

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 Kuntfchmiedearbeit ausgebildet. Die Umfassungswandern sind durchweg massiv und der einzige Teil des Logenhauses, welcher eine starke Bewegung und eine kräftige plastische Dekoration zeigt, ist — die *lege artis* eigentlich zu möglichster Flachheit verurteilte Saaldecke<sup>104</sup>).

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 Theaterfälle, die allen bekannten und traditionellen Regeln geradezu Trotz bieten und doch allen Ansprüchen genügen, welche an einen guten Theaterfall 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<sup>105</sup>): »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 » .

<sup>104</sup>) 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.)

<sup>105</sup>) 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 brummelt, 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 gefellschaftlichen Verkehr, der ruhig feinen Gang gehen kann, ohne dafs dadurch die Nachbarn etwa gefört würden, falls fie, andächtiger als die anderen, den Wunsch haben follten, 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 grofsen 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 angefichts der Art der Vermietung der Logen sich nur Gefellschaften 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 Befucher zum grofsen Teil für das Auge verloren gehen, anstatt zur Belebung des Anblickes der Versammlung beizutragen, gibt dem Saale etwas Eintöniges, Freudloses; 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 gröseren 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. f. 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 gröseren Theatern Italiens finden sich neben den Logen kleine Salons oder Hinterlogen, die angefichts der Rolle, welche die Theaterlogen im gefellschaftlichen 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, wiewohl 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  
(*Baignoirs*).

Ein charakteristisches Moment in der Erscheinung fast eines jeden französischen Zuschauerraumes bilden die Parkettlogen, dort *Baignoirs* 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 vorfringenden I. Rang ein; ihr Fußboden liegt meist auf der Höhe des Parkettganges oder um eine Stufe über demselben, so daß die Insassen nicht durch die Köpfe der Parkett- und Parterrebefucher 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 Opernhaufe beftanden in Deutfchland, abgesehen von ganz untergeordneten Schaubuden, eine Anzahl kleinerer Hoftheater, deren faft jede der vielen damaligen Refidenzen eines aufzuweisen hatte. Sie waren meift von franzöfifchen oder italienifchen Architekten (*Galli Bibiena*, *Mauri*, *Cuillier* u. a.) erbaut und zeichneten fich aus durch prachtvolle Ausstattung der Logenräume in dem üppigen und übermütigen Stil jener Zeit, des Ueberganges vom Barock zum Rokoko, der fich gerade für diefe Art von Aufgaben fo befonders eignete, dafs er faft typifch dafür zu nennen und auch geworden ift. Die meiften diefer Theater find zerstört, fo das 1651 erbaute und 1685 von *Domenico Mauro* umgebaute alte Opernhaus in München, das eines der üppigften und prächtigften feiner Zeit, der Typus eines pompöfen Hoftheaters gewesen fein foll, ebenfo die alten Hoftheater zu Wien, Hannover, Mannheim, Dresden u. f. w. Nur zwei find uns erhalten geblieben: das noch heute benutzte Refidenztheater in München (Arch.: *François de Cuillier*; fiehe Fig. 27, S. 52) und das alte markgräfliche, 1747 von *Giuseppe Galli Bibiena* erbaute Opernhaus in Bayreuth, deffen Zufchauerraum zwar noch ganz erhalten, aber wohl nur zu befonderen Anläffen in Benutzung genommen wird (*Wagner* führte hier am 22. Mai 1872 die neunte Sinfonie von *Beethoven* auf; fiehe Fig. 19, S. 38). Das 1758 von *de Laguëpierre* eingerichtete und im Januar 1902 (wahrfcheinlich infolge eines Kurzschluffes) vollftändig zerstörte Hoftheater in Stuttgart war mehrere Male, zuletzt im Jahre 1884, umgebaut worden, fo dafs fchon damals von feiner urfprünglichen Geftalt und Erfcheinung nur noch fehr wenig zu erkennen war (fiehe Fig. 21, S. 41).

Die Gefchichte Deutfchlands läßt keinen Zweifel über die Urfachen des Fehlens zahlreicher und fchöner monumentaler Theatergebäude in den Provinzialftädten ebenfowenig wie über die Quellen, aus denen die Mittel zur Erbauung einiger jener pompöfen Hoftheater geflossen find.

Die nach dem Brande des Ringtheaters in Bezug auf den Bau und die Einrichtung der Theater entftandene Bewegung hat fich in keinem Lande fo einfchneidend bemerkbar gemacht wie in Deutfchland. Bei Vergleichung der Theaterfälle Deutfchlands müffen deshalb die Unterfchiede, welche jene Bewegung gezeitigt hat, in Betracht gezogen werden.

In den allgemeinen Gewohnheiten und Anprüchen des deutſchen Theaterpublikums konnte fie aber trotz alledem keine wefentlichen oder nachweisbaren Veränderungen hervorrufen. Der Wechselwirkung wegen, in welcher fie mit den Einrichtungen der Theaterfälle ftehen, mögen diefe Gewohnheiten deshalb hier kurz beſprochen werden.

Nur in wenigen, und zwar wohl nur in den neueften Theatern ift es Gebrauch, dafs die Logen blofs im ganzen verkauft werden; in der überwiegenden Mehrzahl, felbft der Hoftheater, ift es vielmehr noch üblich, die Logenplätze einzeln und, wie die Billigkeit es verlangt, nach dem Gefetze: »Wer zuerft kommt, mahlt zuerft« abzugeben. Es kann fich alfo leicht ereignen, dafs in einer Loge, welche fechs Plätze enthält, fechs gegenfeitig fich vollftändig fremde Perſonen zufammenkommen, und es kann fich dabei ebenfo leicht fügen, dafs die Vorderplätze von Herren, die Hinterplätze von Damen beſetzt find. Gegen ganz Fremde Galanterie zu üben, ift nicht jedermanns Sache; es gibt auch Fälle, wo fie 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 feinen 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.

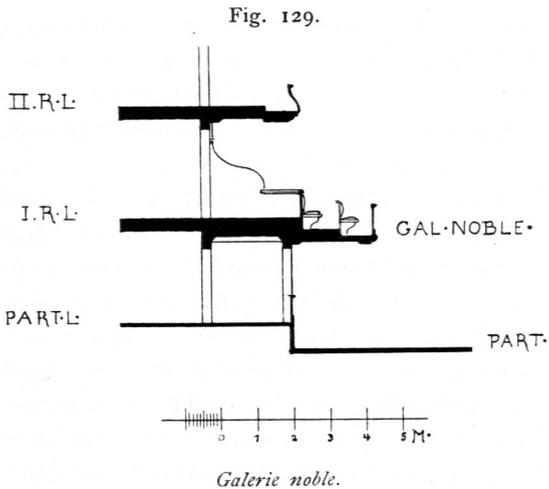
Deshalb wird ein deutsches Publikum sich niemals in den Gedanken finden, den Ausblick auf die Bühne als etwas mehr oder weniger Beiläufiges oder Nebenfächliches zu betrachten, und wenn in erster Linie dadurch in deutschen Theatern die italienische Art der gänzlich abgeschlossenen Logen unmöglich wird, 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 Innassen 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 zunächst 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 läftig werden können. Dies könnte nur dadurch vermieden werden, dafs der Fußboden der Loge hoch genug über denjenigen der oberften 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 Verhältniffe des Saales darunter leiden. Hierzu kommt noch, dafs die Plätze auf solchen Balkonen an sich nicht gut zu erreichen find und dafs 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 feftliche Erfcheinung des Saales überhaupt. Aus diesen Gründen werden sie auch in neueren Theatern in Deutschland meist nur dann angewendet, wenn bestimmte Verhältniffe sie wünschenswert erscheinen lassen.

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

— ist die, dafs 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 dafs 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 Täufchung eintritt, dafs vermöge der Gefetze 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, dafs die Art der Benutzung der Ranglogen in Deutschland eine ganz andere ist als in Italien oder auch in Frankreich. Das selbstverständlich keineswegs ausgefchlossene und gelegentlich wohl auch hier stattfindende gegenseitige Besuchen in den Logen ist nicht zum Gebrauch geworden und hat keine eigentliche gefellschaftliche Bedeutung. Es bietet auch für keinen Teil befondere Annehmlichkeiten, wenn man neben den Personen, zu deren Begrüßung man etwa eine Loge betritt, blofs 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, dafs unter diesen Vorbedingungen auch der Sinn und das eigentliche Wesen der Hinterlogen hinfällig ist; denn welchen von den sich gegenseitig fremden Infaffen 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 Infaffen

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.

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 Stützfüßen, 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.

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

137.  
Sitzreihen  
im mittleren  
Teile  
des I. Ranges.

138.  
*Wagner-*  
Theater.

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 Hauptentwurfe 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 Orchester 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 Entwurfe ein neues System der Bühnenbeleuchtung angenommen werden.

Zunächst galt der Grundfatz, daß nur die Wirkung des Lichtes, nicht aber das Licht selbst sich zeigen dürfe. Zweitens mußte die falsche und unnatürliche Beleuchtung der fog. Profzeniumsrampen — von unten herauf — beseitigt und durch effektvollere und vermehrte Ober- und Seitenbeleuchtung ersetzt werden. Diesen hier angedeuteten Absichten entspricht ein zweites, weiteres und höheres Profzenium, das in einer Entfernung von 15 Fuß (= 4,50 m) dem eigentlichen Bühnenprofzenium 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 Profzeniums ist in den Motiven, Ordonnanzen und Verhältnissen derjenigen des hinteren Bühnenprofzeniums 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 Profzeniums 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.«

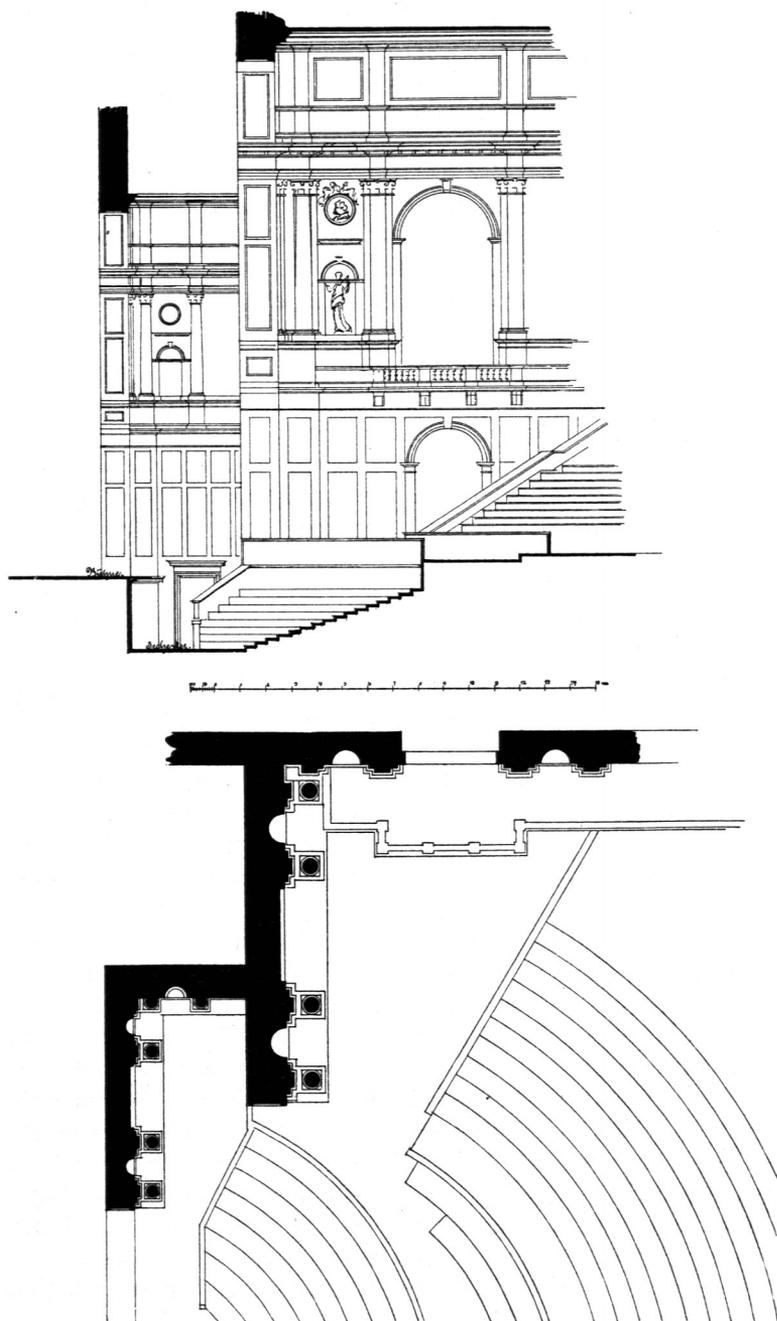
Sechs Jahre später behandelte *Richard Wagner* in seiner zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Bühnenfestspielhauses herausgegebenen Festschrift<sup>106)</sup> denselben Gegenstand in der nachstehenden Weise.

»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

<sup>106)</sup> 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. Hiemit 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, fogleich 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, fogar überschrittenen Halbkreis ward, nicht die Rede sein, weil nicht mehr der von ihm großenteils 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 Ausgangspunkte 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 ‚mystischen 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 [s. und in verjüngtem Maßstabe ausgeführten (siehe vorstehenden Erläuterungsbericht *Semper's*)] Proszenium er sich alsbald die wundervolle Täufchung 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 Täufchung 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 ‚mystischen Abgrunde‘ geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urchhofse Gaias 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 Sehlinien 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 umso mehr, je näher ihre Plätze der Bühne wären, also am meisten in den sog. Profzeniumslogen. Diese Erkenntnis und — wie er ausdrücklich sagt — nicht eine antiquarische Vorliebe führte *Semper*, nachdem er sich in die ihm gestellte Aufgabe hineingelebt 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 Verlauf 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 voranschwebenden 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 deselben 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 sog. *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 Befucher 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 auspricht. (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 Werke<sup>107)</sup> erschienen sind. In ihnen ist ebenfowenig wie in den von *Goffet*<sup>108)</sup> 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 einschließlich des Profzeniums herumzuziehen. Einzig und allein in dem im *Sachs's*chen Theaterwerke<sup>109)</sup> 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-

<sup>107)</sup> Baukunde des Architekten. Bd. 2, Teil III. Berlin 1900. S. 42.

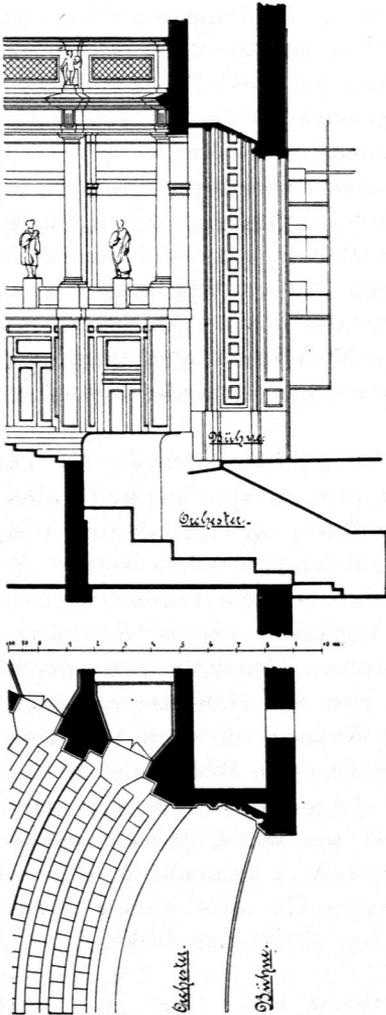
<sup>108)</sup> A. a. O.

<sup>109)</sup> Bd. I.

sprechend, also eigentlich ein integrierendes Element eines in feinem Geiste erbauten und feinen 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,

Fig. 131.



Profzenium im Prinz Regenten-Theater zu München <sup>110)</sup>.

die Bühnenöffnung umfassenden »wuchtigen« Goldrahmen, der sich unmittelbar an die Seitenwände des Profzeniums anschließt (Fig. 131 <sup>110)</sup>). 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 Einfenkung 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 mystischen Abgrund nicht, und wenn in der eben erwähnten *Littmann*'schen Denkschrift über dieses Theater davon gesprochen ist, daß durch eine Ueberdeckung des mystischen 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.

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 feines Auditoriums ein weiteres Mittel

<sup>110)</sup> Nach: HEILMANN & LITTMANN, a. a. O.

zur Erreichung dieses Zieles. Wie die beiden jetzt bestehenden Theater dieses Systems beweisen, ist in ihnen dieser Zweck ganz unzweifelhaft in vollkommenster 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 darbietende 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 fucht 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 Seeschiff 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 feemännlich 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 Theaterfällen, welche nicht nach der von *Wagner* festgestellten Norm gestaltet sind, die Fähigkeit ganz abgeprochen werden müsse, eine weihevollere, andächtige Stimmung erwecken oder erhalten zu können, ob in ihnen ein ernstes 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 hätte<sup>111)</sup>. 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 herüberragten. 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 verfenkt 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 Verfenkung 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 Neugefaltung 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.

<sup>111)</sup> 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 *Sturmhoefel* 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 Aufzucht 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 Hoffschauspieler *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 Sehnlinie 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 Puppe<sup>112)</sup>.

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



doch lag der Fußboden des IV. Ranges  $10,00\text{ m}$  über Parkettfußboden, also nur  $2,00\text{ m}$  unter der Saaldecke. Es ist natürlich, daß bei solchen Raumverhältnissen das besetzte Theater einen weit intimeren, gedrängteren Anblick bieten mußte als das neue mit feinen weit größeren Abmessungen, und dieser Umstand hat jedenfalls viel dazu beigetragen, daß weder das Publikum, noch auch die älteren Bühnemitglieder 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 Luftspiele 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 Flüsterton 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 Luftspiel und dem Salonstücke, also dem leichten Konversationsstucke, 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 (Mufikdrama) 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 Erfcheinungen des geſprochenen, rezitierenden Dramas, von dem einaktigen Schwanke bis zum heroifchen 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 Luftſpiel 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 (nebt 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 Abſchlußmauern ſoll eine Breite von 100' erhalten etc.«

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

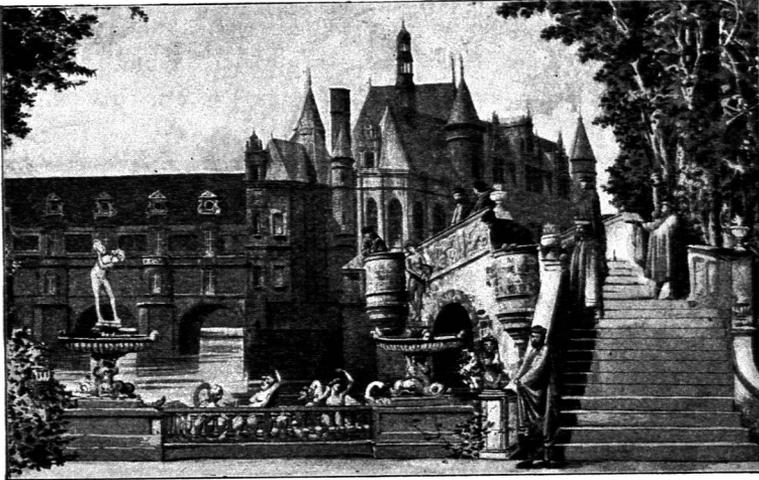
Man kann fragen, von wem ein Programm herrühren konnte, welches ſich ſo wenig wie dieſes mit den Traditionen des Inſtituts und mit den Wünſchen und Gepflogenheiten der Bühnenmitglieder, ſowie des Publikums deckte?!

Daß die Verſchiebung des Bühnenbildes von den oberen Rängen aus in der Tat eine ſehr bedeutende ſein muß, liegt auf der Hand. Abgesehen von der Ueberſchneidung durch den Harlekinsmantel und die Sofſitten, muß 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 Maße treffen wie das Schauſpiel oder eigentlich weit empfindlicher, um deswillen, weil in der Oper in den meiſten Fällen den Bühnendekorationen eine noch gröſſere Bedeutung beigemessen wird als im Schauſpiele oder Drama. Fig. 134 bis Fig. 136<sup>114)</sup> zeigen die eben erörterten Verſchiebungen des Bühnenbildes je nach dem verſchiedenen Standpunkte des Beſchauers.

144.  
Verſchiebung  
des  
Bühnenbildes.

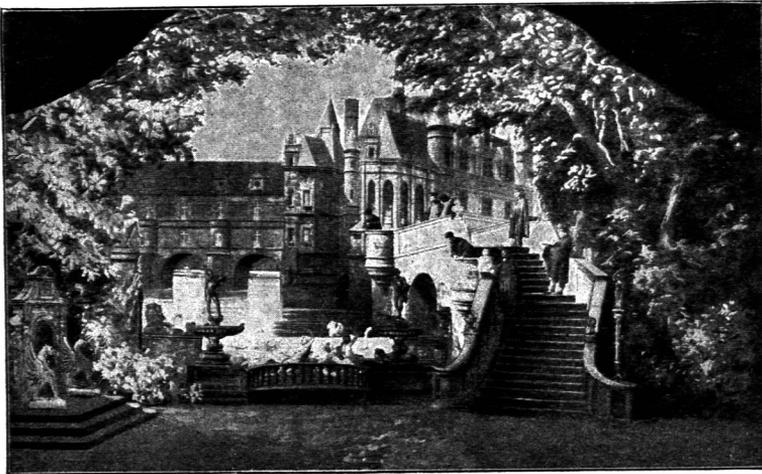
114) Nach: BRANDT. Die Reformbühne. Bühne und Welt, Bd. III-1, S. 316.

Fig. 134.



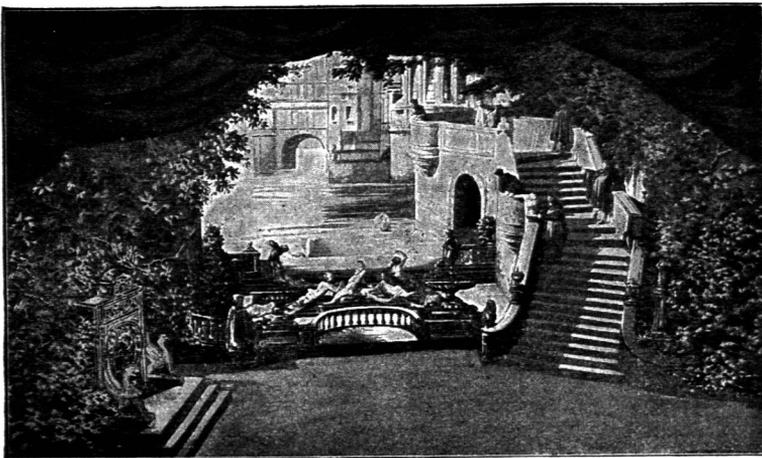
Vom  
Parkett  
aus,

Fig. 135.



vom  
II. Rang  
aus  
und

Fig. 136.



vom  
IV. Rang  
aus  
gesehen.

Verchiedenes Erscheinen einer Bühnendekoration <sup>114</sup>).

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

	Länge	Breite	Höhe	Bühnenöffnung
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>Leffing-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.

<sup>145.</sup>  
Verschiedenheit  
der  
Logenhäuser.

Beim Entwerfen eines Theaters und hier im besonderen 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.).

<sup>146</sup>  
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 Logenhaus 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 Abmessungen 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 Voraussetzungen 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 <sup>115)</sup> eine solche von

<sup>115)</sup> 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 un schön und auch unpraktisch sein würden.

Uebrigens sorgt schon die mehrgenannte Bauverordnung dafür, daß die Theateräle so wenig in den Himmel wachsen, wie dies den Bäumen gestattet ist; denn im § 9 werden dafelbst 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 Erfahrungssätze 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 eingefetzten 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' Oriente* 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 un schön 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 einesteils 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 versammeln.

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 Größe der einzelnen Sitze und die Breite der Gänge zu berücksichtigen und in Erwägung zu ziehen.

148.  
Platz-  
abmessungen.

Die Berliner Polizeiverordnung stellt als Mindestmaß für die Sitze in geschlossenen Reihen 0,50 m Breite und 0,80 m Tiefe fest. In feiner unten genannten Schrift<sup>116)</sup> bezeichnet *Sturmhoefel* sogar 0,50 × 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 Mindestmaße 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 . . . . .	0,37	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 fest 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 Kaffe 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 *Galerien 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 ebengenannte 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 abfließenden 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