblick in das Orchester geschützt, nicht aber diejenigen der Ranglogen, welche, dank ihrer erhöhten Lage und des aus derselben resultierenden Gesichtswinkels, nach wie vor demselben ausgesetzt bleiben würden, dies umsomehr, je näher ihre Plätze der Bühne wären, also am meisten in den sog. Proszeniumslogen. Diese Erkenntnis und — wie er ausdrücklich sagt — nicht eine antiquarische Vorliebe führte *Semper*, nachdem er sich in die ihm gestellte Aufgabe hineingelegt hatte, zu der radikalen Maßregel der Beseitigung der Ranglogen und der Rückkehr zu der antiken, amphitheatralen Form der Cavea, welche nur in den physikalischen Gesetzen, d. h. in den Grenzen des menschlichen Sehens ihre eigenen Grenzen hat.

Aber selbst bei dieser Form blieb es offenbar, daß der durch die Lampen der Orchesterpulte gebildete Lichtstreifen sich störend zwischen den verdunkelten Zuschauerraum und das Bühnenbild schieben werde, ein Uebelstand, der besonders empfindlich werden mußte, sobald auch die Bühne selbst verdunkelt wurde. Um auch dem entgegenzutreten, wurde der Ausweg gefunden, nach der Seite des Zuschauerraumes das Orchester durch einen flachliegenden Schirm zu verdecken. Es wird sich im weiteren Verfolg dieser Besprechung ergeben, welche Folgen diese zuletzt erwähnte Anordnung nach sich zog.

Die amphitheatralisch ansteigende Form des Zuschauerraumes bot jedoch nicht allein die oben erörterten Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters, sondern auch den weiteren sehr bedeutungsvollen, daß alle Zuschauer in Bezug auf das Sehen der Bühne in gleichmäßig günstiger Lage waren, daß es in Bezug auf diese Anforderungen also weder bessere, noch schlechtere Plätze mehr gab. Diese Gleichheit der Plätze in dem einen Sinne führte unmittelbar zu der weiteren Konsequenz der Gleichwertigkeit aller Plätze auch in Beziehung auf ihren Preis und in weiterer Folge auf die gesellschaftliche Ordnung ihrer Inhaber. Damit war auch zugleich dem Wesen des projektierten Theaters und den dem königlichen Förderer der Idee vorstehenden Intentionen am besten Rechnung getragen, nach welchen nämlich das Theater in erster Linie dazu bestimmt sein sollte, lediglich zu Festspielen benutzt zu werden, welche nur in gewissen Perioden stattfinden und nicht dem großen Publikum gegen Eintrittsgeld, sondern nur von der Krone eingeladenen, durch diesen Akt also — zum mindesten für die Gelegenheit — gesellschaftlich gleichwertigen oder gleichgestellten Gästen zugänglich sein sollten. In etwas abgeänderter Form wurde bekanntlich dieser Gedanke für die Bayreuther Festspiele übernommen. Auch dort waren alle Besucher in einem gewissen Sinne als gleichwertig zu erachten, insofern, als die in den ersten Jahren der Festspiele bestehenden Schwierigkeiten, überhaupt Eintritt zu erlangen, die Höhe der Eintrittspreise in Verbindung mit dem durch die Reise nach Bayreuth und den mehrtägigen Aufenthalt daselbst verursachten Kostenaufwand eine Sichtung der Besucher von selbst mit sich brachten. Damit war so ziemlich Bürgschaft dafür geboten, daß nur die begünstigteren Schichten der Gesellschaft oder solche Personen an den Vorstellungen teilnehmen würden, welche,

durch ihre Begeisterung für den Meister zu jedem Opfer bereit, in Anbetracht dieser Eigenschaften zur engeren Gemeinde desselben gerechnet und auf die Höhe der durch Geburt, Stellung und Reichtum sonst hoch über ihnen Stehenden gehoben waren. Dank dieser durch die Umstände sich vollziehenden natürlichen Sichtung war es — im Vergleich mit dem Publikum anderer Theater — ein wahres Parkett von Königen, welches sich in den ersten Jahren in dem Bayreuther Festspielhaus zusammenfand.

Mit einem Volkstheater, dessen Grundzüge man neuerdings im fog. *Wagner*-Theater erkennen will, hatte es nach alledem nichts gemein. Der Gedanke, zu einem solchen den Anstoß zu geben und den Keim zu legen, lag *Richard Wagner* selbst sehr ferne, und gewiß ist, daß, wenn Form und Anlage seines sehr exklusiv gedachten Theaters vorbildlich für ein Volkstheater werden sollten, sie ihren Ursprung solchen Absichten nicht zu verdanken haben.

Wohl sollten alle Besucher auf dem gleichen, aber wohlgerichtet auf einem sehr hohen gesellschaftlichen Niveau stehen.

139.
Mythischer
Abgrund.

Je mehr *Semper* sich in die ihm gestellte Aufgabe vertiefte, desto mehr quollen ihm Ideen und Motive zu. So entstand bei ihm auch der geistreiche Gedanke des durch eine neutrale Zone, den »mythischen Abgrund«, getrennten doppelten Profzeniums, über dessen Anordnung und perspektivische Bedeutung er sich in dem oben angezogenen Abschnitte seines Erläuterungsberichtes ebenso kurz wie einleuchtend und erschöpfend ausdrückt. (Siehe Fig. 130, S. 195.)

Semper's Anregung folgend wurde dieser Gedanke im Theater in Bayreuth durchgeführt. Daß dies geschah, ergibt sich aus den folgenden Worten, die einem in der 89. Hauptversammlung des Sächsischen Ingenieur- und Architektenvereines von *Brückwald* gehaltenen Vortrage entnommen sind.

»Ein weiterer optischer Erfolg wurde durch den zwischen der Bühne und dem eigentlichen Zuschauerraume, also dem über dem Orchester und zwischen dem Profzenium gelegenen Raume, sowie durch die sich nach vorne erweiternden Profzenien — welche ich außerdem noch perspektivisch gestaltete — erreicht.«

Die diesem Vortrage beigegebenen Tafeln sind dieselben, welche zuerst in der schon mehrfach angezogenen Festschrift *Wagner's* und später auch in seinen gesammelten Schriften, wie auch im unten genannten Werke¹⁰⁷⁾ erschienen sind. In ihnen ist ebenfowenig wie in den von *Goffet*¹⁰⁸⁾ mitgeteilten Abbildungen diese perspektivische Gestaltung des Profzeniums zu erkennen; in allen scheint sich dieselbe Säulenordnung in genau denselben Verhältnissen und Abmessungen um das ganze Auditorium einschließlichs des Profzeniums herumzuziehen. Einzig und allein in dem im *Sachs's*chen Theaterwerke¹⁰⁹⁾ gebrachten Längendurchschnitte des Bayreuther Theaters ist die vielbesprochene perspektivische Ausbildung des Profzeniums dargestellt; es ist zu beklagen, daß die Art dieser Darstellung recht viel zu wünschen übrig läßt. Man darf sagen, daß durch dieses perspektivische Hilfsmittel den auf totale Trennung der Idealität von der Realität und auf überwältigendes Hervortreten des Bühnenbildes gerichteten Absichten *Wagner's* die glänzendste Unterstützung geboten worden ist und daß eine Durchführung dieser seinen Wünschen so mächtigen Vorschub leistenden Anlage unter allen Umständen in seinem Sinne und seinen Intentionen ent-

¹⁰⁷⁾ Baukunde des Architekten. Bd. 2, Teil III. Berlin 1900. S. 42.

¹⁰⁸⁾ A. a. O.

¹⁰⁹⁾ Bd. I.

sprechend, also eigentlich ein integrierendes Element eines in seinem Geiste erbauten und seinen Zwecken dienenden Theaters sein müßte.

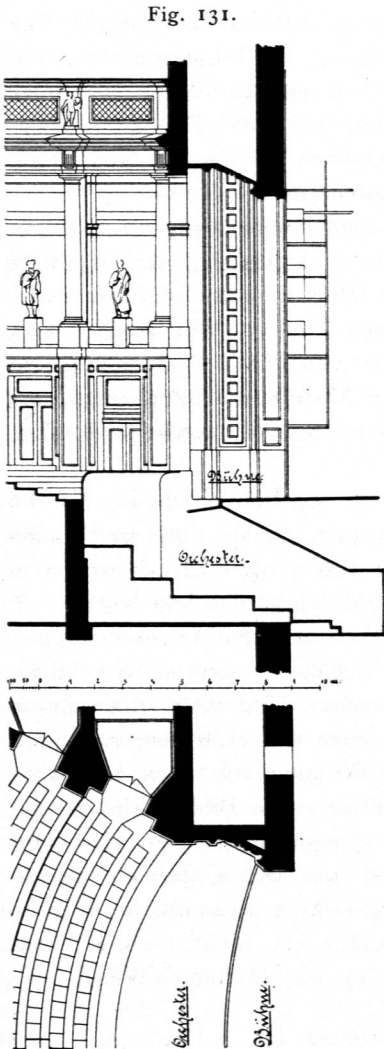
Trotz dieser Erwägungen ist der Gedanke im Prinz Regenten-Theater zu München nicht zur Durchführung gekommen. Anstatt eines doppelten, geschweige denn eines perspektivisch behandelten Profzeniums mit dem dazwischen sich erstreckenden »mystischen Abgrunde« findet man da den traditionellen,

die Bühnenöffnung umfassenden »wuchtigen« Goldrahmen, der sich unmittelbar an die Seitenwände des Profzeniums anschließt (Fig. 131¹¹⁰). Das Wesen des sog. »mystischen Abgrundes« liegt, wie aus dem Vorstehenden ersichtlich ist, in der die ganze Bühnenumrahmung in allen Richtungen — oben, an den Seiten und unten — vom Spektatorium trennenden Kluft. Die durch tiefe Einlenkung des Orchesters zwischen den Sitzreihen und dem Bühnenpodium sich ergebende Trennung bildet wohl einen Teil dieses »mystischen Abgrundes«; sie allein stellt ihn aber nicht dar, und eine Uebertragung der zuerst halb scherzhaft, der Kürze wegen zwischen *Wagner* und *Semper* aufgenommenen Bezeichnung des Ganzen auf diesen Teil allein ist deshalb irrtümlich.

So betrachtet, besitzt das Prinz Regenten-Theater einen myistischen Abgrund nicht, und wenn in der eben erwähnten *Littmann'schen* Denkschrift über dieses Theater davon gesprochen ist, daß durch eine Ueberdeckung des myistischen Abgrundes (sc. der Orchestervertiefung) ein für die Darstellung klassischer Dramen geeignetes Profzenium geschaffen werden könne, so muß darauf hingewiesen werden, daß die an dieser Stelle gebrauchte etwas realistische, fast ironisch scheinende Anwendung des Wortes »Abgrund« auf die genannte Vertiefung durchaus nicht dem ursprünglichen Sinne dieses *Terminus technicus* oder dem Gedanken, aus welchem er hervorgegangen ist, entspricht.

Mit der Unsichtbarmachung des als störend erkannten Orchesters war auf dem Wege, den *Wagner* vor sich sah, wohl vieles erreicht, aber

140.
Schmuck-
losigkeit des
Zuschauer-
raumes.



Profzenium im Prinz Regenten-Theater zu München¹¹⁰).

noch bei weitem nicht alles. Er forderte, daß die der Aufführung seiner Werke Beiwohnenden ihre vollste Aufmerksamkeit ganz und ungeteilt, bis zur Entrückung, nur den Vorgängen auf der Bühne zuwenden, durch keinerlei andere auf sie einwirkenden Eindrücke davon abgezogen werden, nur »dorthin schauen sollten, wohin ihre Stelle sie weist«. So war auch die Form und die im Vergleich zu den »Operntheatern« verhältnismäßige Schmucklosigkeit seines Auditoriums ein weiteres Mittel

¹¹⁰) Nach: HEILMANN & LITTMANN, a. a. O.

zur Erreichung dieses Zieles. Wie die beiden jetzt bestehenden Theater seines Systems beweisen, ist in ihnen dieser Zweck ganz unzweifelhaft in vollkommener Weise erreicht worden.

Dieser Zweck aber ist nicht der einzige, den moderne Theater im allgemeinen Sinne zu erfüllen haben, die noch anderen Anforderungen genügen sollen. Ein überwiegend großer Teil des Publikums ist weit davon entfernt, im Theater stets nur die von *Wagner* geforderte Andacht zu suchen; es hat das berechtigte Verlangen, auch profanere Genüsse: Aufheiterung, Unterhaltung, Zerstreuung u. s. w., dort zu finden; es will in einem auf seine Stimmung festlich und anregend wirkenden Raume nicht allein die Vorgänge auf der Bühne, sondern auch das Publikum sehen; es will auch nicht allein sehen, sondern oft auch gesehen werden — alles dieses bietet der Saal eines *Wagner*-Theaters nur in sehr beschränktem Maße.

Die, wenn auch architektonisch gegliederten, so doch immer mehr oder weniger einfachen und unbelebten Seitenwände des Saales wirken, da die elegante angeregte Menge, der belebende Schmuck anderer Theater ihnen fehlt, monoton und ermüdend. Das Auge des Zuschauers findet da keinen fesselnden Punkt. Von seinem stark erhöhten Platze aus aber nach vorn blickend, sieht er von dem zwischen ihm und der Bühne sitzenden Publikum nichts anderes als ein Meer von Hinterköpfen, ein Ausblick, der fast etwas Beängstigendes bekommen kann, jedenfalls weder angenehm, noch erfreulich ist.

Ihm zu entrinnen, findet das Auge in der Tat nur die Bühnenöffnung als die einzige sich ihm anbietende Zuflucht. Deshalb verläßt auch, sobald diese geschlossen ist, das Publikum fast ohne Ausnahme schleunigst den Raum, weil ein Verweilen in demselben während der Pausen unerträglich reizlos und langweilig sein würde. In einem solchen Zuschauerraume befindet sich der einzelne wie in einem Trichter, wie eingeschlossen in einen Tunnel mit dem einzig möglichen Ausguck — dem auf die Bühne.

Dies ist genau das, was *Wagner* anstrebte und wollte. Und nicht allein durch die Macht seiner Musik und seiner Dichtung, sondern auch mit Hilfe der vollendetsten Bühnentechnik wollte er auf den Beschauer eine Wirkung von einer bis dahin noch niemals dagewesenen bestrickenden Gewalt ausüben. Die Bilder, die er auf der Bühne erstehen ließ, sollten von so vollendeter Lebenswahrheit sein, als zögen die längst vergangenen Personen und Ereignisse, wie aus der Unterwelt heraufbeschworen, in körperlicher Wirklichkeit und doch zugleich in »traumhafter Unnahbarkeit« am Auge des Zuschauers vorüber. Wer möchte da nicht an die Phantasmagorie am Kaiserhofe und an *Faust's* Beschwörung der Mütter denken:

»In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt
Und doch gefellig! Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam ohne Leben.
Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort, denn es will ewig sein.
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf;
Die anderen sucht der kühne Magier auf;
In reicher Spende läßt er, voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.«

Wie weit aber muß hinter so hoch gesteckten Zielen oft dasjenige zurückbleiben, was selbst die beste Bühne, die vollkommenste Ausstattung in der Hand des genialsten Leiters bieten kann? Und man kann fragen, ob das Anstreben zu großer Naturwahrheit nicht oft dahin führt, die Grenzen des Erreichbaren in störender, die Illusion mehr beeinträchtigender als fördernder Weise vor Augen zu bringen. Es ist wie mit den Kinderspielzeugen. Je raffinierter sie hergestellt werden, je mehr sie sich der Natur nähern, desto mehr empfinden die verwöhnten Kinder, wie viel doch noch bis dahin fehlt.

Gewiß ist, je größer das Aufgebot technischer Hilfsmittel, mit welchen auf der Bühne gewaltige Erscheinungen dargestellt werden sollen, umso leichter erkennen kritische Augen gewisse Unvollkommenheiten und Schwächen, welche bedingt sind durch die trotz allem noch bestehende Unzulänglichkeit dieser Mittel und welche die Grenzen dessen bezeichnen, was darstellbar ist. Diesen Grenzen aber soll man sich sorgfältig fernhalten, da man bei ihrer Berührung Gefahr läuft, schon durch eine nur geringe, neben der im übrigen vollendeten und großartigen Wirkung aber umso empfindlichere Schwäche dem Ganzen einen verhängnisvollen Tropfen Lächerlichkeit beizumischen. Und solcher schwacher und deshalb gefährlicher Punkte gibt es viele. So möge ohne weiteres Eingehen auf diese Frage hier nur der Seeschiffe gedacht werden, die doch eigentlich in keinem einzigen Falle auch nur einen Augenblick den Gedanken eines Bildes der Wirklichkeit aufkommen lassen, sondern stets, für das feemännisch ebenso, wie auch für das antiquarisch gebildete Auge etwas Kindlich-Komisches behalten. Manche recht aufdringliche und störende Fehler könnten dabei allerdings mit leichter Mühe beseitigt werden.

Wenn man sich die Frage vorlegt, ob allen Theaterfälen, welche nicht nach der von *Wagner* festgestellten Norm gestaltet sind, die Fähigkeit ganz abgesprochen werden müsse, eine weihevollen, andächtige Stimmung erwecken oder erhalten zu können, ob in ihnen ein ernsther Genuß großer Meisterwerke undenkbar oder doch nur mit Schwierigkeiten zu erreichen sei, so muß man sich solche Frage unbedingt verneinen; braucht man sich doch nur Hand aufs Herz zu fragen, ob man solche Ergriffenheit in nicht *Wagner'schen* Theatern nie empfunden habe. Es drängt sich hier die andere Frage auf, wie weit die Unsichtbarmachung des Orchesters an sich wirklich als ein so mächtiges Moment für Schaffung und Erhaltung dieser Stimmung betrachtet werden müsse. Auf die Frage der akustischen Vorzüge möge hier nicht eingetreten werden, da nicht diese, sondern die optischen Erwägungen in erster Linie die für Einführung dieser Neuerung entscheidenden waren.

Dafs dies in der Tat der Fall war, geht, abgesehen von den schon angeführten Äußerungen *Semper's* und *Wagner's*, auch aus denjenigen des mit den Verhältnissen wie mit den Anschauungen *Wagner's* gewiß mehr als irgend jemand vertrauten Hofbaumeisters *Brückwald* hervor. In seinem in Art. 139 (S. 198) bereits angezogenen Vortrage sagt derselbe: »Das Orchester selbst mußte in eine solche Tiefe verlegt werden, dafs die Zuschauer über dasselbe hinweg einen ungehinderten freien Einblick nach der Tiefe der Bühne gewinnen konnten. Erschien in akustischer Hinsicht diese Auffassung noch als gewagt, so ist deren Ausführung doch mit Freuden zu begrüßen, weil keine akustischen Nachteile die erreichten optischen Vorteile überwiegen.« Und ferner: »Trotz des teilweise überbauten und in der Tiefe liegenden Orchesters ist die Akustik als vollkommen gelungen zu betrachten und anerkannt worden.«

Ein erwachsener, gebildeter Mensch ist sich darüber wohl niemals auch nur einen Augenblick im Zweifel, dafs er sich beim Anhören einer Oper nicht der

141.
Ziele und
Wirklichkeit.

142.
Tieferlegen
des
Orchesters.

Wirklichkeit gegenüber, sondern im Theater befinde und daß die Orchestermusik einen vollständig ebenbürtigen Teil der durch eine Opernvorstellung repräsentierten künstlerischen Gesamtleistung bilde. Keine normale und gesunde Natur wird wohl je in ihrer Andacht sich beeinträchtigt gefühlt haben durch den Anblick der mit diesem so wichtigen Teile des Gesamtgenusses beschäftigten Orchestermitglieder, solange dieselben nicht materiell störend sein Gesichtsfeld beeinträchtigen. Noch nie ist wohl eine Opernvorstellung gewesen, in welcher der Zuhörer oder Zuschauer in solchem Maße der Wirklichkeit entrückt gewesen wäre, daß er an die körperliche Tatsächlichkeit der auf der Bühne vor seinen Augen vorbeiziehenden Vorgänge geglaubt hätte¹¹¹⁾. Und wenn solche Entrückung stattfindet, dann ist sie hervorgerufen durch den Zauber der Musik und der auf der Bühne gebotenen dramatischen Vorgänge und sollte innerlich und stark genug sein, um gegen eine Störung durch den bloßen Anblick des Orchesters gefeit zu sein. Am vollen Genießen der künstlerischen Leistung wird ein künstlerisch mitempfindender Beschauer dadurch ebenso wenig behindert oder beeinträchtigt werden, wie es etwa ernüchternd auf ihn wirken könnte, wenn er sich vor einem Meisterwerke der Malerei oder der Skulptur dessen bewußt bleibt, daß er nicht die Natur vor sich habe.

In manchen Theatern war es früher in der Tat belästigend, daß die hin- und herwackelnden Köpfe der Kontrabässe und Harfen über die Bühnenkante herüberraigten. Solche Störung war aber doch anderer, materiellerer Art; sie hatte etwas unmittelbar Lächerliches. Sie und andere kleine Uebelstände konnten dadurch leicht beseitigt werden, daß das Orchester so weit versenkt wurde, bis nichts Störendes mehr in die Gesichtslinie der Zuschauer treten konnte, und damit allein konnte schon allen Ansprüchen Genüge getan sein. Schon eine teilweise Versenkung des Orchesters, soweit die eben genannten Instrumente in Frage kamen, konnte die Schwierigkeiten beseitigen. Dies hat sich bei einer Anzahl älterer Theater erwiesen, bei denen solche Veränderungen nachträglich durchgeführt wurden.

Trotz der unleugbar eminenten, von vielen einer Offenbarung gleich betrachteten Vorteile der *Wagner*-Theater muß man sich doch darüber klar sein, daß die Voraussetzungen und Anforderungen, welche ihre Form und Eigenart gezeitigt haben, so ausnahmsweise sind, daß nicht angenommen werden darf, sie könnten schon bald imstande sein, die bisherigen Gewohnheiten und Bedürfnisse des deutschen theaterbesuchenden Publikums völlig umzuwandeln und damit zum Ausgangspunkte werden für eine Neugestaltung des modernen Theaters überhaupt.

d) Größenabmessungen.

In älteren Werken wird als Grenze des deutlichen Sehens und Hörens eine Entfernung von 25,00 m bis 30,00 m angenommen.

Die antiken Theater hatten teilweise sehr erheblich größere Abmessungen; doch müssen die Verhältnisse, welche bei ihnen sich gezeigt haben mögen, außer Betracht bleiben, da keiner der alten Schriftsteller irgend welche Angaben macht, die geeignet wären, bei der Frage der Erbauung eines modernen Theaters herangezogen zu werden.

Immerhin darf angenommen werden, daß die zulässige Entfernung, d. h. gerechnet von einem auf der Vorhangslinie stehenden Sänger oder Schauspieler bis zu dem am meisten von ihm entfernten Zuschauer, das obengenannte Maß erheblich überschreiten dürfe.

¹¹¹⁾ Allein schon der Umstand, daß die Worte der Handlung gesprochen werden, schließt solche Möglichkeit völlig aus.

In der Alberthalle in London und in der großen Rotunde des *Trocadéro* in Paris beträgt diese Entfernung ungefähr 60 m, ohne daß eine Beeinträchtigung der Wirkung des Tones zu beobachten wäre. Von den größeren Operntheatern zeigt die *Scala* in Mailand 30,00 m, die neue Oper in Paris 28,00 m, das *Wagner-Theater* in Bayreuth 36,00 m, das Prinz Regenten-Theater in München 40,00 m und das von *Sturm-hoefel* vorgeschlagene Theater 45,00 m.

Die Abmessungen der nur dem gesprochenen, dem fog. rezitierenden Drama bestimmten Theateräle sollten erheblich geringer sein, damit der intime Charakter dieser Vorstellungen gewahrt und Stimme, Mienenspiel, sowie jede Nuance der Vorgänge auf der Bühne jedem der Zuschauer in allen Einzelheiten wahrnehmbar bleiben.

Zu große Abmessungen haben auch noch den Nachteil im Gefolge, daß der Schauspieler sein Organ zu stark anstrengen muß, um den Saal zu füllen, was namentlich bei feinen Konversationsstücken, in welchen ein ungezwungener natürlicher Ton herrschen sollte, sehr unangenehm auffällt, den Darstellenden angreifen und auch in bedenklicher Weise der Feinheit seiner Darstellung Eintrag tun muß. Diese Bedenken wurden gegen den Saal des Neuen Hofburgtheaters in Wien geltend gemacht.

Es möge hier gestattet sein, noch einmal auf das Alte Hofburgtheater zurückzukommen als ein interessantes Beispiel dafür, welche schwierige, ja fast unlösbare Aufgabe es sein würde, bestimmte Regeln für Form und Anordnung eines Theaterfaales feststellen zu wollen.

Obgleich der genannte Saal in seiner Grundform alle Mängel der gleich ihm entstandenen primitiven, langgestreckten Säle vereinigte, Mängel, welche seit langem schon zur Aufsuchung anderer Formen geführt hatten, vermochte er trotzdem bis zuletzt und mit einer gewissen Berechtigung seinen Rang als Muster und Ideal eines dem rezitierenden Drama und vor allem dem feineren Lustspiele und dem Konversationsstücke bestimmten Theaterfaales zu behaupten. Nicht die Mitglieder der Bühne des Hofburgtheaters allein, sondern auch ein namhafter Teil der ständigen Besucher derselben hatten sich nur schwer von ihm zu trennen vermocht und waren sich darüber einig, daß im neu geschaffenen, prachtvollen Heim jener Bühne der innige intime Zusammenhang zwischen dem Darsteller und seinem Publikum nicht mehr vorhanden sei, der einen so weltbekannten Reiz des engen, unschönen alten Haufes gebildet und wohl zum großen Teil mit Anlaß gegeben habe zu der hohen Entwicklung, welche die da gepflegte Gattung der dramatischen Kunst dort erreicht. Wieviel von diesen Empfindungen, von dieser Abneigung gegen das neue Haus auf tatsächliche Erscheinungen und Wahrnehmungen, wieviel auf eine langjährige und liebgewordene Gewohnheit zurückzuführen sei, das möge hier unerörtert bleiben, diese Frage bildete lange Zeit den Gegenstand lebhafter Kontroversen. In einem im Jahre 1888 gehaltenen Vortrage sprach sich Hofschauspieler *Lewinsky* darüber aus. Er sagte unter anderem, daß es in großen Theatern von den höheren Plätzen aus kein richtiges Verhältnis weder zur schauspielerischen Darstellung, noch zum szenischen Bilde geben könne. Im Theater habe allein derjenige Platz eine Existenzberechtigung, von welchem aus man den ganzen menschlichen Körper in allen Bewegungen unverkürzt sehen und das Mienenspiel des Schauspielers deutlich wahrnehmen könne. Je mehr sich die Sehtlinie vom Zuschauer zum Schauspieler der Vogelperspektive nähere, desto wertloser sei der Platz. Von solcher Anschauung aus den Zuschauerraum des Neuen Hofburgtheaters prüfend, erkenne man bis zur Evidenz, daß in diesem Haufe eine wirkliche Schauspielkunst nur bis zum II. Range bestehen könne. Weiter hinauf dringe nur ein breiter, deklamatorischer Ton und die weitausgreifende Geste. Vom IV. Rang aus wirke die menschliche Gestalt nicht mehr persönlich, sondern nur als bewegte Puppe¹¹²⁾.

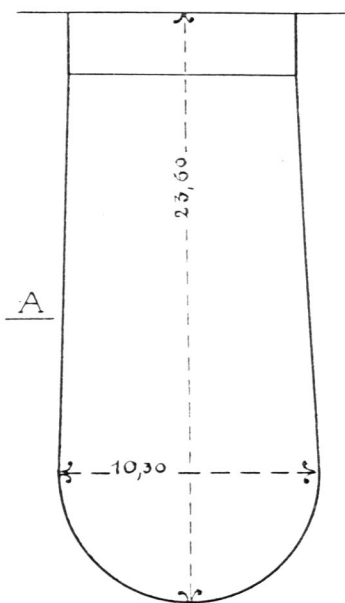
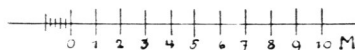
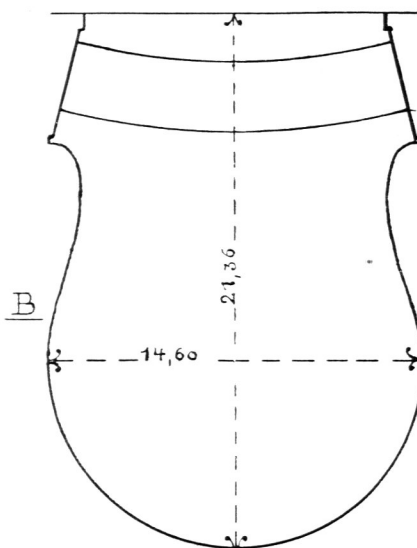
112) Siehe: BAYER, a. a. O., S. 135.

Nach folcher Darstellung müßten also zu Gunsten dieser oberen Plätze, die, wenn sie einmal da sind, auch einen Anspruch haben, den Vorgängen auf der Bühne folgen zu können, nicht allein die Feinheiten des Spieles einem zu starken Auftragen geopfert werden, sondern damit zugleich auch der Schauspieler sich übermäßigen Anstrengungen aussetzen zum Schaden seiner Kunst und seiner Mittel.

Eine Vergleichung der wagrechten Abmessungen der Säle des Alten (Fig. 132) und des Neuen Hofburgtheaters (Fig. 133¹¹³) ergibt an der Brüstung des I. Ranges

für das erstere 23,60 m Länge und 10,30 m Breite,
 » » letztere 21,35 m » » 14,60 m » .

Fig. 132.

Fig. 133¹¹³.

Konturen des Zuschauerraumes im

Alten (A)

Neuen (B)

Hofburgtheater zu Wien.

Ersteres hat eine Bühnenöffnung von 9,47 m, letzteres von 13,25 m Breite. Seiner gedrungeneren Form wegen möchte man dem neuen Saale der Theorie nach für Schauspiele und Konversationsstücke den Vorzug geben vor dem alten, welcher im Gegenfatze dazu seiner gestreckten Form wegen für Opern geeigneter scheinen möchte. Es hat sich jedoch das Gegenteil erwiesen. Die Vorzüge, welche der alte Saal vor seinem jüngeren Rivalen und Nachfolger entweder in Wirklichkeit besitzt oder welche ihm infolge der durch die Anhänglichkeit und Gewöhnung an das Alte hervorgerufenen Einbildung vom Publikum nachgerühmt wurden, sind wohl hauptsächlich in der größeren Enge, dem »Aufeinanderhocken« und vor allem in der wesentlich geringeren absoluten Höhe des Saales begründet. Diese betrug, vom Parkettfußboden bis zur Saaldecke gemessen, im alten Hause 12,00 m, während sie im neuen 17,53 m beträgt. Das alte Haus hatte gleich dem neuen 4 Ränge;

¹¹³) Nach: BAYER, a. a. O., S. 132.

doch lag der Fußboden des IV. Ranges 10,00 m über Parkettfußboden, also nur 2,00 m unter der Saaldecke. Es ist natürlich, daß bei solchen Raumverhältnissen das besetzte Theater einen weit intimeren, gedrängteren Anblick bieten mußte als das neue mit seinen weit größeren Abmessungen, und dieser Umstand hat jedenfalls viel dazu beigetragen, daß weder das Publikum, noch auch die älteren Bühnenglieder sich zuerst mit dem neuen Hause befreunden konnten.

Sowenig in Abrede gestellt werden darf, daß einige der gegen das Neue Hofburgtheater erhobenen Einwendungen, wie sie namentlich im Vortrage *Lewinsky's* zum Ausdruck gelangten, in einem gewissen Umfange begründet waren, so wenig können sie doch als durchweg stichhaltig angesehen werden. Sie würden es in vollem Maße sein, wenn das neue Theater in der Tat, wie es nach jenem Vortrage scheinen möchte, lediglich der Idylle, dem kleinen Lustspiele oder dem Salonstücke zu dienen hätte. Dies aber ist keineswegs der Fall. Die großen heroischen Dramen sollen dort genau dieselbe Pflege finden wie jene kleineren, eine intimere Darstellung fordernden Erzeugnisse der dramatischen Kunst.

Wenn der Zuschauerraum eines Theaters, welches es auch sei, durch seine beschränkten Größenverhältnisse und durch die Schlichtheit seiner Ausstattung ganz für jenes kleinere Genre abgestimmt, die Trennung zwischen Bühne und Publikum, zwischen der realen und der idealen Welt darin nahezu ganz vernichtet wäre, so müßte folgerichtig ein solcher Saal disharmonisch wirken, sobald in ihm an Stelle des im Plaudertone gehaltenen Salonstückes ein großes, heroisches Drama über die Bühne gehen würde. Das unter gewissen Beschränkungen in einem Stücke der ersteren Gattung gestattete oder selbst vorteilhafte Hervortreten der Persönlichkeiten der Schauspieler in den Kreis der Zuschauer würde in einem großen Drama jede Illusion zerstören und lächerlich oder abstoßend wirken; ebenfowenig würde der leichte Flüßerton einer modernen pointierten Konversation da an seinem Platze sein.

Es ist aber wohl unbestreitbar, daß von diesen beiden Gattungen die letztere als die gewichtigere angesehen werden muß, umfomehr seit ihre Anziehungskraft auf das Publikum durch die in neueren Zeiten für sie fast in demselben Maße wie für Opern als Notwendigkeit erkannte glänzende Ausstattung in hohem Grade zugenommen hat.

Es kann hiernach die These aufgestellt werden, daß in einem ausschließlich dem feinen Lustspiel und dem Salonstücke, also dem leichten Konversationsstücke, gewidmeten Theater alle Verhältnisse des Zuschauerraumes, sowohl bezüglich seiner Abmessungen wie auch seiner Ausstattung mit Rücksicht auf eine gewisse intime persönliche Wechselwirkung zwischen den Darstellenden und dem Publikum abgestimmt sein müssen, daß aber in einem Theater, welches neben diesem Genre zugleich auch dasjenige der großen dramatischen Kunst pflegen soll, die Rücksichten auf letzteres allein bestimmend sein können; denn eher kann sich das kleinere Genre großen räumlichen Verhältnissen anpassen als umgekehrt.

Die Gegensätze zwischen einer Opernvorstellung und derjenigen eines großen Dramas beruhen im wesentlichen auf Verschiedenheiten, welche in das Bereich der Akustik gehören, und nicht in solchen, welche durch die Optik bedingt sind. Aus diesem Grunde sind sie auch weniger einschneidend als diejenigen, welche die Anforderungen und Bedingungen der im vorstehenden einander gegenübergestellten dramatischen Erscheinungsformen, des großen Dramas und des Konversationsstückes, unterscheiden. Hieraus folgt, daß die Aufgabe, ein Theater so zu gestalten, daß

es zugleich für die Oper (Musikdrama) wie für das große Trauerspiel geeignet sei, an sich gefunder und deshalb in vollkommenerer Weise zu lösen sein wird als diejenige, ein Theater zu schaffen, welches allen Erscheinungen des gesprochenen, rezitierenden Dramas, von dem einaktigen Schwanke bis zum heroischen Trauerspiel, in einer alle Teile gleich befriedigenden Weise genügen könne.

Die erstere Form ist sehr zahlreich vertreten; fast alle mittleren Hoftheater haben diese Bedingungen zu erfüllen.

Mit anderen Worten, die Eigenschaften des Neuen Hofburgtheaters sollten danach beurteilt werden, ob darin das große Drama zu seinem vollen Rechte gelangt, und wenn das feine Lustspiel oder Konversationsstück dabei etwas Not leidet, so ist dafür die Unlösbarkeit der den Architekten gestellten Aufgabe allein verantwortlich zu machen.

Die für die Hauptverhältnisse des Hauses bestimmenden Vorschriften des amtlichen Bauprogrammes waren folgender Art gefaßt.

»Der Zuschauerraum soll 1800 bis höchstens 2000 Personen fassen, und zwar in einem Parterre, abgeteilt in Parkett und Parterre, und vier Galerien« (soll heißen: Rängen).

Rings um das Parterre Logen, ebenso im I. und II. Rang durchaus, im III. Rang jedoch nur an den Flügeln, zusammen 10 Logen zu je 4 Personen gerechnet.

Im Parkett, in der Hälfte des Parterres, in dem nicht zu Logen verwendeten Teile der III. Galerie sind Sperrsitze zu errichten, und zwar:

im Parkett (nebst den Gängen rechts und links auch ein Mittelgang)	ca. 250—300	Sperrsitze
im Parterre	» 80—100	»
im III. Stock	» 150—200	»
im IV. Stock	» 100	»

(Folgen noch Bestimmungen bezüglich der Logen etc. für den Allerhöchsten Hof.)

(Ausgeführt sind 1666 Sitzplätze und ca. 250 Stehplätze, letztere im Parterre und in der obersten Galerie.)

Bezüglich der Bühne war im Programm vorgeschrieben:

»Das Podium soll ein Proszenium erhalten von der Breite von 48—50' (15—16 m).«

»Hinter der Bühne, deren Tiefe mit 80 bis 90' (= 25 bis 28 m) bestimmt wird, ist etc.«

und ferner:

»Die eigentliche Bühne bis zu den Abchlussmauern soll eine Breite von 100' erhalten etc.«

(Ausgeführt ist die Bühne mit 81' Tiefe und 101' Breite, einschliesslich der Gewichtskasten.)

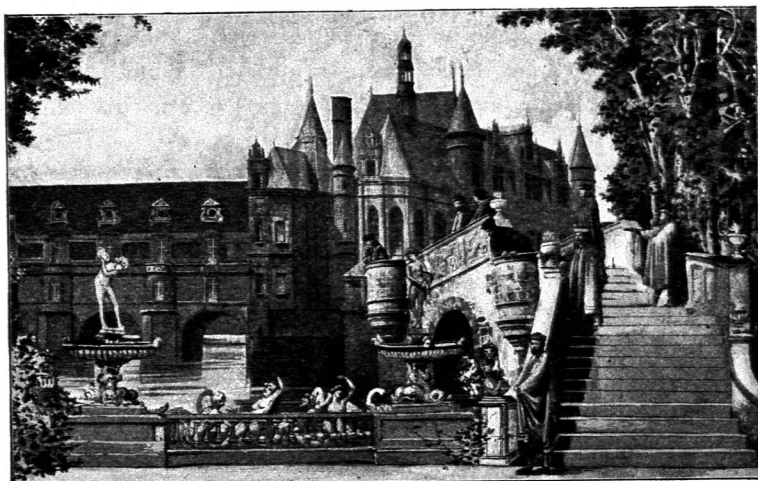
Man kann fragen, von wem ein Programm herrühren konnte, welches sich so wenig wie dieses mit den Traditionen des Instituts und mit den Wünschen und Gepflogenheiten der Bühnenmitglieder, sowie des Publikums deckte?!

Dafs die Verschiebung des Bühnenbildes von den oberen Rängen aus in der Tat eine sehr bedeutende sein mufs, liegt auf der Hand. Abgesehen von der Ueberschneidung durch den Harlekinsmantel und die Soffitten, mufs die Perspektive einer Bühnendekoration, von einem so hohen Standpunkte aus betrachtet, unrichtig wirken, da sie für einen weit niedriger liegenden Horizont und Augenpunkt konstruiert ist, die sich nicht wie in der Natur je nach dem Standpunkte des Beschauers verschieben. Dies sind jedoch Mängel, welche in jedem großen Theater ebenso selbstverständlich wie unvermeidlich sind und welche die Oper ganz in demselben Mafse treffen wie das Schauspiel oder eigentlich weit empfindlicher, um deswillen, weil in der Oper in den meisten Fällen den Bühnendekorationen eine noch gröfsere Bedeutung beigemessen wird als im Schauspiele oder Drama. Fig. 134 bis Fig. 136¹¹⁴⁾ zeigen die eben erörterten Verschiebungen des Bühnenbildes je nach dem verschiedenen Standpunkte des Beschauers.

144.
Verschiebung
des
Bühnenbildes.

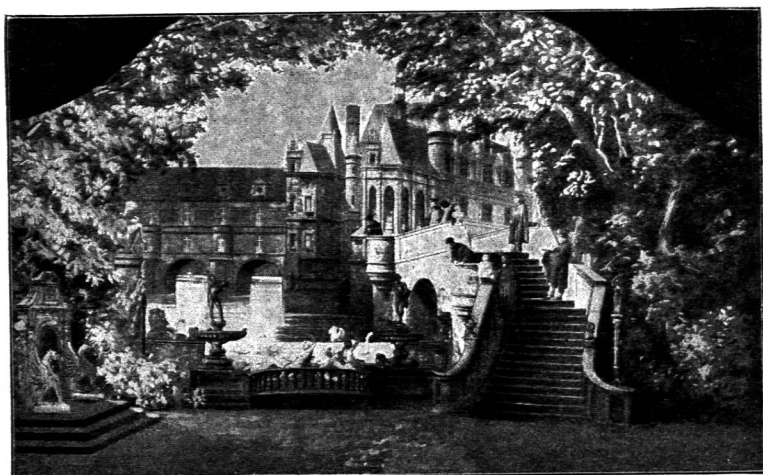
114) Nach: BRANDT. Die Reformbühne. Bühne und Welt, Bd. III-1, S. 316.

Fig. 134.



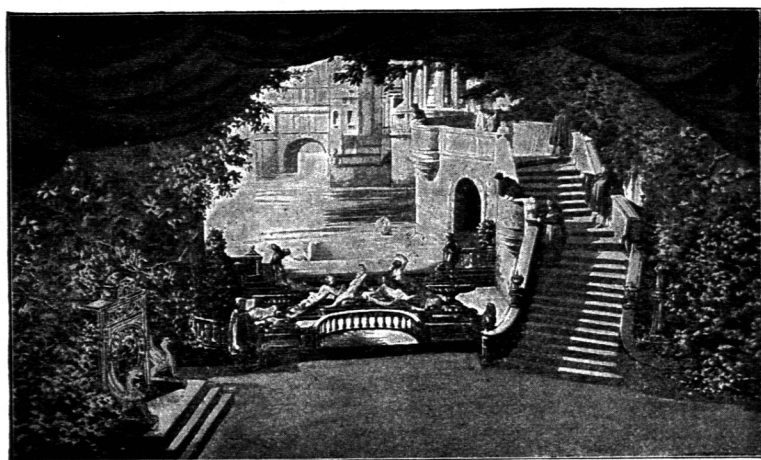
Vom
Parkett
aus,

Fig. 135.



vom
II. Rang
aus
und

Fig. 136.



vom
IV. Rang
aus
gesehen.

Verschiedenes Erscheinen einer Bühnendekoration ¹¹⁴⁾.

Der Vergleichung wegen mögen hier einige Maße älterer wie neuerer, für das rezitierende Schauspiel bestimmter Säle folgen, wobei die Länge von Vorhangs- linie bis Umfassungswand, die Breite von Wand zu Wand an der Stelle der größten Breite und die Höhe vom Fußboden des Parketts bis zur Saaldecke ge- nommen sind.

	Länge	Breite	Höhe	Bühnen- öffnung
Paris, <i>Théâtre de l'Odéon</i>	21,00	19,00	18,00	12,00
» » <i>de la Porte St.-Martin</i> . . .	16,55	17,00	16,50	11,00
Berlin, Königl. Schauspielhaus	19,50	19,00	13,50	11,75
» <i>Lessing-Theater</i>	21,00	18,00	12,00	9,80
» <i>Neues Theater</i>	21,00	15,00	14,00	8,00
München, Neues Schauspielhaus	19,00	14,00	10,00	9,00
Wien, Neues Hofburgtheater	27,50	25,00	17,50	13,25
Meter.				

145.
Verschiedenheit
der
Logenhäuser.

Beim Entwerfen eines Theaters und hier im besondern bei der Festlegung der einzelnen Verhältnisse des Logenhauses wird der Architekt in allen Fällen mit gegebenen Faktoren zu rechnen haben, die innerhalb gewisser Grenzen für die Lösung der Aufgabe bestimmend fein werden. Dieselben sind:

- 1) Charakter und Zweck des Theaters, d. h. ob daselbe
 - α) bestimmt sei für die Aufführung von Opern und Ballett unter Ausschluss jeder anderen Gattung, oder
 - β) für Oper, Ballett, Spieloper, Schauspiel und Drama, oder
 - γ) für Luftspiel, Konversationsstück, Schauspiel etc.
- 2) Anzahl der Zuschauer.
- 3) Breite der Bühnenöffnung. Diese ist in vielen Fällen dadurch bestimmt, daß ein schon vorhandener Fundus im neuen Gebäude benutzt werden soll.
- 4) Befondere, aus örtlichen Verhältnissen, persönlichen Gepflogenheiten oder sonstigen Rücksichten hervorgehende Wünsche bezüglich Anordnung der Plätze, Größe des Parketts, Anzahl der Ränge etc. (*Wagner-Theater, Volkstheater, Variété-Theater* u. f. w.).

146
Breite
des
Zuschauer-
raumes.

Aus den vorhergehenden, an die beim Hofburgtheater in Wien bestehenden Verhältnisse geknüpften Betrachtungen ist ersichtlich, in welchem Umfange der Zweck des Theaters bestimmend fein muß für die Art der Anordnung der im Logen- hause unterzubringenden Plätze. Sofern die Anzahl der im Parkett und Parterre aufzunehmenden Personen feststeht und die Maßverhältnisse der Sitzreihen ebenfalls wenigstens ungefähr bestimmt sind, ermitteln sich die der Cavea zu gebenden Ab- messungen im großen ganzen nach den in der Berliner Bauverordnung vom Jahre 1889 in § 9 und § 10 enthaltenen näheren Bestimmungen. Es könnte daher wohl ein Probeexempel unter Zugrundelegung angenommener Verhältnisse und Voraus- setzungen aufgestellt werden, jedoch keine feststehende Regel, weil eben diese Voraussetzungen schwankend und fast in jedem einzelnen Falle andere, durch die verschiedensten Umstände gegebene sind.

Goffet teilt in seinem bereits mehrfach angezogenen Werke ¹¹⁵⁾ eine solche von

115) GOSSET, A. *Traité de la construction des théâtres etc.* Paris 1886.

Cavos auf Grund von Erfahrungssätzen aufgebaute Regel mit, welche, wenn auch nur für Theater der alten Gattung anwendbar, doch einen gewissen Anhalt zu bieten geeignet ist, der wenigstens so weit genügen kann, daß der Architekt sich danach ein ungefähres Bild zu schaffen im Stande ist. Nach dieser Regel sollen zu rechnen sein für das Meter des größten Durchmessers eines Theaterfaales:

bei 3 Rängen	65	gute Sitzplätze,
» 4 »	90 »	»
» 5 »	110 »	»

Hiernach zurückrechnend würde ein Saal, welcher 1000 gute Plätze enthalten und 3 Ränge haben sollte, $\frac{1000}{65} = 15,30$ m Durchmesser haben müssen.

Bei derselben Personenzahl würde für ein Theater mit 4 Rängen ein Durchmesser von 11,10 m, bei 5 Rängen ein solcher von nur 9,10 m entsprechen.

Umgekehrt, wenn eine Zuschaueranzahl von 1500 Personen und ein Durchmesser von 15,00 m als allgemeiner Anhalt gegeben wären, so würden hiernach 100 Personen auf das Meter des Durchmessers entfallen und damit nach vorstehendem die Anlage von 4 Rängen angemessen oder statthaft sein.

Es leuchtet ein, daß nur große Theater mit einer großen Anzahl von Zuschauern und entsprechendem Durchmesser des Saales sich zur Anlage einer größeren Anzahl von Rängen eignen können, da anderenfalls die Verhältnisse des schmalen und sehr hohen Saales sehr unschön und auch unpraktisch sein würden.

Uebrigens folgt schon die mehrgenannte Bauverordnung dafür, daß die Theaterfäle so wenig in den Himmel wachsen, wie dies den Bäumen gestattet ist; denn im § 9 werden daselbst alle weiteren Zweifel abgeschnitten durch die Bestimmung: »Ueber dem Parkett dürfen höchstens 4 Ränge angelegt werden.«

Der Anhalt, den der Architekt aus dem erwähnten, von *Cavos* aufgestellten Erfahrungssätzen schöpfen kann, ist zwar nur ein ganz allgemeiner, aber doch immerhin von einem gewissen Wert, insofern als er für die ersten Versuche der Raumbestimmungen einen nützlichen Fingerzeig bietet, volle Freiheit lassend, die erzielten Ergebnisse den für jeden einzelnen Fall vorliegenden Verhältnissen anzupassen.

So liegt es auf der Hand, daß neben der in dieser Regel allein eingesetzten größten Breite eines Saales auch seine Länge ein sehr maßgebendes Element für sein Fassungsvermögen ist, mit anderen Worten, daß durch Verlängerung oder Verkürzung der seitlichen Schenkel die Anzahl der Sitze erhöht oder vermindert und damit die mitgeteilte Erfahrungsregel sehr erheblich modifiziert werden kann.

Für die Breitenabmessung der Cavea und mithin des Logenhauses ist vor allem die Breite der Bühnenöffnung bestimmend. Im allgemeinen sollte letztere in keinem Theater mehr als höchstens 16,00 m bis 18,00 m betragen (letztere Weite hat diejenige des Theaters *d'Orient* in Madrid) und nicht weniger als etwa $\frac{3}{5}$ der größten Breite des Saales.

Ersteres ist bedingt durch akustische Gründe, insofern als bei solcher und etwa noch größerer Breite die Stimmittel der Sänger und Sängerinnen in einem so hohen Maße in Anspruch genommen werden müßten, daß sich bald keine Künstler mehr finden dürften.

Für die Bestimmung der oben bezeichneten Mindestbreite der Bühnenöffnung sind mehr die optischen und ästhetisch-architektonischen Gesichtspunkte ausschlaggebend, weil anderenfalls die Einschnürung der Kurve am Proszenium zu stark und

deshalb unschön fein, zugleich auch eine große Anzahl der Seitenplätze sehr unvorteilhaft machen würde.

147.
Länge
des
Zuschauer-
raumes.

In Bezug auf die Längenausdehnung eines Saales ist in der Bauverordnung keinerlei beschränkende Vorschrift enthalten. Scheinbar müßten die bereits erwähnten physikalischen Grenzen des deutlichen Sehens und Hörens für Bestimmung der größten zulässigen Entfernung zwischen dem Zuschauer und der Bühne ausschlaggebend sein.

Diese Grenzen sind aber einestheils so weit gesteckt und anderenteils so schwankend, daß sie nur bei ganz außergewöhnlichen Aufgaben überhaupt in Frage kommen werden. Außerdem ist der Begriff deutlichen Sehens und Hörens an sich so wenig feststehend, daß er nicht als feststehender Faktor angenommen werden kann.

Die Ansprüche in Beziehung auf Genauigkeit des Hörens und Sehens sind auch ganz verschiedene, wenn es sich um große Opern, um Ballette und um große Trauerspiele, oder wenn es sich um das sog. rezitierende Drama handelt, in welchem weder mächtige Orchester oder Massenwirkungen, noch auch großer szenischer Aufwand in Frage kommen. In den ersteren wird alles Wesentliche auch von größerer Entfernung aus mit einer vollen Verständnis sichernden Deutlichkeit wahrgenommen werden können; deshalb werden bei den für solche Vorstellungen bestimmten Theatern auch größere Dimensionen gerechtfertigt sein. Im letzteren dagegen muß der Auftrag ein feinerer, weniger für die Wirkung in die Ferne berechneter sein. Das Gesamtbild bewegt sich in engeren Grenzen, und der intensive Genuß, auch der feinsten Einzelheiten, ist unerlässliches Erfordernis. Bei den diesem Genre gewidmeten Sälen kommt es deshalb darauf an, die Zuschauer in möglichst engem Kreise um die Bühne zu verfammeln.

Bei Komposition feines Saales wird der Architekt aber doch vor allem und zunächst noch ohne auf die speziellen Zwecke des Saales Rücksicht nehmen zu können, sich dadurch leiten lassen müssen, der ihm vorgeschriebenen und durch irgendwelche Umstände festgestellten Anzahl von Zuschauern ein möglichst vorteilhaftes Unterkommen zu schaffen, unter Berücksichtigung der vorstehenden allgemeinen Anhaltspunkte, sowie der in jedem einzelnen Falle vorliegenden tatsächlichen Verhältnisse.

Danach werden sich in letzter Linie die Längenabmessungen feines Saales bestimmen, und als Rückschluß des Gefagten ergibt sich die Regel, daß für ein für die große Oper etc. bestimmtes Theater ein größerer Raum und mithin eine größere Anzahl von Zuschauern statthaft ist als für ein nur dem rezitierenden Drama gewidmetes.

Es zeigt sich also, daß alle die für die Abmessungen eines Logenhauses in Betracht kommenden Faktoren in ganz bestimmten gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnissen zueinander stehen, die aber verschiebbar und für jeden einzelnen Fall der Verschiedenheit der Aufgaben entsprechend andere sind, so daß eine feste Lehre oder Regel nicht aufgestellt werden kann. Dies kann nur begrüßt werden, da sonst eine Verknöcherung, ein Verlust der individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Anlagen die Folge sein müßte. Eine solche Gefahr der schematischen Gleichmäßigkeit oder durchstehenden Ähnlichkeit dürfte bevorstehen, sobald der von *Wagner* angeregte, kaum irgendwelche Modifikationen gestattende Typus für die Theater der endgültig herrschende werden sollte.

Bei Feststellung der Abmessungen des Parketts und des Parterres ist mit der Frage der Unterbringung der vorgeschriebenen Anzahl von Personen natürlich auch die GröÙe der einzelnen Sitze und die Breite der Gänge zu berücksichtigen und in Erwägung zu ziehen.

148.
Platz-
abmessungen.

Die Berliner Polizeiverordnung stellt als MindestmaÙ für die Sitze in geschlossenen Reihen 0,50 m Breite und 0,80 m Tiefe fest. In feiner unten genannten Schrift¹¹⁶⁾ bezeichnet *Sturmhoefel* sogar 0,50 $\times$ 0,75 m als hinreichend; doch braucht hierauf nicht weiter eingetreten zu werden angesichts der Bestimmtheit der eben gedachten amtlichen Vorschrift. Die in letzterer gegebenen Maße sind als MindestmäÙe für Durchschnittstheater im allgemeinen als genügend anzusehen, und der Architekt wird in sehr vielen Fällen nicht in der Lage sein, diese Maße erheblich überschreiten zu können.

Immerhin wird es auch Fälle geben, in denen diese Maße nicht als ausreichend angesehen werden dürfen, wenigstens nicht für die bevorzugteren Platzgattungen, z. B. für die Plätze des I. Parketts (*Fauteuils d'orchestre*) in größeren, vornehmeren Theatern.

Zum Vergleiche mögen nachstehend die Abmessungen der Sitze in diesen zuletzt genannten Platzgattungen verschiedener Theater hier nebeneinander gestellt werden.

Parkett-Bestuhlungen.

		Breite der Stühle	Tiefe der Reihen
1	Genua, <i>Teatro Carlo Felice</i>	0,55	1,08
2	Florenz, » <i>della Pergola</i>	0,50	0,90
3	London, <i>Covent Garden</i>	0,585	0,925
4	Moskau, Großes Theater	0,53	1,00
5	Paris, <i>Nouvel Opéra</i>	0,555	0,92
6	Berlin, Königl. Opernhaus	0,54	0,83
7	Dresden, » Hoftheater, alt	0,55	0,802
8	» » » neu	0,60	0,83
9	Frankfurt a. M., Opernhaus	0,50	0,75
10	Wien, k. k. Hofopernhaus	0,64	0,91
11	» k. k. Hofburgtheater	0,57	0,885
12	Dresden, Königl. Hoftheater Neustadt	0,56	0,80
13	Stuttgart, » Hoftheater (eingesichert im Januar 1902)	0,48	0,81
14	Mainz, Stadttheater	0,50	0,75
15	Altona, »	0,55	0,76
16	Hannover, Königl. Hoftheater	0,54	0,87
17	Leipzig, Stadttheater	0,68	0,85
18	Genf, »	0,50	0,90
19	Zürich, »	0,55	0,76
20	Berlin, Wallnertheater	0,54	0,72
21	Antwerpen, Königl. Theater	0,68	1,00
22	Bordeaux, <i>Grand Théâtre</i>	0,52	0,85
23	Kairo, Oper	0,80	0,90
		Meter.	

116) STURMHOFEL, A. Scene der Alten und Bühne der Neuzeit. Berlin 1889.

In Deutschland müssen nach den bestehenden Bauvorschriften die Sessel in den Reihen unverrückbar fein und selbsttätig aufklappende Sitze haben. Für deutsche Theater gilt ferner die Bestimmung, daß die Gänge neben den Sitzen frei bleiben müssen, in dieselben also weder bewegliche Stühle gestellt, noch Klappsitze dort angebracht werden dürfen. Diese letzteren führen in Frankreich den Namen *Strapontins*, und *Garnier* berichtet darüber, wie dieselben zu seinem großen Aerger in der Pariser Oper aus Rücksichten der Kasse doch eingeführt worden seien, obgleich er sich mit allen Mitteln dagegen getraut habe.

Die Sitze in den besseren Plätzen, also dem Parkett, den Balkonen oder *Galeries nobles* und ähnlichen, sind in großen Theatern stets gepolstert und meistens mit dem sehr haltbaren Plüsch überzogen; sie haben Bretter zum Aufstellen der Füße, vielfach einen kleinen mit einer Randleiste versehenen Bort zum Abstellen des Opernglases und in einigen Fällen, wie z. B. im k. k. Opernhaus in Wien, eine unter dem Sitz des Vordermannes angebrachte Röhre zum Hineinschieben des Zylinderhutes. Die Sitzgestelle sind aus Holz. Der Verwendung eiserner Gestelle steht ein grundsätzliches Bedenken nicht entgegen, solange sie bequem in der Form und solide sind und bezüglich ihrer Konstruktion dafür Sorge getragen ist, daß durch das Niederfallen der Sitze kein lästiges Klappen entstehen könne.

Einen Wert in Bezug auf die größere Feuerficherheit solchen eisernen Bestuhlungen beizumessen, wäre aber, abgesehen von den anderen bereits mehrfach erörterten Gründen, um deswillen allein schon ganz irrig, weil sie doch unter allen Umständen mit Polsterungen versehen sein müßten und diese letzteren mit samt ihren Bezügen doch kaum feuerficher herzustellen sein dürften.

Für die Bestuhlungen der minder bevorzugten Plätze werden kleinere Abmessungen als für die ersten Plätze zulässig sein, solange die vorgeschriebenen Mindestmaße eingehalten werden. An Stelle von Polsterungen werden sie zweckmäßiger Sitze und Lehnen von perforierten Holzplatten oder Rohrgeflecht erhalten.

Eine Beseitigung der Zwischen- oder Armlehnen, wie sie von manchen Seiten empfohlen wird, dürfte angesichts des einem großen Teile des Publikums innewohnenden Hanges zu Rücksichtslosigkeiten und egoistischer Selbsthilfe leicht zu Mißständen führen und nicht ratsam sein.

Nach § 10 der Berliner Bauverordnung von 1889 darf die Zahl der Plätze in ununterbrochener Reihe neben einem Seiten- oder Zwischengange im Parkett und im I. Rang 14 nicht übersteigen. Daraus folgt, daß die Anordnung von Seitengängen ohne Mittelgang nur in solchen Parketts zulässig ist, in welchen sich in einer zusammenhängenden Reihe nicht mehr als 28 Sitze befinden. Hiernach berechnet sich auch die größte Breite dieses Parketts auf 28 mal der Breite eines Sitzes plus der Gesamtbreite der beiden Seitengänge.

Sofern aus irgend einem Grunde in einem Parkett, welches die gleiche Anzahl von Sitzen, d. h. 28 in einer Reihe, enthalten müßte, von Seitengängen ganz abzusehen und statt derselben ein Mittelgang anzulegen wäre, so würde dieser von jeder Reihe von jeder Seite her 14, im ganzen also 28 Personen aufzunehmen haben. Danach würde, da auf diesen einen Gang sämtliche Personen aus dem ganzen Parkett angewiesen wären, derselbe schließlich eine sehr unvorteilhafte Breite bekommen müssen.

Nach § 11 derselben Polizeiverordnung ist die Breite der Gänge nach dem Verhältnis von 1,00 m für 70 Personen zu bemessen; das zulässige Mindestmaß der

Gänge ist auf 0,90 m festgesetzt, darf jedoch bei der ersten Sitzreihe auf 0,65 m verringert werden.

Um innerhalb der so vorgeschriebenen Maße der Gangbreiten zu bleiben und doch die gebotenen Vorteile auszunutzen, wird es sich gelegentlich empfehlen, das Parkett seiner Tiefe nach in Zonen zu teilen, auf deren jede für jede Seite nicht mehr als 63 Sitzplätze entfallen, weil für diese Anzahl das eben genannte Mindestmaß von 0,90 m noch genügt, sofern jeder dieser Zonen eine nach dem Umgang führende Ausgangstüre entspricht.

In solchen Theatern, in denen in jeder Parkettreihe mehr als 28 Sitze untergebracht werden müssen, wird es notwendig, diese Reihen in der Richtung der Längsachse zu teilen. Dies kann in verschiedener Weise geschehen. Erstens dadurch, daß außer den beiden äußeren Seitengängen noch ein der Mittellinie entsprechender Mittelgang durchgeführt wird, welcher also das Parkett in zwei gleiche Hälften zerlegen würde. Nach der gedachten Polizeiverordnung würde bei solcher Einteilung das Unterbringen von $4 \times 14 = 56$ Sitzen in einer Reihe noch zulässig sein, von denen von rechts und von links je 14 Personen auf den Mittelgang und je 14 auf jeden der beiden Seitengänge angewiesen wären. Oder zweitens dadurch, daß das Parkett durch zwei der Mittelachse parallele Gänge in drei Teile zerlegt wird, von denen die beiden äußeren zum mittleren sich verhalten würden wie 1 : 2, so daß die ersteren jeder bis zu 14, der letztere bis zu 28 Sitze in einer Reihe enthalten dürfte; alsdann würden jedem der beiden Gänge von jeder Seite 14, zusammen 28 Personen von jeder Reihe zufließen. Es liegt auf der Hand, daß unter Beobachtung der Vorschriften der Polizeiverordnung im ersteren Falle der Mittelgang, im letzteren die beiden Zwischengänge dem Zuflusse entsprechende größere Breitenmaße bekommen müßten. In beiden Fällen aber wird ein zwischen Parkett und Parterre liegender Quergang notwendig, welcher die in diesen Gängen abflömenden Zuschauer aufzunehmen und den diesem Quergange entsprechenden Ausgangstüren zuzuführen bestimmt ist, da denselben ein unmittelbarer seitlicher Ausgang nicht geboten ist. Die gegen einen solchen Quergang an und für sich, namentlich aber für den Fall einer plötzlichen panikartigen Entleerung bestehenden Bedenken sind sehr bedeutend; sie werden an anderer Stelle noch eingehende Erörterung finden.

Ganz abgesehen von diesen Bedenken und denjenigen ökonomischer Art — denn Mittelgang und Quergang nehmen eine große Anzahl der besten Plätze in Anspruch — können selbst große Theater sich eine solche Raumverschwendung nicht ganz ungestraft gestatten. So schön und wohltuend eine gewisse vornehme Großräumigkeit der Sitze und der Gänge ist, so muß man sich doch auch in diesem Punkte vor dem Zuviel hüten. Ein solches allzu geräumig angelegtes Parkett erscheint von gewissen Punkten des Theaters aus betrachtet leer und deshalb frostig und unbehaglich; ein Anblick, welchen ein Theater des in seiner Natur begründeten *Horror vacui* wegen ganz besonders vermeiden sollte. Einen solchen Anblick aber bietet z. B. vom Rang aus gesehen selbst bei guter Besetzung das räumlich sehr luxuriös angelegte Parkett des Hofopernhauses in Wien.

e) Orchester und Stimmzimmer.

In den Opernhäusern des XVIII. Jahrhunderts nahmen die Orchester, dank der weit einfacheren Instrumentierung der alten Opern, einen sehr bescheidenen Platz ein

im Vergleiche zu demjenigen, welcher in den neueren Opernhäusern als unbedingtes Erfordernis erscheint, ganz besonders in solchen, in deren Spielplan die Musikdramen *Wagner's* mit ihrer mächtigen Orchesterwirkung vorherrschen¹¹⁷⁾. So ist denn auch für die Bestimmung der Länge eines Logenhauses die Gröfse des Orchesters ein Faktor geworden, welcher bei den ersten Ermittlungen der räumlichen Verhältnisse nicht außer acht gelassen werden kann.

Die einem Orchesterraum zu gebenden Abmessungen sind natürlich abhängig von der Anzahl der Musiker, welche darin Platz finden sollen, und es muß angenommen werden, daß diese Anzahl in den weitaus meisten Fällen schon bei Erteilung des Auftrages oder mit dem Programm für den Bau, mit einem Worte vor Beginn feiner Vorstudien, dem Architekten in bestimmter Form bekannt gegeben sein werde. Der andere Fall ist kaum denkbar, daß nämlich eine Bestimmung über diese Kardinalfrage dem Architekten überlassen oder zugefchoben werde. Sie hängt vollständig ab von dem Range, dem Zwecke des Theaters, von den Mitteln, mit welchen es betrieben werden soll, von örtlichen oder persönlichen Verhältnissen, von gewissen Traditionen etc., Erwägungen, denen sich der Architekt fast immer fernzuhalten und deren Ergebnisse er als gegebene Gröfsen in seine ohnedies schwierige Rechnung aufzunehmen haben wird.

Nur selten wird er also in die Lage kommen, bei diesen Fragen mit mehr als beratender Stimme zugezogen zu werden, meist wohl in dem Sinne, über die räumlichen Konsequenzen der ihm vorgelegten Wünsche Auskunft zu geben. Mit Hinblick darauf möchte eine vergleichende Zusammenstellung der Anzahl der Orchestermitglieder in verschiedenen bekannteren Theatern von Nutzen sein.

		Anzahl der Musiker	Breite des Orchesters
1	Genua, <i>Teatro Carlo Felice</i>	64	2,20
2	Mailand, » <i>alla Scala</i>	100	4,40
3	Paris, Alte Oper (<i>Rue Lepelletier</i>)	80	5,75
4	» <i>Nouvel Opéra</i>	95	6,20
5	London, <i>Covent Garden</i>	80	3,80
6	Wien, k. k. Hofopernhaus	112	5,50
7	Berlin, Königl. Opernhaus	100	3,60
8	München, Hof- und Nationaltheater	90	4,00
9	Dresden, Neues Königl. Hoftheater	65	4,53
10	Wiesbaden, Königl. Hoftheater	80	4,00
11	Hamburg, Stadttheater	50	4,00
12	Mainz, »	46	2,50
13	Halle a. S., »	45	3,00
14	Stuttgart, Königl. Hoftheater	64	—
15	Hannover, »	72	—
16	Prag, Nationaltheater	50	3,30
17	Bayreuth, <i>Wagner</i> -Theater	115	11,00
18	München, Prinz Regenten-Theater	115	10,50
		Meter.	

Unter knappen Verhältnissen ist für jedes Orchestermitglied, einschliesslich der Pulte etc., ca. 0,80 qm, bei reichlicheren Verhältnissen ca. 1,00 qm Bodenfläche zu rechnen.

¹¹⁷⁾ *Mozart* hat seine Opern für ein Orchester von höchstens 50 Musikern geschrieben.

Bei gegebener Anzahl der Mitglieder und der die Länge des Orchesterraumes bestimmenden Breite des Saales läßt sich dann un schwer die ungefähre Tiefe, d. h. Breite des ersten feststellen. In welchem Maße diese Tiefe ihrerseits auf die Gesamtlänge des Logenhauses von Einfluß sein wird, dies würde von der Anordnung des Orchesters, d. h. also davon abhängen, ob dasselbe nach früherem Gebrauche vom Bühnenpodium begrenzt oder ob es nach dem von *Wagner* eingeführten Systeme zu einem Teile seiner Breite unter dieses Podium gehoben werden soll und in welchem Verhältnisse.

Bis zu dem durch *Wagner* gegebenen mächtigen Anstöße war bei keinem Theaterbau in Deutschland die Notwendigkeit einer erheblichen Versenkung des Orchesters empfunden worden. Der Fußboden desselben lag meistens in derselben Höhe mit demjenigen der vorderen Parkettreihe oder nur wenig tiefer; von letzterer war es nur durch eine Bretterwand in Brüstungshöhe getrennt.

Unzweifelhaft ist es, daß sich dadurch eine Menge mehr oder weniger störender Konsequenzen ergaben. Die ersten Reihen des Parketts mußten in ihrer Aufmerksamkeit beeinträchtigt werden. Der Bassgeigen und Harfen mit ihren hohen, über die Bühnenrampe hervorragenden und namentlich für die tieferen Sitzreihen die Personen auf der Bühne in unleidlicher Weise überschneidenden Köpfen ist bereits gedacht worden; dazu kam noch der vor dem Souffleurkasten stehende, allen sichtbare Dirigent, dessen Eifer und lebhaftes Bewegungen nicht selten die Augen in einer für viele unnötigen und störenden, für ihn selbst und für einige persönliche Verehrer aber nicht immer unerwünschten Weise auf sich zogen.

Diese Uebelstände, die früher, wenn überhaupt sehr empfunden, als selbstverständlich vom Publikum ruhig hingenommen wurden, bedurften allerdings einer Abhilfe, die zum unabweisbaren Bedürfnisse wurde, seitdem das Publikum auf sie aufmerksam geworden und zu der Erkenntnis gelangt war, daß es in der Tat Uebelstände seien und daß Abhilfe möglich — eine Erkenntnis, die schon gleichzeitig mit dem Hervortreten *Wagner's* und unabhängig von ihm an anderen Stellen empfunden wurde, wenn nicht in Deutschland, so doch in Frankreich.

Diesem Uebelstande in seinen störenden Erscheinungen entgegenzutreten, genügte aber schon eine Versenkung des Orchesters in dem Maße, daß die in den ersten Reihen des Parketts demselben zunächst Sitzenden in ihrem Ausblicke auf die Bühne nicht mehr behindert wurden; der weitere Schritt bis zur vollständigen Negierung des Musikherdes, dem absoluten Verschwinden des Orchesters scheint zu weit zu gehen und deshalb anfechtbar zu sein.

In seiner Großen Oper hat *Garnier* bereits eine solche modifizierte Versenkung des Orchesters durchgeführt. Ueber die Gründe, die ihn dazu veranlaßten, und über den Widerspruch, der ihm von verschiedenen Seiten entgegengesetzt wurde, spricht er sich in einer trotz des bekannten unterhaltenden Plaudertones sehr anregenden und lehrreichen Weise aus in seinem mehrfach genannten Buche ¹¹⁸⁾.

Auch in Deutschland wurden von da an in den meisten neu erstehenden Theatern die Orchester mehr oder weniger versenkt.

Im Neuen Hoftheater in Dresden liegt der Hauptteil des Orchesters um 0,52 m tiefer als der Fußboden der vordersten Reihe des Parketts; außerdem ist zunächst

152.
Versenkte
Orchester.

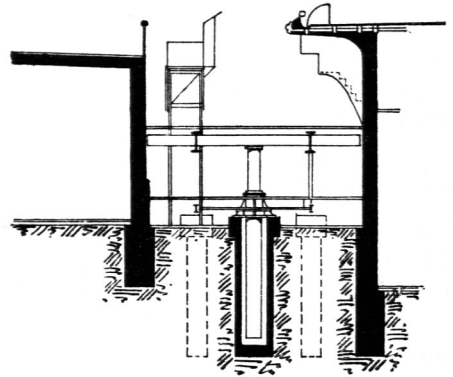
¹¹⁸⁾ *Le nouvel opéra*, Bd. I, S. 190 ff.

der Bühne ein $1,20\text{ m}$ breiter, um weitere $0,21\text{ m}$ tiefer eingefenkter Platz für die Bassgeigen und andere hohe Instrumente angelegt. Diese Anordnung hat sich als vollkommen hinreichend erwiesen, um die Besucher der am meisten gefährdeten Plätze gegen eine störende Unterbrechung ihrer Gesichtslinie zu schützen. Diejenige der Besucher der Ränge geht ohnedies über das Orchester hinweg; sie werden zwar, ihres erhöhten Standortes wegen, in der Lage sein, in das Orchester hinabzusehen, aber nur wenn sie ihre Blicke absichtlich dahin richten.

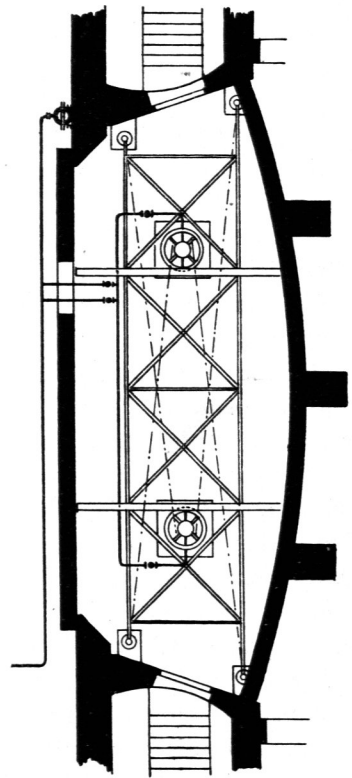
Das Orchester des Hoftheaters in Wiesbaden ist in Form einer grossen, hydraulisch bewegten Verfenkung konstruiert, die sowohl auf die Höhe der vordersten Parkettreihe gehoben, wie um $3,00\text{ m}$ unter dieselbe verfenkt werden kann (Fig. 137¹¹⁹). Das ganze, ca. $75,00\text{ qm}$ grosse Podium dieses Orchesters ruht auf zwei $15,00\text{ m}$ langen Gitterträgern und diese wieder mittels Querträgern auf zwei hydraulischen Plungerkolben von 360 mm Durchmesser. Das gleichmässige parallele Heben einer solchen ungleich belasteten Fläche mittels zweier Drucktempel erforderte ganz besonders vorsichtige Anlage; die dabei zu berücksichtigenden Schwierigkeiten sind durch die ausführende Firma »Maschinenfabrik Wiesbaden« in ausgezeichneter Weise überwunden worden. Es müßte aber Staunen erregen, wenn diese Einrichtung mit allen anderen durch sie erreichten Vorteilen auch noch den einer tadellosen Klangwirkung des Orchesters verbände, und es scheint in der Tat, als ob diese, namentlich bei der tiefen Einstellung, zu wünschen ließe.

In Halle a. S. ist ein Teil des Orchesters unter das Bühnenpodium geschoben, jedoch nur so weit, als die nach dem Auditorium vortretende Ausbauchung der Bühne beträgt und so, daß der $3,00\text{ m}$ breite Hauptteil unbedeckt bleibt. Mit anderen Worten, da nur ein kleiner Teil durch dieses sich darüber legende segmentförmige Schild überdeckt ist, so werden die an anderer Stelle hervorgehobenen Mißstände hier nicht fühlbar und die Mehrzahl der Orchestermitglieder ist in ihrem Ausblick auf die Bühne nicht behindert.

Fig. 137.



Querschnitt.



Grundriss.

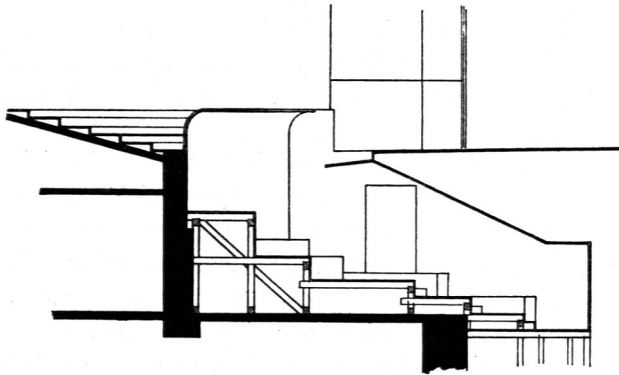
Verfenkbares Orchester
im Neuen Hoftheater zu Wiesbaden¹¹⁹).

1/200 w. Gr.

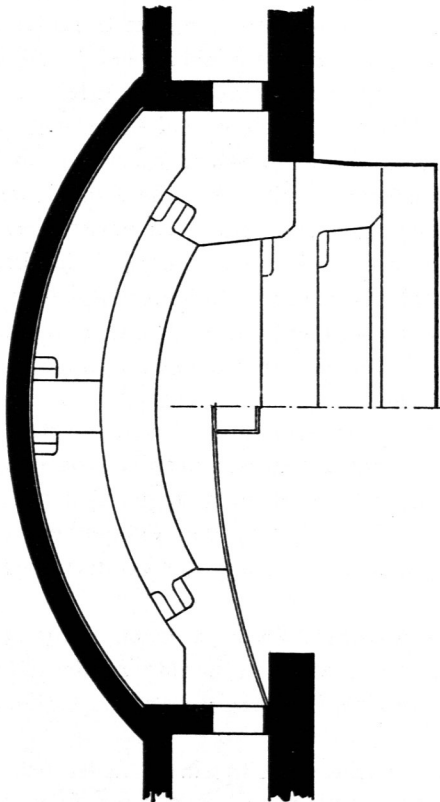
¹¹⁹) Nach den von der »Maschinenfabrik Wiesbaden« gütigst zur Verfügung gestellten Zeichnungen.

Zur vollsten Durchführung ist dieses Unterschieben des Orchesters unter das Bühnenpodium erst in Bayreuth und nach dem da gegebenen Vorbilde im Prinz Regenten-Theater zu München gebracht worden.

Fig. 138.



Querschnitt.



Grundriss.

Orchester im Prinz Regenten-Theater zu München.

$\frac{1}{200}$ w. Gr.

Im letzteren (Fig. 138), dem neuesten Theater nach dem von *Richard Wagner* getragenen System, zeigt das Orchester eine auf das Aeußerste getriebene Ausbildung. Die größte Breite des Raumes beträgt in der Mitte, d. h. vom Scheitel des vorderen, segmentförmigen Abchlusses bis an den rückwärtigen geraden Abchluss 11,00 m; davon sind 6,00 m durch das ebenfalls segmentförmig vorspringende Bühnenpodium überdeckt; an den Seiten beträgt diese Ueberdeckung ca. 5 m. Der Raum ist eingeteilt in 6 Abstufungen, von denen die oberste, dem Auditorium nächste, ca. 1,65 m und die unterste 4,75 m unter dem Fußboden der ersten Sitzreihe liegt. Der durch letztere Abstufung dargestellte, ca. 1,75 m breite, ca. 23 qm messende Raum hat eine Kopfhöhe von ca. 2,25 m. Infolge der von beiden Seiten her das Orchester überdeckenden Blenden hat nur der in der Mitte sitzende Kapellmeister einen Ausblick auf die Bühne; keiner der Musiker aber hat die Möglichkeit, weder dahin, noch in den Zuschauer-raum zu sehen; während der ganzen Dauer der Oper hat er nur die dicht auf ihm lastenden Wände und Decken vor seinen Augen, die überdies behufs weiterer Abdämpfung des Kluges mit mindestens 0,05 m starken Matratzen auswattiert sind.

Es galt früher als absolut unerlässlich, daß die Orchestermitglieder der Vorstellung folgen und im Kontakt mit den Vorgängen auf der Bühne bleiben müssen. Während sie da einen, wie es scheinen sollte, für die Interessen der Kunst nur

153.
Folgen für die
Orchester-
mitglieder.

förderlichen persönlichen Anteil empfinden und in ihr Spiel legen konnten, sehen sie sich jetzt von jedem persönlichen Folgen oder Mitgehen gänzlich abgeschnitten, in niedrige, meist unerträglich heiße Räume verbannt, ohne jede Verbindung mit der Außenwelt und ohne Urteil über das, was auf der Bühne geschieht. Sie sind darauf angewiesen, nur auf den Dirigenten achtend, mechanisch und, im wahren Sinne des Wortes, im Schweisse ihres Angesichtes ihre Partie herunterzuarbeiten, lediglich durch ihre traditionelle Bravheit dazu angepornt, trotzdem ihr Bestes zu tun.

Auch gewisse Aeufserlichkeiten scheinen bezeichnend und dürften vielleicht nicht ohne Bedeutung werden. Die Orchestermitglieder großer Theater, namentlich der Hoftheater, sind durchweg künstlerisch hochstehende und gewissenhafte Herren; die meisten von ihnen sind lebenslänglich angestellte, pensionsberechtigte Beamte und gehören in dieser Eigenschaft dem Institut an, an welchem sie wirken und mit dem sie sich eins fühlen; wichtige, unentbehrliche Mitwirkende an dem Gesamtwerke, können sie sich mit Fug und Recht als ebenbürtige Teile des großen, ihrer Kunst dienenden Ganzen betrachten. Diefem Gefühle, dem der Hochachtung vor dem versammelten Zuschauerkreise und dem Bewußtsein, an einem bedeutenden künstlerischen Vorgange teilzunehmen, gaben sie dadurch äußeren Ausdruck, daß sie nie anders als im Gesellschaftsanzug auf ihren Plätzen im Orchester erschienen. Jetzt, da sie nichts sehend und von niemand gesehen oder beachtet, versteckt, unter Hitze und schlechter Luft leidend, ihre Arbeit tun müssen, haben sie diese äußeren Formen abgelegt und sitzen mehr oder weniger *disgusted* in Hemdärmeln oder sonst nach Bequemlichkeit kostümiert in ihrem Musikverliefe, nicht unähnlich den Bühnenarbeitern, mit denen sie sich vielleicht bald auf eine Stufe herabgedrängt sehen werden. Es wäre nicht zu verwundern, wenn dies allmählich auf den Geist, die Auffassung, den Ehrgeiz und die Willigkeit der bisher einen so hohen künstlerischen Rang einnehmenden Orchestermitglieder eine niederdrückende, demoralisierende Wirkung äußern würde, und man darf sich fragen, ob der erreichte Gewinn, die von einigen wenigen empfundene Nuance etwas erhöhter Illusion solche Einbuße aufwiegen könne.

154.
Entwicklung
des Wagner-
Orchesters.

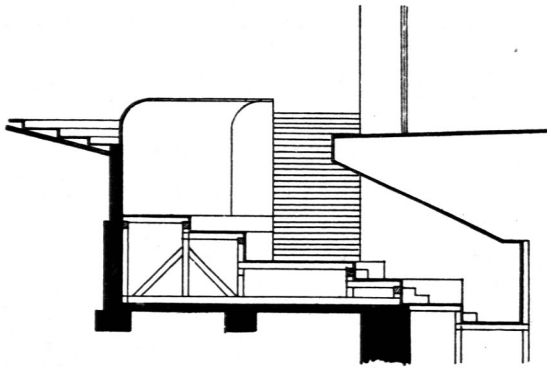
Der in jeder Beziehung glücklichen Neuerung, das Orchester durch Tieferlegen der Gesichtslinie der Parkettbesucher zu entrücken, schloß sich von selbst die weitere an, diese durch einen wagrecht liegenden Schirm auch gegen den störenden Schein der Pultlampen zu schützen; damit bot sich zugleich die Gelegenheit, diesen Schirm zu benutzen, um hinter ihm eine wirkfame Beleuchtung der Vorderbühne anzubringen an Stelle der störenden Fußrampe.

Es ist sehr interessant, dem nachzugehen, durch welchen Vorgang diese an sich gemäßigte Behandlung des Orchesters sich ausbilden konnte zu der jetzt als Dogma hingestellten rigorosen, wie sie in den beiden Theatern streng *Wagner'scher* Observanz durchgeführt worden ist.

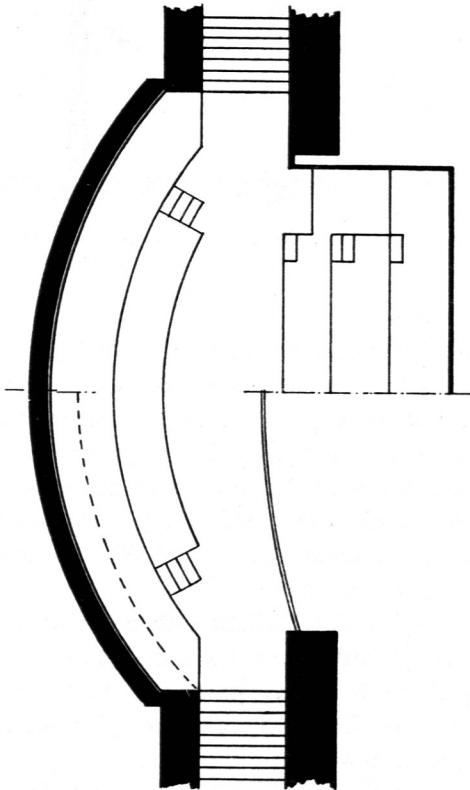
In *G. Semper's* Entwürfe für das Münchener Festspielhaus findet sich das Orchester zwar verfenkt und den Blicken der Zuschauer entzogen, jedoch nur so weit vom Podium verdeckt, als sein segmentförmiger Vorsprung beträgt. In Bayreuth (Fig. 139) dagegen liegt das Orchester schon zu einem großen Teile — an den Seiten 2,00 m und in der Mitte ca. 3,00 m — unter dem Podium. Gleichwie von der Brüstung zwischen Parkett und Orchester, so erstreckt sich dort auch von der Vorderkante des Podiums aus ein wagrechter Schirm über das Orchester, in der Mitte nur einen verhältnismäßig schmalen Streifen freilassend, durch welchen der Klang der Instrumente sich hindurchzudrängen hat und welcher zugleich dem Dirigenten den notwendigen Ueberblick über die Bühne gewährt.

Den Anstoß dazu, das Orchester zu einem großen Teile unter die Bühne zu schieben, haben wahrscheinlich in erster Linie ökonomische Erwägungen gegeben, in-

Fig. 139.



Querschnitt.



Grundriss.

Orchester im Wagner-Theater zu Bayreuth.

$\frac{1}{200}$ w. Gr.

dem durch Ausnutzung dieses sonst unbenutzten Raumes die Möglichkeit geboten wurde, dem Orchester eine größere Breite zu geben, ohne deshalb einen für mehrere Sitzreihen hinreichenden kostbaren Raum zu opfern. Weiter dürften zuerst selbst *Wagner's* Wünsche nicht gegangen sein; nach seinen eigenen Worten war »das Orchester, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar nach der Bühne blickte«. (Siehe auch Art. 138 [S. 195].)

Es ist aber einleuchtend, daß die Erreichung dieser optischen, sowie der in zweiter Linie sich daran anschließenden ökonomischen Vorteile allein nicht ausschlaggebend geblieben ist für die weitere Entwicklung des an sich einfachen Grundgedankens zu einem eigenen und feststehenden Typus. Vielmehr war es die in Bayreuth eigentlich unverhofft erworbene Erkenntnis eines ganz außerordentlich großen Gewinnes auch in akustischer Beziehung, welcher namentlich mit Rücksicht auf die mächtige Instrumentierung *Wagner'scher* Tondichtungen von größter Bedeutung ist. Die Kraft der Töne erfährt eine wohltätige Abdämpfung, und die Vereinigung aller Instrumente zu einer harmonischen Gesamtwirkung wird in weit vollkommenerem Maße erreicht als bei offenem und hochliegendem Orchester.

Aber unbestreitbar ist andererseits auch, daß ein versenktes und halbgedecktes Orchester nahezu doppelt so stark besetzt sein muß wie

ein offenes, angesichts all der Mittel und Vorkehrungen, welche trotz der versenkten Lage noch immer notwendig erachtet werden, um den überreichen Schall der Instrumente genügend niederzuhalten.

Es steht mir nicht zu, die Frage aufzuwerfen, ob das Wesen der *Wagner'schen* Tondichtungen mit diesen Einrichtungen unlöslich verbunden sei; doch scheint es immerhin feltfam, daß ein Musikwerk nur mit früher nie dagewesenen orchesterlichen Mitteln zur Darstellung gebracht werden darf und daß gleichzeitig auch wieder die gewaltfamsten Mittel aufgeboden werden müssen, um die Wirkung der ersteren abzdämpfen, sie niederzuhalten.

Sollte man nicht zu weit gegangen sein und sollte nicht die Zeit kommen, wo man zu milderen Anschauungen zurückkehren werde?

155.
Konstruktion
und
Einrichtung.

Die Konstruktion der Orchester in Bezug auf ihre Resonanz ist sehr einfach. Früher wurde das Podium des Orchesters frei über einen in Form einer umgekehrten halben Tonne aus Brettern hergestellten Resonanzboden gelegt (Fig. 140). In neueren Theatern sieht man von diesem Hilfsmittel ab. Der Fußboden des Orchesters wird wie jede gewöhnliche Balkendecke konstruiert, und als solche überspannt er einen darunter befindlichen hohlen Raum.

Die Abmessungen der verschiedenen für die Verteilung der einzelnen Instrumente bestimmten Abstufungen, sowie alle Sonderheiten der Einrichtung und Einteilung des Orchester-raumes werden stets in der Hand des Dirigenten bleiben. Diese Einrichtungen bestehen aus leichten, aus Holz hergestellten Podien, die jederzeit mit leichter Mühe je nach Bedarf verschoben und verändert werden können.

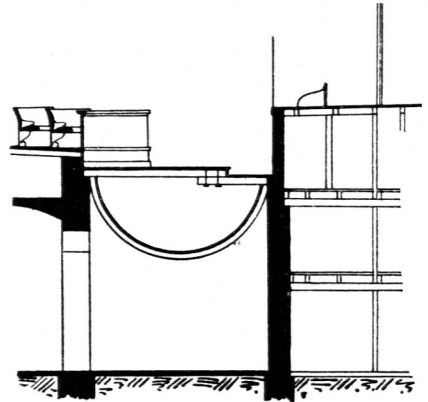
156.
Theaterfälle
ohne
Orchester.

In kleineren, lediglich dem Luftspiel oder Schauspielen, also der leichteren, sog. rezitierenden dramatischen Kunst gewidmeten Theatern hat man in neuerer Zeit mehrfach von der Anlage eines Orchesters ganz abgesehen und mit Recht; denn die dem Publikum gebotene sog. Zwischenaktsmusik hat wohl noch nie zur Erhöhung des Genusses beigetragen, kaum je einen anderen Erfolg gehabt als den, jede Unterhaltung während der Pausen in unangenehmster Weise zu erschweren. Für die in Frage kommenden Aufführungen ist Musik nur selten erforderlich, und wo dies der Fall ist, da kann das wenige sehr leicht hinter den Kulissen durch die sog. Theatermusik geleistet werden.

Mit dem freudig zu begrüßenden Wegfall der Zwischenaktsmusik ist also der Orchesterraum in solchen Theatern veraltet geworden und kann zur Ausnutzung für Parkettstühle herangezogen werden. Das ist sehr schön; ganz aber sollte auch bei der sog. intimen Bühne eine gewisse räumliche Trennung zwischen der Scheinwelt und der Wirklichkeit trotzdem nicht aufgeopfert werden.

Man vergleiche hierzu die Erörterungen bezüglich des alten und des neuen Hofburgtheaters auf der einen Seite und auf der anderen *Richard Wagner's* Bemerkung über das beleidigend freche Hervortreten des szenischen Bildes bis zur Betastbarkeit¹²⁰⁾. Nicht ideal-künstlerische Bedenken allein sprechen gegen ein solches Heranschieben der vordersten Sitzreihen an die Bühne, sondern auch Einwendungen durchaus praktischer Natur müssen dagegen erhoben werden. Die Plätze in erster

Fig. 140.



Konstruktion des Resonanzbodens
für ein Orchester.

1/200 w. Gr.

¹²⁰⁾ Siehe: WAGNER, R. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Leipzig 1873. S. 24 (Fußnote).

Reihe unmittelbar vor dem Podium und der Bühnenrampe sind nichts weniger als angenehm. Der Gesichtswinkel muß ein ungünstiger sein; auch sitzt der Zuschauer den auf der Vorhangsline agierenden Schauspielern viel zu nahe, was meistens ebenfowenig im Interesse dieser letzteren, wie in demjenigen der Beschauer wünschenswert ist. Die weiter hinten auf der Bühne sich abspielenden Vorgänge dürften aber oft überhört und dadurch dem Auge der demnach wenig beneidenswerten Besucher der ersten Sitzreihe entzogen werden.

Dies ist in ganz besonderem Maße in denjenigen Fällen zu empfinden, wo mit »geräumtem Orchester« gespielt wird und die erste Stuhlreihe so nahe an die Bühne herangestellt ist, daß die dort Sitzenden mit ihren Knien fast die Verkleidung berühren und, da sie sich auf dem niedrigsten Punkte befinden, kaum über den Rand derselben hinwegsehen vermögen. Der Hintermänner wegen ist es natürlich untunlich, die vordersten Reihen etwas zu erhöhen; so müssen sich die dahin Begünstigten in ihr Los ergeben, das in den meisten Fällen ein recht hartes ist. Mit Recht ist deshalb im neuerbauten Münchener Schauspielhause zwischen der vordersten Sitzreihe und der Vorderkante der Bühne ein Raum von ca. 1,50 m freigelassen worden. Dies ist jedenfalls das mindeste; denn auch da sind die vorderen Plätze aus den bereits erwähnten Gründen der Bühne noch viel zu nahe, um angenehm sein zu können.

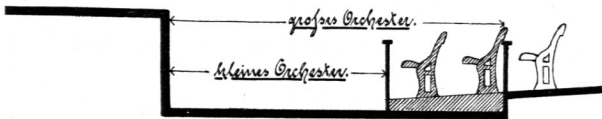
In der über dieses Theater herausgegebenen Monographie sagt *Littmann*, daß für etwaige spätere Fälle ein versenktes Orchester vorgesehen sei. Von demselben ist jedoch weder im Theater selbst, noch in den der Monographie beigegebenen Plänen etwas zu erkennen. Wenn es in der Tat bereits in latentem Zustande vorhanden sein sollte, so würde zur Zeit die Lage etwa dieselbe sein wie bei geräumtem Orchester und das im vorstehenden darüber Ausgesprochene hier zutreffen.

Vielfach werden die Orchester bei solchen Aufführungen, für welche eine verminderte Anzahl von Musikern genügt, durch Abtrennung eines Teiles verkleinert,

um für einige Reihen Parkett-sitze Platz zu gewinnen.

157.
Orchester
von
veränderlicher
Größe.

Fig. 141.



Verkleinerung eines Orchesters ¹²¹⁾.

Zu diesem Zwecke bedarf es keiner besonderen baulichen Vorkehrungen. Die das Orchester vom Parkett scheidende Brüstung wird so hergestellt, daß sie je nach Bedürfnis um

das erforderliche Maß nach vorn gerückt, der Fußboden durch *ad hoc* eingesetzte Böcke und darauf gelegte Bohlen ausgeglichen werden kann. Die in Fig. 141 gegebene Zeichnung des Orchesters des alten Hoftheaters in Dresden zeigt die Art solcher Vorkehrungen.

In einigen wenigen Operntheatern, so z. B. in der ehemaligen wie in der neuen Großen Oper in Paris, hat man sich aus irgendwelchem Grunde veranlaßt gesehen, von der einfachen, der Linie der Sitzreihen sich anschließenden Segmentform des Orchesters abzugehen und daselbe mit seinem mittleren Teile in die Sitzreihen des Parketts einzufchieben, so daß dieser mittlere Teil von letzteren zangenförmig umklammert wird. Es ist nicht ohne weiteres zu erkennen, welchem Vorteile solche Anordnung sich eingebürgert haben könne. Bei stark besetztem

158.
Orchester
von
außer-
gewöhnlicher
Form.

¹²¹⁾ Die schraffierten Bestuhlungen nebst ihrem Unterbau und den Brüstungen sind beweglich.

Orcheſter müſſen dieſe umklammernden Plätze in muſikaliſchem Sinne zweifellos höchſt unangenehm ſein. Es iſt deſhalb wohl auch ſehr wahrſcheinlich, daſs ſie namentlich nur von denjenigen *Habitués* bevorzugt und geſucht ſein, welche ſich weniger durch die Oper als durch das damit verbundene Ballett in das Theater gezogen fühlen. (Siehe den Grundriß der Großen Oper zu Paris auf der Tafel bei S. 101.)

159.
Stimmzimmer.

In früheren Zeiten war es Gebrauch, daſs die Muſiker zu einer beſtimmten Zeit vor Anfang der Oper ſich im Orcheſter verſammelten und dort ganz ungeniert vor aller Augen oder vielmehr vor aller Ohren ihre Inſtrumente zu ſtimmen begannen. Es war ein ſeltſames Durcheinander, und der verwöhnte, nervöſe Opernbefucher von heute wird von Entſetzen ergriffen ſein bei dem bloßen Gedanken daran. Trotz alledem wage ich es auszuſprechen, daſs dieſes eigentümliche Präludieren doch eines gewiſſen Reizes nicht entbehrte. Man empfand, daſs etwas Großes ſich vorbereite und aus dieſem Chaos halblauter Töne und abgeriſſener Paſſagen erſtehen werde. Da ertönten die leiſen Schläge des Dirigenten auf ſein Pult, das Durcheinander der Töne, das Quinkelierern und Fagottieren verſtummten; der Dirigent muſterte mit mahnenden und ermutigenden Blicken die Reihen der geſpannt, wie ſprungbereit an ſeinen Augen hängenden Muſiker; langſam hob ſich der Taktſtock und — die Ouvertüre ſetzte ein. Man war damals noch barbariſch genug, um trotz all des Seltſamen, was vorhergegangen war, trotzdem daſs man das materielle Hervorbringen der Töne vor Augen hatte, doch noch ſo ganz bei der Sache ſein zu können, daſs man oft genug bei den erſten Takten der Ouvertüre eine Gänsehaut über den Rücken laufen fühlte.

Die wenigſten von denen, die ſolches Stimmen noch erlebten, dürften ſich deſſelben mit eigentlichem Widerwillen erinnern; ebenſowenig ſoll aber die Behauptung aufgeſtellt werden, daſs es eine Inſtitution geweſen ſei, deren Befeitigung betrauert werden müſſe, und gewiſs würde heute eine ſolche Ouvertüre vor der Ouvertüre in einem vornehmen Theater als etwas ganz Monſtröſes, Unmögliches empfunden werden. So ſind die früher ſelbſt in den großen Opernhäusern unbekannten Stimmzimmer, in denen die Inſtrumente auſerhalb des Gehöres des Publikums auf die richtige Stimmung gebracht werden können, zur unentbehrlichen Notwendigkeit geworden.

Der Zweck dieſer Stimmzimmer läſt es als erſtes Erfordernis erſcheinen, daſs ſie in nächſter Nähe des Orcheſters und mit leichtem Zugange zu demſelben angelegt werden. Eine ganz unmittelbare Verbindung, etwa in der Weiſe, daſs Orcheſter und Stimmzimmer nur durch eine Tür getrennt wären, würde aber dem Zwecke nicht entſprechen, weil in ſolchem Falle die verworrenen Töne leicht in das Auditorium dringen könnten, wo ſie dann allerdings weſentlich ſtörender empfunden werden müſſten als bei dem früheren Zuſtande.

Wenn möglich, ſollten zwei Stimmzimmer, je eines rechts und links des Orcheſters, angelegt werden, einesteils weil zwei Räume von mäſſiger Gröſſe ſich leichter erübrigen laſſen als ein doppelt ſo großer, und anderenteils auch einer Trennung der Inſtrumente wegen.

Die Maſsverhältniſſe der Räume werden ſich nach der Gröſſe des Orcheſters, bzw. nach der Anzahl der Muſiker richten, und es liegt auf der Hand, daſs für die Stimmzimmer die Abmeſſungen an ſich etwas reichlicher genommen werden müſſen als im Orcheſter ſelbſt.

Neben dem eigentlichen Stimmzimmer ist je eine Garderobe für die Musiker und in diesen Räumen eine Anzahl von Wandschränken vorzusehen, welche dazu dienen, daß jeder einzelne der Musiker sein Instrument unter eigenem Verschluss aufbewahren kann.

160.
Kleider-
ablagen.

Da diese Instrumente oft einen sehr großen wirklichen oder Affektionswert darstellen, so ist es notwendig, daß alle Vorrichtungen getroffen werden, um sie vor Schädigungen, welcher Art sie sein mögen, zu bewahren. In erster Linie muß also dafür gesorgt werden, daß die betreffenden Räume vollständig gegen Feuchtigkeit geschützt seien, und ferner ist es geboten, daß sie in annähernd derselben Temperatur gehalten werden wie der Zuschauerraum oder das Orchester. Manche Instrumente sind außerordentlich empfindlich gegen Temperaturwechsel, und sie würden im Orchester leicht die im Stimmzimmer erlangte Stimmung sofort verlieren, wenn die Temperaturen in beiden Räumen wesentlich verschieden sein sollten.

Bestimmte Masse für die Instrumentenschränke etc. existieren nicht und könnten nicht gegeben werden; denn die Anordnung dieser Einrichtungsteile wird in jedem einzelnen Falle besonders festzusetzen und von sehr verschiedenen Verhältnissen abhängig sein.

f) Anordnung der Sitzplätze im Zuschauerraum.

1) Sitzplätze im Parkett und Parterre.

Erstes Erfordernis und Hauptmerkmal eines gut angelegten Theaters ist, daß möglichst von allen Sitzplätzen aus die Bühne gut übersehen werden könne. So ist die Anlage der Sitze sowohl in Bezug auf ihre Höhenlage im Verhältnis zur Bühne, wie auch in Bezug auf die Freiheit ihres Gesichtsfeldes von entscheidender Bedeutung und muß deshalb Gegenstand eines besonders sorgfältigen Studiums sein.

161.
Neigungs-
verhältnisse
des
Parketts und
Parterres.

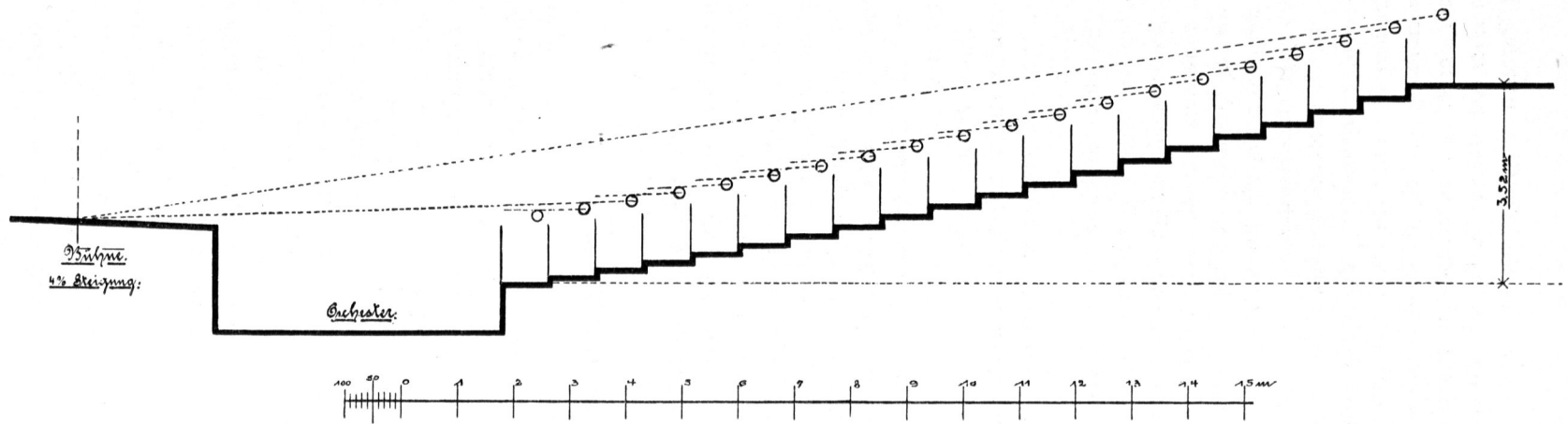
Es sollte damit begonnen werden, die Neigungsverhältnisse des Parketts und Parterres festzustellen, weil nicht nur die Beziehungen dieser Plätze zu den Umgängen und Eingangsräumen, sondern auch die Höhenlage der Ränge davon abhängig sind.

Dabei ist die Frage, ob das Podium der Bühne dem am meisten verbreiteten Gebrauche entsprechend mit einem gewissen Gefälle oder ob es wagrecht angelegt wird, von weit geringerer Bedeutung, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist.

Bei den amphitheatralisch angelegten Theatern ohne Ränge, in erster Linie also bei den sog. *Wagner*-Theatern, sodann auch denjenigen nach dem Vorschlage von *Sturmhofer*, einigen Volkstheatern und anderen ähnlichen Anlagen bestehen weit einfachere Verhältnisse, weil bei ihnen die Rückwirkung der Anlage der Cavea auf die Ränge nicht in Frage kommt. Letzteres Moment muß aber unmittelbar als Regulator für die Entwicklung der Neigungsverhältnisse des Parketts und Parterres angesehen werden.

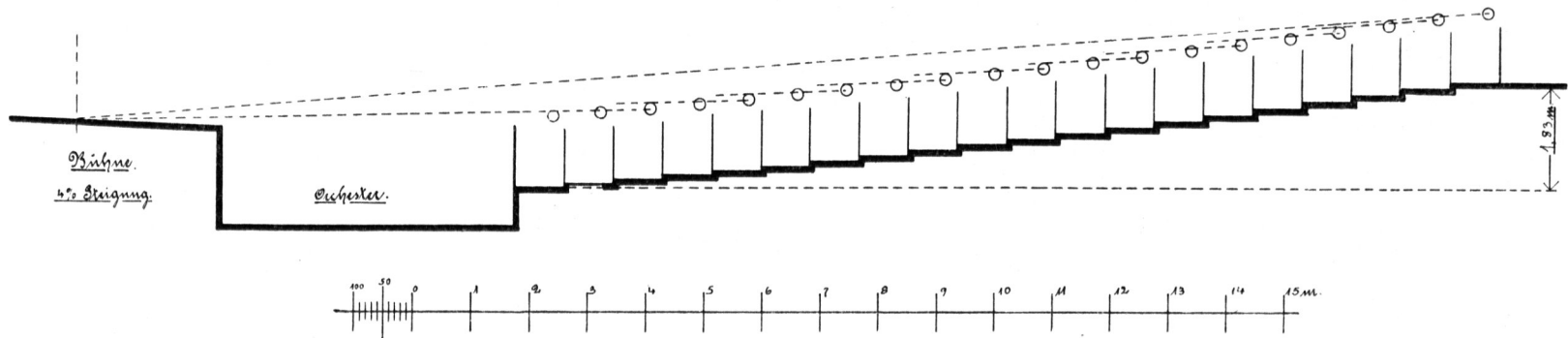
Es ist selbstverständlich, daß von diesen Plätzen aus der Blick auf die Bühne umfoweniger behindert, also umso vorzüglicher sein wird, je mehr die hinteren Sitzreihen sich über die vor ihnen erstreckenden erheben. So vorteilhaft eine solche Ueberhöhung an sich ist, so sind derselben doch dadurch Grenzen geboten, daß die Plätze der Ränge ihrerseits wieder umso angenehmer sind, je geringer ihre Höhenlage über der Bühne, je flacher also ihr Gesichtswinkel ist. Je steiler aber Parkett und Parterre angelegt werden, umso höher wird die letzte Reihe derselben sich

Fig. 142.



Konstruktion der Parkett-Sitzreihen bei geneigter Bühne nach Lachèz.

Fig. 143.



Konstruktion der Parkett-Sitzreihen bei geneigter Bühne nach Sturmhoefel.

über dem Niveau der Bühne befinden, umfomehr werden der I. Rang und mit ihm die übrigen Ränge in die Höhe getrieben und umso steiler der Gesichtswinkel.

In seinem unten genannten Werke ¹²²⁾ hat *Lachèz* die Regel aufgestellt, daß jeder Hintermann über den Scheitel seines Vordermannes hinweg einen bestimmten Punkt der Bühne ungehindert müsse sehen können. Nach *Sturmhoefel* soll es genügen, wenn jeweilig der dritte Mann über den Scheitel des ersten sehen könne, also Nr. 3 über Nr. 1, Nr. 4 über Nr. 2 u. f. f.

In den in Fig. 142 u. 143 unter Zugrundelegung der nachfolgenden allgemeinen Annahmen aufgetragenen Profilen sind die Konsequenzen dieser Vorschriften in Bezug auf die Neigungsverhältnisse eines Parketts ersichtlich. Dabei wurde angenommen:

Ein Bühnenpodium mit einer Steigung von $0,04^m$ auf das Meter;

die Vorhangslinie $2,50^m$ von der Vorderkante des Podiums;

Höhe der Vorhangslinie über der Vorderkante des Podiums demnach $0,10^m$;

Höhe der Vorderkante des Podiums über dem Fußboden der ersten Reihe des Parketts $1,00^m$;

Höhe vom Fußboden der Sitzreihen bis zum Auge des Zuschauers $1,20^m$;

desgl. vom Auge bis zum Scheitel $0,10^m$ ¹²³⁾;

Anzahl der Sitzreihen 20;

Breite derselben $0,85^m$;

Entfernung des Auges der Zuschauer von der hinteren Begrenzung der Reihen $0,20^m$;

Orchesterbreite $5,00^m$;

Bedingung: jeder Zuschauer soll den auf der Vorhangslinie befindlichen Darsteller in seiner ganzen Gestalt übersehen können.

Wenn die Höhe der Vorderkante des Bühnenpodiums auf ± 0 angenommen wird, so würde nach *Lachèz* (Fig. 142) der Fußboden der zwanzigsten Sitzreihe des Parkett-Parterres bei geneigter Bühne auf ca. $+ 3,52^m$, nach *Sturmhoefel* unter derselben Annahme (Fig. 143) auf ca. $+ 1,83^m$ liegen müssen.

Die Gründe, welche zu der seit Jahrhunderten fast allgemein herrschenden Annahme führten, ein Gefälle des Podiums sei unbedingtes Erfordernis einer jeden Bühne, und die noch jetzt für seine Beibehaltung geltend gemacht werden, sollen an geeigneter Stelle eingehendere Betrachtung finden. Ebenso die entgegengesetzten Ansichten einiger maßgebender Fachleute, welche, auf die Ueberflüssigkeit, ja Nachteiligkeit eines solchen Gefalles hinweisend, für eine wagrechte Lage des Podiums ihrer großen Vorteile wegen eintreten.

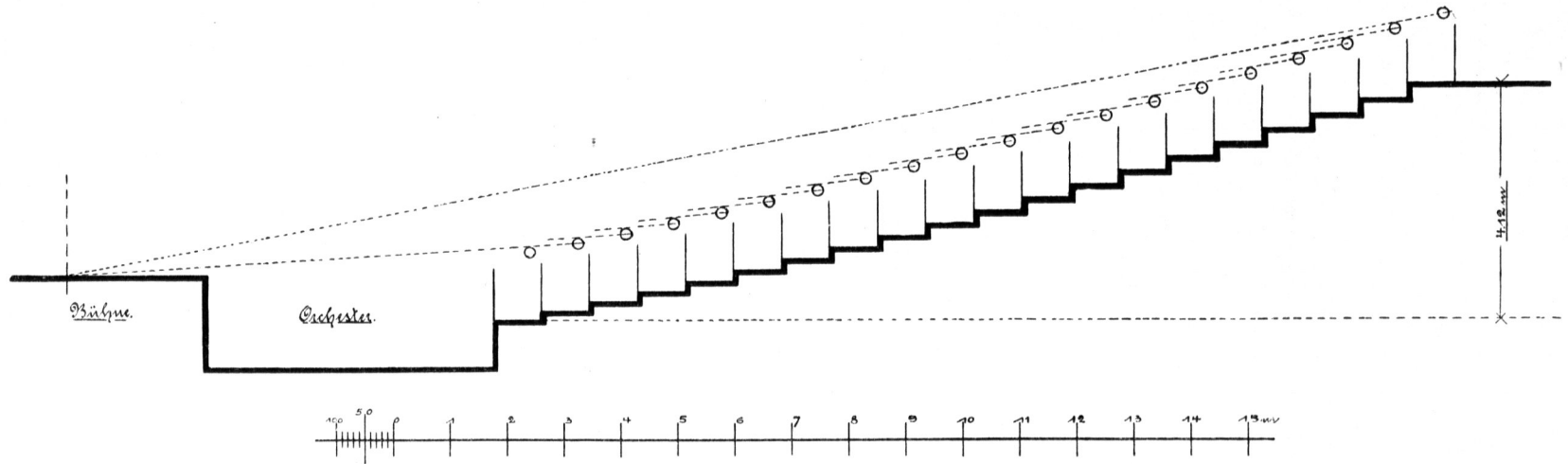
In erster Linie ist es zur Zeit der technische Oberinspektor *Fritz Brandt* in Berlin, welcher sehr lebhaft die Vorzüge des wagrechten Podiums vertritt; seine Ansichten sind in kurzem niedergelegt in dem Aufsätze über die »Reformbühne« in der unten genannten Zeitschrift ¹²⁴⁾. Alle für die wagrechte Bühne in Anspruch genommenen Vorzüge, die an sich ohne weiteres zugegeben werden müssen, würden illusorisch werden, wenn eine Verschlechterung der optischen Verhältnisse, zunächst also der Sehlinie der Parkett- und Parterreplätze dabei mit in den Kauf genommen werden müßte. Die Profile in Fig. 144 u. 145, welche ebenso wie diejenigen in Fig. 142 u. 143 nach den Angaben von *Lachèz* und von *Sturmhoefel*, aber unter

¹²²⁾ LACHÈZ, TH. *Acoustique et optique des salles de réunions*. Paris 1879.

¹²³⁾ *Lachèz* fordert hier $0,20$ bis $0,25^m$; da dieses Maß aber nur für bestimmte, hier nicht in Betracht kommende Verhältnisse angemessen ist, so kann es hier unberücksichtigt bleiben.

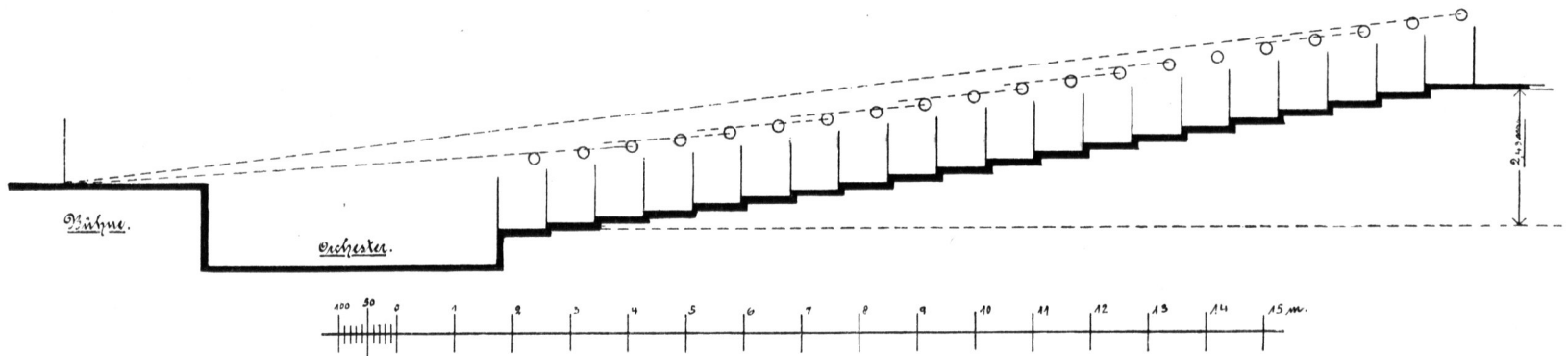
¹²⁴⁾ Bühne u. Welt 1901, S. 311.

Fig. 144.



Konstruktion der Parkett-Sitzreihen bei wagrechter Bühne nach *Lachèz*.

Fig. 145.



Konstruktion der Parkett-Sitzreihen bei wagrechter Bühne nach *Sturmhoefel*.

Annahme eines wagrechten Bühnenpodiums aufgetragen sind, zeigen, daß für einen solchen Fall nach *Lachèz* die zwanzigste Reihe auf ca. $+ 4,12^m$ (Fig. 144) und nach *Sturmhoefel* (Fig. 145) auf ca. $2,43^m$ über Bühnenvorderkante liegen müßte. Es ist einleuchtend, daß eine strenge Einhaltung der in beiden Systemen niedergelegten Regeln bei geneigter Bühne ebenso undurchführbar sein würde wie bei wagrechter. Unter der einen wie unter der anderen Voraussetzung werden die Ränge in eine Höhenlage getrieben, welche an sich unvorteilhaft wäre.

Die Höhenlage der hintersten Reihen des Parterres würde auch den weiteren Nachteil zur Folge haben, daß ein unter der Mitte des I. Ranges hindurchführender unmittelbarer Ausgang des Parterres nur vermittels einer besonderen Treppenanlage, ähnlich derjenigen, welche in der neuen Pariser Oper vom Parterre aus unter dem Amphitheater nach dem Eingangsvestibül führt, hergestellt werden könnte. Wenn aber von einer solchen Treppe Abstand genommen werden müßte, so würde nur erübrigen, das Parterrepublikum seitlich abzuleiten, und zwar nach demselben Umwege, welchen dasjenige des Parketts zu benutzen hat. An sich unerwünscht, würde eine solche Entleerung noch ganz besonders erschwert durch die nicht unerheblichen Höhenunterschiede, welche nur mittels seitlich hinabführender, in den Raum des Parterres einschneidender und ungünstig liegender Treppen zu überwinden sein würden.

Aus alledem zeigt sich, daß eine Anordnung der Parkett- und Parterre-reihen nach den *Lachèz-Sturmhoefel'schen* Systemen für Theater mit Rängen als ausgeschlossen erscheint und unbedingt auf amphitheatralische Anlagen nach Art der *Wagner-Theater* hinweise, wie dies von seiten *Sturmhoefel's* in seinem Theater-vorschlage auch ausdrücklich geschieht.

Dem Schlusse, daß eine wagrechte Bühne in Theatern mit Rängen deshalb Bedenken erregen müsse, weil zur Ausgleichung der optischen Nachteile, unter denen die Parkettplätze sonst zu leiden haben würden, ein solches übermäßiges, den Logen-rängen schädliches Steigungsverhältnis der ersteren unbedingtes Erfordernis sein würde, tritt *Brandt* in dem bereits erwähnten Aufsatze mit großer Bestimmtheit entgegen. Er bestreitet die Notwendigkeit einer besonderen Ueberhöhung der Parkett- und Parterre-Sitzreihen an und für sich und erklärt damit alle daraus hergeleiteten Bedenken für unbegründet, indem er darauf hinweist, daß es bei einem an sich angemessen ansteigenden Parkett völlig gleichgültig sei, ob die Bühne wagrecht oder mit Gefälle angelegt sei.

Es würde festzustellen sein, was als »angemessene« Steigung angesehen werden kann. Dies wird am besten geschehen durch Vergleichung der betreffenden Verhältnisse in bestehenden und bekannten, dem Studium zugänglichen Theatern. Die nachstehende, mit möglichster Genauigkeit ermittelte Zusammenstellung der hier in Frage kommenden Verhältnisse bei 25 bekannteren Theatern mag dazu dienen, eine Vorstellung über die Bedeutung und einen Anhalt für die Bestimmung der gegenseitigen, zwischen Bühne und Parkett bestehenden Beziehungen zu bieten.

Aus dieser Zusammenstellung ist zu erkennen, daß bei Theatern mit wagrechter Bühne — unter Nr. 8, 10, 22 und 25 — eine außergewöhnliche Steigung der Parkettstiege nicht bemerkbar ist, so daß damit die Versicherung *Brandt's* ihre Bestätigung fände, solange nicht erwiesen ist, daß die Sehlinsen der betreffenden Theater besonders ungünstige seien. In Bezug auf das Hofopernhaus in Wien, welches bei einer wagrechten Bühne eine Neigung des Parketts von nicht mehr als

		Neigung des Parketts	Entfernung von Orchesterbrüstung bis Vorhangsline	Höhe der Vorderkant- bühne über Fußboden der vorderen Sitzreihe	Neigung der Bühne	Angabe der Quelle
1	Mailand, <i>Teatro alla Scala</i> ✓	0,025	10,20	1,50	0,05	<i>Contant</i>
2	Turin, » <i>Reale</i>	0,02	13,00	1,40	0,08	»
3	Palermo, » <i>Maffimo</i>	0,03	6,00	1,40	0,04	Monographie
4	Bordeaux, <i>Grand théâtre</i> ✓	0,08	5,60	1,00	0,055	<i>Contant</i>
5	Paris, Altes Opernhaus	0,14	10,50	1,40	0,04	»
6	» Neues »	0,071	8,50	0,95	0,055	<i>Garnier</i>
7	Berlin, Königl. »	0,03	13,75	1,25	0,04	<i>Contant</i>
8	Wien, Hofopernhaus	0,05	9,00	1,05	wagr.	Monographie
9	München, Hof- und National-Theater	0,065	12,75	1,05	0,045	<i>Contant</i>
10	Dresden, Altes Hoftheater	0,071	8,00	1,10	wagr.	Baupläne
11	» Neues »	0,0447	7,70	1,08	0,030	»
12	Frankfurt a. M., Opernhaus	0,070	7,25	1,00	0,05	»
13	Berlin, Schauspielhaus	0,06	4,40	0,75	0,035	<i>Contant</i>
14	Leipzig, Stadttheater	0,066	7,35	0,85	0,056	Pläne
15	Berlin, <i>Leffing</i> -Theater	0,065	125)	0,90	0,030	<i>Sachs</i>
16	Wien, Neues Hofburgtheater	0,078	4,20	1,106	0,025	<i>Sachs</i>
17	Prag, Deutsches Theater	0,035	5,80	1,00	0,030	Monographie
18	Zürich, Stadttheater	0,055	3,25	1,15	0,025	»
19	Prag, Tfschechisches Nationaltheater	0,10	5,75	1,00	0,03	<i>Sachs</i>
20	Halle, Stadttheater	0,115	4,60	0,90	0,04	Monographie
21	Bromberg, »	0,09	3,50	0,70	0,04	<i>Sachs</i>
22	München, Neues Schauspielhaus	0,055	0,00	1,00	wagr.	Monographie
23	Bayreuth, Festspielhaus	0,26	7,80	0,50	0,05	Festschrift
24	München, Prinz Regenten-Theater	0,255	7,30	0,00	0,03	»
25	Meran, Neues Stadttheater	0,06	4,25	0,80	wagr.	Deutsche Bauz.
		Meter für 1 m	M e t e r	Meter für 1 m		

0,05 m auf das Meter zeigt, muß berücksichtigt werden, daß diese Neigung sich nur auf 13 Parkettreihen erstreckt, daß das dahinterliegende, in demselben Verhältnisse ansteigende Parterre mit seiner vorderen Bank aber ca. 0,30 m über die letzte Parkettreihe gehoben ist. Diese Anordnung hat zur Folge, daß der Fußboden der Logen des I. Ranges 3,50 m über der Bühne liegt.

In dem im Jahre 1869 eingeweihten Alten Hoftheater in Dresden hatte *Gottfried Semper* eine wagrechte Bühne ausgeführt. Das 11 Sitzreihen enthaltende Parkett war mit einem Gefälle von 0,071 m für das Meter angelegt; es hat nie Anlaß zu Beschwerden über ungenügendes oder unbequemes Sehen gegeben. Es war hinten abgeschlossen durch das 5 Sitzreihen enthaltende Amphitheater, dessen unterste oder vorderste Reihe ca. 1,40 m über der letzten — obersten — Reihe des Parterres und dessen oberste Reihe auf gleicher Höhe mit dem Logenumgange des I. Ranges lag — 2,25 m über vorderem Bühnenniveau.

Auch in seinem Entwurfe für das Festtheater für München hatte *Gottfried*

125) Hat kein Orchester.

Semper sich für eine wagrechte Lage der Bühne entschieden. Angesichts der sehr kräftigen Steigung der amphitheatralisch angeordneten Sitzreihen und dem damit in Verbindung stehenden Fehlen der Ränge konnten irgendwelche der erwähnten Bedenken dabei nicht in Frage kommen. Die Vorteile der wagrechten Bühne erscheinen in solchen Fällen unbestreitbar.

Der verstorbene Maschinenmeister *Mühdörfer* in Koburg, mit welchem *Semper* damals wegen der Einrichtung der Bühne für das eben erwähnte Theater in Verbindung stand, schreibt am 1. Juni 1867 über die beabsichtigte Anlage: »Dafs es mich schliesslich sehr freut, dafs der Bühnenboden horizontal wird, brauche ich nach unseren mündlichen Erörterungen nicht zu versichern; die Vorteile der horizontalen Bühne sind für die Einrichtung enorm.«

Das im Jahre 1901 von *Dülfer* erbaute neue Stadttheater in Meran hat ein wagrechtes Bühnenpodium. Das Steigungsverhältnis des Parketts ist mit 0,06 m für 1 m in der Mittellinie kein aussergewöhnliches, wie die vorstehende Tabelle zeigt; der Fußboden der Vordersitze des I. Ranges liegt 3,00 m über der Bühne.

Die in der Tabelle verzeichneten starken Neigungen der Theater unter 23 und 24 sind als eine Folge der amphitheatralischen Anlage derselben zu erkennen. Es zeigt sich, dafs diese Neigungen ziemlich genau mit den in vorstehendem mitgeteilten Vorschriften von *Lachèz* übereinstimmen, indem die zwanzigste Sitzreihe ca. 4 m über vorderer Bühnenkante liegt.

Die ausserordentlichen flachen Steigungsverhältnisse der unter 1 bis 3 angeführten italienischen Theater finden ihre Erklärung in der an anderer Stelle bereits erörterten, in Italien üblichen Art der Benutzung der Platea. (Siehe auch Art. 127, S. 185.)

Wie aber auch die Sitzreihen in Bezug auf ihre gegenseitige Höhenlage angeordnet sein mögen, unter allen Umständen bleibt es stets von grösster Bedeutung, die Sitze um je eine halbe Breite gegeneinander zu verschieben, so dafs der Hintermann zwischen den Köpfen der Vorderleute hindurch- und über deren Schultern hinwegsehen kann.

2) Sitzplätze in den Rängen.

Während Parkett und Parterre in den grössten wie in den kleinsten und einfachsten Theatern denselben Anforderungen zu genügen haben und deshalb im ganzen keine grundsätzlichen Unterschiede aufweisen können, besteht in Beziehung auf die Anzahl der Ränge und auf die Art ihrer Teilung eine fast unendliche Fülle verschiedener Lösungen, die ihrerseits sämtlich auf die Gruppierung und Anlage der Sitzplätze zurückwirken. Wie es aber auch sein möge, das eine steht namentlich für deutsche Theater als das stets anzustrebende Ziel fest, dafs alle diese Plätze in einem Verhältnis zur Bühne stehen sollten, welches ihren Inhabern ein möglichst ungehindertes Sehen der letzteren gewährleistet.

Die Umstände, die dies in Frage stellen können und die deshalb vermieden werden müssen, sind dreierlei Art:

- α) zu grosse Entfernung von der Bühne;
- β) zu steiler Gesichtswinkel, und
- γ) Unterbrechung der Sehlinie durch irgendwelchen undurchsichtigen Gegenstand.

Zu α ist bereits an anderer Stelle das Erforderliche gesagt worden, das also hier nicht wiederholt zu werden braucht. Es hat sich auch gezeigt, dafs irgend ein bestimmtes Mafs umfoweniger festgestellt werden kann, als je nach den Auf-

gaben des betreffenden Theaters eine andere Entfernung des Zuschauers von der Bühne geboten oder zulässig sein wird.

164.
Schwinkel.

Der unter β erwähnte Schwinkel darf unter keinen Umständen weniger als 30 Grad betragen. Schon ein Winkel von dieser Grösse würde mit grossen Unbequemlichkeiten des Sehens verbunden sein und einen vollen Genuß so ziemlich ausschliessen; er muß also als die äusserste zulässige Grenze angesehen werden. Es darf hier verwiesen werden auf die Auseinandersetzung *Lewinsky's* (siehe Art. 143, S. 203), sowie auch auf die dem Aufsatze *Brandt's* in Berlin entnommenen interessanten Abbildungen (siehe Art. 144, S. 207).

Mit Rücksicht auf diesen Punkt sind die hintersten, dem Proszenium zunächst liegenden Plätze der obersten Ränge grosser Theater und in noch höherem Masse die in den oftmals in der Höhe dieser Ränge noch angebrachten Proszeniumslogen — meist sind diese für die untergeordneteren Mitglieder der Bühne vorbehalten — unbedingt die ungünstigsten. Um den auf den erstgenannten Plätzen Sitzenden die Möglichkeit zu bieten, über ihre Vordermänner hinweg die Vorgänge auf der Bühne verfolgen zu können, wird man genötigt sein, diese Sitze wesentlich übereinander zu erhöhen. Ob dies nun in einem Masse geschieht, welches an sich genügt, oder ob die diese Plätze einnehmenden Personen noch genötigt sind, die erforderliche Höhe durch Aufstehen zu gewinnen, dies ist in Bezug auf den Gesichtswinkel ohne Belang, der umso ungünstiger sein muß, je höher die Augen des Zuschauers bei gleicher Horizontalentfernung sich über der Bühne befinden.

Je mehr die Plätze sich von der Bühne entfernen, desto grösser wird bei gleicher Höhenlage die Länge der Sehnlinie und desto flacher infolgedessen der Gesichtswinkel. Wenn also für die ungünstigsten Plätze ein Schwinkel von 30 Grad als äusserste zulässige Grenze angenommen werden muß, so wird doch diese und die damit verbundenen Unbequemlichkeiten für keinen der anderen Plätze mehr in Frage kommen.

Es ist einleuchtend, daß für die Plätze auf den seitlichen Teilen der oberen Ränge ein einfaches Verschieben der Sitze um je eine halbe Breite für den Ausblick auf die Bühne ohne Nutzen sein würde; denn nur für ungefähr frontal gegenüberliegende Gegenstände kann die Lücke zwischen den beiden nächsten Vordermännern für den Ueberblick Erleichterung bieten. Man wird sich also darauf angewiesen sehen, bei den seitlichen Sitzreihen die jemaligen vorderen Reihen als lückenlose Wand zu betrachten, über welche unbehindert hinwegsehen zu können den Dahinteritzenden die Möglichkeit geboten werden sollte.

Bei den der Bühne mehr oder weniger gerade gegenüberliegenden Sitzreihen desselben Ranges wird dagegen der Vorteil solcher Verschiebung der Sitze sich wieder mehr und mehr geltend machen; deshalb wird es möglich sein, die Ueberhöhungen dort auf ein geringeres Mass zu beschränken. Hieraus ergeben sich die Konstruktionen der seitlichen, sowie der mittleren Sitze eines IV. Ranges und ihrer Sehnlinien.

Bezüglich der in den meisten grossen Theatern galerieartig oder amphitheatralisch angelegten Sitze des III. Ranges würden die Konstruktionen der Gesichtslinien in der gleichen Form in Anwendung kommen. Dasselbe gilt natürlich auch da, wo die übrigen Ränge nicht in Logen geteilt, sondern amphitheatralisch angelegt sind, wie dies in neueren mittleren und kleinen Theatern vielfach angetroffen wird. In dem einen wie in dem anderen Falle wird angesichts der geringeren Höhe

über der Bühne eine gute Anordnung der Sitze dort stets leichter zu erreichen sein als in den oberen Rängen.

Die Höhenlage der Ränge wird im wesentlichen bestimmt durch die für den I. Rang gewählte. Je niedriger letzterer über dem vorderen Niveau der Bühne liegt, desto vorteilhafter wird sich demnach der ganze Aufbau der übrigen Ränge gestalten.

Der Nachteil einer zu hohen Lage des I. Ranges macht sich nicht nur durch ihre Rückwirkung auf die übrigen Ränge, sondern schon für sich allein bemerkbar, so z. B. im Hofopernhause zu Wien. Dort liegt der Fußboden der I. Ranglogen 3,50 m über dem vorderen Niveau des Bühnenpodiums. Diese Höhe erwies sich jedoch für die kaiserliche Hofloge am Proszenium unbequem, so daß die darunter liegende, den Parterrelogen entsprechende Proszeniumsloge als sog. Inkognitologe für den gewöhnlichen Gebrauch des kaiserlichen Hofes eingerichtet wurde.

In nachstehendem finden sich die bezüglichlichen Maße aus einigen der namhafteren Theater nebeneinander gestellt.

		Vorderreihe I. Rang über vorderes Bühnen- niveau	Bemerkungen
1	Genua, <i>Carlo Felice</i>	3,20	hat Parkettlogen
2	Turin, <i>Teatro Reale</i>	1,50	» »
3	Neapel, <i>San Carlo</i>	3,00	» »
4	Mailand, <i>Alla Scala</i>	2,70	» »
5	Palermo, <i>Teatro Massimo</i>	3,00	» »
6	Bordeaux, <i>Grand théâtre</i>	1,50	» »
7	Lyon, » »	1,70	» »
8	Paris, Alte Große Oper	2,10	» »
9	» <i>Nouvel opéra</i>	2,50	» »
10	Wien, Hofopernhaus	3,50	» »
11	» Hofburgtheater	3,25	» »
12	Prag, Deutsches Theater	3,30	» »
13	» Tschechisches Nationaltheater	3,60	» »
14	Dresden, Altes Hoftheater	2,25	» »
15	» Neues »	2,30	» »
16	Leipzig, Stadttheater	2,50	» »
17	Frankfurt a. M., Opernhaus	3,50	» »
18	München, Hof- und Nationaltheater	3,00	» keine Parkettlogen ¹²⁶⁾
19	» Neues Schauspielhaus	2,40	» » »
20	Berlin, Königl. Opernhaus	2,05	» Parkettlogen
21	» Schauspielhaus	3,10	» keine Parkettlogen
22	» <i>Leffing</i> -Theater	3,50	» Parterrelogen
23	Halle a. S., Stadttheater	3,50	» keine Parterrelogen
24	Bromberg, »	3,00	» » »
25	Zürich, »	1,65	» » »
26	Genf, »	3,10	» » » ¹²⁷⁾
27	St. Petersburg, Großes Theater	3,00	» Parkettlogen
28	London, <i>Covent Garden</i>	2,75	» »
		Meter	

¹²⁶⁾ Hat vor den Logen des I. Ranges einen Balkon mit 1 Sitzreihe, deren Fußboden auf 2,50 m über Bühnenniveau liegt.

¹²⁷⁾ Wie vorstehend, hat vorliegenden Balkon mit 2 Sitzreihen, deren vordere 2,10 m über Bühne.

166.
Balkone.

Im vorhergehenden ist bereits mehrfach der vor den Logen des I. Ranges vorgebauten Balkone und des ungünstigen Einflusses gedacht worden, welchen dieselben sowohl auf den Gesamtanblick eines Theaterfaales, sowie im besonderen auch auf die Annehmlichkeiten der Logen des I. Ranges ausüben. Aus der vorstehenden Tabelle ist zu ersehen, daß in zweien der dort angeführten Theater, demjenigen von München und dem von Genf, solche Galerien sich finden und daß dieselben in der Tat das Niveau des I. Ranges im ersten Beispiele um 0,50 m — weil die Galerie nur eine Reihe Sitze enthält —, im zweiten mit zwei Reihen um ein ganzes Meter hinauftreiben. Anordnung und Verteilung der Sitze bietet sich, da nur höchstens zwei Reihen in Frage kommen, von selbst; in letzterem Falle genügt eine leichte Erhöhung der hinteren Reihe über die vordere.

Ein nicht unwesentlicher Uebelstand dürfte noch in der Art der Zugänglichkeit dieser Sitze liegen.

Die Brüstung darf weder zu weit von den Sitzen abstehen, weil dies für letztere unbequem sein würde; noch kann sie das gebräuchliche Höhenmaß überschreiten.

Da in den meisten Fällen die Zugänge zu diesen Galerien sich an den Enden derselben befinden, so muß eine spät kommende Person in dem verhältnismäßig schmalen Raume zwischen den Sitzen und der niedrigen Brüstung den ganzen Weg bis zu ihrem Platze meistens seitwärts hindurchschaffieren. Schon für gewöhnliche Fälle ist dies oft mit großer Unbequemlichkeit verbunden; im Falle einer Panik könnte es für viele geradezu verhängnisvoll sein. (Siehe auch Art. 135, S. 190.)

Es ist die Regel, daß die aus dem Logenhaufe führenden Wege immer so liegen, daß beim Ausbruch eines Brandes — dessen Entstehungsort und Herd fast ausnahmslos die Bühne ist — das Publikum niemals genötigt sei, sich in der Richtung nach dieser hin bewegen zu müssen, sondern vielmehr mit jedem Schritte sich weiter von ihr entferne. Daraus folgt, daß die Zugänge zu den Galerien nicht an dem der Bühne, sondern an dem anderen, der Mitte zunächst liegenden Ende vorgesehen werden müssen, und in weiterer Folge hieraus die Einbuse von mindestens einer der wertvollsten Logen auf jeder Seite.

167.
Logen.

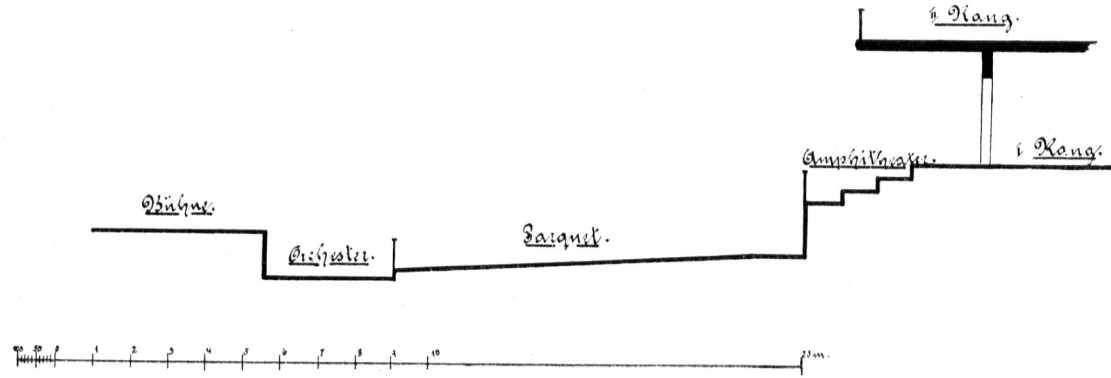
Die Logen des I. und II. Ranges sind meist so bemessen, daß sie zwei Plätze in der Front und drei in der Tiefe enthalten; sie sind wohl stets mit beweglichen Stühlen, anstatt mit festen Sitzen, ausgestattet. Der Ausblick der hinteren Plätze auf die Bühne würde leicht sehr beeinträchtigt sein können, wenn sie nicht etwas über die vorderen erhöht würden. Dies geschieht auf dreierlei Weise. Entweder in der Form, daß die Stühle der hinteren Plätze höher gebaut werden als diejenigen der vorderen, oder aber daß der hintere Teil des Fußbodens durch eine Stufe etwas gegen den vorderen erhöht wird, oder endlich durch Verbindung beider Formen.

Gegen alle drei Hilfsmittel können naheliegende Einwendungen und Bedenken erhoben werden; doch ist in anderer Weise nicht Abhilfe zu schaffen, wenn eine solche gefordert oder als notwendig erachtet wird, d. h. wenn die Besucher der Logen nicht mit dem Gedanken sich abfinden können, den Uebelstand etwa unbequemen Sehens in den Kauf zu nehmen. Auch hier sind die Logen an den Seiten in höherem Maße getroffen als die mehr nach der Mitte zu sich erstreckenden.

168.
Amphitheater.

Das in vielen französischen und deutschen Theatern sich findende sog. Amphitheater kann in solchen Fällen, wo es sich wie eine einfache Erweiterung der *Galerie noble* vor die hinter ihm durchgeführten Ranglogen legt, leicht Anlaß dazu geben, diese letzteren umsomehr in die Höhe zu drängen, je mehr Sitzplätze das

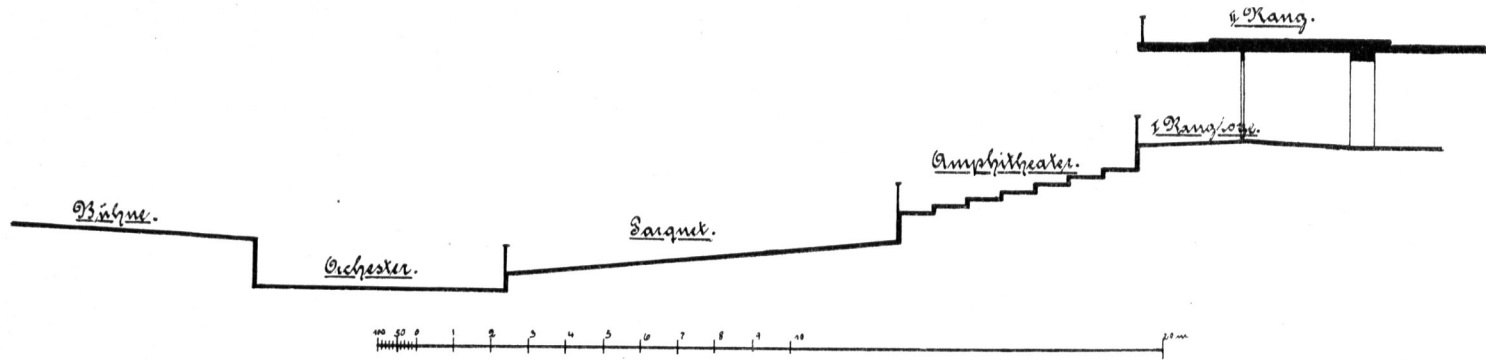
Fig. 146.



Altes Hoftheater zu Dresden.

Profil durch das Amphitheater. — Arch.: G. Semper.

Fig. 147.



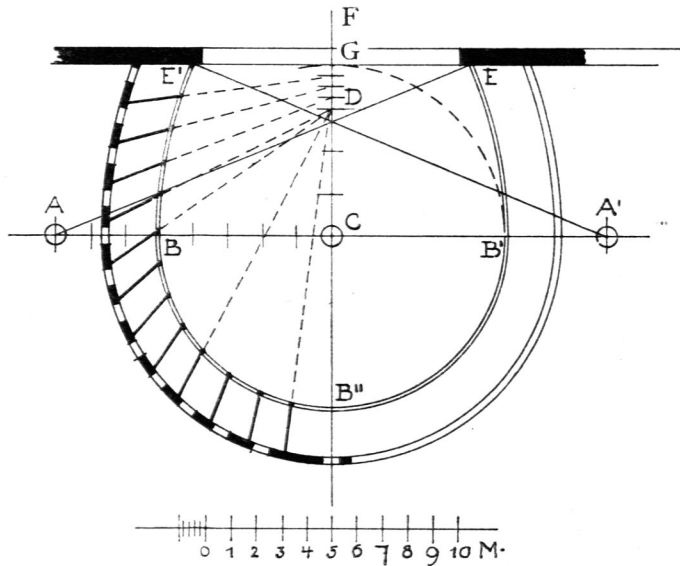
Große Oper zu Paris.

Profil durch das Amphitheater. — Arch.: Garnier.

Amphitheater enthalten solle, weil der Fußboden der obersten Reihe des letzteren um so viel unter demjenigen der Logen liegen muß, als erforderlich ist, damit die Infassen der letzteren gegen eine Störung oder Belästigung gesichert seien. Dieses Bedenken ist da gehoben, wo das Amphitheater, den ganzen mittleren Teil des I. Ranges einnehmend, sich nach hinten bis an den Logengang hinaufzieht, so daß die oberste Sitzreihe mit letzterem auf gleicher Höhe liegt.

Der so erzielte Vorteil ist natürlich erkaufte durch Aufopferung einer Anzahl der besten Logen und namentlich der in großen und Hoftheatern nur schwer zu entbehrenden Hofmittelloge (siehe Art. 93, S. 148). Dies war der Fall im Alten Hoftheater in Dresden (Fig. 146), welches ein typisches Beispiel für die letztere Art

Fig. 148.



Theater Tordinone zu Rom.

System der Logenscheidewände.

Die Einteilung der Logen — 12 zu jeder Seite der Mittelloge — geschieht auf der durch die Konstruktion ermittelten Brüstungslinie:

$CG = CB = \text{Halbmesser} = 4 \text{ Einheiten}$; $CD = 3 \text{ Einheiten}$;

D = Punkt für Konvergenz der Scheidewände der ersten 8 Logen;

DG in 4 Teile geteilt; die Verbindungen der Teilungspunkte stellen in ihrer Verlängerung die Scheidewände der letzten 4 Logen dar.

von Amphitheatern bietet, während ein solches der ersteren Art dasjenige der Großen Oper in Paris (Fig. 147) darstellt.

169.
Logen-
zwischenwände.

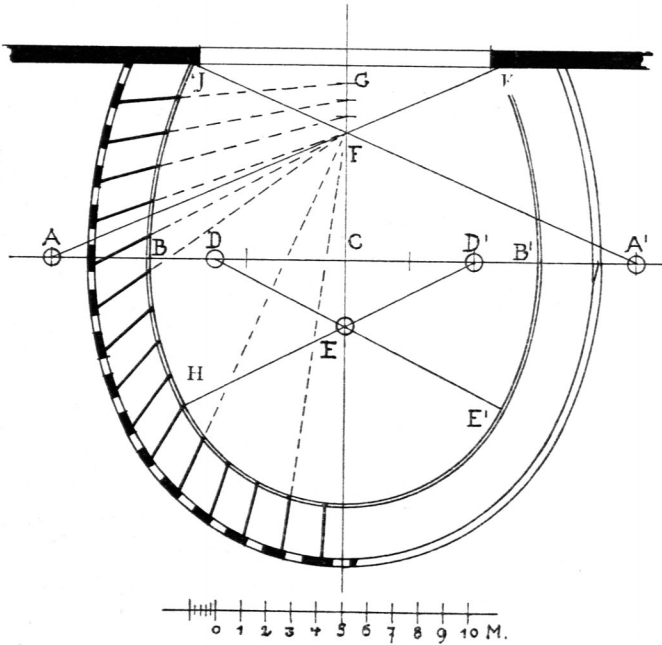
Bisher war derjenigen Ermittlungen der Sehlinien für die einzelnen Platzkategorien gedacht worden, welche bezweckten, so viel als möglich für jeden Platz eines Theaters eine Verdeckung des freien Ausblickes durch die Vordermänner zu verhüten. Indes können auch Behinderungen des Sehens herbeigeführt werden durch die architektonische Gestaltung einzelner Teile eines Saales.

Der Einrichtung der italienischen Logen mit ihren bis an die Brüstung vorgezogenen Zwischenwänden ist bereits mehrfach Erwähnung getan worden. Bei derartiger Anordnung muß die Mehrzahl der Logenbesucher von Anfang an auf einen gleichmäßig guten Ausblick auf die Bühne verzichten, da von den sämtlichen

Plätzen der Loge nur die an der Brüstung selbst einen freien Umblick haben können, diejenigen innerhalb der Loge aber nur so weit, als die Richtung der Zwischenwände dies gestattet. Für die Bestimmung der letzteren sind verschiedene Systeme in Anwendung gekommen, von denen einige besonders typische hier zu erwähnen sind.

Dasjenige im *Teatro Fenice* zu Venedig erscheint übermäßig verwickelt, und aus diesem Grunde möge hier unter Verweisung auf Fig. 125 (S. 175) von einer weiteren Erörterung desselben abgesehen werden. Weit einfacher sind diejenigen der Theater *Tordinone* (Fig. 148) und *d'Argentina* (Fig. 149) in Rom.

Fig. 149.

Theater *d'Argentina* zu Rom.

System der Logenscheidewände.

Die Einteilung der Logen — 15 zu jeder Seite der Mittelloge — geschieht auf der durch die Konstruktion ermittelten Brüstungslinie:

Schnittpunkt F der Halbmesser AK und $A'K$ = Konvergierungspunkt für die Richtung der Scheidewände der ersten 11 Logen; FG in 4 Teile geteilt; die Verbindungen dieser Teilungspunkte mit den entsprechenden der 4 letzten Logen stellen in ihrer Verlängerung deren Scheidewände dar.

Im Theater *alla Scala* in Mailand (siehe Fig. 122, S. 172) hat der Architekt die Teilung der Logen — auf jeder Seite der Mittelloge 18 — auf der Brüstungslinie und dieselbe Anzahl von Teilen auf der konzentrischen Linie der Hinterwand aufgetragen; die Verbindungslinien der sich entsprechenden Teilungspunkte stellen die Trennungswände dar.

In deutschen und französischen Theatern hat die Richtung der Logenscheidungen nicht dieselbe Bedeutung wie in italienischen, da sie, nicht viel über Brüstungshöhe sich erhebend, das Gesichtsfeld nach den Seiten hin nicht beengen. Deshalb wird für die Stellung derselben vielfach dieselbe Methode angewendet wie bei der *Scala*; bei anderer Bestimmung der Richtung der Wände wird darauf Bedacht genommen, die Logen räumlich möglichst vorteilhaft zu gestalten.

In einigen Theatern findet man den der Brüstung zunächst liegenden, ungefähr der Tiefe der ersten Stuhlreihe entsprechenden Teil der Scheidewände in einem Knick von der hinteren Linie abbiegend normal auf die Linie der Brüstung geführt, wodurch ein gewisser Vorteil für die Stellung der vorderen Stühle erreicht wird. In solchen Fällen ist für die Teilung der Logen nicht die Brüstungslinie, sondern die diese Brechpunkte verbindende Linie zu benutzen.

Sehr verwickelt ist das von *Cavos* mitgeteilte System, das deshalb hier übergangen werden darf¹²⁸⁾.

In den französischen wie auch in den deutschen Theatern sind die Trennungswände der Logen meistens durch einen konfolenartigen Anlauf mit einem hinteren, rudimentären Ansatz einer Trennungswand verbunden, welcher teils aus konstruktiven oder ästhetisch-formalen Gründen, teils auch deshalb beibehalten worden ist, weil es angenehm ist, in jeder Loge eine kleine, den Blicken der nächsten Nachbarn entzogene Ecke zu haben. Die Wandungen der in solcher Weise sich bildenden Nischen, welche gewöhnlich ungefähr die Tiefe der letzten Stuhlreihe haben, benehmen allerdings den dort Sitzenden den seitlichen Umblick, so daß diese gewisse Konzeffionen machen müssen. Trotzdem wird man sich in einem eleganteren Theater nur ungern von diesen letzten Resten der Trennungswände losagen, ohne welche auch eine das Auge befriedigende konstruktive Ausbildung der Einzellogen schwer zu erreichen sein würde.

Der in deutschen wie in französischen Theatern fast allgemein durchgeführte Grundgedanke, die Brüstungen der oberen Ränge hinter die der unteren zurücktreten zu lassen, ist in Bezug auf seine Bedeutung für die Erscheinung eines Theaters bereits besprochen worden. Außer dieser hat es aber auch noch die weitere Bedeutung, daß durch diese Erweiterung der Kurven der Brüstungslinien die wagrechte Entfernung der Plätze von der Bühne umso größer wird, je höher sie liegen, und dadurch der Gesichtswinkel verbessert wird. Auch wird die Beleuchtung der Ränge eine günstigere insofern, als die unteren Ränge nicht in den vollen Schatten der darüber liegenden kommen.

Eine bestimmte Regel über das Maß dieses Zurücktretens kann nicht aufgestellt werden. Das Abwägen der Verhältnisse wird auch hier dem Empfinden und dem Geschmacke der Architekten zu letzter Entscheidung zufallen, oder es wird sich aus praktischen und lokalen Anforderungen ergeben. Es ist aber wünschenswert, daß die Rangbrüstungen sich umsomehr wieder derselben Lotrechten nähern, je mehr sie an das Proszenium herantreten. Dies aus dem Grunde, weil sonst bei den oberen Rängen an der Proszeniumswand eine zu große Fläche zwischen der Brüstung und der Bühnenöffnung entstehen und dem Sehen hinderlich sein würde¹²⁹⁾.

Daß eine eigentliche materielle und zwingende Notwendigkeit für solches Zurücktreten nicht besteht, dafür bietet neben anderem namentlich der bekannte italienische Typus den Beweis, der, durch die Gewohnheit geheiligt, dem italienischen Publikum in keiner Weise lästig oder verbesserungsbedürftig erscheint. Selbst das neueste und eines der größten Theater Italiens, das *Teatro Massimo* in Palermo, ist demselben noch treu geblieben.

¹²⁸⁾ Siehe: *CAVOS*, a. a. O., Taf. 4.

¹²⁹⁾ Siehe hierzu: *LANGHANS*, C. Ueber Theater etc. Berlin 1810 — und: *OTTMER*, C. D. Architektonische Mittheilungen. Abt. I: Das Königsstädt'sche Schauspielhaus zu Berlin. Braunschweig 1830. S. 14 ff. u. Taf. 10.

g) Gestaltung und Ausschmückung des Zuschauerraumes.

1) Architektur und Ornamentik.

In Art. 55 (S. 77) ist bereits hervorgehoben worden, daß der Bestimmung eines Theatersaales eine festliche und heitere Gestaltung und Raumwirkung weit mehr angemessen ist als eine strenge und ernste; deshalb ist auch eine freiere, dekorativere Behandlung der architektonischen Formen und Ordnungen da wohl am Platze. Wenn schon die Hauptformen in ihren Verhältnissen und Einzelheiten eine freiere und zierlichere, dem Wesen eines eleganten, der Unterhaltung und Zerstreuung gewidmeten Innenraumes angemessene Ausbildung nahelegen, so ist dies in ganz besonderem Maße der Fall in Beziehung auf die übrigen, einem Theatersaale eigentümlichen und in keinen Kanon sich fügenden Einbauten und Ausstattungsteile aller Art.

171.
Charakter
und Stil.

Es bedarf keines besonderen Beweises, wie wenig selbst die reinsten und edelsten, einer klassischen Außenarchitektur angemessenen Formen in einem solchen Raume an ihrem Platze erscheinen würden. Unmöglich ist es, irgend eine bestimmte Stilform als die für einen Theatersaal von vornherein gebotene zu bezeichnen; denn auch darin unterliegen Anschauung und Geschmack einem schnellen Wechsel.

Diejenige des Ueberganges vom Barock zum Rokoko, sowie das reine Rokoko bieten sich ganz besonders für eine spielende oder üppige Behandlung der von der Renaissance übernommenen architektonischen Grundformen. Auch sind gerade aus dieser Zeit einige der reizvollsten Theaterinterieurs auf uns gekommen, und so ist diese als charakteristischer Ausdruck einer Periode des vollendetsten Lebensgenusses uns erscheinende Stilform neuerdings auch vielfach als die für Theater besonders typische angesehen und sehr oft, teilweise auch mit großem Geschicke und verdientem Erfolge, angewendet worden.

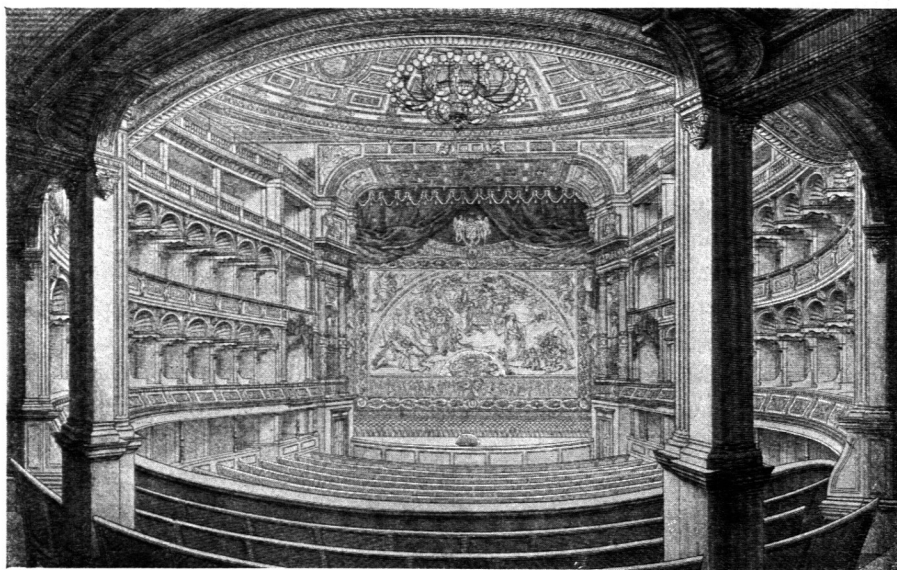
Der Umstand, daß diese Stilform nach ihrer Wiederaufnahme in neuester Zeit nicht nur für Theater und öffentliche Vergnügungstätten allein, sondern bald auch für anderen Zwecken dienende Bauwerke eine große Verbreitung fand und eine Zeitlang fast die herrschende wurde, hatte zur Folge, daß ihr ein besonders eingehendes Studium zu teil wurde, wobei manche ganz oder beinahe in Vergessenheit geratene Technik wieder hervorgeholt und aufgenommen wurde. Hier möge in erster Linie der Arbeiten der Bildhauer und Stuckateure gedacht werden und im besonderen der sog. angetragenen Arbeiten, durch deren Wiedererstehung es allein ermöglicht worden ist, die dem Rokoko und den ihm verwandten Bauweisen eigentümlichen und charakteristischen Feinheiten des Ornaments mit fast vollendetem Nachempfinden wiederzugeben.

Bei Gestaltung des Saales seines ersten Dresdener Hoftheaters bot sich *Gottfried Semper* keine solche direkte Anlehnung. Eine Wiederaufnahme des Rokoko lag dem allgemeinen Gefühle damals noch zu ferne, so schöne Beispiele gerade Dresden dafür auch aufzuweisen hatte. Er schuf sich deshalb seine eigene Formensprache, indem er sich von der damals, d. h. in den Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts, herrschenden schüchternen und nüchternen Behandlung der von der Antike übernommenen Formen freimachte. Er entwickelte die Architektur seines Saales auf dem Boden der italienischen Hochrenaissance, sie mit einer ebenso feinen wie dem Zwecke angepaßten und charakteristischen Zierlichkeit ausstattend (Fig. 150¹³⁰).

130) Fakf.-Repr. nach: SEMPER, G. Das königl. Hoftheater in Dresden. Braunschweig 1849. Taf. III.

Die befremdende Tatsache, daß gerade die Logenhäuser der größeren und bekannteren italienischen Theater jenes festlichen und heiteren Typus bar sind, den wir mit Recht für einen solchen Raum fordern, erklärt sich zunächst aus der bereits besprochenen, ihnen eigentümlichen Anordnung der lotrecht übereinander stehenden Rangbrüstungen, der bis oben gleichmäßig durchgeführten Logenteilung mit den bis an die Brüstung vorgezogenen lotrecht abschließenden Trennungswänden. Wenn dieser Grundgedanke auch in erster Linie für den unerfreulichen Eindruck verantwortlich gemacht werden muß, so beweisen doch die noch bestehenden Theater des Rokoko, daß ein großer Teil der Schuld auch der Nüchternheit der dekorativen Durchbildung zuzuschreiben ist. In Beziehung auf die eben genannten Punkte zeigen

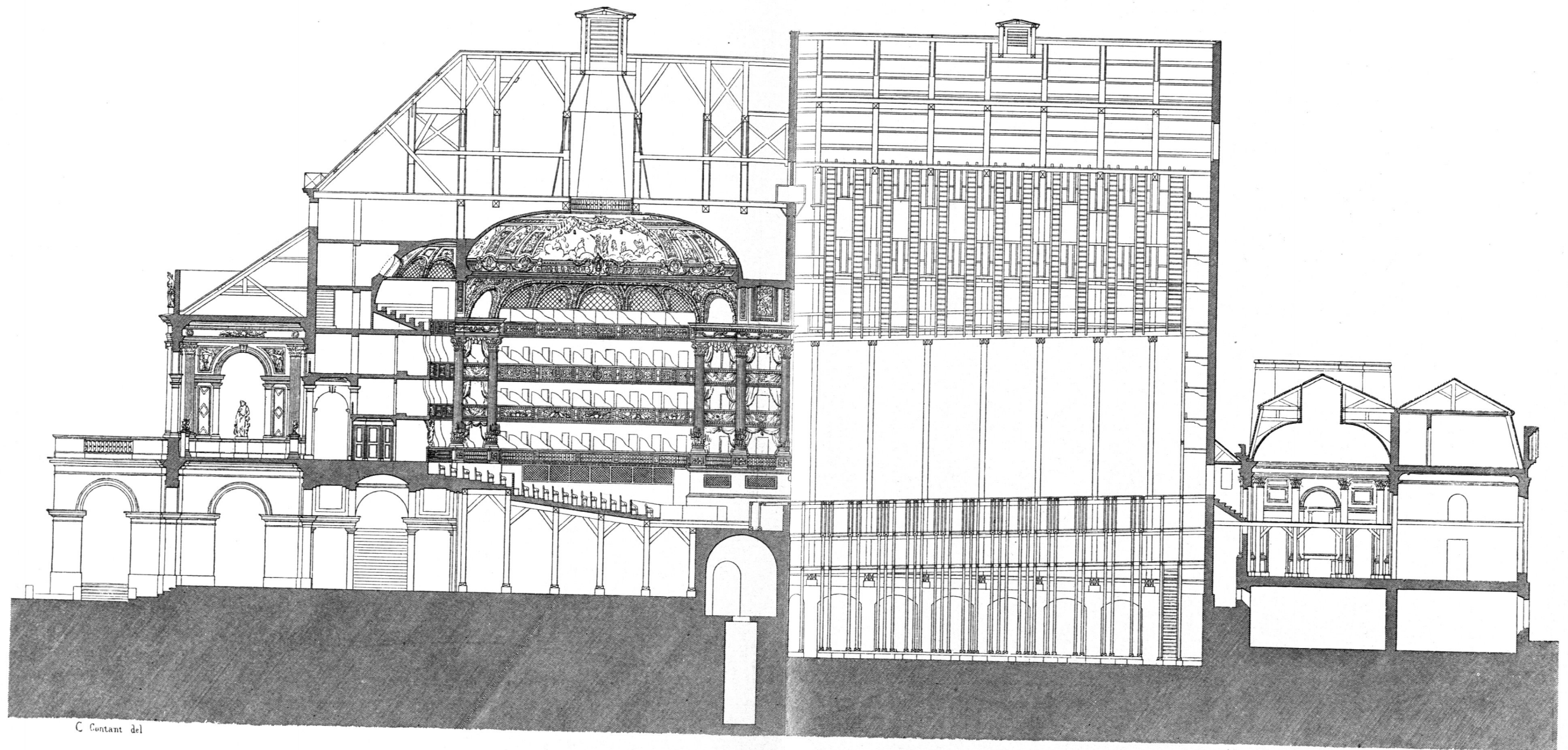
Fig. 150.

Logenhaus des Alten Hoftheaters zu Dresden¹⁸⁰⁾.

Arch.: G. Semper.

die letzteren dieselben Grundgedanken — waren sie doch fast ausschließlich von italienischen oder aus italienischer Schulung hervorgegangenen Künstlern erbaut —; ihre flotte, graziöse Behandlungsweise hält aber jedenfalls den Eindruck nüchterner Langweiligkeit fern, wenn auch mancherlei andere Bedenken dagegen erhoben werden können (Fig. 151).

Bei weitem ansprechender als der spezifisch italienische tritt uns der französische Typus der Theaterfäle entgegen. Für ihn kann als charakteristisch hingestellt werden, daß das konstruktive Gerüst des Raumes in Form durchgehender, ein regelrechtes Gebälke tragender, einzelner oder gekuppelt gestellter Säulen — meist korinthischer Ordnung — scharf zum Ausdruck gebracht ist, zwischen denen die Logenbrüstungen eingebaut sind und sich balkonartig vorlegen. Als typisches Beispiel möge auf der nebenstehenden Tafel der Saal der ehemaligen Großen Oper in Paris dienen. Das architektonische Grundmotiv desselben erkennt man in vielen der älteren wie der neueren französischen Theater wieder. Auch *Garnier* hat sich in der Ausbildung des Saales seiner *Nouvel opéra* an dieses Vorbild gehalten.



Altes Opernhaus zu Paris, Rue Lepelletier.
Schnitt nach der Hauptachse.

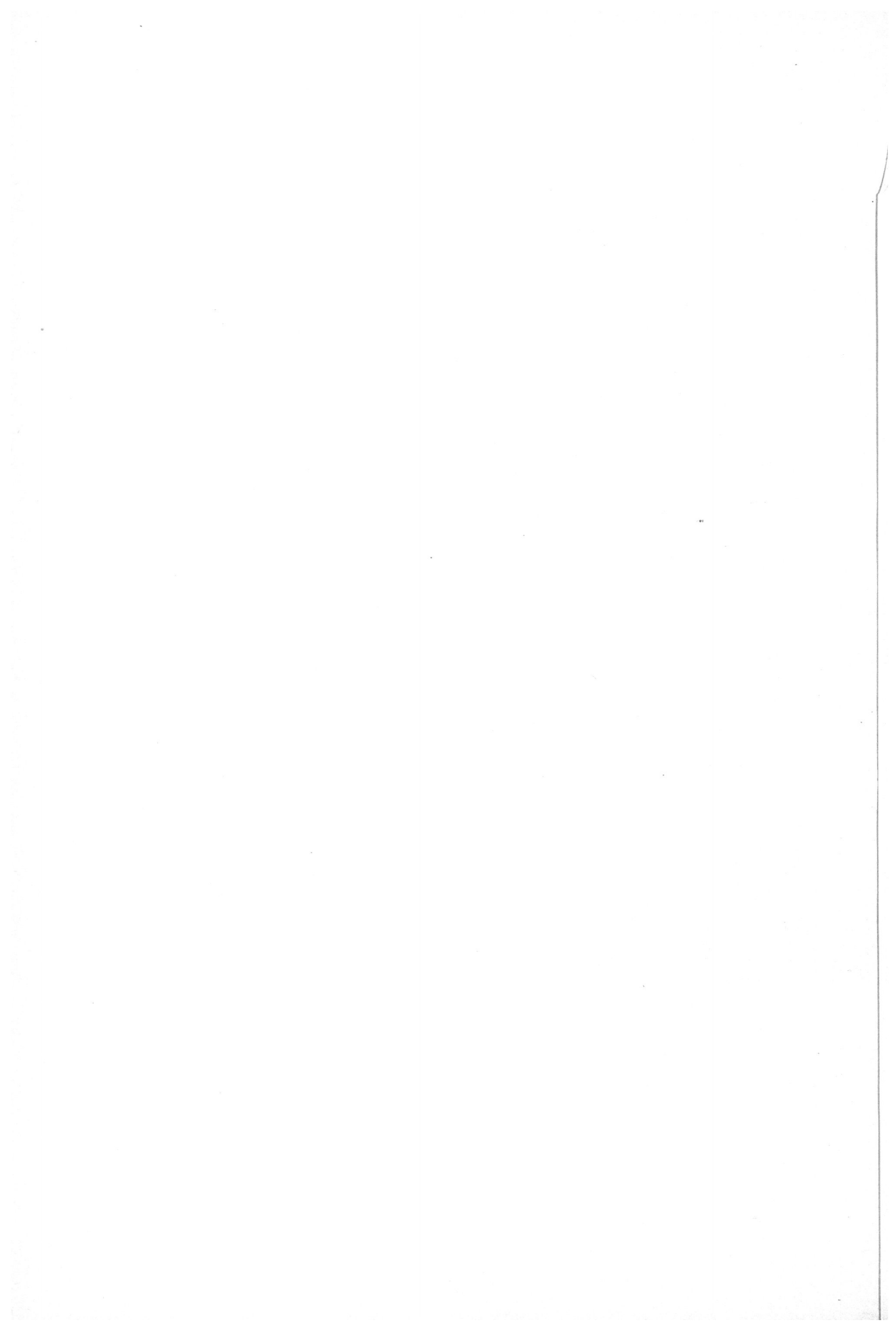
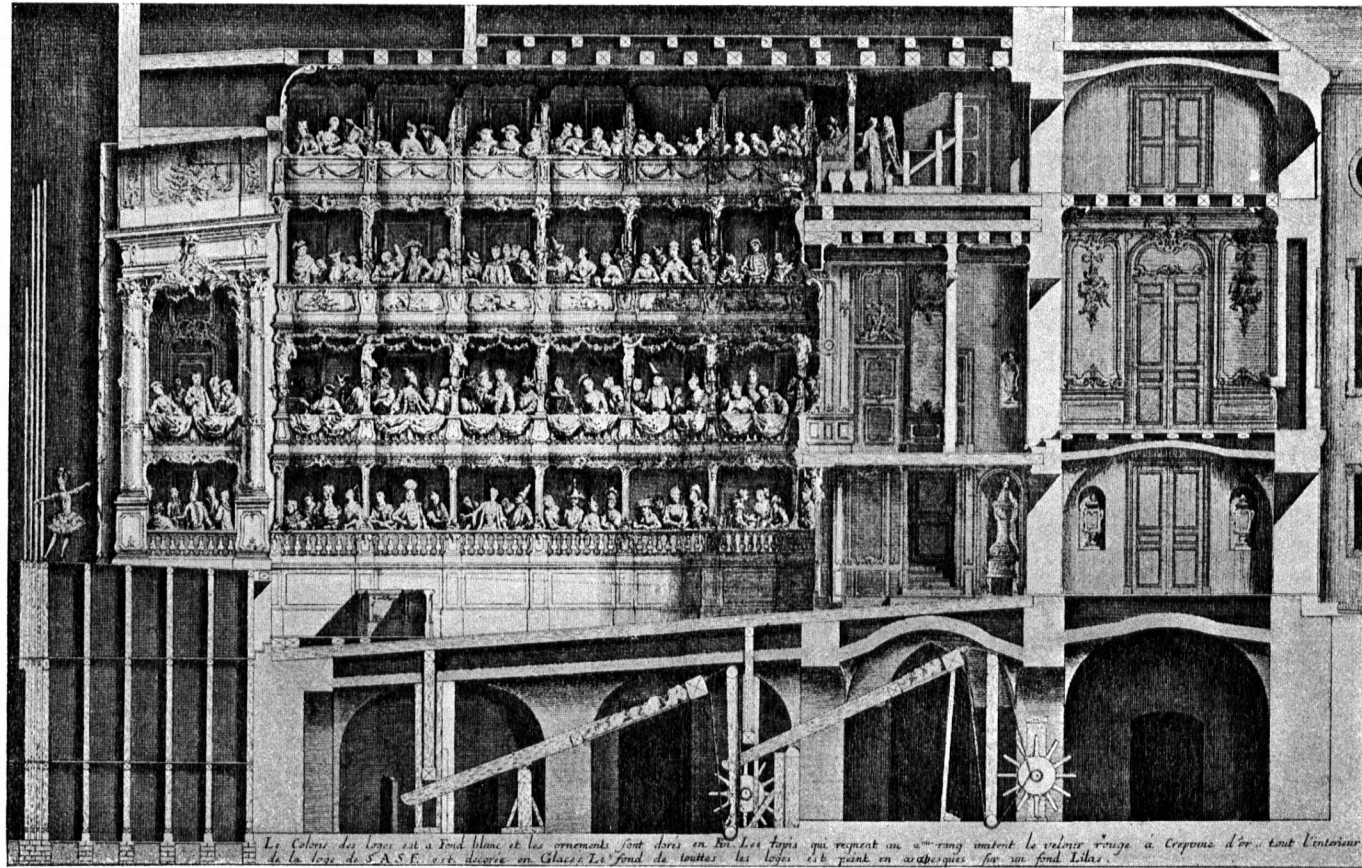
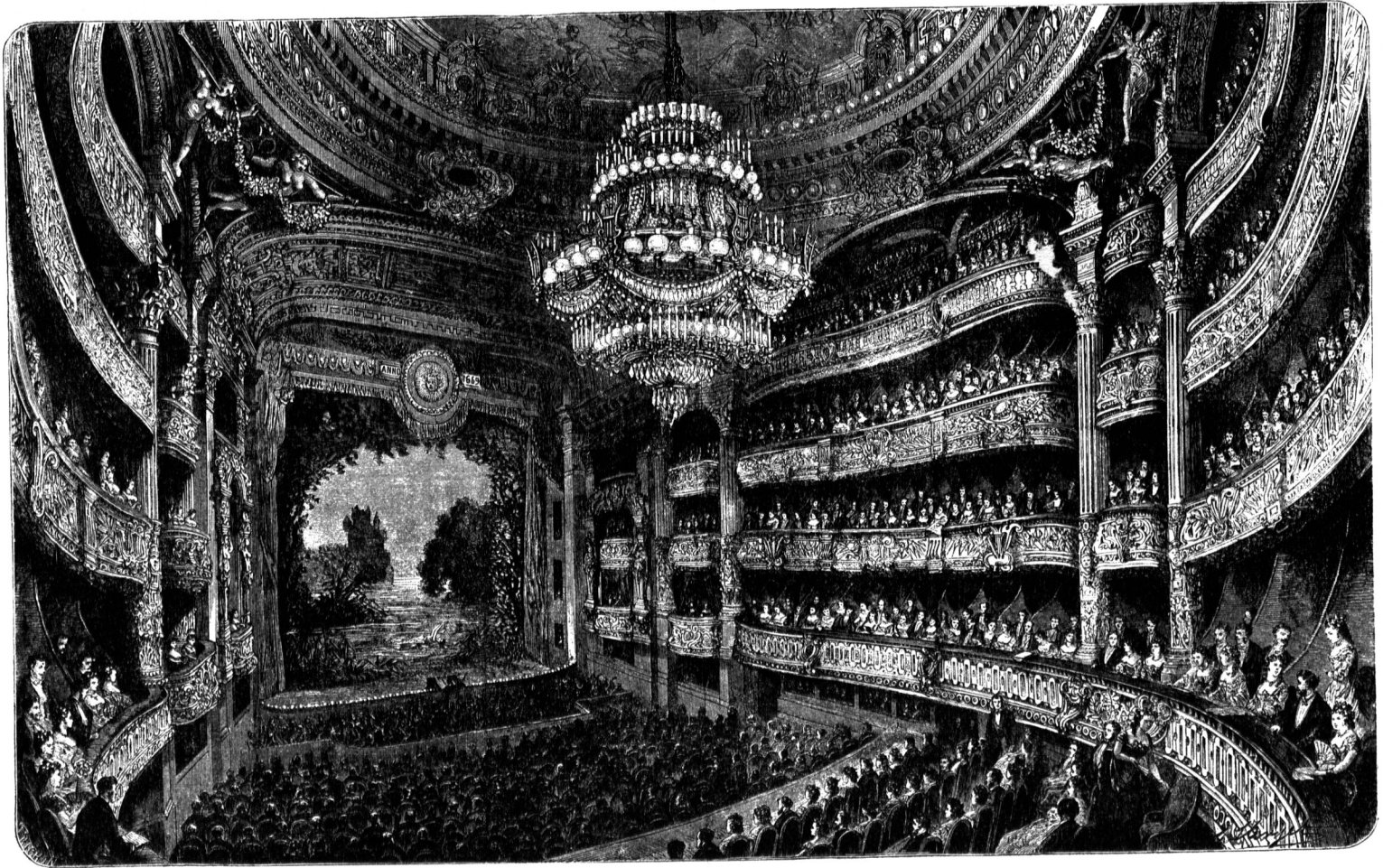


Fig. 151.



Logenhaus des Residenztheaters zu München.

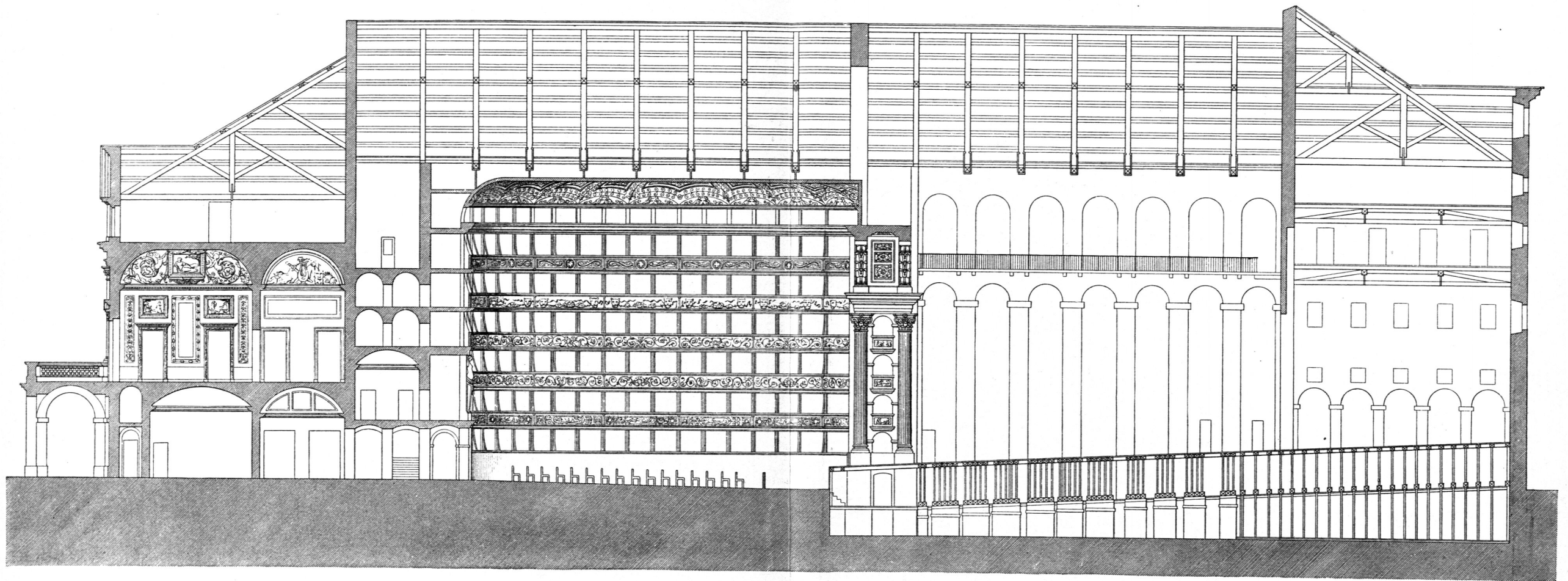
Fig. 152.



Logenhaus der Grofsen Oper zu Paris¹³¹⁾.

Arch.: *Garnier*.





1 2 3 4 5 10 15 20 M. 241

5 10 15 20 25 30 Braccio Milanese

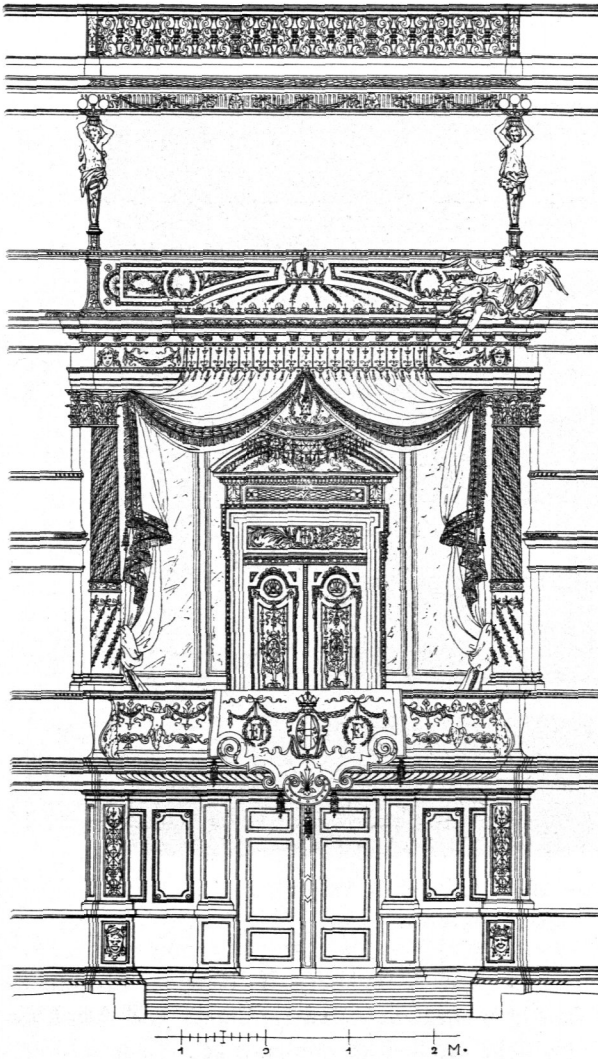
Theater alla Scala zu Mailand.

Schnitt nach der Hauptachse.

Arch.: Piermarini.

Die Wirkung eines so gestalteten Saales ist, wenn auch etwas beengt, so doch unftreitig von großer Vornehmheit. Andererseits aber kann nicht bestritten werden, daß die mehrfach sich wiederholenden Säulenstellungen den Nachteil haben, eine nicht unbeträchtliche Anzahl der wertvollsten Plätze des freien Ausblickes auf die Bühne zu berauben (Fig. 152¹³¹). Aus diesen Gründen dürften zwar Bedenken gegen

Fig. 153.

Hofmittelloge im Neuen Hofburgtheater zu Wien¹³².

bestimmte Mittelloge oder eine der Benutzung amphitheaterartige Ausbildung des Ranges das in dem einen wie im anderen Falle fruchtbare Motiv bietet (Fig. 153¹³²).

Noch klarer und bestimmter wie die Mitte bieten sich die beiden, die Einfassung der Bühnenöffnung bildenden Proszeniumswände zur Herstellung eines kräf-

die Durchführung dieses Motivs zu erheben fein; immerhin würde man bei einem großen Theater mit mehreren Rängen den architektonischen Grundgedanken einer die langen Linien der Rangbrüstungen unterbrechenden und zusammenhaltenden Säulenordnung nur ungern ganz entbehren. Auch in dieser Beziehung kann auf die Erscheinung eines typischen italienischen Saales, z. B. desjenigen der *Scala* zu Mailand (siehe die nebenstehende Tafel), verwiesen werden, welcher die Langweiligkeit der ungegliederten, kolumbarienartigen Umfassungen deutlich zur Anschauung bringt.

Nach alledem werden kräftige Unterbrechungen der sonst allzu langen Linien von großem Vorteile fein, sofern sie an solchen Stellen auftreten, wo sie weder das Sehen noch die Behaglichkeit beeinträchtigen können. Die eine dieser Stellen ist ohne Frage die der Bühne gegenüberliegende Mitte. Dort ist der Platz für eine architektonische Gruppe, welche die mittlere Partie des Ranges umfaßt und absondert, sei es, daß daselbst eine große, für die Benutzung des Hofes oder sonst für repräsentative Zwecke

173.
Saalmittel
und
Proszenien.

¹³¹) Fakf.-Repr. nach: ROYER, A. *Le nouvel opéra*. Paris o. J.

¹³²) Nach: SACHS, E. O. *Modern opera houses and theatres*. London 1896, Bd. I.

tigen Abschlusses, der hier von ganz besonderer Bedeutung ist, weil er nicht nur im ästhetischen, sondern auch im materiellen Sinne den Zuschauerraum von dem der Bühne scheidet.

Die architektonischen Durchbildungen der Profzenien zeigen eine sehr große Mannigfaltigkeit. In einigen Theatern bilden sie nur einen festen, pfeilerartigen Abschluß, an welchem sich die Logenränge einfach »totlaufen«; in anderen wieder ist dieser Abschluß architektonisch reich ausgebildet und enthält eine oder mehrere bevorzugte Seitenlogen, in vielen der größeren Theater und selbstverständlich fast

Fig. 154.



Profzenium im Neuen Hofburgtheater zu Wien¹³³⁾.

Arch.: *Semper & Hasenauer.*

in allen Hoftheatern, die meist die Höhe des I. und des II. Ranges zusammenfassenden, durch Baldachine und die sonstigen angemessenen Embleme und Attribute ausgezeichneten Hoflogen (Fig. 154¹³³⁾; siehe auch Fig. 150 u. 151).

In früheren Theatern schoben sich die Seitenlogen auf die Bühne selbst, so daß die Schauspieler zwischen ihnen auftreten mußten (Fig. 155¹³⁴⁾. Dies war ein Ueberbleibsel der früheren Gepflogenheit, nach welcher der Hof oder andere besonders bevorzugte Besucher des Theaters ihre Stühle auf dem vorderen Teil der Bühne hatten, ein Vorrecht, von dem die jüngeren und übermütigeren Mitglieder dieser bevorzugten Kreise oft ohne alle Rücksicht auf Schauspieler oder Zuschauer in einer lauten, für beide Teile störenden und lästigen Weise Gebrauch machten.

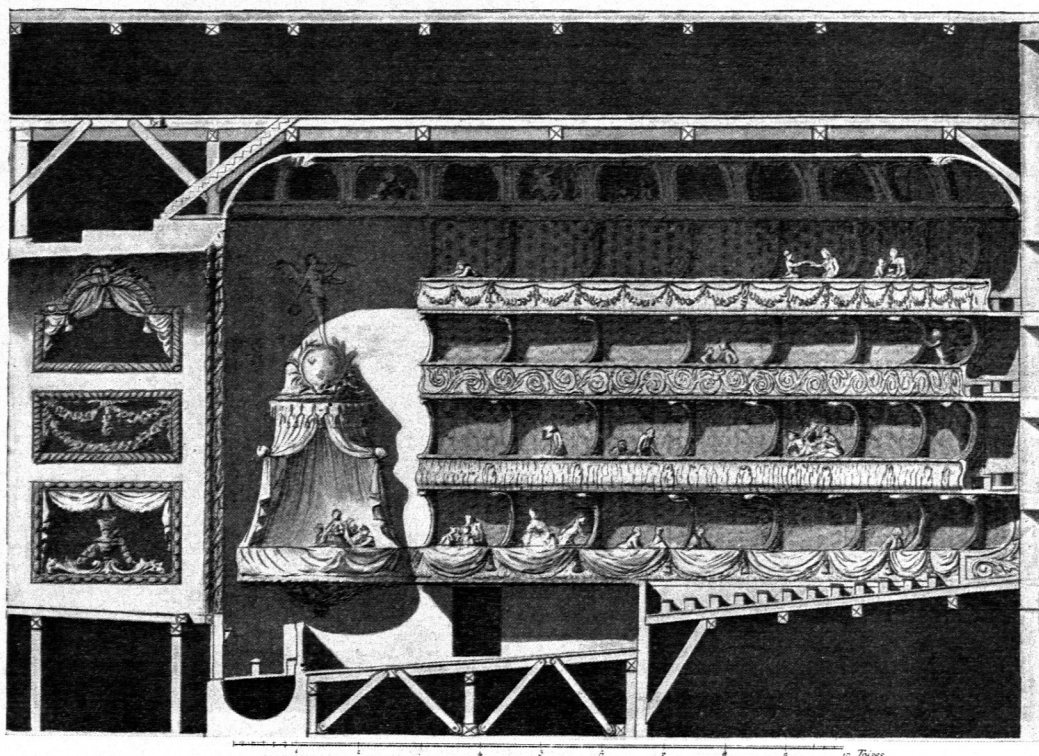
¹³³⁾ Fakf.-Repr. nach: BAYER, a. a. O.

¹³⁴⁾ Fakf.-Repr. nach: DUMONT, a. a. O.

Welcher Art die Ausbildung der Profzenien auch fein möge, mit diesem festen Rahmen an den beiden Enden und der kräftigen Unterbrechung in der Mitte ist dem ästhetischen wie dem konstruktiven Gefühle Genüge und doch auch kaum irgend welchen Plätzen Abbruch getan. Der von der Bühnenöffnung aus den Zuschauer-raum umspannende Bogen findet in den ersteren seine Stützpunkte und in der architektonischen Gruppe der Mitte seinen ausdrucksvollen Schlussstein.

Im *Wagner-Theater* zu Bayreuth, wie auch später im Prinz Regenten-Theater zu München sind die Architekten zu der ursprünglichen Form zurückgekehrt, den

Fig. 155.



Dumont's Entwurf eines Logenfaales ¹³⁴⁾.

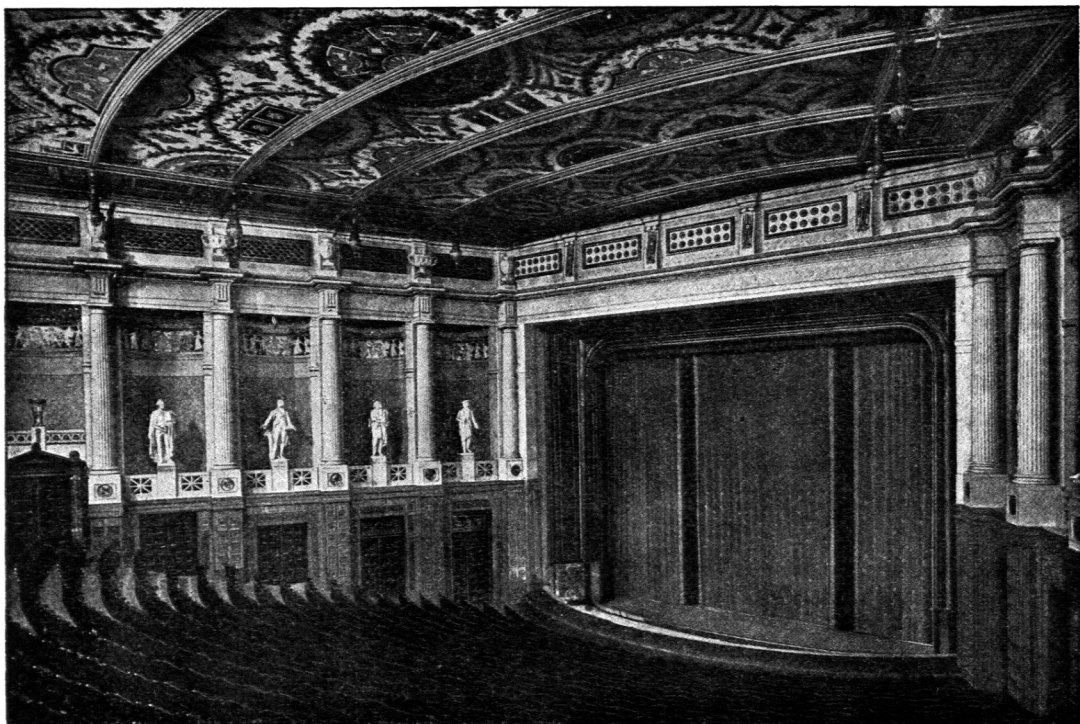
Saal mit einer gleichmäßigen Säulenstellung toskanischer Ordnung zu umgeben. Dies lag nahe, weil es sich da nur darum handelte, die hohen über den Sitzreihen sich erhebenden Wandflächen zu beleben, und irgendwelche Hervorhebung der Profzenien durch Seitenlogen also nicht in Frage kam. Auch die der Bühne gegenüberliegenden fürstlichen Logen sind nicht mit denjenigen anderer Theater zu vergleichen, da sie lediglich einige beliebige von den Interkolumnien der abschließenden Säulenreihe einnehmen und ihre Brüstungen auf dem Fußboden des obersten Abchlusses der Sitzreihen fest aufstehen, anstatt als leichte Zwischenbauten balkonartig vorzuragen. Das Ganze hat also einen ernsteren, monumentaleren Charakter, und es lag keine Veranlassung vor, auf eine besondere, durch derartige Einbauten anderer Theater geforderte Leichtigkeit und Zierlichkeit Bedacht zu nehmen. Fig. 156 ¹³⁵⁾ zeigt die

¹³⁵⁾ Fakf.-Repr. nach: HEILMANN & LITTMANN, a. a. O.

bereits in Art. 139 (S. 198) besprochene Anordnung des Profzeniums in diesem Theater und seine Verbindung mit der Architektur der Wandflächen im Zuschauerraum.

Einen ganz neuen Weg haben *Riemerschmid* in seinem neuen Schauspielhaufe in München (Fig. 157¹³⁶) und *Dülfer* im neuen Stadttheater zu Meran (Fig. 158¹³⁷) beschritten. Es wäre unberechtigt, die darin angewandten Formen ohne weiteres abzulehnen; aber ebenso ungerechtfertigt wäre es, darin die Formen der Zukunft zu erkennen. Es ist möglich, daß sich daraus manches entwickeln könne, was die althergebrachten Formengebungen zu ersetzen vermöge. Vorhanden

Fig. 156.



Zuschauerraum des Prinz Regenten-Theaters zu München¹³⁵).

Arch.: Heilmann & Littmann.

scheint dieses Etwas noch nicht zu fein, und eine gewisse unbestreitbare Originalität oder Sonderheit ist noch nicht gleichbedeutend mit Schönheit, namentlich nicht, solange das Gewaltfame und Gefuchte noch allzu deutlich zu erkennen ist.

Einer meiner Freunde erzählte mir, wie er vor etwa Jahresfrist einen ihm befreundeten Architekten auffuchte und sehr erstaunt war, denselben noch immer bei einer an sich unbedeutenden Arbeit zu finden, an welcher er ihn schon vor geraumer Zeit gesehen hatte. Auf seine Frage, wie das zugehe, erhielt er die Antwort: Es ist halt fakrifch schwer; aber wenn ich mich noch vier Wochen damit herumplagen muß — naiv muß es werden!

2) Farbestimmung.

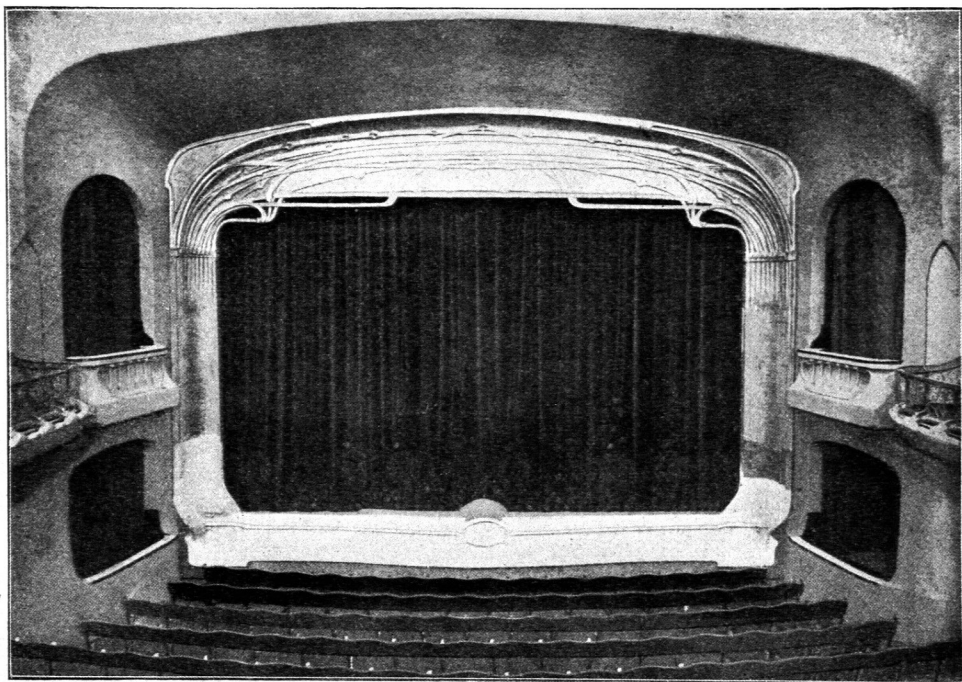
In dem gleichen, wenn nicht in noch höherem Maße wie von feiner architektonischen Gestaltung hängt die Wirkung eines Theaterfaales von seiner Farbestimmung ab.

¹³⁶) Fakf.-Repr. nach: Das Münchner Schauspielhaus. Denkschrift etc. München 1901. Taf. 2.

¹³⁷) Fakf.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1901, S. 300.

Daß dieselbe in der Hauptmasse hell fein müsse, ist an sich so naheliegend, daß es selbstverständlich erscheinen möchte; trotzdem wird oft genug, sehr zum Schaden des Gesamteindrucks, dagegen gefehlt. Ein reines Weiß mit Glanzvergoldung wird allerdings stets kreidig und gewöhnlich wirken. Für den Hauptton eines Saales eignet sich am besten ein fein abgetöntes, mattes Weiß; oft wird diese Abtönung zu weit getrieben, und man findet deshalb in vielen Theatern ein lehmfarbiges sog. Chamois, das auch mit reicher, oft gar mit überreicher Vergoldung nur trübe und unfreundlich wirkt.

Fig. 157.

Profzenium im Neuen Schauspielhaus zu München ¹⁸⁶⁾.

Arch.: Heilmann & Littmann und Riemerschmid.

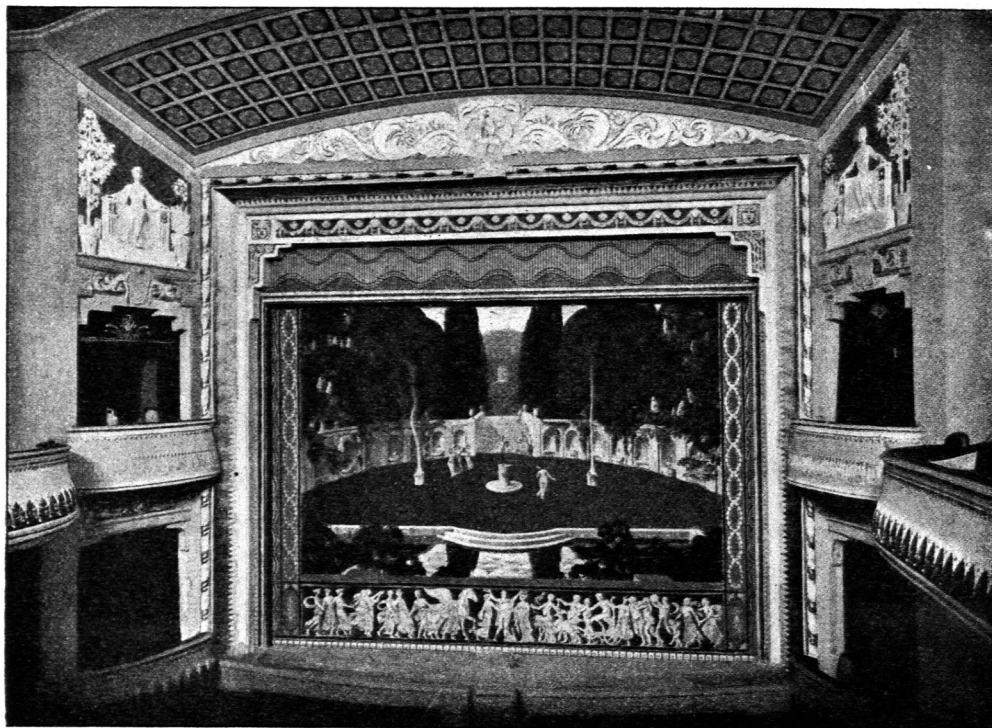
Es ist traditionell und fast zum Axiom geworden, daß die Logen dunkelrot ausgeflogen oder gemalt fein müßten, weil nur auf folchem Hintergrunde Gesichter und Toiletten der eleganten Befucherinnen zu ihrem vollsten Rechte kommen könnten. Das Neue Dresdener Hoftheater liefert jedoch den Beweis dafür, daß dieser Satz keineswegs als eine absolute Wahrheit anzusehen sei; denn dort ist der Fond der Logen nicht in dem üblichen Rot, sondern in einem sehr hellen, fein abgestimmten Grün gehalten, welches den Köpfen und Toiletten der Befucherinnen als ganz vorzüglicher Hintergrund dient. Ebenfalls in hellgrünem, aber noch bedeutend feinerem und hellerem Tone sind die Architekturteile der Logen, die Brüstungen etc. gemalt, die Architekturen der Profzenien und der Mittelloge dagegen in einem sehr fein abgetönten Elfenbein- oder Cremeton.

Einige kräftig wirkende farbige Punkte sind in einem großen, hellgetönten Raume von großer Bedeutung. Als solche dienen die Medaillonporträts in der Brüstung des I. Ranges. Dem Bildhauer war aufgegeben, sie in sehr flachem Relief

zu behandeln, damit ihnen durch rötlich abgetönten Grund das Ansehen von Onyxkameen gegeben werden könne, was sich in der Wirkung durchaus bewährt hat. Vor allem aber geben die mit reicher Goldstickerei geschmückten Draperien und Brüstungsteppiche von tiefrotem echten Samt, mit denen die beiden königlichen Seitenlogen, sowie die Mittelloge ausgestattet wurden, ferner der farbenprächtige Hauptvorhang und die Dekoration der Saaldecke mächtige koloristische Effekte.

Für die Polsterungen wird der dunkelrote Plüsch mit Recht meistens den Vorzug erhalten, einesteils feiner größerer Haltbarkeit wegen und anderenteils weil

Fig. 158.

Profzenium im Stadttheater zu Meran¹³⁷⁾.Arch.: *Dülfer*.

er in der Farbe wirkungsvoller ist als der hie und da auch verwendete gold- oder drapfarbige Plüsch. Die letztere Eigenschaft wird bei besetztem Hause allerdings nur in den durch die Abpolsterungen der Rangbrüstungen entstehenden Linien zum Ausdruck kommen.

175.
Vergoldung.

Noch ein Wort über die Vergoldung. Sie ist ein höchst wertvolles und unentbehrliches koloristisches Hilfsmittel, das aber nur da zu seiner vollen Wirksamkeit gelangt, wo es mit Geschmack und Maß angewendet wird. Ein Zuviel kann auch hier mehr schaden als nützen, jedenfalls der Vergoldung ihren Reiz und ihre eigentliche Bedeutung rauben. Auch auf Farbe und Glanz des Goldes muß mit größter Aufmerksamkeit geachtet, und namentlich sollte glänzende Vergoldung nur sehr sparsam und in Verbindung mit mattierter verwendet werden, weil sie nicht als Farbe, sondern nur durch ihren Glanz und dieser im Uebermaße leicht kalt und gewöhnlich wirkt.

In seinem oft genannten Werke widmet *Garnier* der Frage der Vergoldungen ein eigenes Kapitel mit der Ueberschrift: »*Trop d'or*«¹³⁸⁾, worin er sehr wertvolle Mitteilungen über die verschiedenen Arten der Verwendung des Goldes gibt.

In der Pariser Oper hat er es nicht in dem gewöhnlichen Sinne, d. h. zur Aufhöhung einiger Linien, Blattspitzen etc. — er nennt es: *en rehauffée* —, sondern unmittelbar als Farbe verwendet — *dorure à l'effet*. Nach dem Vorbilde alter italienischer, eingehendst von ihm studierter Vergoldungen hat er dem Ganzen einen goldfarbigen Anstrich gegeben, welcher in den Tiefen und Schatten als Lokaltön wirkt. Auf diesem ist nicht in systematischer, gleichmäßiger Verteilung, sondern nach freiem Empfinden das Gold derart aufgesetzt, daß das Ganze das Ansehen einer vollen antiken Vergoldung angenommen hat. Nach feinen Aufstellungen hat er dadurch mit verhältnismäßig sehr geringen Mitteln dieselbe Wirkung erreicht wie bei einer *Dorure en plein*, d. h. als wenn das Ganze tatsächlich mit Gold überzogen worden wäre.

Die Frage, ob der erzielte Effekt koloristisch richtig sei, ist durch diesen ökonomischen Erfolg natürlich nicht gelöst; so viel aber ist zweifellos, daß, wenn dieser Grundgedanke einmal als der richtige erkannt und angenommen wurde, die Durchführung eine meisterhafte genannt werden muß.

3) Portalvorhang.

In den neueren Theatern Deutschlands wie Frankreichs — es mögen hier in erster Linie das Neue Opernhaus in Paris und das Prinz Regenten-Theater in München genannt werden — hat man sich bezüglich der Portalvorhänge wieder der alten Tradition zugewendet und von der späteren, lange Zeit herrschenden freigemacht. Nach letzterer schienen wohl für die Zwischenakts- und Verwandlungsvorhänge gemalte Draperien zulässig; der sog. Haupt- oder Portalvorhang aber war ohne eine allegorische oder symbolische Darstellung eigentlich nicht denkbar, welche den naheliegenden Bezug auf den ethischen Zweck der durch sie verhüllten Bühne zum Gegenstande zu haben pflegte und in irgend einer großen historischen Komposition, manchmal mit einer seltsamen Verquickung ganz heterogener Elemente, zum Ausdruck brachte. In vielen Fällen waren diese Darstellungen ebenso schön wie interessant und anregend, oft aber auch von großer Langweiligkeit und Gefuchtheit.

Bei Beurteilung älterer allegorisch behandelter Vorhänge darf man auch nicht außer acht lassen, welche Umwandlungen der Geschmack des Publikums innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeitabschnitte durchgemacht hat. So galt z. B. der von *Hübner* gemalte Hauptvorhang des Alten Dresdener Hoftheaters (Fig. 159) für eine sehr interessante und schöne Arbeit; heute würde die etwas süßlich-romantische Auffassung der allzu geistvollen Allegorie in ihrer trockenen, akademischen Behandlung dem Publikum kaum mehr zufagen.

Eine alle Erscheinungsformen und Wirkungsäußerungen der dramatischen Kunst umfassende oder streifende Allegorie schwebt immer in Gefahr, abstrus und unverständlich zu werden; noch mehr aber ist dies der Fall bei jenen bekannten Versammlungen von Poeten, Musikern und anderen mit der dramatischen Kunst in irgend einer Beziehung stehenden Persönlichkeiten, die auf dem Parnass oder auf den Gefilden der Seligen in anmutigen Gruppen und in anregender Unterhaltung

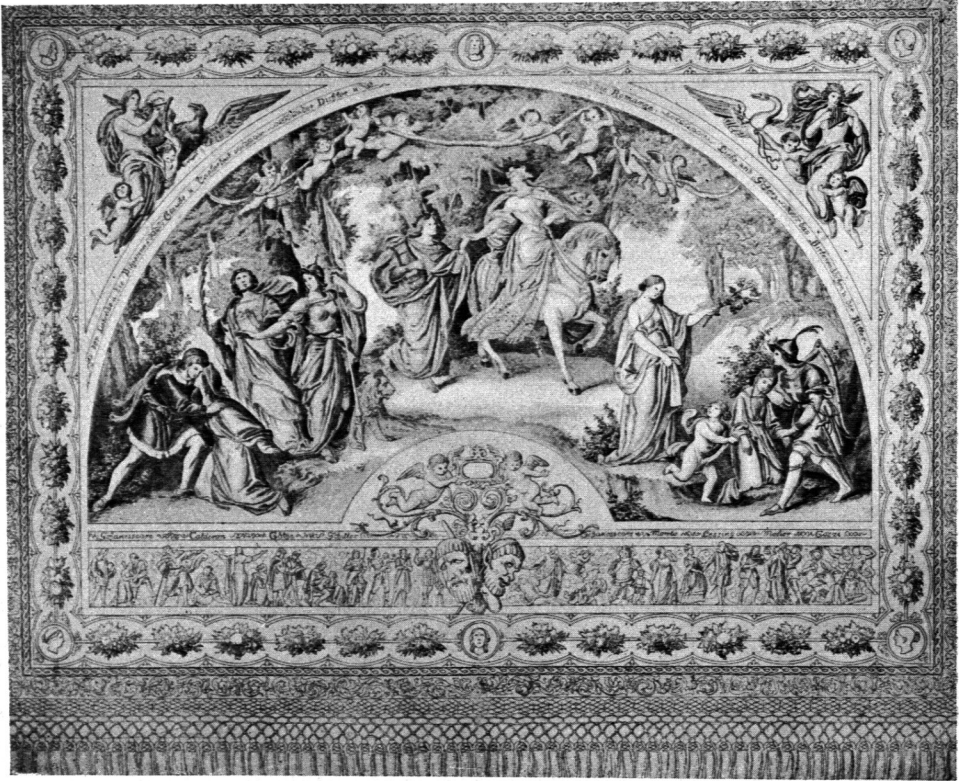
176.
Vorhänge
mit
allegorischen
etc.
Darstellungen.

¹³⁸⁾ Teil I, S. 37.

luftwandeln oder in gemeinsamer Entzückung zu irgend einer hehren, lichten Erscheinung emporblicken. (Siehe in Fig. 160 den Vorhang des *Teatro di San Carlo* in Neapel darstellend.)

Es muß unbestritten bleiben, daß es eine große Anzahl von Vorhängen gibt, welche trotz der Schwierigkeit des Gegenstandes durch ihre unmittelbare künstlerische Wirkung einen gewaltigen Eindruck ausüben und den Beschauer in eine gewisse feierliche Spannung versetzen. Diese werden sich aber meistens durch die Einfachheit ihrer Komposition auszeichnen, und hier möge als eines hervorragenden Bei-

Fig. 159.



Portalvorhang im Alten Hoftheater zu Dresden.

spieles des in seiner Farbenwirkung so vornehmen Vorhanges von *Ferdinand Keller* im Neuen Dresdener Hoftheater (Fig. 161) gedacht werden, sowie auch desjenigen von *Fux* im Neuen Hofburgtheater zu Wien (Fig. 162¹³⁹). Es ist jedoch ganz gewiß, daß die weitaus größte Anzahl solcher Vorhänge den Beschauer entweder ganz unberührt läßt oder ihn zur Kritik herausfordert. Talmileistungen sind bei Vorhängen leider ebenso häufig als bei den Deckengemälden, in ihrer Wirkung dadurch aber viel verhängnisvoller, weil niemand gezwungen ist, die Decke länger zu betrachten, als es ihm bequem ist, den Vorhang aber jeder vor Augen haben und vor Augen behalten muß, er mag wollen oder nicht.

Man kann also wohl zu dem Schlusse gelangen, daß ein Vorhang von der künstlerischen Höhe des *Keller'schen* einer Draperie — sei es einer gemalten oder

¹⁷⁷.
Draperien.

¹³⁹) Fakf.-Repr. nach: BAYER, a. a. O. — Siehe auch ebendaf., S. 151 ff.

einer wirklichen — vorzuziehen sei. Da aber Vorhänge von solcher künstlerischer Bedeutung und so unmittelbarer Kraft der Wirkung selten zu erlangen sind, so ist die Neuerung, d. h. die Rückkehr zu der älteren Gepflogenheit wohl zu begrüßen, durch welche man sich von der Notwendigkeit mehr oder weniger figurenreicher

Fig. 160.

Hauptvorhang im *Teatro di San Carlo* zu Neapel.

Kompositionen auf den Hauptvorhängen freigemacht hat. Dies dard namentlich gelten mit Rücksicht auf die mittleren und kleineren Bühnen, welche dadurch in die Lage gesetzt sind, mit denselben Mitteln etwas Gutes und Tüchtiges zu erlangen, die anderenfalls nicht weiter reichen würden als zu einer mittelmäßigen und deshalb betrübenden allegorischen Pinfelei.

Ob gemalte Draperien denjenigen von wirklichem Stoffe vorzuziehen sind, diese Frage dürfte nicht kurzer Hand zu entscheiden sein. Um bei den beiden zu Eingang

dieses Artikels bezeichneten Beispielen zu bleiben, möge bemerkt werden, daß die Neue Parifer Oper als Hauptvorhang eine gemalte Draperie und das Prinz Regenten-Theater zu München eine solche von wirklichem Stoff besitzt. (Siehe Fig. 156, S. 244.)

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei ersteren die kostbarsten Stoffe in malerischem und interessantem Faltenwurf dargestellt und damit Wirkungen erzielt

Fig. 161.



Portalvorhang im Neuen Hoftheater zu Dresden.

werden können, welche bei Vorhängen von wirklichen Stoffen unmöglich zu erreichen sind. Bei diesen ist ein großer Faltenwurf schon um deswillen ausgeschlossen, weil sie meistens in ganz primitiver Form als Zuggardinen montiert sind, welche von beiden Seiten nach der Mitte zusammen-, bezw. umgekehrt auseinandergezogen werden.

Aus diesem Grunde muß der Stoff frei hängen, d. h. er muß unten etwas vom Bühnenfußboden absteigen. Er wird folgerichtig stets schlaff und unmalerisch herab-

hängen und kann außer lotrechten parallelen Falten kaum einen Faltenwurf zeigen. Das Auftauchen und Einknicken, ohne welches ein solcher nicht denkbar ist, muß eben ausgeschlossen bleiben, weil dann der Vorhang sich nicht ziehen lassen würde. Selbst durch Verwendung der schwersten und kostbarsten Stoffe wäre diesem Mangel nicht abzuhelpen; denn auch ein solcher Stoff würde aus den genannten Gründen keinen anderen Faltenwurf hergeben, durch das eigene Gewicht, das Zusammenpressen und Brüchigwerden der lotrechten Falten aber in Bälde ebenso, wenn nicht noch unscheinbarer werden als einer von minder kostbarem Stoffe.

Fig. 162.

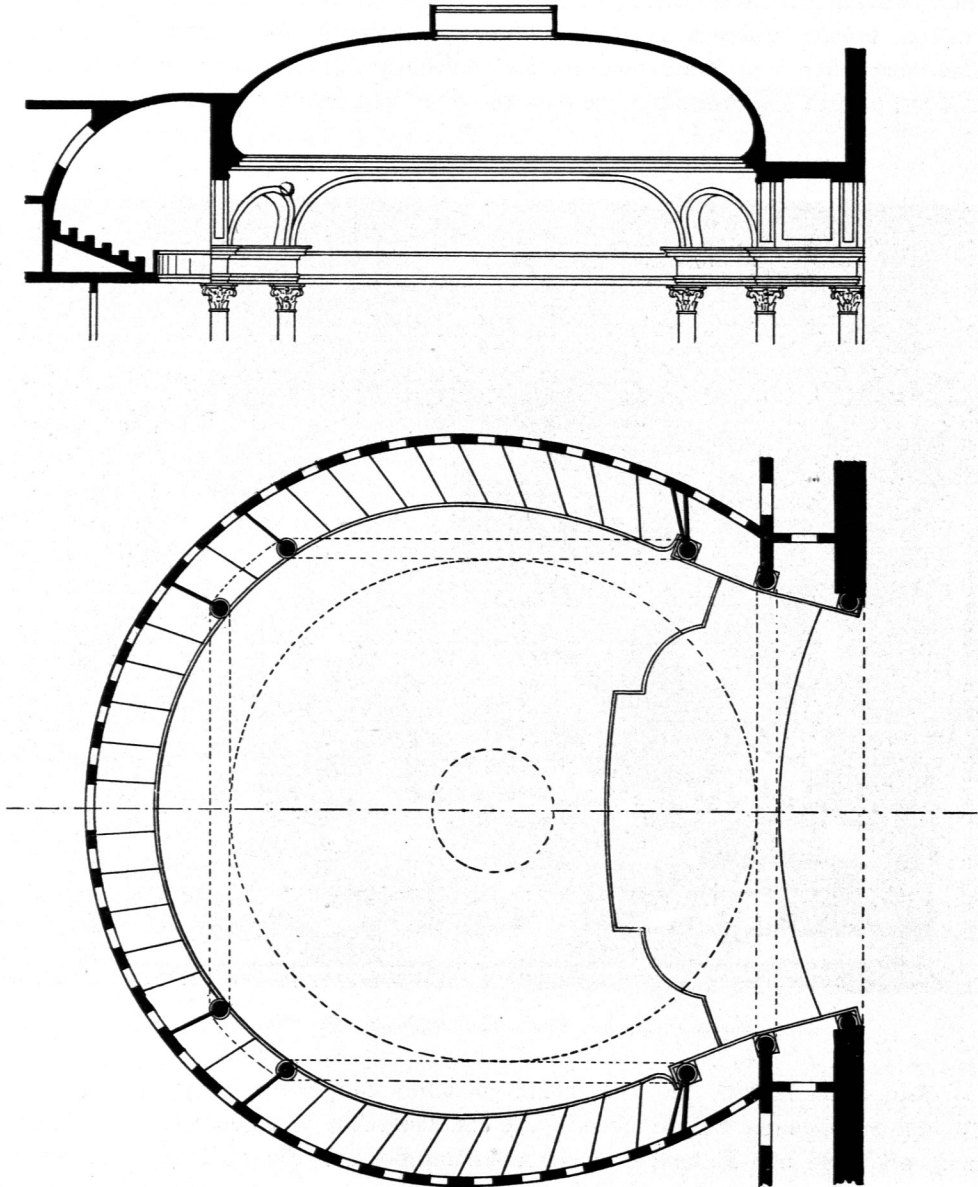
Hauptvorhang im Neuen Hofburgtheater zu Wien¹³⁹⁾.

Alle diese Mängel sind bei einem gemalten Draperievorhange vermieden, auf dem, da er in einem Stücke ebenso wie die Prospekte gezogen wird, der Maler in Bezug auf Stoff und Faltenwurf ganz unbeschränkt ist. Ein tüchtiger Künstler kann mit einer solchen Aufgabe ebenfalls Meisterhaftes leisten — der Zwischenaktsvorhang von *Desplechin* im Alten Dresdener Hoftheater soll ein Werk ersten Ranges gewesen sein —; eine gemalte Draperie wird aber, weil an sich anspruchsloser, selbst bei einer mittelmäßigen Leistung niemals so verletzend wirken können wie eine anspruchsvolle, aber handwerksmäßige figürliche Komposition.

Nach alledem dürfte man daher wohl zu dem Schlusse gelangen, daß künstlerische wie praktische Vorzüge auf seiten der gemalten Draperievorhänge stehen. Für diejenigen aus wirklichen Stoffen dürften kaum andere Gründe anzuführen sein

als die der »Echtheit«, der »künstlerischen Wahrhaftigkeit« und der Originalität. Daß Rücksichten auf die beiden erstgenannten Grundsätze gerade bei einem Theaterfaale eigentlich nicht durchschlagend fein können, liegt in dem ganzen Wesen eines solchen.

Fig. 163.



Saaldecke in der Alten Großen Oper zu Paris.

ca. 1/30 w. Gr.

Wenn wirkliche Nachteile ihnen gegenüberstehen, müssen sie wie eine Anomalie erscheinen; denn der Grundsatz der Echtheit ist an dieser Stelle nicht am Platze.

Wie wenig aber Originalität absolut gleichbedeutend sei mit Schönheit, dafür liefert der zweifellos originelle Vorhang im Neuen Schauspielhause zu München den Beweis (siehe Fig. 157, S. 245).

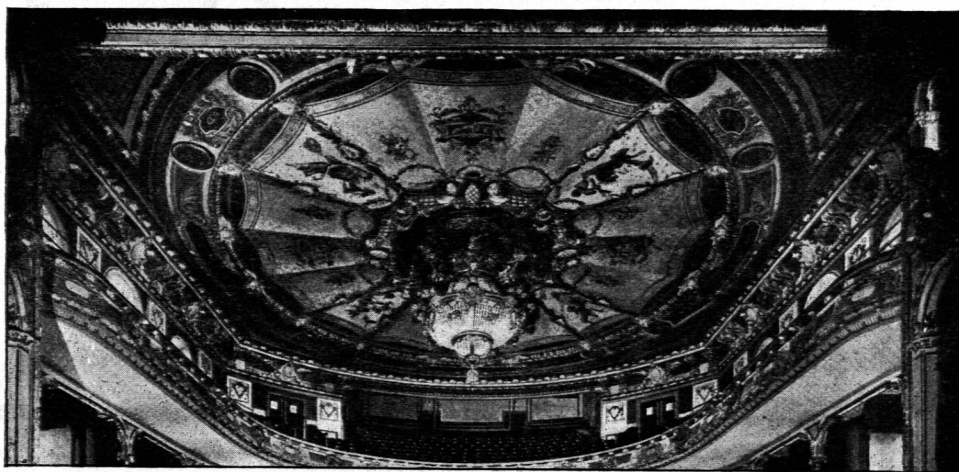
4) Saaldecke.

Die den Zuschauerraum nach oben abschließende Decke wird, nicht immer zutreffend, mit dem Namen »Plafond« bezeichnet; denn sehr oft bildet sie nicht, wie der Name andeutet, eine ebene Fläche, sondern vielmehr eine flache Wölbung oder Kuppel.

Die Gestalt der Gesamtfläche des Plafonds muß sich selbstverständlich in der Hauptfäche aus derjenigen des Logenhauses, welches er überdeckt, entwickeln; doch finden sich hierfür die mannigfaltigsten Lösungen sowohl in konstruktiver wie auch in dekorativer Beziehung. So kann die Fläche des Plafonds durch ein von der Umfassungsmauer des Zuschauerraumes unmittelbar oder mittels Stützen, Säulen, Pfeiler etc. getragenes Gefims umrahmt werden und dadurch den Gang dieser Umfassungsmauer fast genau wiedergeben. Diese letztere kann aber auch, ganz

178.
Form.

Fig. 164.



Deckenvelarium.

oder teilweise in Bogenstellungen aufgelöst, eine starke Hohlkehle mit einschneidenden Kappen tragen, welche ohne eigentliches Kranzgefims zu der Fläche des Plafonds überführt. In den meisten Fällen stellt die Fläche der Decke eine nur in Beziehung zur Längsachse symmetrische Figur dar, in die ein Kreis gelegt wird, dessen Mittelpunkt demjenigen des hinteren halbkreisförmigen Abchlusses und zugleich der Kronleuchteröffnung entspricht und welcher die Stelle der Hauptaus schmückung der Decke bildet.

Nach den strengen Regeln der Akustik sollte der Plafond eine möglichst ebene Fläche darstellen. In sehr vielen Beispielen ist deshalb auch der mittlere kreisförmige Teil nach dem Mittelpunkte zu nur sehr wenig ansteigend in Form eines sehr flachen Kegels angelegt.

Oft aber auch ist auf einen kreisförmigen Kranz oder Ring eine mit dem Namen Kalotte zu bezeichnende flache Kuppel aufgesetzt, ohne daß die Akustik des betreffenden Theaters — Alte und Neue Große Oper in Paris, Komische Oper ebendasselbst — darunter notgelitten hätte (Fig. 163).

Die so entstehenden kreisförmigen Flächen stellen — ob flach oder gewölbt —

den eigentlichen Plafond im engeren Sinne des Wortes dar und werden als folcher dekorativ ausgebildet.

Die neben ihnen sich bildenden Zwickel und Auschnitte sind ebenso wie die Unterficht des das Profzenium überspannenden Bogens für sich zu behandeln und in einer der Komposition der Hauptfläche untergeordneten, den darin niedergelegten Gedanken vorbereitenden oder ergänzenden Weise zu dekorieren.

179. Gliederung und Dekorierung. Eines der naheliegendsten und seit langer Zeit sehr gebräuchlichen Motive für Ausschmückung des mittleren Hauptkreises ist das eines an einer Anzahl von Punkten aufgehängten oder ausgespannten schirmförmigen Schutz- oder Sonnensegels. Dies ist eine Reminifzenz an das alte Velarium, und der leitende Gedanke, dadurch die in unferen Breiten eigentlich durch nichts gerechtfertigte und kaum erwünschte Fiktion wachzurufen, dafs unter freiem Himmel gespielt werde (Fig. 164).

So naheliegend dieses Motiv und so leicht es mit mäfsigen Mitteln befriedigend auszuführen ist, so oft wurde es wiederholt, und so uninteressant ist es im Grunde genommen, und zwar deshalb, weil die zerstückelte Fläche keinen Anlaß und auch keine Möglichkeit bietet zu einer fesslenden dekorativen Komposition. Dabei kann kaum mehr geschehen, als die Flächen der einzelnen Sektoren des Schirmes mehr oder weniger stilgerecht mit Ornamenten, schwebenden Figuren und dergl. zu schmücken. Die zwischen den Aufhängepunkten sich bildenden Zwickel müssen in logischer Konfequenz des Grundgedankens als Durchblicke in die freie Luft behandelt werden.

Vereinzelt findet sich auch eine radförmige Einteilung der Kreisfläche (Fig. 165¹⁴⁰), eine Form, die in ihrer einfachsten Ausbildung wenig Vorzüge bietet und namentlich auch in Beziehung auf die Ausschmückung der Felder ihrer keilförmigen Gestalt wegen nicht ohne Schwierigkeiten ist.

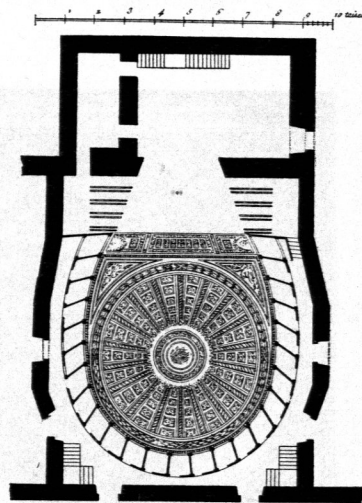
Eine ganz andere Auffassung läßt den mittleren Kreis — sei er flach oder leicht gewölbt — in der Tat als reich dekorierte Flachkuppel behandeln, mittels flacher plastischer oder plastisch gemalter Leisten in Frieße oder Kassetten teilen und die so gewonnenen einzelnen Felder durch figürliche Darstellungen oder durch Ornamente füllen.

Auf diesem Grundgedanken war die reiche und ganz eigenartige Komposition des Plafonds des Alten Dresdener Hoftheaters (Fig. 166¹⁴¹) aufgebaut. Der grofsen Beliebtheit wegen, deren dieser Plafond sich beim Dresdener Publikum erfreut hatte, wurde er in dem neuen Theater ziemlich genau wiederholt.

Auch im Plafond des Neuen Hofburgtheaters in Wien (Fig. 167 u. 168¹⁴²) ist der gleiche Grundgedanke der Komposition beibehalten; nur ist dieselbe durch gewisse Reminifzenzen an die Decke der Sixtinischen Kapelle noch weit reicher ausgebildet.

Aufser diesem letztgenannten, in Dresden nicht auftretenden Motive zeigt der

Fig. 165.

Saaldecke im Theater della Valle zu Rom¹⁴⁰).

¹⁴⁰) Fakf.-Repr. nach: DUMONT, a. a. O.

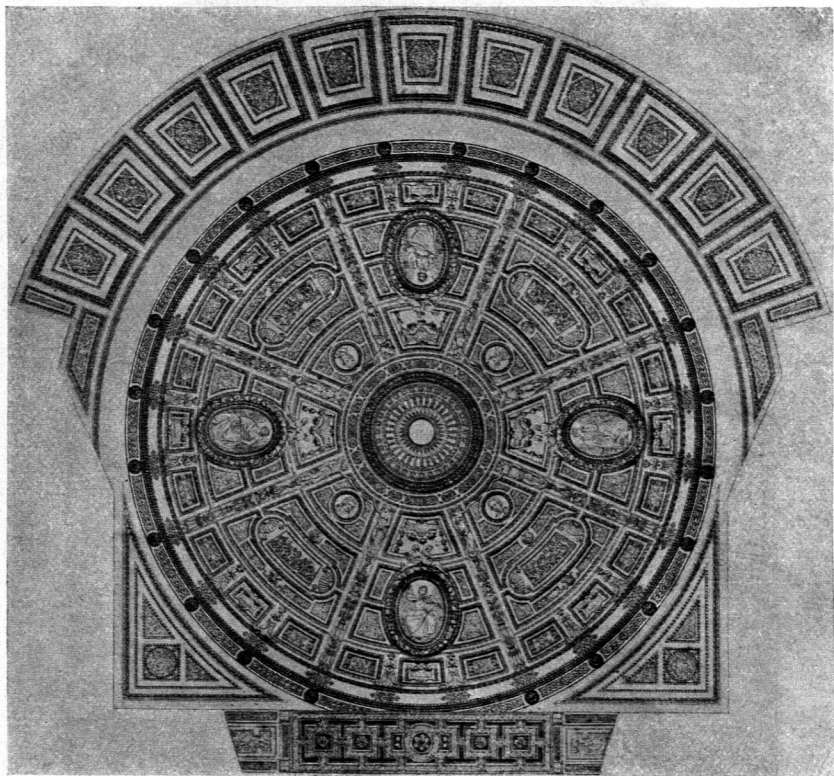
¹⁴¹) Fakf.-Repr. nach: SEMPER, a. a. O., Taf. 10.

¹⁴²) Fakf.-Repr. nach: BAYER, a. a. O., S. 147.

Wiener Plafond in den offene Durchblicke darstellenden Bogenauschnitten noch ein anderes von besonderem Reichtum. In ihnen befinden sich Gruppen dramatischer Dichter, welche über eine Balustrade in den Zuschauerraum hinabblicken, gewissermaßen lebhaft an der Vorstellung Anteil nehmend.

In vielen älteren wie neueren Theatern — Neues Opernhaus zu Paris — ist die ganze mittlere Fläche des Plafonds ohne architektonische Einteilung oder Gliederung gelassen und mit einem großen Gemälde angefüllt, welches nicht in

Fig. 166.

Decke des Logenhauses im Alten Hoftheater zu Dresden¹⁴¹⁾.

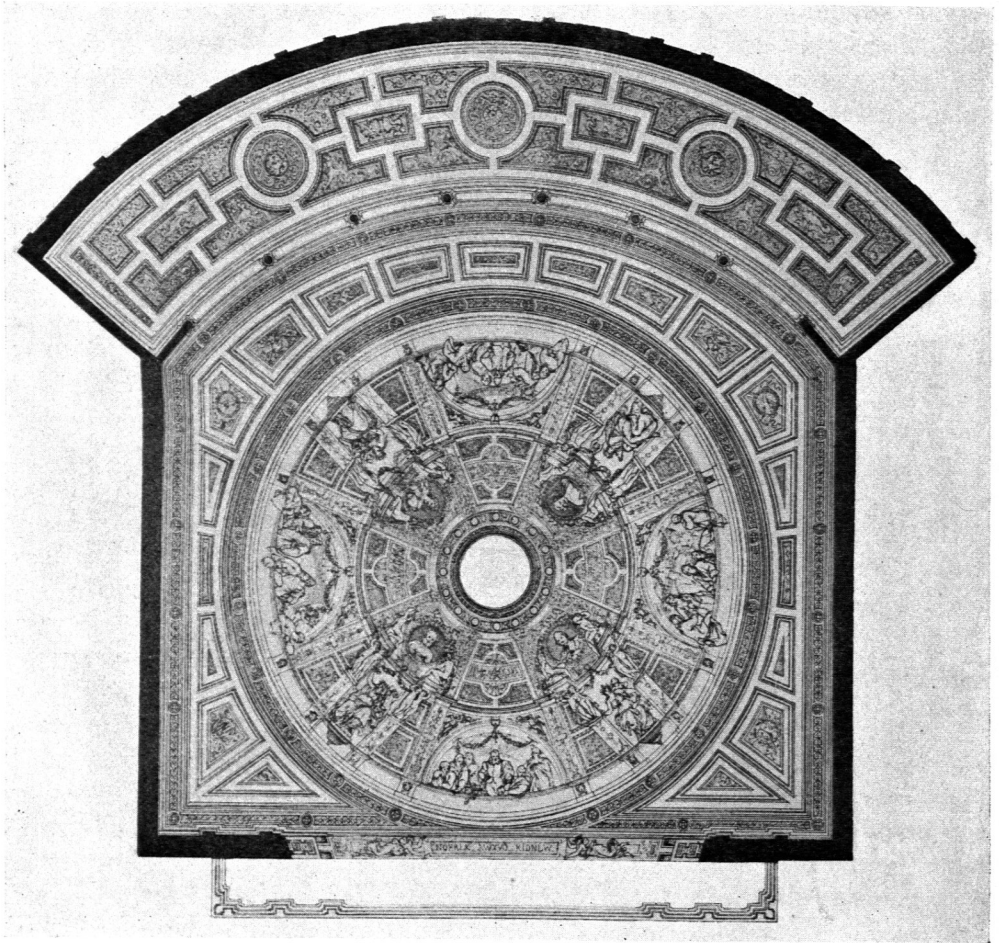
Arch.: Gottfried Semper.

Form eines an die Decke gehefteten Tafelbildes, sondern in eigens für den Standort geschaffener Komposition in kühnen Verkürzungen zahlreiche, im Aether sich bewegende, symbolische und allegorische Figuren und Gruppen vereinigt. Meistens sind diese Kompositionen umrahmt durch eine ebenfalls in Verkürzung — der sog. *Perspective curieuse* — gemalte Architektur, welche gewissermaßen den oberen Abschluss der Architektur des oben offenen Saales darstellt.

Unzweifelhaft ist diese Art der Dekorierung einer Decke eines großen Saales, sei es derjenige eines Theaters oder ein anderer, eine außerordentlich wirkungsvolle, und große Meister, wie *Tiepolo*, *Le Brun*, *Coypel* u. a., haben Großes in dieser Art geschaffen; doch darf sie nur da gewählt werden, wo die Mittel hinreichend

sind, um die Ausführung in die Hände eines Künstlers ersten Ranges legen zu können. Wo diese Mittel fehlen, da ist es geraten, sich einer anderen Dekorationsweise zu bedienen und sich lieber auf einfache architektonische Teilung und angemessene Ornamentik, etwa mit einzelnen figürlichen Motiven, zu beschränken. Die Abwesenheit einer großen allegorischen Deckenkomposition wird an sich niemals störend

Fig. 167.



Decke des Logenhauses im Neuen Hofburgtheater zu Wien.

Nach dem Originalentwurf in der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien¹⁴²⁾.

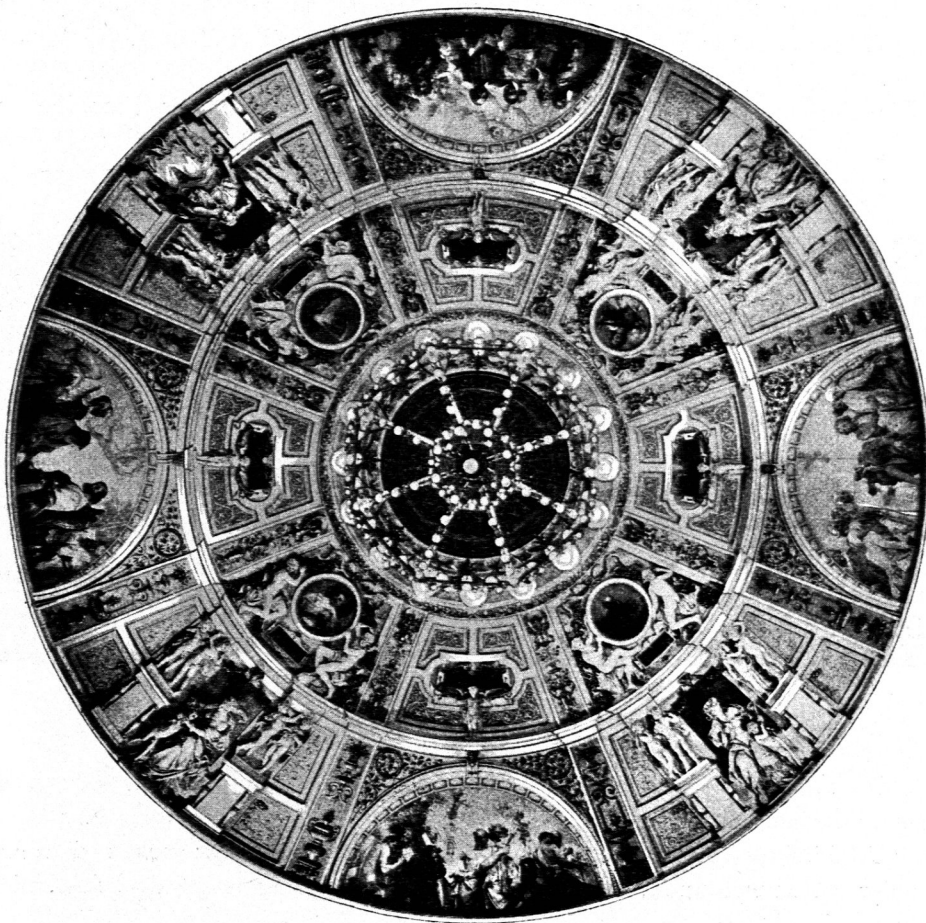
Arch.: *Semper & Hasenauer.*

empfunden werden; ein allegorisches Gemälde aber aus der Hand eines Zimmermalers muß jedes künstlerische Gefühl verletzen. Es muß leider ausgesprochen werden, daß auf den Begriff »dekorativ« hin nur allzuviel in diesem Sinne gefunden wird.

Auch die neueren im Rokokostil gehaltenen Theater haben sich von einer regelmäßigen Teilung des Plafonds größtenteils freigemacht. In ihnen wird derselbe vielfach als ein durchgehendes, auf Bogenstellungen mit einschneidenden Kappen ruhendes flaches Gewölbe ausgebildet, welches nur nach der Längsachse eine sym-

metrische, nach der Querachse dagegen infolge Hineinziehens des oft sehr tiefen Proszeniums eine unsymmetrische Figur darstellt. Dieses Gewölbe wird meist mit leichten, von den Spitzen der einschneidenden Kappen ausgehenden Stuckornamenten überzogen und trägt in der Mitte einen kräftigen Rahmen für ein farbiges, dem Geschmacke der gewählten Stilperiode entsprechend, in starkem Verkürz komponiertes Bild, meist natürlich auch allegorischen Inhaltes (Fig. 169¹⁴³⁾ u. 170¹⁴⁴).

Fig. 168.



Decke des Logenhauses im Neuen Hofburgtheater zu Wien.

Nach der Ausführung¹⁴²⁾.Arch.: *Semper & Hasenauer*.

Innerhalb der hier angeführten Hauptunterscheidungen gibt es unzählige verschiedene Lösungen, welche oft gewisse Eigentümlichkeiten der einen mit solchen einer anderen Art verbinden.

Nur wenige Plafonds dürfte es geben, welche in ihrer Umrissform genau dem Zuge der Umfassungsmauer entsprechen. Ein solches Beispiel ist dasjenige des von *Soufflot* 1753 erbauten Theaters von Lyon. Die Grundform des Logenhauses bildet eine durch das Proszenium abgeschnittene Ellipse, die sich ohne irgend eine Ver-

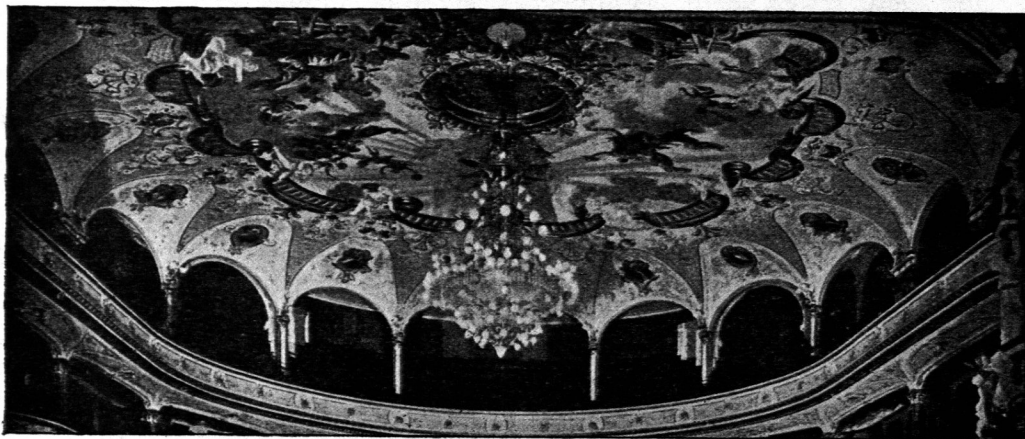
¹⁴³⁾ Fakf.-Repr. nach: Deutsche Bauz. 1898, S. 557.¹⁴⁴⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf. 1892, S. 421.

änderung im Plafond auspricht. Letzterer hat, wie Fig. 171¹⁴⁵⁾ zeigt, keine grössere oder charakteristische Einteilung; er ist vielmehr, dem Geschmacke der Zeit entsprechend, mittels Leisten und Rosetten in ziemlich kleinliche Panneaus zerlegt.

Ein zweites Beispiel gehört der allerneuesten Zeit an; dies ist der Plafond des Prinz-Regenten-Theaters in München. Auch bei diesem wird die Fläche ohne weitere Vermittelung durch das auf der Umfassungsmauer aufliegende Gefims umrahmt und hat keinerlei Unterteilung, ausser einer Anzahl von senkrecht auf die Längsachse, also parallel der Bühnenöffnung laufenden Rippen, welche die Fläche in langgestreckte, querliegende Streifen oder Felder teilen, die mit tapetenartig sich wiederholenden gemalten Ornamenten gefüllt sind (siehe auch Fig. 156, S. 244).

Die Farbengebung des Plafonds sollte bei architektonischer Einteilung und Durchbildung desselben sich in der Stimmung derjenigen des Saales anschließen;

Fig. 169.

Decke im Logenhaus des Neuen Hoftheaters zu Wiesbaden¹⁴³⁾.Arch.: *Fellner & Helmer*.

in solchen Fällen aber, wo eine große figurenreiche Komposition den ganzen Flächenraum einnimmt, würde es richtiger sein, wenn dieselbe, wenigstens in den mit der Architektur in Berührung kommenden Teilen, kräftiger neben den feinen Tönen der letzteren stände, weil sonst die Gesamtwirkung leicht eine fade, nichtsagende werden könnte.

Das gleiche gilt in noch höherem Maße für die in letzter Linie erwähnten Gemälde in den im Rokokogeschmacke, fast immer nur in Weiss und Gold gehaltenen Decken, in denen stark farbig wirkende Punkte von besonderer dekorativer Bedeutung sind. Auch zeigen die aus dieser Zeit uns noch erhaltenen, unter annähernd denselben oder doch ähnlichen dekorativen Aufgaben entstandenen derartigen Bilder alle eine sehr kräftige Stimmung in heller Umgebung.

5) Beleuchtung.

Das milde Klima, welches die Theater unbedeckt zu lassen gestattete, in Verbindung mit dem Brauch, die Schaustellungen am Tage zu geben, machte für die Theater der griechischen und römischen antiken Welt wie auch für diejenigen der

¹⁴⁵⁾ Nach: DUMONT, a. a. O.

Renaissance eine künstliche Beleuchtung überflüssig. Unser Klima dagegen, wie auch der Umstand, daß jetzt die Aufführungen auf die Abend- und Nachtstunden verlegt werden, machten bedeckte Räume und künstliche Beleuchtung zur Notwendigkeit.

Fig. 170.



Theater »Unter den Linden« zu Berlin¹⁴⁴⁾.

Arch.: Fellner & Helmer.

Da Tageslicht und künstlich erzeugtes gleichzeitig angewendet unseren Gesichtsfinn, besonders in der Erscheinung der Farben, stören, so ist bei unseren Theatern eine derartige gleichzeitige Verwendung gänzlich ausgeschlossen und mithin selbst zu

Zeiten, wo für die Anschauung der szenischen Produktion die Tageshelle noch ausreichend fein könnte, die künstliche Beleuchtung unerlässlich.

182.
Geschicht-
liches.

Wenngleich die Frage, welche Beleuchtungsart in Theatern die vorteilhafteste und empfehlenswerteste sei, durch die Vorschrift der Bauverordnung (§ 25) zunächst abgefnitten und die elektrische wenigstens bei Neuanlagen für alle größeren Theater in Deutschland bestimmt vorgeschrieben ist, so dürfte an dieser Stelle ein ganz kurzer historischer Rückblick doch wohl am Platze sein.

Die erste Aufführung, welche in Paris bei künstlicher Beleuchtung stattfand, war die der »Sylvie« im Jahre 1620, also im Anfange der Regierung Ludwig XIII., in der *Comédie française*. Bei dieser Gelegenheit ward die Bühne mittels Talglichter auf eisernen an den Dekorationen befestigten Wandarmen beleuchtet. Da aber bei diesem primitiven Beleuchtungsverfahren der Schauspieler im besten Falle nur von der Seite beleuchtet wurde, so sah man sich veranlaßt, vor dem Vorhange Kronleuchter anzubringen. Diese waren in einfachster Weise durch gekreuzte Latten hergestellt und aufgehängt; auf jedem dieser Leuchter befanden sich 4 bis 8 Lichter. Beim Anzünden oder wenn ein Putzen des Lichtes sich notwendig machte, wurden die Leuchter durch die angestellten Lichtputzer, die zugleich Feuerwehrdienste versahen, herabgelassen, die Lichter geputzt und dann wieder in die vorige Stellung hinaufgezogen.

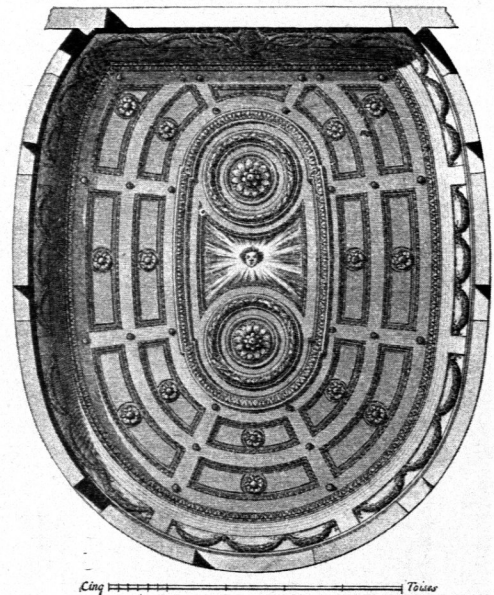
Später machte man den Versuch, auf dem Podium der Bühne zunächst dem Zuschauerraume, also an der Stelle der späteren sog. Fußrampen, ovale, mit Talg und Docht versehene Näpfe oder Kästchen aufzustellen. Der geschmolzene Talg verbreitete aber im Theater einen unerträglichen Geruch, weshalb dieser Versuch bald aufgegeben wurde.

Während der Regentschaft *Philipp's von Orléans* im Jahre 1719 gestattete man sich den Luxus, in der Oper die Talglichter durch Wachskerzen zu ersetzen. Dies geschah zum ersten Male in einer Vorstellung am 10. April des genannten Jahres. Bis zum Jahre 1786, in welchem der Genfer Chemiker *Argand* die Lampe mit doppeltem Luftzuge und Glaszylinder erfand, bestand für Theater keine andere Beleuchtungsart als diese mittels Kerzen, meist Talg-, in seltenen Fällen besonderen Aufwandes Wachskerzen.

Diese neue Lampe wurde während des Sommers 1786 in der Pariser Oper eingeführt und sie beherrschte von diesem Zeitpunkte an die Theaterbeleuchtung bis 1822.

Das *Théâtre Lyrique* in Paris war das erste, welches, und zwar am 6. Februar 1822, in der Aufführung von »Saladin oder die Wunderlampe« in einem neu erfun-

Fig. 171.



Decke des Logenhauses im Theater zu Lyon¹⁴⁵⁾.

Arch.: Soufflot.

denen Gaslichte erglänzte; das zur Beleuchtung verwendete Gas war aus Oelfamen hergestellt.

Auch das in demselben Jahre 1822 mit Gas beleuchtete *Covent Garden*-Theater, ebenso wie das Opernhaus in London bediente sich zuerst des Oelgases; das Opernhaus erhielt 1845 Kohlengasbeleuchtung.

Das Königl. Hoftheater in Dresden war das erste Theater auf dem Kontinent, welches mit Steinkohlengas beleuchtet wurde; 1847 wurde auch an den königlichen Theatern in Berlin das Oelgas durch Steinkohlengas verdrängt. Ende des Jahres 1853 wurde das Königl. Hof- und Nationaltheater in München und 1856 das Großherzogl. Hoftheater in Darmstadt mit Gaseinrichtung versehen; von da an folgten im Laufe weniger Jahre fast alle Theater.

In unseren heutigen Begriffen ist der Gedanke an einen Theateraal so unbedingt und untrennbar mit demjenigen an eine glänzende Lichtfülle verbunden, daß wir uns kaum auszumalen vermögen, wie eine Theatervorstellung jener Zeiten mit ihren primitiven Beleuchtungsmitteln möglich fein und einer vornehmen, anspruchsvollen, an den größten, sprichwörtlich gewordenen Luxus gewöhnten Gesellschaft nicht allein vollste Befriedigung gewähren, sondern sie wahrscheinlich mit demselben Bewußtsein erfüllen konnte, welches der heutige Besucher eines im vollsten Glanze des elektrischen Lichtes strahlenden Theaterfaales empfindet.

Es fehlen hinreichend genaue Angaben darüber, wie die Beleuchtung eines Theaterfaales mit jenen ganz primitiven Einrichtungen, die hier an erster Stelle Erwähnung gefunden hatten, sich gestaltet haben mag. Im großen *Teatro farnese* zu Parma waren bekanntlich an der Brüstung der Sitzreihen Genien als Träger von Fackeln angebracht, welche mehr zum festlichen Eindruck des Saales als zur Bequemlichkeit der dort Sitzenden beigetragen haben mögen.

Später, nach Einführung der Wachskerzen und gar der Oellampen, wurde in größeren Theatern ein glänzender Eindruck dadurch erreicht, daß außer einem großen Kronleuchter in der Mitte der Saaldecke rings um den Saal über dem obersten Range eine Reihe von kleineren Kronleuchtern angebracht waren. Der Saal der Oper von Versailles gibt ein Beispiel eines solchen reizvollen Arrangements (Fig. 172¹⁴⁶); der von *Percier* und *Fontaine* in den Tuileries für *Napoleon I.* eingerichtete Theateraal hatte dieselbe Anordnung der Beleuchtung¹⁴⁷).

Die zweckmäßigste und jedenfalls die dekorativste Beleuchtungsart eines Auditoriums wird immer diejenige durch einen Kronleuchter mit hinreichender Flammenzahl in der Mitte der Saaldecke bleiben, schon um deswillen, weil ein künstlerisch durchgebildeter Kronleuchter an und für sich ein in hohem Grade dekoratives Element bildet.

Die Beleuchtung durch die Saaldecke, wie sie in einigen Theatern versucht worden ist, erfordert, da die Lichtwirkung mit dem Quadrate der Entfernung abnimmt, einen sehr erheblich viel größeren Aufwand von Licht. Dies umsomehr, als die hinter der Fläche der Decke liegenden Lichtquellen im Interesse einer künstlerischen Behandlung derselben durch geschliffene oder bunte Gläser verdeckt werden müssen, die ihrerseits wieder einen großen Teil der Lichtstärke absorbieren. Eine solche in der Fläche der Decke liegende Beleuchtung hat aber noch den weiteren großen Mifsstand, daß dem durch diese Lichtpunkte geblendeten Auge

183.
Kronleuchter.

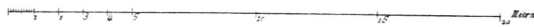
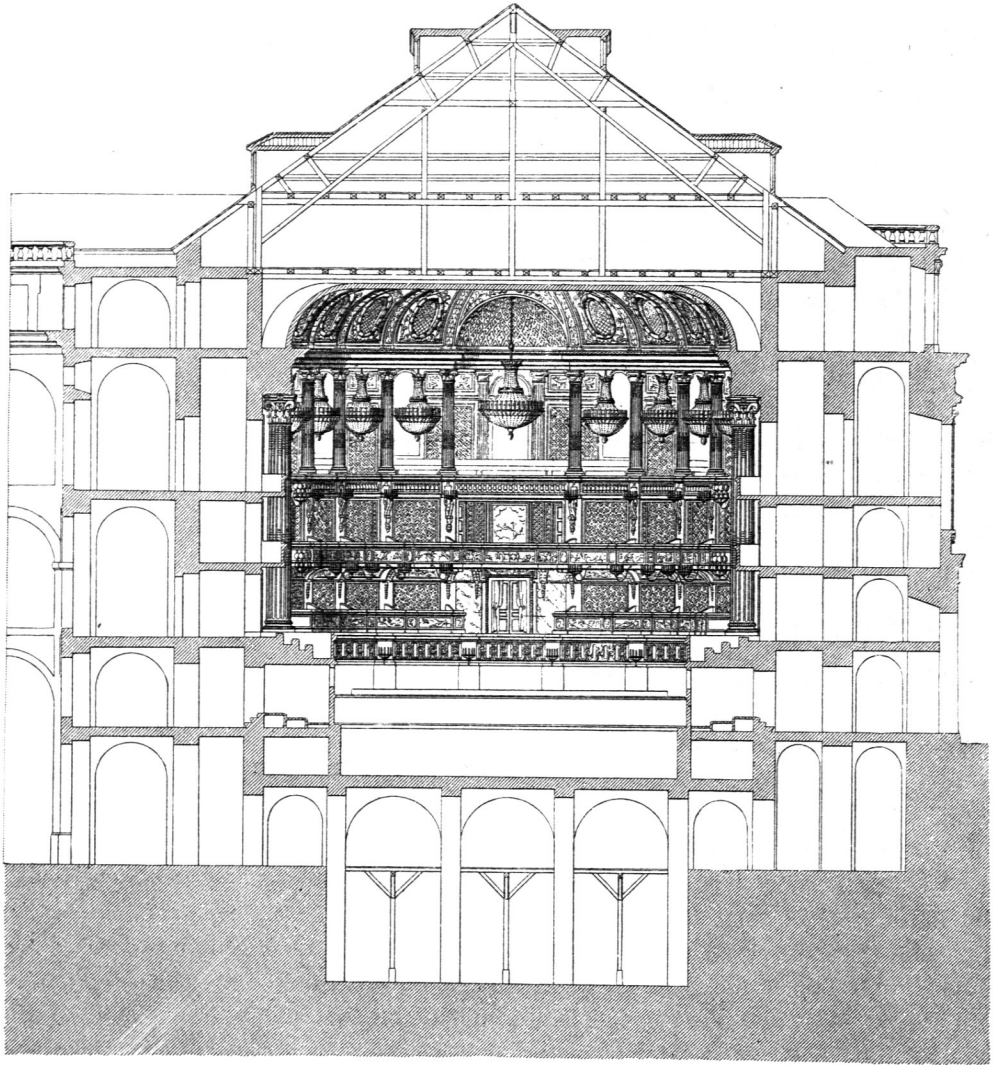
184.
Beleuchtung
durch
die Decke.

146) Fakf.-Repr. nach: CONTANT, a. a. O., Taf. 12.

147) Siehe: BAPST, a. a. O., S. 521 — ferner Fig. 13, S. 32.

alle daneben liegenden Flächen der Saaldecke schwarz erscheinen müssen, ein Uebelstand, der übrigens auch mehr oder weniger mit den ebenfalls in der Fläche liegenden fog. Sonnenbrennern verbunden ist, während er bei den in einer gewissen

Fig. 172.



Opérahaus zu Versailles.

Querchnitt 146).

Arch.: Gabriel.

Entfernung unter der Saaldecke hängenden und dieselbe von unten beleuchtenden Kronleuchtern ausgeschlossen bleibt.

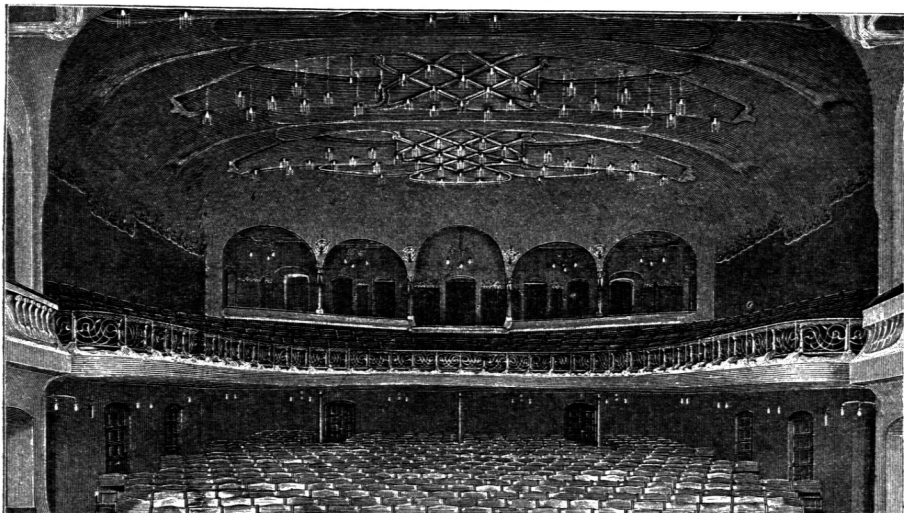
185.
Armleuchter
an den
Rang-
brüstungen.

Eine dritte Möglichkeit einer Verteilung des Lichtes über den Saal und Erzielung einer glänzenden Wirkung bietet sich im Anbringen von Armleuchtern an der Außenseite der Brüstungen der Logenränge. Diese Anordnung hat unfreilich eine sehr festliche Erscheinung des Saales zur Folge, verbindet aber damit, nament-

lich bei Gasbeleuchtung, den großen Uebelstand, daß die Hitze der Flammen den Besuchern der Ränge sehr lästig werden muß, sobald sie sich gelegentlich über die Brüstung vorbeugen wollen. Außerdem erzeugt diese Hitze eine zitternde Bewegung der Luft, welche für das gute und deutliche Sehen ein großes Hindernis bildet.

Diese Wandleuchter konnten deshalb fast in allen Theatern nur bei festlichen Gelegenheiten benutzt werden, wenn es darauf ankam, eine möglichst glänzende Beleuchtung des Saales zu erzielen; sie führen infolgedessen überhaupt den Namen »Festbeleuchtung«. (Siehe Fig. 172.)

Fig. 173.



Decke des Zuschauerraumes im Neuen Schauspielhaus zu München ¹⁴⁸⁾.

Arch.: Heilmann & Littmann und Riemerschmid.

In nahezu sämtlichen Theatern von einiger Bedeutung ist jetzt die elektrische Beleuchtung eingeführt. Diese bietet nicht nur infolge ihrer allen früheren Beleuchtungsarten so weit überlegenen Lichtstärke für Erreichung der Bühneneffekte, sondern auch der Einfachheit ihrer Entzündung oder Ausschaltung und ihrer geringen Wärmeentwicklung wegen für die Ausstattung des Zuschauerraumes die überraschendsten Hilfsmittel.

186.
Elektrische
Beleuchtung
und
Zerstreuung
der
Lichtquellen.

In neueren Theatern, so namentlich im Prinz Regenten-Theater zu München ist man deshalb vom Anbringen eines großen mittleren Kronleuchters wieder abgegangen. Die Architekten haben sich dafelbst dem früheren Verfahren wieder zugewendet, die Saaldecke mit einem Kranze von kleineren Kronleuchtern zu umgeben und über seine Fläche selbst eine Anzahl leuchtender Punkte in Form herabhängender, facetierter Schalen auszustreuen. (Siehe Fig. 156, S. 244.)

Im Neuen Schauspielhause in München hat *Riemerschmid* gleichfalls auf einen mittleren Kronleuchter verzichtet und statt seiner eine Anzahl von Glühlampen über den Plafond verteilt (Fig. 173 ¹⁴⁸⁾).

Nur der Einführung der elektrischen Beleuchtung ist die Möglichkeit einer solchen Auflösung der zentralen Lichtquelle in eine ganze Anzahl überallhin verteilter zu verdanken.

¹⁴⁸⁾ Fakf.-Repr. nach: Ueber Land und Meer 1901, Nr. 33.

Die frühere Notwendigkeit, entweder jede einzelne Flamme im Saale unmittelbar anzuzünden und die damit verbundene Unbequemlichkeit und Unsicherheit, oder die Gefahr, welche selbst noch mit einer Zündung durch überspringende elektrische Funken verbunden war, konnten den Gedanken an eine solche Zerstreuung der Flammen oder an eine Ausnutzung dieses so reichen dekorativen Hilfsmittels nicht aufkommen lassen.

Auch der Durchführung einer fog. Festbeleuchtung stehen mit Hilfe der elektrischen Beleuchtung keinerlei Schwierigkeiten mehr im Wege; denn die Mängel, welche derselben bei Kerzen- oder Gasbeleuchtung anhafteten, sind beseitigt; die Beleuchtungskörper können jetzt fogar an Stellen angebracht werden, welche früher der Gefahr einer Entzündung wegen als ganz ausgeschlossen betrachtet werden mußten.

187.
Neuzeitliche
Einrichtungen.

In einer Theatervorstellung der Neuzeit erscheint der schnelle, plötzliche Wechsel der Effekte, das allmähliche Anwachsen oder Dämpfen der Intensität des Lichtes als etwas Selbstverständliches, mit dem Ganzen untrennbar Verbundenes. Und doch waren solche Effekte oder solcher Wechsel der Lichtstärke ganz unmöglich und deshalb unbekannt so lange, als die zur Verfügung stehenden Beleuchtungsmittel eine besondere Behandlung einer jeden einzelnen Flamme durch Menschenhand forderten, wie dies der Fall sein mußte, als noch Kerzen oder Oellampen die Theaterbeleuchtung bildeten. Das einzige, was bei diesen Einrichtungen an Effekten erreicht werden konnte, war eine Färbung oder Dämpfung des Lichtes durch Verschieben von Blenden, Schirmen oder gefärbten Gläsern oder auch durch Versenken der fog. Rampenbeleuchtung oder Emporziehen des Kronleuchters. Es liegt aber auf der Hand, wie umständliche Vorrichtungen zur Erreichung selbst dieser bescheidenen Veränderungen notwendig waren, Vorrichtungen die aber immerhin schon einen sehr großen Fortschritt der Theatertechnik darstellten.

Die außerordentliche Bedeutung der Gas- und namentlich der elektrischen Beleuchtung ist deshalb nicht allein in der Ueberlegenheit der Lichtfülle, sondern auch in dem Umfande zu erkennen, daß bei beiden alle Veränderungen der Beleuchtungswirkung von einem einzigen Punkte aus und von einem Manne bewirkt werden können und mit absoluter Gleichzeitigkeit und Gleichmäßigkeit über den ganzen Raum zur Geltung kommen. Dies geschieht mit Hilfe von außerordentlich ingeniös erdachten Vorrichtungen, den fog. Regulierungsapparaten, welche ihren Platz auf der Bühne zunächst dem Profzenium, an einer Stelle erhalten, von wo aus erstere sowohl wie auch der Zuschauerraum gleichmäßig übersehen werden können. Der Beleuchtungsinspektor, in dessen Hand die Bedienung des Apparates liegt, kann von da aus, je nachdem der Gang der Vorstellung es notwendig macht, mit einem Griffe dem einen wie dem anderen Raume das ihm gerade zukommende Maß von Licht zuteilen.

Die Einführung der elektrischen Beleuchtung ist namentlich für die *Wagner'schen* Opern von eminentester Bedeutung. Ohne sie würde z. B. auch die absolute Verfinsterung, wie sie im Sinne *Wagner's* in seinen Opern jetzt durchgeführt wird und wie sie leider, oft genug aus Ersparnisgründen, zu einem sehr verbreiteten Verfahren geworden ist, ganz unmöglich sein; denn selbst noch die Gasbeleuchtung konnte wohl auf ein Mindestmaß heruntergesetzt, nie aber ganz ausgedreht werden, so daß sie also stets doch noch einen Schimmer von Licht übrig liefs. Ueber den mit dieser absoluten Verdunkelung neuerdings getriebenen und dem Zwecke eines

Theaterfaales widersprechenden Mißbrauch ist schon vielfach geschrieben worden, wie auch noch neuerdings eine französische Zeitung sich darüber in ablehnendem, aber durchaus gerechtfertigtem und zutreffendem Sinne aussprach.

8. Kapitel.

B ü h n e n h a u s .

a) Bühne.

1) Allgemeines.

Das sog. Hinter- oder Bühnenhaus umfaßt sowohl die eigentliche Bühne selbst mit ihren unmittelbaren Zugehörigkeiten, wie auch die für ihren Betrieb im weiteren Sinne erforderlichen Räume und Einrichtungen.

188.
Hauptteile.

Hier möge zunächst erstere, d. h. die Bühne selbst, in Betracht gezogen werden. Sie besteht aus:

- 1) dem Podium,
- 2) der Untermaſchinerie,
- 3) der Obermaſchinerie.

Diese drei Teile sind ihrem Wesen nach so innig miteinander verbunden, daß eine Besprechung des einen derselben zugleich diejenige der anderen einschließen muß.

Mit der Vervollkommnung der Dampfmaſchine und des zu Anfang des XIX. Jahrhunderts in der gesamten Industrie dadurch herbeigeführten mächtigen Umschwunges ging das umfassendste Herbeiziehen des Metalles, namentlich des Eisens, für Konstruktionszwecke Hand in Hand. Während alle Gebiete der Technik an dieser großartigen Entwicklung teilnahmen, blieb die Bühnentechnik allein fast unberührt davon. Mit merkwürdiger Zähigkeit hielt sie fest an ihren alten Traditionen, und noch vor wenigen Jahrzehnten entstanden Bühneneinrichtungen, welche von denjenigen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sich nur wenig unterschieden. Dabei muß allerdings zugegeben werden, daß zu jener Zeit die Bühnentechnik schon auf eine sehr hohe Stufe der Vollkommenheit gelangt war.

189.
Ueberblick.

Die Leistungen der von den *Galli Bibiena*, *Servandoni* u. a. eingerichteten Bühnen müssen den auf uns gekommenen Beschreibungen und bildlichen Darstellungen zufolge, selbst mit dem Maßstabe unserer heutigen Anforderungen gemessen, sehr bedeutende gewesen sein. Auch ist nicht zu verkennen, daß nahezu alle hauptsächlichsten Elemente einer neuzeitlichen Bühne in jenen älteren schon gegeben waren.

Dem großen Kreise der Beteiligten und Interessierten erschien das Erreichte als die höchste Stufe des Erreichbaren. So konnten die alten Einrichtungen fast unverändert sich bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts erhalten, weil sie den Ansprüchen des Publikums, der Autoren und der Bühnenleiter genügten; eine Veranlassung, nach einer Vervollkommnung zu streben, wurde bei den maßgebenden Personen nicht empfunden.

Jedem technisch Gebildeten mußte aber bei eingehender Besichtigung einer Bühne, ganz abgesehen von der eminenten Feuergefährlichkeit derselben, doch auffallen, wie primitiv die dem Theatermaſchinisten zur Verfügung stehenden Hilfsmittel seien und wie eine Reihe von Errungenschaften der Maſchinenteknik spurlos an