DR. ING. MARTIN HAMMITZSCH

DER MODERNE THEATERBAU

I. TEIL:

DER HÖFISCHE THEATERBAU

DER ANFANG DER MODERNEN THEATERBAUKUNST,
IHRE ENTWICKLUNG UND BETÄTIGUNG ZUR ZEIT DER RENAISSANCE,
DES BAROCK UND DES ROKOKO

MIT 142 ILLUSTRATIONEN UND 228 ANMERKUNGEN

VERLAG VON ERNST WASMUTH, A.-G., BERLIN
1906

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Während die Geschichte der dramatischen Kunstbetätigung, also die Geschichte des rezitierenden Dramas und der Oper, nahezu lückenlos in der Literatur erscheint, gibt es bisher keine zusammenfassende Arbeit über jene Epoche des modernen Theaterbaues, welche reicht von dessen Anfängen bis an das Ende des 18. Jahrhunderts, welche also die Zeit des höfischen Theaterbaues behandelt. Es muß das um so mehr verwundern, da ja gerade in der ersten Epoche des modernen Theaters nicht der Schauspieler, der Sänger und der Musiker, sondern der Theaterarchitekt, welcher zugleich auch als Dekorationsmaler und Maschinenmeister tätig war, tatsächlich die Oberherrschaft auf der Bühne ausübte; es liegt also auf dem Gebiete der Architektur der Schlüssel, welcher die volle Würdigung der frühesten Zeit des modernen Theaters erschließt. Diese Erkenntnis war die Ursache zu meiner vorliegenden Arbeit, bei deren Beurteilung ich zu bedenken bitte, daß sie in ihrer Art die erste Arbeit auf diesem Gebiete ist, daß ferner die Lokalforschungen über den Bau höfischer Theater vielfach noch sehr lückenhaft sind und endlich, daß bei der leider nur noch sehr kleinen Zahl erhaltener höfischer Theaterbauwerke das kritische Schließen erhöhte Schwierigkeiten bot und größte Vorsicht bedingte. Ich hoffe, daß diese Tatsachen bei der Urteilsfällung über meine Arbeit als mildernde Umstände freundliche Beachtung finden. — Aus besonderen Gründen sehe ich mich veranlaßt, im Vorliegenden nur die organische Entwicklung des Theatergebäudes zu behandeln; einer der nachfolgenden Teile dieser Arbeit wird auch die Entwicklung der Theaterdekoration und der Theatermaschinerie als Inhalt haben. —

Ich habe die Ehre und die angenehme Pflicht, nach Abschluß dieser Arbeit noch einmal hierdurch allen denen besten und verbindlichsten Dank auszudrücken, die meine hierhergehörigen Studien mit Rat und Tat förderten; insbesondere bin ich zu ergebenstem Danke verpflichtet den Herren Beamten der Bibliotheken und Kunstsammlungen in Dresden, München, Nürnberg, Berlin, Wien, Mailand und Florenz. In den Anmerkungen habe ich mir erlaubt, die-

jenigen Herren namhaft zu machen, durch deren Mühewaltung diese Arbeit wesentliche Förderung fand. An dieser Stelle sei es mir jedoch noch erlaubt, meinen tiefgefühltesten Dank einem Mann auszusprechen, dessen stets hilfsbereite Fürsorge mir oft zuteil wurde und dessen bewährter Rat und tatkräftige Unterstützung das Zustandekommen dieser Arbeit sicherte; es ist dies Herr Geheimer Hofrat Professor Dr. Cornelius Gurlitt, zurzeit Rector magnificus der Königl. Technischen Hochschule zu Dresden.

Nürnberg, Weihnachten 1904.

Martin Hammitzsch.

I.

ÜBER DEN URSPRUNG UND DAS WESEN THEATRALISCHER KUNST.

Jeder Gottesdienst ist gemeinsames Handeln vor dem Gotte, also eine Art Drama in dem alle Teile, Priester wie Laien, mitwirken. Dieses Handeln künstlerisch zu gestalten war jederzeit ein Ziel der Beteiligten. Die Priester haben denn tatsächlich auch in erster Linie sich an die Sinnesfreude der Massen gewendet; die Kunst der Priester schuf eine feierliche Darstellung durch sinnliche Mittel und Organe, den Kultus.[1]) Durch den Kultus fand auch die christliche Kirche zu allen Zeiten den Berührungspunkt mit der Kunst.[2]) Die religiöse Vorstellung wird durch mimisch dramatische Handlung wohl am meisten gefördert; des dramatischen Triebes im Volke, des frühesten und stärksten aller Kunsttriebe, haben sich denn auch alle Kirchen bedienen müssen, gerade durch ihn haben sie mit größtem Erfolge ihre religiösen Anschauungen und Lehren zum Ausdruck gebracht. Für das symbolische Handeln, die Veranschaulichung des Übersinnlichen und Darstellung des Göttlichen, die Art des Verkehres der Gemeinde mit Gott im Gebet und Opfer wurden zu allen Zeiten und von allen Kulten die Künste in Anspruch genommen.

Rhetorik, Poesie und Musik beherrschten das Gehör; Mimik, Skulptur, Malerei und Architektur mußten das Auge der Gemeinde gefangennehmen.

In der Geschichte der Kunst tritt uns das Drama und der Theaterbau zum ersten Male beim griechischen Volke als selbständiges Ganzes entwickelt in höchster Vollendung entgegen. Bekanntlich ist auch hier das Drama ein Ergebnis der religiösen Feste, insbesondere der Dionysien, die hauptsächlich in Tanz und Chorgesängen gipfelten. Bei den Griechen gehörte das Drama in seiner ersten Zeit unbedingt zum Gottesdienst.

Und wie im Götterkultus der Griechen die Anfänge für das klassische Theaterwesen begründet sind, so gab auch der christliche Kultus die Ursache für ein neues dramatisches Leben.

Mit dem Verfalle und Untergange des römischen Staates und der griechischen Kulturwelt verödeten auch die gewaltigen Theater. Die mit unaufhörlichen Kämpfen erfüllte Zeit verwandelte sie, wie so manchen andern stolzen antiken Bau, in Ruinen. Das Alte ging unverstanden zugrunde, oder es wurde von den neuerstandenen, mit veränderten Lebensanschauungen erfüllten Geschlechtern als etwas feindliches betrachtet und direkt vernichtet. Die antiken Bauruinen wurden zu bequemen Steinbrüchen für die neue Zeit. Die neue Kirche wendete sich in erster Linie gegen das antike Theaterwesen; denn der Widerspruch, mit dem dieses zum christlichen Monoteismus und zur christlichen

Sittlichkeit stand, forderte zu vernichtendem Kampfe heraus. Von Tertullian wird das Theater als das Werk des Teufels, als der Ort böser Dämonen gebrandmarkt; fliehen mußte der Anhänger Christi diese Hochburg der Feinde der neuen Lehre, diesen Stuhl der Pestilenz, dessen sündenschwangere Atmosphäre zu atmen ihm schon als Sünde gilt; denn dort in diesen heidnischen Versammlungen und Festen wurde täglich der Christengott verhöhnt und verlästert, dort hatten die Verfolgungen und Versuchungen der Christen ihren Ursprung, dort war die blutige Stätte des Märtyrertums der Gläubigen.[3]) Die sittlich strenge Lehre triumphierte über die völlig entnervte klassische Kultur, und unter dem ersten Vertreter der Papstidee, Gregor dem Großen (590 zum römischen Bischof gewählt) stirbt die Antike fast völlig ab; das Christentum hat die Rolle mit dem Heidentum getauscht, es war zur Weltmacht geworden.

Nach seinem Siege sah auch das Christentum sich genötigt seinen Kultus mehr und mehr auszubilden, er diente zur Ehre und Hochpreisung Gottes und fand seinen Höhepunkt im Opfer; die Messe und Beichte beherrschten nun das kirchliche Leben.

Schon im vierten Jahrhundert begegnet uns wieder eine religiöse Kunst: Basiliken werden errichtet, bildliche Darstellungen besonders der heiligen Geschichte treten uns vorzüglich in den Mosaiken entgegen, die Rede bildet sich zum Kunstwerk aus und seit Constantin dem Großen (308—337) dringt das künstlerische Schaffen immer tiefer in den Gottesdienst ein. Alle Künste kommen zu eigenartiger Neuentfaltung; so auch die dramatische. Infolge der stetig fortschreitenden Ausbildung des Kirchengesanges wurden die ursprünglich von einem einzelnen Geistlichen vorgetragenen Evangelien bald mit verteilten Rollen unter Mitwirkung des Chores zum Vortrag gebracht, und in Verbindung hiermit drängten die immer mehr sich ausbreitenden und mehrenden symbolischen Gebräuche zu dramatischer und szenischer Darstellung. Die Liturgie wurde das Bindeglied zwischen kirchlichem und dramatischem Leben, sie wurde zur Mutter des geistlichen Schauspiels, welches eine ebenso große künstlerische als religiöse Bedeutung hatte. Auch durch die Darstellung der heiligen Geschichte in lebendiger und durchaus sinnlicher Weise versuchte man, das Volk seinen fest eingewurzelten heidnischen Gebräuchen und Sitten zu entwöhnen und die Liebe zur Kirche zu festigen. Der katholische Kultus, namentlich jener der griechischen Kirche, ist der Schöpfer des geistlichen Schauspieles, in den Kirchen fand dieses seine Bühne mit dem szenischen Apparat und seinen Zuschauerraum, im Priestertum seine Schauspieler. Die Kirche und die lebendig vor Augen geführte heilige Geschichte werden durch das geistliche Schauspiel volkstümlich; durch ihre farbenprächtigen, lebensvollen Bilder und durch deren ununterbrochene Aufeinanderfolge, durch die, die Phantasie aufs höchste bewegende Handlung fanden und gaben die Künstler befruchtende Anregung. Das kirchliche Schauspiel bot in seinen Gestalten und Darstellern in vielen Fällen und fast während des ganzen Mittelalters die Modelle für den bildnerischen Schmuck an den mittelalterlichen kirchlichen Bauwerken, ganz besonders an den Toren, an den Altären und Kanzeln und auf den Kirchengeräten. „Die Malereien sind oft nur getreue Wiedergaben der Szenen, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen des Beschauers sich entfalteten.“[4])

Nachweislich erfolgt die dramatische Aufführung am Grabe Christi in England und Deutschland schon im 10. Jahrhundert am Ostersonntag — gegen Ende des karolingischen Zeitalters begegnet uns das geistliche Schauspiel zum ersten Male; die Darstellungen fanden in der Kirche durch die Geistlichen und Chorknaben statt. Die Sprache war latein. Die Zeitverhältnisse und auch die innere Natur bedingten rasche Entwickelung; es wurde immer reicher und seiner Anlage gemäß auch immer schwülstiger, es wuchs an Zeitdauer und Raum, Handlung reihte sich an Handlung. Die Kirche konnte die Größe der Bühne und die Zuschauermenge schon zur Zeit der Kreuzzüge nicht mehr fassen, deshalb wurde das Spiel am Ende des 14. Jahrhunderts vor die Kirche verlegt; es tritt hinaus auf die Straße, auf einen großen freien Platz, ja selbst zuweilen auf den Kirchhof. Die große Zahl der handelnden Personen, die immer mehr sich breit machende Komik erforderten die Mitwirkung von Laien als Darsteller und damit weiter auch die Einführung der Landessprache. Das geistliche Schauspiel verband nun Kirche und Volksleben. Immer mehr machte sich jetzt weltliche Lustbarkeit, unglaublich derbe, oft zotenhafte Komik und Possenreißerei breit; alles wurde auf Pomp und Sinnenreiz zugeschnitten, der heilige Ernst der Stücke ging verloren, die Verweltlichung war am Beginn des 16. Jahrhunderts so vollständig, daß das geistliche Schauspiel zum geistlichen Possenspiel herabsank. In der Mitte des 16. Jahrhunderts verliert das geistliche Spiel seinen Einfluß auf die Darstellungen der bildenden Künste. Während des 15. Jahrhunderts kamen seine Aufführungen dramatisch und szenisch zur höchsten Entwickelung, ganz besonders in Frankreich und Italien.[5]) —

Beim Hervortreten des reformatorischen Gedankens, beim Erwachen des Humanismus änderten sich die Zustände[6]). In Italien war der Sinn für die Antike nie völlig erloschen; die selbst als Ruinen noch riesenhaften und überwältigenden Trümmer alter Kunstschöpfungen beschäftigten die großen Geister.

Auch die dramatischen Werke der Alten wurden natürlich in den Kreis der Studien gezogen, und nachdem 1428 zwölf neue Lustspiele des Plautus entdeckt worden waren, begann auch die eigene dramatische Literatur sich zu entwickeln, wenn auch immer im Hinblick auf klassische Vorbilder. Man begnügte sich bald nicht mehr mit dem Lesen und Nachahmen des antiken Dramas, sondern wollte dieses auch auf der Bühne erneut zur Darstellung bringen. Dies geschah zum ersten Male durch das Haupt der römischen Akademie Pomponius Laetus in Rom zwischen 1484 und 1492 während der Regierungszeit Innocenz VIII., und gleichzeitig durch Ercole I. von Este zu Ferrara im Karneval 1486.[7]) Hiermit beginnt eine neue Betätigung theatralischer Kunst, die in ihrer weiteren Entwickelung auf das moderne Drama führt. In ihr hat auch der moderne Theaterbau seinen Ursprung. —

II.

DIE THEATERBAUTYPEN DES MITTELALTERS.

Ein „Gebäude“[8]) ist jedes Werk menschlich-technischer Tätigkeit, das einen Teil des Raumes umschließt oder abtrennt, insbesondere ein Werk der Baukunst. Faßt man den Begriff so, so kann die in der einschlägigen Literatur aufgestellte Behauptung, daß das Mittelalter keine Theatergebäude gekannt habe, nicht als richtig gelten; denn es ist undenkbar, daß sich bei der allgemeinen Verbreitung des geistlichen Schauspieles, bei der Größe seines Inhalts und der Dauer seiner Spielzeit nicht Raumformen gebildet hätten, die eben für diese dramatische Spielart charakteristisch waren und die den Anforderungen der Stücke und den Ansprüchen der Darsteller sowohl als auch der Zuschauer alles das boten, was diese forderten. Tatsächlich haben sich denn auch während des Mittelalters Theaterbauformen entwickelt, und zwar können wir drei Typen unterscheiden, die durchaus originell und selbständig sind und völlig organisch sich aus der Eigenart des geistlichen Schauspiels, aus den lokalen und zeitlichen Verhältnissen heraus entwickelten. Freilich, ständig stehende Theaterbauten, wie sie das Altertum kannte und wie sie unsere Zeit, massiv und mit jeder Bequemlichkeit ausgestattet, schafft, gab es im Mittelalter nicht. Die antiken Theatergebäude wurden ja mehrmals im Jahre gebraucht, dienten aber auch zu Volksversammlungen; in unseren modernen Theatern füllt die Spielzeit einen großen Teil des Jahres aus. Ganz anders lagen die Verhältnisse im Mittelalter; damals wurde nur nach größeren, oft jahrzehntelangen Zeiträumen und dann auch stets nur einige Tage gespielt; deshalb konnte natürlich dort nur ein interiministischer Theaterbau entstehen. Es mußte sich also eine leicht konstruierbare, in kürzester Zeit aufzuführende und ebenso schnell wieder zu entfernende Form ergeben, die wenig Kosten verursachen durfte. —

Eine Eigenschaft war allen mittelalterlichen Bühnen gemeinsam; sie waren mehrteilig, wenigstens dreiteilig (Himmel, Erde und Hölle) gebildet. Am Ende des 15. Jahrhunderts waren drei Bühnenformen zur Ausbildung gekommen: die Kreuzschiff- oder Chorbühne, die Emporen- oder Stockwerksbühne und die Langschiffbühne. Der Ursprung dieser Bühnenformen ist in den Raumformen der Kirchengebäude zu suchen, die ja ursprünglich ausschließlich als Aufführungsorte in Betracht kamen. In der einfachen Langhaus-Kirche mußte sich eine langgestreckte nach allen Seiten hin offene Bühne im Mittelschiff entfalten; dagegen lag es nahe, bei den Kirchen mit Querschiff oder bei solchen, die mit einem mit Kapellenkranz ausgebildeten Chor abschlossen, die Bühne quer zum Hauptschiff im Chore unter zweckentsprechender Zuziehung der Kapellenanbauten zu errichten; und endlich wies die Emporenkirche auf ein stockwerkartiges Übereinander in der Bühnen-Anordnung hin. Emporen gab es im Mittelalter freilich nur in sehr beschränkter Weise! In Deutschland waren sie ganz vereinzelt, in Frankreich wurden sie neu erbaut nur bis ins 13. Jahrhundert.

Fig. 1. Martyrium der heiligen Apollonia.

Eine Ausnahme machen die Mönchs-, Sänger- und Orgelemporen meist am Westende der Kirche. Die schon durch die Kirchenform gebotenen, dem Volke durchaus gewohnten Bühnen erhielten sich noch, als die Bühne in der späteren Zeit (und zwar in Frankreich im 12., in Deutschland im 13. Jahrhundert) infolge ihrer immer weiteren Ausdehnung und infolge der Verweltlichung durch die immer größere Teilnahme des Laienstandes aus der Kirche entfernt werden mußte. Die Beibehaltung der Bühnenform hatte ihren Grund darin, daß trotz stetiger Vergrößerung des geistlichen Schauspiels dieses keine Änderungen im Organismus erfuhr. Die Bühne wurde vergrößert, aber es lag kein Grund vor sie prinzipiell umzugestalten.

Bei der Chor- oder Kreuzschiffbühne wurden die einzelnen Abteilungen an der Front eines Platzes oder Palasthofes oder auch quer zu einer Straße, eventuell auch vollständig im Freien aufgebaut. Nicht selten wurden die Flanken der aus nebeneinander stehenden Teilszenen gebildeten Anlage etwas eingezogen, d. h. nach innen geschwenkt, so daß also die äußere Frontansicht im Grundriß als Kurvensegment erscheint; dadurch gewann das Ganze in seiner Übersichtlichkeit.

Eine derartige Bühnenanlage ist uns vom Maler Jehan Foucquet (geb. um 1415 in Tours, gest. um 1480 in Paris) im Bilde überliefert. Es gibt uns die Darstellung eines Mysteriums, das Martyrium der heiligen Apollonia, in einer um 1460 augenscheinlich nach dem Leben gearbeiteten Miniature[9]) (Fig. 1). Foucquet war bei Gelegenheit des 1461 stattgefundenen Einzuges Ludwig XI. in Tours von dieser Stadt beauftragt worden, die Inszenierung der Mysterien auszuführen; da aber der König die Schaustellungen absagte, wurden die schon begonnenen Bauarbeiten eingestellt, die Stadt bezahlte Foucquet für das, was dieser schon ausgeführt hatte. Das lebensvolle Bild zeigt im Vordergrund die Heilige auf einem Brett aufgeschnallt und den Schergen überantwortet. Zwei Henker schnüren sie, ein andrer reißt ihr mit einer Zange die Zunge aus, ein vierter zerrt sie an den Haaren. Zahlreiche Teufel spornen die Henker zu neuen Quälereien an. Dahinter erheben sich eine ganze Anzahl Bühnen, welche verschiedene Örtlichkeiten darstellen, unter anderen das mit Engeln und Seligen angefüllte Paradies. Ganz rechts finden wir die Hölle als einen kolossalen Drachenkopf dargestellt, durch dessen ungeheuerlichen Rachen die Teufel aufrecht ein- und ausgehen konnten. Auch ein Orchester ist auf einer der Bühnen unmittelbar neben dem Paradies angeordnet. Es besteht nur aus Blasinstrumenten (Trompeten) in den wunderlichsten Formen und einer Orgel.

Diese Bühnenanlage hat sich bis auf unsere Tage herübergerettet insofern, als ihr Prinzip in der Bühnenanlage des Oberammergauer Theaters noch zu erkennen ist.[10])

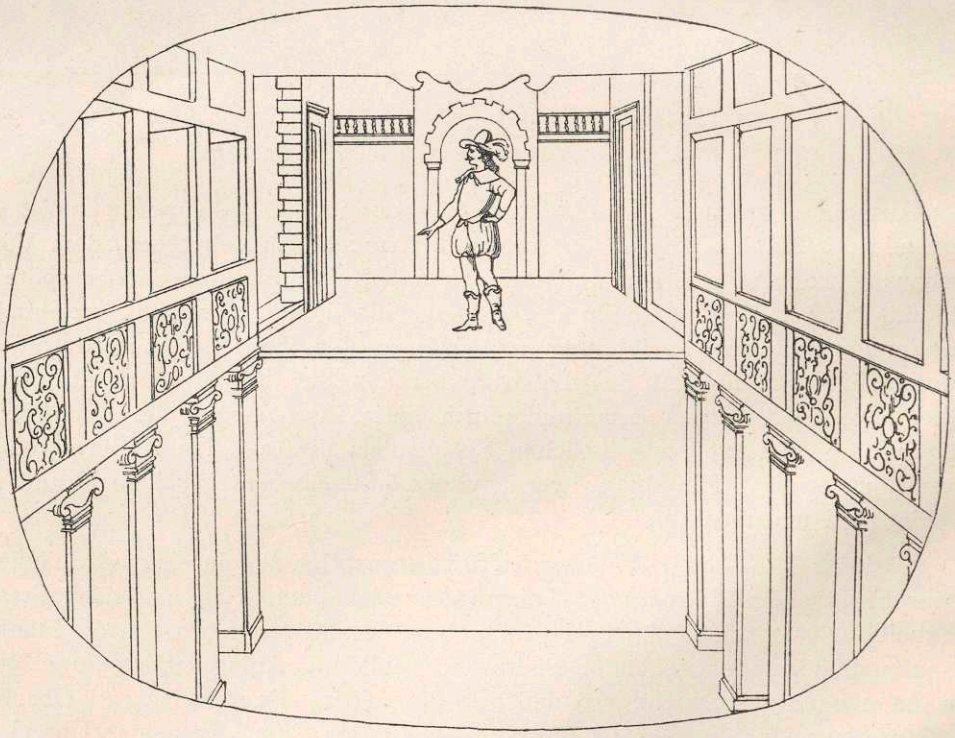


Fig. 2. Bühnenansicht des Theaters „Hôtel de Bourgogne".

Die Emporen- oder Stockwerksbühne (Fig. 2)[11]) eignete sich besonders als Bau quer zu einer Straße, wurde aber auch auf freien Plätzen an einer Hausfront aufgebaut. Die einzelnen Teilszenen liegen hier senkrecht übereinander und stehen durch Leitern oder Holztreppen im verkehrlichen Zusammenhang. Die Darsteller hatten sich also sowohl nach ihren Seiten, wie nach oben und unten zu bewegen.

In der Glanzepoche des geistlichen Schauspiels kommen die beiden Bühnen-Systeme auch vereinigt zur Anwendung, so daß sich die Zahl der Teilszenen außerordentlich vermehrte (z. B. in Metz).[12]) Ganz besonders wurden diese beiden Formen in Frankreich und Italien heimisch, während in Deutschland die Langschiffbühne die gebräuchlichere blieb. Diese war nach allen Seiten hin offen, ähnelte in gewissem Sinne also der Arena im antiken Zirkus.

Über ihre Einrichtung gibt uns eine bei Mone beschriebene und nachgebildete Handzeichnung einigermaßen Auskunft,[13]) die aus dem 16. Jahrhundert

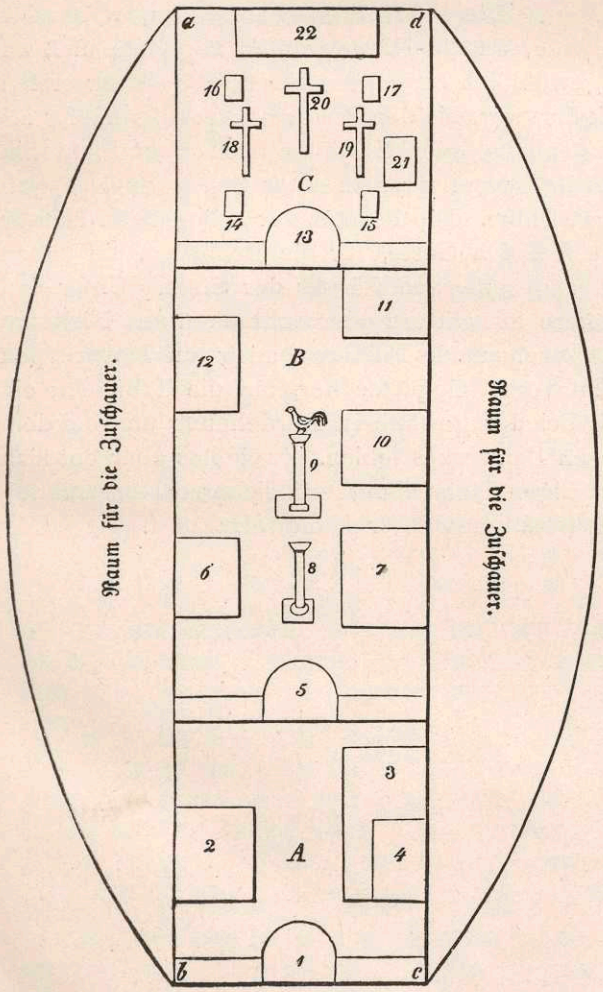


Fig. 3. Mittelalterliche Bühnenanlage.
(Nach einer Handzeichnung aus dem 16. Jahrhundert.)

A, B, C sind die 3 Abteilungen der Bühne.
1 Das erste Tor.
2 Die Hölle („die hel").
3 Der Garten Gethsemane („der gart").
4 Der Ölberg.
5 Das zweite Tor („das tor").
6 „Herodes hauß".
7 „Pilatus hauß".
8 „die sul, daran Jesus gaist" (d. h. gegeißelt wird).
9 „die sul, daruff der guler (Hahn) ist".
10 „Kaivas hus".
11 „Annas huß".
12 „das huß in das nachtmal war".
13 Das dritte Tor.
14, 15, 16, 17 die Gräber.
18, 19 Kreuze der beiden Schächer.
20 Kreuz Christi.
21 „das hailig grab".
22 „der himmel".

stammt und der Donaueschinger Handschrift (2. Hälfte des 15. Jahrhundert) beigelegt ist (Fig. 3). Die Bühne hat auffallend langgestreckte rechteckige Grundform und ist in drei Abteilungen hintereinander aufgebaut; diese stehen durch Tore miteinander in Verbindung. Die vorderste Abteilung enthält die Hölle, den Garten Gethsemane und den Ölberg; die mittlere, größte, das Haus des Herodes und des Pilatus, die Säule, an der Christus gegeißelt wurde, die Säule, auf der der Hahn steht, das Haus des Kaiphas und des Annas und endlich das Abendmahlhaus; die hinterste Abteilung zeigt vier Gräber, die Kreuze der zwei Schächer, das Kreuz Christi, das heilige Grab und endlich den Himmel.

Der Zuschauerraum[14]) wurde durch die Werkmeister, deren Stand dem unserer heutigen Zimmermeister entsprach, als ein provisorischer und deshalb hölzener Tribünenbau gestaltet. Vom Spielplatz abgetrennt und gewöhnlich etwas über diesen erhöht, erhoben sich die Zuschauertribünen (Brüggen oder Brügginen) nach amphitheatralischer Weise, also in einer für die Betrachtung der dargestellten Handlung sehr günstigen Form, etwa konstruktiv in gleicher Weise ausgeführt, wie sie uns Serlio in seinem Buche über Architektur bei Besprechung des Renaissance-Theaters überliefert. Diese Tribünen waren nun, wenn der Marktplatz den Aufführungsort bildete, an die Häuserfronten angebaut und, an diese sich anlehnend, reichten sie gewöhnlich bis zu den Fensterreihen der ersten Etage, was auch umso besser möglich war, als der Parterrestock sehr häufig als Laubengang beziehentlich als Bogenhalle oder Gewölbe nach dem Platz hin ausgebildet war. Errichtete man die Bühne quer zu einer Straßenaxe, so gab man den Tribünen eine weit größere Höhe. Die Fenster der anliegenden Häuser dienten als Plätze (Logen) für die fremden Gäste, für die Behörden, die hohen geistlichen Würdenträger und die angesehensten Bürger der Stadt. Unter den Tribünen führten gewöhnlich mehrere mit Gittern oder Schranken abschließbare Zugänge auf den Spielplatz. Das zuschauende Publikum stieg auf Holztreppen oder Leitern von außen, also nicht vom Spielplatze her, auf die Tribünen; ein schützendes Dach mußte natürlich bei der gewaltigen Ausdehnung und bei dem provisorischen Charakter des ganzen Bauwerkes fehlen. Zweifellos aber bot sich den Werkmeistern in der zweckmäßigen Herstellung und sicheren Konstruktion dieser Bauten ein weites Feld zur Betätigung ihrer Handwerkskunst. —

III.

DER URSPRUNG DES MODERNEN THEATERBAUES IN ITALIEN; DIE AKADEMIETHEATER UND DIE ÄLTESTE HÖFISCHE THEATERBAUWEISE.

Die Humanisten hatten in Italien das antike Drama in den Kreis ihrer Studien gezogen und dadurch unter den Gebildeten der Zeit lebhaftes Interesse geweckt, ganz besonders seit es in den von ihnen gebildeten Akademien zu Aufführungen kam. Pomponius Laetus brachte als der erste unter den Humanisten die Komödien des Plautus und Terenz in Rom bei den festlichen Veranstaltungen der Akademie auf eine Bühne, deren künstlerische Gestaltung noch außerordentlich einfach war.[15])

Aus dem Kreise dieser Akademiker heraus konnte aber nicht der Anstoß für eine neue Kunstform kommen, schon weil diese für ihre eigene Zeit viel zu wenig modern waren. Sie brachten die alten Klassiker in der Ursprache einzig und allein aus Begeisterung für das Alte und zu Studienzwecken für ihre Schüler zur Darstellung. Die Aufführungen bei ihnen waren Selbstzweck; selbständiges Fühlen und Denken sollten dabei ebenso ausgeschlossen bleiben, wie die Mitwirkung einer modernen Kunst.

Sie suchten sich ganz in den „Geist der Alten" zu versetzen und im „Sinne der Alten" suchten sie darzustellen. Es gelang ihnen dies aber ebensowenig, wie allen unseren unter diesen Leitgesetzen tätigen Restauratoren. Die Verneinung der Persönlichkeit war der Todeskeim für ihre Bestrebungen, die humanistischen Akademietheater waren von Anfang an nicht entwickelungsfähig.

Ganz anders aber lagen die Verhältnisse bei dem modernen Renaissancemenschen, der vollständig von dem Wert seiner Persönlichkeit durchdrungen war; am ausgeprägtesten kommt dieser Renaissancemensch nach außen hin in den angesehenen alten Adelsgeschlechtern und dann auch in den Häuptern der Städterepubliken zur Geltung. Die Renaissancemenschen hatten ebenfalls eine völlig humanistische Bildung erhalten, aber bei ihnen war der Humanismus nur Mittel zum Zweck, niemals Selbstzweck. An ihren Höfen regten die klassischen Studien zu neuer, selbständiger Geistesbetätigung an. Und wenn Ercole I. von Este zum ersten Male in Ferrara bei Gelegenheit der Karnevals-Belustigungen die Werke der klassischen Lustspieldichter im modernen Italienisch vor den Damen und Herren seines Hofes zur Aufführung bringen ließ, so geschah dies nicht nur aus einer tief inneren Verehrung für „die Kunst der Alten", sondern vorzugsweise aus jener allen Renaissancemenschen ureigenen Festesfreude und aus einen tiefen sinnlichen Verlangen zu schauen und zu hören, aus den festlich frohen Sinn der Zeit heraus. Dieser Sinneslust stets Neues zu bieten, war das eifrigste Bestreben der großen Künstler jener Epoche. In ihr liegt der gesunde

Keim für eine neue lebenskräftige Kunst, die mannigfache und schöne Blüten getrieben hat bis auf unsere Zeit.

Aus der Studie Flechsigs[16]) sehen wir, daß bei Beginn des sechszehnten Jahrhunderts die Sitte moderner Theateraufführungen an allen geistlichen und weltlichen Höfen Italiens sich eingebürgert hatte und daß sie einer der Hauptbestandteile aller Hoffestlichkeiten, ganz besonders aber ein bedeutungsvoller Faktor der Karnevals-Freuden, geworden war.

Zunächst wurde noch im Freien und zwar in den Höfen beziehentlich in den Gärten des Palastes bei Nacht gespielt. Dabei waren die Bühnen und der Zuschauerraum in ihrem System noch dem geistlichem Schauspiel nachgeahmt. Doch sehr bald wurden diese Aufführungen an den fürstlichen Höfen aus dem Freien in die Säle des Palastes verlegt.

Der äußere Grund hierzu mag darin zu suchen sein, daß Witterungsunbilden sehr oft die glanzvollen Darstellungen störten. Doch muß andererseits auch das Erkennen bestimmend gewesen sein, daß die reichgeschmückten, stattlichen Säle des Palastes für die vornehme Gesellschaft beim Glanze der strahlenden Kerzen den vollendetsten Rahmen bildeten. Hier im begrenzten Raum konnten die Pracht der Kostüme und die festlich frohe Stimmung des Ganzen ungleich besser zur Geltung kommen. —

Und mit dieser Verlegung des Theaters in den geschlossenen Raum — zum ersten Male geschah dieses 1491 in Ferrara — mußte in kurzer Zeit auch die erste fundamentale Veränderung in bautechnischer Beziehung eintreten. Die alte, ausgedehnte, sonst aber doch sehr bescheidene Bühne fand jetzt kaum noch Platz, trotzdem man sie zunächst an der Langseite des Saales aufbaute. An eine Erweiterung war, obgleich die zu immer mehr Szenenwechsel sich ausbildenden Stücke darauf hindrängten, nicht zu denken.

Die Festordner der Höfe — und es ist bezeichnend für diese Zeit, daß man unter ihnen die größten Künstler findet[17]) — mußten deshalb andere Mittel für die Ausgestaltung der Bühne anwenden. Sie konnten nicht mehr all die unzähligen Baulichkeiten und die verschiedenen szenischen Örtlichkeiten auf einmal gleichzeitig im räumlichen Nebeneinander zur Darstellung bringen, der Platzmangel gestattete dies nicht. Der Ausweg wurde gefunden durch die Anwendung der Perspektive auf das Bühnenbild; durch diese Erfindung verließ das höfische Theater das mittelalterliche und wurde nunmehr durchaus selbständig.

Das moderne Drama hatte für die Gestaltung seiner Bühne das Grundelement gefunden. Mit einem Schlage waren jetzt die szenischen Schwierigkeiten gehoben. Das perspektivische Bild ermöglichte die Darstellung der Szenerien auf denkbar kleinsten Raum in reichster Farbenpracht; dabei wurde jedoch der Phantasie weiter Spielraum gelassen. Zugleich wurde die Einheit der Bühne geschaffen, wie die einheitliche Handlung der neuen Stücke (vergleiche Ariost) sie forderten.

Der gemalte Hintergrund, der spätere Schlußprospekt, ist der Anfang nicht nur einer neuen Bühnendekoration, sondern die Grundursache für eine neue Bühnen- und damit auch Theaterbauweise; die Breiten- und Höhenentwicklung der Bühne wird verdrängt durch die, wenn auch zunächst nur bildliche, Betonung der Tiefe, des Fernblickes. Nunmehr wird die Bühne an die Schmalseite des Saales gelegt, das örtliche Nebeneinander der Szenen muß dem zeitlichen Nach-

einander weichen; um beim Szenenwechsel die Überraschung und die Illusion zu sichern und zu erhöhen, entstand nahezu gleichzeitig als zweite wichtige Erfindung die des Vorhanges, der die Bühne und den Zuschauerraum trennenden Fläche.

Die Anwendung der Perspektive auf die Bühnendekoration erfolgt nachweisbar zum ersten Male durch Peruzzi (1481—1537) in der Heimat der Hochrenaissance, in Rom, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (nach Flechsigs vor 1510). Es ist dies also zu einer Zeit, da Peruzzi noch der Mitarbeiter des großen Bramante beim Baue der Peterskirche war.

Aber sehr viel wahrscheinlicher ist es, daß der geniale Bramante der eigentliche Erfinder der neuen Bühne ist. Er hatte um 1480 die Sakristei der Kirche San Satiro in Mailand[18]) geschaffen und damals schon die Perspektive als raumvergrößerndes Element zur Unterstützung der Architektur angewendet, indem er den nur als ganz flache Nische möglichen Chor dieser Kirche durch ein kulissenartiges System, nach den Gesetzen der Reliefperspektive angeordneter Bögen, Pilaster und Nischen, mit einem Tonnengewölbe überdeckt, in einer modellierten Apsis zu künstlerisch räumlicher Wirkung brachte.[19]) Ferner hat sich eine dem Bramante zugeschriebene Handzeichnung erhalten, die eine Bühnendekoration darstellt und bereits in vollendetster Weise die Anwendungen der reliefperspektivischen Gesetze auf die künstlerische Gestaltung der Bühne veranschaulicht.[20]) Die entscheidenden Erscheinungen im modernen Theaterbauwesen fallen also in die Zeit um 1500 und bestehen in der Erfindung der Perspektivbühne und nahezu gleichzeitig damit in der Anwendung des Vorhanges, welcher um 1519 urkundlich zum ersten Male erwähnt wird, gelegentlich einer Karnevals-Vorstellung im Vatikan vor Papst Leo X.

Der Zuschauerraum wurde in der frühesten Zeit durch amphitheatralische, an den Wänden sich hinziehende Holztribünen gebildet.

Diese Sitzreihen umschlossen einen offenen Platz, auf dem die Sessel der Vornehmsten aufgestellt wurden und zwar standen jene der Fürsten um eine oder mehrere Stufen über dem Fußboden erhöht; soviel geht jedenfalls aus zeitgenössischen Nachrichten hervor. Erhalten hat sich aber natürlich von diesen frühesten Theatern nichts, weil sie als provisorische Bauten — anfänglich waren es ja stets nur Einbauten in die Säle der Paläste — nur ein Eintagsleben führten; sie waren in der Anfangszeit stets nur Schöpfungen für einen festlichen Moment.[21]) Aber auch Handzeichnungen oder sonstige bildliche Darstellungen über diese Urformen des modernen Theaters sind mir nicht bekannt. Die ersten architektonischen Pläne über das moderne Theater erhalten wir von Serlio, der sie etwa in der Zeit 1540 aufzeichnete. Seine Pläne scheinen also der Urform des modernen Theaters sehr nahe zu kommen, wahrscheinlich decken sie sich mit dieser.

Sebastiano Serlio, geboren am 6. Dezember 1457 in Bologna, war zunächst in Pesaro als Baumeister tätig, studierte dann in Rom, wo er, wie er selbst wiederholt in seinen literarischen Werken ausspricht, ein Schüler des Peruzzi war. Dort im Atelier des Meisters lernte er wohl auch dessen baukünstlerische Tätigkeit als Theater-Architekt kennen. Auf seinen Reisen durch Italien, Istrien und Dalmatien hat er überall antike Bauwerke aufgemessen, zeichnerisch festgehalten und zu rekonstruieren versucht. Überall wo er hinkam, inventarisierte und rekonstruierte er nach dem Vorbilde Vitruvs, aber nach der ihm eigenen Weise. Diese seine Arbeiten und Studien und die praktischen Erfahrungen seines

arbeitsreichen Lebens legte er in einem fünf Bücher umfassenden Gesamtwerke „Della Architettura“ nieder, von welchem der zweite 1545 in Venedig im Druck erscheinende Band die Lehren über die Perspektive entwickelte. Demselben ist als Anhang eine höchst interessante Ausführung über den zeitgenössischen Theaterbau angefügt.

In dem in Fig. 4 dargestellten Grundriß und Schnitt ist das von Serlio uns überlieferte Theater auf Grund seiner Originalpläne zur Darstellung gebracht.

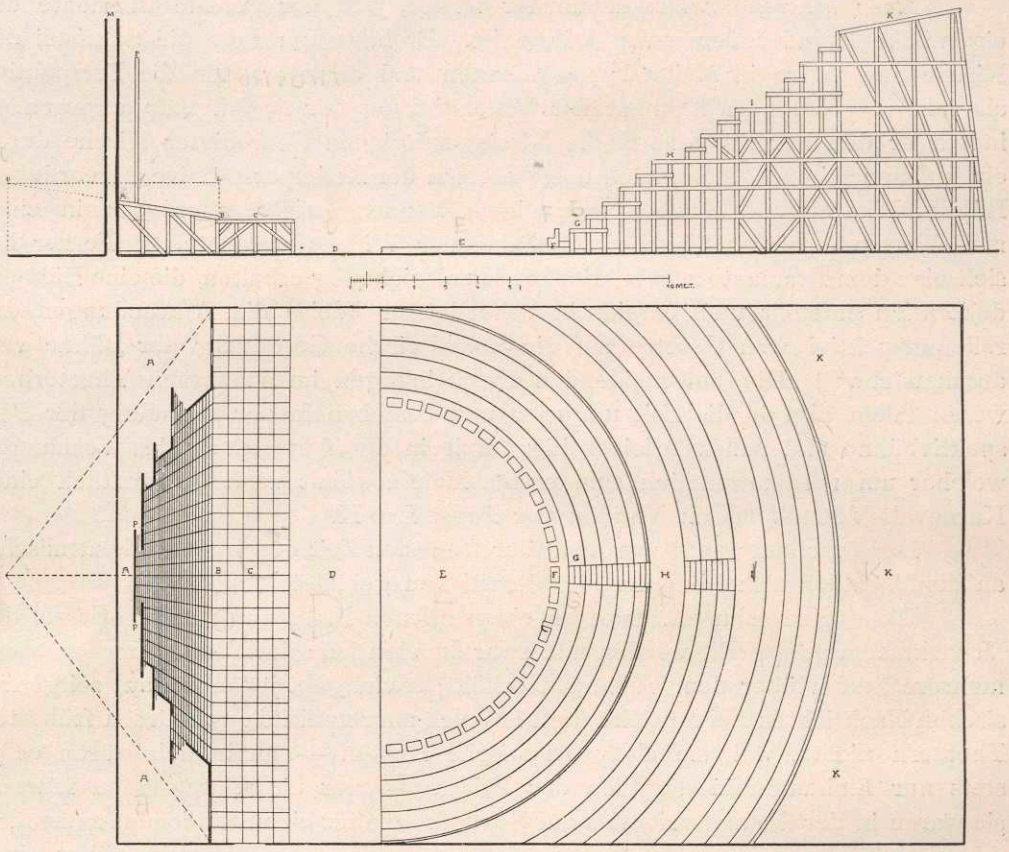


Fig. 4. Theateranlage in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
(Nach Originalplänen Serlios.)

Dieses Theater, welches wir uns in einem Hofe oder auch in einem Saale eines Palastes zu denken haben, ist in fast gleicher Gestalt von Serlio in Vicenza in einer Länge von 80 Schuh auf einem freien offenen Platz aufgeführt worden. Der konstruktiven Sicherheit wegen ließ er die hintersten Holzsäulen des Tribünenbaues schräg anlaufen, so daß diese neben der rein stützenden auch die strebenartige Funktion erfüllen, in der richtigen Erkenntnis oder vielleicht besser im richtigen Gefühle des statischen Gesetzes, daß die Sicherheit für den Fachwerkbau in der Dreiecksfigur am einfachsten begründet ist. —

Die ganze Anlage trennt sich scharf in zwei Teile, die Bühne und den Zuschauerraum.

Der vordere flache und ebene Teil der Bühne ist der Handlungsort der Darsteller; er ist horizontal, etwa 1,10 m über dem Fußboden D erhoben, also annähernd in Augenhöhe einer sitzenden Person, 2,50 m breit und an beiden Seiten durch je eine 1,0 m breite Tür zugängig.

Der hintere Bühnenteil AB, auf dem die Szenerie aufgebaut wurde, ist um Stufenhöhe über den vorderen ebenen Teil erhöht und steigt von B nach A um $\frac{1}{9}$ seiner Tiefe an.

Serlio bemerkt ausdrücklich, daß der Fußboden des vorderen Teiles der Bühne sehr stark und vollkommen eben gebaut sein müsse zur Sicherheit der darauf springenden und tanzenden Personen. Der ganze Bühnenbau findet nach der Tiefe Halt und Abschluß durch die Mauer (M) des Saales beziehentlich Hauses, an den er sich anlehnt.

Vor dieser Mauer wird die Rückwand P, der Schlußprospekt der Bühne, so aufgerichtet, daß zwischen dieser und der hinteren Saalwand ein mindestens 0,60 m breiter Durchgang für die Darsteller bleibt; der Raum A ist für die letzteren zum Aufenthalt während des Nichtauftretens und zum Umkleiden bestimmt. Der Horizont für das perspektivische Bühnenbild soll um die Länge AB hinter die Schlußwand M nach O verlegt, nicht aber auf der Rückwand angenommen werden, damit alle Sachen eine schöne, anmutige Verkürzung erhalten.

Hierauf wird das Lot BL und durch O parallel zur Grundlinie die Gerade OL gezogen; wo diese die hinterste Rückwand der Szene durchstößt, ist der Horizont dieser Wand. — Da der erstgenannte Horizont O hinter der massiven Mauer liegt, also beim Aufbau der Szene praktisch nicht angewendet werden kann, so pflegte sich Meister Serlio jedesmal im verkleinerten genauen Maßstabe ein Holz- oder Papiermodell der Bühne zu machen, das er dann Teil für Teil mit Hilfe der Vergatterungsmethode in die wahre Größe übertrug.

Den Platz D vor der Bühne bezeichnet er als Proszenium und läßt ihn vollständig frei; im Halbkreis schließt sich ihm die Orchestra E an, auf der den vornehmsten Besuchern also dem Fürsten, seiner Familie und seinen Gästen oder — wie es z. B. in Venedig war — dem Dogen und den Ratsherren die Sitzplätze eingerichtet wurden. Die Orchestra (E) ist um Stufenhöhe über dem Fußboden (D) erhöht und im Halbkreis von Sitzplätzen (F) umgeben, die den vornehmsten Edelleuten und den höchsten Würdenträgern eingeräumt wurden. Hinter diesen Sesseln fanden auf der Stufe G die Edelfrauen ihren Platz; die Sitzstufen weiter hinauf wurden durchaus nach Stand und Würde verteilt derartig, daß von G bis H die Edelleute ersten Ranges, von H bis I diejenigen zweiten Ranges und von da an aufwärts solche geringeren Standes sich niederließen, während der oberste Platz K dem „gemeinen Volk“ zugewiesen wurde. Die Größe dieses letzteren Platzes hing ab von der Lage und der räumlichen Ausdehnung des Bauplatzes, stand aber im übrigen ganz in dem Belieben des Bauherrn.

Das Theater wurde eben nur für einen Einzelnen — für den Fürsten oder für das selbstherrliche Oberhaupt einer Republik — oder aber für eine ganz bestimmte Gesellschaftsklasse gebaut; das Volk und der Bürger hatte zunächst gar keinen Anteil und wurden auch später nur selten und dann stets in sehr geringer Zahl darin geduldet.

Merkwürdigerweise erwähnt Serlio nichts vom Vorhang, der sich doch unbedingt nötig gemacht hätte, wenn bei einer Vorstellung die Bühnendekoration, sofern sie in ihrem Aufbau so beschaffen war, wie die seinige, gewechselt hätte.

Wenn ein Vorhang anfänglich überhaupt da war, was durchaus noch nicht erwiesen ist, so müssen wir annehmen, daß er nur vor Beginn der Vorstellung die Bühne verhüllte, und zwar mußte er dann notwendigerweise ganz vorn als Fortsetzung der Vorderfläche der Bühnenbrüstung angeordnet gewesen sein. Dieser Vorhang fiel bei Beginn des Stückes plötzlich herab, um die Überraschung beim Anblicke des Szenenbildes zu steigern, und die Bühne blieb nun während der ganzen Dauer des Stückes unverändert und stets offen den Blicken der Zuschauer ausgesetzt.

Das Theater dieser frühesten Zeit steht also in seiner Dekoration noch unveränderlich fest, hat aber doch schon durchaus kulissenartige Wirkung. Für die Darstellung der klassischen und der nach ihrem Vorbilde geschaffenen modernen Komödie und Tragödie genügte dieser Ort in jeder Beziehung. Er war — wie das Drama — entstanden im Hinblick auf die antiken Vorbilder, ohne sich aber an diese sklavisch zu binden. Es konnte dies um so weniger geschehen, als man das Wesen antiken Theaterbaues nur unvollständig erkannt hatte. Die modernen Anforderungen und die Selbständigkeit künstlerischen Schaffens kamen bei den Künstlern der Renaissance durchaus zu ihrem Rechte. — Ihr Theater war entstanden im Hinblick auf das antike Theater, aber man ließ sich nicht das Recht künstlerischer Selbständigkeit nehmen; man ahmte nicht sklavisch nach, sondern ließ sich von den antiken Vorbildern anregen, schuf aber im übrigen in durchaus origineller, zeit- und sachgemäßer Weise.

Die Idee dieser Bühnendekoration, nach den Gesetzen der Reliefperspektive durchgeführt, erhielt vollendeten Ausdruck in dem noch heute erhaltenen Teatro olympico in Vicenza. Dieses ist eine von den Zeitgenossen und allen nachfolgenden Geschlechtern bis auf unsere Zeit vielfach bewunderte, in seiner Art einzig bestehende Schöpfung des großen Meisters Andrea Palladio (Fig. 5). Palladio hatte bereits in Venedig ein halbrundes Holztheater, dessen äußere Form der des römischen Kolloseums nachgebildet war und das für die Darstellung einer einzigen Tragödie während des Karnevals diente, errichtet.

Das war keine Neuerung. Standen doch schon, wie uns Franceco Sansovino berichtet, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (um 1580) in Venedig zwei feste Theater, die sehr schön und mit größtem Aufwand gebaut nur für Aufführungen von Komödien während des Karnevals bestimmt waren, und eine große Menschenmenge fassen konnten.[22]) Der deutsche Architekt Furttenbach hat auf seinen Reisen in Italien das Vicentiner-Theater gesehen und schreibt in seinem Tagebuch darüber: „Das Theater ist zwar nur von Holz, aber trefflich schön nach perspektivischer Art, die Sciena gebaut und erhebt, darinnen können 5400 Personen ungehindert einer des anderen den Komödien zusehen.“ Diese letztere Behauptung Furttenbachs ist stark übertrieben, denn das Theater faßt nach meiner Berechnung unter Zugrundelegung der Anforderungen, die wir heute an die Plätze stellen, 1000 Besucher. Selbst bei dichtester Besetzung dürfte der Saal aber nicht über 1500 Menschen Raum geben. — Auch der deutsche

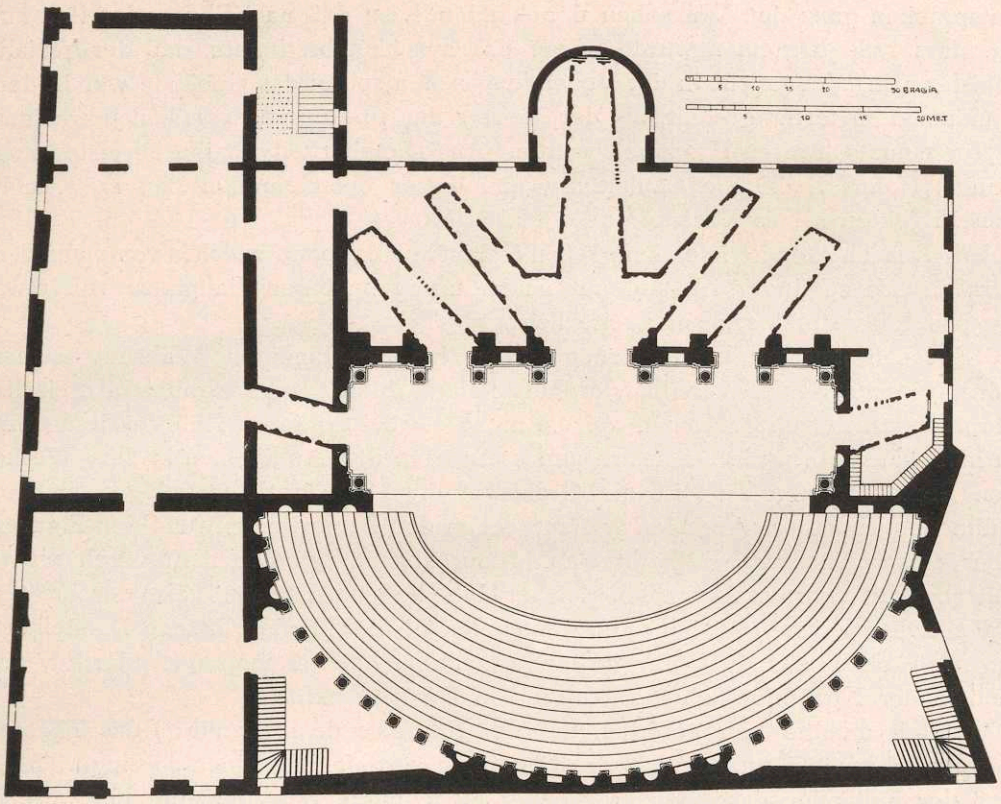


Fig. 5. Das Teatro olympico in Vicenza: Grundriß.

Architekt Schickhardt hat das Theater auf seiner italienischen Reise (1599—1600) gesehen und sich davon Handskizzen gemacht, die er später nach seiner Rückkehr in freier Weise meisterhaft aufgezeichnet hat.[23])

Im Jahre 1555 war die Akademie der Olympier in Vicenza gegründet worden; von Zeit zu Zeit fanden Aufführungen von Tragödien statt, für die dann Palladio, als Mitbegründer dieser Akademie, die provisorischen Theater schuf; so entstand nach seinen Plänen 1562 ein solches Theater in der Basilika. Diese Bauten standen aber stets nur solange, als die Aufführungen dauerten, für die sie errichtet waren. Nach einem alten Vicenzer Manuskript war im Jahre 1568 das Palais des Erzdechanten Porto das Heim der Akademie geworden; dort fanden die Versammlungen statt. Im Hofe dieses Hauses muß auch schon Serlio eine Holzszene errichtet haben, die längere Zeit bestanden haben dürfte. Die Akademie, die in ihrer Organisation schnell erstarkte und bald zu großem Ruhme gelangte, entschloß sich nunmehr, für ihre dramatischen Aufführungen ein würdiges, ihrem Ansehen entsprechendes, nach antikem Muster eingerichtetes, massives Theatergebäude zu errichten und es war naheliegend, daß sie ihr berühmtes Mitglied, den als großen Künstler weit bekannten Architekten Palladio, mit der Planung betraute. Seine Zeichnungen und Modelle stellten gewiß schon im kleinen Maßstabe sehr vollkommen das ganze Werk dar. Wir dürfen also den Ruhm der Erfindung des berühmten Baues allein Palladio zuschreiben, nicht Scamozzi oder dem Sohn Palladios, Scillo, wie vielfach geschrieben wird, denn diese Entwürfe

entsprachen ganz den Wünschen der Akademie, so daß nach ihnen der Bau am 23. März 1580 begonnen wurde. Aber das Geschick bestimmte, daß der geniale Meister sein Werk nicht in der Vollendung sehen sollte; das Gebäude war in den Fundamenten fertig gestellt, als der Meister am 19. August desselben Jahres das Opfer einer schweren Krankheit wurde. Aus Dankbarkeit für ihn übertrug man seinem Sohne Scillo die Bauleitung, und dieser beendete den Bau 1584 nach den Projekten seines Vaters.

Das Theater ist in einem großen Gebäude eingebaut, welches von mehreren Straßen aus zugängig ist und auf einem unregelmäßigen Bauplatze von etwa 35,50 m Länge und 22,00 m Breite liegt.

Nach antiker Überlieferung, aber bei vollständiger Wahrung seiner künstlerischen Schaffensfreiheit, ordnete Palladio den Zuschauerraum in dreizehn amphitheatralischen Sitzreihen an, die nicht wie bei Serlio im Halbkreis, sondern in halbovaler Form die Orchestra umfassen; nach den Aufnahmen in dem Werke von Bertotti Scamozzi[24]) ist die Orchestra etwa 1,60 m tiefer gelegen als der Bühnenboden. Diese Angaben widersprechen den Bemerkungen und den Figuren über dieses Theater bei Gurlitt[25]) und Burckhardt,[26]) bei denen, durch nichts getrennt, Orchestra und Bühne in gleicher Höhe liegen, diese somit also der ältesten griechischen Form[27]) am nächsten gekommen wären. Die Gurlittsche Darstellung ist nach einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Aufnahme gefertigt, die sich in der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden befindet.

Ich möchte hier anfügen, daß der Franzose de la Lande[28]) das Theater vor 1776 besuchte und damals das Orchester vertieft fand, doch so eingerichtet, daß der Fußboden desselben in gleicher Höhe mit der Bühne gebracht werden konnte, um bei Ballfestlichkeiten eine geeignete Tanzfläche zu haben; gegenwärtig ist der Fußboden der Orchestra, wie ich selbst gesehen habe, tief angeordnet. —

Die unterste Sitzreihe liegt 1,30 m über dem Bühnenfußboden, die Sitzhöhe beträgt 0,40 m, die Sitzbreite 0,55 m. Auf dem obersten Stufenplatz, seiner ovalen Krümmung folgend, erhebt sich eine korinthische Säulenstellung, die den ganzen Zuschauerraum umfaßt und in großartiger Weise beherrscht. Die neun der Bühne gegenüberliegenden Interkolumnien und die letzten drei unmittelbar zu beiden Seiten der Bühne gebildeten geben den Rahmen für halbkreisförmige beziehentlich rechtwinklige Nischen, in denen Statuen aufgestellt sind (Fig. 6),[24]) während die verbleibenden 14 offenen Interkolumnien zwei logenartige Zuschauerhallen bieten.

In den Ecken der zwei entstehenden Zwickel hat der Meister zweiarmige, gewendelte, 1,50 m breite Treppen untergebracht, die bis zur Galerie führen. Das Gebälk der Säulenstellung trägt eine Dockenbalustrade, die für die Galeriebesucher eine 0,90 m hohe Brüstung bietet, die Postamente in dieser sind von Statuen bekrönt.

Diese Statuen sind erst später von Jacob Casetti, einem Schüler des Bildhauers Marinali von Vicenza, geschaffen und aufgestellt worden. Auch Marinali selbst und ein gewisser Vittoria arbeiteten für den Raum Statuen aus einer sehr dauerhaften stuckartigen Masse.

Die Holzdecke des Theaters erstreckt sich in gleicher Höhe über Zuschauerraum und Bühne, liegt etwa 15,00 m über dem Bühnenboden und ist als ein antikes Velarium gemalt.

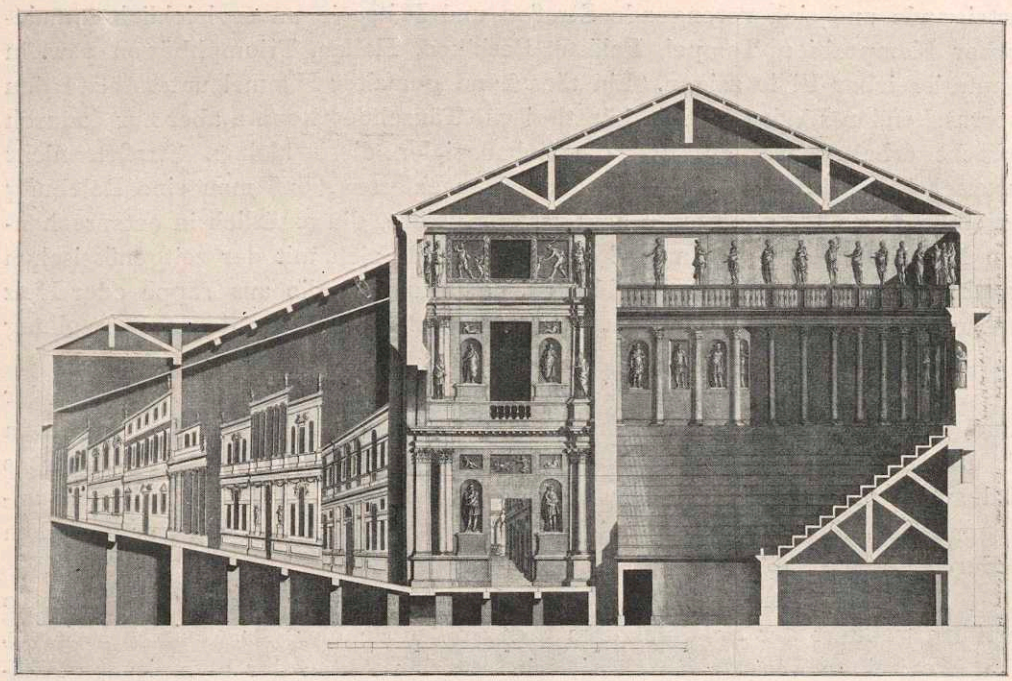


Fig. 6. Das Teatro olympico in Vicenza. Längenschnitt.

Der Horizont für das im Hintergrund der Bühne in Reliefperspektive dargestellte Städtebild liegt etwa in Höhe der sechsten Sitzreihe; von dort aus wirkt das Bühnenbild vollkommen täuschend, bewunderungswert und bezaubernd. Vor uns liegt die horizontale, 41,50 m breite und 11,0 m tiefe Hauptbühne, umrahmt von einem reichen Architektursystem; dieses wird aufgeteilt durch zwei übereinander gestellte korinthische Ordnungen, deren unterste aus freistehenden Vollsäulen, die darüber befindliche aus Halbsäulen bestehen, beide sind mit Pilastern an die Wandfläche gebunden. Das Ganze krönt eine durch kleine Pilaster gegliederte Attika. Diese Pilaster entsprechen den darunter befindlichen Säulen. Im reichen Reliefschmuck der Attika sind die Arbeiten des Herkules dargestellt. Unter diesen Reliefs sind in den Zwischenräumen der Säulen reichdekorierte Renaissancenischen mit nahezu lebensgroßen Statuen angeordnet. In der Hauptachse, das Ganze beherrschend, öffnet sich, mit einem Vollzirkelbogen überspannt, das 3,50 m breite und 7,20 m i. L. hohe Königsportal; dieses benutzt das Gebälk der untersten Ordnung als Kämpfer und ist mit Zwickelfiguren und Inschrifttafeln geziert. Es wird zu beiden Seiten durch je ein kleineres, 2,00 m breites, 4,50 m hohes Portal mit gradem Sturz flankiert. Die mit zwei Säulen geschmückten Seitenwände der Bühne zeigen je eine einfache, von Figuren und Halbreliefnischen umrahmte Tür; darüber in der zweiten Ordnung öffnet sich eine Loge, die mit einer Dockenbalustrade versehen und ebenfalls mit Nischenschmuck umgeben ist. Durch die fünf Bühnenportale erfolgte der Zu- und Abgang der Spieler; für die Zuschauer aber eröffnete sich durch sie ein das Auge merkwürdig täuschendes und erfreuendes, in wechselnden Formen und reichen Farben gehaltenes Städtebild, dessen perspektivisch

ansteigende und sich verengende Straßen und Plätze in unvergleichlicher malerischer Komposition Tempel, Paläste, Basiliken, Hallen, Triumphbögen usw. in phantasiereicher Fülle zeigen. Ein täuschend gemalter Himmel unterstützte den überraschenden Eindruck. Die künstlerische Täuschung konnte aber nur dadurch aufrecht erhalten werden, daß die Schauspieler diese kleinen Straßen nicht durchschritten; dagegen wäre es nicht ausgeschlossen, daß man eine Belebung derselben durch Puppenfiguren herbeigeführt hätte, die natürlich in entsprechendem Maßstabe gebildet sein mußten. Dies würde sich mit der zeitgenössischen Anschauungsweise gut vertragen haben, da ja auch Serlio aus Pappe oder Holz geschnitzte Marionetten auf seinem Theater zuließ und für deren Herstellung gründliche Anleitung gab.

Das Steigungsverhältnis dieser hinteren Perspektivbühne beträgt $\frac{1}{5}$ der Tiefe, Serlio gibt für seine Bühne $\frac{1}{9}$—$\frac{1}{10}$ an; dieses Verhältnis ist verglichen mit unserer heutigen Bühne, das nicht über $\frac{1}{25}$ hinausgeht, sehr groß, aber es wird sofort erklärlich, wenn wir bedenken, daß der Schauspieler auf dem ansteigenden Teil dieser Bühne nichts zu tun hatte; er agierte nur auf dem vorderen ebenen Teile.

Für die Hinterbühne des Teatro olympico, deren Erfindung von Palladio herrührt, gebührt der Schöpferruhm dem großen Schüler des genialen Meisters, dem Architekten Vicenza Scamozzi, wie aus den Akten der olympischen Akademie, aus Jakob Mazaris Geschichte von Vicenza und aus Scamozzis eigenen Aussagen hervorgeht.[29]) —

Scamozzi fand wenige Jahre später Gelegenheit, die am Theater olympico gemachten Erfahrungen bei einem Theaterbau für den Prinzen Vespasiano in Sabionetta anzuwenden.

Dieser Prinz beauftragte ihn im Mai 1588, Pläne für ein Theater zu entwerfen, wofür er vom Herzog eine Entlohnung von 30 spanischen Doppelgulden erhielt. Die Pläne fielen zur vollen Zufriedenheit aus, so daß der Künstler den Auftrag zu ihrer Ausführung bekam.[30]) —

Das Teatro olympico ist das früheste auf uns gekommene großartige Werk, bei dem Holz und Stuck von der Hand eines großen Meisters modelliert und bemalt, durch seinen Geist bezwungen und belebt, den vorherrschenden Bestandteil bilden; diese Stoffe waren so recht geeignet, die Formen des Theaters zu bestimmen, ihm in seiner Beweglichkeit zu dienen und die Verwirklichung künstlerischer Gedanken zu erleichtern.

IV.

DER HÖFISCHE THEATERBAU ITALIENS BIS ZUR ERFINDUNG DER OPER. DIE TELARIBÜHNE.

Das Theatergebäude zu Ausgang des 16. Jahrhunderts war ein Raum, der in erster Linie den Tragödien und Komödien der Humanisten diente. Das Bestreben, nach antikem Vorbilde zu bauen, war also hier ganz natürlich und ist tatsächlich auch besonders in den Theatersälen der Akademien zur Geltung gekommen.

Im Teatro olympico hatte das Akademietheater der Humanisten seinen glänzendsten, aber auch letzten Ausdruck gefunden. Seine Eigenart wird nunmehr vollständig verdrängt durch das höfische Theater, das den sinnlichen Freuden weit besser Rechnung trug durch seine immer vollkommener sich entwickelnden Maschinenkünste, durch die Pracht und die Menge seiner Dekorationen und durch die Kostbarkeit und den Glanz der Kostüme.

Das Serliosche Theater ist auch an den Fürstenhöfen die älteste Theaterform; aber es hatte dort nicht einen bildenden Zweck, sondern es diente lediglich als ein notwendiges und vornehmes Glied in jener Reihe von Festlichkeiten, die in der schaulustigen Zeit während des Karnevals, bald aber auch bei anderen freudigen Hofereignissen, z. B. bei Hochzeiten, Geburten, fremdfürstlichen Besuchen usw. stattfanden.

Der Bühnenkünstler sollte in erster Linie die Schaulust befriedigen, das Auge ergötzen. Dies geschah zunächst durch formvollendete festliche Pracht, bald aber auch durch schnelle Aufeinanderfolge stets neuer Bilder. Wir müssen dabei bedenken, daß es das Zeitalter der Architektur ist, in dem wir stehen. Das moderne Theater traf bei seiner Geburt die bildenden Künste in höchster Blüte und im Besitze der Vorherrschaft an. Es ist deshalb erklärlich, daß diese auch auf dem Theater die Vorherrschaft über die anderen Künste errangen. Die drei Schwesterkünste, Architektur, Malerei und Bildnerei, brachten die Dekorationskunst im Theater zur Höchstgeltung; ihr mußten sich die übrigen Kunstzweige unterordnen. Diese Herrenstellung nahmen die bildenden Künste im Theater bis Ende des 18. Jahrhunderts ein, also bis zu dem Zeitpunkt, von dem ab die Dichtkunst und die Musik das Fühlen und Denken der Massen vorzugsweise auf sich lenkten.

Der ausgeprägte Schausinn ließ es noch nicht zu, daß die Tragödien und Komödien lediglich als solche an den Fürstenhöfen gepflegt wurden und zu ausschließlicher Bedeutung kamen. Der Schaufreude wurde am meisten Rechnung getragen durch eine andere dramatische Dichtungsart, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts die höfische Bühne eroberte, sie völlig beherrschte und daher auch umgestaltend auf sie wirkte. Mythologische und allegorische Zwischenspiele (Intermezzi) füllten jetzt die Zwischenakte der Tragödien und

Komödien aus. Ihre Handlung war von vornherein darauf zugeschnitten, durch die Pracht und die Menge der Kostüme, durch die Großartigkeit und den Glanz der Dekorationen, durch die Überraschungen der zahlreichen Maschinenkünste und durch die Lichteffekte auf die Gemüter einzuwirken.

Bereits Serlio nahm auf diese Intermezzi dadurch Bezug, daß er für das Theater vorschreibt, der Bühnenboden solle sehr eben und stark sein wegen der Sicherheit aller derjenigen Personen, „so darauf viel tanzen und springen müssen". Aus all den zeitgenössischen Berichten ersehen wir, daß die Freude an diesen Zwischenspielen, an ihrer zeitlich möglichst großen Dauer, an den dabei entfalteten künstlerischen, technischen und pekuniären Aufwänden so stark war, daß man versucht sein könnte anzunehmen, daß der Menge das Drama als eine Beigabe der Intermezzi gegolten habe. Die Intermezzi waren theatralische Handlungen, allegorisierende Darstellungen antiker Vorwürfe und bestanden in Tänzen, die in der Ausführung von Reden, oft auch von Gesängen durchflochten waren. Musik begleitete sie im Madrigalienstil. Die Intermezzi vereinigten in sich die früheste Form des modernen Balletts mit der ältesten Form des modernen musikalischen Dramas. Diese an sich inhaltlich höchst seichten, oberflächlichen dichterischen Schöpfungen verdanken ihr Dasein und ihre außerordentliche Beliebtheit allein dem Umstande, daß sie der Bühnentechnik und der Dekorationskunst weitesten Spielraum ließen, so daß sich diese frei betätigen konnten. Für den Theaterbau waren sie von bedeutungsvollem Einfluß, weil sie die Bühnendekoration umwälzten. An Stelle der festen, unveränderlichen Dekoration trat nun die bewegliche, wechselreiche. Die Erfindung der modernen beweglichen Dekoration fällt in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und erfolgte wahrscheinlich in Florenz. Serlio berichtet noch nichts von ihr, aber im Herbst 1598 ist sie durch Vianini in Mantua am Hofe des Herzogs Vicenzo in großartiger und sehr vollkommener Weise bei Gelegenheit der Aufführung des „Pastor Fido" des Guarini verwendet worden und zwar in dem von Vianini (an Stelle des von Bertani erbauten und 1591 abgebrannten Theaters) geschaffenen Neubau.

Das schnelle Ändern der Dekorationen wurde zunächst nach antikem Vorbilde erreicht durch Aufstellen schlanker, dreiseitiger Prismen (Telari), die auf einem hölzernen oder eisernen Dorn sich um ihre Schwerachse drehten. Die Reliefperspektive verliert sich jetzt begreiflicherweise und die malerische Perspektive gewinnt völlig die Oberhand. Die letztere entwickelt sich rasch zu jener Vollkommenheit, die der Dekorationskunst die Vorherrschaft vor allen andern Künsten auf der Bühne verschaffte. Dichter, Komponist, Schauspieler, Sänger, Musiker, alle dienen mit ihrer Kunst dem Architekten, der gleichzeitig als Baumeister, als Dekorateur und als Ingenieur auftrat, diese Künste in seiner Person vereinigte und ihre Alleinherrschaft soweit ausdehnte, daß er außerdem zum Intendanten, Regisseur und Zensor im Theater wurde. —

Die Telari beherrschten Jahrzehnte hindurch die Bühne, wurden aber dann bei wachsender räumlicher Ausdehnung des Theaters, bei ihrer verhältnismäßig schwierigen Handhabung, bei ihrem notwendigen aber unzweckmäßig großen Umfange, bei der Erschwerung der Passage für die Darsteller, bei der Schwierigkeit der Beleuchtung usw. durch die Kulissen oder Schieber verdrängt, die noch heute die Bühne eigenartig kennzeichnen. Diese gewähren bei

geringster räumlicher Ausdehnung den Spielenden die größte Bewegungsfreiheit und ermöglichen bei aller Bequemlichkeit eine große Reichhaltigkeit der Bühnenverwandlung durch Vor- und Zurückziehen der Kulissen. Letztere werden gruppenartig vereinigt, auf Wagen befestigt, die gewöhnlich unter der Bühne liegen und in einer entsprechenden Führung bewegt werden können. Bühnen ersterer Art sind uns nicht erhalten geblieben, aber die genauen Aufzeichnungen und gewissenhaften Beschreibungen des Architekten Joseph Furttenbach, eines deutschen Künstlers und Kunsthistorikers, dessen Bedeutung und dessen umfangreiches Lebenswerk noch viel zu wenig Beachtung und Anerkennung gefunden hat, geben uns ein gutes Bild ihrer Konstruktion, ihrer Einrichtung und ihres Betriebes. Furttenbachs Hauptverdienst besteht darin, daß er in der schweren Zeit des großen deutschen Krieges, da sich ihm keine praktisch künstlerische Tätigkeit bot, das Gebiet der gesamten Technik durchforscht, niedergeschrieben und illustriert hat. Dadurch rettete er das technische Wissen der Zeit über jene freudeleeren, von Kämpfen wild durchtobten rohen Kriegsjahre hinüber. Diese schriftlichen Arbeiten[31]) bildeten sein künstlerisches Lebenswerk; sie geben uns über manche künstlerische Tat, über technische Erfindungen und Fertigkeiten, über handwerkerliche Leistungen und über ein Kulturleben Aufschluß, das im 30jährigen Krieg vielfach spurlos unterging und das ohne ihn und sein schriftstellerisches Wirken für uns verloren gewesen wäre.

Joseph Furttenbach wurde 1591 zu Leutkirch in Württemberg geboren; er begab sich in früher Jugend nach Italien, wo er sich ununterbrochen zehn Jahre lang aufhielt. Wie er selbst angibt, war er 1613 in Genua, das er gleich am Anfange seiner Reise berührte; da er nun nach 1616 in Rom gewesen sein muß, dürften wir keinen Fehlschluß tun, wenn wir seinen italienischen Aufenthalt auf die Zeit von 1612—1622 datieren; er hätte dann als Einundzwanzigjähriger seine Reise angetreten.

Furttenbach war in Italien ein Schüler des Giulio Parigi. Seine dort gemachten Erfahrungen und Reiseerlebnisse übergab er der Öffentlichkeit in seinem Reisebuch, das 1627 in Ulm bei Johann Sauer gedruckt wurde. Sehr eingehend und ausführlich sind darin die italienischen Bühnenanlagen beschrieben, von denen er eine in einem Kupferstich zur Darstellung brachte.[32]) Die Bühne zeigt, gemäß perspektivischer Art hier schon nach hinten ansteigend und sich verjüngend, ein italienisches Straßenbild, das in der Ferne, auf dem Schlußprospekt sich teilend durch ein malerisches Architekturbild begrenzt wird. In seiner Beschreibung gibt er an, daß sich nach Vollendung eines Aktes dieses Straßenbild in einen Lustgarten, dann in einen Wald, eine Meerlandschaft u. s. f. mit solcher Behendigkeit verwandelt, daß das Auge des Zuschauers darüber bestürzt wird, „daß die Personen gleichsam die Gedanken verändern, als obs verzuckt wären". Derartige Verwandlungen gab es in einer Aufführung oft sechs bis sieben; dazu kamen dann noch die Maschinenkünste. Die Wolken öffneten sich, und beim Klange lieblicher Musik zeigten sich die Götter, die auf die Erde herniederfuhren, das Meer mit seinem Wellenschlag wurde dargestellt, Schiffe, von mächtigen Seeungeheuern umgeben, zeigten sich auf den bewegten Fluten, das Rollen und Krachen des Donners und das Leuchten der Blitze ließen das andächtige Publikum erschauern; die leuchtende Sonne wandelte ihre Bahn, Dämonen erschienen unter Feuerscheinung aus der Unterwelt, die Wolken, der Mond und die Sterne zogen still

Fig. 7. Bühnenansicht des Theaters im Palais Petit-Bourbon 1635.
(Nach einer Gravüre von Van Lochum.)

ihre Straßen; überall war man bestrebt, nicht nur ein vollendet getreues Bild der Natur zu zeigen, sondern es möglichst lebenswahr bewegt, vorüberziehen zu lassen.

Furttenbach hatte in Italien Komödien und Tragödien mit ihren reichen Balletteinlagen oft gesehen. Diese letzteren waren innerhalb der Aufführungen schon zur Hauptsache geworden, und das Interesse unseres Meisters konzentriert sich mit Vorliebe auf diese.

Besonders zu beachten ist ferner, daß von der Bühne nach dem Zuschauerraum Stufen führten. Diese hatten den Zweck, den Darstellern der Ballette es zu ermöglichen, zu den im Parterre sitzenden Fürstlichkeiten herabzuschreiten und ihnen ihre Huldigungen darzubringen. Es bildet sich jetzt zwischen Bühne und Parterre ein Verkehr aus, der zunächst die Ballettänzer von der Bühne nach dem Parterre führte, bald aber auch die vornehmen Zuschauer aus dem Parterre auf die Bühne schreiten ließ, wo sie selbst tätigen Anteil am Ballett nahmen. Dieses geschah besonders in Frankreich (Fig. 7) unter Ludwig XIII. und XIV.[33]) Noch waren also die Musiker hinter den Kulissen aufgestellt, von einer Orchesteranlage war keine Spur vorhanden. Der Brauch, Bühne und Parterre mit Stufen zu verbinden, erhielt sich noch sehr lange; er kehrte auch dann noch häufig wieder, nachdem schon lange das Orchester den Platz vor der Bühne belegt hatte (Fig. 8).

Das Motiv erfährt die mannigfachsten Durchbildungen. Die Stufen lagen entweder in der Längsachse des Theaters (Fig. 9)[34]) und nahmen die Bühnenvorderwand ganz oder teilweise ein (siehe auch Fig. 35); oder es wurden zwei Treppenanlagen auf beiden Seiten angeordnet, die von der Mitte des Parterres

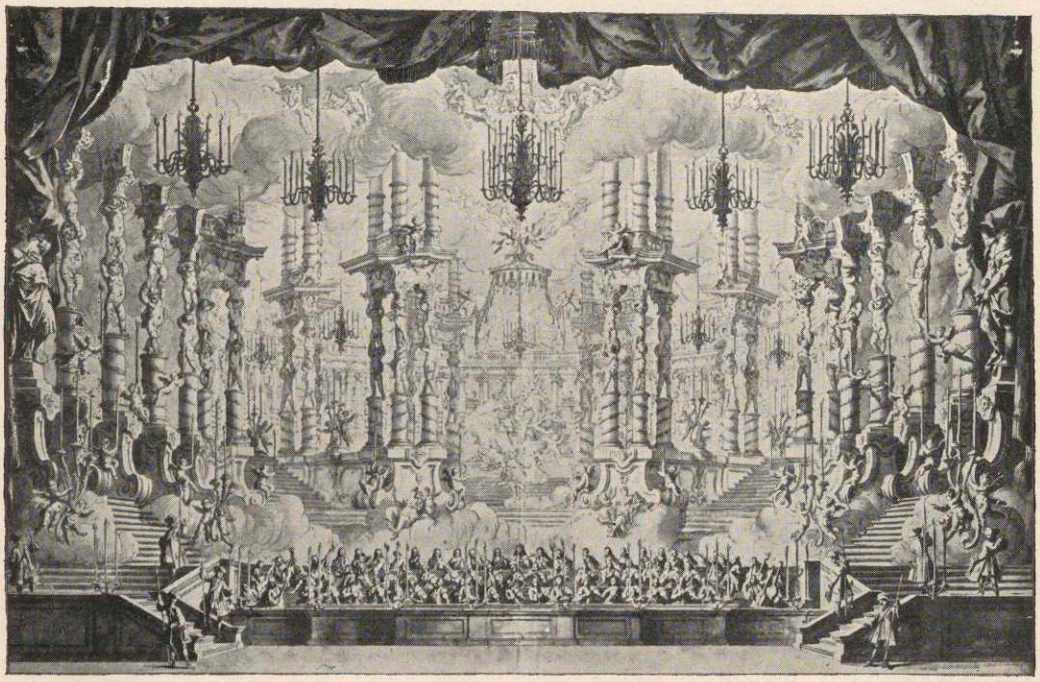


Fig. 8. Bühnenansicht des venetianischen Theaters Grimani am 1. März 1740.
(Von Antonio Jolli entworfen und ausgeführt.)

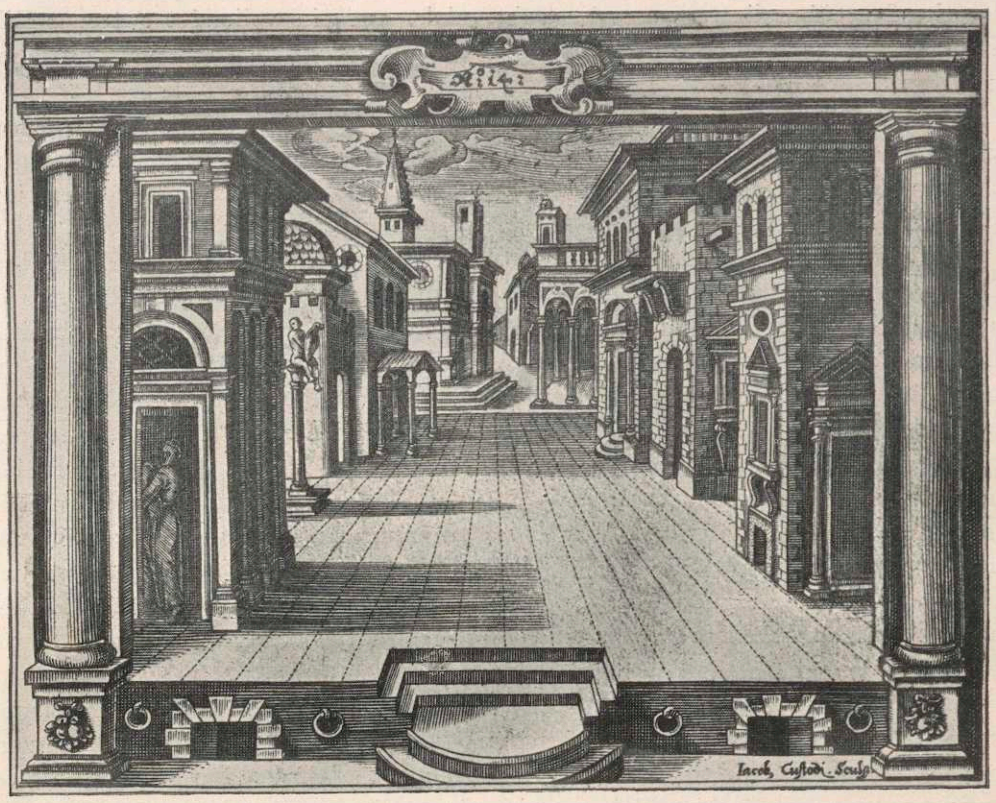


Fig. 9. Italienische Bühne um 1620. (Nach Joseph Furttenbach.)

nach oben führten oder umgekehrt von einem gemeinschaftlichen Podest in Höhe des Bühnenbodens in zwei Armen die Verbindung mit dem Parterre herstellten (Fig. 10).[35]) Diese Treppen wurden sehr oft auch durch Rampen ersetzt, um die Pferde und Wagen von der Bühne bequem in den Saal zu bringen (vergleiche Fig. 30).

In der Gestaltung der Bühnenvorderwand wurde dabei häufig eine Bruchstein- oder Ziegelmauer durch perspektivische Malerei nachgeahmt. In späterer Zeit endlich erhielten diese Treppenanlagen lebhaften Schwung und höchste künstlerische Ausbildung besonders im 17. Jahrhundert, wo das Theater nicht nur den Ort dramatischer Aufführungen, sondern ebenso oft den festlichen Raum für die höfischen Tanzbelustigungen, für Fußturniere und andere ritterliche Spiele bildete; diese wurden dann sowohl auf der Bühne als auch im Parterre abgehalten.[36])

Bei diesen Festlichkeiten vermehrte sich außerordentlich schnell die Zahl der Teilnehmer, unter denen sich, wie schon bemerkt, der Hof und sehr oft die fürstliche Familie selbst befand, daher machte sich eine große Tiefenentwicklung des Parterres sowohl als auch der Bühne nötig; nur wurde natürlich die Sitzordnung so ausgebildet, daß nicht nur die Vorgänge auf der Bühne sondern vor allem auch diejenigen im Parterre genügend verfolgt werden konnten. Wir haben also den rechteckigen Saal, in dem der Zuschauerraum so eingebaut ist, daß die amphitheatralischen Sitzplätze und dann später auch die Logen ein

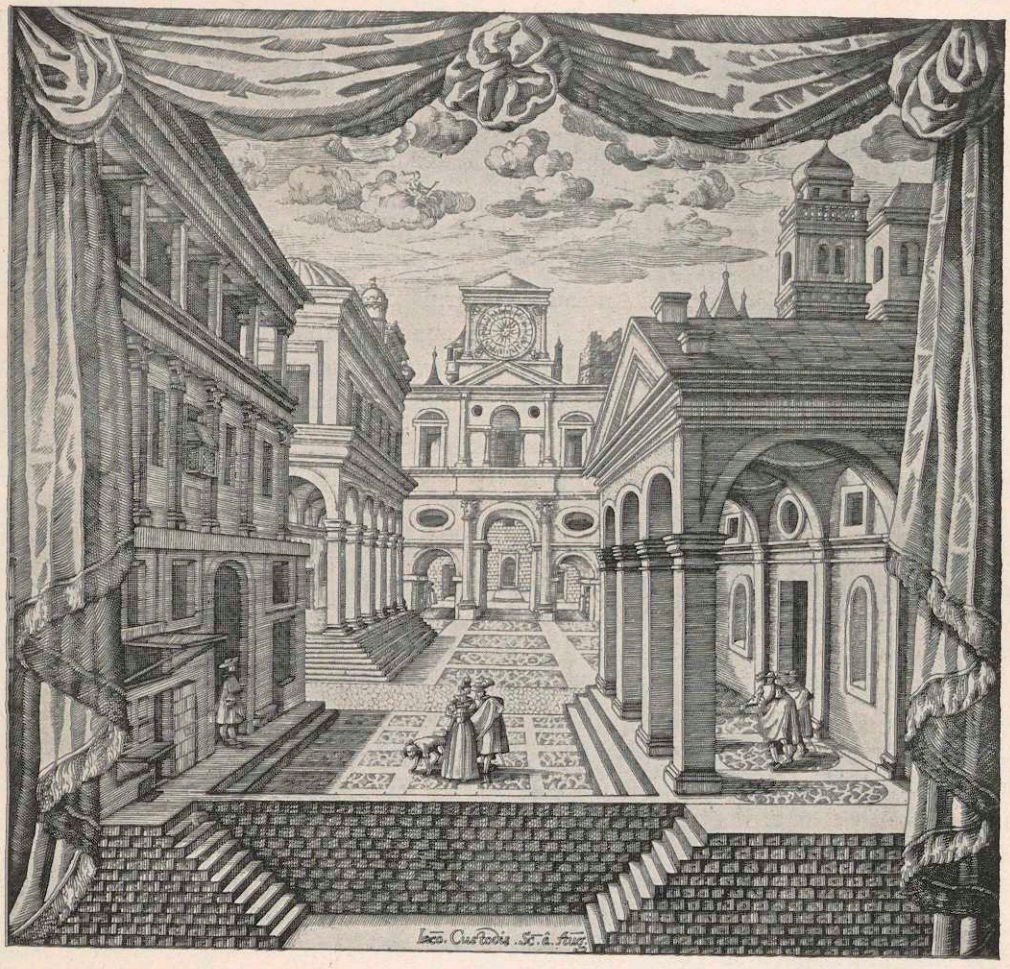


Fig. 10. Bühnenansicht nach Joseph Furttenbach.
(Veröffentlicht 1628 in dem Werke „Architectura civiles".)

langgestrecktes, gewöhnlich rechteckiges, im Fond durch eine Kurve abgeschlossenes Parterre umklammern. Es werden in unserer Literatur meines Erachtens viel zu wenig die Gründe betont, warum gerade diese Form des Zuschauerraumes sich ausbildete.

Es mußte dies geschehen, da das Theater nicht wie heute der Tempel für die Kunst der Dichter und Komponisten, sondern ein großartiger Schaffensort für die Architekten war, die hier für ihr Wissen und Können ein weites und dankbares Feld der Betätigung fanden. Das damalige Theater hat eben nur wenig mit unserem heutigen Musentempel gemein; es war Versammlungsort einer künstlerisch hochgebildeten Gesellschaft, deren verfeinerter Sinn einzig und allein nach Form und Farbe, nach Großartigkeit, Pracht, Glanz und Vielseitigkeit der Bilder verlangte. Alles andere mußte sich diesem ungestümen Verlangen unterordnen, ihm dienstbar sein. — Alle Künste sind sinnlich, sie verlangen für ihren Genuß eine sinnliche Tätigkeit, einen kunstgeübten oder doch kunstempfänglichen Sinn. Zu jener Zeit aber war das Auge das verwöhnteste und

anspruchsvollste Sinnesorgan, die Schaufreude jener Zeit ging ins Ungemessene,[37]) die bildenden Künste dominierten über alle anderen und die Architekten jener Zeit verstanden es meisterhaft, den Forderungen des Auges, der Schaufreude, gerecht zu werden. An dieser Stelle möchte ich das Laienurteil eines zeitgenössischen Schriftstellers erwähnen, daß des Arztes Hyppolytus Guarinonius, der an der Universität in Padua um 1575 seine Studien gemacht hatte, später als Leibarzt der österreichischen Erzherzogin Magdalena im kgl. Stift zu Hall in Tirol lebte und der ein umfangreiches Werk „Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts", bei Andreas Angermann in Ingolstadt 1610 im Druck erscheinen ließ. Er sagt dort in Kapitel 17 das „unter allen schönen Ergötzlichkeiten die Komödien, Tragödien und Schauspiele die gewaltigsten und führnemsten sein, das menschliche Gemüt zu erfreuen" bei denen die Ohren durch die „liebliche Musik, so fast allezeit dabei, die Augen aber durch Ansehen der Sachen, so allda fürgebracht worden, wunderlich aufgehalten und gespeist werden, welche Schauspiele nicht anders seyn, denn ein lebendiges Gemähl, sonderlich da die schön tauglich und jeder Person zugehörig Kleidung dabei ist". Er berichtet ferner, daß diese „schöne Ergötzlichkeit des Gemüts" besonders in Italien sehr bräuchlich sei, wo man in den großen Städten fast alle Tage das ganze Jahr hindurch zur Vesperzeit oder bei der Nacht Schauspiele aufführt. Dadurch können sich die „beschwerten Gemüter gleichsam von neuem erquicken". Er hatte das als Student an sich selbst erfahren; er litt während seiner Studienzeit in Padua an Melancholie, die trotz eifrigsten Bemühens seiner Professoren nicht zu bannen war, bis er schließlich durch Besuch solcher Schauspiele innerhalb von vier Monaten davon befreit wurde; seitdem gilt ihm diese „Ergötzlichkeit des Gemüthes" bei vielen Kranken als ein wichtiges und erfolgreiches Heilmittel.

Wie häufig begegnet man in der Literatur dem völlig unverständigen Urteil, daß die Theater dieser Zeit die schlechtesten aller Zeiten waren und zwar deshalb, weil sie den Anforderungen des Hörens und Sehens absolut nicht entsprochen hätten, Anforderungen, die man damals nicht in unserem modernen Sinne stellte[38]). Es ist stets zu bedenken, daß jene Theater nicht einem zahlenden Publikum dienten, bei dem jeder Besucher dieselben Rechte forderte, sondern daß es der künstlerisch geschmückte Raum für eine Vereinigung nur der ersten Gesellschaftskreise war, daß der absolute Fürst, den Mittelpunkt, die Sonne dieser Kreise bildete, und daß dessen unumschränkte Macht auch die Gestaltung und den Charakter der Feste am Hofe bestimmte. Im Gegensatz zum modernen bürgerlichen Theater, dem Theater des Kapitalismus, des Geldadels, des konstitutionellen Staates, haben wir dort das höfische Theater, das Theater des Absolutismus, das des Geburtsadels. Ein Urteil zu fällen darüber, welchen von beiden in der künstlerischen Vollendung und der praktischen Zweckmäßigkeit der Vorzug gebührt, ist ebenso unzulässig, wie etwa ein Streit darüber, ob die zweckmäßigste Form des christlichen Kirchengebäudes in der mehrschiffigen und vielchörigen katholischen Kathedrale oder in der protestantischen Zentralanlage geboten wird. Auch hier ist ein Vergleich unstatthaft, weil die bestimmenden Ursachen verschieden sind; dort die Prozessionskirche, hier das Predigthaus, beide für ihren Zweck vollkommen. Ebenso verhält es sich mit dem Theatergebäude, dort beim höfischen Theater die festliche Pracht des Anblickes, die Festversammlung, die Augenfreude; hier

im modernen Theater das Konzentrieren der Sinne nach der Bühne, nach dem gesprochenen und dem gesungenen Wort. — Die Theater sind daher auch um 1600 fast ausschließlich in den großen Sälen der Paläste eingebaut; doch kommt auch noch vereinzelt das Theater im Freien ohne Dach vor.[39])

In den Palästen entwickeln sich diese Theater sehr bald zu einer gewissen Selbständigkeit. Auch hier gibt uns Furttenbach in einem seiner Werke[40]) den frühesten Aufschluß über diese höfischen italienischen Saaltheater. Er stellt dort eine Anzahl fürstlicher Paläste in den verschiedenen Rissen dar, wobei ihm, — da er eben erst von seinem zehnjährigen Aufenthalt in Italien zurückgekehrt war, — nur italienische Vorbilder leiten. Er legt das Theater (Fig. 11) in das Erdgeschoß direkt neben den Haupteingang in einen großen Saal. Dem Eingang gegenüber an der Schmalseite ist die „Sciena di Comedia" oder „Brucken" mit beweglichen Dekorationen, eben jenen dreiseitigen Prismen oder Telari, aufgerichtet. In seinem erklärenden Text betont er ausdrücklich, daß dieses Theater auch zu Tänzen verwendet werden kann; es ist also der Festraum des Hauses im weitesten Sinne.

An dieser Stelle sei auch auf das von Buantalenti (1536—1608) hinter den Uffizien zu Florenz erbaute Theater hingewiesen, welches (nach Gurlitt)[41]) 20,4 m Breite 56,3 m Länge und 14,0 m Höhe hatte und dessen Parterre, 1,30 m Gefälle nach der Bühne zu als Neuerung zeigte; die Bühneneinrichtung dieses Theaters wurde ganz besonders von den Fachleuten bewundert und studiert.[42]) Es mußte also etwas neues vorliegen. Da in Florenz die Erfindung der Telaridekorationen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgte, so liegt es nahe,

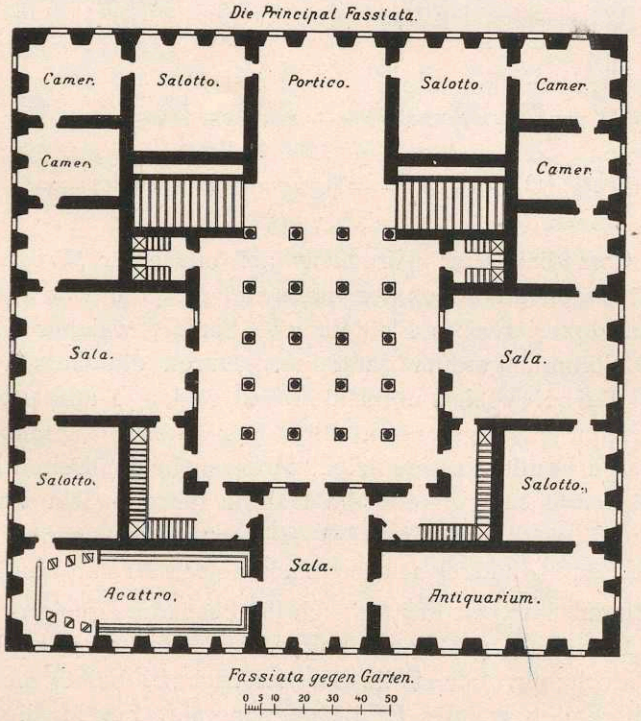


Fig. 11. Theatersaal in einem Palast. (Nach Joseph Furttenbach.)

Buantalenti als deren Erfinder anzunehmen. Diese Neuerung wurde dann von seinen Schülern Giulio Parigi und Agostino Migliori weiter vervollkomnet und zu jener Ausbildung gebracht, die Furttenbach begeisterst studierte und uns überlieferte. — Sehr eigenartig entwickelt ist das Theater, das Furttenbach in das Palais eines Adligen projektiert. Dasselbe reicht durch zwei Stockwerke, wodurch sich ein balkonartiger Rang ergibt, der rings um das ganze Theater auch über die Bühne, die also verhältnismäßig niedrig sein muß, führt (Fig. 12). Das Theater liegt ebenerdig und hatte seinen Haupteingang C an der Langseite; an der Schmalseite baut sich

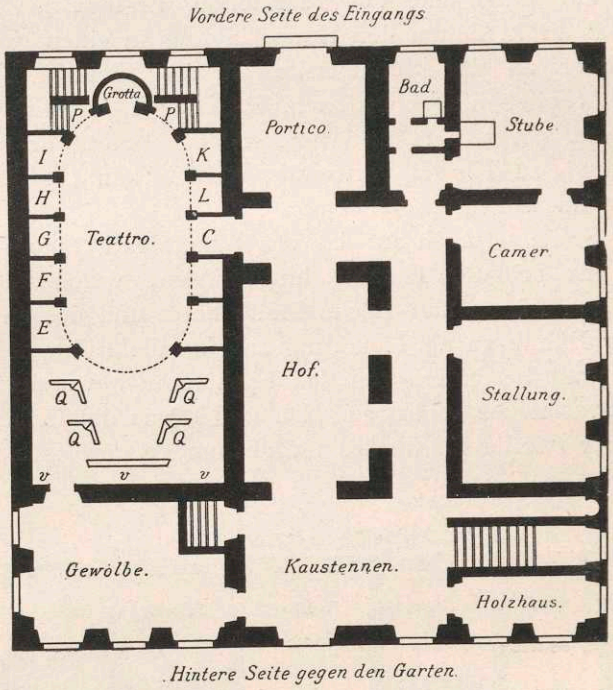


Fig. 12. Haustheater nach einem Projekte Furttenbachs.

die „Scena di Comedia“ oder „Brucken“ auf mit einer „Prospektive“, die wir hier noch als feststehend annehmen müssen; dieselbe war für diesen Fall in erster Linie ein dekorierendes Element des Saales, welcher gleichzeitig auch Bibliothek und Sammlungsraum darstellte. Durch die Gassen treten die Komedianten auf, die bei V sich umkleiden und so lange aufhalten „bis die vices herfür zugehen, an jeden gelangen tut“. Der Bühne gegenüber befindet sich eine Grottenanlage O mit Wasserspielen, zu deren beiden Seiten in den äußersten Saalecken zweiarmige Stiegen auf die Galerie führen. Rings um das Parterre sind nun logenartige „Zimmerlin oder Kästen“ angeordnet, alle in Holz „gut konstruiert, mit Säulen und Gesemsen nach bester Architektur geziert“.

Diese „Zimmerlin“ hält Furttenbach für besonders geeignete Orte zum Aufbewahren der Raritäten und Sammlungen des Hausherrn, und zwar denkt er sich bei I die Mechanik, bei H die Seewissenschaft, bei G die Militärbaukunst, bei F die Zivilarchitektur, bei E die Astronomie, bei M die Geometrie, bei N die Arithmetik, bei L das Waffenwesen und endlich bei K die Feuer-

werkerei in Zeichnungen, Modellen und Instrumenten zur Anschauung gebracht. Um diese Sachen vor Verstäubung zu schützen, werden die Logen mit Zugvorhängen, welche „gar zierlich und lustig bemalt sind“ geschlossen. Vor jeder Loge sollen Bänke für die Aufnahme von Büchern bereit stehen, welche aber jederzeit schnell weggeschafft werden können, damit in diesem „Teatro“ eine Komödie, ein Bankett oder ein Tanz abgehalten werden kann. Das Theater soll eine profilierte, gewöhnlich gefärbte Gypsdecke erhalten, seine lichte Höhe beträgt 8,70 m (30 Palmi),[43]) der Balkon erhält eine Dockenbalustrade mit Postamenten, um die sich ringsherum Sitzplätze ziehen. Eine Tür führt nach der Garderobe, in der viele Kästen und Truhen aufgestellt sind zur Aufbewahrung für das „Tischgewand und anderes Hausgerät“. Von der Hauskapelle — dem „Oratorio“ — führt ein Fenster in den Theaterraum, um es den Frauen zu ermöglichen, von dort aus unerkannterweise in das Theater zu schauen, was allerdings nur in beschränktem Maße möglich ist. — Wie außerordentlich wichtig und selbstverständlich Furttenbach die Anordnung eines Theaters im Palais eines Fürsten hält, gibt er zu erkennen in dem Werke „Architektura recreationis“, Augsburg 1640, in dem er die Pläne für einen fürstlichen Palast entwickelt; dabei ordnet er das „Teatro“ im Zentrum der gewaltigen Anlage an. Die Decke des zu ebener Erde liegenden weiten Saales wird von zehn Säulen gestützt. Furttenbach bemerkt ausdrücklich, daß in diesem teatro „die Comedien zu agiren oder andere Ritterspiele darinnen zu üben, auch die Balletti oder Dänz daselbsten zu halten sein nachdem es etwa die Occassione geben wird“.[44])

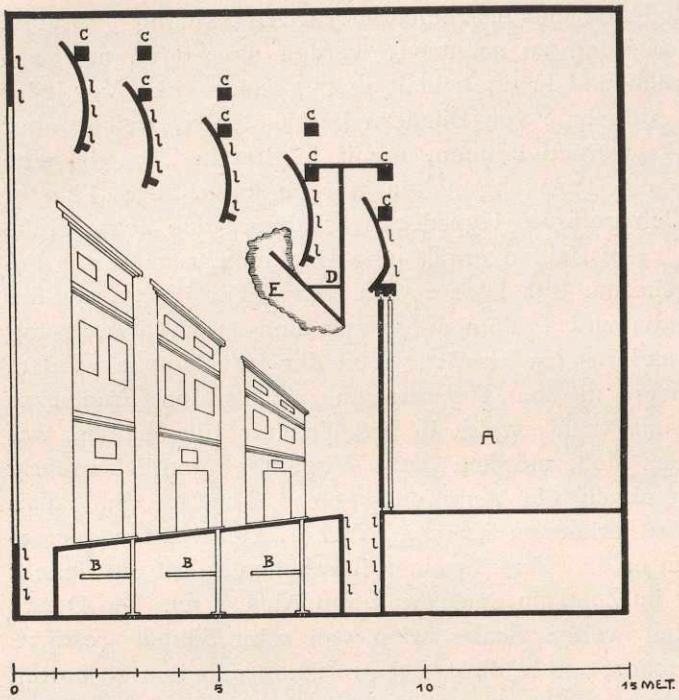
Über die szenische Einrichtung der Bühne geben Furttenbachs Darstellungen uns den besten Aufschluß, wenigstens insofern, als fachmännisches Verständnis und gewissenhafte Ausführlichkeit in Frage kommen. Seine Ausführungen gewinnen als das verbindende Glied zwischen der feststehenden Szenendekoration Serlios und der Kulissenbühne besonderen Wert.

Die Bühne soll vom Zuschauerraum durch eine senkrechte 8 cm starke Bretterwand oder Bohlenwand abgeschlossen werden, damit weder die Komödianten, die sich hinter den Telari aufhalten, noch die Vorbereitungen zur Bühnenverwandlung beziehentlich die maschinellen Arbeiten gesehen werden.

Die „Sciena de la Comedia“ (Fig. 13)[45]) soll 15,00 m breit und ebenso tief sein. Die durch einen Vorhang abzuschließende Bühnenöffnung hat 10,80 m lichte Weite und Höhe, ist also quadratisch. Ebenso lang und 0,90 m breit ist der sogenannte vordere Graben, in dem die „Instrumentisten“ Platz finden und wo verborgenerweise zu beiden Seiten Öllampen angebracht werden, deren Glanz das Gewölk herrlich beleuchten soll. Dieses Orchester ist recht bescheiden. Es können nur wenige Musiker darin Platz gefunden haben. In seinem späteren 1664 erschienenen Werk[46]) macht Furttenbach diesen vorderen Graben wesentlich größer, ein Beweis für das rasche Anwachsen der Orchesterkapelle. Der Raum A hinter dem Schlußprospekt diente in erster Linie den Komödianten als Umkleideraum, wurde aber auch zur Erweiterung der Bühne verwendet.

Besonders geschah dies bei Darstellung des Meeres, in welchem Falle der abnehmbare horizontale Bretterfußboden dieses Raumes entfernt wird, um auf diese Weise das Vorübersegeln der Schiffe, welche gewöhnlich von phantastischen Meerungeheuern umgeben waren, möglichst täuschend zu veranschaulichen.

An der hintersten Wand des Bühnenhauses liegt der Augenpunkt, „aus



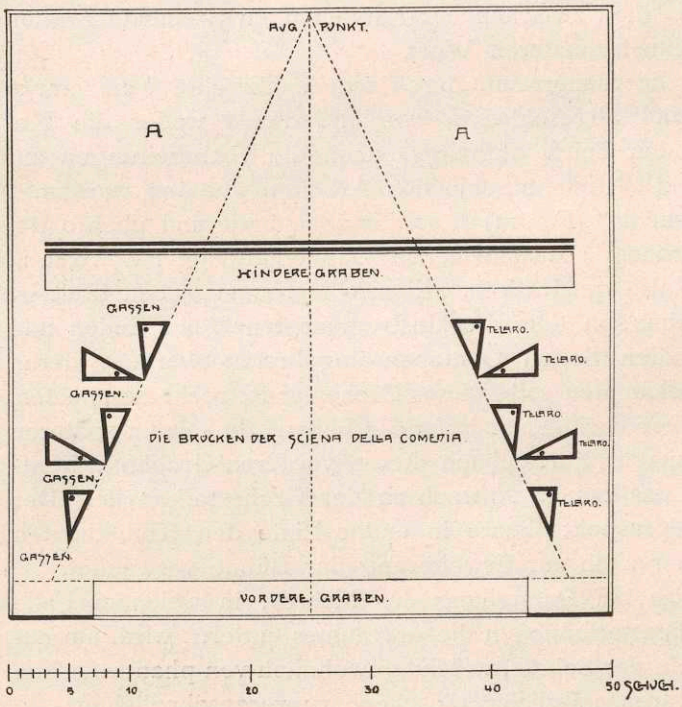


Fig. 13. Die Telaribühne. (Nach Joseph Furttenbach.)

welchem alle proportiones auf die Brücken herfür müssen gezogen werden". Die „Brucke oder Sciena", also der Ort, wo die Darsteller zu handeln haben, ist 7,20 m tief und steigt nach hinten um $\frac{1}{9}$ der Tiefe an. Daran schließt sich der 13,20 m lange und 0,90 m breite hintere Graben, der ebenfalls offen ist und in erster Linie dazu dient, die Bewegung der Hängewägen, der Kutschen, der Reiterei, der Schiffe usw. über die Bühne zu ermöglichen.

Der Abschluß der Bühne wird durch einen 5,40 m hohen Schlußprospekt erreicht, der in der Mitte 5,40 m breit bemalt ist, also wieder als quadratische Fläche erscheint. Er bestand aus einem mit Leinwand überzogenen Bretter- oder Lattengestell, das in der Mitte auseinanderging, oben und unten in einer Nut lief und bei einer Verwandlung rasch zurückgezogen wurde, so daß dadurch der andere Schlußprospekt zur Geltung kam; dieser zeigte übrigens dieselbe Konstruktion. Furttenbach verlangt von der Konstruktion dieser Schlußprospekte, daß, „wenn sich ein Actus verändert, so müssen solche Rahmen zurückgezogen oder aber durch einen contrapeso also dirigiert werden, daß sie durch Gebung eines Streiches selber von einander schnurren". Wir

finden hier in diesem Schlußprospekt zum ersten Male alle die charakteristischen Eigenschaften der modernen Kulissen. Der Schritt, diese Konstruktionsart auch auf die seitlichen Dekorationen in Anwendung zu bringen, lag nahe. Man hatte ihn um die Zeit, als Furttenbach in Ulm sein Werk illustrierte und herausgab (1640), in Italien schon getan (siehe Seite 37 ff.).

Furttenbach ordnet in seiner Bühne die seitlichen Dekorationen so an, daß er beiderseitig je fünf Telari aufstellt, das sind dreiseitige prismenartige Gestelle, aus starken Rahmen fest zusammengezimmert, mit Leinwand überspannt, auf die Dekorationen gemalt wurden. Diese Telari ruhten auf einem starken, eisernen Nagel, der als Drehzapfen diente, oder sie standen auf einem eichenen Wellbaum B (vergleiche Schnitt), der seinerseits drehbar auf Spurzapfen ruhte, so daß, „wenn nun auf ein Glockenzeichen hin ein neuer Aktus angeht, so thut man unter den Brucken durch Umtreibung der Trommel B die vielernannten Telari in einem Nu und Augenblick verwandeln, in welchem impito und furia dann das Hausergebäu verschwindt und präsentirt sich ein Lustgarten", denn „die geschwinde Veränderung der Sciena tut den Zusehern nicht allein Recreation, sondern vielmehr große Verwunderung gebe". — Die „Gassen" zwischen den Telari und der Gang hinter ihnen gewährt den auf- und abtretenden Komödianten und den die Maschinen bedienenden Arbeitern erforderlichen Platz. Dadurch, daß jedesmal die dem Zuschauerraum unsichtbaren Seiten der Telari mit neuen Leinwandtafeln ausgewechselt werden konnten, war es möglich, die Bühnenverwandlungen bei offener Szene in unbegrenzter Weise fortzusetzen. Die vordere Bühnenkante erhob sich 1,90 m über dem Fußboden. Um den Himmel zu befestigen und das Vorüberschweben der Wolken zu ermöglichen, sind jedesmal paarweise in gleicher Höhe liegend, Zimmerhölzer oder Zwergbalken C angeordnet, auf denen dann durch Rollwerk ein solid konstruierter Winkelhaken D entlang gezogen werden kann, an dem eine Wolke E angeheftet ist oder vermittelst deren man die „Karren triumphali" oder die Götter usw. vorüber schweben lassen kann. Hinter den Wolken sowie im vorderen und hinteren Graben sind eine große Anzahl gläserne Öllampen aufgestellt, die die Sciena erhellen, so daß es „zu Nachtzeiten in dem teatro ein Ansehen hat, als ob die Purpurfarbe Matuta den erwünschten Tag durch das satte Gewölk nach sich ziehen thäte". — Das, was an dieser Furttenbachschen Bühnengestaltung uns als neu und als sehr beachtenswert entgegentritt, ist der „vordere Graben", das Orchester, in dem die Musikanten, aber auch ein Teil der Beleuchtungskörper untergebracht wurde. Denn nun begann die Musik in Gestalt der Oper tief einschneidenden Einfluß auf das Theater zu gewinnen. Die Instrumentalmusik, die schon bei den Mysterienspielen angewendet wurde, war in höfischen Theatern von Anfang an beteiligt, wenn auch zunächst nur in bescheidenem Maße. Beim Eintritt der Fürstlichkeiten in den hell erleuchteten Saal durchbrausten Trompeten- und Fanfarenklänge, von Paukenschlägen begleitet, den weiten Raum. Ein festlicher Zug führte den Fürsten, die fürstliche Familie und die hohen Gäste nebst ihren glänzenden Gefolgen aus den Sälen ihres Palastes durch Galerien in das Theater, ein Freudenzug durch reich geschmückte weite Räume und Hallen. Voran ertönte die rauschende, auf Massenwirkung hinzielende Festmusik der Blasinstrumente. Noch bildeten die Posaunen-, Trompeten-, Zinkenbläser und Paukenschläger die fürstlichen Kapellen. Im Saale angelangt, nahmen die Musiker zu beiden Seiten der Bühne

Aufstellung; der Vorhang fiel oder die Verwandlung vollzog sich unter jubelndem Tusch, der den unvermeidlichen Bühnenlärm überschallte.

Die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Theater vorherrschenden Pastoralien und das allegorische Ballett führten zur Erweiterung des Theaterorchesters. Die Begleitung der Tänze und Gesänge erfolgte durch die Laute und Gitarre, wobei die Musikanten „hinter den Kulissen" ihres Amtes walteten.

Furttenbach spricht noch 1628 vom Klang der Lauten und Tiorben- (Baßlauten), der hinter dem geschlossenen Vorhang ertönte. Sehr bald aber traten die Streichinstrumente (Kleingeige, Großgeige und Viola) hinzu; die Behandlung und der Bau dieser Instrumente kam zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit der Entwickelung der Oper zur höchsten Blüte; sie bildeten sehr bald den Hauptbestandteil des Orchesters. Unter den Streichinstrumenten wird dann wieder die Violine durch große Meister zur leitenden Führerin erhoben. —

Durch diese Vermehrung der Instrumente mußte für die Musiker ein geeigneter, zweckmäßiger Platz geschaffen werden; das Orchester wurde nun vor die Bühne gelegt. Dort hatten die Musiker mehr Bequemlichkeit, eine Störung der die Bühnenmaschinerie bedienenden Künstler war hier ausgeschlossen; vor allem aber wurde dem Dirigenten die schwierige Pflicht erleichtert, die Instrumentalmusik mit der Vokalmusik und dem Tanzrhythmus im Einklang zu erhalten. Zunächst ist der Raum für das Orchester vor der Bühne noch sehr bescheiden; noch lassen sich die verbindenden Treppen zwischen Bühne und Parterre nicht verdrängen. Francesco Gitti (Fig. 14, vergleiche auch Fig. 8) kommt zu einem Kompromiß, indem er das bescheidene Orchester vor die Mitte der Bühne legt, zu beiden Seiten aber die Anlage der Treppen derartig gestaltet, daß diese das Orchester umfassen. Mit der Entwickelung der Oper nimmt das Orchester allmählich, die Treppenanlage völlig verdrängend, die ganze vordere Bühnenseite allein für sich in Anspruch. Es beginnt vor der Bühne eine Alleinherrschaft auszuüben, die es bis in unsere Zeit behauptet hat.

Die Geburtsstätte der modernen Oper[47]) ist wieder das kunstreiche Florenz, jene Stadt, die unter allen anderen Italiens durch Jahrhunderte den künstlerischen Vorort bildete, die Jahrhunderte hindurch einen unversieglichen Strom größter Künstler hervorbrachte und mit deren Schöpfungen die ganze Kulturwelt beglückte. Im Hause des Grafen Giovanni Bardi,[48]) welcher von seinen Zeitgenossen als edler Kunstmäcen gepriesen wurde, hatte sich eine Gesellschaft von Schöngeistern zusammengefunden, deren Liebe für Wissenschaft und Kunst sie in ihren Arbeiten unter anderem auch darauf führte, die Musik der Alten wieder erstehen zu lassen. Eine Folge dieser Bestrebungen, die später in den Salons eines hochgebildeten Gönners der schönen Künste, des florentinischen Edelmannes Jacobo Corsi[49]) eifrig fortgesetzt wurden, war das von Ottavio Rinuccini gedichtete, von Peri[50]) und Caccini komponierte kleine Gesangsdrama „Daphne". Diese früheste moderne Oper wurde 1594 zum ersten Male im Hause des Corsi zur Aufführung gebracht. Im Jahre 1600 entstanden die „Euridice" von Peri und „Rapimento di Cefalo" von Caccini; dieser letztere gab 1602 eine Sammlung monotischer Kompositionen heraus unter dem Titel „Nuovo Musiche". Die „tragödia per musica: Euridice" kam zum ersten Male in Florenz zur Aufführung gelegentlich der Vermählungsfeierlichkeiten der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich in Gegenwart des Großherzogs und zahlreicher

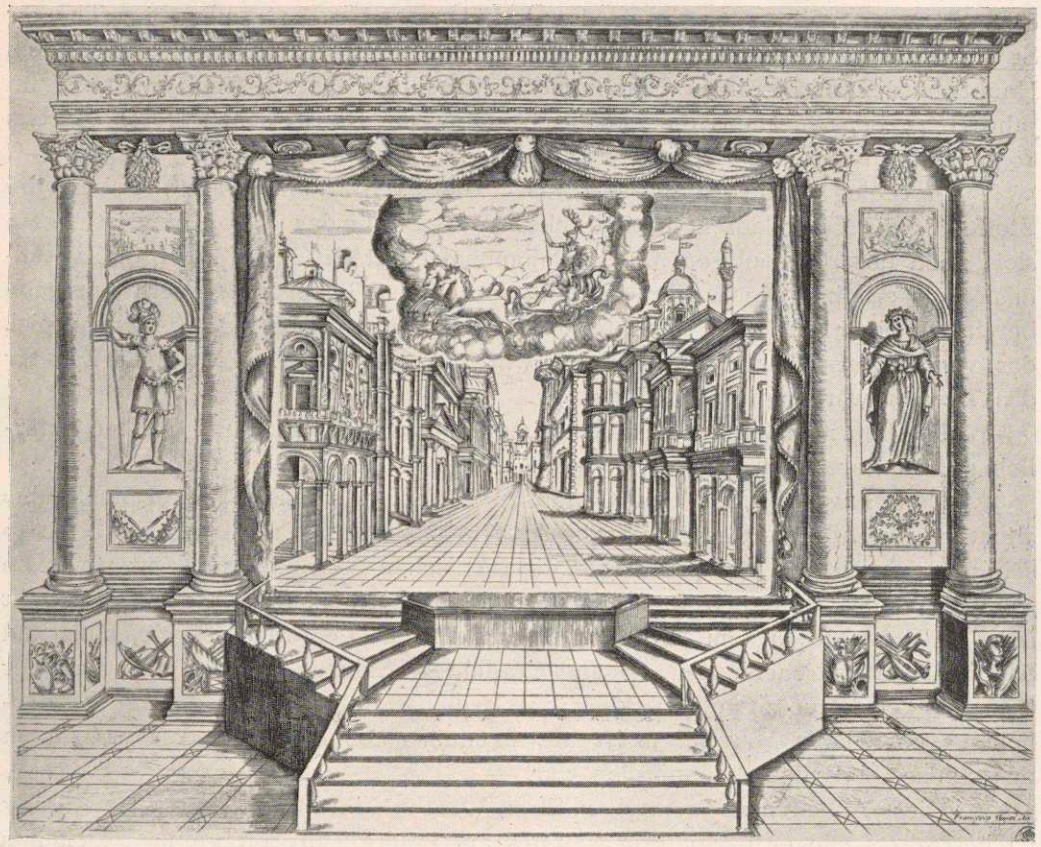


Fig. 14. Bühnendekoration und Prosceniumsansicht in Ferrara zum Karneval 1638.
(Nach Stichen von Francesco Guitti.)

fremder Fürstlichkeiten, der päpstlichen Legaten, des italienischen und französischen Adels und der bedeutendsten Geister Italiens. Die Aufführung setzte die Gesellschaft jener Zeit in größte Verwunderung und helles Entzücken, sowohl durch die Pracht der szenischen Ausstattung als ganz besonders durch die neue Verwendung der Musik. — Während in Florenz Giovanni Bardi und Jacob Corsi als Mäcenaten, Ottavia Rinuccini, Giulio Caccini und Jacobo Peri als die Schöpfer der modernen ernsthaften Oper auftraten, entstand nahezu gleichzeitig (1594) in Modena die komische Oper durch Orazio Vecchis „Amfiparnasso, Commedia harmonica". — Die ersten florentinischen Opern-Aufführungen fanden in kleinen Sälen statt, damit die Stimme und der Musikklang vernehmlicher wurden. Diese Säle mußten aber sehr bald infolge der sich rasch vermehrenden Zahl der Zuschauer erweitert werden; oftmals wurden diese Singspiele auch unter freiem Himmel bei Nacht aufgeführt.[51])

Der Ruhm der neuen florentinischen Erfindung und diese selbst verbreitete sich mit großer Schnelligkeit in der gesamten damaligen Kulturwelt. Die Schwesterstadt Bologna wurde für die Oper eine der ersten kräftigen Förderin,[52]) einmal durch die Blüte der Malerei in der Schule der Caracci und dann ganz besonders durch die Pflege der Musik in hervorragenden Akademien. Als Claudio Monteverde nach Venedig berufen und zum Kapellmeister der Republik

ernannt wurde, führte er durch die Aufführung der Andromeda im Theater St. Cassiano 1637 die Oper in Venedig ein. Diese Stadt wird von nun ab ein Hauptsitz der mit größter Pracht bewerkstelligten Opern-Aufführungen. Im Jahre 1645 begegnet uns die italienische Oper am französischen Hofe. Bereits 1630 fand sie am sächsischen Hofe eine Heimstätte. —

Mythologie und Allegorie („das übertrieben Wunderbare") geben die Stoffe für die Oper, deren musikalischer Wert bis in das 18. Jahrhundert hinein sich, nach unserer heutigen Musikanschauung beurteilt, kaum über die Mittelmäßigkeit erhob. Die Dekoration und Maschinenkünste hatten sich um 1600 bereits zu einer achtbaren Höhe erhoben. Ihre Erfolge über das alte Schauspiel, das vorzugsweise das Auge erfreute, waren unbestreitbar. Eine neue Zeit für das Theater war angebrochen!

Die Künstler hatten diese Tatsache sehr wohl erkannt und standen natürlich ganz unter ihrem Einfluß.[53])

Dem Auge Freude und Genuß zu bieten, war dabei immer noch eine wichtige Aufgabe. Eine theatralische Aufführung erschien auch jetzt noch um so schöner, je häufiger und prächtiger die szenischen Veränderungen waren. Die Perspektivkunst bildete sich daher jetzt zur größten Vollkommenheit aus. Mit ihrer Hilfe wurde es dem Architekten möglich, aus Leinwand, Pappe, Holz und Stuck jenen märchenhaften, phantasieerfüllten Schwung und Reichtum der Szenenbilder hervorzuzaubern, die ihre Seelen erfüllten und deren Verwirklichung im soliden Material meist aus ökonomischen Bedenken, oft wohl auch aus statischen Gründen unmöglich war. —

Diese Arbeiten zu verurteilen, ihren Wert und ihre künstlerische Bedeutung zu bestreiten, wie es in späterer Zeit bis auf unsere Tage oft genug geschehen ist, spricht von einem Mißverstehen in der Kritik oder zum mindesten von einer beschämenden Kleinlichkeit im Urteil. — Es sind nicht die schlechtesten Zeiten der Kunst gewesen, in denen das perspektivische Zeichnen dem Baukünstler als Sprache für seelisch Empfundenes, als Ausdruck für die sein Inneres bewegenden Ideen diente. Die Barockkünstler waren insofern glücklicher als moderne Architekten, weil sie ihre Idealentwürfe und Phantasiestudien sehr oft in lebensvollen Bildern darstellen konnten, eben als jene herrlichen Bühnendekorationen, für die ihnen das damalige kunstgeübte Geschlecht größtes Verständnis und begeisterte Wertschätzung entgegenbrachte.

V.

DER ITALIENISCHE HÖFISCHE THEATERBAU SEIT DER ERFINDUNG DER OPER BIS AUF POZZO.

An der Ausführung und am Schmuck der nunmehr in schneller Folge zu eigenartigen, selbständigen Bauwerken sich ausbildenden, immer geräumiger werdenden Theatergebäude ist die Architektur in ihrem vollsten Glanze vertreten; alle Pracht der bildenden Künste vereinigt sich und führt zu einem festlichen Gepräge, einem einheitlichen, künstlerisch geschlossenen Raumganzen.

Den Übergang vom Renaissance- zum Barocktheater bildet das berühmte große Teatro Farnese[54]) zu Parma, das im herzoglichen Schlosse unter Verwendung einiger Säle eingebaut wurde. Der prachtliebende Ranuccio I. Farnese beauftragte den Architekten Giovanni Battista Aleotti aus Argenta bei Ferrara mit Planung und Bauausführung. Aleotti (1546—1636) baute im Auftrage des Papstes Clemens VIII. die Zitadelle von Ferrara, führte ferner verschiedene Paläste in Mantua, Modena und Venedig und wahrscheinlich auch noch weitere Theaterbauten aus und war außerdem vielfach als Tiefbauingenieur tätig. Er hatte die damals vielgerühmten Theaterbauten des Palladio und Scamozzi gesehen und studiert. Wie diese errichtete auch er sein Theater ganz aus Holz und Stuck, als den Stoffen, die ihm zur Erzielung einer guten Akustik am geeignetsten erschienen.

In dem langgestreckten, rechteckigen Saal (Fig. 15, 16, 17, 18) sind tribünenartig in Hufeisenform 12 amphitheatralische Sitzreihen errichtet, deren unterste etwa 2,50 m über dem horizontalen Parterrefußboden liegt und die bis zu 8,00 m Höhe ansteigen. Auf der obersten dieser Sitzreihen baut sich eine dorische und über dieser eine jonische Säulenstellung bis zu einer Höhe von nahezu 12,00 m auf, die in einer mit Statuen geschmückten Dockenbalustrade ihre Bekrönung findet. Das zweigeschossige Architektursystem, das in der Fassade der Vizentiner Basilika sein Vorbild hat, erfährt in der Halbkreisrundung eine logenartige Arkadenausbildung; in den Eckzwickeln sind zweiarmige gerade Treppen angeordnet, die den Verkehr nach den beiden Geschossen und der Galerie ermöglichen. Das Theater ist insgesamt 32 m breit und 87 m lang, wovon 38 m auf die Länge der stark ansteigenden Bühne entfallen; es kann nach meiner Berechnung 2500 Zuschauer fassen. Jedenfalls sind die vielfach sich findenden Angaben, daß das Theater 4000 oder gar 12000 Personen Platz gewähre, ungeheuerliche Übertreibungen. Der von der Architektur des Zuschauerraumes getrennte Proszeniumsbau ist mit einer die ganze Höhe des Saales erfüllenden korinthischen Säulen- und Pilasterstellung geschmückt. Ein reicher, im Ausdruck sehr lebendiger Statuenschmuck in Verbindung mit ausgedehnten

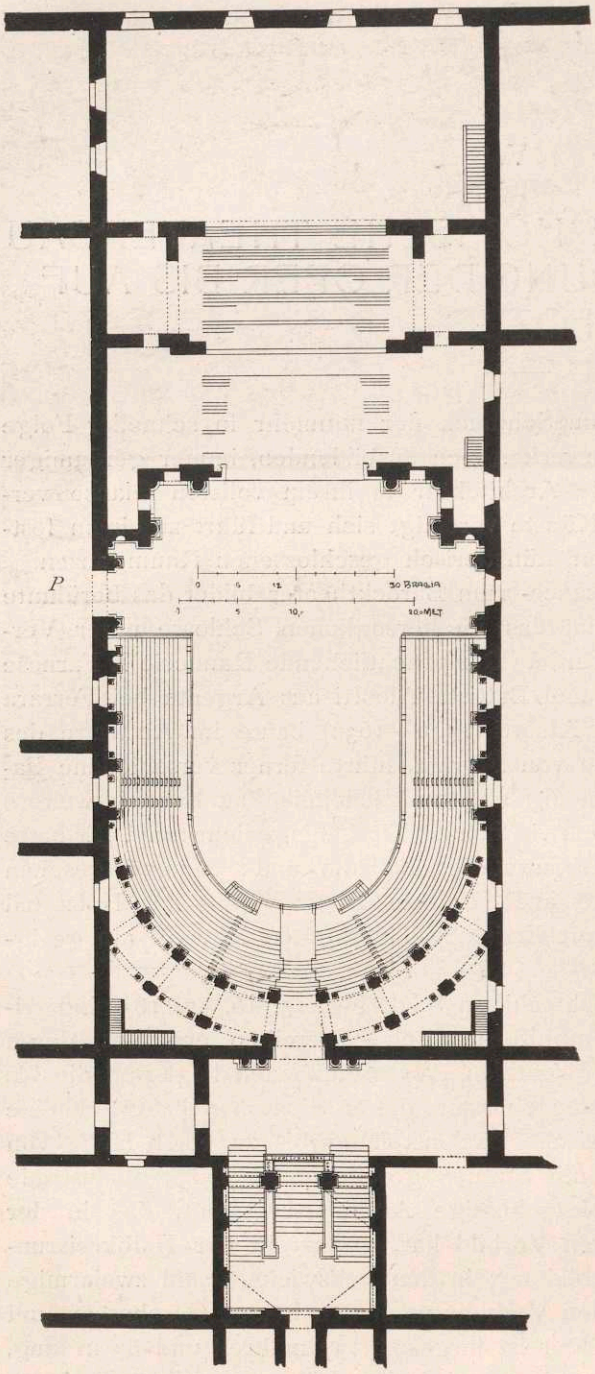


Fig. 15. Teatro Farnese in Parma. Grundriß.

Malereien (von Leonello Spada und dessen Schülern) beleben bei nur noch verschwindend geringer Anwendung der Reliefperspektive den stattlichen, architektonisch meisterhaft gegliederten Saal. —

Vor der untersten Sitzreihe zieht sich in Brüstungshöhe ein Dockengeländer ringsherum, dessen Postamente als Aufstellungsort für fackelntragende Genien diente. Der Zuschauerraum war noch um 1750 mit einer flachen Decke überspannt, von der heute nichts mehr vorhanden ist, so daß jetzt das Auge die großartige, den Raum kühn überdeckende, freitragende Konstruktion des Holzdaches schauen kann, von dem Patte[55]) mit Recht sagt, daß es wegen seiner Kühnheit, Solidität und Einfachheit der Ausführung bewundernswert sei. Die Spannriegel der ca. 33,5 m Spannweite messenden Binder sind aus verzahnten Kantholzstämmen gebildet, die untereinander mit eisernen Bügeln und Bolzen fest verbunden sind. Eine weitverzweigte Röhrenanlage ist angebracht; sie dürfte in erster Linie für Feuerlöschzwecke eingerichtet worden sein, ist aber schwerlich bei der Darstellung von Meeresszenen in Gebrauch genommen worden; denn für diese Zwecke wurde das Wasser mit entsprechend eingerichteten Theatermaschinen in täuschender Nachahmung zur Erscheinung gebracht.

Das Teatro Farnese wurde 1618 begonnen, 1619 vollendet, aber erst 1628 in Gebrauch genommen. Vielleicht war 1619 nur der Zuschauerraum fertig geworden, hingegen nahm der Ausbau, die maschinellen Einrichtungen und Dekorationen der räumlich außerordentlich großen Bühne noch längere Zeit den erfinderischen, scharfsinnigen Geist des Architekten und Ingenieur Aleotti in

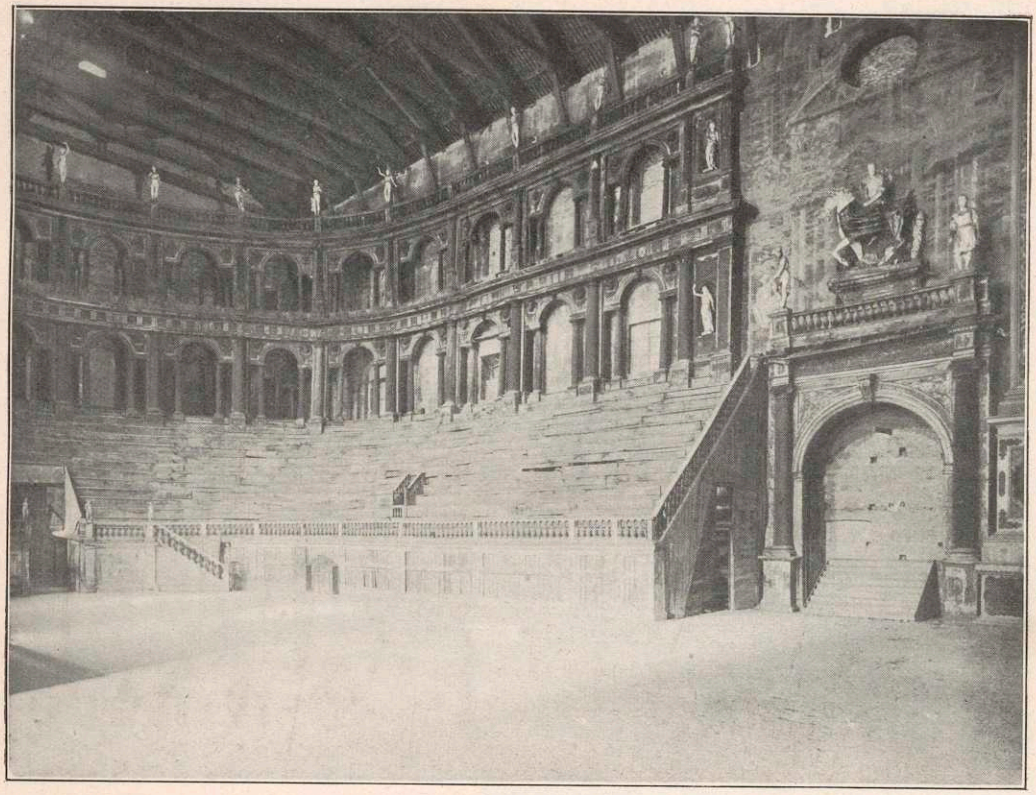


Fig. 16. Teatro Farnese in Parma. Ansicht des Zuschauerraumes.

Anspruch, denn bei der Größe der Bühnenanlage konnte die Telarieinrichtung aus technischen und ästhetischen Gründen nicht mehr geeignet erscheinen. Der Meister war vielmehr auf eine neue Art der beweglichen Bühnendekoration hingewiesen, er kam zur Erfindung der Kulisse. — Jedenfalls weist die gesamte Anlage und Einrichtung dieses damals durchaus neuartigen Bühnenraumes auf das Dekorationssystem der Kulisse hin, deren Erfindung um 1620 fallen muß. Die oft ausgesprochene Behauptung, daß Torelli (1608—1678) die erste Maschineneinrichtung dieses Theaters geschaffen habe, ist unrichtig, denn bei der 1628 erfolgten Einweihung war er, erst 20 Jahre alt, noch der Schüler des praktisch reich erfahrenen und künstlerisch viel erprobten Aleotti, dem meines Erachtens zweifellos das seinem Schüler zugesprochene Verdienst gebührt. Für Aleottis Erfindungsgabe spricht der ganze Raum, besonders auch die monumentale Dachkonstruktion, aber auch seine anderweitige gedankenreiche Tätigkeit als Ingenieur. Torelli, als sein bedeutendster Schüler, war dagegen berufen, dessen Erfindung auf der modernen Bühne überall zur Geltung zu bringen. Er führte die Kulisse zunächst an den Bühnen der italienischen Höfe und speziell in Venedig ein, wohin er von Parma berufen wurde. Er vervollkommnete das Kulissensystem durch die Erfindung der Schnellverwandlungskulissen, die ihn in ganz Europa berühmt machten und ihm den Beinamen „Il gran stregone“ (der große Hexenmeister) eintrugen. Über seine Tätigkeit am französischen Hofe, wo er 1645 erscheint, habe ich an anderer Stelle zu berichten.

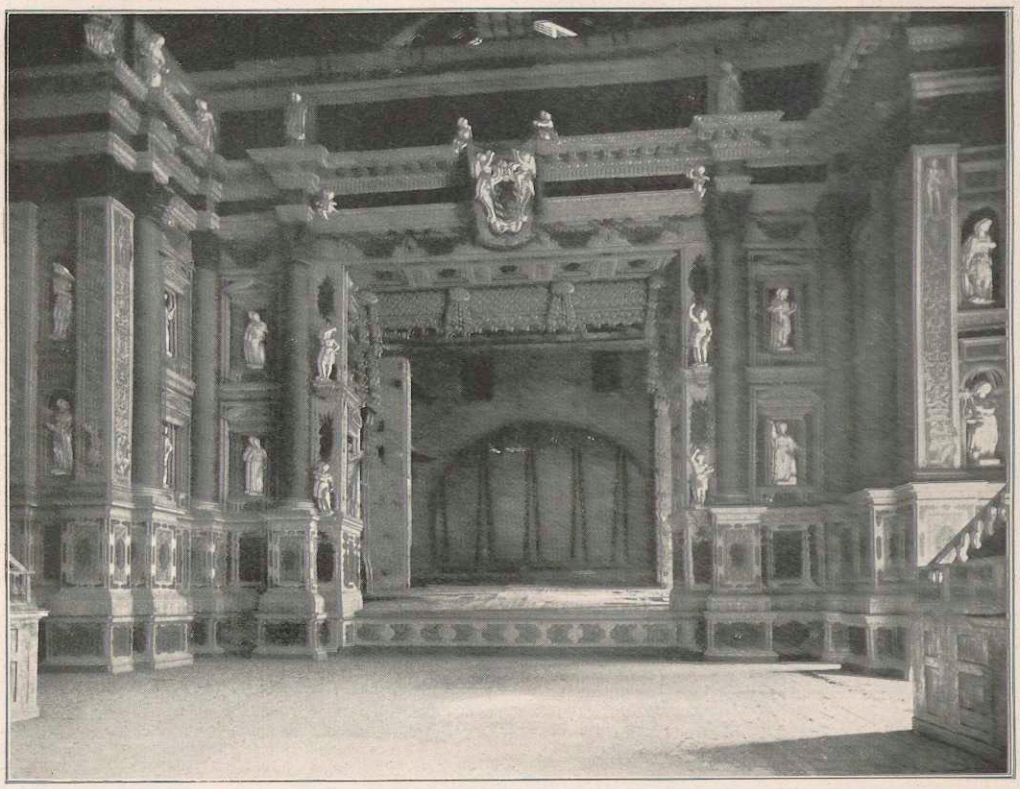


Fig. 17. Teatro Farnese in Parma. Proszeniumsansicht.

Aleotti muß also als Erfinder der Kulissenbühne gelten, deren System von jener Zeit bis auf unsere Tage ohne prinzipielle Änderung dem Bühnenhaus des modernen Theaters seine charakteristische Gestaltung gegeben hat; auch für den Zuschauerraum ist er Neuerer insofern, als er durch die ausgesprochene Hufeisenform für das Parterre dasselbe der Tiefe nach zur Geltung brachte und dessen Trennung von der Bühne architektonisch durch ein reich ausgestattetes Proszenium kräftig betonte. — Weder aus den erhaltenen Stichen noch aus der gegenwärtigen Gestalt des Baues läßt sich ein Beweis erbringen, wie er das Orchester anordnete. Dasselbe scheint seinen Aufstellungsort vor der Bühne gehabt zu haben, wahrscheinlich nur provisorisch.

Seit 1733 wurde dieser Festraum nicht mehr benutzt. Obwohl er von aller Welt durch die Jahrhunderte hindurch bewundert und angestaunt wurde, tat kein Mensch, keine Behörde etwas, um ihn wenigstens würdig untergehen zu lassen. Als ich im Jahre 1902 das Teatro Farnese besuchte, war es in bemitleidungswürdigstem Zustande; die morschen Bretter der Sitze waren teilweise durchbrochen oder fehlten gänzlich, die Balustraden und der gesamte übrige Schmuck war stark beschädigt, vielfach zerstört und in Trümmern; die Bühne war völlig ihrer einst das Auge entzückenden Wunderwerke beraubt, alles im Zustande der Auflösung, aber leider auch der Verwahrlosung. Und trotz des arg beschädigten Gewandes bezaubert der altehrwürdige Raum auch heute noch unser Gemüt durch die wunderbare Poesie, die ihn umgibt, durch

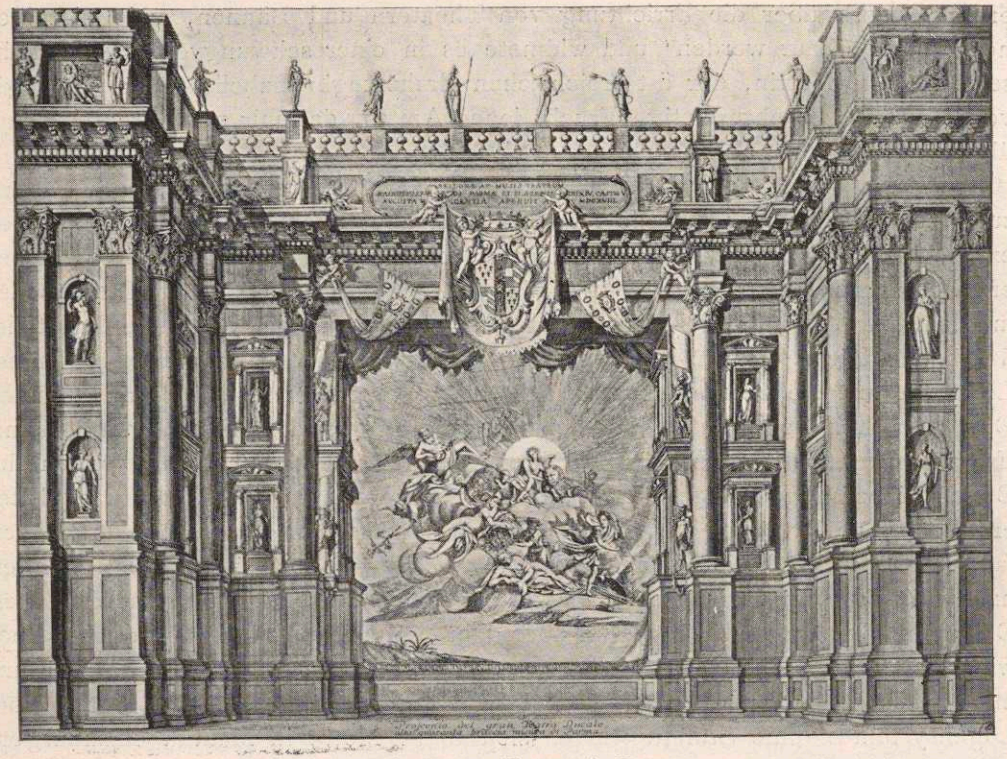


Fig. 18. Teatro Farnese in Parma.
Proscenium und Vorhang nach einem Stich von Paolo Fontanesi.

den noch immer großen Glanz seiner Gestalt und durch die Tragik seines Loses. Mit Entsetzen denke ich daran, daß sich ihm einst einer jener modernen Restauratoren zuwenden und ihn so lange bearbeiten und im „Sinne der Alten" restaurieren wird, daß er als arg herausgeputzte Mumie weiterhin noch einige Jahrhunderte der Welt ein Zeugnis geben wird nicht von der einstigen Größe und Poesie dieses Kunstwerkes, sondern von der Fälscherkunst moderner Restauratoren. Es wäre ein ebenso grausamer barbarischer Akt, den alten, lebenssatten Riesen neue Glieder einzusetzen, wie man es unterließ, durch verständnisvolle Pflege seinen Untergang zu verzögern und ihn so gestaltet zu erhalten, wie er es verdiente, wie es eine gute Art des Dankes, ein Gebot der Pflicht gewesen wäre.

An dieser Stelle sei noch das 1689 von Ranuccio II. ganz aus Holz gebaute Teatrino di Corte[56]) erwähnt, eine kleinere Anlage, die im Palaste Pilotta an das Teatro Farnese grenzte und mit diesem durch das Portal P unmittelbar verbunden war. Sie wurde als schön und elegant und wegen ihrer Architektur und des Reichtums der Verzierungen gerühmt. 1822 wurde dieses kleine Theater abgebrochen.

Die Wandlungen im Zuschauerraum vom Amphitheater zum Logenhaus werden uns von dem lange Zeit praktisch tätigen Theaterarchitekten und Maschinenerfinder Fabricio Carini Motta, Hofarchitekt des Herzogs zu Mantua, in seinem jetzt sehr seltenen, mit Kupfertafeln ausgestatteten Druckwerke „Trattato sopra la struttura de Theatri e Scene", Guastalla 1676, überliefert. Auf Grund seiner reichen, vieljährigen Erfahrungen, im hohen Mannesalter stehend, schrieb

er dies Werk über die Errichtung von Theatern und Bühnen, „wie dieselben heutzutage erbaut werden“ und widmete es in einer schwungvollen Ansprache seiner neuen Herrin, der österreichischen Erzherzogin Isabella Clara, Herzogin von Mantua, „als ehrerbietige Frucht jenes Amtes, das mir von Ihrer Großmut übertragen wurde“.

Es ist zunächst von hohem Interesse, sein Theaterbauprogramm kennen zu lernen, in dem er oft Serlio folgt, vielfach aber auch ganz neuzeitliche Ideen entwickelt. Er verlangt, daß das Theater mehrere Eingangstüren und Treppen erhalte, damit es sich gegebenen Falles schnell entleeren könne. Diese sollen möglichst weit von der Bühne entfernt angeordnet werden, um die Darsteller durch den Lärm des Auf- und Abgehens nicht zu stören, denn „es wird immer Leute geben, die herumgehen, sei es aus Notwendigkeit, sei es aus Laune“. Die Sitzreihen sollen so sein, daß jedermann gut sehen und hören kann. Ferner soll jedes Theater für die Schauspieler Ankleideräume und neben der Bühne einen möglichst großen Raum zur Aufbewahrung der Bühnenrequisiten erhalten. Die Tribünen des Zuschauerraumes müssen in drei Abteilungen zerfallen derartig, daß die Vornehmen vom Volke getrennt sitzen. Natürlich erhalten die Edelleute die besten Plätze, als welche die untersten Stufen gelten. Die erste Sitzreihe soll 1,5—1,8 m über dem Parterrefußboden, also ebenso hoch wie der vordere Bühnenboden, liegen. Eine Sitzstufe soll ca. 50 cm hoch und mindestens ebenso, besser aber ca. 70 cm breit sein. Bei Anordnung eines Logensystemes ohne Stufen, wie es sich unter Motta in Mantua einzubürgern begann, sind die Logen gewöhnlich ca. 2,00 m hoch zu machen, damit eine Person darinnen bequem aufrecht stehen könne. Werden dagegen in den Logen selbst amphitheatralische Sitzreihen angeordnet, so soll man ihnen mindestens ca. 2,75 m lichte Höhe geben. Mottas Hauptmaß ist die lichte Breite des Zuschauerraumes, die er in zwölf Teile teilt, dadurch erhält er das Einheitsmaß, mit dem er den ganzen Plan nach Regeln schematisch entwickelt. So soll die lichte Bühnenöffnung sieben Einheiten breit sein, die im übrigen gut proportioniert sei, wenn ihre Breite zur Höhe das Verhältnis 7 : 9 habe. Nach seiner Ansicht dürfen die Stufenreihen nicht direkt an das Proszenium stoßen, sondern sollen durch eine mindestens vier Einheiten lange freie Wandfläche getrennt werden. Im Anschluß hieran berichtet er, daß jetzt manche seiner Fachkollegen die Sitze oder Logen unmittelbar an die Bühnenöffnung anstoßen lassen; doch hält er diese Neuerung durchaus nicht für gut, da die auf diesen Plätzen sitzenden Zuschauer hinter die Kulissen schauen können; selbst wenn man auch die Kulissen übermäßig breit mache, so würde der Nachteil nicht völlig aufgehoben. Außerdem aber werde die Bedienung der Kulissen und das Auftreten der Darsteller erschwert. Ferner wird durch den unmittelbaren Anschluß der Logen und der amphitheatralischen Sitzplätze an das Proszenium — diese Erkenntnis halte ich für besonders bezeichnend und beachtenswert — das majestätische Aussehen des Zuschauerraumes beeinträchtigt. Der Proszeniumsbau soll nach der Tiefe der Bühne zu in prospektivischer Verjüngung ausgebildet werden. Der Schauspieler soll auf dem vordersten Bühnenteil seinen Vortrag erledigen, weil er dort leichter verständlich wird; den Nachteil dieser Forderung, daß der Schauspieler aus dem durch die Dekorationen gegebenen Ort heraustreten muß, hält Motta für das geringere Übel. Das Orchester sei mindestens 1,65 m und

höchstens 2,20 m breit. Die lichte Höhe des Saales mache man höchstens gleich am besten aber $\frac{4}{5}$ der lichten Breite desselben. Die Decke soll mittelst einer Kehle auf den umschließenden Wänden ruhen, der Raum darüber bis zum Kehlgebälk muß mindestens Manneshöhe haben, damit die dort unterzubringenden Maschinen sicher und bequem bedient werden können. Die Neigung der Bühne betrage $\frac{1}{12}$—$\frac{1}{16}$ ihrer Länge, denn „so entspreche es den Anschauungen und Gewohnheiten seiner Zeit; Serlios Verhältnis 1 : 9 sei zu steil und abschüssig". Im Bühnenboden mache man Einschnitte, damit man nach Bedürfnis das Meer und andere Maschinen emporsteigen lassen kann, ohne daß dadurch die Verwandlungen auf der Bühne behindert werden. Der Dachraum über der Bühne sei größer als wie der über dem Saale, um genügend Platz für Maschinen zu haben

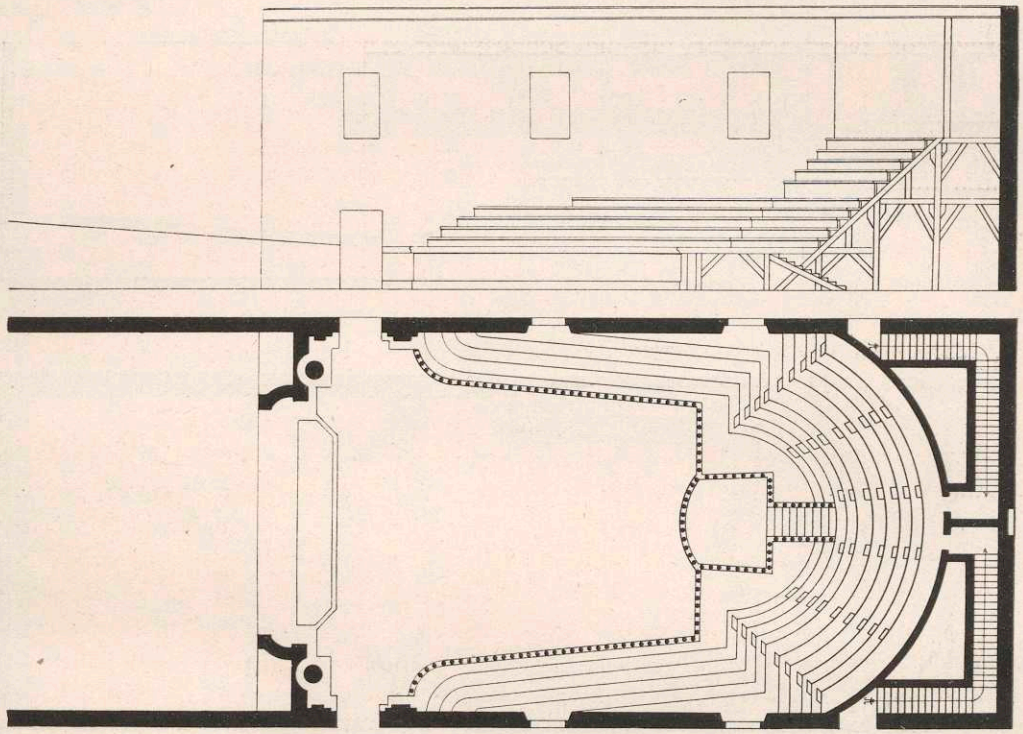


Fig. 19. Theatertypus nach Originalplänen des Fabricio Carini Motta.

und wegen der vielen dort vorzunehmenden Vorrichtungen. Unter dem Dache eine Bretterschalung anzubringen, hält er im Hinblick auf die Akustik und auf eine gute Temperierung des Raumes für sehr ratsam. Die Unterbühne, deren Fußboden mit dem Parterreboden in gleicher Höhe liegt, doch möglichst so, daß ein Mann dort aufrecht gehen kann, wird für die maschinellen Vorrichtungen zur Darstellung des Meeres, der Höllen- und Seeungeheuer gebraucht. Der Bühnenboden wird von Pfetten getragen, die auf Holzbalken ruhen sollen. Diese letzteren werden ihrerseits von massiven Pfeilern unterstützt, die so errichtet werden müssen, daß zwischen ihnen bequeme Durchgänge bleiben. Das Holzwerk der unteren Bühne und auch alles übrige Holz, das in die Erde geschlagen wird, soll mit Pech bestrichen werden, um das Faulen zu verhindern.

Die Kulissengassen mache man so groß als möglich, jedoch nicht schmäler als 1,20 m bei kleinen, 1,50 m bei mittleren und 1,80 m bei den größten Theatern. — Auf der Bühne sollte man niemals in Bewegung befindliche Menschen durch die Malerei darstellen; man bilde sie dann stets in Metall oder Stein.

Nachdem so Motta die Regeln des Theaterbaues entwickelt hat, behandelt er in einer Anzahl von Projekten die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten des Zuschauerraumes. Meines Wissens sind dies die einzigen Dokumente, die den damals sich in Italien vollziehenden Übergang vom amphitheatralischen Zuschauerraum zum Logenhaus, vorzüglich und lückenlos erkennen lassen. Die Größe des rechteckigen Raumes, in dem er seine Theater projektiert, beträgt i. L. gemessen etwa 57,00 m Länge (20,00 m davon entfallen auf die Bühnentiefe, wobei 2 m auf die Proszeniumsbreite zu rechnen sind), und 19,00 m Breite.

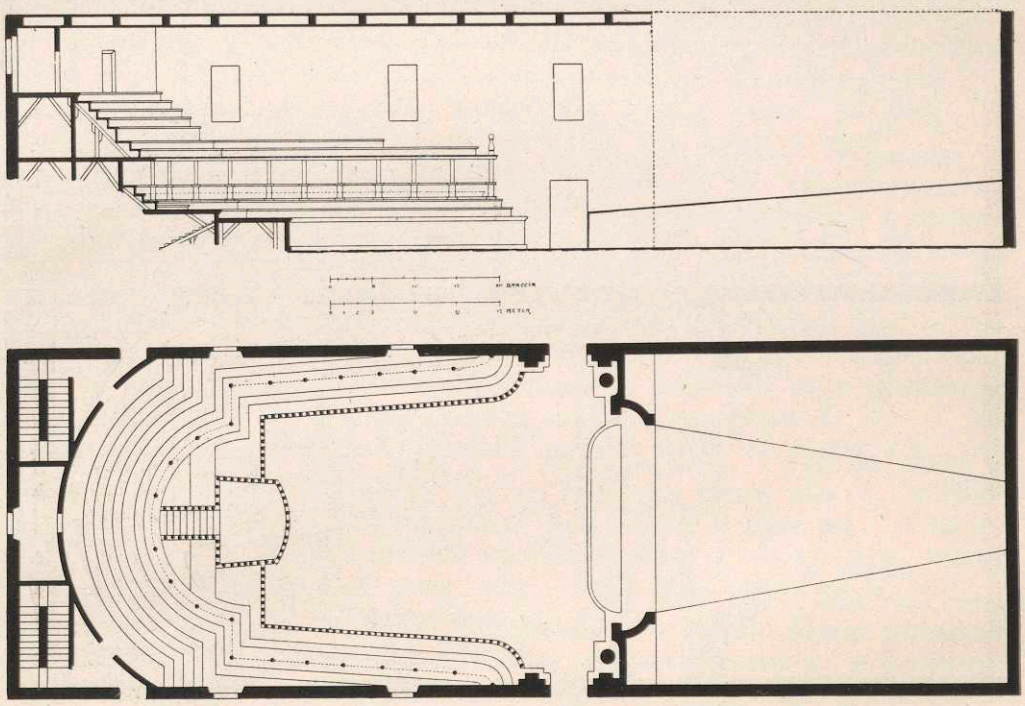


Fig. 20. Theatertypus nach Originalplänen Mottas.

Zunächst stellt er uns die älteste der damals noch gebräuchlichen Formen des Zuschauerraums dar, die der Serlioschen Anordnung in vielen Beziehungen noch nahe steht. Es ist die rein amphitheatralische Sitzanordnung, deren Anlage ohne weiteres aus dem in Fig. 19 wiedergegebenen Grundriß und Längenschnitt ersichtlich ist. Auf die Galerie führen zweiarmige Treppen, bei denen eine Wendelung sorgfältig vermieden wird. Der Sitz des Fürsten liegt in der Längsachse über dem Parterre erhöht und hat seinen eigenen Aufgang. Er ist durch eine Dockenbalustrade von den übrigen Zuschauerplätzen getrennt. Das horizontale Parterre ist durch die direkt neben dem Proszenium liegenden auf beiden Seiten angebrachten Portale zugänglich. Der Proszeniumsbau, der bei allen Plänen — soweit möglich — gleiche Gestaltung erfuhr, läßt auf eine

markig entwickelte Säulen- bez. Pilasterarchitektur schließen (vergleiche hierzu Fig. 31).

Im nächsten Plane (Fig. 20) zeigt Motta „wie man die Theater mit Stufen und einer Reihe Logen macht“: Es ist die erste Verwendung der Loge und die beginnende Einteilung in Ränge. Durch die veränderte Treppenanlage kommt er zu einer besseren Raumausnützung. Im übrigen stimmt die Anlage mit der vorerwähnten ziemlich genau überein.

Diese beiden Theateranlagen sind nur für Fürsten oder große Herren bestimmt, bei denen die Vorstellungen hauptsächlich dazu dienen „deren Größe zu bewundern“. Nach anderen Gesichtspunkten müssen dagegen die Theater der großen Stadtrepubliken errichtet werden, weil die Zuschauer, die dort die Oper sehen und hören wollen, „nicht nur den Eintritt, sondern auch die Bequemlichkeit, darinnen verbleiben zu können, bezahlen, da, wer die Vorstellung gibt, Gewinn davon haben will“. Derartige Theater werden deshalb „wie es allgemein üblich ist“ mit Logen und verschiedenen Rängen gemacht.

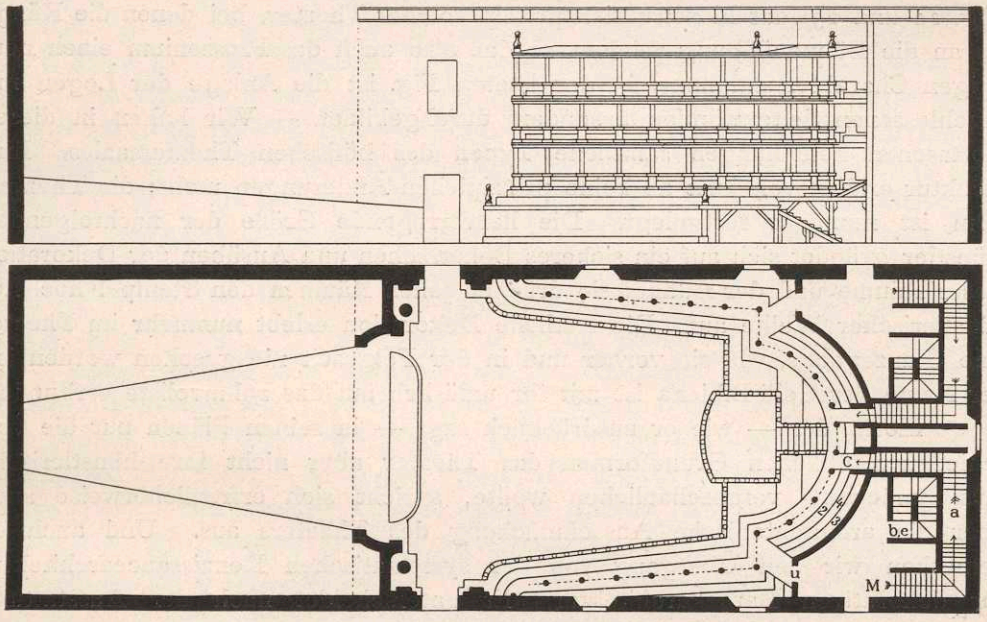


Fig. 21. Theatertypus nach Originalplänen Mottas.

In dem Projekt (Fig. 21) ist die amphitheatralische Anordnung völlig verdrängt durch eine Logenanordnung, die in drei senkrecht übereinanderliegenden Rängen dem Raum die Gestaltung gibt. Das Parterre wird von zwei erhöhten mit Dockengeländer umzogenen Sitzstufen eingeschlossen, auf denen sich die drei Ränge aufbauen; über dem dritten Rang ist noch eine Galerie anzubringen möglich. In allen drei Rängen erheben sich amphitheatralisch zwei Sitzstufen (2) und (4), hinter denen ein Gang (3) liegt, der auch stehenden Personen Platz gewährt. Die Treppe a c dient den Benutzern der den Rängen vorgelagerten Plätze. Die Treppe b e führt auf den Vorplatz des zweiten Ranges, der durch den Eingang u betreten wird. Auf den dritten Rang führt eine dreiarmige Treppe mit 40 Stufen, die bei M antritt und lotrecht

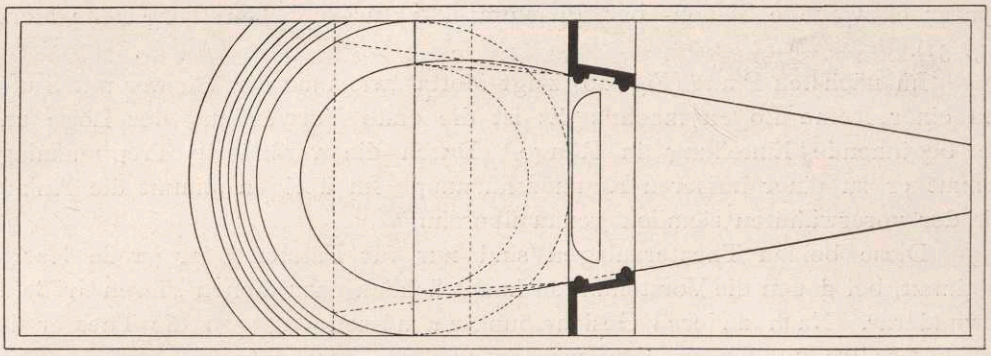


Fig. 22. Theatertypus nach Originalplänen Mottas.

über c endet; dieselbe Treppe haben auch die Galeriebesucher zu benützen. — Wir finden hier die moderne Forderung bereits durchgebildet, daß jeder Rang seine eigene Treppe haben muß. — Endlich gibt Motta noch in zwei Plänen (Fig. 22 und 23) das Konstruktionsprinzip solcher Theater, bei denen die Ränge bis an die Bühnenöffnung reichen, so daß also auch das Proszenium einen neuartigen Charakter annimmt; in der letzten Fig. ist die Anlage der Logen mit geschlossenen Seitenwänden besonders durchgebildet. — Wir haben in diesen Mottaschen Zeichnungen sämtliche Typen des höfischen Theatersaales. Ihre Struktur erfährt von jetzt ab keine prinzipiellen Änderungen mehr; die Theaterform ist nunmehr festgelegt. Die hervorragende Größe der nachfolgenden Künstler gründet sich auf ein sicheres Beherrschen und Ausüben der Dekoration dieser Räume und der Bühne; sie drücken jenen Räumen den Stempel höchster künstlerischer Weihe auf. Die festliche Dekoration erlebt nunmehr im Theater eine Glanzepoche, wie sie vorher und in der Folgezeit nie gesehen worden ist; der Name der Galli-Bibiena ist mit ihr unlöslich auf das ruhmvollste verbunden.

Motta, der — wie er ausdrücklich sagt — in seinen Plänen nur die verschiedenen üblichen Grundformen das Theater aber nicht ihre künstlerische Ausschmückung veranschaulichen wollte, spricht sich erfreulicherweise auch über die architektonische Ausschmückung des Theaters aus. Und auch da bemerken wir den Übergang von der systematischen Renaissancearchitektur zur dekorativen Barockarchitektur. Er unterscheidet nach der Ausstattung

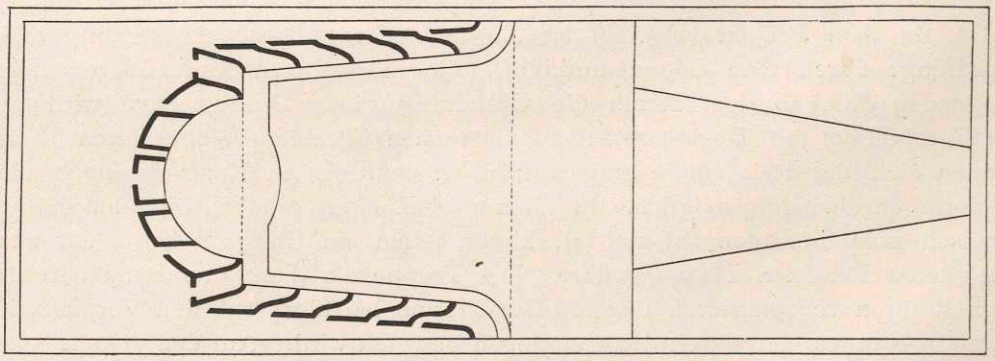


Fig. 23. Typus eines Logentheaters nach Originalplänen Mottas.

dreierlei Theater. Erstens „Theater mit gediegenen Skulpturverzierungen, mit Gesimsen, Statuen, Festons, Säulen, Piedestalen, Balustraden und jeder anderen Verzierung in Relief-Schnitzwerk mit Gold bemalt". Zweitens Theater, die in gleicher Weise gebaut sind, in denen aber nur „diejenigen Teile in Relief ausgeführt sind, die es unbedingt erfordern, also Kapitäle und Gesimse, das übrige aber soll nur bemalt, schattiert und mit Gold beleuchtet werden". Und endlich Theater, bei denen alle Relief-Modellierungen wegfallen, wo die Stützen, Gesimse Docken usw. nur aus entsprechend geschnittenen Brettern bestehen, deren Verzierung und Modellierung einzig und allein durch die Malerei erzielt wird. „Alles dies", sagt Motta, „hängt von der Wahl des Fürsten oder Herren ab, der das Theater bauen läßt". — Zu Mottas Zeiten begann man in Italien damit, die Logenränge direkt mit dem Proszeniumsbau zu verbinden; das architektonische wertvolle Portalmotiv kommt in Wegfall. Es ist bezeichnend für unseren Künstler, daß er sich gegen diese Neuerung wehrt, indem er in einem ganzen Kapitel seines Buches[57]) die praktische und künstlerische Bedeutung dieser Portalanlage beleuchtet. Denn dort sind die Zugänge zum Parterre (piazza della Sciena) anzuordnen, da sie an dieser Stelle dem Theater am meisten zur Zier gereichen. Die einheitliche Geschlossenheit des Zuschauerraumes wird besser gewahrt, als wenn die Zugänge mehr nach dem Hintergrund verschoben, diesen teilen. Dort ist die einzige Stelle, wo man das Portalmotiv durch die ganze Theaterhöhe zu großartiger, glanzvoller Ausbildung bringen kann, was nicht möglich wäre, wenn man es in die Flanken der Ränge hineinverlegte oder wenn man nur einen Eingang unter der Loge bezw. unter dem Sitzplatze des Fürsten anordnete. Ferner findet er diese alte Anlage besser — und hier kommt der erfahrene Praktiker zum Wort —, weil sie die schnelle Entleerung des Hauses bei Feuersgefahr oder sonstigen Unglücksfällen am besten ermöglicht.

Motta schließt seine interessanten Ausführungen mit dem Versprechen, dieser Abhandlung eine zweite folgen zu lassen, worin er die Technik der szenischen Darstellungen, die Anordnung der Bühne mit ihren Maschinen schildern will. Ich glaube bestimmt annehmen zu dürfen, daß es nur bei dem Versprechen blieb; eine weitere literarische Arbeit von ihm erschien nicht im Druck, sei es, daß seine Zeit mit dem Einzug der Fürstin Isabella in Mantua ganz durch seine Tätigkeit als Architekt beansprucht wurde, sei es, daß der Tod seinem umfangreichen Wirken ein Ziel setzte.

Über die technische Anordnung der Kulissenbühne erhalten wir die ersten ausführlichen Aufzeichnungen von jenem Großmeister des Hochbarockes, dem genialen Jesuitenkünstler Andreas Pozzo (geb. 1642 in Trient, gest. 1709 in Wien), der in seiner Kunst und in seiner kecken, unbefangenen Schaffensart den gleichzeitigen deutschen Barockmeistern sehr viel näher steht, als seinen italienischen Fachkollegen. Einen großen Teil seines arbeitsreichen Lebens verbrachte er im Dienste seiner Kirche und speziell seines Ordens in Deutschland; wahrscheinlich war er auch seiner Abstammung nach ein Deutscher namens Brunner.[58]) In seinem zweibändigen berühmten Werke „Perspectivæ pictorum atque Architectorum libri tres" (1. Auflage Rom, 1693 u. 1700, 2. Auflage bei Boxbarth in Augsburg, 1719 und noch viele mehr), das auf jene Zeit außerordentlichen Einfluß ausübte, aber auch heute noch besonders für die monumentale dekorative Kunst ein Quell reichster Anregung bietet, wird die Einrichtung der

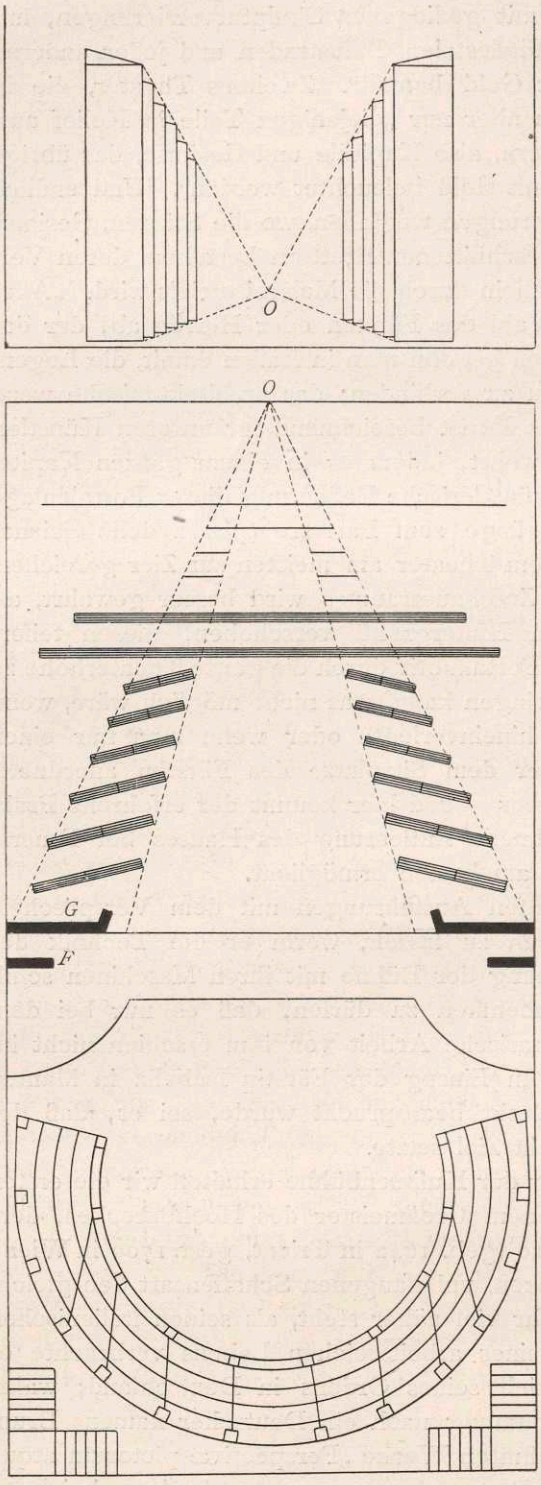


Fig. 24. Theaterprojekt des Pozzo.

Schaubühnen jener Zeit mit liebevollem Eingehen bis in die kleinsten Details geschildert und gelehrt. — Haben wir bei Motta den Zuschauerraum des fürstlichen Theaters in seinen verschiedenen Durchbildungsarten kennen gelernt, so empfangen wir von Pozzo ein vollständiges Bild der technischen Anlage und künstlerischen Gestaltung der Kulissenbühne; denn die Kulisse war damals bereits zur Alleinherrscherin auf der Bühne geworden.

Das Theatergebäude, das er uns in schematisch gezeichneten Plänen überliefert, ist in einem ca. 18,00 m breiten, 36,00 m langen rechteckigen Saal in Holzfachwerk eingebaut (Fig. 24). Die Hälfte des Saales wird von der Bühne eingenommen, deren Fußboden um $\frac{1}{9}$ seiner Tiefe ansteigt und deren vordere Brüstung 1,60 m über den vorderen Saalfußboden sich erhebt. Der Augpunkt O liegt auf der Innenseite der Rückwand des Saales. Der Proszeniumsbau wird bei Pozzo durch zwei kulissenartig angeordnete feststehende die Tiefenwirkung erhöhende Wände F und G gebildet, ein Gedanke, den später Gottfried Semper in seinem unausgeführt gebliebenen Projekte für R. Wagners Festspielhaus wieder aufgenommen hat.[59])

Der Bühne ist das ca. 2,00 m breite sehr geräumige Orchester vorgelagert, das sich an die beiden seitlichen Saalwände mit vorspringenden Viertelkreisen anschließt. Das horizontale Parterre wird von fünf senkrecht übereinander stehenden Logenetagen von je 3,00 m Höhe im reichlichen Halbkreise umschlossen, über deren oberste noch eine Galerie angeordnet ist; in jeder Etage sind drei Stufenplätze amphitheatralisch eingebaut. Die Logen oder Stüblein sind durch Zwischenwände

voneinander getrennt und stehen nicht mit dem Proszenium in Verbindung. In den Eckzwickeln liegen die zweiarmigen, geraden Treppen. —

Pozzo zeigt sich in seinem Werke nicht nur als phantasiereicher, geistvoller Künstler, sondern auch als vorzüglich mathematisch geschulter Techniker; er ist ein ebenso großer Kenner perspektivischer Konstruktionsmethoden, wie er Meister der künstlerisch malerischen Ausführung ist. —

In bezug auf die Stellung der Kulissen unterscheidet er Schieber mit „geraden Rinnen" (d. h. parallel zur vorderen Bühnenkante) und solche mit „schrägen Rinnen", wie er sie in seinem Grundriß (Fig. 24) verwendet. Dazu meint er, daß die erste Art der Anordnung die einfachere und besonders in Deutschland die üblichere sei, dagegen hält er die letztere „die italienische Manier" trotz der schwierigeren perspektivischen Konstruktionsweise für zweckmäßiger und „bequemer für diejenigen, so denen spielenden Personen einsagen" (— der Souffleur befindet sich also zu jener Zeit noch hinter den Kulissen —) „oder die Schieber ziehen, oder andere dergleichen Arbeit verrichten, weilen sie viel verborgener stehen und mit mehrer Freÿheit ihr Ambt verwalten können".— Mit klarer Ausführlichkeit gibt er in Band I, Fig. 73 ff. und Band II, Fig. 37 ff. Anleitung, wie der Maler oder Architekt bei Neuschaffung von Dekorationen zu Werke gehen müsse. — In dem systematischen Längenschnitt seiner Bühne (Band I, Fig. 74) schlägt er vor, den Teil unter den Bühnenboden, die Unterbühne, tiefer zu machen als den Fußboden des Zuschauerraumes „damit diejenigen, welche die Schieber zu ziehen haben, unter dem Gerüst oder Brücke aufrecht und ungebückt hin und her gehen können". Bezüglich der Stellung, Größe und gegenseitigen Abstände der Kulissen betont er ganz besonders, daß sich die erfahrenen Maler oder Baumeister nicht an seine engen Regeln binden lassen sollen, „sondern sie bauen das Gerüst oder die Bühne nach eigenem Belieben, und machen die Rinnen und Ausgänge lang oder kurz, wie es sie etwa gut dünken mag". — In der konstruktiven Ausübung und der malerischen Behandlung der Theaterperspektive zeigt er sich in höchster Vollkommenheit. „Hier, wo die Sorgen um das Material gänzlich schweigen und der Phantasie keine Fessel aufliegt, gelang es dem Maler und Baumeister, weite Räume, kühne Deckenbildung, eine derb lebendige Formenpracht zu höchster Freiheit zu entwickeln" (Gurlitt). Zwar stellt er noch für alle seine perspektivischen Dekorationen das Objekt mit einer Fläche parallel zur Bildebene — also zur Vorhangfläche. — Er wählt dabei seinen Standpunkt stets so, daß der Augenpunkt in der senkrechten Mittelachse des Bühnenbildes fällt, so daß dieses vollständig symmetrisch liegt und deshalb die monumentale Erscheinung des Bildes kraftvoll betont wird im Gegensatz zur malerischen Wirkung, wie sie später von Ferdinando Galli-Bibiena durch Verrückung des Augenpunktes aus dem Mittel angewendet wurde und die Bühnendekoration zur höchsten Blüte brachte. Wie der künstlerische Inhalt des Bildes beschaffen ist, macht dem genialen Meister nie Sorge, je barocker und toller die Formen, je gegensätzlicher in der Wirkung umso lieber sind sie ihm. Die künstlerische Darstellung runder Dinge, die nicht nur in der farbigen Behandlung sondern auch infolge der schwierigeren und besonders auch mühseligeren Konstruktion vollendete Meisterschaft verlangt, ist seine Spezialität. Seine Fachgenossen in Rom hatten es für unmöglich gehalten, daß man auf einer Schaubühne „so gemeiniglich nur zu viereckigen

Architekturen angeordnet wird, ein rundes Gebäude ohne Veränderung der Rinnen könne vorstellig machen". Aber Pozzo widerlegte ihre Meinung durch die Tat, indem er auf dem „Theatro des Seminarii" zu Rom ein Amphitheater aufstellte, das so vorzüglich gelungen war, daß eine große Menge Menschen „nicht ohne Verwunderung und Belustigung ihre Augen daran geweidet".

Seine genialen Theaterperspektiven, die weniger auf den „theatris scenicis" sich zeigten, erfüllten besonders seines Ordens Kirchen mit fabelhaftem Glanze: seine „theatra sacra" trugen seinen Ruhm durch ganz Europa. Es waren dies der Größe der Kirche entsprechende auf Leinwand gemalte Kulissendekorationen, die bei großen religiösen Festen in den Kirchen der Jesuiten aufgestellt wurden. Das künstlerisch vollendetste, was auf diesem Gebiete je geleistet wurde, ist jenes die Hochzeit zu Kanaan darstellende „Theatrum sacrum", das er 1685 für S. Ignazio zu Rom schuf (Gurlitt: „Geschichte des Barockstiles" Band I, Fig. 190). Ein anderes im Bilde uns überlieferte ist das 1695 in Rom aufgestellte, das wiederum ein Beispiel seiner Meisterschaft in der Darstellung runder Dinge ist.[60]) Dasselbe bestand aus drei ebenen Kulissen und einem gleichfalls ebenen Schlußprospekt, welche mit sichtbaren und verborgenen Lichtern beleuchtet waren, die ebenfalls nach den Regeln der Perspektivkunst aufgestellt wurden, und die dann „ihres Teils nicht minder das Auge betrogen". Das Ganze war, wenn wir Pozzos Berichte Glauben schenken wollen, so täuschend ausgeführt nach den Gesetzen der „Bau-Maler und Perspektiv-Kunst, daß etliche Personen diese Staffeln hinaufsteigen wollten, auch den Betrug nicht eher vermerkt, bis sie selbige mit den Händen betastet". Zu einer jeden solchen Arbeit außer den Zeichnungen noch ein Modell anzufertigen hält er zwar für ganz gut, aber durchaus nicht für unbedingt notwendig, schon aus pekuniären Gründen nicht; denn er sagt über solch ein Modell: „In Wahrheit eine artige Erfindung! Sofern nur das kostbare Modell hernach den Gewinn, den man aus den verfertigten Gemähl ziehen soll, nicht guten Teils vermindert hätte. Ich sage dennoch, wenn der Maler die Perspektive nur wohl versteht, daß er viel Mühen nnd Kosten ersparen könnte".

Der letzte Zweck seines gesamten künstlerischen Schaffens ist, dem Auge „Belustigung" zu verschaffen. Recht bezeichnend sagt er einleitend in der Ansprache an die Liebhaber der Perspektiv-Kunst: „Das Aug', ob es wohl unter unsern äußerlichen Sinnen das schlaueste ist, wird dennoch mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektivkunst betrogen." Nach dieser Erkenntnis richtet sich seine ganze künstlerische Tätigkeit und diese Worte enthalten das Programm, nach dem von nun an die Dekorationskünstler arbeiteten und durch das geniale Meister — wenigstens auf dem Gebiete der Theaterdekorationen — zu einem nie gesehenen Schwung der Linien und zu feierlichster Wirkung kamen.

Um die Forschung in der Entwickelung des modernen italienischen Theaterbaues möglichst lückenlos zu gestalten, müssen wir zu entscheiden suchen, warum wo und wann der Logenbau in Italien einsetzt.

In den ursprünglichsten Saaltheatern fehlten die Logen gänzlich. Die Fürstlichkeiten saßen im heutigen Parkett, das nach drei Seiten von amphitheatralischen, für hoffähige Damen und Kavaliere bestimmte Sitzreihen umschlossen war und an der vierten Seite den Ausblick auf die Bühne gewährte. Diese Raumanlage für das Theater war die vorherrschende — wenn nicht die

einzige — bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Serlio erwähnt nichts von Logen; unser doch nach jeder Richtung hin sehr ausführliche und gewissenhaft gründliche Furttenbach kennt sie nicht, und jene arkadenähnlichen Durchbildungen beim Teatro olympico und später beim Teatro Farnese haben nichts mit dem Begriff unserer Theaterlogen zu tun. — Bis 1600 gehörte in Italien das Theater zu den festlichen Veranstaltungen der Höfe und zu den Vergnügungen der Akademien; es diente also stets einem zusammengehörigen und ziemlich gleichartigen Gesellschaftskreis; es gehörte zu den Hausfestlichkeiten, unter denen es die vornehmste Stelle einnahm. Dieser Zustand änderte sich von dem Zeitpunkt an, wo die dramatischen Aufführungen in die breite Öffentlichkeit traten, wo nicht mehr eine bestimmte Klasse, sondern die Gesamtheit daran Anteil hatte. Das Interesse für das Theater wurde nun in Italien mit der Erfindung der Oper, also seit 1600, allgemein und öffentlich. Von da ab vergrößerte sich sowohl der Zuschauerraum als auch ganz besonders die Bühne außerordentlich. Es ist natürlich, daß zuerst in den Stadtrepubliken Italiens der freie Bürger das Theater betrat. Hier vollzog sich die Umwandlung des Theaters vom vornehmen Vergnügungsort zum öffentlichen Institut. Eine große Zuschauermenge, die sich aus allen Gesellschaftskreisen zusammensetzt, wünschte jetzt die Vorgänge auf der Bühne zu sehen und zu hören in möglichst gleich guter Weise; doch mußten auf der anderen Seite die Standes- und Rangunterschiede gewahrt bleiben. Ein unbeugsamer Kastengeist verlangte auch im öffentlichen Theater nach Sonderung, die die Theaterarchitekten am zweckentsprechendsten durch Anordnung von Logen zu erreichen glaubten.

Die Stadt, in der sich die Umwandlung zum Logentheater am frühesten vollzog, war Venedig. Sie war die große Pflegstätte der Musik zunächst auf kirchlichem Gebiete; dort erfand Ludovico Viadana den begleiteten Sologesang für die Kirche und dort publizierte dieser 1602 seine Kirchenkonzerte; dort gewann dann auch die in Florenz erfundene Oper sofort heimatliche Rechte. Lebhafteste Förderung wurde ihr zuteil besonders durch den „Vater der Instrumentation", den berühmten Organisten von S. Marco, Claudio Monteverde (1643 in Venedig gestorben), den ersten großen italienischen Opernkomponisten. Eine große Anzahl berühmter Konservatorien von klösterlicher Organisation entstanden, von denen uns M. de la Lande[61]) die vier bedeutendsten: La Pieta, L'Ospedaletto, Mendicanti und Incurables namhaft macht; ihre Schüler setzten sich aus Waisen- und Findelkindern zusammen. Hochgestellte Persönlichkeiten und begüterte Großkaufherren begünstigten diese Häuser, deren Ruhm durch die Schüler nach allen Kulturländern getragen wurde. Hier wurde auch — nach allem, was die Forschung, die leider beziehentlich der venetianischen Theaterbauten noch auffallend große Lücken zeigt, bisher darüber darlegte — das erste öffentliche italienische Opernhaus S. Cassiano[61]) im Jahre 1639 gebaut. Es hatte drei senkrecht übereinanderstehende Ränge; diese waren in völlig abgeschlossene Logen aufgeteilt, von denen jede einen eigenen Ausgang nach dem Korridor hatte. Die Ränge liefen ursprünglich nur bis an das Proszenium, wurden dann aber bald, da der Raum zu klein wurde, um dieses herumgeführt. — Tritt uns in S. Cassiano das erste moderne Logentheater entgegen, so wurde doch die Loge selbst schon viel früher verwendet.

Schon das Mittelalter hatte für seine geistlichen Spiele diese kleinen ab-

geschlossenen Räume („Stüblein") angeordnet. Ursprünglich waren es wirkliche Stuben, die mit ihren Fenstern einen bequemen Ausblick auf den Platz, die Straße oder den Hof gestatteten, auf denen die dramatische Aufführung erfolgte. Jene Benutzung der Stuben mag den Meistern Anregung gegeben haben, deren Form beim Aufbau des Zuschauerraumes zu verwerten, besonders von der Zeit ab, wo der Zudrang der Menge ein so gewaltiger wurde, daß die Vornehmen auf die Anordnung für sie vorbehaltener Plätze bestanden, die sie vom niederen Volke trennten. Diese Forderung trat ganz besonders bei den großen ritterlichen Festen hervor, für die eine ausgedehnte Arena unerläßlich war, um den sportlichen Veranstaltungen und den bald großartig sich entwickelnden Aufzügen

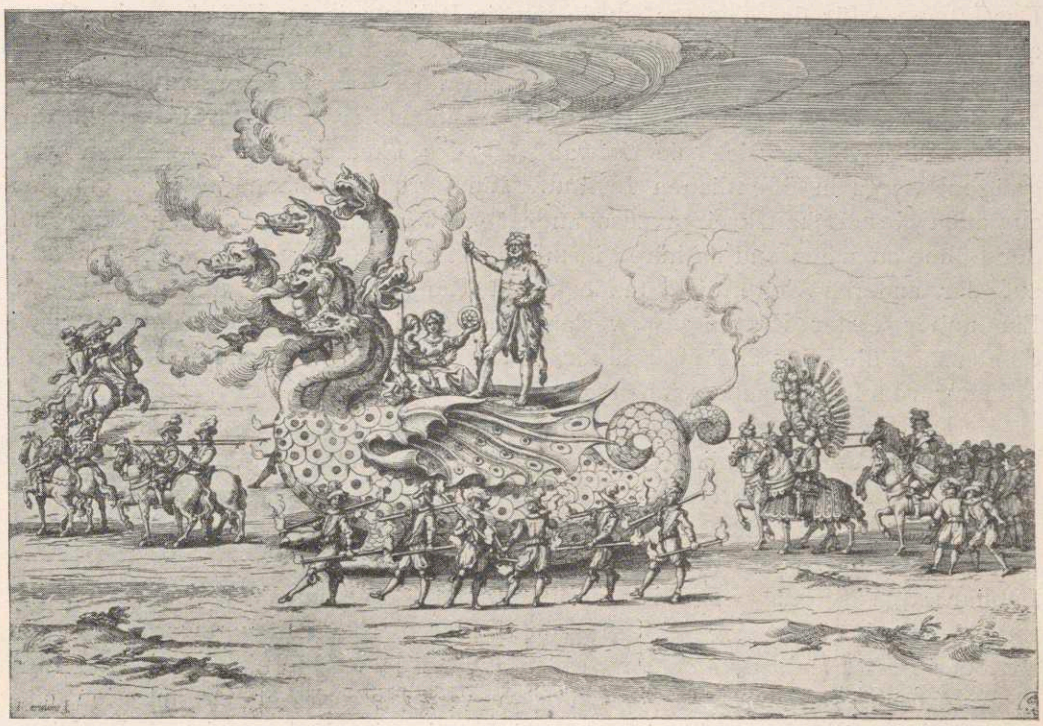


Fig. 25. Das Turniertheater in Bologna am 20. März 1628. (Nach einem Stich von Coriolano.)

und Maskeraden genügend Bewegungsfreiheit zu sichern. Die Arena war nun ringsum, ähnlich dem antiken Zirkus, von dem eine große Menge Menschen fassenden Zuschauerraum umschlossen, der natürlich zur Erhöhung des festlichen Gesamteindruckes ein „volles Haus" verlangte. Die Einwohnerschaft der fürstlichen Residenz, aber auch von auswärts herbeigeeilte, drängten sich auf den Sitzreihen. Von den Männern, Frauen und Kindern des Volkes sonderten sich die Damen und Herren des Hofes. Während jene auf amphitheatralischen Tribünen und unbedeckten Galerien Platz nehmen durften, wurden diesen die schützenden Balkone und die abgetrennten Logen vorbehalten. Aus der beträchtlichen Zahl der in Stichen, Handzeichnungen und Gemälden veranschaulichten ritterlichen Spiele führe ich hier einige aus der frühesten Entwickelungszeit des italienischen Logentheaters an.

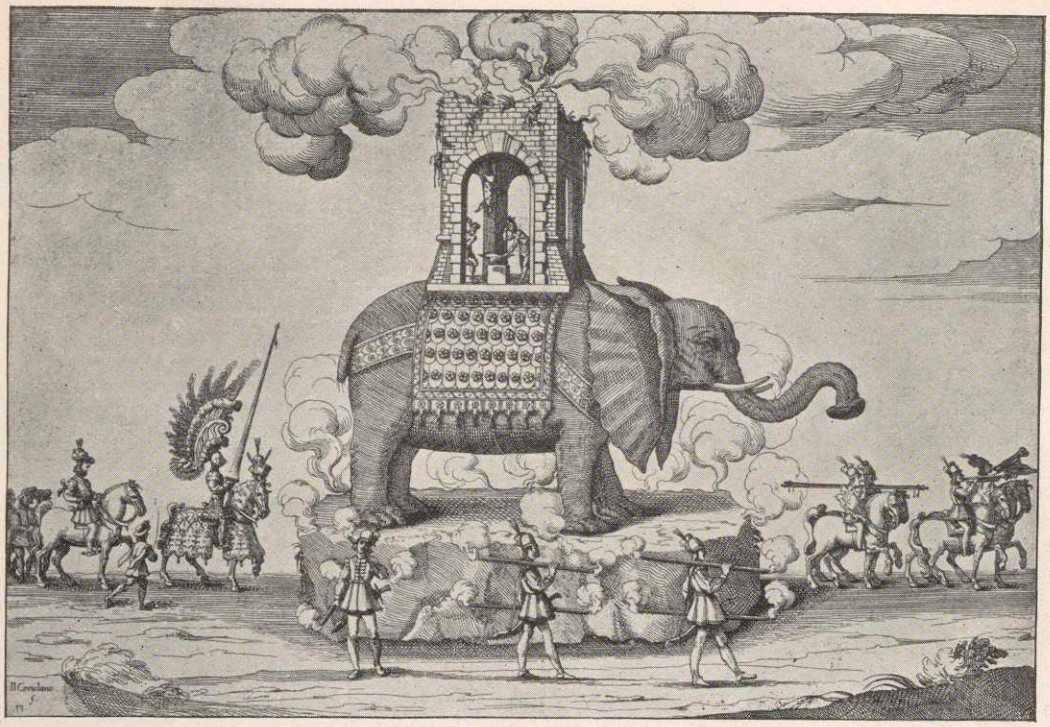


Fig. 26. Das Turniertheater in Bologna am 20. März 1628. (Nach einem Stich von Coriolano.)

Das Turniertheater, in dem zu Bologna am 20. März 1628 großartige, von Giovanni Battista Coriolano (1589—1649) in zahlreichen Stichen geschilderte Aufzüge stattfanden, zeigt einen langen, rechteckigen, an den Schmalseiten halbkreisförmig abgerundeten Festplatz (Fig. 28). An den Langseiten erheben sich in drei Rängen die Logenplätze, darauf eine unbedeckte Galerie; an den halbkreisförmigen Schmalseiten schließen sich die amphitheatralischen Tribünen an, die nur von zwei in der Längsachse liegenden Portalen teilweise unterbrochen werden. Die bedeutende Größe der Zugänge war bedingt durch die in jener Zeit üblichen gewaltigen Festwagen (Fig. 25, 26, 27), deren Schönheit und Reichtum uns selbst noch im Bilde einen seltenen Genuß gewährt.

Ebenso monumental festlich im Anblick ist das Theater, das 1660 für die Festlichkeiten bei Feier der Geburt des Erbprinzen von Modena diente. Francesco Stringa (in Modena 1634 geboren und 1709 daselbst gestorben) hat es uns im Stich überliefert. Die Grundform (Fig. 29) ist ein geschlossenes Oval, von dem uns die Hälfte im Bild dargestellt wird. Im Grunde erhebt sich ein zweigeschossiger gewaltiger Portalbau, der zu beiden Seiten von Nebenportalen begleitet wird. Diese sind ihrerseits wieder mit turmartigen Aufbauten gekrönt, die in ihren obersten Geschossen die Festmusiker aufnehmen. Auch in der kleinen Achse des Ovales sind Portale angeordnet. Rings um den Festplatz erheben sich amphitheatralische Sitzreihen, über denen sich ein diesmal balkonartig durchgebildeter Rang hinzieht. Dieser trägt eine Galerie.

Gleichzeitig mit Venedig sah Bologna in seinen Mauern ein Logentheater entstehen („Teatro della Sala"), das gewissermaßen als verbindendes Glied in

Fig. 27. Das Turniertheater zu Bologna am 20. März 1628. (Nach einem Stich von Coriolano.)

der Entwickelung vom Turniertheater zum venetianischen Logentheater anzusehen ist. Giovanni Gabriele Guidotti errichtete es 1615; aber schon am 17. Dezember 1623 nach der Aufführung von Guarinis „Pastor fido" wurde es ein Raub der Flammen.

Das Theater, über das uns eine erhaltene kolorierte Handzeichnung nur ein ungefähres Bild gibt — denn es waren anstatt der gezeichneten fünf Ränge nur drei ausgeführt worden — war von rechteckiger Grundform. Ursprünglich hatte der Architekt zwei Bühnen an den beiden Schmalseiten einander gegenüber gestellt, während an den Langseiten sich drei Logenränge auf drei Stufenreihen erhoben. Die Absonderlichkeit der doppelten Bühnenanlage wurde aber bereits nach der ersten Aufführung beseitigt: man ordnete an die Stelle der einen Bühne ebenfalls Logen an, so daß nunmehr das Parterre genau rechteckige Grundform erhielt. Die Bühne A (Fig. 30) stand durch eine Rampe C mit dem Parterre F in Verbindung; das letztere diente auch zu Fußturnieren und anderen ritterlichen Spielen. Der Saal war in reichen architektonischen Formen schön geschmückt, besonders die Proszeniumswand der Bühne wurde von Zeitgenossen als künstlerisch bedeutend gerühmt. Das ganze Theater war offen, der nächtliche Himmel bildete sein natürliches Dach. An den Logen waren weiße Wachsfackeln aufgestellt, auf den Ecken ruhten Vasen, aus denen wohlriechende Flammen emporloderten. — Unsere skizzenhaft ausgeführte Handzeichnung teilt leider nur wenig von diesen Herrlichkeiten mit.[62])

Ich hatte das Glück, in der Bibliothek Ambrosiana zu Mailand eine alte Handzeichnung zu finden, die uns das architektonische Bild eines frühitalienischen

Fig. 28. Das Turniertheater zu Bologna am 20. März 1628. Innenansicht des Raumes. (Nach einem Stich von Coriolano.)

Logentheaters überliefert. Leider konnte ich keine schriftlichen Nachrichten dazu ausfindig machen. Vergleichen wir diesen Plan (Fig. 31)[63]) mit den Theater-Grundrissen des mantuanischen Hof- und Theaterarchitekten Motta (Fig. 21),

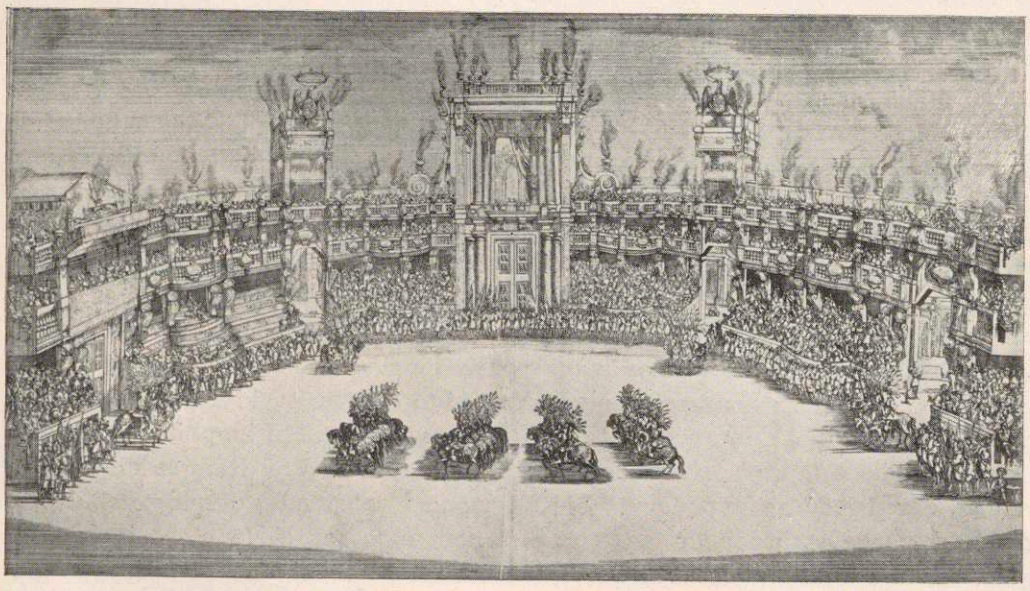


Fig. 29. Das Turniertheater zu Modena im Jahre 1660. (Nach einem Stich von Francesco Stringa.)

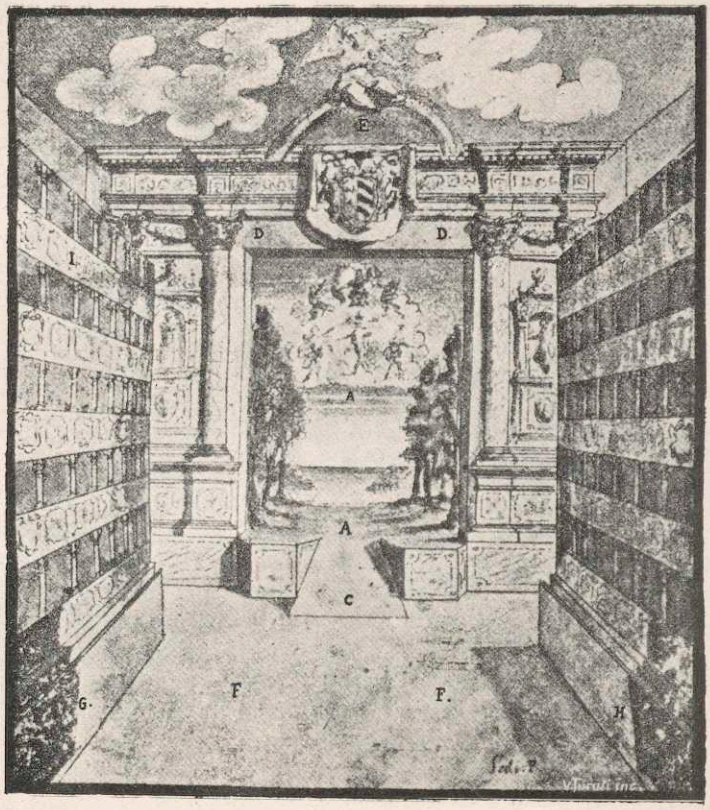


Fig. 30. Das Turniertheater zu Bologna 1639.

so ist die fast vollkommene Übereinstimmung so augenfällig, daß ich geneigt bin, die Entstehungszeit dieser Zeichnung in die Mitte des 17. Jahrhunderts zu verlegen, so daß möglicherweise Motta selbst der Urheber und Zeichner dieses Planes war. Der Plan zeigt die Form des Logentheaters, wie sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts an den italienischen Fürstenhöfen vorherrschte. Meines Wissens haben wir in dieser Zeichnung das älteste Dokument des italienischen höfischen Logentheaters. — In den rechteckigen Saal ist in Holzfachwerk der Zuschauerraum eingebaut. Das Parterre wird von einer ca. 1,70 m hohen Wand umschlossen, die eine Dockenbalustrade krönt, hinter der sich vier Stufenreihen amphitheatralisch erheben. Diese umschließen im Hintergrunde des Raumes halbkreisförmig den erhöhten und besonders abgegrenzten Sitz des Fürsten. Wir sehen hier den Fürstensitz auf der Mitte des Weges, den er bei seiner Wanderung vom Parkett nach der in der Längsachse liegenden Mittelloge zurücklegte, einen kurzen Halt machen. Wenige Jahrzehnte später ist in Italien der Platz des Fürsten in die Höhe des 1. Ranges verlegt. Über den amphitheatralischen Sitzstufen, diese teilweise überdachend, erheben sich in drei Rängen die Logenreihen, deren jede 25 Logen hat. Die Logen sind vollständig durch geschlossene Zwischenwände voneinander getrennt und haben deshalb jede eine eigene Eingangstür. Ihre mit Festons und Emblemen reichgeschmückten Brüstungen zeigen geringe balkonartige Ausladung, die Stützen sind karyatidenartig in phantastischer

Abwechselung ausgebildet. Über dem obersten Logenrang ist eine Galerie mit einem Dockengeländer angeordnet. Besonders reich und festlich ist das monumentale Portalmotiv zu beiden Seiten des Proszeniums gestaltet. Es ist in Verbindung mit der Säulen- und Pilasterarchitektur des Proszeniumbaues für die Dekoration des Zuschauerraumes in jener Zeit zweifellos als das künstlerisch wertvollste und beherrschende erkannt worden (vergl. Motta und Seite 44 meiner Arbeit)[57]) und kommt deshalb auch am prächtigsten und sorgfältigsten zur Durchbildung. Aus ökonomischen Gründen wurde es in den nun immer zahlreicher werdenden öffentlichen Theatern nicht beibehalten. An seine Stelle setzten sich hier die Logen bis an das Proszenium fort. Aber auch aus den Theatern der fürstlichen Höfe wird das schöne Portalmotiv bald durch den beginnenden französischen Einfluß verdrängt; auch dort setzen sich die Logen bis an das Proszenium fort, dieses durch die Anlage der fürstlichen Proszeniumslogen nach der Tiefe zu stark erweiternd und damit dem architektonischen Schaffen neue reizvolle Aufgaben bietend.

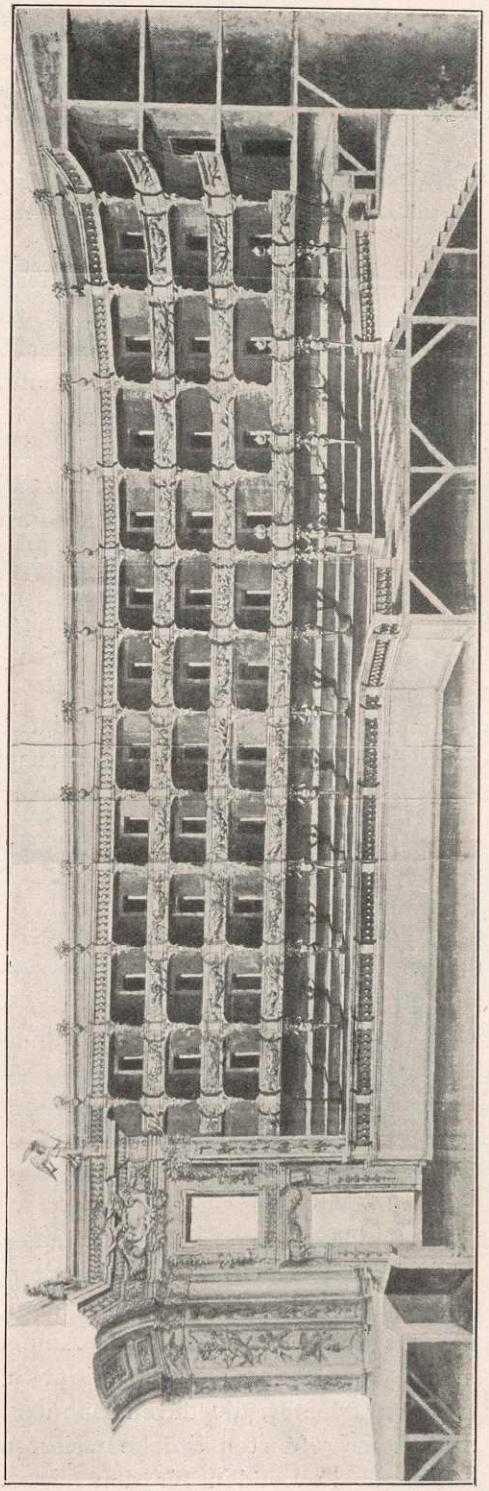


Fig. 31. Längenschnitt eines italienischen, höfischen Theaters. (Nach einer in der Bibliothek Ambrosiana zu Mailand befindlichen Handzeichnung.)

VI.

DAS ALTENGLISCHE THEATERGEBÄUDE.

Früher als in irgend einem anderen Lande kam in England das Bürgertum zu Einfluß auf den Staat, früh entwickelte sich dieses zu einem politischen Faktor; im Streben nach freiheitlicher Bewegung erzwang es sich staatliche Rechte und damit tiefeingreifenden Einfluß auf das öffentliche Leben. Ein ausdruckreiches, mitteilendes, bewegendes und oft auch agitierendes Element, ein sehr wohl erkanntes und geschätztes Mittel des Gedankenaustausches war für jene Zeit Englands das Theater. Es erfüllte eine ähnliche Aufgabe für das Volk, wie heute die Agitationsschrift, die Parteizeitung, das satyrische Witzblatt — die Presse. In der für England revolutionären Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts war es oft einer der Hauptträger freiheitlicher und politischer Gedanken. Und darum war es auch innig verknüpft mit dem öffentlichen Leben des Volkes, volkstümlicher als anderswo: keine Gesetze und keine Parlamentsakte vermochten es zu unterdrücken.

Schon frühzeitig war die dramatische Kunst hier in Blüte. Wie überall waren auch hier die geistlichen Schauspiele ein Bestandteil der Festlichkeiten, in denen sehr bald die nationale Eigenart scharf hervortrat.

Unter Eduard VI. (1547—53) kam das erste Lustspiel, 1561 das erste Trauerspiel zur Darstellung, allerdings zunächst noch auf provisorischen Bühnen. Die ersten stehenden Bühnen wurden zwischen 1570 und 1580 errichtet, 1576 wurde in London (nach Rudolf Genée)[64]) das Theater in Blackfriars eröffnet, auf dessen Bühne Shakespeare seine Laufbahn begann.

Unter der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1606) zählte London 17 privilegierte Theater. Es ist die Zeit, in der Shakespeare das moderne Drama durch das Einsetzen des Menschen als eines freien, verantwortlichen Wesens zur Vollendung brachte, in der der große germanische Genius zum Schöpfer des modernen Dramas und der mimischen Darstellung wird, es ist die Blütezeit der englischen dramatischen Kunst.

Leider sind uns — abgesehen von einigen Außenansichten, die sich in alten Städteplänen eingezeichnet finden — zeitgenössische, bildliche Darstellungen des altenglischen Theaters nicht erhalten mit Ausnahme einer von Gädertz[65]) in der Universitätsbibliothek zu Utrecht entdeckten Handskizze des Johannes de Witt, deren Wert durch handschriftliche Anmerkungen noch erhöht wird. Im übrigen geben uns nur die Berichte damaliger Schriftsteller einen Einblick in die Architektur jener Theater, die durch Bühnenanweisungen und sonstige Andeutungen der damals aufgeführten Stücke weiter aufgeklärt wird. —

Es gab in London für den allgemeinen Besuch geschlossene und offene Theater. Letztere waren die älteren; sie waren ohne Dach und es wurde nur am Tage dort gespielt. Um 1600 wurden diese allmählich durch die geschlossenen Theater verdrängt, in denen die Aufführungen bei Nacht erfolgten

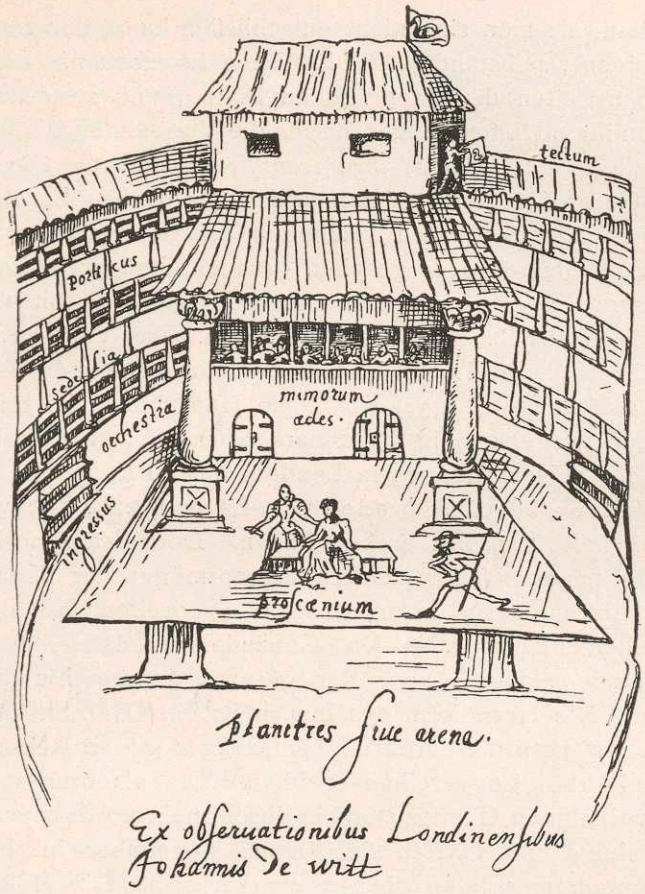


Fig. 32. Das Schwantheater zu London 1596.

und Kerzen den Raum erhellten. Das Merkmal für die Bühne beider Theater ist das Verschieben dieser weit in das Parterre, so daß die Zuschauer dieselbe von drei Seiten umstanden; ferner, daß sich die Logen — das Logenhaus ist hier früh zur Ausbildung gekommen — stets an die Bühne anschlossen, oft weit in diese hineinragten, oft sogar im Hintergrunde geschlossen über sie wegliefen. Im Hintergrunde der Bühne war eine durch den Vorhang verschließbare Raumvertiefung vorgesehen, durch die nötigenfalls die Bühne eine Erweiterung erfahren konnte. Auf dieser hinteren Bühne kam unter Shakespeare die szenische Dekorationstätigkeit, freilich nur in bescheidenem Maße, zur Geltung. Lange Zeit wurde auf dem englischen Theater die Dekorationskunst vernachlässigt, auf der vorderen Hauptbühne kam sie überhaupt nicht zur Anwendung. Mit Hilfe des Vorhanges war es möglich, auf der Hinterbühne während einer Aufführung durch Dekorationswechsel das Innere eines Gemaches, eines Grabgewölbes, einer Höhle, eines Königsaales usw. nacheinander zu veranschaulichen, ohne daß eine Unterbrechung der sich auf der vorderen Hauptbühne abspielenden Handlung eintreten mußte. — In neuester Zeit hat man wiederholt auf die Vorteile dieser altenglischen Bühnenanlage hingewiesen, in München sind auch praktische Versuche mit ihr unternommen worden,[66]) die aber meines Wissens anderen Orts nicht nachgeahmt werden. Der Erfolg wird bei diesen Bestrebungen mindestens

solange ausbleiben, als man sich nicht entschließen kann, der rezitativen dramatischen Kunst eigene, selbständige Wohnstätten zu erbauen.

Auf beiden Seiten der altenglischen Bühne, und zwar auf dieser selbst und in den Logen ihres Hintergrundes, hatten die Vornehmen, deren Unterstützung die Theatergesellschaft unterhielt, ihre reservierten Plätze. Die Theater waren völlig von der Gunst der Reichen, namentlich der großen Lords, abhängig, die sich deshalb auch alle denkbaren Freiheiten und Roheiten erlauben konnten. Während der Vorstellung wurde gespielt, geraucht und getrunken; als ein ganz besonderes Vergnügen erachtete man es, die Darsteller mit allen möglichen Mitteln und Späßen aus ihren Rollen zu bringen. Das Volk im Parterre ahmte sicher in noch drastischerer Weise die Unsitten der vornehmen Gesellschaft nach.

In der Abbildung (Fig. 32) wird jene Handskizze des Johannes de Witt (1565—1622) wiedergegeben, die das Innere eines offenen Theaters veranschaulicht, und zwar des Schwantheaters in London, das zu Ende des 16. Jahrhunderts als das vorzüglichste und sehenswerteste in London galt. Es wurde um 1593 erbaut und soll 3000 Menschen gefaßt haben. Doch ist diese Zahl schwerlich richtig, denn die Angaben über das Fassungsvermögen der Theater sind gerade aus jener Zeit durchgängig unzuverlässig; sie greifen fast immer über die mögliche Besucherzahl hinaus. — Das Gebäude war das erste in London mit massiven Umfassungsmauern, aber der gesamte innere Einbau war noch in Holz gezimmert. Die Grundform des Innern ist ein Oval, an dessen Peripherie sich in drei Stockwerken die durch ein steiles Dach gegen Regen, Sonnenschein und Wind geschützten Logenreihen erhoben. Die als orchestra bezeichneten Sitzplätze der vornehmen Gönner standen durch mehrere Treppen mit dem Parterre in Verbindung und dürften der Bühne gegenüber in der Längenachse durch den Haupteingang unterbrochen worden sein. Die Bühne wurde nach hinten durch das Garderobehaus abgeschlossen, dessen zwei untersten Stockwerken eine überdachte Halle vorgelagert war, die durch einen Vorhang von jener oben erwähnten Bühnenerweiterung getrennt wurde. Das Dach dieser Halle ruhte an der Vorderseite auf den naturalistisch ornamentierten Kapitälen zweier großer, auf Postamenten stehenden Säulen und war ebenso wie alle übrigen Dachflächen mit Schilf oder Stroh eingedeckt. Durch die beiden rundbogigen Doppeltüren des Hintergrundes traten die Schauspieler auf und ab. Über diesen Türen öffneten sich sechs Bogen, die für die vornehmsten Gönner des Theaters und für die Musikanten bestimmt waren. Doch wurde auch gegebenenfalles von hier aus gespielt (vgl. Gädertz).[65]) Über dem Hauptdach des Bühnenhauses erhob sich noch ein stockwerkartiger, mit einem abgewalmten Satteldach überdeckter Aufbau, dessen Inneres durch Fenster erhellt wurde und der an der Schmalseite eine Tür hatte; von dieser aus kündigte ein Trompeter der Bevölkerung den bevorstehenden Anfang der Vorstellung an. Hoch oben auf dem First des Daches, weithin sichtbar, wehte eine Fahne mit dem Wahrzeichen des Hauses, in diesem Falle mit dem Bilde des Schwanes. Dieses Zeichen fand sich auch im Fahnentuche der Trompete wieder. Der Parterreraum war nur für Stehplätze bestimmt, die keine Überdeckung vor Regen und Sonnenschein schützte. Das Schwantheater war ein offenes; die Vorstellungen fanden täglich nachmittags statt. Durch die eigenartige, weit vorgeschobene Bühnenanlage traten Darsteller und Zuschauer in engste Beziehung zueinander.

Der turmartige Bau des Theaters, das an einen mit Galerien umschlossenen offenen Hof erinnert, hatte, wie schon gesagt, kein gemeinschaftliches Dach. Diese Bauweise herrschte bis zum Auftreten Shakespeares; von da an trat insofern eine Änderung ein, als das ganze Haus unter einem einheitlichen Dache zusammengefaßt wurde. Im übrigen behielt man aber die Grundform und die innere Einteilung nahezu unverändert bei.

Wir besitzen zwei Abbildungen, von denen die eine aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammt. Sie veranschaulichen die äußere Gestaltung des Globetheaters, einem in der äußeren Grundform wahrscheinlich regulär achteckigen, turmartigen Bau ohne Dach, aus dem das Bühnenhaus mit der Fahne auf dem höchsten First hervorragt. Die innere Raumgestaltung ähnelt im Prinzip derjenigen des Schwantheaters; der schematische Grundriß des Globetheaters findet sich in einer Rekonstruktion im Handbuch der Architektur IV, 6e, Seite 330. — Schließlich weise ich noch auf jene aus dem Jahre 1662 stammende Abbildung hin, die uns die Bühnenansicht des „Red Bull"-Theaters zeigt (Fig. 33).[64]) Die Bühne springt weit in den Zuschauerraum vor und wird auf drei Seiten vom Parterrepublikum umstanden, während im Hintergrund die durch einen zweigeteilten Vorhang abschließbare Hinterbühne erkennbar wird. Darüber ziehen sich geschlossene Logen hin, die für die Schauspieler und die Gönner des Theaters vorbehalten waren.[67])

Fig. 33. Innere Ansicht des Londoner Theaters „Der rote Ochs" (Red Bull) 1662.

Mit dem Tode Shakespeares (1616) erlosch die kurze aber höchste Blütezeit des englischen Dramas. Die Vorherrschaft in der rezitativen dramatischen Kunst ging im ersten Drittel des 17. Jahrhunders an Frankreich über, nicht aber das englische Haus. Nur eine Untugend nahm Frankreich von England an und pflegte sie sorgfältig ein ganzes Jahrhundert hindurch: den Gebrauch, demzufolge die Bühne nicht alleiniges, unumschränktes Reich des Schauspielers ist. Wie auf der altenglischen Bühne die Lords, so sehen wir auf der Molièrebühne den Adel sich breit machen. Erst durch das Eingreifen Voltaires verschwanden 1748 endgültig die Edelleute und die Stutzer von ihren Sitzen auf der Bühne.

Da aber in Frankreich schon die perspektivische Tiefenbühne herrschte, konnten jene Bühnenplätze nur an den Seiten, dagegen nicht im Bühnengrunde angeordnet werden. Im Laufe der Zeit bilden sich jene bevorzugten seitlichen Bühnenplätze zu Bühnenlogen aus, die schließlich als Proszeniumslogen ganz dem Fürsten eingeräumt wurden. Das führte zu reicher Ausbildung des Proszeniums.

Die nationale dramatische Kunst wurde, wie in allen Ländern, auch in England nach dem Tode Shakespeares durch die italienische Oper und durch das Ballett verdrängt; das altenglische Theater schwand vor der Kunst der italienischen Theaterbaumeister.

Schon im 16., besonders aber im 17. Jahrhundert, waren die Maskenspiele, bei denen in gesprochenen oder auch nur mimischen Szenen unter Entwicklung großer Pracht allegorische Personen auftraten, am englischen Hofe außerordentlich beliebt. Eines der ersten solcher musikalischer Feste war das 1510 unter Heinrich VIII. veranstaltete, eines der glänzendsten das in White-Hall am 6. Januar 1606 dargestellte, das von Thomas Campion zusammengestellt war. Unter Elisabeth gewann die italienische Musik hervorragenden Einfluß, die Komödien und die Feste des Hofes wurden mit Zwischenspielen ausgestattet; der Italiener Durandi führte bei Gelegenheit der Vermählung Friedrich V., Pfalzgrafen am Rhein, mit Isabella von England 1613 eine von ihm erfundene pantomimische Vorstellung mit so großem Prunk und so zahlreichen effektvollen Maschinen aus, daß sein Name in ganz Europa rühmend genannt wurde.[68]) —

Italienische Musiker und Sänger üben von nun ab die musikalisch-dramatische, italienische Theaterbaumeister die szenisch-technische Kunst in England aus. —

VII.

DIE MODERNE FRANZÖSISCHE THEATERBAUKUNST SEIT IHREN ANFÄNGEN BIS ZUR FRANZÖSISCHEN REVOLUTION.

Das geistliche Schauspiel hatte sich in Frankreich frühzeitig zu einem allgemeinen Bedürfnis entwickelt; kein Fest war ohne dramatische Aufführung denkbar. Mit ihren vielseitigen und phantasievollen, aber — für unsere moderne Anschauungsweise — sehr naiven und drastischen Vorgängen bildeten sie gewöhnlich den Glanzpunkt der Festlichkeiten. Der Geschmack war roh, man freute sich an Obszönitäten; krasser Naturalismus machte sich im Inhalt der Stücke und in der Darstellung geltend. Die zahlreich erhaltenen französischen Mysterien und die aus ihnen hervorgegangenen Stücke allegorischen Inhaltes, die Moralitäten, spiegeln in packender Weise die Geistesbildung und das Gemütsleben jener Zeit wieder.[69])

Auf der französischen Mysterienbühne begegnen uns zum ersten Male Berufschauspieler. Es bildeten sich lokale und herumziehende Gesellschaften (des confréries). Unter diesen erlangte zunächst für Paris aber damit auch für Frankreich die „Confrérie de la Passion“ besondere Bedeutung seit sie 1402 durch Karl VI. ein Patent für ihre dauernde Niederlassung in Paris erhalten hatte. Sie errichteten in diesem Jahre ein Theater im großen Saale des „hôpital de la trinité“; es ist dies die erste stehende Bühne Frankreichs. Öffentlich Aufführungen geistlicher Schauspiele fanden gegen Eintrittsgeld statt. Der Saal war ca. 50,00 m lang und 11,70 m breit. Das die szenischen Aufführungen leidenschaftlich liebende Volk saß auf Holzbänken. Das Parterre hatte horizontalen Fußboden; amphitheatralische Anlage der Sitze war unbekannt. Die Bühne hatte die Eigentümlichkeiten der alten Mysterienbühne übernommen und zeigte nicht neue Gedanken. Es ist daran zu erinnen, daß 1422 die Engländer Herren von Paris wurden.

Neben der Passionsbruderschaft gewinnt diejenige der „Clercs de la bazoche“, die 1313 feierlich bestätigt worden war, große Bedeutung. Diese führten nur selbsterfundene, volkstümliche, komisch-burleske Szenen (Farces, Sottises) auf; sie sind die Schauspieler der Moralitäten. In ähnlicher Weise wirkten in Paris die „Enfants sans-souci“ (etwa 1388 gegründet). Da das Volk immer mehr die satyrischen Stücke den Mysterien vorzog, sahen sich die Passionsbrüder genötigt neben ihren geistlichen Spielen auch jene weltlichen, satyrischen Stücke auf ihre Bühne zu bringen. Im Jahre 1539 schlug die Passionsbruderschaft ihre Bühne im Hôtel de Flandre auf, wo sie aber nur wenige Jahre wirkte, da auf Befehl Franz I. das Palais niedergerissen wurde. Sie erwarben nunmehr ein eigenes Grundstück, auf dem sie 1548 das unter den Namen „Hôtel de Bourgogne“ berühmt gewordene Theater errichteten. Es ist dies das erste selbständige Theatergebäude Frankreichs. Durch Parlamensbefehl wurden der Gesellschaft ihre Privilegien aufs neue bestätigt unter der Bedingung, daß sie hinfort nur anständige, von der Zensur freigelassene Stücke aufführten. Dagegen waren

Spiele kirchlichen Inhaltes streng verboten. Noch etwa 30 Jahre waren die Passionsbrüder schauspielerisch tätig; 1588 vermieteten sie ihr Theater und ihr Privileg an eine aus der Provinz kommende Komödiantengruppe, die sich von da ab „troupe de l'hôtel de Bourgogne" nannte. Auch die früheste Bühnenanlage dieses Theaters unterschied sich in der Gestaltung ihrer Dekorationen und Maschinen in keinem Punkte von der überlieferten mittelalterlichen Bühne. Nur deren Mehrteiligkeit war als überflüssig aufgegeben worden, da ja von den Behörden die Aufführung geistlicher Schauspiele untersagt worden war.

Das Theater Hôtel de Bourgogne hatte dank seines Privilegs bis Ende des 16. Jahrhundert in Paris keine Wettbewerber, erlebte freilich auch keine nennenswerte Fortentwicklung.

Dies änderte sich, als im Jahre 1600 eine Truppe französischer Schauspieler im Hôtel d'Argent sich niederließ und trotz aller Anfechtungen sich behauptete. 1620 siedelten sie in ein anderes Heim über und legte sich den Namen „la troupe du Marais" zu. Auf Befehl Richelieus traten 1634 die Schauspieler des Theaters du Marais in das Theater Hôtel de Bourgogne ein: damit erfolgte in diesem letzteren Theater insofern eine Änderung, als nun die Bühne eine feste Dekoration aus Holz erhielt. Ein selten gewordener Stich von Abraham Bosse (geb. 1619 in Tours, gest. ebendaselbst 1678), der die Szene einer Farce darstellt, gibt uns ein Bild jener veränderten Bühnenanlage. Die Szene zeigt ein Zimmer mit je einer Tür an den Seiten und einer Haupttür an der hinteren Abschlußwand, die nunmehr an Stelle der ursprünglichen bisher üblichen Vorhänge trat. Der Zuschauerraum hatte die überlieferte rechteckige Grundform, zeigte aber — wohl zum ersten Mal ein Frankreich — Logenanordnung.

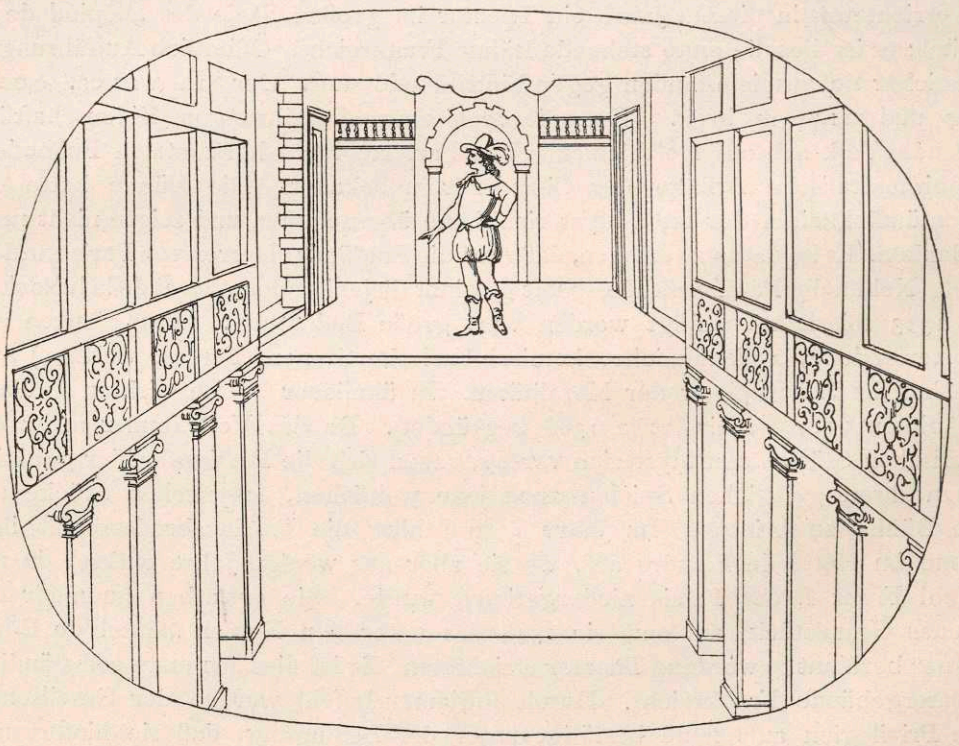


Fig. 34. Bühnenansicht des Theaters „Hôtel de Bourgogne". (Vergl. Anmerkung 70 und 71.)

Philippi erwähnt noch einen gleichzeitigen Stich ohne Bezeichnung, der die Bühne du Marais oder diejenige des Hôtel d'Argent darstellt. Mir ist dieser bisher unbekannt geblieben.

Endlich muß hier noch eine Gravüre des Kupferstechers und Radierers François Chauveau (1613—1676 in Paris) angeführt werden (Fig. 34),[70]) die uns die Innenansicht eines altfranzösischen Theatersaales vorführt, nach Philippi diejenige des Hôtel de Bourgogne um 1645. Es ist wieder der in der Grundform langgestreckte rechteckige Saal mit zwei Rängen senkrecht übereinander liegender Logen, die durch jonische Holzpilaster bis zur Höhe des Bühnenfußbodens unterstützt werden. Die Vorderbrüstung der Bühne ist außerordentlich hoch, das Parterrepublikum mußte von unten nach oben schauen. Die Bühne zeigt noch eine feststehende Dekoration. Diese verschwand aber bald, um der italienischen Kulissenbühne ihren Platz endgültig zu überlassen. Die Perspektive wird nunmehr das gestaltende Element auch auf der altfranzösischen Bühne.

Das Theater Hôtel de Bourgogne erfuhr in der Folgezeit noch mehrfach innere Umgestaltungen; doch ist uns nur ein einziger Grundriß bekannt geworden, der seine Gestalt vom Jahre 1763 gibt: Er findet sich wiedergegeben bei Dumont[71]). 1784 ist das Theater abgebrochen worden. —

Während die große Masse des französischen Volkes noch unter dem Banne der altfranzösischen dramatischen Kunst stand, hatten sich die oberen Gesellschaftskreise und der Hof dem Einflusse der italienischen Kultur überlassen. Dieser tiefeingreifende Umschwung im geistigen Leben Frankreichs beginnt unter Franz I. (1515—47), der auf seinen Feldzügen besonders in Mailand italienische Bildung und Kunst kennen und schätzen gelernt hatte. Er brachte die humanistischen Ideen in Frankreich dadurch zur Geltung, daß er italienische Gelehrte und Künstler an seinen Hof berief. Der Geschmack verfeinerte sich ganz besonders auch auf dem Gebiete der Theaterkunst, wegen deren bisherigen Roheiten und platten Scherze man sich schämte. Bisher waren am französischen Hofe insbesondere die „entremets" sehr beliebt gewesen, die durch ihre mit vielem Scharfsinn erdachten, phantasievollen Maschinen und durch die Kostbarkeit der Kostüme sich auszeichneten.[72]) Dies änderte sich, seit Katharina von Medici als Gemahlin des Königs die französischen Hoffestlichkeiten nach florentinischem Vorbilde gestaltete. Der Hof huldigte von jetzt ab leidenschaftlich der italienisch-dramatischen Kunst, insbesondere aber dem Ballett, das die bisher üblichen Maskeraden, Allegorien und Turniere bald vollständig verdrängte.[73]) Italienische Schauspieler, Musiker und Komponisten (Baltassarini) standen am Hofe in größter Gunst. Die Ballette wurden fast durchgängig von den Kavalieren des Hofes selbst ausgeführt; nicht selten beteiligten sich auch der König, die Königin, Prinzen und Prinzessinnen daran. In der Folgezeit steigerte sich der Sinn für diese Gattung dramatischer Kunst immer mehr; so wurden am Hofe Heinrich IV. während dessen Regierungszeit (1589—1610) über 80 Ballette ausgeführt. Wiederum war eine florentinische Prinzessin Maria von Medici als Gemahlin Heinrich IV. in Frankreich eingezogen. Sie bildete bis zu ihrem Tode (1617) den Mittelpunkt des geistigen und festereichen Hoflebens. Der an der Erfindung der Oper hervorragend beteiligte Ottavio Rinuccini[68]) (siehe Seite 32) war der geliebten Fürstin als Kavalier an den französischen Hof gefolgt und förderte dort ungemein den Sinn für die neue

florentinische Musik. Alle die dramatischen Veranstaltungen des Hofes fanden auf provisorischen Bühnenbauten statt. Diese wurden in den großen Sälen der Schlösser ganz nach italienischem Vorbilde eingebaut; die italienische Perspektivbühne kam zunächst in Frankreich nur hier zur Geltung und zwar zuerst in Form der feststehenden Bühnendekoration (vergl. Serlio) und dann am Ende des 16. Jahrh. als Telaribühne. Leider sind uns aber nur wenige zeitgenössische Abbildungen überliefert, die uns Aufschluß über diese französischen höfischen Saaltheater geben. Auch hier sind die verbindenden Stufen zwischen Bühne und Parterre stets vorhanden; denn wenn auch für die dramatischen Szenen im allgemeinen die Bühne den Handlungsort bildete, so war diese doch viel zu klein, um bei den Balletteinlagen den Tänzern genügend Bewegungsfreiheit zu lassen. Dieselben stiegen dann von der Bühne hinab in das Parterre und führten dort das Ballett aus.

Doch kam bereits im 16. Jahrhundert der französische Hof zu einem selbständigen Theaterbau, indem 1574 auf Befehl Heinrich III. (1574—89) auf dem Grundstücke des Schlosses Petit-Bourbon ein ständiges Theater errichtet wurde, das den Namen des Schlosses zu dem seinen machte.

Das Theater war anfänglich ausschließlich dem Gebrauche des Hofes vorbehalten; über seine früheste Form gibt eine Gravüre[74]) aus dem Jahre 1614 Aufschluß, welche das Saalinnere zeigt. Der langgestreckte im Grundriß rechteckige Raum hatte 35,10 m (18 toises) Länge und 15,60 m (8 toises) Breite, er enthielt zwei Tribünengeschosse und erfuhr nach der einen Schmalseite eine kapellenartige Erweiterung, in der die Bühne eingebaut war. Diese wurde vom Zuschauerraum durch einen auf zwei Pfeilern gestützten gemauerten Bogen getrennt: die Anfänge des französischen Proszeniumbaues.

Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf dem Gebiete des dramatischen Wesens und damit auch des Theaterbaues übte die Persönlichkeit des Kardinals und allgewaltigen Ministers Richelieu aus. Wie auf dem Gebiete der Politik, so kam auch auf künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete der Geist dieses großen Franzosen zur Macht und Geltung; seine Klugheit und sein Ehrgeiz stellte ihn an die Spitze einer Bewegung, die für die französische Kulturentwicklung tief einschneidende zum Teil dauernde Bedeutung gewann. Eine seiner erfolgreichsten Bestrebungen war die Reinigung und Veredlung der französischen Sprache.[75]) Trotz aller Mühen und Sorgen in der Politik erlahmte nicht sein Interesse für die Künste und Wissenschaften; im Bau seiner Schlösser (Ruel, Luxemburg, Palais-Cardinal das ist das spätere Palais-Royal) und in der Gründung der Akademie bekundet sich nach außen hin die weitumfassende Schaffenskraft dieses genialen, unumschränkt herrschenden Geistes. — Er bildete den Mittelpunkt des geistigen Lebens am französischen Hofe bis zu seinem 1642 erfolgten Tode. Seine leidenschaftliche Liebe für das Theater zeigt sich auch in Beziehung auf das Aussetzen von Mitteln: so erhielt das Hôtel de Bourgogne jährlich 12000 fr., das Theater du Marais 2000 fr. Zuschuß; er selbst wurde Verfasser mehrerer, allerdings unbedeutender Stücke. —

In der Planung des Palais Cardinal (1629—1634), dem späteren Palais-Royal, mußte der ausführende Architekt Lemercier (1585—1654), der seit 1618 als Architekt des Königs angestellt und ein Günstling Richelieus war, auch ein größeres und ein kleineres Theater vorsehen, über dessen Bühne die selbst-

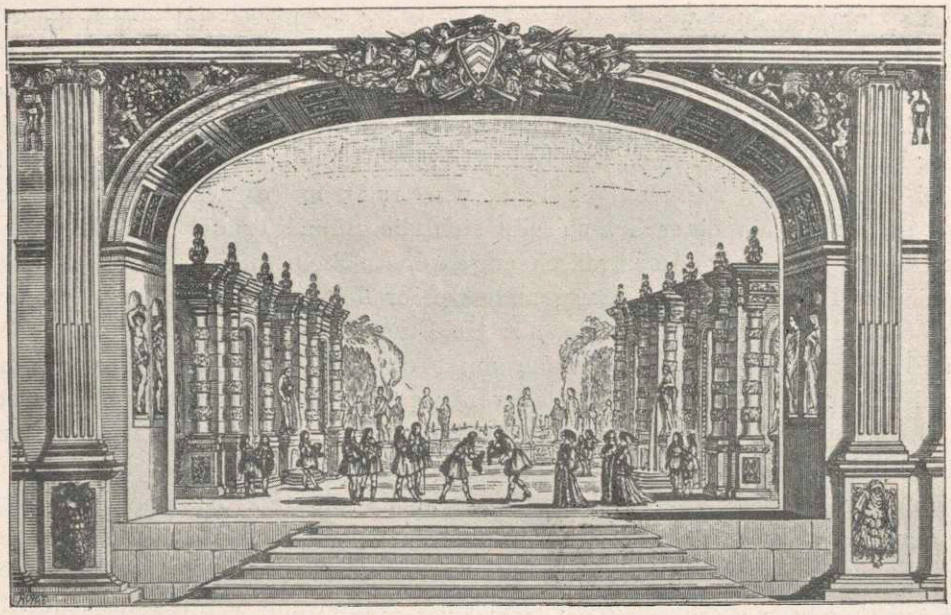


Fig. 35. Proszeniumsansicht des Theaters im Palais-Cardinal mit Szenendekoration aus der Tragödie Mirame von Richelieu.

gefertigten Stücke des Ministers gehen sollten. In diesem Palais fanden dann vor König und Hof glänzende mit allem Prunke in Szene gesetzte Aufführungen französischer Tragödien statt; aber auch italienische Singspiele und vor allem Ballette erfreuten dort den Hof durch ihre Pracht und durch den reichen Wechsel der Kostüme, Dekorationen und Maschinen. Richelieu beschäftigte sich zum Teil selbst mit der Erfindung neuer Ballette und sehr oft trat Ludwig XIII. (1610—43) in diesen als Tänzer auf[76]). Über die Abbildung des großen einen ganzen Flügel des Palais-Cardinal einnehmenden Theaters („salle de comédie") geben uns zwei Dokumente Aufschluß. Das eine, eine Graviire von Montcornet, stellt den Zuschauersaal dar gelegentlich einer Aufführung im Jahre 1643[77]). Ludwig XIII. sitzt im Parterre, sein Bruder zu seiner Linken, Anna von Österreich und der fünfjährige Dauphin zu seiner Rechten; Herren und Damen erfüllen die Galerien.

Das andere Dokument zeigt uns die Bühnenansicht und die Bühnendekoration aus der Tragödie „Mirame", die 1641 auf dem Theater zur Aufführung kam (Fig. 35).[78]) Das Proszenium ist mit einer jonischen Pilasterarchitektur geschmückt; die Bühnenöffnung, deren Laibung sich nach hinten perspektivisch verjüngt und in die vier mit Statuen geschmückte Nischen angeordnet sind, wird nach oben durch einen stattlichen, an seiner Unterseite reich kassettierten Korbbogen abgeschlossen. In den Zwickeln sind figürliche Halbreliefs angebracht, während über der Mitte der Bühnenöffnung das von Fahnen und Waffen umgebene Wappen des Kardinals von zwei geflügelten, weiblichen Figuren gehalten wird. Noch ist nichts von einer Orchesteranlage vor der Bühne zu bemerken; das überlieferte Motiv der Bühne und Parterre verbindenden Treppenanlage ist auch in diesem Theater beibehalten. Besonders bemerkens-

wert ist, daß, soweit ich zu erkennen vermag, der Theatersaal massiv in Stein ausgeführt war. —

Außer diesen bildlichen Überlieferungen haben wir auch einige zeitgenössische Nachrichten, besonders vom Geschichtsschreiber Henri Sauval.[79]) Dieser hatte das Theater noch vor dem späterem Umbau gesehen. Sauval schreibt, es sei ein langer, rechteckiger Saal von 17,55 m (9 toises) lichter Breite gewesen, an dessen einer Schmalseite sich die Bühne erhob. An den Längsseiten liefen 21 (?) amphitheatralisch angeordnete Steinstufen entlang bis an den dreiteiligen Portalbau des Hintergrundes; über den Sitzreihen zogen sich zwei senkrecht übereinander stehende mit Gold verzierte Balkone auf jeder Seite, vom Eingange beginnend und nahe am Proszenium endend, hin, von denen Sauval meint, daß sie den Saal ein wenig entstellten. Eine horizontale Decke schloß das Ganze nach oben ab. Auf diese hatte der Meister eine lange korinthische Säulenhalle, die ein stattliches Tonnengewölbe zeigte, nach den Regeln der Perspektivkunst gemalt (vergleiche die Gravüre von Montcornet, auf der die 2 Balkone und — allerdings nur 5 — Sitzstufen zu sehen sind). Nach Sauvals Bericht waren die Stufenplätze nur 0,15 m ($5\frac{1}{2}$ pouces) hoch, dagegen 0,62 m (23 pouces) breit. Bei einer Aufführung wurden auf jede Stufe hölzerne, gepolsterte mit Rücklehnen versehene, Gestelle aufgestellt, die ein bequemes Sitzen ermöglichten und im Rücken soviel freien Platz ließen, daß die nächst höher Sitzenden ihre Füße bequem unterbringen konnten. Wenn Sauval von 3000 Plätzen allein des Amphitheaters spricht, so begeht er den Fehler, zweifellos viel zu hoch geschätzt zu haben. Nach der Größe des Theaters zu urteilen, konnte dasselbe insgesamt höchstens 1800 Menschen fassen.

Das Theater hatte bewegliche Dekorationen, wie sie in Paris seit 1621 üblich geworden waren; wahrscheinlich herrschte die Kulisse von Anfang an auf der Bühne dieses Theaters. Der nur den höfischen Festlichkeiten dienende Bau blieb bis 1660 in seiner ersten Gestalt erhalten. In diesem Jahre überwies es Louis XIV. an Molière (1622—1673).

Nach dem Tode Richelieus (1643) wendete sich der französische Hof ganz der italienischen Prunkoper zu, deren Einfluß auf das höfische Theaterwesen erdrückend wurde. Besonders war der Nachfolger Richelieus der Kardinal und Minister Mazarin, der für den minderjährigen König die Regierung ebenso selbstherrlich wie sein Vorgänger leitete, ein Verehrer und Gönner der italienischen Oper. Schon 1645 ließ er eine große Zahl italienischer Musiker und Sänger kommen, denen er das bereits genannte Theater Petit-Bourbon überwies. Gleichzeitig wurde der berühmte Theaterarchitekt Giacomo Torelli berufen und mit der Neueinrichtung dieses Theaters betraut, das nunmehr fast ausschließlich den Opern, Balletten und anderen Festlichkeiten des Hofes diente. Der Zuschauersaal wurde auf das reichste ausgeschmückt, doch sind uns, soweit mir bekannt, keine Abbildungen von ihm erhalten geblieben. Dagegen ist der Proszeniumsbau, wie ihn Torelli neu schuf, aus den Stichen des Stefano della Bella (1610—1664) ersichtlich (Fig. 36). Die Bühnenöffnung war von rechteckiger Form, beiderseits von je einem aus Rund- und Spiegelquadern sich aufbauenden dorischen Pfeiler flankiert, die das reichgegliederte in der Mitte mit Wappen und Krone gezierte Gebälk trugen. Die Postamente der Pfeiler und die vordere Bühnenbrüstung zeigten allegorische Figuren-Reliefs; die Anlage des Orchesterplatzes ist nicht

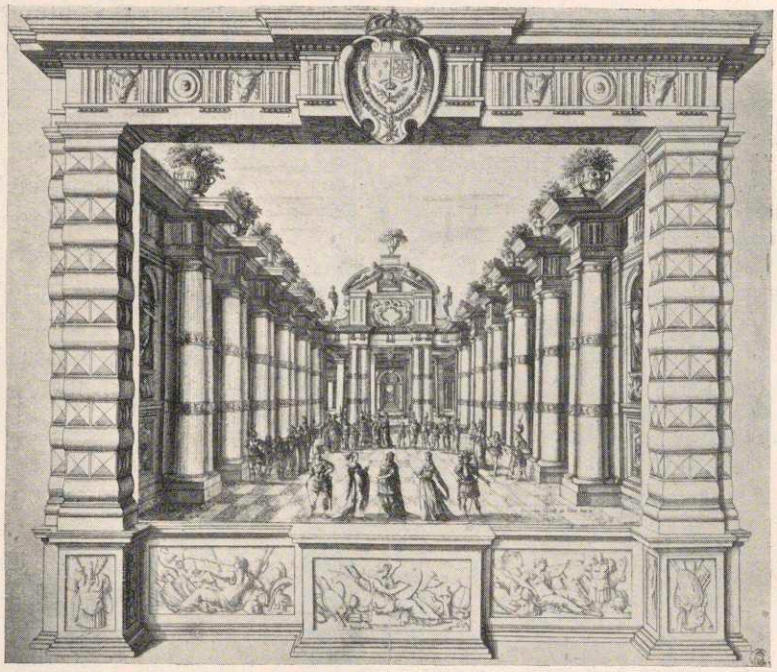


Fig. 36. Proszeniumsansicht der Bühne im Palais Petit-Bourbon; die eingeklebte Bühnendekoration ist von Giacomo Torelli da Fano in Venedig geschaffen und ausgeführt worden.

erkenntlich. — Schon 1647 wurde das neueingerichtete Theater Petit-Bourbon mit der Oper „Orpheus und Euridice", als der ersten großen italienischen Prunkoper am französischen Hofe, eröffnet. Torelli hatte künstlerisch und technisch mit einer Vollkommenheit inszeniert, die ihm lauten Beifall eintrugen und seinen Ruhm als Theaterarchitekt, Dekorationsmaler und Maschinenerfinder dauernd begründeten. Noch nie hatte man in Paris die Malereien und Verwandlungen der Dekorationen, das leichte Spiel und die Mannigfaltigkeit der Theatermaschinen in solcher Vollendung gesehen. Die Götter schwebten aus den Wolken hernieder und Geister stiegen unter Donnergetöse aus der Unterwelt empor. Ganz besonders aber überraschte die Erfindung Torellis, die es möglich machte, bei offener Bühne mit einem Schlag die Szenerie zu verwandeln. Die nach den Entwurfszeichnungen Torellis gemalten Kulissendekorationen hat uns Stefano della Bella in zahlreichen Stichen überliefert.

Die Szenerien erregten bei Hofe derartige Bewunderung, daß Mazarin den Dichter Corneille (1606—84) bat, für sie ein neues Stück zu schreiben. Es entstand „Andromeda", ein Stück, das 1650 im Petit-Bourbon zuerst aufgeführt, wurde. Abgesehen von einem einzigen neuangefertigten Schlußprospekt kamen die von Torelli geschaffenen alten Dekorationen und Maschinen wieder zur Verwendung und ernteten erneut größten Beifall. —

Das Theater Petit-Bourbon bildete bis zu seinem Untergange das Vorbild für alle wichtigeren Theaterbauten, die in den Hotels für die großen Herren oder in Ballhäusern für das Publikum entstanden.[80]) Nachdem es 1659 den eben nach Paris zurückgekehrten Molière vorübergehend gedient hatte, wurde es 1660 mit den Nachbargebäuden niedergerissen, um die Vollendung des Louvre

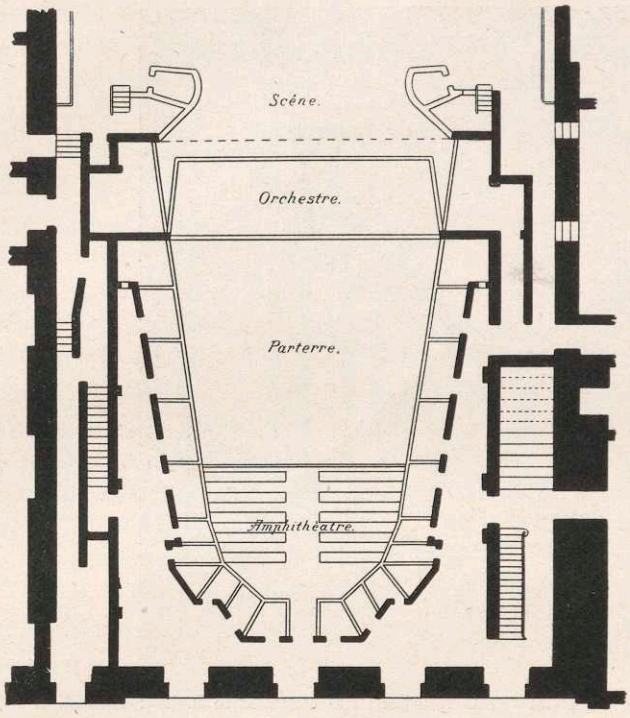


Fig. 37. Das Molièretheater im Palais-Royal zu Paris.

d. h. die Errichtung der östlichen Hauptfassade 1667 bis 1674 zu ermöglichen.[81]) Die Errichtung dieses Baues bildet bekanntlich in der französischen Kunstgeschichte einen markanten Wendepunkt; denn durch den Sieg Perraults über Berninis Pläne wurde auch die Herrschaft des französisch-palladianischen Klassizismus gegründet und die Verdrängung des italienischen Barock besiegelt. —

Molière zog 1660 auf königlichen Befehl in das unter Richelieu erbaute Theater des nunmehrigen Palais-Royal ein, das er für seine öffentlich stattfindenden Vorstellungen gänzlich umbauen ließ (Fig. 37).[82]) Der Zuschauerraum wurde in ein Logenhaus umgewandelt; die Vorderwandungen der zwei Logenreihen schlossen an das Proszenium an, und, indem sie in geraden Linien nach der Tiefe des Raumes sich näherten, grenzten sie im Hintergrunde das Parterre polygonal ab. Das letztere war durch eine Barriere geteilt in das vordere ebene eigentliche „Parterre“ und in das stark ansteigende „Amphithéâtre“. Die Bühnenansicht geht aus den sechs von Charles Coypel (1661 bis 1722) nach Molièrschen Komödien gezeichneten Szenenbildern hervor, die 1726 als Stiche von Joullain publiziert wurden. Der ursprüngliche Korbbogen ist durch einen horizontalen Architrav ersetzt, der von zwei Säulen und zwei Halbpilastern korinthischer Ordnung gestützt wird. Am Proszenium finden sich beiderseits zwei auffallend große Logen vor, zwischen denen das Orchester liegt. Diese Logen waren ebenso wie die durch Schranken abgeschlossenen also direkt auf der Bühne befindlichen Plätze hinter dem Vorhang, für die vornehmen Herren und Gönner des Theaters bestimmt. Von diesen wird berichtet, daß sie allein das Recht auf diese Bühnenplätze hatten, und daß sie durch schallendes Gelächter, durch lautes Geschwätz und durch andere Unzuträglichkeiten die Aufführungen störten. Das Parterrepublikum stand ihnen in dieser Beziehung nicht nach, und es mußte sogar ein Gitter vor der Bühne quer durch den Saal gezogen werden, um die Darsteller gegen die allzu unternehmungslustigen Parterrebesucher zu schützen. — Nach dem Tode Molières 1673 zog die französische Oper, die seit der Gründung der Akademie für Musik und durch den Komponisten Lully und den Textschreiber Quinault zu großer Entwicklung gekommen war, in dieses Haus ein und blieb daselbst bis 1763. In diesem Jahre wurde das Theater des Palais-Royal durch Feuer zerstört. —

Nahezu gleichzeitig mit dem Molièretheater entstand das kunstgeschichtlich

bedeutungsvolle Theater de la Comédie Française (Fig. 38),[83]) das 1687—89 errichtet wurde und ebenfalls für die Öffentlichkeit bestimmt war. Die Form des Zuschauerraumes war dieselbe wie beim Molièretheater, nur schlossen die senkrecht übereinander stehenden Logenreihen nicht polygonal, sondern halbkreisförmig das Parterre ab. Dieses zerfiel in ein horizontales unmittelbar vor der Bühne liegendes „Parkett" (b), dessen erste Sitzreihe, durch eine Brüstungswand abgeteilt, das Orchester (a) bildete. Hieran schloß sich mit kräftig ansteigendem Fußboden das eigentliche, für Stehplätze bestimmte „Parterre" (c). Hinter diesem lag das mit sieben Sitzbänken ausgestattete, stark erhöhte „Amphithéâtre" (d). Jeder der drei Ränge hatte neunzehn vollständig voneinander getrennte Logen, deren Scheidewände nach altem Vorbilde rechtwinklig zur Brüstung standen. Jeder Rang enthielt zwei amphitheatralisch angeordnete Sitzreihen. Der Saal war 11,7 m breit, 17,1 m lang und 10,30 m hoch. Die Bühne war insgesamt 13,6 m tief und zwischen dem Proszenium 11,7 m, im hinteren Teile dagegen 16,6 m breit. Die Vorbühne wurde beiderseits durch drei senkrecht übereinander angeordnete, mit je drei Bänken versehene 3,90 m breite Logen, die Proszeniumslogen, eingeschlossen, deren jede an der Vorderseite eine stützende Mittelsäule hatte. Die eigentliche Bühnenöffnung wurde von zwei korinthischen Säulen flankiert und war 7,4 m hoch. Die innere Ausstattung des Saales war höchst einfach. In Höhe der ersten Ranglogen führte ein

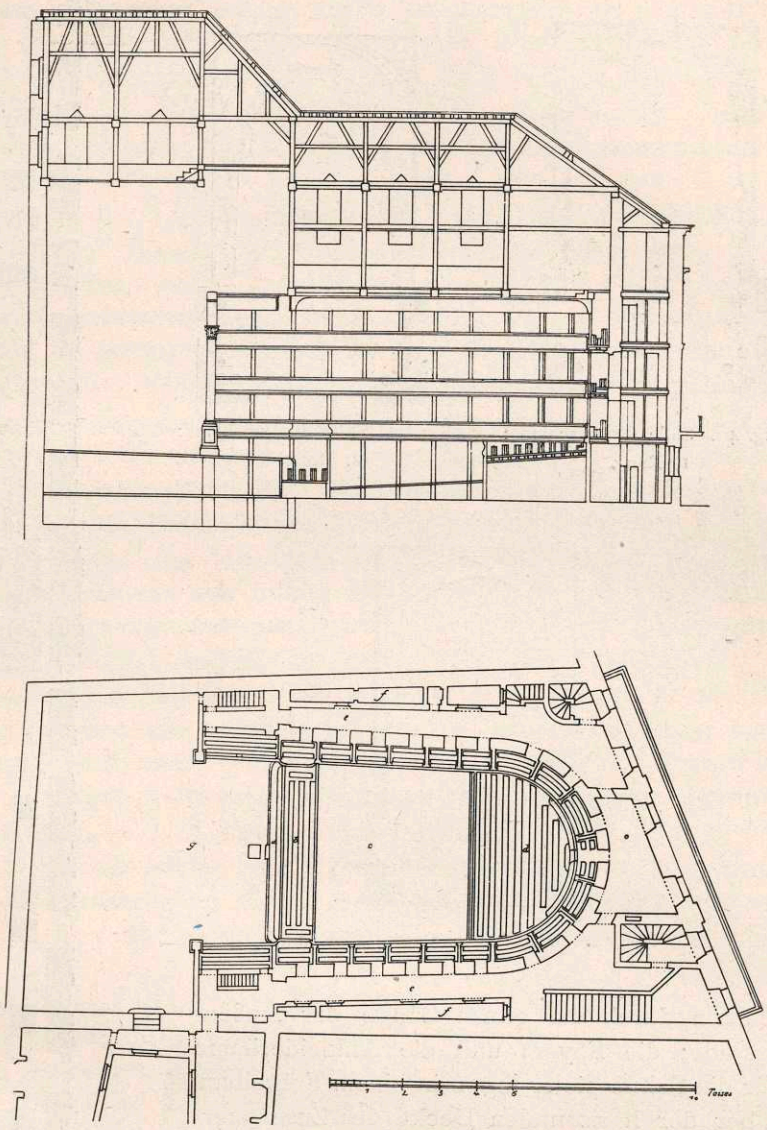


Fig. 38. Das alte Theater de la Comédie Française in Paris.

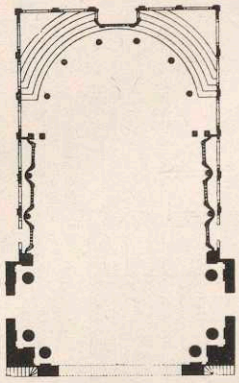


Fig. 40. Salle des machines: 1. Rang.

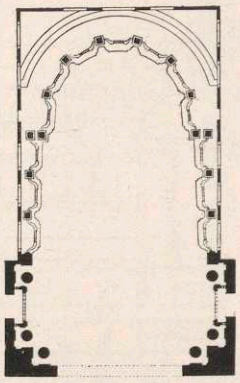


Fig. 41. Salle des machines: 2. Rang.

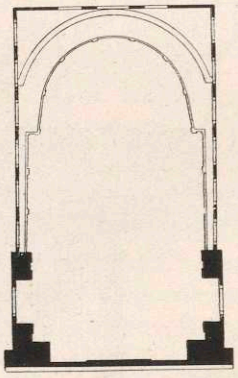


Fig. 42. Salle des machines: 3. Rang.

Balkon durch die ganze Länge der Außenfassade; die Foyers und die Ankleideräume für die Schauspieler lagen in einem Flügelbau. Über der horizontalen Decke des Zuschauerraumes war der Malersaal angeordnet; bemerkenswert ist auch die stark ausgesprochene überhöhte Bühnenbedachung, mit der stattlichen Oberbühne. Die Unterbühne hatte nur Manneshöhe. — Infolge des Abbruches des Theaters Petit-Bourbon machte sich für den königlichen Hof ein Neubau nötig. Giacomo Torelli war bis 1662 am Hofe Ludwig XIV. tätig gewesen, dann aber wieder in seine Heimat zurückgekehrt. Seinen Nachfolgern und Schülern, dem Architekten Amandini und dem Maschinenmeister Vigarani, befahl Ludwig XIV. ein Opernhaus in die Tuilerien einzubauen, an dessen Fertigstellung seit

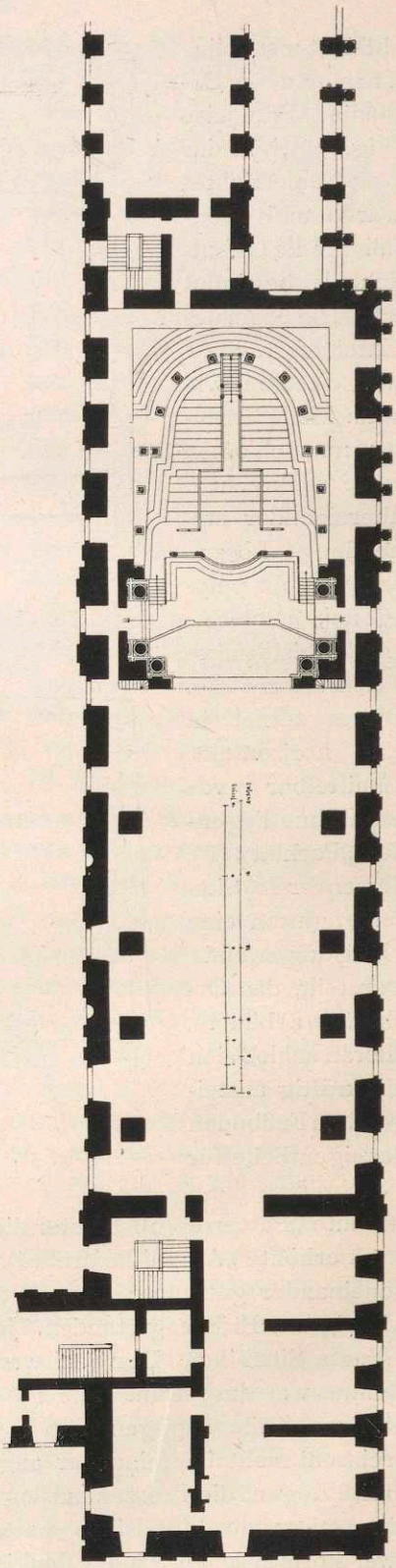


Fig. 39. Das Theater Ludwig XIV. in den Tuilerien („Salle des machines"): Erdgeschoßgrundriß.

1660 Levan arbeitete. Die ganze Anlage dieses Theaters (Fig. 39, 40, 41, 42)[84]) zeigt im Vergleich mit den gleichzeitigen italienischen Werken, daß die französische Architektur im Zeitalter Ludwig XIV. auch auf dem Theaterbaugebiete zu durchaus eigenartigen und selbständigen Formen gekommen war, zu Formen, die unabhängig und verschieden von denjenigen des höfischen Barocktheaters in Italien sind.

Dort herrschte in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. nicht nur am öffentlichen sondern auch am höfischen Theater der senkrecht übereinanderstehende, stets geschlossene Logenbau, dort bestimmte die Kurve die Grundrißform des Saales; das in Italien nie geteilte Parterre begann dort seine Bedeutung als ausschließlicher Platz des Hofes zu verlieren, während die fürstliche Mittelloge im Grunde des Zuschauersaales erhöhten Wert gewinnt. In Frankreich dagegen erhält sich die überlieferte langgestreckte, rechteckige Grundrißform, an Stelle des geschlossenen Logenbaues tritt hier der offene Balkon- bezw. Galeriebau auf, die Teilung des Parterres in einen vorderen nur dem Fürsten und dessen Familie vorbehaltenen Teil und in das von diesem durch Barriere getrennte, erhöhte Amphitheater bleibt die Regel auch bei den Theatern des Hofes. Nur auf der Bühne ist Frankreich, wie ganz Europa, von Italien völlig abhängig. Die konstruktive Einrichtung, die ganze Anlage und der Betrieb der Maschinen werden zum Arbeitsgebiet fast ausschließlich italienischer Architekten und Ingenieure.

Das Opernhaus in den Tuilerien[85]) war in einem rechteckigen, im Lichten 20,16 m ($10\frac{1}{3}$ toises) breiten und 74,75 m ($38\frac{1}{3}$ toises) langen Saal eingebaut. Den größeren Teil dieses Raumes nahm die stattliche Bühne ein mit 44,20 m ($22\frac{2}{3}$ toises) Länge, ein Maß, an dessen Größe auch unsere modernen Theaterbauten nicht heranreichen. Die Kulissen wurden schräg gestellt, d. h. sie bildeten mit der Vorhangfläche einen Neigungswinkel und zwar von 20° (vergl. Pozzo). Bei der außerordentlichen Größe und Vollkommenheit der Bühnenmaschinere erhielt das in ganz Europa berühmte Theater den Namen „Salle des machines". —

Der Zuschauerraum hatte rechteckige Form und maß 28,60 m in der Länge und 15,60 m in der Breite. Er war an der Rückseite und an den zwei Längsseiten in allen Stockwerken je von einem 1,30 m breiten Gange umgeben, der mit der Bühne in offener Verbindung stand. Die 10,35 m breite Bühnenöffnung war architektonisch reich gegliedert und beiderseits durch eine Vollsäule eingefaßt, die in Verbindung mit den zwei gleichgroßen vollen Wandsäulen zu einem stattlichen Proszeniumsbau sich vereinten. Diese beiderseits durch die ganze Höhe des Saales reichenden Säulenpaare bildeten den Rahmen für die zwei Hauptzugangsportale in den Parterreraum und für je einen Balkon, der in der Höhe des zweiten Ranges lag. Ein weiterer Hauptzugang lag in der Längenachse des Parterres.

Der Parterreraum war durch ein Geländer geteilt und von einer korinthischen Säulenstellung umgeben, die sich nach hinten im Halbkreis schloß. Sie trug die Galerie des dritten Stockwerks, während die des zweiten Stockwerks zwischen den Säulenschäften eingebaut war. Das erste Stockwerk kam an den Seiten nur durch je drei von Steinkonsolen unterstützte Balkone und in der Längsachse durch einen Mittelbalkon zum Ausdruck. Über die innere Ausstattung berichtet uns Sturm,[86]) der das Theater zwar besichtigen, aber zu

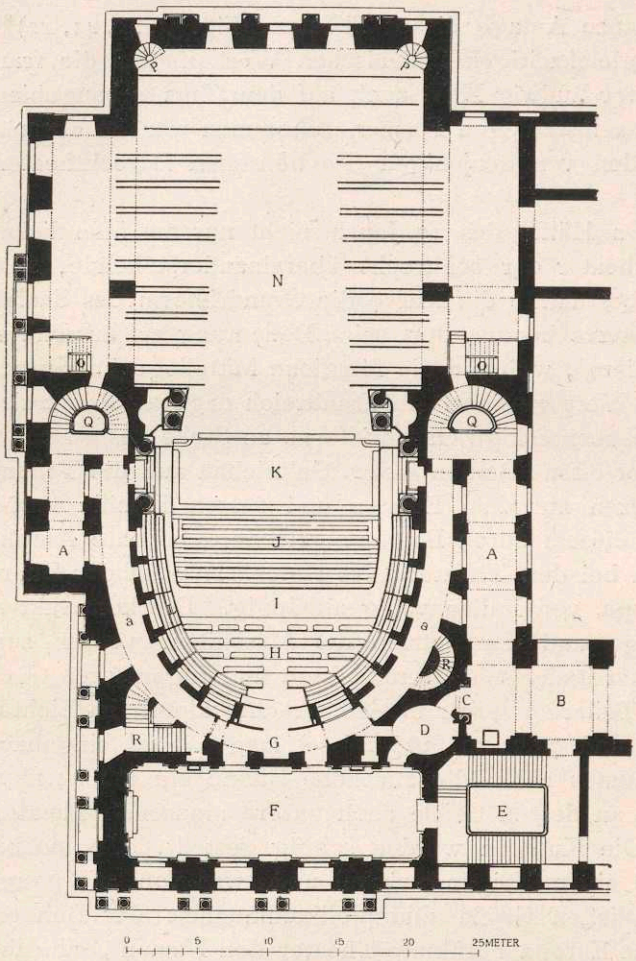


Fig. 43. Das Opernhaus im Schloß zu Versailles.

seinem großen Ärger, nicht hatte abzeichnen dürfen: „Das Theatrum ist unstreitig das herrlichste in Europa, wiewohl das hannöversche an prächtigem Aussehen ihm nicht viel nachgegeben. Das Parterre ist bequem, selbiges ist durch ein Geländer in zwei Teile abgeteilt. Die Bewegung der Maschinen sonderlich schön mit Gegengewichten eingerichtet. Ich habe vermeint mit Versprechung guten Recompens zu erhalten, daß mir der Conzierge nur einen ganzen Tag erlauben möchte darinn zu bleiben und alles abzumessen, bin aber fast rüde mit meiner Bitte abgewiesen worden. Alles marmorartig gemahlt, Kapitäle und Schafftgesimse an den Säulen zwischen den Logen sind verguldet, ebenso die ganze Decke mit Gemählten gezieret ist, welche le Brun gezeichnet und der ältere Coypel gemahlt hat.“ —

Wenn Donnet[87]) das Fassungsvermögen auf 6000 Zuschauer angibt, so überschätzt er es um das vierfache; Brice glaubt sogar an ein Fassungsvermögen von 7000 Personen, viele andere reden es ihm nach oder greifen wohl noch höher. In Wirklichkeit konnte der Zuschauersaal dieses Theaters 1500—1800 Menschen aufnehmen. —

Die Grundrisse und Schnitte dieses Theaters sind uns in den sehr klaren Stichen, die sich in dem großen Architekturwerke Blondels[85]) finden, überliefert.

Das Theater wurde nur kurze Zeit vom Hofe benutzt; besonders berühmt wurde es durch Servandoni, der 1730 mit größtem Erfolge auf dieser Bühne seine szenischen Dekorations- und Architekturschauspiele schuf. Bis zur französischen Revolution behielt es seine ursprüngliche Gestalt, dann wurde der Raum mehrere Male für andere Zwecke vollständig umgebaut,[88]) so daß heute nichts mehr von diesem vielgerühmten Wunderwerke erhalten ist.

Ganz ähnlich dem großen Opernhaus in den Tuilerien war dasjenige, welches als ein Bestandteil der Schloßanlage zu Versailles geplant war (Fig. 43). Der Proszeniumsbau ist noch reicher durchgebildet; Logen fehlen, wodurch der

Charakter der Bühne, welche eben in erster Linie Architekturschauspielen zu dienen bestimmt war, noch schärfer zum Ausdruck kommt. Die Bühne hat die stattliche Tiefenausdehnung von 27,00 m bei 23,00 Breite. Das Parterre, welches gleichfalls die in Frankreich übliche Mehrteilung zeigt, ist von langgestreckter Form, schließt im Fond halbkreisförmig ab und wird von galerieartigen Rängen umgeben. Größtes Gewicht ist auf die architektonische Gestaltung des Zuschauerraumes, der übrigens geringe Abmessungen zeigt, da er nur für die Hofgesellschaft bestimmt war, gelegt. Gegenüber dem Theater in den Tuilerien ist hier insofern ein großer Fortschritt zu verzeichnen, als das Bestreben nach feuersicherem Bau — das ganze Theater ist massiv ausgeführt gedacht — und nach bequemer Verkehrabwickelung vortreffliche Lösung findet. Besonders ist die Anlage der zahlreichen, durchweg in Stein konstruierten Treppen sehr bemerkenswert (vergl. Gurlitt: Gesch. d. Barockstiles, Band 2).

Neben diesen großen für die Prunkopern und Ballettszenerien bestimmten Häusern, dienten eine Menge kleiner Saaltheater, deren sich eines in jedem Schlosse vorfand, den theatralischen Hoffestlichkeiten im engsten Kreise. Dieselben ähnelten einander, und es genügt, wenn hier jenes in Saint-Cyr errichtete erwähnt wird. Dasselbe ist so recht bezeichnend und charakteristisch für die äußerst verfeinerte Art des Genießens am französischen Hofe. Die Maintenon, welche seit 1680 erklärte Maitresse Ludwig XIV. war, hatte im gleichen Jahre die Abtei Saint-Cyr gestiftet, eine Erziehungsanstalt für 300 Töchter verarmter Edelleute.

In der zweiten Etage des Hauses, neben der Haupttreppe, und zwar im Vestibüle der Schlafsäle, ließ Madame Maintenon ein reizendes, mit aller Kostbarkeit ausgestattetes kleines Theater[89]) einbauen (Fig. 44). Der eine der Schlafsäle (dortoir des Jaunes) diente den Darstellern als Versammlungs- und Übungsraum; Racine gab hier seine Anweisungen und leitete von hier aus die Aufführungen. Das Vestibül der Schlafsäle war so geteilt, daß der kleinere Teil der Bühne, der größere den Zuschauern diente. Vor der Bühne lag das Orchester und zwei amphitheatralische Sitzreihen, in der Mitte des Parterres stand der Sessel für den König, unmittelbar dahinter die Sitzreihen für den Hof. Im Hintergrunde wurde das Parterre durch vier amphitheatralisch angeordnete Bänke abgeschlossen, auf denen sich die Fräuleins niederließen und zwar getrennt nach den vier

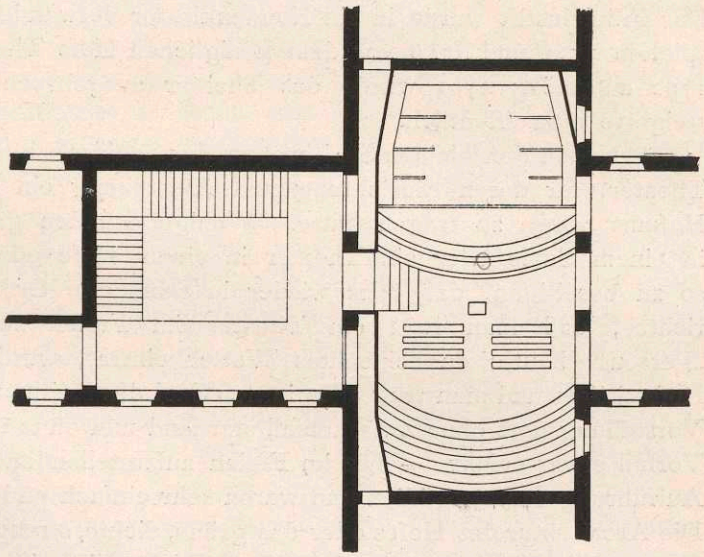


Fig. 44. Das Theater im Stift zu Saint-Cyr.

Klassen, wobei die Jüngsten, die rote Klasse (les Rouges), die oberste Reihe inne hatten; ihnen folgten die grüne (les Vertes), die gelbe (les Jaunes) und die blaue Klasse (les Bleues); in den seidenen Gürtel- und Halsbändern, den Haubenknoten und Achselschleifen kehrten diese vier Farben wieder und trugen zu der heiteren Farbenharmonie des Ganzen nicht unwesentlich bei. — Am 26. Januar 1689 fand die erste Vorstellung statt. Gegeben wurde „Esther" von Racine; die Maintenon selbst hatte alle Anordnungen, besonders auch die Platzverteilung getroffen. Die ungemein prächtigen Dekorationen, durch die nacheinander das Zimmer der Esther, der Thronsaal Ahasvers und im 3. Akt die Gärten Esthers und die Ansicht des Festsaales dargestellt wurden, malte der Dekorateur der Aufführungen am Hofe Jean Bérain (1620—1697). Dieser berühmte Künstler, dem von Louis XIV. im Louvre eine Wohnung zugeteilt worden war, zeichnete auch die glänzenden überaus kostbaren persischen Kostume für die Fräuleins; die Diamanten und Perlen, die der König einstmals an seinen eigenen Ballettkostümen trug, wurden hier wieder verwendet. Der Organist des Hauses Nivers und die Kammermusik des Königs bildeten das Orchester. Kostbare Kristallkronleuchter und eine Menge von Wachskerzen trugen zur Erhöhung des Glanzes dieser intimen assemblée bei.

Bis 1701 fanden in stetiger Folge in Saint-Cyr Vorstellungen statt, die große Summen verschlangen. Von da ab lassen die Hoffestlichkeiten an Glanz und Regelmäßigkeit infolge der politischen Wirren, der kriegerischen Mißgeschicke und der Todesfälle in der königlichen Familie nach. Nach dem Tode des Königs 1715 zog sich die Maintenon in ihr Stift zurück, wo sie 1719 starb. Das Fräuleinstift wurde in ein Nonnenkloster verwandelt, aber auch die Nonnen spielten 1731 und 1756 vor dem königlichen Hofe Theater. Das Kloster wurde 1792 aufgelöst; 1793 wurde das Theater ausgebrochen. Die Requisiten versteigerte man öffentlich.

Neben den kleinen Saaltheatern der Schlösser bestanden auch provisorische Theater, für deren Einrichtung und Aufstellung ein eigens dazu geschaffenes Hofamt Sorge zu tragen hatte. Wenige Stunden genügten, um eine Bühne in einem Saale oder ein Theater in einem Hofe oder Parke aufzustellen und so zu beseitigen, daß alles wieder in seine alte Ordnung kam. Bapst[90]) berichtet, daß man 1682 ein Theater im Freien zur Aufführung der Oper „Perseus" baute; da schlechtes Wetter eintrat, wurden die Baulichkeiten im Hofe sistiert und man trug alles in den Saal des Reithauses, so daß am Abend die Vorstellung dort ohne Zwischenfall stattfand und ohne daß der Monarch von dem Vorfall etwas erfuhr. — Die im Freien aufzustellenden Bühnen dienten meist zur Aufführung von Tragödien und waren sehr einfach und ohne Kulisseneinrichtung. Die Architektur des Hofes oder das grüne, dichte, streng verschnittene Buschwerk bildeten die Bühnenwandungen.[91]) — Gelegentlich der großen Festlichkeiten am 18. Juli und den folgenden Tagen des Jahres 1668[92]) fand am Abend des ersten Tages die Aufführung der Musiktragödie „Alceste", die mit Ballettentrés ausgeschmückt war, im Marmorhofe (cour de marbre) des Versailler Schlosses statt. Zahlreiche Lichter erleuchteten den Hof. Dieser hatte ein Podium erhalten, das bis zur Sockelhöhe reichte und als Bühne diente. Die Architektur des Hofes, dessen Säulen grüne Guirlanden schmückten und deren Wirkung auch durch Aufstellung von Baumpflanzen gesteigert wurde, bildete die einzige Bühnendekoration. An

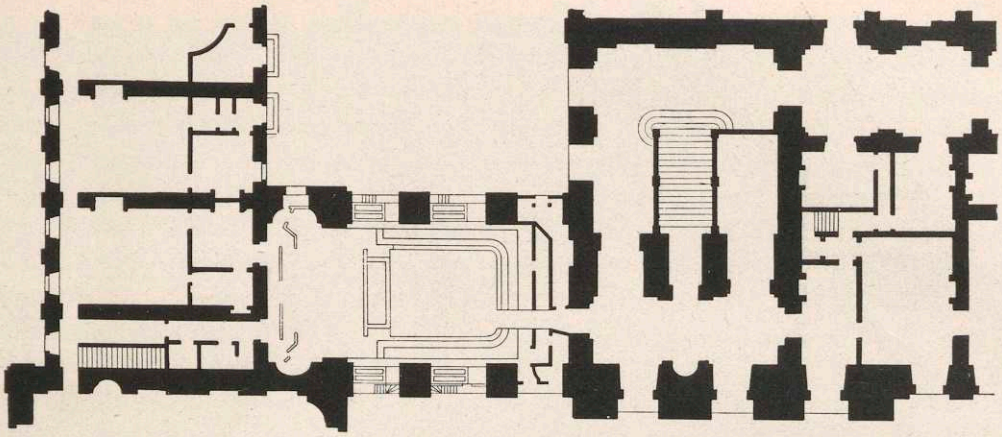


Fig. 45. Das kleine Schloßtheater zu Versailles.

der Vorderseite der Bühne befand sich zu beiden Seiten je ein Orchester, während der mittlere Teil völlig frei blieb. Auch die verbindenden Stufen zwischen Bühne und Parterre waren fortgeblieben. Hier saß im Halbkreis der königliche Hof; dahinter auf amphitheatralisch angeordneten Sitzreihen die übrige Hofgesellschaft. Die Prachtentfaltung konzentrierte sich auf die überaus reiche Kostümierung der Schauspieler.

Seit 1701 bis zum Tode Ludwigs XIV. hatten die Hoffestlichkeiten eine bedeutende Herabminderung erfahren. Unter seinem Nachfolger Ludwig XV. (1715—1774) begann nochmals der alte Glanz und die festliche Pracht aufzuleben, zeigte sich das verfeinerte Sinnesleben am französischen Hofe noch einmal in Verbindung mit der Kunst. Die Festlichkeiten dieser Epoche erreichten künstlerisch ihren Höhepunkt gelegentlich der Hochzeit des Dauphin mit Maria Theresia, Infantin von Spanien, im Februar 1745. Die Abbildungen der prächtigsten hierbei ausgeführten Festdekorationen wurden gestochen und erschienen in einem Großfoliobande „Recueil des Festes . . .", Paris 1756.

Das Theaterleben am Hofe Ludwig XV. stand lange Zeit ausschließlich unter dem Einflusse der Pompadour,[93]) die unter den Maitressen dieses Königs die vornehmste Stelle einnimmt und durch Schönheit, Klugheit, Ehrgeiz und Ränkesucht sich auszeichnete. Um den König zu beschäftigen, ließ sie nach dem Vorbilde der Maintenon im Palast zu Versailles und später im Schloß Bellevue kleine Theater einbauen, in denen Luxus und höfische Verfeinerung höchste Triumphe feierten. Besonders berühmt wurde das Théâtre des petits cabinets im Versailler Schlosse, an dessen Ausstattung die berühmtesten Künstler der Zeit tätig waren. Boucher (1703—1770) und Pérot malten die Dekorationen, während die Maschinerien von Arnould und Tremblin verfertigt und geleitet wurden und die Kostüme Perronet entwarf und zeichnete. Mit Molières „Tartuffe" wurde es am 17. Januar 1747 eingeweiht. Da das Theater sich als zu klein erwies, wurde ein neues Theater in einem anderen Saal des Versailler Schlosses errichtet, das zum Wegnehmen eingerichtet war; innerhalb 14 Stunden konnte es abgebrochen und wieder aufgestellt werden. Dieses wurde 1748 eröffnet mit „Les Surprises de l'Amour"; an Prachtentfaltung übertraf es noch das vorgenannte. Der Platz des Königs konnte 25 Personen fassen; zu seinen beiden Seiten nach der Bühne zu waren

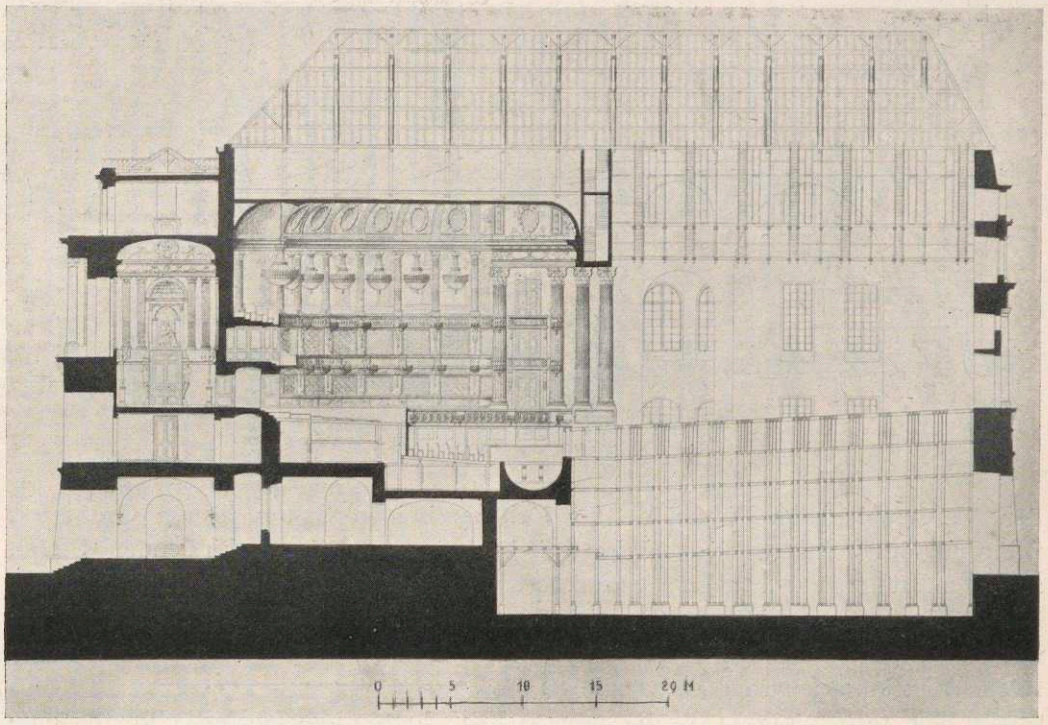


Fig. 46. Das Opernhaus zu Versailles: Längsschnitt.

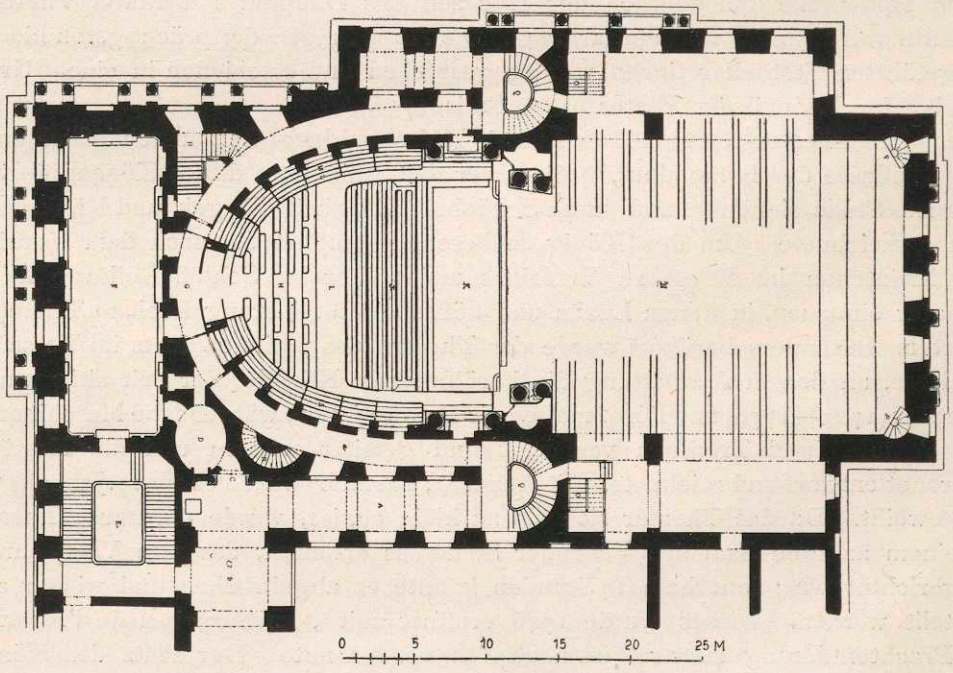


Fig. 47. Das Opernhaus zu Versailles: Grundriß.

zwei Balkone für je 12—15 Personen vorgesehen. Unter dem Königsplatz waren Stufenbänke für etwa 40 Personen angeordnet. Zwischen diesen und der Bühne lag das Orchester, das gegen 40 Plätze enthielt. — Einen Begriff von der Anordnung dieser kleinen Saaltheater gibt Fig. 45, die das Versailler Schloßtheater darstellt. —

Von großer Wichtigkeit für die Theaterbauentwickelung in Frankreich ist die Ausführung eines neuen Opernhauses im Schlosse zu Versailles durch den Architekten Gabriel[94]) (1699—1782), der 1753 dazu den Auftrag erhielt. Wir sehen hier zum ersten Male im französischen Theaterbau die Kurve als bildendes Grundelement des Zuschauerraumes auftreten. Aber auch die massive Ausführung des Saales, die Anlage eines rings um diesen führenden Wandelganges, sowie die Anordnung massiver Treppen sind für Frankreich neue, fortschrittliche Gedanken. Dagegen bleibt im Parterre die überlieferte Trennung in das eigentliche Parterre und in das Amphitheater erhalten (Fig. 46, 47, 48). Die Grundform des Saales ist die eines stark gestelzten Ovales. Der horizontale Architrav des Proszenium wird beiderseits von zwei stattlichen korinthischen Säulen unterstützt; unmittelbar neben diesen umrahmen je zwei weitere solcher Säulen die beiden Zugangsportale zum Parterre, dazwischen breitet sich ein großes Orchester aus. Die drei Ränge sind balkonartig in den Saal vorgekragt; in der Längsachse des Saales liegt die königliche Festloge in Höhe des zweiten Ranges, eigentlich auch ein Balkon, der kräftiger ausladet und nach der Rückseite eine nischenartige Durchbildung erfährt. Auf den quadratischen Wandpfeilern des ersten und zweiten Ranges sind im dritten Range eine Reihe wundervoller, jonischer Vollsäulen gestellt, was dadurch erreicht wurde, daß der Wandelgang des ersten und zweiten Ranges im dritten Range zu dem Zuschauerraum bezogen ist. Die Säulen tragen eine reichgeschmückte, stattliche Kehle, die in die horizontale, mit einem mächtigen Gemälde geschmückte Decke überführt. Das Haus war außerordentlich reich geschmückt und machte einen durchaus festlichen Eindruck. Die unverkennbar großen Fortschritte im freien Entwurf, die vorzügliche Anlage der Foyers und Treppen kennzeichnen das Werk Gabriels als einen Wendepunkt im französischen Theaterbau. Es ist das letzte große höfische Theater Frankreichs.

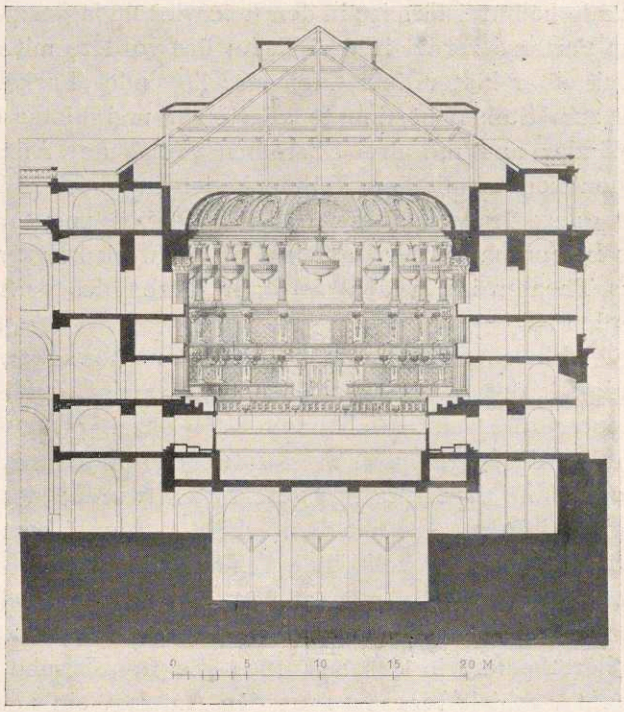


Fig. 48. Das Opernhaus zu Versailles: Querschnitt.

Nach ähnlichen Gesichtspunkten wie das Molièretheater und die alte Comédie française war das Theater in Metz 1751 durch Roland von Virelois errichtet worden.[95]) Und noch 1773 wurde jener alte Theatertypus angewendet beim Bau des Theaters in St. Quentin.[96]) Das Theater hatte, da es für eine kleine Provinzstadt bestimmt war, nur bescheidene Abmessungen. Der rechteckige Saal war ca. 30 m lang und 10 m breit und wurde von massiven Umfassungsmauern geschlossen; die knappe Hälfte desselben nahm die Bühne ein, deren Fußboden nur sehr schwach nach hinten anstieg und die mit einer mannshohen Unterbühne und einer sehr bescheidenen Oberbühne versehen war. Der Zuschauerraum, der zwei balkonartige Ränge hatte, schloß sich im Hintergrunde halbkreisförmig; in den Eckzwickeln lagen zweiarmige gerade Holztreppen. Das Parterre zerfiel in drei Teile; das vordere mit drei Bankreihen ausgestattete, unmittelbar hinter dem Orchester liegende „Parkett", dahinter in gleicher Höhe das zum Stehen bestimmte „Parterre" und hinter diesem das stark erhöhte mit Geländer und mit drei Sitzreihen versehene „Amphithéâtre". Der Parterrefußboden konnte mit dem Bühnenboden in gleiche Höhe gebracht werden, so daß das ganze Haus auch als Ballsaal Verwendung finden konnte. Die Architektur des Innenraumes, der ganz in Holzfachwerk konstruiert war, war höchst primitiv. Das Theater ist in den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts zerstört worden. —

Ein entschiedener Fortschritt im Theaterbauwesen Frankreichs lag in der Tätigkeit des Architekten Jacques-Germain Soufflot (1709—1780), der 1754 das Theater zu Lyon[97]) vollendete. Gleichzeitig mit Gabriel führte er bei seinem Werke das Oval als Grundform des Zuschauerraumes ein, der durch das Proszenium segmentartig geschnitten wurde; doch auch er behielt noch das zweigeteilte Parterre mit dem erhöhten Amphitheater bei. Als weitere Neuerung darf die bewußte vollständige Freistellung des Bauwerkes, dem er auch eine charakteristische Außenfassade zu geben suchte, nicht unerwähnt bleiben. Soufflots Neuerung fand sofort Nachahmung. Als das alte, im Palais-Royal gelegene Molièretheater, in das seit 1673 die französische Oper verlegt war, 1763 abbrannte, erhielt Moreau 1764 den Auftrag, ein neues Opernhaus auf demselben Platz zu erbauen; im Januar 1770 wurde der Neubau eröffnet. Die Grundform ist auch hier die des überhöhten Halbovales; besonders beachtenswert ist die stattliche Durchbildung des Proszeniums, das Logen erhielt, und die Anlage ausgedehnter Foyers, Wandelgänge und feuersicherer massiver Treppen. Moreaus Werk wurde in Paris hoch gefeiert. — Inzwischen war die öffentliche Oper in die Tuilerien verlegt worden; dort sollte der berühmte, aber seit Jahren unbenutzt stehende Salle des machines für ihre Zwecke dienen. Da sich dieser Raum aber infolge seiner großen Abmessungen als unbrauchbar erwies, so erhielt Soufflot Auftrag, in kürzester Zeit an der Stelle, wo bisher die Bühne stand, ein ganzes Theater einzubauen, während der alte Zuschauerraum jenes herrlichen Theaters für anderweitige Zwecke verwendet wurde. Soufflot hatte schon nach 9 Monaten sein Werk beendet, ohne aber seine reformatorischen Gedanken, wie er sie am Lyoner Theater zum Ausdruck brachte, durchführen zu können, da, wie er sagt, seinen Ideen von den Bauinspektoren des Königs Gabriel und Vaudières entgegengearbeitet wurde. Drei parallel den Umfassungsmauern angeordnete und im Hintergrunde einen Halbkreis in der Grundform bildende Logenränge umfaßten

das zweigeteilte Parterre. Der Proszeniumsbau hat Logenausbildung erfahren; seine architektonische Gestaltung geht aus einem Stich Gauchers hervor, der die Krönung der Büste Voltaires am 30. März 1878 durch die Truppe der Comédie-Française auf dieser Bühne darstellt.[99]) Grundrißpläne finden sich bei J. A. Kaufmann.[88]) 1789 wurde auch Soufflots Werk umgeändert und zum Sitzungssaal des Konventes und der Assemblée nationale gewählt, um dann unter Napoleon I. durch einen neuen Umbau von Percier & Fontaine seine ursprüngliche Bestimmung wieder zu erhalten.[100])

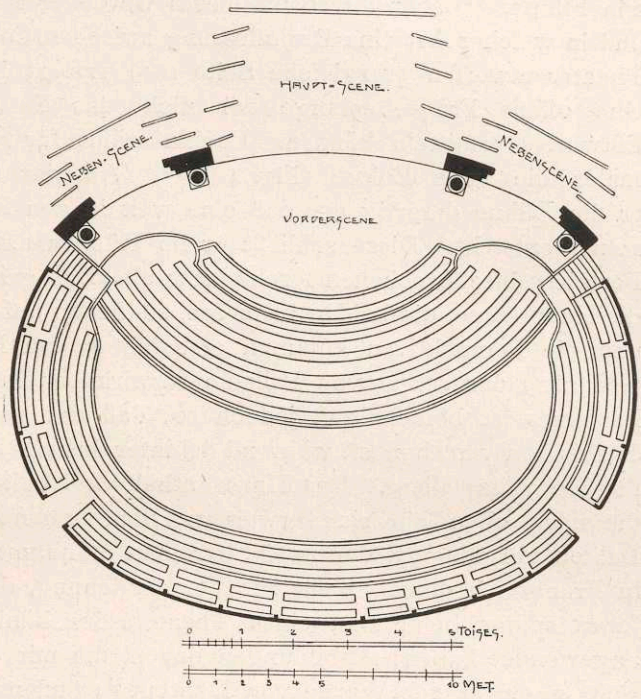


Fig. 49. Theaterprojekt von Cochin.

Die Änderungen der Anschauungen über den Theaterbau in Frankreich wurden herbeigeführt durch die immer stärker werdende Anteilnahme des großen Publikums an der dramatischen Kunst; das Theatergebäude wurde ein öffentliches Gebäude, das nicht mehr dem Willen einer Persönlichkeit, sondern den Forderungen einer Volksmenge gerecht werden mußte in bezug auf Schauen und Hören, Bequemlichkeit und Sicherheit; deshalb die Einführung der Kurve, das Aufgeben der geschlossenen Logen, die Anlage von Wandelgängen, Sälen und Vestibülen, die Anordnung zahlreicher, großer, feuerfester Treppen und die massive Konstruktion des ganzen Baues. Das Theater wurde freigestellt und damit trat als weitere Aufgabe die Durchbildung einer charakteristischen Außenfassade hinzu. Gefördert wurden jene modernen Bestrebungen durch die Eindrücke, die die französischen Architekten gelegentlich ihrer Studienreisen nach Italien vom italienischen Theaterbau empfangen mußten und dann aber auch durch jene umfangreiche Literatur, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand. Fand doch jeder Autor die Fehler der bisher üblichen Theaterbauweisen vom Standpunkte jener Zeit aus mit großer Virtuosität heraus. Und deshalb suchte er Verbesserungsvorschläge zu machen und trat schließlich mit einem eigenen Entwurf an die Öffentlichkeit, der natürlich keinen Fehler hatte, dem er dagegen alle nur denkbaren Vorzüge nachrühmte.

Sehr originell, geradezu revolutionär für jene Zeit, ist der Vorschlag des Kupferstechers Charles Nicole Cochin (1719—1796). Dieser hatte als Begleiter des Marquis de Vandières in Gemeinschaft mit dem Abbé Leblanc und dem Architekten Soufflot 1748—1751 an einer Reise durch Italien teilgenommen und bei dieser Gelegenheit neben vielen modernen Theaterbauten auch das Palladianische Theater in Vicenza gesehen, dagegen nicht das Morellische Theater in Imola,

wie Fillippi[101]) schreibt, denn dieses wurde erst 1779—1780 erbaut. Inwieweit und in welcher Art eine Beeinflussung zwischen Cochins und Morellis und Milizias Theaterentwürfen (vergleiche Seite 100) erfolgt ist, bleibt mindestens solange eine offene Frage, solange wir nicht das Entstehungsjahr des Cochinschen Entwurfes ermitteln können. Cochin wählt für die Grundform des Zuschauersaales die volle Ellipse (Fig. 49).[102]) An der Breitseite der Ellipse ordnet er die Bühne derartig an, daß eine weit in den Saal hineinspringende „Vorderszene" entsteht. Diese schließt er im Rücken mit einer feststehenden, von drei Portalen durchbrochenen Architektur ab. Das größere, mittlere Portal führt auf die Hauptszene, die beiden kleineren, seitlichen auf die Nebenszenen. Die Kulissen und die Perspektiven kommen erst hinter den Portalen zur Verwendung, ein Gedanke, der schon von Palladio verwirklicht wurde. Die übliche Teilung des Parterres ist beibehalten, jedoch so, daß der vordere Teil, „das Parkett", mit Sitzbänken versehen ist, während dahinter das eigentliche, nicht erhöhte „Parterre" für Stehplätze dient. Das Haus enthält drei balkonartig durchgebildete Ränge, die nach oben hin sich erweitern; dem ersten Rang ist ringsum ein zweiter Balkon vorgelagert, der zwei Sitzreihen aufnimmt. — Die Ideen Cochins kamen in Frankreich damals nicht zur Verwirklichung, doch soll sie der Meister einige Jahre später beim Bau eines Theaters im königlichen Schlosse zu Stuttgart angewendet haben; Abbildungen davon, die mir aber nicht bekannt sind, sollen sich in einem der Werke von Dumont[71]) finden. — Einen weiteren erwähnenswerten Entwurf bietet uns Roubo[103]) der Jüngere in seinem 1777 erschienenen Theaterwerke. Dieser Entwurf ist deshalb beachtenswert, weil er den Charakter des Theaters als öffentliches Institut in monumentaler Weise zum Ausdruck bringt. Er kann in gewissem Sinne noch heute für modern gelten. Die Grundform des Saales ist der Halbkreis; ganz nach dem Vorbilde des antiken Theaters bauen sich hier, amphitheatralisch ansteigend, die Zuschauerplätze stufenartig auf. Auf der obersten Stufenreihe erheben sich stattliche Vollsäulen korinthischer Ordnung, die rundum den Saal einfassen und die eine Galerie tragen. In halber Höhe der Säulenschäfte baut sich balkonartig ein Rang ein. Der ganze Saal ist mit einer elliptischen, reich bemalten Kuppel überdeckt; das Bühnenhaus ist von außerordentlicher Größe, ganz modern in der Anlage und ragt mit seinem Dach energisch über das des Zuschauerraumes empor. Auf die vorzügliche Anlage der Treppen, auf die stattlichen Wandelhallen und die Anordnung der Nebenräume, besonders an der Bühne, sei eigens hingewiesen. Die Durchbildung der Außenarchitektur ist kraftvoll und streng monumental; der Architekt ist in seinem Entwurfe bestrebt, die runde Gestaltung des Zuschauerraumes und die Höherführung des Bühnenhauses nach außen hin in Erscheinung zu bringen, ein Bestreben, das später erst durch Semper in der Praxis verwirklicht wurde.

Schließlich kommt unter den in Fragen des Theaterbaues literarisch tätigen französischen Architekten jener Zeit noch Gabriel — Pierre — Martin Dumont (1720—1790) in Betracht. Derselbe studierte lange Zeit in Italien und nahm zahlreiche Bauten auf, die er dann im Stich publizierte. Darunter sollen sich allein 150 Pläne über italienische und französische Theaterbauten und Theaterentwürfe befinden, die er in mehreren Abteilungen veröffentlichte (zwischen 1760 und 1777). Dieses Theaterwerk Dumonts ist gegenwärtig äußerst selten und in keiner Bibliothek vollständig zu erhalten.[104]) Ich kenne nur Fragmente davon.

Roubos Vorschlag, als Kurve des Zuschauersaales den Kreis zu wählen, kommt zuerst beim Theater in Bordeaux zur Ausführung, das Victor Louis[105]) (1735—1807) in siebenjähriger Bauzeit von 1773—1780 errichtete.

Der Saal,[106]) welcher durch das Proszenium so geschnitten wird, daß er einen Dreiviertelkreis bildet, ist von acht Säulen umstellt, zu denen an den beiden Seiten des Proszeniums noch je zwei weitere hinzukommen. Während der erste Rang eine Art geschlossenen, dem Kreise des Saales ringsum folgenden Balkon bildet, ist der zweite und dritte Rang zwischen den Säulenschäften tribünenartig eingebaut und mit je neun Balkonen versehen. Der ganze Saal ist reich geschmückt, in Weiß und Gold gemalt und mit blauen Draperien geziert. Das Theater von Bordeaux bildet im französischen Theaterbau einen Wendepunkt. Es erregte ungeheures Aufsehen und galt für das beste seiner Zeit; für den weiteren französischen Theaterbau wurde es vorbildlich, sogar in Paris wurde es nachgeahmt. Wenn Soufflots elliptische Form beim Theater zu Lyon die altfranzösische, rechteckige Saalanlage des Molièretheater verdrängte, so wurde jetzt diese durch die Kreisform nach Victor Louis' Beispiel ersetzt.[107])

VIII.

DER ITALIENISCHE THEATERBAU SEIT DER MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS BIS ZUR ERRICHTUNG DES SKALATHEATERS.

Mit der außerordentlich schnellen Verbreitung der Opern und Ballette und infolge der immer leidenschaftlicheren Vorliebe des Volkes für diese Art dramatischer Werke begannen in Italien schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Vorstellungen öffentlich zu werden. Die Aufführungen wurden häufiger, der Andrang des Publikums war groß, so daß sich das Bedürfnis nach weiträumigen, in jeder Beziehung sicher konstruierten Theatern gebieterisch geltend machte. In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde der Bau öffentlicher Theater in Italien allgemein. Während die Grundrißformen zunächst noch lange Zeit schwankten, fand im Aufbau sofort des Systems der geschlossenen, senkrecht übereinandergestellten Logen weitestgehende Anwendung. In zahlreichen Arten kam diese Form zur Ausführung.

Die Handelsrepublik Venedig ist die Geburtsstätte des modernen italienischen Logentheaters. Das Theater S. Cassiano daselbst, welches — 1637 erbaut — als das älteste öffentliche Logentheater Italiens gilt, von dem uns aber Pläne bisher gänzlich fehlen, hatte Halbkreisform, dessen Enden in konvergierenden, geraden Linien an die Proszeniumswand anschlossen; ähnlich in der Anlage war das Theater bei S. Giovanni Crisostomo (Teatro Grimani?), dessen Zuschauerraum eine dem Hufeisen ähnliche Grundform bildete. Daß das Suchen

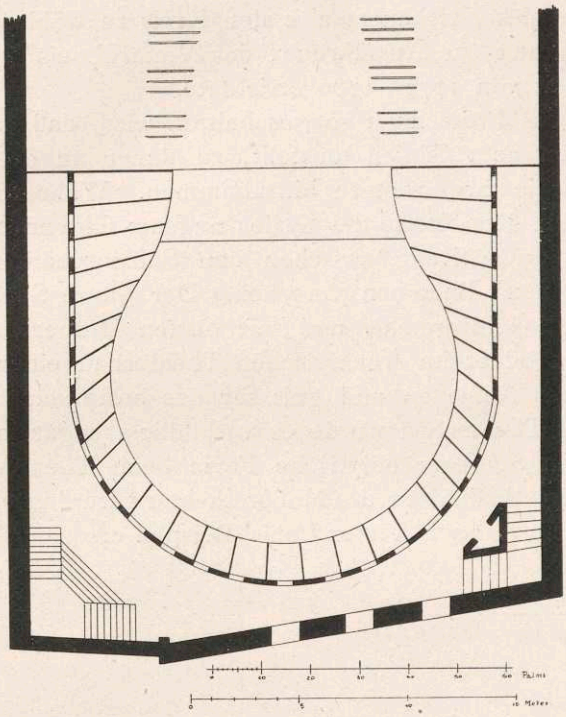


Fig. 50. Theater S. Benedetto in Venedig.

nach der geeignetsten Grundrißform auch zu Absonderlichkeiten führte, zeigt der Grundriß des venetianischen Theaters S. Benedetto (Fig. 50); seine Grundform ist der überhöhte Halbkreis, der sich nach der Bühne hin flaschenhalsartig fortsetzt. Eine architektonische Ausbildung des Proszeniums fehlt ganz. Das Theater hatte fünf lotrecht übereinander angeordnete Ränge mit je 31 durch volle Zwischenwände voneinander abgeschlossener Logen; die Form fand keine Nachahmung. Saunders[108]) erwähnt sie nur flüchtig als Beweis dafür „what an absurdity exists in the world".

Wesentlichen Anteil an der Ausbildung des öffentlichen Logentheaters in Italien hat auch Rom gehabt. Dort entstand 1675 unter der Regierung des Papstes Benedikt XIII. das in gewaltigen Abmessungen aber recht nüchternen Formen von Carlo Fontana (1634—1714) erbaute Theater Tordione.[109]) Die Saalform ähnelt einem abgestumpften Ei; sechs gleichmäßig gestaltete senkrecht übereinanderstehende Logenränge enthalten je 26 Logen.[110]) — Dieses Theater gab für Rom einer großen Zahl weiterer öffentlicher Theaterbauten das Vorbild, so z. B. für die Theater Aliberti, Capronica, La Valle, Granari, Palacorda, La Pace und Argentina. Das letztere wurde 1732 unter Leitung des Girolamo Teodoli gegenüber dem Palaste Cesarini aufgebaut; es hatte eiförmige Grundform, sechs Ränge mit je 31 Logen. In bezug auf innere Ausschmückung galt es als das beste in Rom, doch waren in den hintersten Logen infolge der großen Ausdehnung des Raumes die Sänger schwer verständlich und, was bei den zeitgenössischen Kritikern[109]) am schärfsten bemängelt wurde, das Theater hatte nicht genug Maschinen. Der Gebrauch, an jeder Loge Kerzen aufzustecken, war hier in Wegfall gekommen; ein einziger großer Hängeleuchter, der durch eine Winde emporgezogen werden konnte und mit 15 Fackeln besteckt war, erhellte den weiten Raum bis zum Aufziehen des Vorhanges; während der Vorstellung wurde der Saal verdunkelt. Er hatte keine Vorbühne und keinen Proszeniumsbau.[111]) —

Diese großen öffentlichen Theater fallen durch ihre Nüchternheit auf. In dem Bestreben, allen Logenbesitzern in gleicher Weise gerecht zu werden, und doch andrerseits aus spekulativen Gründen den Raum so zu gestalten, daß er möglichst viele Menschen fassen könne, verschwand das schöne Portalmotiv zu beiden Seiten der Bühne; in den republikanischen Theatern kommt außerdem das künstlerisch wertvolle Motiv der fürstlichen Festloge in Wegfall, so daß die

architektonische Ausstattung der großen öffentlichen Theaterhäuser der Langweile und Trockenheit anheimfiel. Anders in den Residenzstädten der weltlichen Fürsten. Hier hatte auch im öffentlichen Theater der Fürst seinen bevorzugten, ausgezeichneten Platz; hier war für den Architekten nicht mehr einzig und allein die Zweckmäßigkeit und die Raumausnützung bestimmend. Der lebhafte Wunsch nach Glanz und Luxus bot hier dem Künstler die Mittel für ein freieres, edleres Schaffen.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts glänzten in Italien besonders die Höfe zu Neapel und Turin, dort finden sich auch auf dem Theaterbaugebiete hervorragende Leistungen.

Das im Jahre 1620 errichtete und 1681 durch Feuer zerstörte Theater S. Bartolomeo in Neapel[112]) soll bereits zwei Logenränge enthalten haben; 1682 wurde es wesentlich verschönert und vergrößert in fünf Logenrängen für den Preis von 8000 Dukaten neu aufgebaut; besonders berühmt wurde das neue Haus dadurch, daß Ferdinando Galli Bibiena (vergl. S. 145), der erstgeborene Sohn des Malers Giovanni Maria Galli aus Bibiena bei Bologna, im Jahre 1699 auf dieser Bühne neue Maschinen einrichtete und die von ihm erfundene malerische Auffassung des Bühnenbildes zuerst in Neapel zeigte. — Im Jahre 1737 wurde auf Befehl Karls III. von Bourbon das Theater S. Carlo von Antonio Medrano und Angelo Carasale errichtet. Als Vorbilder dienten das Theater Argentina in Rom und das neue Theater in Verona, deren Pläne man kommen ließ. Der Zuschauerraum von S. Carlo erhielt im Grundriß Hufeisenform; in sechs Rängen bauten sich senkrecht übereinander die Logen auf, deren Trennungswände nach der Bühne zeigten. Der zweite und dritte Rang wurden in der Längenachse durch die stolze königliche Festloge unterbrochen, die durch einen geschlossenen Gang unmittelbar mit dem königlichen Schlosse in Verbindung gebracht wurde.

Der von mir gegebene Grundriß (Fig. 54) stellt das Theater S. Carlo dar mit dem dekorativen Einbaue, den Vicenzo Re gelegentlich der großartigen Hoffestlichkeiten des Jahres 1747 schuf. Die festliche Pracht des Raumes lassen die Stiche des 1749 im Druck erschienenen Großfoliowerkes „Narrazione delle solenni reali feste in Napoli . . .“ nur ahnen (siehe Fig. 51, 52, 53). Der Theaterarchitekt Vicenzo Re (gestorben 1762) war ein Schüler des Pietro Righini, der ebenfalls auf der Bühne des Theaters S. Carlo als Dekorationsmaler tätig gewesen war, und dessen phantastische Bühnendekorationen (Fig. 55) zum Teil in einem bei Engelbrecht in Augsburg erschienenen Werke veröffentlicht wurden.[113])

Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß die Logenrückwand im Theater S. Carlo massiv in großer Stärke ausgeführt wurde, daß umfangreiche, ebenfalls massive Treppenanlagen den Verkehr erleichterten und sicherten und daß diese letzteren Bestrebungen durch die Anlage zahlreicher Ausgänge, die an der Vorderfront zu einer monumentalen Gruppierung führen, unterstützt wurden. — Ferner ist bei diesem öffentlichen Theatergebäude, das im Zuschauerraum einer großen Volksmasse Unterkunft zu bieten hatte, die stark betonte und künstlerisch wertvolle Anlage der Fürstenloge gegenüber der Bühne in der Hauptachse des Ganzen bemerkenswert im Gegensatz zu den römischen und venetianischen Theatern, denen dieses Motiv fehlt; dagegen ist auch beim Theater S. Carlo von einer Ausbildung des Proszeniumbaues keine Spur zu

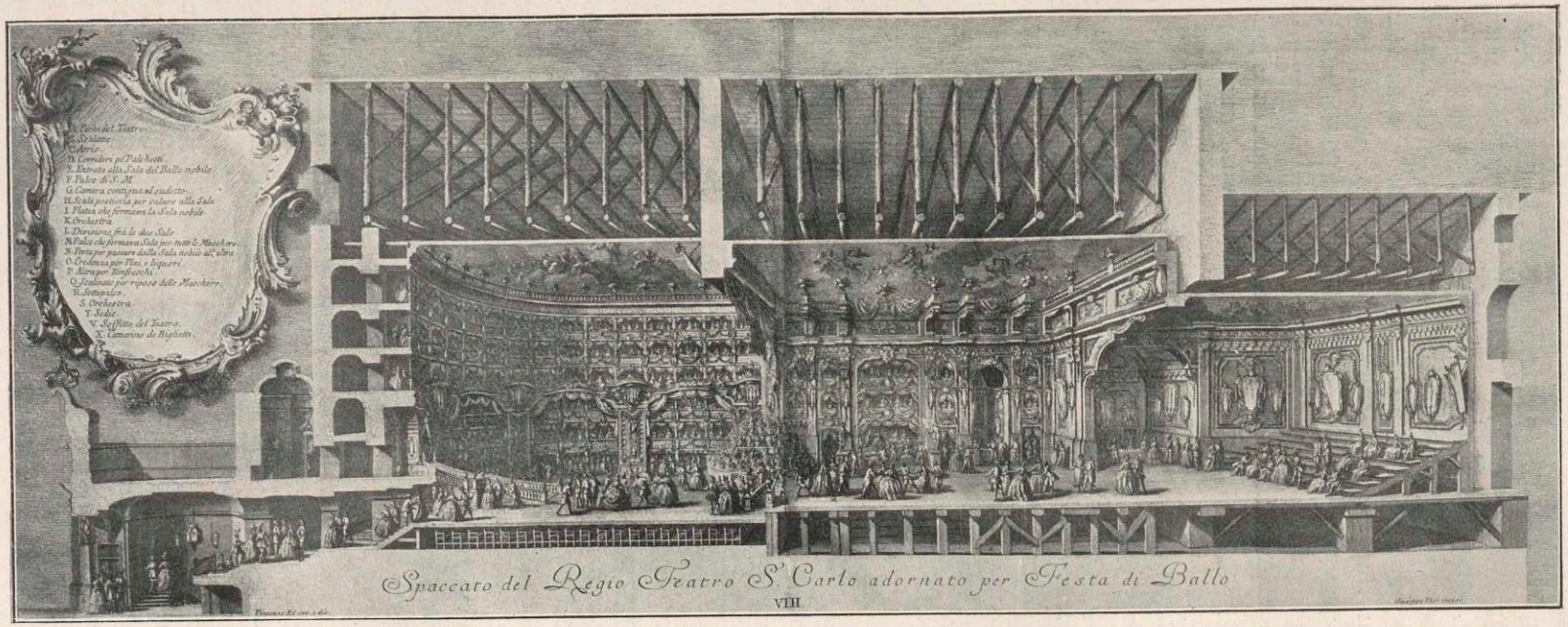


Fig. 51. Theater S. Carlo in Neapel mit der von Vicenzo Rè geschaffenen Ausschmückung für das große Ballfest im Jahre 1747.

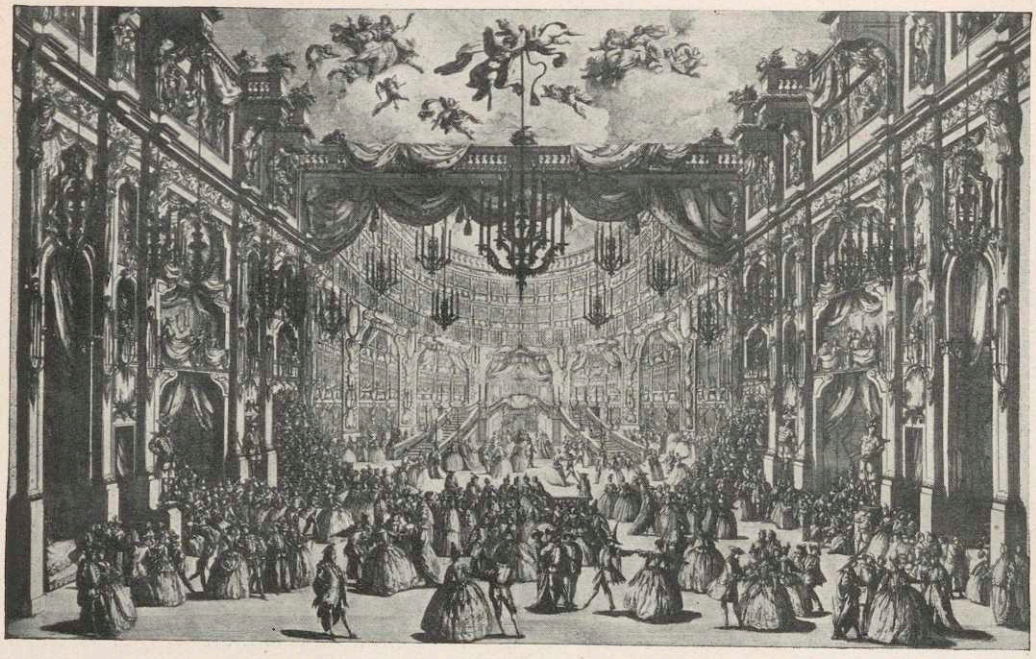


Fig. 52. Theater S. Carlo in Neapel: Ausschmückung des zum Ballsaal umgebauten Inneren. (Von der Bühne aus gesehen.)

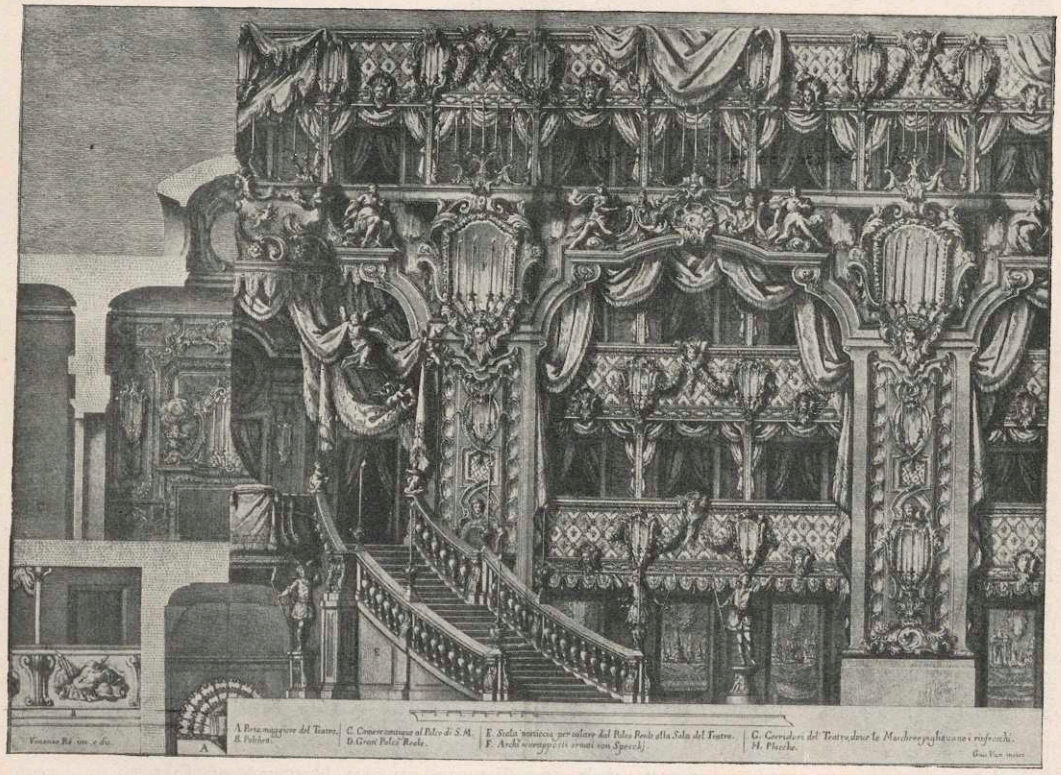


Fig. 53. Theater S. Carlo in Neapel: Schnitt durch die Königsloge.

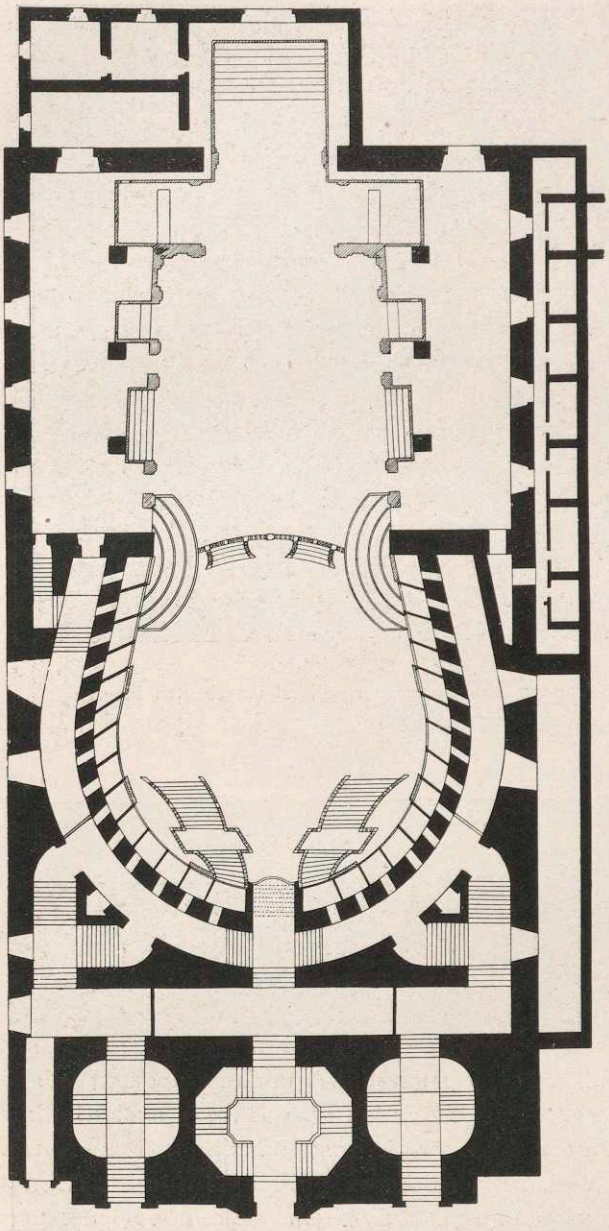


Fig. 54. Theater S. Carlo in Neapel: Grundriß.

finden.[114]) — Nach dem Tode des Vicenzo Re 1762 wurde als Theaterarchitekt Jolli aus Venedig berufen, über dessen hervorragende Tätigkeit als venetianischer Theaterdekorateur mehrere Stiche (Fig. 8)[115]) berichten. Unter seinen zahlreichen Mitbewerbern nennen wir Antonio Galli Bibiena (vergl. S. 174), ferner Fuga und Vanvitelli, die sich in Rom betätigten und dort auf dem Gebiete der Theatermaschinerie und Dekoration als die besten galten, und endlich die Mauri aus Venedig, die in der Begutachtung als die schwächsten bezeichnet werden. Als sich 1771 Jolli infolge Krankheit zurückziehen wollte, bewarb sich sofort Carlo Galli Bibiena (vergl. S. 175) um seine Stelle, aber erst 1777 wurde Jolli durch den Florentiner Domenico Chelli ersetzt. In diesem Jahre wurde S. Carlo einem Umbaue durch Fuga unterworfen; 1816 wurde das berühmte Theater durch Feuer gänzlich zerstört, aber vom König Ferdinand in fast gleicher Gestalt neu aufgebaut.[116])

In dem Werke „Narrazione delle solenni reali feste..." findet sich auch der Grundriß des im Palazzo reale zu Neapel eingebauten kleinen Theaters (Fig. 56, 57, 58). Es ist dies ein treffliches Beispiel eines höfischen Saaltheaters, eines Festraumes für die im engsten Kreise gegebenen dramatischen Hofaufführungen, das in mancher Beziehung an jene kleinen, intimen französischen Saaltheater erinnert, wie sie unter Ludwig XIV. in den königlichen Schlössern zahlreich eingerichtet wurden. Es enthält nur einen Rang, der sehr bescheiden als Balkon durchgebildet ist. Die Sitzanordnung des Hofes ist noch ganz dieselbe, wie sie schon im 16. Jahrh. üblich war. Die Bühne nimmt $\frac{1}{3}$ des Raumes ein, ist von geringen Abmessungen und hatte nur wenige Maschinen. Welch großartige Effekte die Theatermalerei aber auch auf diesem engen Raume entfaltete, zeigen die Szenenbilder, die 1747 auf dieser Bühne zur Darstellung kamen (Fig. 59).

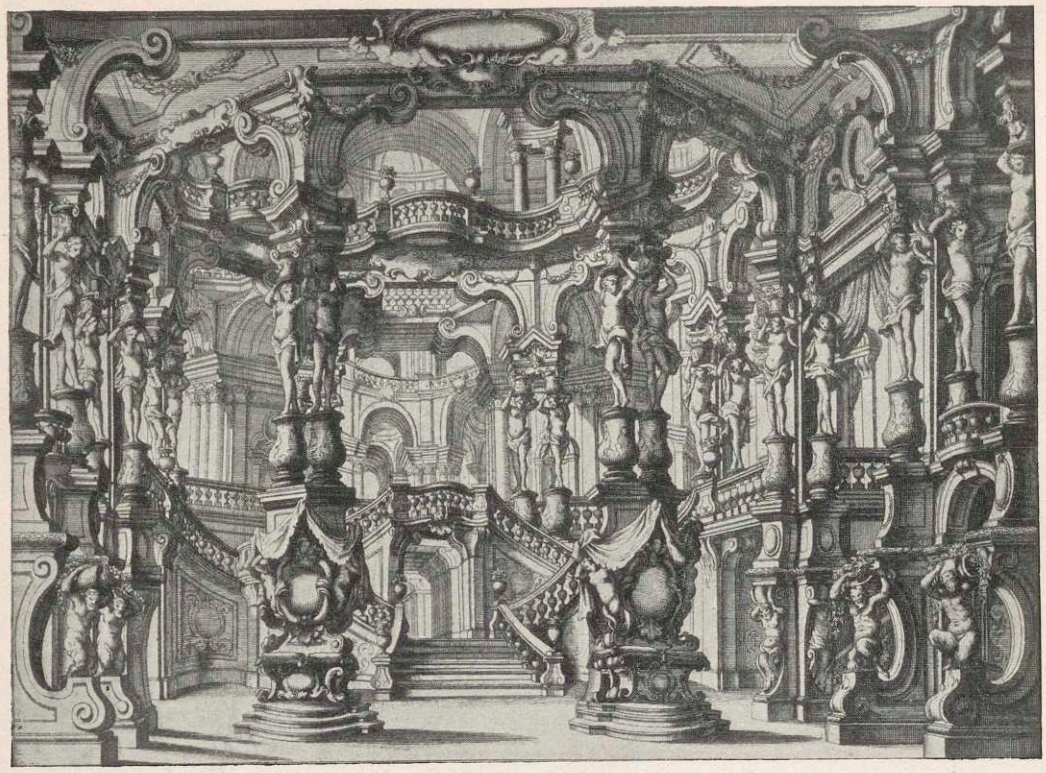


Fig. 55. Bühnendekoration von Pietro Righini.

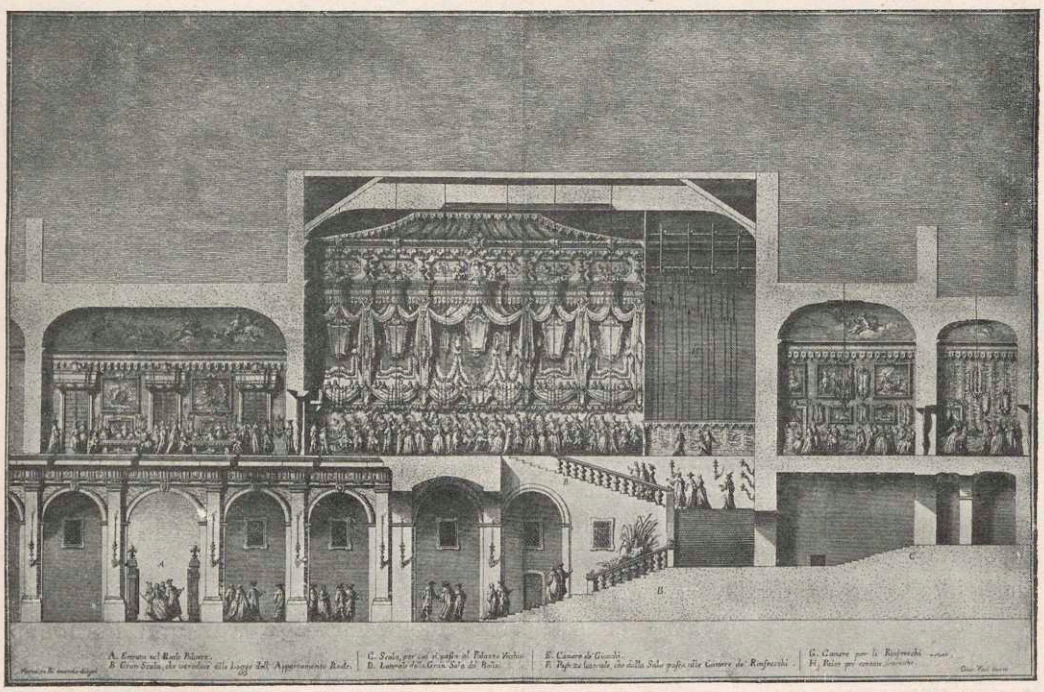


Fig. 56. Saaltheater im Palazzo reale zu Neapel.

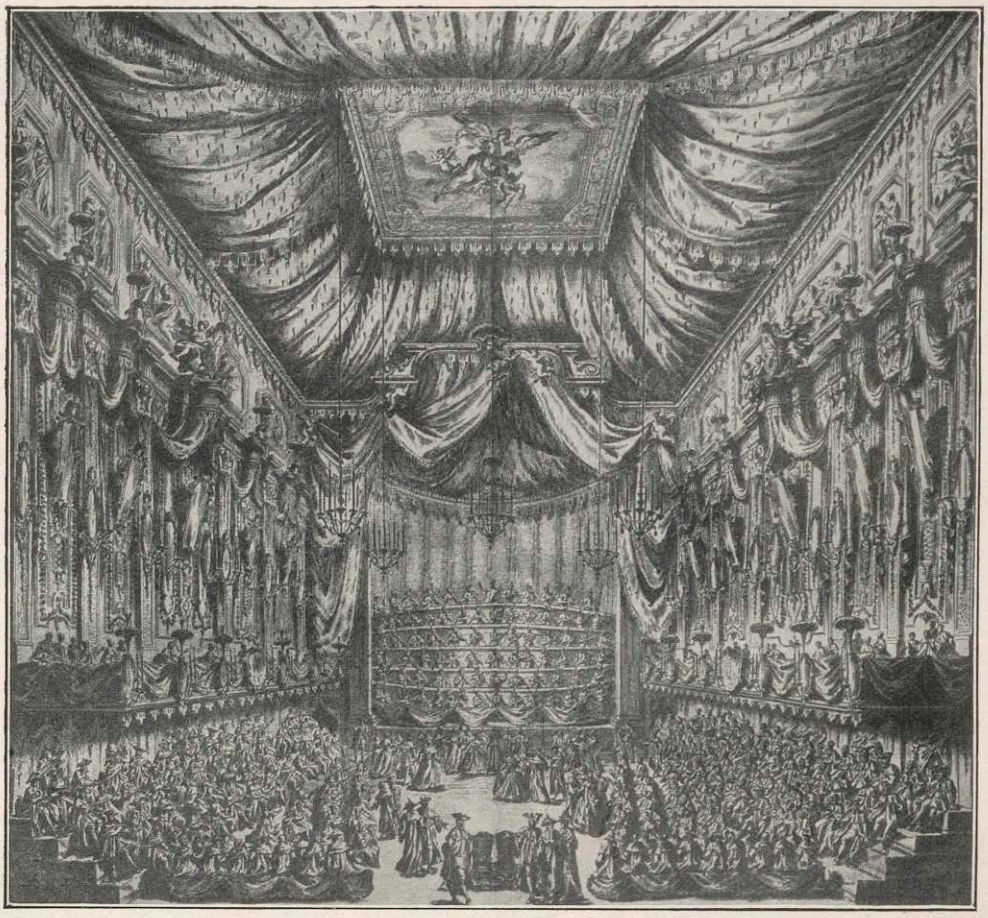


Fig. 57. Saaltheater im Palazzo reale zu Neapel.

Sie bekunden jene freie, geniale Behandlungsweise und vollendete Meisterschaft in der perspektivischen Auffassung, wie wir ihr zum ersten Male bei Ferdinando Galli Bibiena (vgl. S. 145) begegnen und die darin besteht, nicht mehr das Bild mit einer Hauptfläche parallel zur Bildebene zu stellen, so daß also fast ausschließlich mit dem Augenpunkte gearbeitet wird, sondern die Bildebene zugunsten einer malerischen Wirkung entsprechend zu verschieben, wodurch also in erster Linie die Verschwindungspunkte beim Zeichnen Verwendung finden; die monumentale Perspektive verbindet sich nunmehr mit der malerischen.

Tiefeingreifender französischer Einfluß auf den italienischen Theaterbau macht sich zuerst in Turin geltend. Schon in dem von Torelli (1608—1678) in seiner Vaterstadt Fano erbauten, in ganz Europa durch den Reichtum seiner Dekorationen berühmt gewordenen Teatro della Fortuna sind französische Eigentümlichkeiten augenfällig. Er errichtete es nach seiner 1662 erfolgten Rückkehr vom Hofe Ludwig XIV., wo er seit 1642 vielbeschäftigt war und in hohen Ehren stand. In dem rechteckigen Saal sind drei Logenränge und eine Galerie in Holzfachwerk eingebaut, die den Parterreraum — ganz wie es beim altfranzösischen Theater üblich war — rechteckig umschließen doch so, daß sie

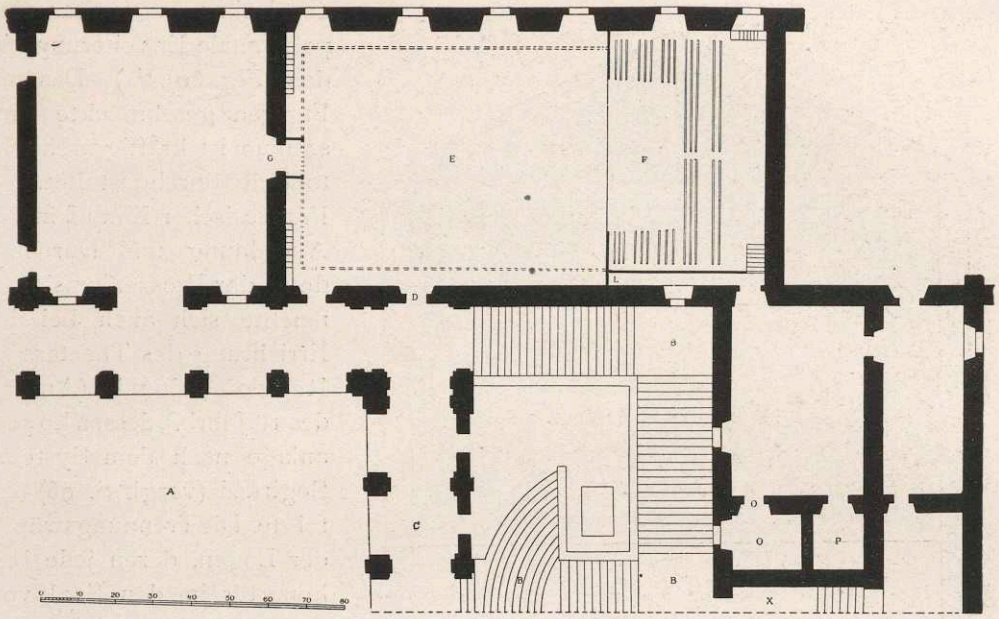


Fig. 58. Saaltheater im Palazzo reale zu Neapel.

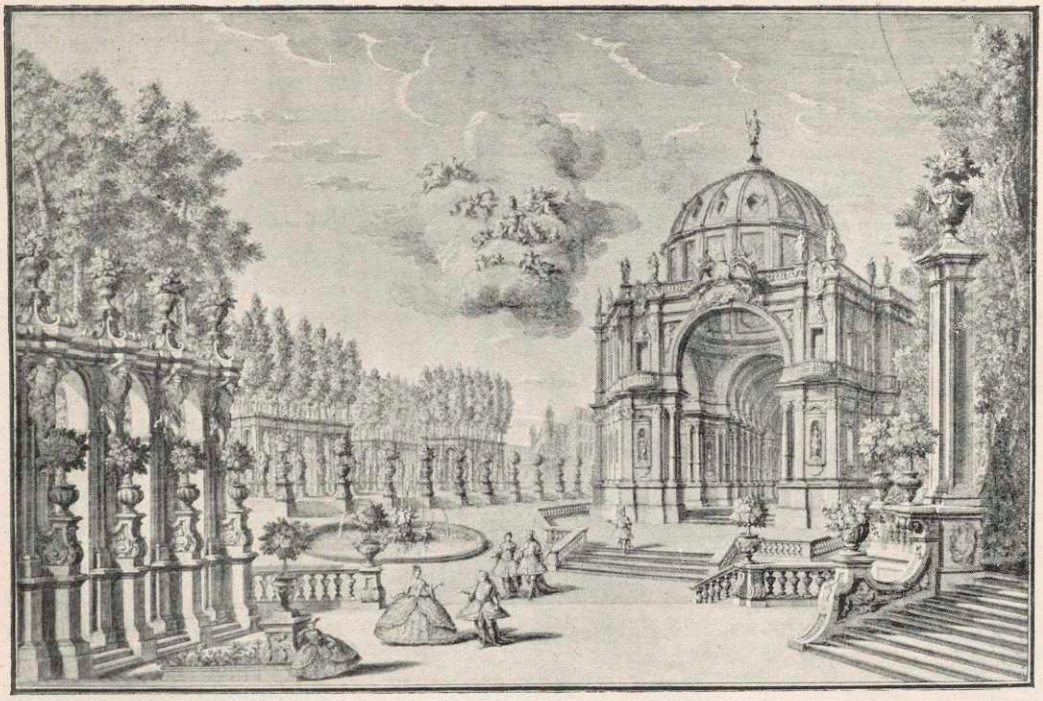


Fig. 59. Bühnendekoration im Saaltheater des Palazzo reale zu Neapel von Vicenzo Re.

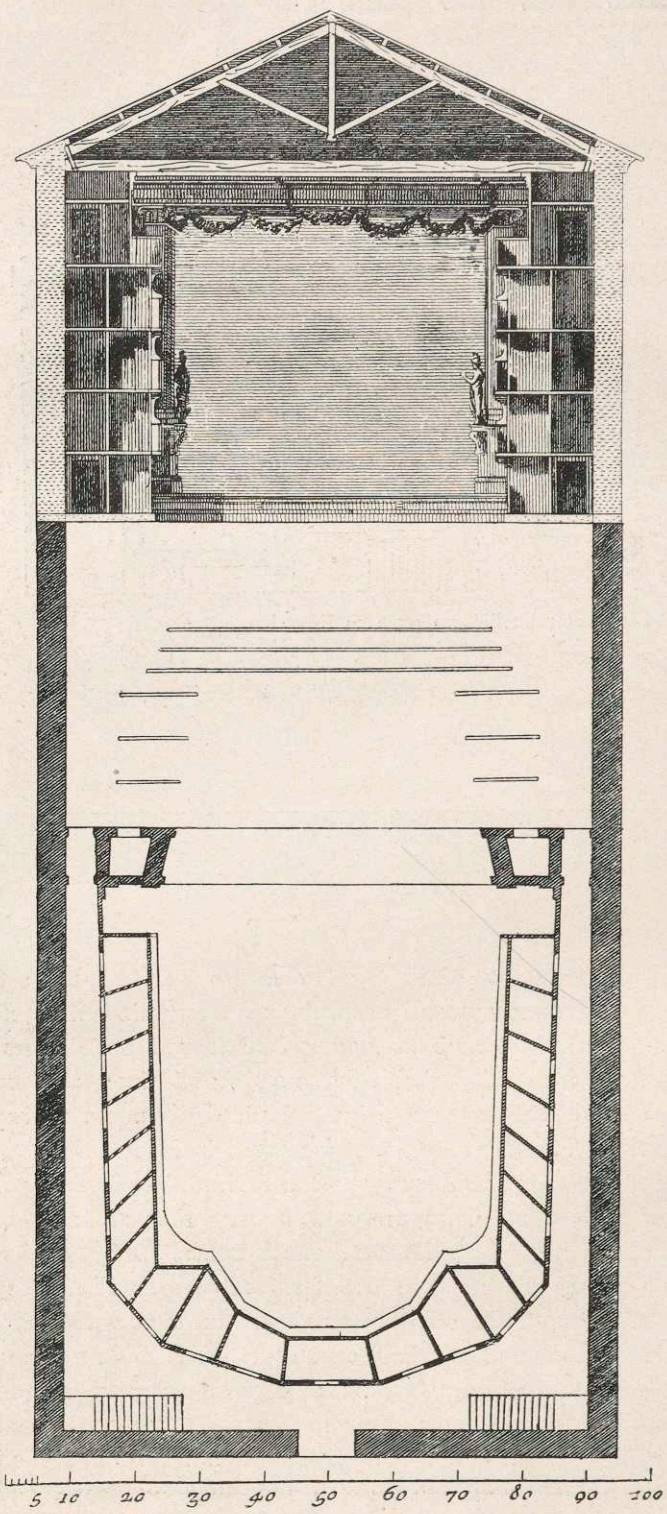


Fig. 60. Theater in Fano.

der Bühne gegenüber eine polygonale Erweiterung bilden (Fig. 60).[117]) Das mit Figuren geschmückte Proszenium ist kräftig architektonisch durchgestaltet. — Französischer Einfluß in der Anordnung und Durchbildung der Proszeniumslogen machte sich auch bei der Errichtung des Theaters zu Reggio geltend (Anfang des 18. Jahrh.), dessen Logenanlage nach dem Systeme Seghezzi (vergl. S. 96) erfolgte. Die Trennungswände der Logen, deren jede balkonartig in den Saal vorspringt, zeigen nicht nach der Bühne, sondern stehen senkrecht auf der Brüstungswand. —

In Turin beginnt mit Juvarra (1685—1735) die französische Kunstauffassung auf architektonischem Gebiete einschneidende Bedeutung zu erlangen.[118]) Die Tätigkeit dieses Architekten war auch auf dem Gebiete der Bühnendekoration umfangreich, wie die zahlreichen im Stich überlieferten schön gezeichneten Szenenbilder erkennen lassen. Unter diesen Stichen findet sich auch die Innenansicht eines im Turiner königlichen Palais eingebauten, für Opernaufführungen bestimmten Theaters (Fig. 61) dargestellt, dessen fast nüchterne Architektur den Einfluß der französischen, streng einfach durchgeführten Formgebung kundgibt. Das gesellschaftliche Leben, wie

es sich in diesem Raume abspielte, entsprach bereits dem höfischen Etiketteformeln Ludwig XIV. Die Nachahmung des französischen Zeremoniells spricht sich deutlich auch auf einen weiteren Stich aus, der die Innenansicht des großen Saales gibt, den Juvarra für eine Ballfestlichkeit dekorierte: der König und die

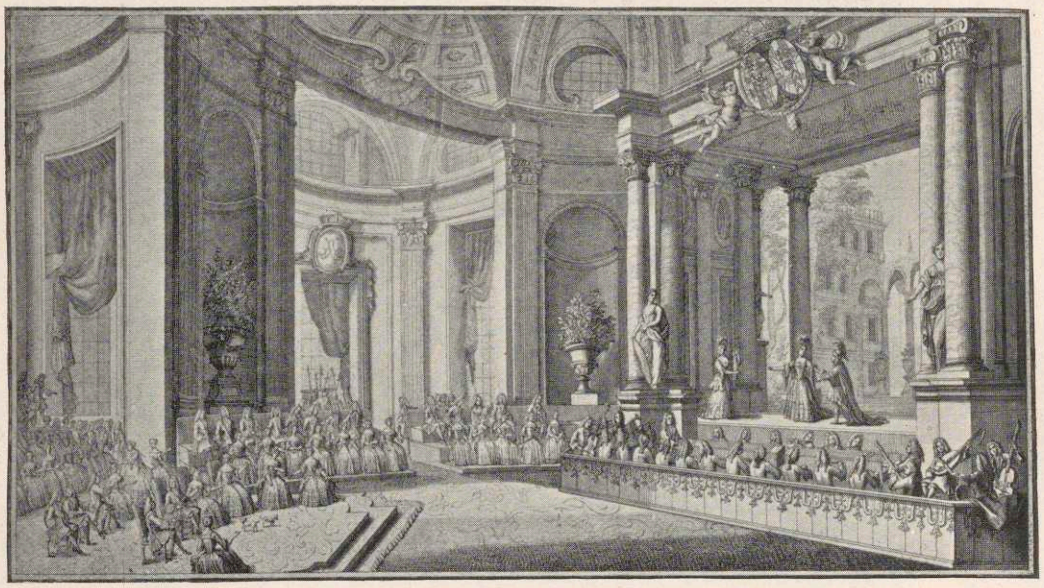


Fig. 61. Saaltheater des Hofes zu Turin.

Königin führten hier in Gegenwart des ganzen Hofes einen Solotanz aus (Fig. 62). Die amphitheatralische Anlage der Sitzstufen in diesem Ballsaal, die Anordnung der Eingänge, die Gestaltung der balkonartigen Galerie, die Art der Beleuchtung hat große Ähnlichkeit mit jenen intimen Saaltheatern in den fürstlichen Schlössern.

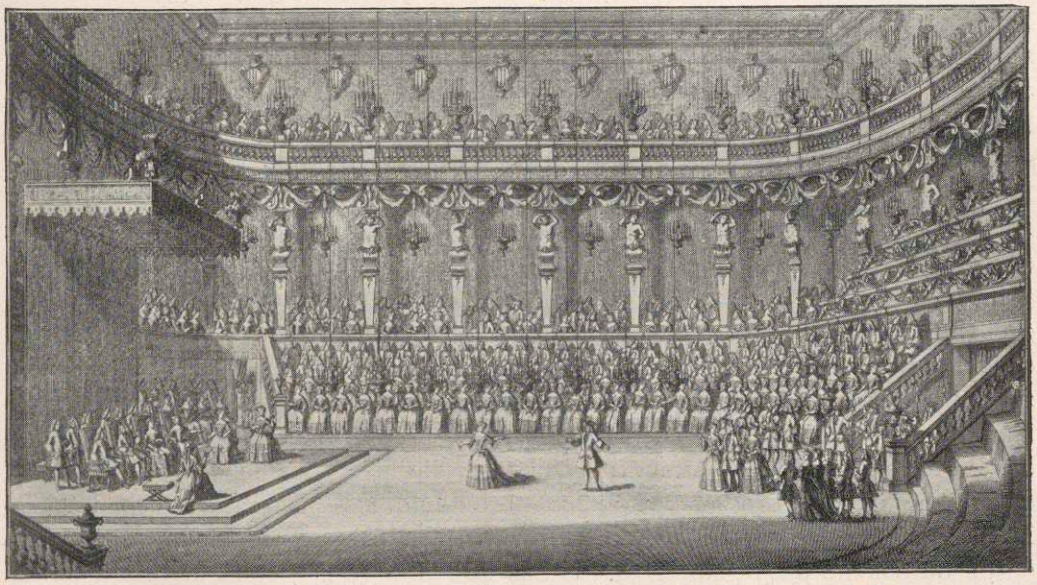


Fig. 62. Ballsaal am Hofe zu Turin.

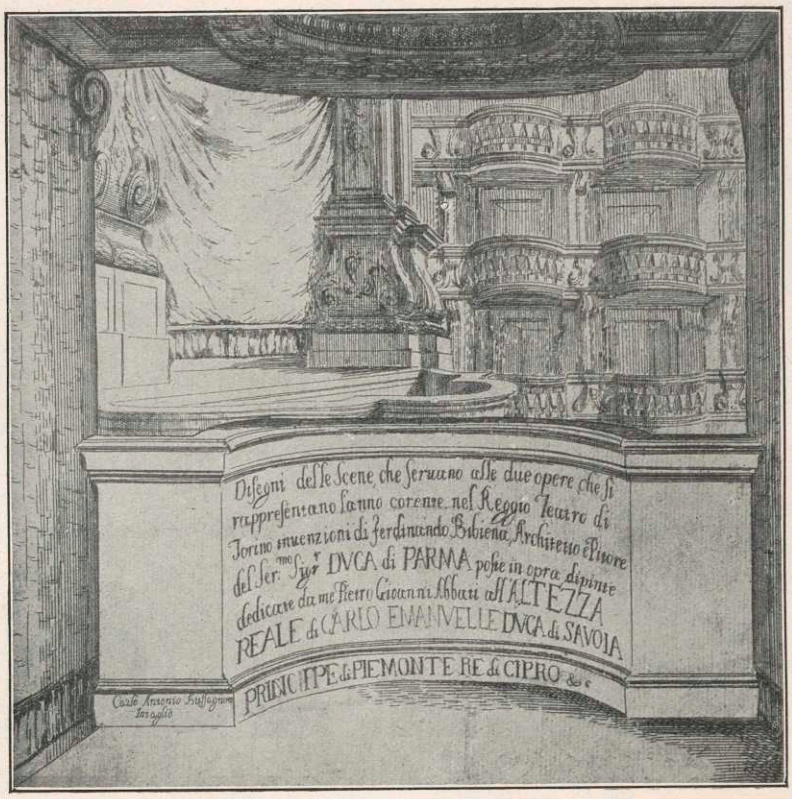


Fig. 63. Teilansicht des Turiner Theater. (Von einer Parterreloge aus gesehen).

In den 1703 von Ferdinando Galli Bibiena (1657—1743) herausgegebenen Werke „Varie opere di Prospettiva“ findet sich eine innere Teilansicht des Turiner Theaters, die aus einer Loge des untersten Ranges aufgenommen ist. Die Logen sind durch volle Wände voneinander getrennt und kommen jede für sich balkonartig nach dem Zuschauerraum zur Durchbildung (Fig. 63). In den reichen barocken Formen, in dem lebhaften, flüssigen Schwung der Linien ist hier noch keine Spur von französischer Formenstrenge zu bemerken; alles spricht zu uns in echt italienischem, unverfälschtem Barock.

Unter Karl Emanuel III. kommen die Eigentümlichkeiten und Bedürfnisse der französischen Hofhaltung am Turiner Hofe zur vollständigen Herrschaft; das spricht sich ganz besonders auch im Theaterwesen aus. Dieser Fürst beauftragt den Grafen Benedetto Alfieri mit der Planung und Ausführung eines großen Theaters, das im Jahre 1740 in Verbindung mit dem königlichen Schloß errichtet wurde und zwar so, daß der König aus seinen Gemächern ohne Stufen zu steigen durch eine lange Galerie unmittelbar in die stattliche Festloge gelangen konnte. Der Bau zeigt ganz bedeutende Abmessungen (Fig. 64, 65); das Parterre ist 18,00 m lang und 17,00 m breit, die lichte Saalhöhe beträgt 17,00 m, die Bühne ist am Proszenium 14,00 m breit und hat insgesamt 43,00 m Tiefe. Der Zuschauerraum hat die Form eines Ovales, das an der einen Schmalseite durch die Bühne abgestumpft ist. Sechs Logenränge umgeben das nach hinten sanft ansteigende Parterre; die einzelnen Logen sind durch geschlossene, nach

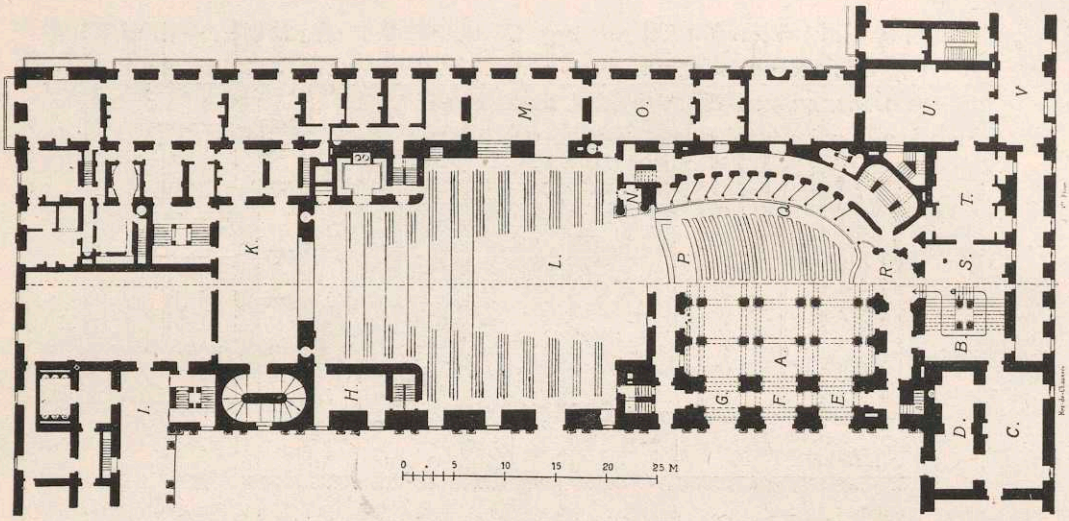


Fig. 64. Das Theater in Turin.

Erdgeschoß.
A Großes Vestibül.
B Haupttreppe.
C Königl. Druckerei.
D Archiv.
E Reserv. Passage für Fußgänger.
F Passage für ankommende Wagen.
G Passage für abgehende Wagen.
H Magazin.
I Gallerie nach d. Kgl. Akademie.

I. Etage.
K Verlängerung der Bühne.
L Szene.
M Dekorations-Werkstätte.
N Logen der Vorbühne.
O Übungssaal.
P Orchester.
Q Parterre.
R Königsloge.
S Salon du roi.
T Salle des pages.
U Salle des gardes.
V Verbindungspalais f. den König.

der Bühne gerichtete Wände voneinander getrennt. Über die Konstruktion der Saalkurve gibt Alfieri selbst in einer Publikation [119]) genauen Aufschluß. — Der Bühne gegenüber, in der Höhe des 2. und 3. Ranges, balkonartig in das Parterre vorspringend war die mächtige Königsloge im Grundriß als Dreiviertel-

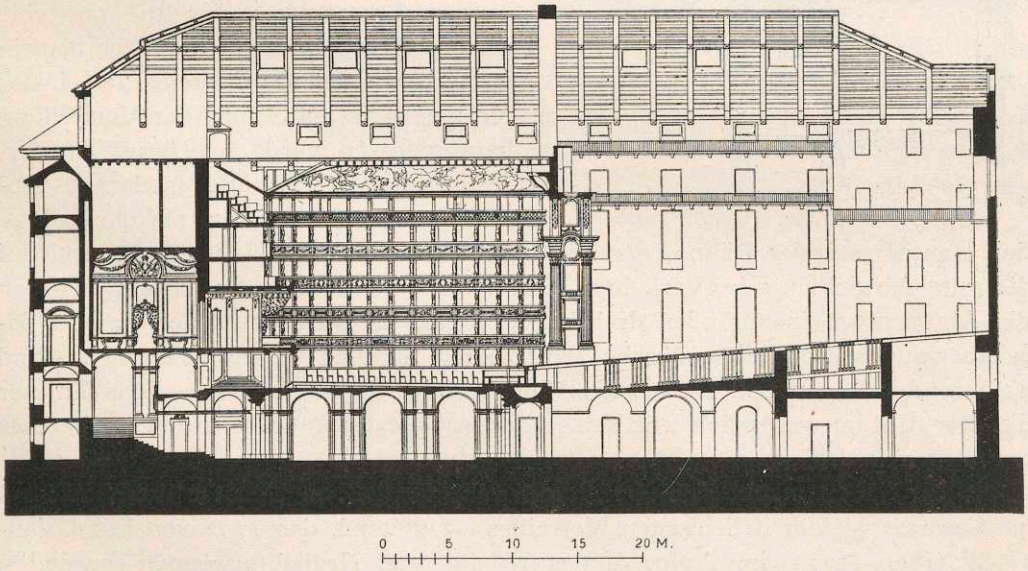


Fig. 65. Das Theater in Turin: Längenschnitt.

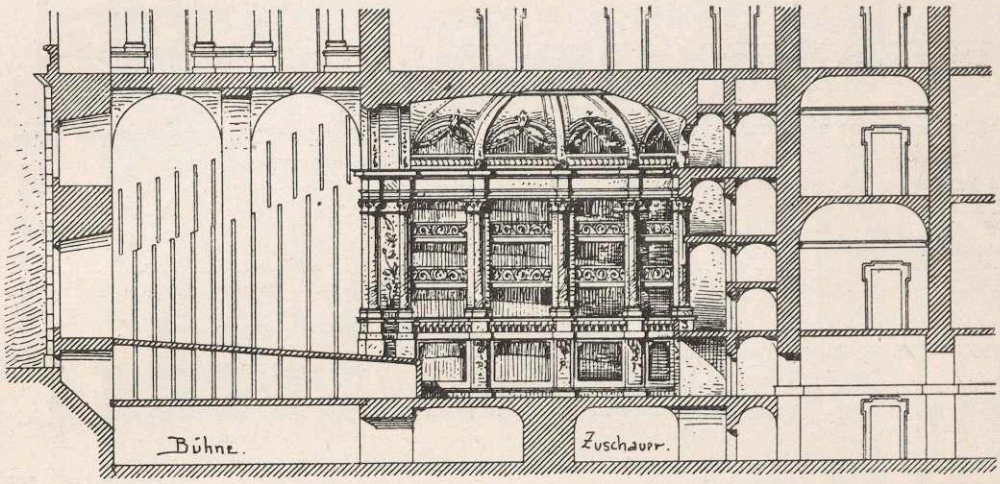


Fig. 66. Schloßtheater zu Caserta: Längenschnitt.

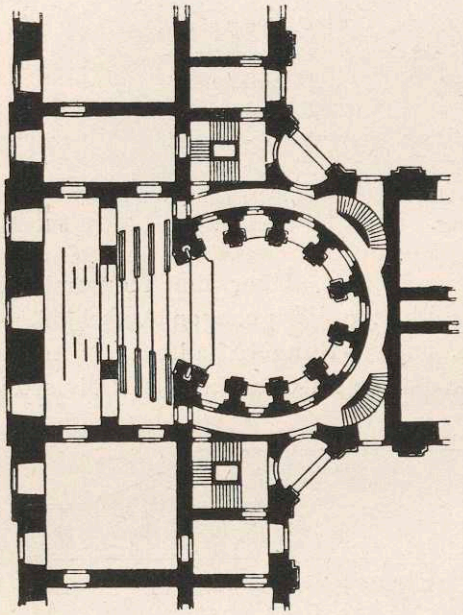


Fig. 67. Schloßtheater zu Caserta: Grundriß.

kreis nischenartig angeordnet. Ihre Wandungen waren mit Spiegelglas belegt, in dem sich das Bühnenbild wiederholte. Die Decke zeigt flache Wölbung und ist in Holz hergestellt, das mit bemalten Stoffen überzogen ist. Den Orchesterfußboden überdeckt eine umgekehrte Tonne, wodurch ein vorzüglicher Resonanzboden gebildet wurde. Das Proszenium war beiderseitig mit mächtigen Säulen korinthischer Ordnung geschmückt, in deren Interkolumnien sich drei Proszeniumlogen übereinander aufbauten. Im Scheitel der breiten Proszeniumarchivolte war eine große Öffnung angebracht, durch die ein stattlicher mit 12 Fackeln versehener Kronleuchter am Schluß der Vorstellung herabgelassen wurde. — Dieser Theaterbau erfüllt nahezu alle modernen Ansprüche, sowohl in bezug auf die Anlage des Hauses und der Bühne, als auch in Hinsicht auf die Nebenräume und auf die gute Abwicklung des Verkehrs. Der letztere wird geschickt erleichtert durch die Anordnung einer großen dreiteiligen Halle, die sich unter den ganzen Zuschauerraum ausbreitet und sehr zweckmäßig angelegte Passagen für an- und abfahrende Wagen und für die Fußgänger bildet. Noch heute gilt das Turiner Theater, das im wesentlichen in seiner ersten Gestaltung erhalten blieb, als eines der besten in Italien.

Im Süden macht sich der französische Einfluß im Theater des Schlosses zu Caserta — dem italienischen Versailles — geltend, das 1752 von Luigi Vanvitelli (1700—1773) im Auftrage des Königs von Neapel begonnen wurde.[120]) „Hier offenbart sich zum ersten Male im Süden der Durchbruch der zu Turin

heimisch gewordenen französischen Auffassung des Fürstensitzes.“ Das ebene Parterre dieses Schloßtheaters (Fig. 67) ist von Parterrelogen im Oval umgeben; darübererheben sich mächtige korinthische Säulen, die sich am Proszenium verdoppeln. In den Interkolumnien sind senkrecht übereinander drei Logenreihen eingebaut; über dem Gebälke ist nochmals ein Logenrang angeordnet, der halbkreisförmige Öffnungen zeigt. Eine gewölbte mit Stichkappen versehene Decke schließt den Zuschauerraum nach oben hin ab (Fig. 66).

Eigenartig ist die Grundrißgestaltung eines Genueser Theaters (S. Agostino?), das um 1700 errichtet wurde. Das nahezu quadratisch, im Grunde kreissegmentartig abgeschlossene Parterre (Fig. 68) wird von vier Logenrängen umrahmt, auf deren obersten noch eine Galerie angeordnet ist; das Ganze ist mit einer horizontalen Decke überspannt. Die Logen reichen, indem sie sich nähern, bis auf die Bühne. Vor dem untersten Range, in nahezu gleicher Höhe mit diesem, zieht sich eine Galerie hin, die durch vier Treppen von dem ebenen Parterre aus zugänglich ist. Das Ganze ist in Holzfachwerk in einem saalartigen Raum eingebaut. Die Logen sind, nach der in Italien üblichen Weise, durch geschlossene Wände voneinander getrennt, die senkrecht auf der Logenrückwand stehen; französische Einflüsse sind unverkennbar.

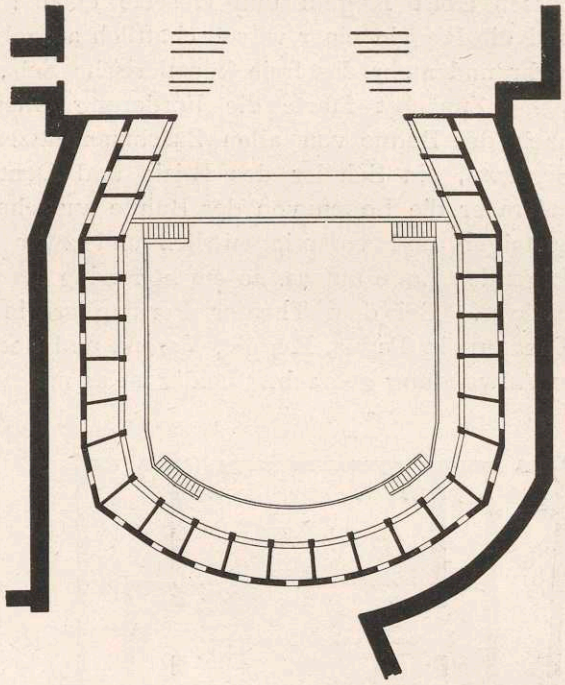


Fig. 68. Theater in Genua.

Wenn das Theater am Hofe der Festraum der vornehmen Gesellschaftskreise war, also der Wunsch nach künstlerischer Betätigung sich vor alle anderen Forderungen drängte, so bildete sich das öffentliche Theater von Anfang an als eine Erziehungsanstalt der großen Masse aus; das republikanische Gesetz der Gleichheit in Verbindung mit dem der Rentabilität wirkten bestimmend auf die Raumgestaltung. Tatsächlich sehen wir vom Beginn des 18. Jahrhunderts ab alle Architekten im öffentlichen Theaterbau zunächst darnach streben, den Zuschauerraum so zu gestalten, daß möglichst viel Plätze bei größter Raumausnutzung untergebracht werden und daß all diese Plätze gute Aussicht auf die Bühne ermöglichen. Es ist nicht mehr die Festversammlung im Parterre; der Blick der Zuschauer richtet sich jetzt vor allem auf die Bühne, auf den Prunk der Dekorationen, bald aber auch mit dem Emporblühen der Dichtkunst und der Musik auf den Schauspieler und Sänger. Die Forderungen der Optik und Akustik in Verbindung mit dem spekulativen Verlangen nach einer größtmöglichen Raumausnützung beeinflußten das Bauprogramm der öffentlichen Theater; deshalb die Wahl der Kurve für den Zuschauerraum, das Richten der Logenscheidewände nach der Bühne, die Fortführung der Logen bis an das Proszenium oder gar bis weit in die

Bühne hinein. Hatten früher dem Architekten rein künstlerische Ziele bei der Raumgestaltung, bei der Modellierung, beim Ausschmücken des Theaters vorgeschwebt, so war es jetzt mehr nüchternes wissenschaftliches Denken, das ihm in der mathematisch klaren Konstruktion die beste Lösung der Aufgabe zu bieten schien. Führten bisher das formgebildete Auge und die nie versagende ungebundene Phantasie zum barocken Schwung der Linie, zu reichster oft phantastischer Formenfülle, so leitete jetzt der nüchterne Verstand die Hand des Künstlers, dessen Geist Regeln und Gesetze ersann. Die Gesetze der Zweckmäßigkeit und die Regeln einer wissenschaftlich aufgebauten Schönheitslehre unterdrückten mehr und mehr das freie künstlerische Schaffen.

Zunächst führte die Forderung eines ungehinderten, freien Ausblickes nach der Bühne von allen Zuschauerplätzen aus zu neuen Formen. Andreas Seghezzi, ein Schüler des Brizio und Dentone, glaubt die Lösung zu finden, indem er die Logen von der Bühne ausgehend nach dem Grunde des Saales zu ansteigen und vorspringen ließ und zwar so, daß der Fußboden der nächstfolgenden Loge um ca. 20 cm höher lag als derjenige der vorhergehenden Nachbarloge. Bei dem Theater Formagliari in Bologna,[121]) ferner bei den alten Theatern in Padua, Reggio, Verona und noch anderen mehr wurde sein System in Anwendung gebracht. Leider ist es mir nur möglich, das Theater von Verona in seiner ursprünglichen Gestalt wiederzugeben und zwar auf Grund von Pausen, die ich 1901 in Verona nach Handzeichnungen des Francesco Galli Bibiena anfertigte. Diese Handzeichnungen wurden damals gemeinschaftlich mit einigen ebenfalls auf das Theater sich beziehenden Kupferstichen, die ich in anderen Sammlungen nicht auffinden konnte, bei der Direktion des Theaters aufbewahrt.

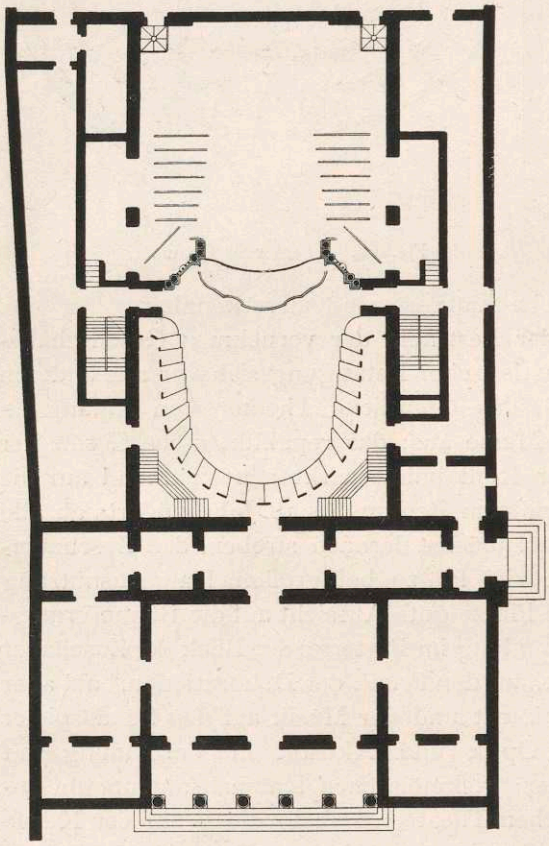


Fig. 69. Teatro philarmonico in Verona.
(Nach einer Handzeichnung des Francesco Galli Bibiena.)

Das Teatro philarmonico zu Verona wurde auf Grund der Pläne des Francesco Galli Bibiena begonnen und 1720 vollendet.[122]) In der Grundform (Fig. 69) zeigt es ein glockenförmiges Parterre, das von fünf Logenreihen umgeben wird. Über dem in der Längsachse liegenden Haupteingange ist als Reminiszenz an die Fürstenloge des höfischen Theaters im zweiten und dritten Range je eine große Doppelloge angeordnet, die reichere architektonische Ausschmückung erhielt, durch eine Dockenbrüstung ausgezeichnet wurde und die damit die ruhige Folge der nach Seghezzischen Systeme angeordneten Logen an-

genehm unterbricht. In den ersten Entwürfen findet sich noch das schöne in Deutschland geschaffene und zur Ausbildung gekommene Motiv der Trompeterlogen; aber auch dieses war hier nicht berechtigt, da ja das Theater nicht für einen fürstlichen Hof, sondern für eine Akademie erbaut wurde. An die Stelle der Trompeterlogen traten Nischen, die mit Statuen geschmückt wurden. Der Saal hatte ursprünglich eine horizontale Decke, ähnlich derjenigen, die das später ausgeführte alte Bayreuther Opernhaus schmückt; diese war an einem kühn konstruierten, mächtigen Hängewerk befestigt. Der ganze Innenbau besteht aus einem mit Brettern verschalten Riegelwerk. Das Bühnenhaus, dessen Unterbühne bisher noch von geringer Höhe war, entwickelte sich zu stattlicher Größe. Auf den Handzeichnungen (einen Längenschnitt und zwei Querschnitte) wird zum ersten Male der Gedanke ausgesprochen, das Dach des Bühnenhauses über das des Theatersaales kräftig emporzuheben; die Idee wurde aber nicht verwirklicht, denn das ganze Theater befindet sich noch heute unter einem gemeinsamen, einheitlichen Dach. Es ist ein selbständiger, völlig freistehender Bau, dem allerdings die charakteristische Außenfassade gänzlich fehlt. In neuerer Zeit ist das Theater durch einen inneren Umbau, der 1874 von Francesco Rogger ausgeführt wurde, leider stark verändert worden. Die Decke wurde muldenartig umgebildet, die Doppellogen im Fond haben einer sehr wenig glücklich durchgebildeten Königsloge weichen müssen, die den zweiten und dritten Rang durchschneidet usw.

Das Seghezzische System findet sich auch in dem von Ferdinando Galli Bibiena entworfenen und von Galuzzi 1735 vollendeten Hoftheater in Mantua wieder. Eine Grundrißdarstellung findet sich in einem Sammelband von Handzeichnungen der Königl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden. Die Zeichnung, die ich meiner Abbildung (Fig. 70) zugrunde legte, hat die handschriftliche Aufschrift: „Plan

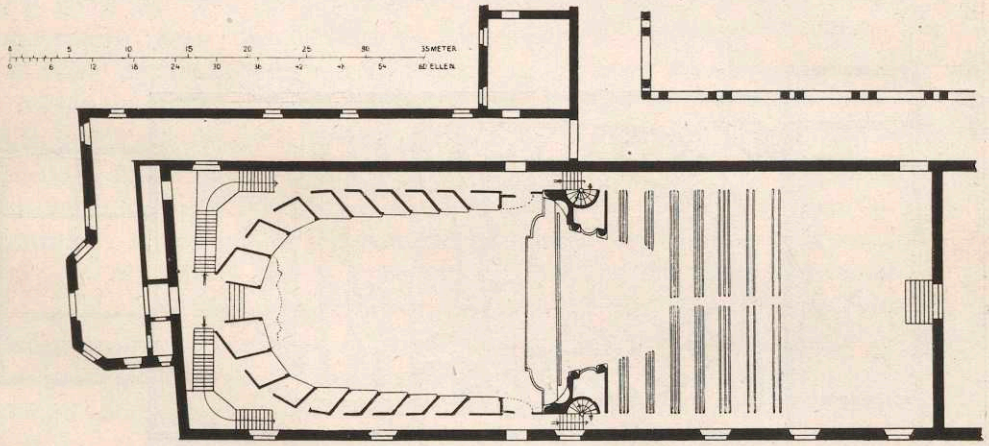


Fig. 70. Theater in Mantua.

du nouveau grand Theatre de Mantoiie. Commensê desjá â bati sur le dessein de Mr. Ferdinando Bibiena premier Architecte de S. M. C. R. C. et achevê par l'Architecte André Galluzzi dans l'anne 1733. A son Altes.e Royale Monseigne.ur le Prince de Sassonie". Hier bei diesem höfischen Theater begegnen wir wieder dem großen, saalartigen, rechteckigen Raum, dessen eine Hälfte von der Bühne beansprucht

wird, während in der anderen Hälfte in Holzfachwerk der Zuschauerraum eingebaut ist. Das großartige Motiv der monumentalen Türen unmittelbar zu beiden Seiten des Proszeniums bildet auch hier wieder einen Hauptschmuck; dagegen sind, ähnlich dem Theater zu Verona, die Trompeterlogen durch Nischenschmuck ersetzt. Auf französischen Einfluß deuten die Proszeniumslogen hin. Die Logenränge umschließen in mehreren Geschossen das langgestreckte, hufeisenförmige Parterre. Sie werden im Hintergrunde durch eine Fürstenloge energisch unterbrochen, die vermittelst eines geschlossenen, galerieartigen Ganges mit dem Palais in unmittelbarer Verbindung steht; unter ihr ist der Haupteingang angeordnet. Das Äußere ist künstlerisch nicht ausgebildet.

Die zahlreichen Theaterbrände führten auf den Gedanken, auch den gesamten inneren Logenbau aus feuerfestem Material zu konstruieren; für jene Zeit ist das der Stein. Das erste in diesem Sinne ausgeführte moderne Theater ist das Theater Pergola zu Florenz, das 1755 erbaut wurde und damals das größte in der Stadt war. Der Saal, der vier senkrecht übereinander stehende Logenränge zu je 19 Logen hatte, zeigte im Grundriß abgestumpfte Eiform. Der Zuschauerraum war vollständig in Ziegelmauerwerk ausgeführt, das verputzt wurde. Die Bühne ragte ein wenig in das Parterre, ihr gegenüber lag die großherzogliche Loge, die mit einem zweiten, Spielzwecken dienenden Saale in Verbindung stand. Abbildungen von diesem Hause sind mir nicht bekannt.[123]) Das Theater hatte eine schlechte Akustik, was schon von den Zeitgenossen dem massiv steinernen Logenbau zugeschrieben wurde. Es wurde deshalb die Idee, die Feuersicherheit durch Massivbau des Logenhauses zu erhöhen, sehr bald wieder fallen gelassen. Meines Wissens findet man sie in Italien nur noch einmal am Teatro Comunale zu Bologna praktisch angewendet, aber auch dieses wurde

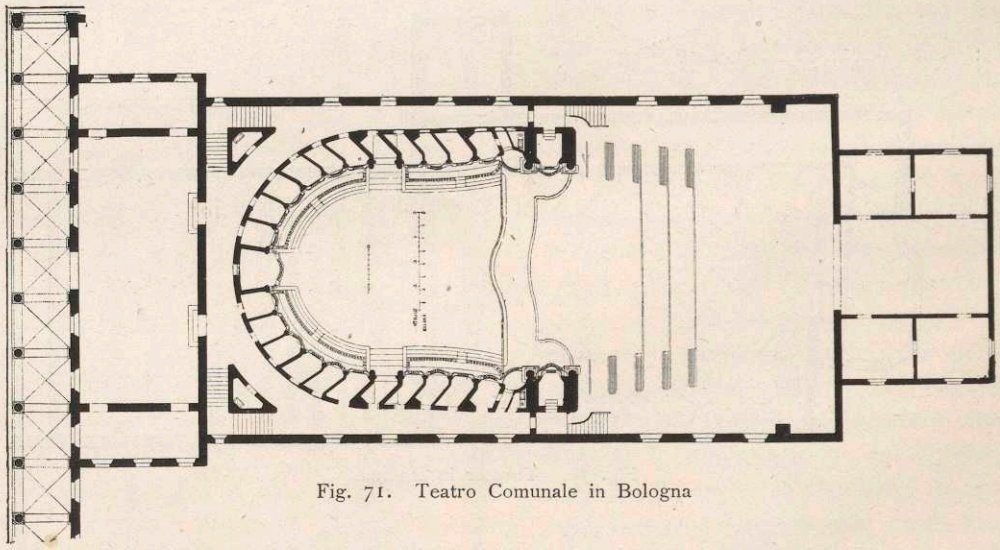


Fig. 71. Teatro Comunale in Bologna

wegen seiner akustischen Eigenschaften schon damals lebhaft bemängelt. Es wurde 1760(1756?)—1763 von Antonio Galli Bibiena (vergl. Seite 174) erbaut; seine Pläne sind in umfangreichen, von Lorenzo Capponi geschaffenen Stichen[124]) publiziert worden; ferner findet sich bei Ricci[121]) die Wiedergabe des „Primo Progetto del Bibiena pel Comunale esistente nell' archiginnasio di Bologna“,

welcher die reiche, monumentale Architektur des Logenhauses und des gewaltigen Proszeniums vorzüglich erkennen läßt.

Der Grundriß des Teatro Comunale (Fig. 71) hat jene glockenförmige Gestalt, die von den Bibienas erfunden und besonders von Giuseppe mit großer Vorliebe angewendet wurde. Das Parterre, das 20,15 m lang, 16 m breit ist und 18,05 m lichte Höhe mißt, wird von vier amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen umgeben, deren oberste eine Dockenbrüstung ziert. Dahinter bauen sich senkrecht übereinander fünf Ränge zu je 25 Logen auf. Die untersten zwei Ränge sind arkadenähnlich geschmückt, ihre Logen springen balkonartig vor, haben Dockenbrüstungen und schließen mit halbkreisförmiger Archivolte nach oben zu ab. Die Logenöffnungen des dritten und vierten Ranges bilden Rechtecke, auch hier kehren die Dockenbrüstungen wieder. Hingegen sind die Logen des fünften Ranges mit einfacher, voller Brüstung versehen und öffnen sich in stark gestelzten Halbkreisen; sie schneiden mittelst Stichkappe in die korbbogenförmig gewölbte Muldendecke ein. Die Bühnenöffnung ist beiderseitig mit je zwei mächtigen korinthischen Säulen geschmückt, zwischen denen vier Proszeniumslogen eingebaut sind. Auf jeder Säule ruht eine weit ausladende Konsole, und auf diesen die horizontale Decke des Proszeniums. Das ganze Gebäude mit dem Logenbaue und der Decke ist völlig massiv in Haustein und in Ziegeln ausgeführt. Der Hauptzugang zum Parterre erfolgt in der Längsachse durch ein großes mit reicher Säulenarchitektur geschmücktes, den ersten Rang durchschneidendes Portal von 1,50 m Breite und 3 m lichter Höhe; die darüber liegende Loge des zweiten Ranges hat einen weit vorspringenden, auf Konsolen ruhenden Balkon mit einer baldachinartigen Überdachung. Außerdem sind noch in der Mitte der beiden Längsseiten des Parterres zwei 1,30 m breite und 2,30 m hohe einfachere Portale mit toskanischen Säulen und Rundbogenverdachungen angeordnet. Dem Zuschauerraum vorgelagert ist ein weites Vestibül, vor dem sich nach der Straße zu ein Arkadengang hinzieht, wie sie in der Bologneser Bauweise besonders beliebt sind und ganze Straßen entlang in ununterbrochenen Zusammenhang dem Fußverkehr dienen. — Schließlich erwähne ich noch, daß sich zwei, das Teatro Comunale zu Bologna betreffende und von Antonio Galli Bibiena und Carlo Francesco Dotti herrührende Handzeichnungen und handschriftliche Akten in der Ornamentstichsammlung zu Berlin vorfinden.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts entstand in allen damaligen Kulturstaaten eine umfangreiche Literatur, die sich mit der Konstruktion einer für den Zuschauerraum geeigneten akustisch und optisch vollkommenen Kurve abmüht und in Umständlichkeit den Beweis für die Zweckmäßigkeit der einzelnen Vorschläge zu erbringen sucht. Dabei kommt es oft zu den wunderlichsten Projekten. Aus der italienischen Literatur sind deren besonders zwei erwähnenswert. Das eine wurde vom Grafen Vincenzo Arnaldi, einem Mitglied der olympischen Akademie in Vincenza, entworfen und 1762 publiziert.[125]) Sein Theater ist eine Mischung aus allen ihm bekannt gewordenen Theatertypen (Fig. 72). Der Zuschauerraum zeigt als Parterregrundform einen gestelzten Halbkreis, um den sich nach antikem Muster zehn Sitzreihen amphitheatralisch erheben; diese bilden den Unterbau für fünf massive Logen- oder Balkonränge. Die Bühne zerfällt in zwei Teile, ähnlich der Palladianischen Anordnung beim Teatro olympico, und zwar einer mit feststehender Palastarchitektur geschmückten

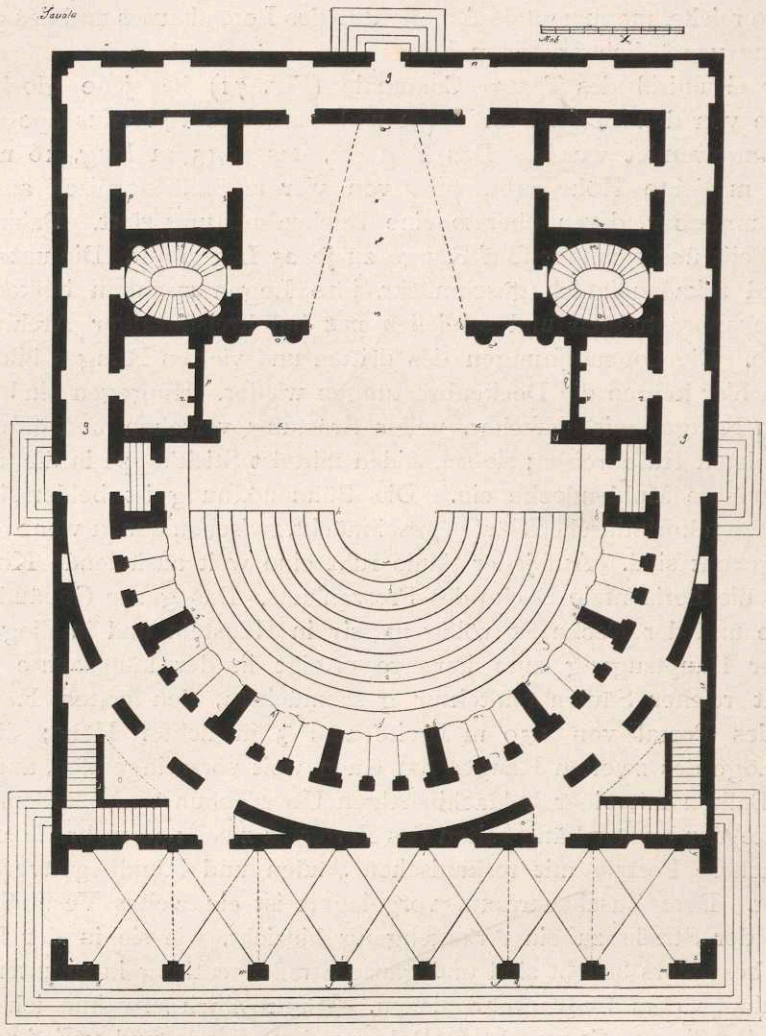


Fig. 72. Theaterprojekt von Vicenzo Arnaldi.

Hauptbühne und einer mit Kulissen ausgestatteten Hinterbühne; Nebenräume, massive Bühnen- und Rangtreppen und ein Bühne und Zuschauerraum völlig umschließender Wandelgang ergänzen das Projekt, das nie zur Ausführung kam. Das zweite Projekt rührt von dem seinerzeit sehr bekannten Architekturschriftsteller Francesco Milizia her und wurde in seinem Werke „Del teatro" 1771 veröffentlicht. Die Grundform des Baues war der volle Kreis, in dessen eine Hälfte der Zuschauerraum, in die andere die Bühne gestellt war. Seine Grundidee, die Kurvenform des Zuschauerraums dadurch geschlossen auszubilden, daß er sie auf der Bühne fortsetzte, wurde auch einmal in die Praxis umgesetzt bei dem 1779—1780 von Cosimo Morelli in dessen Heimat Imola erbauten Theater (Fig. 73, 74)[126]); dieses ist von bescheidenen Abmessungen. Durch einen kleinen Vorraum gelangt man mittelst des einzigen in der Längenachse liegenden Zuganges in den 17,40 m breiten und 12,20 m langen Zuschauersaal, der von vier Rängen in zweidrittel Ovalform umschlossen wird. Jeder Rang hat 17 völlig voneinander getrennte Logen, deren Brüstungen balkonartig auf Konsolen in

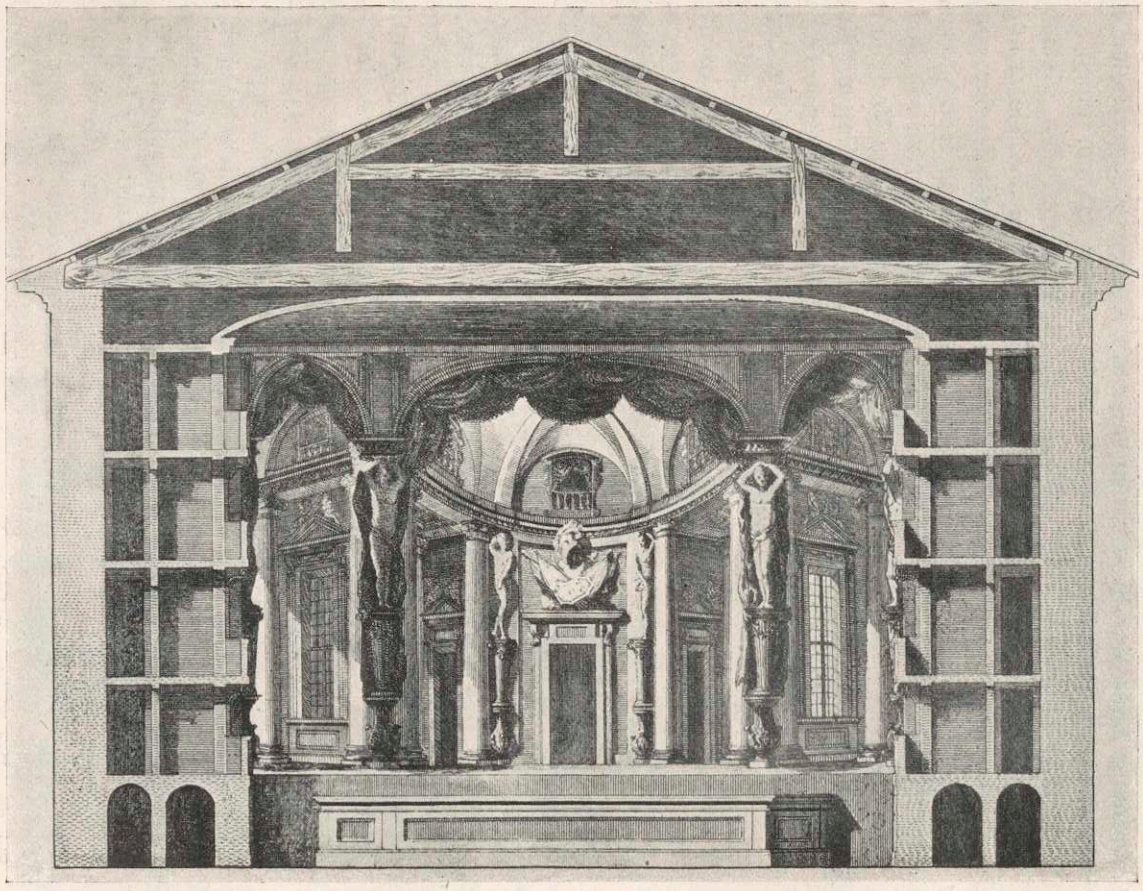


Fig. 73. Das Theater in Imola: Querschnitt und Ansicht der Bühne.

den Saal vorgekragt sind. Die im Grundriß als Oval sich darstellende Logenwandung setzt sich auf der Bühne in Gestalt einer feststehenden, unveränderlichen Dekoration fort, so daß die Kurve vollständig geschlossen wird. Ein Proszeniumsbau fehlt deshalb vollständig; die Hauptbühne ist vielmehr von einer dekorativen Wand umgeben, die das letzte Drittel des Ovales einnimmt. Über das Ganze spannt sich flach muldenförmig die gemeinsame Decke. Die Vorteile seiner Anordnung zählt Morelli selbst in einer mit Kupfern ausgestatteten Publikation[126]) auf: Seine Erfindung biete die Wahrheit der Bühne, einen großen Raum für die Darstellenden, eine vollkommene Deckenform, den gleichmäßig guten Genuß im Schauen und Hören von sämtlichen Logen aus; sie ermögliche die größte Parterrefläche und eine vortreffliche Beleuchtung des Zuschauerraumes wie der Bühne; sie gestatte es, einen schönen Festraum durch Herablassen des Bühnenbodens bis in gleicher Höhe mit dem Parterrefußboden zu schaffen und gewähre noch andere Vorteile mehr. Originell in seinem Entwurf ist auch der an Palladio erinnernde Gedanke, die feststehende Wandung der vorderen Hauptbühne mit drei großen Bogenöffnungen, deren Archivolten von stattlichen Hermen getragen werden, zu durchbrechen. Jede dieser Öffnungen sollte durch einen Vorhang geschlossen werden und ermöglichte durch entsprechende Kulissenanordnung die Vorführung eines malerischen, dreiteiligen Szenenbildes, das aber auch mit der vorgelagerten Hauptbühne — dem eigentlichen Handlungsort der Darsteller — zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen werden kann (Fig. 73). Trotz der von Morelli angepriesenen Vorteile und trotz seiner zeichnerischen Vorschläge, auch andere Bühnen nach seinem Systeme umzubauen,[127]) fand seine Bühnenanordnung keine Nachahmung; er selbst gab sie in seiner Konkurrenzarbeit für das Theater San Fantino in Venedig (1789) auf.[128])

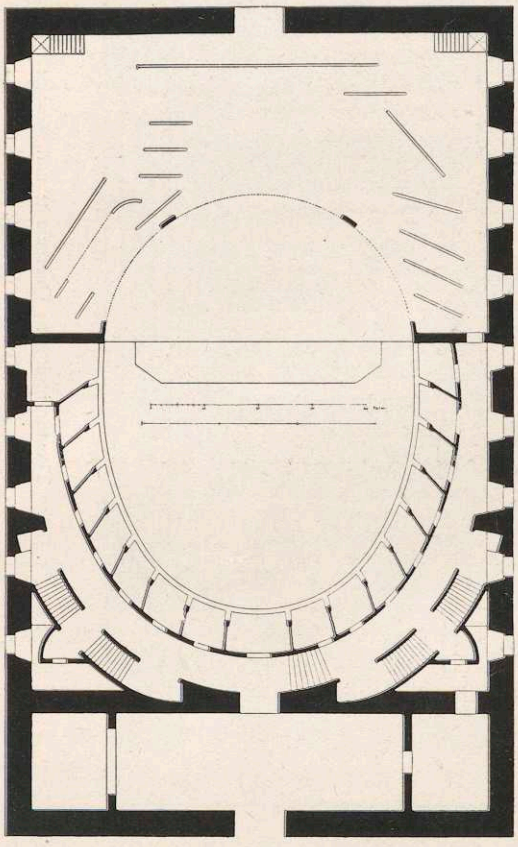


Fig. 74. Das Theater zu Imola.

Ich schließe meine Betrachtung über den italienischen modernen Theaterbau mit einem Hinweis auf Mailand. Die Theaterbaugeschichte dieser Stadt liegt, obgleich schon in frühesten Zeiten sich dort ein reiches Kunstleben abspielte, noch ganz im Argen. Aus der glänzenden Zeit des Ludovico Sforza ist mir trotz zahlreicher mailändischer Theaterbauten kein Plan bekannt geworden. Später schuf der schon genannte Pietro Righini (Seite 83) prachtvolle Dekorationen, die im Stich erschienen sind und die sich durch eine fast krause Phan-

tastik auszeichnen. Am 5. Januar 1708 brannte das von Pietrasanta erbaute, weitberühmte, in der herzoglichen Residenz eingebaute Opernhaus nach nur kurzem Bestehen vollständig nieder. Erst 1717 wurde in einem Flügel des heutigen königlichen Palastes ein neues, prächtiges Haus errichtet, das in der Beschreibung Mailands von Lattuada und in Dumonts Theaterwerke abgebildet ist.[129]) Mein hier wiedergegebener Grundriß (Fig. 75) ist die genaue Kopie einer von mir in der Bibliothek Ambrosiana gefundenen mit Giov. Domenico Barbieri, Pittore bezeichneten Handschrift aus dem Jahre 1717.[130]) Die Grundform des Zuschauerraums bildet das in Frankreich lange Zeit für diesen Zweck allein gebräuchlich gewesene Rechteck. Die fünf senkrecht übereinander stehenden Logenränge schließen sich der Bühne gegenüber in einer eingedrückten Korbbogenform, laufen aber an den Seiten des Parterres geradlinig, ein wenig divergierend bis an die Proszeniumswand. In jedem Range sind 37 Logen untergebracht, die voneinander durch geschlossene nach der Bühne zeigende Brettwände getrennt werden und die jede einzeln in das Parterre balkonartig vorspringen. Die Brüstungen dieser Logen waren mit blauem Ornamentschmuck auf weißem Grunde bemalt. Die Decke war horizontal und völlig glatt, aber mit Malereien reich geschmückt. Die Bühnenöffnung wurde beiderseits von je zwei eng nebeneinander gestellten Vollsäulen flankiert, Proszeniumslogen fehlten. Die Bühne schnitt genau mit der Proszeniumswand ab; ihr vorgelagert war das stattliche Orchester. Die originelle Anlage der mit Dockengeländer geschmückten nach den Logenrängen führenden zwei Holztreppen ist beachtenswert. Als eine für den mailändischen Theaterbau charakteristische Neuerung begegnet uns hier zum ersten Male: die Anordnung von kleinen Kammern (camerini), wovon je eine zu einer Loge gehörte. Diese „chambres separées“ waren zur Kleiderablage bestimmt, dienten aber auch zur Unterhaltung, dem Spiel und zum Empfang von Besuchen, wenn dieser nicht in den Logen selbst erfolgte, und das geschah oft genug ohne Rücksicht auf das Bühnenspiel. Jene weihevolle, während der ganzen Vorstellung anhaltende, andächtige Stimmung, wie sie das deutsche Publikum im Theater auszeichnet, kennt der Italiener nicht. De la Lande betont das in seinem Werk „Voyage en Italie 1765—66“ des öfteren. Vom Mailänder Theaterpublikum

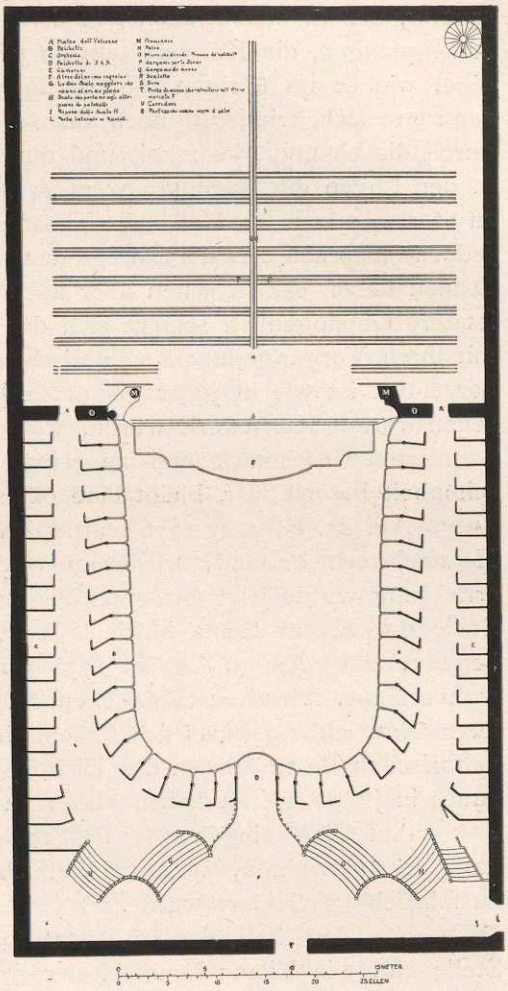


Fig. 75. Altes Theater in Mailand.
(Nach einer Handzeichnung.)

sagt er, daß es dem Brauche, in den Logen Zusammenkünfte zu halten, Besuche zu empfangen, die Konversation zu pflegen, das Spiel zu betreiben ebenso huldige, wie es im übrigen Italien allgemein geschähe; nur bei „Schlagern" konzentrierte sich, wie heute noch, das Interesse aller Zuschauer auf die Bühne. Um durch die Unaufmerksamkeit und durch das ungenierte gesellschaftliche Treiben in den Logen die Nachbarn weniger zu belästigen und die Vorstellung weniger zu stören, waren im Mailänder Theater die Logen durch Läden zu verschließen. Jedoch entsprach dies keineswegs dem Geschmack des schönen Geschlechtes; die Damen lieben es, zu sehen aber auch gesehen zu werden. In bezug auf diese letztere Gepflogenheit scheint sich das heutige Damenpublikum unsres Theaters mit ihren Vorgängerinnen solidarisch zu fühlen; ob freilich dies heute ebenso berechtigt ist wie in jener glanzvollen kunstreichen Zeit, wo das Kostüm zum sehenswerten Kunstwerk wurde, wo auch der Laie von einem noch heute bewunderten Geschmack und ausgeprägten Kunstsinn für Formen- und Farbenschönheit beseelt war, bleibt eine offene Frage.

Am 25. Februar 1776 wurde das Opernhaus, welches im Inneren ganz aus Holzfachwerk bestand, wiederum vom Feuer total zerstört. Mit seiner Neuerrichtung wurde jetzt Giuseppe Piermarini betraut. Er führte den Neubau an Stelle der Kirche Santa Maria a la Scala, deren Abbruch am 5. August 1776 begann, aus. Am 3. August 1778 wurde das Skalatheater eröffnet; es wurde weltberühmt, führte zu zahlreichen Nachahmungen und muß noch heute als der letzte Entwicklungstypus des italienischen Theaterbaues gelten, denn die reformatorischen Bestrebungen des Dichters Annunzio auf dem Gebiete des Theaterbaues in jüngster Zeit haben bisher zu keiner wirklichen Gestaltung geführt.[131])

Auf eine eingehende Beschreibung und Darstellung des Skalatheaters kann ich verzichten, weil es vielfach in Wort und Bild auch in letzter Zeit ausführlich geschildert wurde.[132])

Für den italienischen Theaterbau nimmt Giuseppe Piermarini dieselbe Stelle ein, wie Victor Louis in der französischen Theaterbaugeschichte. Beide streben in ihren Bauten nach Solidität und Eleganz, nach optischer und akustischer Vollkommenheit, nach Feuersicherheit und nach Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit in bezug auf Anordnung der An- und Abfahrten, der Eingänge, Vestibüle, Treppenhäuser, Erfrischungsräume, Wandelgänge, Dienst- und Requisitenräume usw. Das Kennzeichen für das italienische Theatergebäude aber ist noch heute der senkrecht übereinander stehende Logenbau mit seinen kammerartig gebildeten, abgeschlossenen Logen, die Grillparzer nicht mit Unrecht „Menageriefallen" nennt.

IX.

DER MODERNE THEATEBAU IN DEUTSCHLAND SEIT SEINEN ANFÄNGEN BIS AUF DIE GALLI-BIBIENA.

Das moderne Theaterbauwesen Deutschlands übernahm die italienische Art und bildete sie in seiner ersten Epoche weiter. Im 18. Jahrhundert stand es vielfach unter französischem Einflusse und erst in neuerer Zeit durch Gottfried Sempers Tätigkeit ging es neue, eigene Wege. Es liegt in der wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung unseres Volkes, daß es erst spät zu selbständiger künstlerischer Betätigung auf diesem Gebiete kam; deutsche Lande bildeten den Brennpunkt der Reformation, der Riesenkampf um die geistige Befreiung aus Roms Herrschaft mußte hier ausgerungen werden. Alle Kräfte wurden mobilisiert; die geistigen waren in erster Linie auf dem theologischen Streitfelde tätig, während die materiellen Kräfte auf den Schlachtfeldern wirkten. Mit dem 30jährigen Kriege erreichte die Tragik dieses gewaltigen Dramas ihren Höhepunkt. Der Kampf ging zu Ende, weil das Deutschtum auf beiden Seiten vor seinem Ende stand; deutsche Kunst und deutsche Wissenschaft, deutscher Handel und deutsches Handwerk, deutsches Denken und deutsches Dichten waren untergraben und vielfach vernichtet, das Land entvölkert und verarmt, die Bewohner verroht. Unser Volk mußte sein Leben gewissermaßen aufs neue zu einer Zeit beginnen, in der Italien und Frankreich in bester Entwicklung standen. Mit Staunen und Entzücken sah der in jenen Ländern reisende Deutsche die Herrlichkeiten einer blühenden Kultur, die ihm erstrebenswert schien und die er deshalb in seiner Heimat einzuführen und dort zu kopieren suchte. Die Achtung vor den fremden Leistungen, die rückhaltslose Anerkennung alles Ausländischen führte zu einer Nachahmungssucht, die das Selbstvertrauen des Volkes auf seine Kraft und sein Können nur schwer emporkommen ließ. Als der Friede einkehrte und mit dem wirtschaftlichen Erstarken auch das Bedürfnis nach Kunst wuchs, zogen in breitem Strome Italiener bei uns ein. Was diese fremden Künstler auf dem Gebiete des Theaterbaues und der Dekoration leisteten, fand in Deutschland uneingeschränkte Aufnahme und hauptsächlich an den zahlreichen Fürstenhöfen so große Unterstützung, Pflege und Verehrung, daß das höfische Theater gerade in Deutschland zur höchsten Entwicklung kam.

Die geistlichen Schauspiele, die in Deutschland ebenso blühten wie in anderen Ländern, bildeten sich durch die Reformation zu den protestantischen Moralitäten um. Daneben entwickelten sich infolge der Ausbreitung des humanistischen Erziehungssystemes die Schulkomödien als Nachbildungen der alten Klassiker. Ihre Bühne war noch einfacher und naiver als die ihr vorbildliche italienische Humanistenbühne. Doch zeigen sich in Nord- und Mitteldeutschland auch Einflüsse der altenglischen Bühne insofern, als ein „innerer“ und „äußerer“ Schauplatz unterschieden wird, der durch einen Vorhang getrennt

bez. verbunden werden konnte; dabei fehlte aller Dekorationswechsel. So war es in Zittau, wo der Gymnasialrektor Christian Weise die Seele derartiger Aufführungen war. Seine Werke zeichnen sich durch eine größere Wahrheit und Volkstümlichkeit und durch das Bestreben, bombastischen Schwulst, steife Gelehrsamkeit und blutrünstige Ungeheuerlichkeit zu vermeiden, aus. Diesen protestantischen Schulkomödien wurden von katholischer Seite durch die Jesuiten eine andere Art theatralischer Aufführungen entgegengestellt, in denen in bezug auf Dekorationen, Kostüme und Maschinerien größtmöglichste Pracht waltete, um so die schaulustige Menge zu den Aufführungen heranzuziehen.

Die Jesuiten erschienen seit 1551 in deutschen Landen und zwar zunächst in Wien; sie gründeten Schulen, die rasch emporblühten. Bald wurde das Geistesleben in Wien von ihnen völlig beherrscht, Wien wurde durch sie wieder zur rein katholischen Stadt. Die Erfolge der Jesuiten beruhten zum guten Teil auf der in ihren Schulen betriebenen klassischen Bildung und auf einer ausgedehnten Kunsttätigkeit, die sie aus Italien über die Alpen zu uns brachten. Eines ihrer Lehr- und Kampfmittel bildeten theatralische Aufführungen. Der Jesuitenzögling Hippolyt Guarinonius sagt in seinem 1610 erschienenen Werke[133]) von diesen Jesuitendramen: „Es ist die Darstellung des Lebens und Wandels gottseliger Leute, daraus neben unaussprechlicher Erlustigung des äußerlichen und inneren Gemüts die Zuschauer zu christlichem Wandel und Leben bewegt und aufgemuntert werden.“ Gewiß wurde die Wiederbekehrung der Abgefallenen und ihre Rückkehr in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche dort, wo alles Predigen vergeblich schien, oft mit einem Freibillett für eine Jesuitenaufführung eingeleitet.

In Wien begannen die Jesuiten 1555 mit ihren Vorstellungen, die zunächst noch im Freien stattfanden, 1620 aber erstmalig in einem geschlossenen Raum ihres Kollegiums („im Haus am Hof“) erfolgten.[134]) Dieses Saaltheater, dessen Bühne mit der von Furttenbach geschilderten Telaribühne übereingestimmt hat, über dessen sonstige räumliche Anordnung mir aber keine bildlichen Darstellungen bekannt worden sind, wurde selbst vom Hofe oft besucht; 1674 machten sich an der Bühne Ausbesserungen nötig, 1687 wurde der Zuschauerraum mit wertvollen Tapeten geschmückt; 1714 wurde das Haus erneuert und dabei wahrscheinlich auch stark umgestaltet und von 1723 an wurde es mit Wachskerzen erleuchtet. In noch erhöhtem Maße zeigten sich das seelenkundige Einwirken der Jesuiten, der Prunk einer südlichen Dekorationskunst und all die Überraschungen einer sinnreich erfundenen Theatermaschinerie in dem 1650 gleichfalls in ihrem Kollegium erbauten großen Theater, von dem Testarello berichtet, daß das herrliche, schöne, große Auditorium auf beiden Seiten viele Fenster und der Bühne gegenüber einen hochgelegenen großen Chor für Musikanten habe. Es darf daraus wohl auf eine amphitheatralische Anlage der Sitzplätze geschlossen werden; die Decke war in sauberer Holztäfelung ausgeführt und mit prächtiger Malerei geschmückt. An der vorderen Seite angesichts der Zuschauer öffnete sich, von einer in reicher Architektur und in bewegtem Skulpturenschmuck ausgeführten Proszeniumsfassade umgeben, die perspektivische Verwandlungsbühne „so schier größer und länger als das Auditorium selbst, und kann man die darin stehende scenas öfter als zwölf- bis dreizehnmal augenblicklich verändern“. Das Theater soll etwa 3000 Menschen gefaßt haben. Pläne über die Anlage

dieses Baues sind mir nicht bekannt, abgesehen von den sehr mangelhaften, dessen Szenenbilder veranschaulichenden Stichen, die dem Jesuitendrama Pietas victrix (1659) beigegeben sind. In der architektonischen Gestaltung des Proszeniumbaues erkennen wir die treue Nachahmung der gleichzeitigen italienischen Barockbühne wieder. 1720 und 1733 wurde das Theater, welches zu verfallen drohte, restauriert; 1733 wurde der Zuschauerraum erweitert und die große Bühne in eine kleinere umgestaltet, doch so, daß es mit Hilfe von Riegeln und Schrauben möglich war, in wenigen Stunden den alten ausgedehnten Bühnenraum wieder erstehen zu lassen. 1754 kaufte die Kaiserin Maria Theresia für 2500 fl. „das ganze große Theatrum mit allen Szenen samt all und jeden Zugehörungen", und ließ es in das kaiserliche Belvedère schaffen und daselbst durch den Hofarchitekten H. Nicolai Pacassi aufrichten (wie ein Aktenstück im Wiener Staatsarchiv besagt). 1773 wurde der Jesuitenorden aufgehoben und aus Österreich verwiesen. — Auch in Prag[135]) erschienen schon 1557 die Jesuiten. 1560 fand im offenen Hofe des Kollegiums Clementinum die erste Aufführung statt; die Pracht ihrer Kostüme, die abwechslungsvolle Reichhaltigkeit ihrer Dekorationen, die Vielseitigkeit und Vollkommenheit ihrer Theatermaschinerie brachten es dahin, daß die ihnen ursprünglich durchaus feindselig begegnende, öffentliche Meinung bald in das Gegenteil umschlug. Ihren Spielen folgten Tausende von Zuschauern, darunter auch viele Protestanten, und man spendete ihnen stürmischen Beifall, so daß sich die Vorstellungen immer mehr einbürgerten. Auch vor dem Landesherrn spielten die Prager Jesuiten; bei einer solchen Gelegenheit wurde in einem Saale des Schlosses auf dem Hradschin zu Prag die Bühne errichtet. So geschah es z. B. am 6. Dezember 1627 gelegentlich der Krönung des Erbprinzen Ferdinand zum König von Böhmen, wo vor Kaiser Ferdinand II. im großen Saale des Prager Schlosses eine pomphafte Aufführung mit gewaltigen Bühneneffekten stattfand. Über die Einrichtung des Prager Jesuitentheaters habe ich nichts ermitteln können; bildliche Darstellungen darüber sind nicht bekannt.

Neben dem Wiener ist es vor allem auch der Münchner Hof, der die Jesuitenspiele mit reichen Mitteln unterstützte, so daß auch hier die Darstellung ihrer Dramen unter großer Prachtentfaltung vor sich ging. Schon unter Albrecht V. (1550—1579) begannen die Patres in München mit ihren Aufführungen, die auch hier zunächst noch unter freiem Himmel stattfanden. Großes Aufsehen machte die am 7. Juli 1597 zur Einweihungsfeier der Michaeliskirche auf dem freien Platz vor dem neuen Baue abgehaltene Darstellung des Stückes: „Triumph und Freudenfest zu Ehren dem heil. Erzengel Michael", in dem neben Nero, Diocletian, Decius, Maxentius usw. eine große Zahl von Heiligen, Päpsten, Bischöfen, eine Menge allegorischer Persönlichkeiten und Hunderte von Teufeln gewaltigen Eindruck auf die Zuschauer machten. Besonders grausig gestaltete sich der Höllensturz des Luzifer und seiner 300 Teufel in die hochauflodernden Höllenflammen, der von St. Michael aus erfolgte. Der Kapellmeister der Jesuitenkirche Georg Victorin schuf die nötige Musik hierzu.[136]) — Durch den dreißigjährigen Krieg wurden die Münchner Jesuitenspiele, wie jede Kunstbetätigung, zum Schweigen gebracht; auch über den Münchner Theaterbau der Jesuiten sind mir bisher keine bildlichen Darstellungen bekannt geworden. — Im benachbarten Ausburg waren die Jesuiten von München aus 1579 eingezogen und

erbauten dort 1580 auf Grund einer reichen Unterstützung durch die Fugger ein Kollegium, in dem am Schlusse des Schuljahres dramatische, meist in drei bis fünf Akte gegliederte und mit musikalischem Prolog ausgestattete Aufführungen abgehalten wurden. In den Zwischenakten traten moralisierende Chöre auf. Auch hier wurde anfänglich im Freien gespielt. Seit 1665 errichteten sie in der Kirche St. Salvator den Schauplatz, bald aber bauten sie im Saale des Klosters ein Theater ein, in dem oft zu Ehren anwesender Fürstlichkeiten und hoher geistlicher Würdenträger agiert wurde, bis endlich 1739 die Stadt auf eigene Rechnung ein selbständiges Theatergebäude gegenüber der Kirche durch den Pater Bernhard Stuart aus dem Schottenkloster in Regensburg ausführen ließ. Dasselbe wurde 1743 eröffnet; Vorhang und Dekorationen hatte Georg Bergmüller (1688—1762) gemalt, der Meister, von dem auch zahlreiche Augsburger Fassadenmalereien herrühren. Trotz mehrfach anderweitiger Verwendung, so z. B. einmal als Militärmagazin (1796—1800), wurde auch nach der 1773 erfolgten Aufhebung des Jesuitenordens noch bis 1805 dort gespielt.[137])

Zu einer wirklich künstlerischen Prachtentfaltung kam das Jesuitentheater aber nur da, wo ihm die Fürsten reichliche Mittel zuwendeten, also in den katholischen Residenzen Wien und München. Dort zeigte sich auch oft eine Rivalität zwischen ihm und der später einziehenden von den Höfen ausgiebig unterstützten italienischen Oper. In den kleineren Städten waren die Theater der Jesuiten gewöhnlich recht nüchtern und dürftig. Wie die protestantischen Schulaufführungen fanden auch die ihrigen sehr oft in ärmlichen Scheunen und Stadeln statt, in denen prunklos das einfache Bühnengerüst aufgeschlagen wurde, während roh gezimmerte nach hinten ansteigende Bankreihen eine nicht gerade bequeme Sitzgelegenheit für ein anspruchloses Publikum boten; die beiden Scheunentore bildeten die Zugänge. Eine in der Stadtbibliothek zu Augsburg aufbewahrte Handzeichnung[138]) aus dem Jahre 1717 führt uns eine derartige Bühne im Grundriß und Schnitt vor. Ich möchte hierbei auf die schräge Stellung der Kulissenschieber besonders hinweisen, wie sie Pozzo in seinem Perspektivwerk so angelegentlich empfiehlt, weil ich dieser Anordnung unter allen mir bekannt gewordenen Plänen über deutsche Theaterbauten nie wieder begegnet bin. — Dadurch, daß die Jesuitenaufführungen besonders in den süddeutschen katholischen Residenzstädten die italienische Verwandlungsbühne mit allen ihren Geheimnissen dem schaulustigen Publikum zeigten, daß sie mit großem Pomp auftraten und daß sie den szenischen Apparat, die Dekorationen, die Kostüme und die Maschinen vervollkommneten und erweiterten, bilden sie auch in der modernen Theaterbaugeschichte einen nicht zu unterschätzenden Faktor. Die Jesuitenspiele müssen, was Dekorationsprunk, szenische Vielgestaltigkeit und Vollkommenheit sowie maschinelle Vielseitigkeit anlangt, als die Vorläufer der italienischen Festoper an den katholischen deutschen Fürstenhöfen angesehen werden. Nach dem Wenigen, was über sie bekannt ist, werden diese Jesuitentheater eine ähnliche Gestaltung gehabt haben wie jenes Theater, das Joseph Furttenbach 1640—1641 in Ulm, wo er seit 1631 Stadtbaumeister war, ausführte. Ich gebe dieses bisher in der Literatur noch nicht erwähnte Theater nach Furttenbachs eigener Aufzeichnung im Grundriß und in der Beschreibung wieder. Es ist schon deshalb interessant, weil es der erste selbständige, freistehende, deutsche Theaterbau ist — vielleicht überhaupt das älteste deutsche Theater, das uns in

Plänen erhalten blieb. Weiterhin aber ist es auch beachtenswert, weil es eines von den wenigen Bauwerken ist, die der gelehrte und welterfahrene deutsche Meister in seiner Heimat ausführen konnte. Er führt die Pläne uns im Kapitel „Von der Prospectiva“ seines Werkes „Mannhafter Kunst-Spiegel“[40]) vor. Dabei gibt er gleichzeitig ausführliche Anweisungen, wie eine „Scena di Comoedi“ erbaut und beleuchtet, und wie sie mit beweglichen Wolken, mit Feuerflammen, Blitz, Donner und Wind, mit den Meereswellen und anderen wundersamen Dingen ausgerüstet werden muß. Mit begeisterten Worten schildert er den Wert und die Schönheit der Bühne in folgender Reimerei:

„Was die Comoedien für herrlich Nutzen haben,
Wie sie das traurig Hertz erfrischen und erlaben,
Wie sie das Menschlich thun fürstellen wunderlich,
Kein Zung aussprechen kann, das glaub mir sicherlich. — — —
— — — Wie sich das blau Gewölb, sampt Sonn, Mond und den Sternen
Und das Gewülk erzeig, kan man hierinnen lernen.
Der Donner und der Blitz, der Regen und der Schnee
Würd allhie fürgestellt, darzu die wütend See.
Das nun diß alles fall dem Menschen in die Augen,
Und jedes seinem Orth und Person recht mög taugen,
Darzu muß hübsch und schön, durch Prospectivisch Kunst
Der Schauplatz sein formiert: sonst alles ist umbsonst.“

Im Jahre 1641 führte der Rektor Johannes Konrad Merchius mit seinen „Studiosis“ die „sehr anmuthige und denkwürdige Tragico-Comoediam von dem Leben und Geschichten Moysis besonders von der Außführung des Israelitischen Volcks auß der Dienstbarkeit Egypti etc. mit 120 Personen in zubringung sechs Stundzeit“ aus, wobei drei Hauptverwandlungen stattfanden. Für diese wurde das Theater erbaut und alle Maschinen und Dekorationen geschaffen. Neun Jahre später (1650) nach erfolgtem Friedensschluß wurde wiederum eine Aufführung „vom Zustand und Beschaffenheit der alten christlichen Kirchen unter Regierung der Römischen Kaysern Cari, Diocletiani, Galery, Constanty, Maxenty, und Constantini deß Grossen etc. mit 5 Verwandlungen auff vielberühmtem Theatro also anmuthig und holdseelig agiert und gehalten, das noch alleweil (das ist also 1663) ein gantze Commun wol darvon hat.“

Das Theatergebäude (Fig. 76) war im Äußeren 15,00 m breit und 52,50 m lang und hatte rechteckige Grundform; da die Mauern 0,75 m dick waren, so

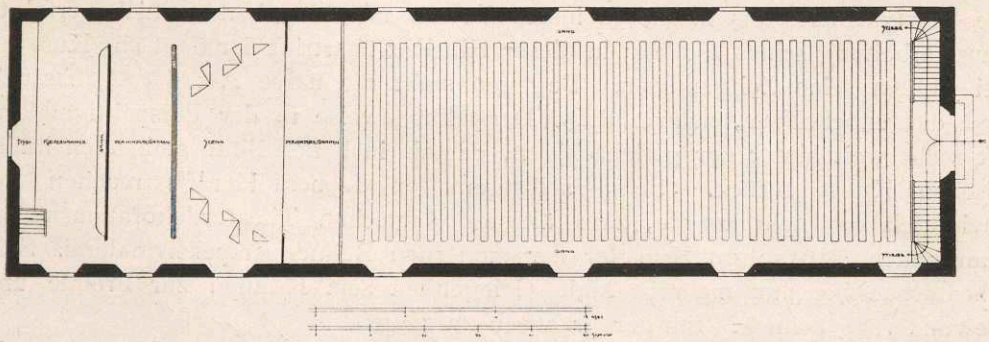


Fig. 76. Stadttheater in Ulm von Joseph Furttenbach den Älteren.

blieb für die lichten Abmessungen des Innenraumes 13,50 m Breite und 51,00 m Länge. Das Bauwerk war ursprünglich eine zweistöckige „Scheuren oder Stadel", dessen mittleren Boden man herausbrach, so daß man dadurch 9,00 m lichte Raumhöhe vom Erdgeschoßfußboden bis Unterkante Dachstuhlbalkenlage erhielt. Da das Dach als Hängewerk konstruiert war, so machten sich unterstützende Holzsäulen nicht nötig, der Zuschauerraum war also vollständig frei. Während der Tagesvorstellungen sollte der Saal verfinstert werden und nur die Bühnenfenster sollten offen bleiben. Deshalb waren die Fenster des Zuschauerraumes mit Läden versehen oder aber die Fensterstöcke mit Laubwerk dicht besteckt. Dadurch wurde der Raum zwar verdunkelt aber auch die Luft ständig erneuert. Bei der 1650 zur heißen Sommerszeit stattfindenden Aufführung, der fürstliche Herren, hohe Adelspersonen und eine große Menge Volkes beiwohnten, sah sich Furttenbach genötigt, den Zuschauerraum noch kräftiger zu lüften; er ließ die Deckenbretter teilweise abheben, so daß die heiße schlechte Luft in den Dachraum und von da durch die Luken ins Freie entweichen konnte, während durch die Parterretüren und Fenster Frischluft zuzog. Dies radikale Verfahren erquickte die damals weniger empfindlichen Theaterbesucher ungemein, so daß sie „desto lieber die Zeit im Theater verharrten". Der Zuschauerraum war 33,00 m lang und enthielt 40 amphitheatralisch nach hinten ansteigende Bankreihen, deren jede 11,10 m lang und 0,38 m breit war; Furttenbach rechnet pro Bank 20 Sitzplätze, so daß sich für das ganze Theater ein Fassungsvermögen von 800 Sitzplätzen ergibt, zu denen noch günstigsten Falles 200 Stehplätze kommen. Unmittelbar vor den Zuschauersitzen breitete sich 3,00 m tief das Orchester oder „der vordere Graben" aus, der durch eine etwa 8 cm starke Bohlenwand von der Bühne getrennt war. Die lichte Bühnenöffnung betrug 10,20 m Breite und 6,00 m Höhe; die eigentliche Bühne ist 6,00 m tief und zeigt bewegliche Dekorationen an beiden Seiten in Gestalt von je fünf Telaris und im Hintergrunde von vier kulissenartig verschiebbaren Schlußprospekten; die ganze Einrichtung der Bühne entspricht der auf Seite 29 geschilderten. Hinter dem Schlußprospekt liegt der 3,60 m breite „hintere Graben", der für die Bühnenerweiterung und den Betrieb der Maschinenkünste diente. Er wird durch eine 15 cm starke Fachwerkswand von der 4,80 m breiten „Kleiderkammer" getrennt, wo der aus eine Holzstiege nach der Oberbühne führt. Auf die Anlage der Beleuchtung — wir finden hier zum erstenmal das moderne Rampenlicht — auf die Konstruktion und den Betrieb der zahlreichen Maschinenkünste und auf die Ausführung der Dekorationen will ich hier nicht weiter eingehen. — Furttenbach erfreut uns durch die gewissenhafte bis in die kleinsten Details mit hingebender Liebe erfolgte Durcharbeitung seines Werkes; in dieser Hinsicht übertrifft der deutsche Künstler bei weitem seine Zeitgenossen. Dagegen steht die naive Art der Auffassung und die unbeholfene, schwerfällige Darstellungsweise in der Perspektivmalerei oft recht weit hinter der gleichzeitigen, damals in hoher Blüte stehenden italienischen Kunst zurück. Seine selbstgemalten Szenenbilder[189]) machen ihn soviel ich ermitteln konnte, zum ältesten deutschen Theaterdekorationsmaler; zum ersten deutschen Künstler der modernen Bühnenperspektivmalerei. Sein Theaterbau bot ihm mehrere Male Gelegenheit sein Können zur Freude und Bewunderung seiner Mitbürger praktisch zu zeigen.

Die Perspektivkunst und die „Sciena di Comoedi" schildert Furttenbach in

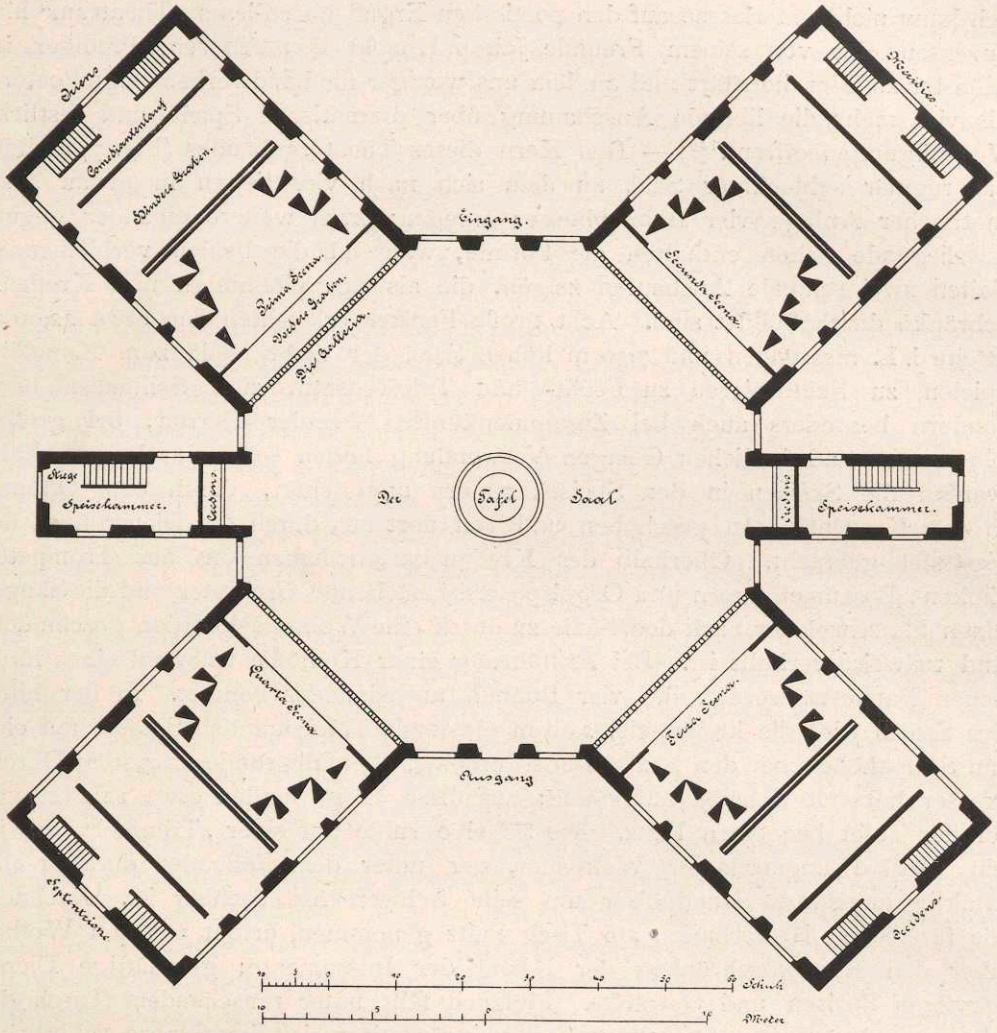


Fig. 77. Theaterprojekt Joseph Furttenbachs für eine fürstliche Hofhaltung.

seinen Werken stets mit größter Ausführlichkeit und oft mit einer an Begeisterung grenzenden Freude; unermüdlich sucht er bei seinen Landsleuten den Sinn für diese Art von Vergnügen zu erwecken, immer wieder weist er auf die trefflichen italienischen Vorbilder hin.

Selten wohl hat sich ein Architekt in so vielseitiger und beachtenswerter Weise mit unausgeführten Entwürfen beschäftigt wie Furttenbach, selten traf auch einem Künstler so schwer das Mißgeschick, seine Ideen nicht in die Ausführung umsetzen zu können. Er lebte in der Zeit, wo die wirtschaftliche Notlage seines Volkes am größten war. Als er, 27 Jahre alt, eben zum selbstständigen Künstler geworden war, begann der große Krieg und als der Friede wieder in die entvölkerten und verarmten deutschen Lande einzog, stand er an der Schwelle des Greisenalters. Und doch ließ ihn der einkehrende Friede das Anbrechen einer auch für sein Leben glücklicheren Zeit erhoffen. Lebhaft beschäftigen ihn wieder Entwürfe für großer Herren Paläste; auch ein eigenartiger Entwurf zu einem Schauspielsaal entsteht in jener Zeit (etwa um 1655).

Ich kann nicht unterlassen auf den poetischen Erguß über dieses „Theatrum“ hinzuweisen, dar von seinem Freunde Jakob Honold den Älteren, Prediger im Münster zu Ulm, herrührt und an dem uns weniger die handwerksmäßige Poeterei als viel mehr die liberale Anschauung über dramatische Spiele und festliche Vergnügungen erfreut.[140]) — Den Kern dieses Theatergebäudes (Fig. 77) bildet ein regulär achteckiger Saal, an dem sich nach vier Seiten in genau symmetrischer Anlage vier Bühnenhäuser anlegen; zwei weitere einander gegenüberliegende Seiten enthalten die Portale, während die beiden verbleibenden Seiten zwei schmale Ausbauten zeigen, die als Speisekammern und Kredenzschränke durchgebildet sind. Acht große Fenster erleuchten den etwa 22,00 m Breite i. L. messenden und 7,50 m hohen Saal, der nicht allein zum Komödiespielen, zu Fußturnieren zu Fecht- und Tanzkünsten, zum Seiltanzen usw., sondern besonders auch bei Zusammenkünften fremder Herren, bei großen Hochzeiten und festlichen Gelagen Verwendung finden soll. Für letztere Fälle werden die Speisen in den Speisekammern angerichtet, durch eine Öffnung in den Kredenzkasten geschoben und von dort aus durch die Diener nach der Festtafel gebracht. Oberhalb des Kredenzkasten haben das aus Trompeter, Zinken-, Posaunenbläsern und Orgelspielern bestehende Orchester und die Sänger einen Platz, welcher nach dem Saale zu durch eine Wolkendekoration geschmückt und teilweise verhüllt ist. Bei Aufführung einer Komödie während eines fürstlichen Banketts werden die vier Bühnen nacheinander benutzt. In der Mitte des Saales wird die kreisrunde, 2,00 m messende Tafel mit den Sesseln auf eine um Stufenhöhe über den Saalfußboden erhöhte, ebenfalls runde ca. 4,00 m Durchmesser habende Scheibe aufgestellt; auf diese Weise fanden etwa 12 Personen an der Tafel bequemen Platz. Die Scheibe ruhte auf einer „Trimmel“, das ist ein vertikal angeordneter Wellbaum, der unter dem Fußboden durch rechtwinklig angesetzte Handhölzer um seine Schwerachse drehbar ist. Nachdem die fürstlichen Herrschaften am Tisch Platz genommen, ertönt aus den Wolken über den Kredenzschränken der Klang der Instrumente; geschäftige Diener servieren Speisen und Getränke. Plötzlich fällt unter rauschendem Tusch der Vorhang der „Prima Scena“ und diese präsentiert sich im Glanze zahlreicher sichtbarer Lichter und versteckt angeordneter Öllampen. Das Spiel beginnt. Nach dem ersten Akt schließt sich die „Prima Scena“ durch Aufziehen des Vorhanges. „Jetzunder und so sanft, das mans kaum verspüren mag, so tut sich die Tafel durch umbtreibung des undern Trimmels sampt den daran sitzenden Herren gegen der rechten Seiten dergestallt wänden, das die beisitzende Herren gegen die Secunda Scena sehen“; hierauf fällt der Vorhang dieser Bühne und der zweite Akt beginnt usw. — „Nach vollendeter Mahlzeit aber, so mag ein Fußturnier, Gefecht oder Dantz nach der Herren belieben in diesem Saal angestellt werden.“

Bedeutungsvollen Einfluß auf die erste Epoche des modernen Theaterbaues gewinnen auch in Deutschland die Fürstenhöfe. An Stelle der Turniere treten während des 16. Jahrh. mehr und mehr die Scheinturniere, die Kopfstechen und Ringelrennen, die Karoussels, die verbunden mit phantastischen Aufzügen mehr der Schaulust und dem Vergnügen des Hofes als der Kriegsübung dienten und bei denen oft selbst der Fürst mit seiner Familie aktiv beteiligt war. Sehr bald bildeten sich diese neue Art Spiele durch Hinzufügen einer das Ganze verbin-

denden Handlung zu allegorischen dramatischen Werken aus, den sogenannten Inventionen, deren Erfindung und Inszenierung den angesehensten Künstlern übertragen wurde. So war z. B. am sächsischen Hofe der Architekt Giovanni Maria Nosseni[141]) (1545—1620) der künstlerische Oberleiter aller dieser Festlichkeiten; er genoß weithin großen Ruf und wurde oft vom sächsischen Kurfürsten an befreundete Höfe als Erfinder und Leiter von Inventionen überlassen.

Lag schon in diesen höfischen Festveranstaltungen ein starker dramatischer Zug, so steigerte sich derselbe noch mehr in den sehr bald begeisterte Aufnahme findenden Singballetts, die beim Beginn des 17. Jahrhunderts an allen deutschen Höfen den Hauptbestandteil der Festlichkeiten und den Übergang zur italienischen Prunkoper bildeten. Diese letztere erschien in Deutschland zum ersten Male am sächsischen Hofe unter Joh. Georg I. (1611—1656) gelegentlich der Vermählungsfeier seiner Tochter Sophie mit dem hochgebildeten Prinzen Georg von Hessen-Darmstadt. Der Kurfürst, der freundschaftliche Beziehungen zum florentinischen Hofe pflegte, bestimmte Rinuccinis Oper „Daphne“ zur Aufführung und ließ den Operntext und die Partitur aus Italien kommen. Martin Opitz erhielt Auftrag, das Werk in deutsche Reime zu übertragen und da die Übersetzung nicht mehr mit der italienischen Musik in Einklang zu bringen war, schuf der sächsische Hofkapellmeister Heinrich Schütz eine neue Komposition dazu. Am 13. April 1627 erfolgte die Erstaufführung im Tafelsaal des Schlosses Hartenfels in Torgau. Die Bühne war ganz nach florentinischem Muster eingerichtet, leider ist uns aber über dieselbe Bildliches nicht überliefert worden. War die italienische Bühne schon durch das Jesuitentheater in Deutschland bekannt geworden, so wurde sie im höfischen Theaterbau einfach übernommen; das lassen zeitgenössische Berichte klar erkennen. Sehr interessanten Aufschluß über die Gestaltung der Bühne des deutschen höfischen Theaterbaues erhalten wir in einem umfangreichen, heute zu den literarischen Seltenheiten zählenden, mit Kupfern ausgestatteten Werke „Gesprechspiele“.[142]) Das Buch ist dem „Durchlauchtigsten und Hochgeborenen Fürsten und Herren Wilhelm, Herzog zu Sachsen Gülch, Cleve und Berg, Landgrafen zu Meißen usw. dem vornehmen Mitgliede der Fruchtbringenden Gesellschaft, den Schmackhaften“ gewidmet und von einem gewissen G. P. H. verfaßt, der in der Gesellschaft der „Spielende“ benannt wurde. Georg Philipp Harsdörffer

Im sechsten Bande dieses Werkes erfahren wir, wie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den gelehrten, kunstverständigen und vornehmsten deutschen Gesellschaftskreisen über dramatisches Wesen und theatralische Aufführungen gedacht wurde. Ich folge zum Teil wörtlich jenen Ausführungen. Man unterschied nach den dreierlei Ständen auch dreierlei Gedichtarten und zwar erstens die Trauerspiele, die in prächtigen Heldenreimen die Taten und die Geschichte der Könige, Fürsten und Herren Ehrenstand vorstellen sollen und wobei stattliche Paläste und fürstliche Gärten die Schauplätze zu bilden haben; ferner das Freudenspiel, in dem der bürgerliche Haus- und Mehrstand geschildert wird und dessen Schauplatz schlichte Gebäude, Kirchen, Märkte, Brunnen und Straßen darstellen soll; endlich das satyrische Schäferspiel, das vom Ackerbau und Landleben handelt und in dem der Bauer- oder Nährstand behandelt wird, wobei der Schauplatz Wälder, Auen, Felder, Flüsse, Höfe, Dörfer, Weiler und dergleichen zeigen muß. — Behandelt aber das dramatische Spiel alle drei Stände, so soll

mit der Veränderung der Handlung jedesmal auch die Örtlichkeit entsprechend sich verwandeln. Die ganze Vorstellung solle genau wahrheitsgemäß sein: deshalb müsse der Poet auch die Baukunst, die Perspektive oder Sehkunst, die Malerei, die Musik, den Tanz und die Mimik verstehen. Die dramatischen Vorstellungen teilt der Verfasser jenes Buches auch ein in „Freudenspiele", die von gewerbsmäßigen, umherziehenden Schauspielern („Comedianten") um Gewinnes wegen gehalten werden und in denen man mit Possenreißereien dem Pöbelvolke zu gefallen arbeiten könne, und in „Lustspiele", die von vornehmen Herren zur Ergötzlichkeit nach italienischer Gesangesweise veranstaltet werden und in denen die höchste Kunst zur Entfaltung komme, so daß Bisaccione[143]) vom Schauplatze dieser Spiele sagt, er sei zu solcher Vollkommenheit gekommen, wie ihn selbst die Griechen und Römer niemals ersonnen hätten. An diesen italienischen Spielen, die in Deutschland noch wenig gesehen oder gehört wurden, sei zweierlei zu bewundern, nämlich die Stimmen der Sänger und Sängerinnen, die die Gemüter der Zuschauer bezauberten, und ferner der Schauplatz. Der letztere zerfalle in drei Teile, den Vorhang, den eigentlichen Platz mit seiner Gerätschaft und der Bedachung. Der Vorhang ist entweder bemalt oder nur von nicht bemalten Taffet, Damast und dergl., oder auch mit Säulen und Sinnbildern verziert. Er verdeckt den Schauplatz und wird bei Beginn der Vorstellung vor dem Schauplatz niedergesenkt und verborgen oder auch mit Rollwerk in die Höhe gezogen. „Das Gemähl darauf gleichet einen Schauplatz ohne Personen, der entweder mit Gartenwerk, Hütten, Brunnen, Gängen, Bäumen und dergl. nach der Sehkunst vorweiset, oder auch ander Gebäu, Gassen, Gänge und Bäume, die wohl in das Gesicht kommen." Der Autor illustriert hier seine Ausführungen in zwei kleinen, schlecht und unbeholfen gezeichneten Stichen; ich verweise auf die vier, wesentlich besser dargestellten Abbildungen bei Furttenbach.[144]) „Ist der Vorhang ohne Gemähl, so wird er entweder in einem Nu beiderseits aufgezogen oder also erhoben, daß er in drei Teilen ob den Schauplatz schwebt." Der Zweck des Vorhanges sei, den Schauplatz zu verhüllen, wodurch „Begierd und Verlangen" der Zuschauer erweckt werde, und es ferner möglich ist, die Zurüstung besser ins Werk zu setzen. Bei der Ausbildung des eigentlichen Schauplatzes, der Szene, sei auch darauf zu achten, daß der Fußboden oder die Steinfliese der Innenräume, das Pflaster der Straßen und Plätze, das Gras und der Erdboden bei Landschaften treulich veranschaulicht werde; „es kann aber dieses allzeit so genau nicht beobachtet werden". Die Seitenwände der Bühne sind in Holz konstruiert und so eingerichtet „daß man jede absonderlich umdrehe" (die Telaribühne) „oder durch verborgenes Zugwerk zurükke und andere hervorgehen machen kann" (die Kulissenbühne). — Wir sehen also aus dieser Ausführung, daß zu jener Zeit (1646) in Deutschland der Telaro noch gleichberechtigt mit der in Aufnahme gekommenen Kulisse galt; aber schon wenige Jahre später übt die Kulisse die Alleinherrschaft auf der Bühne aus. Auch die Torellische Erfindung der momentanen Kulissenverwandlung wird schon erwähnt, indem der Verfasser sagt, daß die Wagen („die Gewerbe"), auf denen die Kulissen („die Wände") stehen „sind an eine Rolle gerichtet, die in dem Umdrehen eines vor sich, das andere hinter sich ziehet; und solches geschieht so geschwind, als man eine Hand umwendet". Das dabei unvermeidliche, knirschende Geräusch soll durch Trompetenmusik übertönt werden. Der

Hintergrund soll durch einen Vorhang gebildet werden, der nach dem Augpunkt des Ganzen sich richtende Perspektivmalerei erhalte. Über dem Schauplatze müssen die Wolken schweben, aus denen nach Bedarf Engel, Geister, heidnische Götter, Adler und chimärenhafte Ungeheuer herabsteigen können. — Es war damals schon üblich bei Nacht zu spielen; eine große Zahl Lichter und Lampen erhellten den Raum; bald wurden Leute eigens dafür angestellt, alle Feuersgefahr zu verhüten. — Der Schauplatz soll in einem großen, hohen Saal oder in einem eigens erbauten Hause aufgeführt werden. Der Verfasser schildert schließlich noch den Verlauf einer Vorstellung, wobei er sechs kleine, erklärende Stiche beifügt: In einem großen Saale ist der Schauplatz, von dem man im dämmerigen Dunkel beim matten Schein der wenigen angezündeten Lichter mehr hoffen als sehen kann, errichtet. Auf einmal werden überall in dem weiten Raum Fackeln aufgesteckt, so daß man im hellstrahlendsten Lichte den prächtigen Vorhang erblickt, der mit Säulen und antiken Bauwerken, aus denen grelle Flammen und dunkle Rauchmassen allerorts herausdringen, perspektivisch bemalt ist. Plötzlich ertönt ein Zymbelwerk, das den Beginn der Vorstellung kündet; das Geschrei und Geräusch im Zuschauerraum verstummt. Der Vorhang verschwindet und der Schauplatz zeigt sich in Gestalt einer Waldlichtung. Die Musik wird mit anderen Instrumenten fortgesetzt, mehrere Schäferpaare treten auf und führen einen Reigen auf. — Sobald er zu Ende ist, fällt ein anderer Vorhang herab, der einen jonischen Säulenhof in tiefer Perspektive zeigt. Während die Zuschauer dieses neue Bild betrachten und genießen, wird der verhüllte Schauplatz aufs neue zugerüstet. Wieder verschwindet der Vorhang und die Bühne stellt jetzt ein phantastisches Landschaftsbild dar mit Bauernhäuschen, Felsen und Hügeln. Zwei Fechter erscheinen im Tanzschritt und führen den polnischen Schwerttanz vor. Darauf fällt wiederum ein neuer Vorhang, dessen Bemalung eine von Schiffen, Meerpferden und Walfischen belebte Seelandschaft darstellt. Der nächste Aufzug bringt einen Tanz mehrerer Matrosen, die sich außerdem „mit Tobactrinken lustig machen". Aber auch dieser Schauplatz muß sich wieder ändern, da die Zuschauer sonst meinen könnten, es fehle an neuen Erfindungen „welches keiner ohne Erröten bekennet, der ein Poet das ist ein sinnreicher Dichter sein will". Es zeigt sich nunmehr eine Wildnis mit rauhen Klippen, Höhlen und Schluchten und wieder erfolgt ein von einem Lied begleiteter Tanz. Hierauf fällt der letzte Vorhang, der eine italienische Landschaft mit Lusthäusern und Brunnen veranschaulicht. Ein für die Sache schickliches Lied wird gesungen ehe der Schlußakt beginnt. Der Schauplatz führt uns nun in ein reich ausgeschmücktes Zimmer, in dessen Mitte eine gefüllte Geldtruhe steht. Zwei alte, heidnisch gekleidete Männer treten auf und führen um diese einen „fast betrübten" Tanz auf, womit das Spiel endet. — Der Autor erklärt uns auch die Bedeutung dieses eigentümlichen dramatischen Erzeugnisses. Es soll eine „Vorbildung der menschlichen Leibesbeschaffenheit" versinnbildlichen und zwar im ersten Akt „Die Blutreichen" durch die Liebe erhitzten Schäfer- und Schäferinnen, im zweiten Akt „Die Gallsüchtigen" durch die Fechter oder Balger, im dritten Akt „Die mit bösen Feuchtigkeiten angefüllten" durch die rauchenden Schiffer und endlich im letzten Akt „Die Melancholischen" durch die Alten am Geldkasten. Klar wird der Zweck derartiger Vorstellungen ausgesprochen: Diese sollten „Augen und Ohren be-

lustigen durch so unerwartet unterschiedliche Personen und Gebäu und Gesänge; solches alles würklich anzuschauen sollte gleich sein den allerlieblichsten Traum, den uns der süßeste Schlaf vorbilden mag".

Noch während der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden an den deutschen Höfen die Theater in große Säle der fürstlichen Schlösser eingebaut, und auch später kam man noch oft bei kleinen, intimeren Vorstellungen auf diese Saaltheater zurück. — So wird aus dem Jahre 1617 gemeldet, daß in Wien „zu Hof in der Landstuben ein stattliches Theatrum aufgerichtet worden, das sich unterschiedliche Male verkehrt und unter anderen ist ein trefflich Singer- und Lautenschlägerin aus den Kaiserl. Frauenzimmer aus den Wolken hervür kommen und lieblich gesungen, darauf ein Tanz und Mascara, von Cavallieren angefangen".[145]) Im Dresdner Schloß war es besonders der „Riesensaal", in dem neben anderen Hoffestlichkeiten dramatische Aufführungen erfolgten und zwar auch dann noch oft, als das alte Opernhaus schon errichtet war.[146]) Über die Aufführung der ersten Oper in Deutschland in einem Saale des Schlosses Hartenfels in Torgau berichtete ich schon, auch später fanden dort nicht selten dramatische Spiele statt. So berichtet eine Handschrift der K. Öffentl. Bibliothek zu Dresden, das Diarium der Hoffestlichkeiten zu Torgau 1680,[147]) unter anderen, daß, nachdem am 24. Februar 1680 der Kurfürst Moritz zu Sachsen und dessen Gemahlin von Merseburg über Leipzig und Eilenburg glücklich in Torgau angekommen waren, am 1. März daselbst auf Schloß Hartenfels „im großen Taffel-Saal die Komödie von Aurora und Stella agiret worden, darauf das Possenspiel der betrogene Sicilianer". Am darauffolgenden Tage wurde ebendaselbst, „nachdem das Confekt auffgesetzet der Taffel gegenüber auf dem Theatro die Comoedia von Orlando furiosa agiret, worauf ein Ballet von 7 Persohnen als Apollo mit 3 Mohren und 3 Indianern und das singende Possenspiel mit der Kist, nachselben wurde im grossen Saal ein Tanz gehalten, und nach dessen endigung von M. Peter Squenzen seine erschreckliche Tragoedia von Pyramo und Thisbe praesentiret", ferner am 3. März „nach der Taffel ist im großen Taffelsaal die Tragoedia von König Ludewig und seinen Bruder Friedrich agiret worden, darauff ein Geister-Ballet". Das Diarium berichtet ferner, daß bei diesen Festlichkeiten in Torgau die französischen „Violisten", der „Kammercymbalyst", die churfürstlichen und Dragoner „Schalmeipfeifer, Borgsänger, die Wallachischen Bockpfeifer und die Stadtpfeifer" mitwirkten. — Am Darmstädter Hof[148]) war der Kaisersaal als kleines, intimes Theater eingerichtet; dort wurde auch oft noch gespielt, nachdem Landgraf Ludwig VI. (1661—1678) das 1607 für die „Caroussels mit Inventionen, die Ring- und Ringelrennen" und sonstige Hoffestlichkeiten aufgeführte Reithaus gegen 1665 in ein Opernhaus umbauen ließ. Unter dem Herzoge Heinrich Julius von Braunschweig (1589—1613) wurden im Schlosse zu Wolfenbüttel dramatische Vorstellungen gegeben; 1688 wird dort — zum ersten Male an diesem Hofe — eine Oper „Medea in Atene" aufgeführt, wobei in den Entrees die Herrschaften selbst mit tanzten. Auch im Residenzschlosse zu Braunschweig bestand ein prächtiger Theatersaal; es wird berichtet, daß 1642 in Gegenwart vieler Fürstlichkeiten und anderer vornehmer Personen in dem „Fürstlichen Burgsaal" zu Braunschweig eine der ältesten Ballettaufführungen des dortigen Hofes erfolgte. Und noch lange, nachdem die italienische Oper in einem eigenen Hause dem großen Publikum zugänglich geworden war,

fanden im Residenzschlosse zu Wolfenbüttel und im Lustschlosse Salzdahlum häufig noch Privatvorstellungen unter tätiger Mitwirkung der Hofgesellschaft statt.[149]). Das Schloss Salzdahlum war auf Befehl des Herzogs Anton Ulrich (1685—1714) von Hermann Korb (1655—1735) als Fachwerkbau errichtet worden, wobei Italiener, besonders der Baumeister Giuseppe Arighini, mitwirkten. In diesem Schlosse war auch ein geschmackvolles Theater eingebaut worden, dessen Logen zwischen korinthische Säulen mit vergoldeten Kapitälen angebracht und von Festons umgeben waren.[150]) Weiterhin erwähne ich das Saaltheater, das in dem vom Architekten Andreas Rudolfi seit 1648 erbauten Schlosse Friedenstein zu Gotha vorgesehen wurde.[151]) Es nimmt im Erdgeschoß des einen der zwei mächtigen das Schloß beherrschenden Türme die Hälfte ein; es zeigt rechteckigen Grundriß, der durch die Kulissenbühne einerseits und den mit einer Galerie versehenen Zuschauerraum andrerseits genau halbiert wird. Zwei portalartige Ausgänge führen aus dem ebenen Parterre direkt in den Park. In Hannover bestand im Inneren des Schlosses das „kleine Schloßtheater", das nur in engstem Hofkreisen benutzt wurde, also durchaus traulichen Charakter trug; es war ein fürstliches Familientheater, das auch nach Eröffnung des herrlichen Giustischen Opernhausbaues noch oft die fürstlichen Darsteller auf seiner Bühne sah. Daß der Grundriß dieses Theaters mit jener in der Königl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden aufbewahrten Handzeichnung[152]) identisch ist, scheint mir naheliegend; nur wäre dann die darauf befindliche handschriftliche Angabe, wonach Giusti der Erbauer desselben sei, ein Irrtum des Zeichners dieses Blattes ebenso, wie die weitere handschriftliche Angabe, daß dieses Blatt das Hannoversche Opernhaus darstelle, zweifellos falsch ist (vergl. Seite 131 ff.). — In der kurfürstlichen bayrischen Residenz war ebenfalls anfänglich das Saaltheater

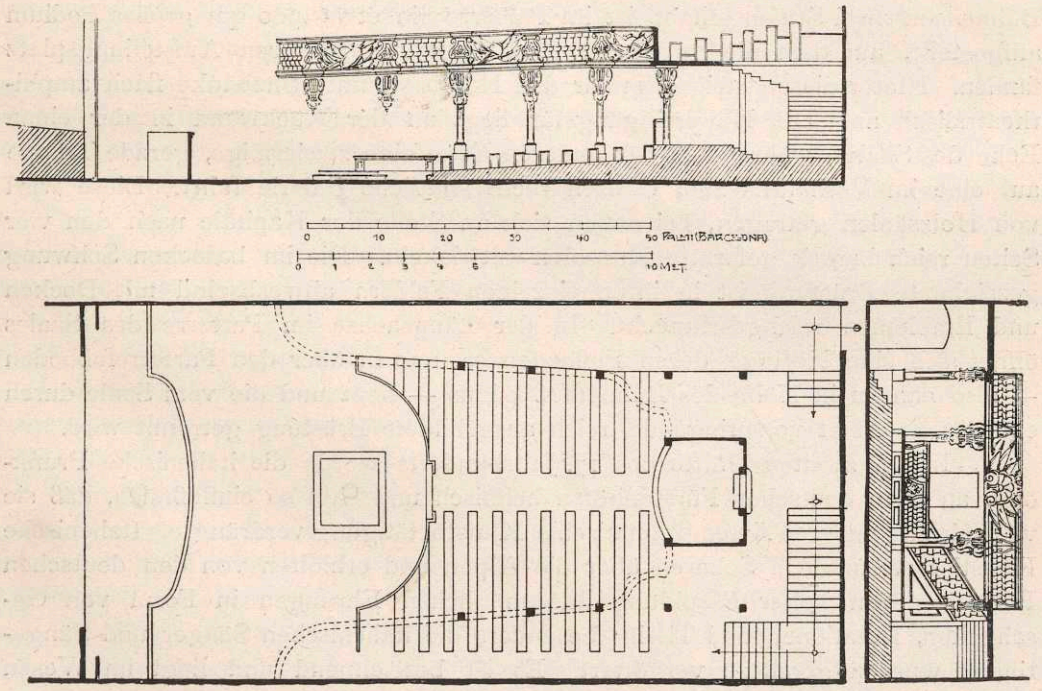


Fig. 78. Höfisches Theater. (Nach Münchener Handzeichnungen.)

heimisch, besonders oft wurden im Herkulessaal Interimsbühnen eingebaut. Dort kam auch am 12. Februar 1654 die erste Opernaufführung in München, das „drama per musica La Ninfa ritrosa“ zur Darstellung. Eine italienische Handschrift mit drei Kupferstichen, welche Szenenbilder dieser Erstaufführung veranschaulichen, befindet sich in der Königl. Staatsbibliothek zu München; die Dekorationen wurden von Francesco Santurini geschaffen.[136])

Die dramatischen Aufführungen, die mit Beginn des 16. Jahrhunderts das immer mehr sich steigernde Interesse der deutschen Fürstenhöfe auf sich ziehen, erfolgen also zunächst auf einer, oft nur provisorisch errichteten, in einem großen Saale des Schlosses eingebauten Bühne, der die italienische Verwandlungsbühne als Modell diente. Über die architektonische Planung und Gestaltung dieser deutschen Saaltheater sind mir bildliche Darstellungen nicht bekannt worden. Im Anfang ähnelte sie der von Furttenbach uns überlieferten Telaribühne, doch zog sehr bald nach ihr die Kulissenbühne ein. Die Kulisse wurde dann mit der leidenschaftlichen Pflege der italienischen Prunkoper zur Beherrscherin der Bühne und gibt noch in unsrer Zeit der modernen Bühne ihr Hauptcharakteristikum. Der Zuschauerraum, der zuweilen eine Galerie hatte und vorerst lange Zeit ohne Logen war, ähnelte jenem Theater, von dem ich im Kupferstichkabinett zu München drei Originalpläne fand, deren nähere Bestimmung mir leider bisher nicht gelingen wollte; möglicherweise ist es auch ein für eine Aufführung vor dem Hofe erbautes deutsches Jesuitentheater. Der rechteckige Saal (Fig. 78) wird durch eine kulissenartig angeordnete bretterne Proszeniumswand in Bühnen- und Zuschauerraum geteilt. Vor der 7,80 m i. L. breiten Bühnenöffnung liegt, die ganze Saalbreite einnehmend, das 1,80 m breite mit einem flachen Resonanzboden versehene Orchester. Dieses springt korbbogenartig in den Saal, so daß es in der Längsachse des Hauses auf 3,00 m Breite sich erweitert. Vor der Bühne, um zwei Stufen erhöht, ist im Parterre ein etwa 4,00 qm großes Podium aufgestellt, auf dem die Sessel der fürstlichen Familie ihren Aufstellungsplatz fanden. Hinter diesen steigen 11 für den Hof bestimmte Sitzbänke flach amphitheatralisch an. Die Haupteingangstür liegt an der Rückwand in der einen Ecke des Saales, während in der anderen Ecke eine zweiarmige, gerade Treppe auf eine im Verhältnis zum Ganzen recht stattliche Galerie führt. Diese wird von Holzsäulen getragen, bei denen sich an Stelle der Kapitäle nach den vier Seiten reich barock geformte Konsolen entwickeln. Die im barocken Schwung gezeichnete Brüstung ist in ihren einzelnen Feldern abwechselnd mit Docken und Emblemen reichgeschmückt. In der Längsachse im Parterre des Saales öffnet sich eine Hofloge, deren Fußboden ca. 1,30 m über den Parterrefußboden — also nahezu in Höhe des Bühnenfußbodens — liegt und die vom Saale durch eine als Segment vorspringende, reich ausgebildete Brüstung getrennt wird.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die italienische Prunkoper an allen deutschen Fürstenhöfen heimisch und bald so einflußreich, daß sie vielfach alle anderen Arten dramatischer Kunstbetätigung verdrängte. Italienische Künstler strömten in Scharen über die Alpen und erhielten von den deutschen Fürsten neben hoher Besoldung alle möglichen Ehrungen in Form von Geschenken, Dotationen und Titeln; besonders die italienischen Sänger und Sängerinnen wurden geradezu vergöttert. Es ist bezeichnend und liegt im Wesen der damaligen Gesellschaft, wenn die Herren des Hofes die Sängerinnen als

Gegenstand ihrer Anbetung besonders bevorzugten, während die Damen die Sänger für verehrungswürdiger fanden. Welche Rolle dabei die Kastraten spielten, mag dahingestellt bleiben.

Der Prunkoper entsprach das bisherige Saaltheater räumlich nicht mehr, besonders genügte die Bühne nicht in ihren Abmessungen den neuen Anforderungen; es begann nunmehr der Bau von Opernhäusern und zwar von dieser Zeit ab über ein Jahrhundert hindurch nahezu ausschließlich durch italienische Künstler. Diese hüteten ihre Kunst als Geheimnis und ließen sie gewöhnlich nur in ihren Familien forterben. Die Geschichte des deutschen Theaterbaues ist also für die Folgezeit innig verknüpft mit dem Lebenslauf dieser italienischen Theaterbaumeister.

Eines der ältesten Operntheater dürfte Wien besessen haben; dort war im Jahre 1652 auf dem Reitplatze eine Bühne in drei Stockwerken errichtet, bei der sich einmal durch Einsturz der kaiserlichen Loge ein Unfall ereignete. Am Baue dieses Theaters[134]) war der Architekt Johann Burnacini († 1655 in Wien) beteiligt, welcher seit 1652 mit 60 fl. Monatsgehalt in Gemeinschaft mit seinem Sohne und Gehilfen Ludovico Ottavio Burnacini mit 30 fl. monatlichen Lohn erwähnt wird. Wegen des zu Hof erbauten Theaters erhielt er noch im Jahre 1652 die Summe von 1167 fl. ausgezahlt. Für die Festlichkeiten, die gelegentlich des Reichstages in Regensburg stattfanden, war er der Festordner; er baute dort ein großes Theater, auf dem die Oper „L'Inganno d'amore", gedichtet von Benedetto Ferrari, komponiert von Bertoli, in Szene ging. Die reichen Bühnendekorationen waren ebenfalls sein Werk und stellten eine Meerlandschaft, königliche Prunkgemächer und Gartenanlagen, in französischen Geschmack mit Tempeln und Säulenhallen, in weitester Perspektive dar. Die Urkunden berichten, daß der kaiserliche Architekt Johann Burnacini 1652 zur Errichtung des Theaters in Regensburg eine Abschlagszahlung von 6000 fl. erhielt, denen 1653 am 15. Januar 1500 fl., am 25. Januar 3000 fl., am 11. Februar 1500 fl., am 20. Februar 500 fl., am 6. März 500 fl. und am 22. April 218 fl. folgten. Das Theater, über dessen Planung nichts zu ermitteln ist, wurde im Laufe des Jahres 1653 abgebrochen, wofür 350 fl. Abbruchskosten gezahlt wurden, und nach Wien in das kaiserliche Arsenal übergeführt. 1655 starb Johann Burnacini; als sein Nachfolger am kaiserlichen Hofe zu Wien wurde sein Sohn Ludovico Ottavio ernannt. Dieser war 1636 in Oberitalien (Mantua?) geboren worden, und hatte am fürstlichen Theater zu Mantua die Anfangsstudien für szenische Dekorationsmalerei betrieben. Sechzehn Jahre alt, fand er als Gehilfe seines nach Wien berufenen Vaters in kaiserlichen Diensten Anstellung, die ihm bis zu seinem 1707 erfolgten Tode eine unausgesetzte, großartige künstlerische Betätigung besonders auf dem Gebiete der Theaterarchitektur gewährte und ihm die vielseitigsten Ehrungen seitens des Hofes eintrug. Er war der Liebling Kaiser Leopold I., wurde in den Freiherrnstand erhoben und zum kaiserlichen Mundschenk und Trugseß ernannt. Neben seinem Gehalte (1686 fl.) wurde er oft durch Ehrengaben ausgezeichnet; 1702 erhielt er von seinem kaiserlichen Herrn eine Dotation in Höhe von 5000 fl. als Anerkennung für seine 49jährigen, treu geleisteten Dienste. Sein gewaltiges Schaffen als Theatermaler und Theateringenieur erfüllte die damalige Zeit mit größter Bewunderung, und seine Meisterschaft wurde in heller Begeisterung als unerreicht hingestellt. Viele seiner zahlreichen Bühnendeko-

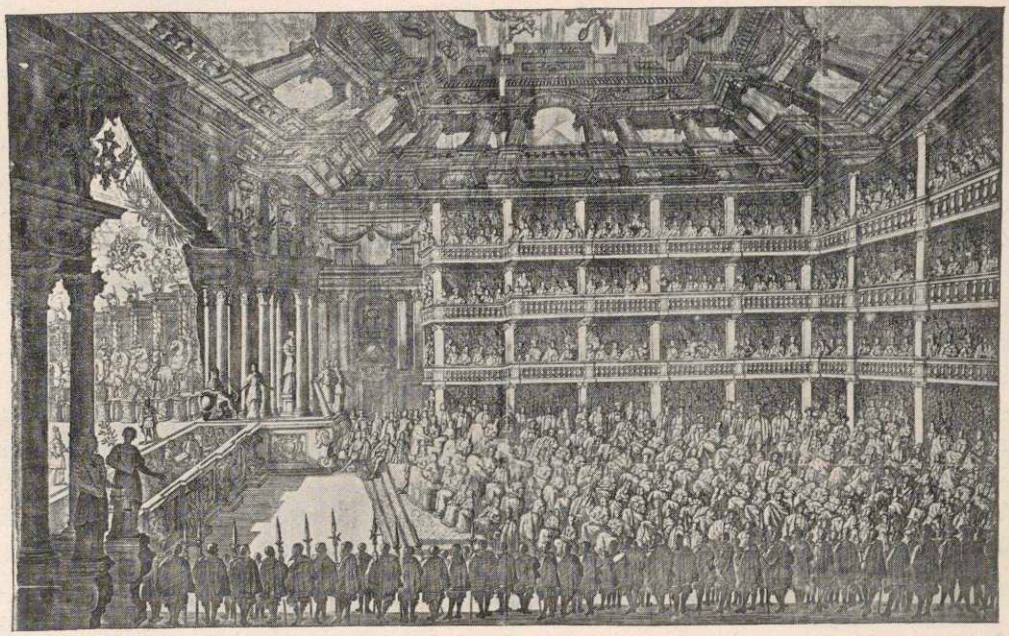


Fig. 79. Theater am Hofe zu Wien unter Kaiser Leopold.

rationen wurden im Stich der Nachwelt überliefert; sie fordern auch unsre Bewunderung noch heraus, wenn auch den Entwürfen dieses Meisters noch viel von jenem schwungvollen, künstlerischen Zug, jener monumentalen Einheitlichkeit und jener Überfülle einer gewaltigen Phantasie fehlt, wodurch die Arbeiten seiner unmittelbaren Nachfolger — besonders aber diejenigen der Galli-Bibiena — zu einer Höhe gelangten, die noch nie dagewesen war und bis auf unsre Tage nicht wieder erreicht wurde. Stets begegnet uns bei Ludovicos Arbeiten eine Überfülle ausgesucht barocker Ideen, deren künstlerische Verarbeitung nur selten völlig gelingt und vielfach zu einem Chaos der Formen im Bühnenbilde führt. Über die Schöpfungen des Ludovico Ottavio Burnacini im allgemeinen gibt Ilg[153]) den besten Aufschluß; für diese Arbeit hat uns nur des Künstlers Tätigkeit als Theaterarchitekt zu beschäftigen.

Die größten Aufgaben boten sich unserm Meister gelegentlich der Vermählungsfeierlichkeiten Leopolds mit der Infantin Margaretha Elisabeth von Spanien zur Jahreswende 1666 auf 1667. Bereits im Jahre 1665 war er vom Kaiser mit der Errichtung eines neuen Theaters beauftragt worden, und im Frühjahr 1666 begannen die technischen Vorarbeiten für die Festlichkeiten, unter denen neben dem vielgenannten Roßballett die theatralischen Aufführungen an erster Stelle rangierten. Große Mittel wurden für das Theater („es sollte solches Theatrum nach dem gemalten Abriß fünfzigmal können verändert werden") aufgewendet, was daraus hervorgeht, „daß allein der Zimmermeister 14 000 fl. und der Steinmetz 12 000 fl. Arbeitslohn forderten" (Diarium Europaeum). Dort, wo heute die kaiserliche Hofbibliothek steht, erhob sich der stattliche in Holzfachwerk konstruierte Bau, von dem und ohne Zweifel übertrieben berichtet wird, daß er 5000 Zuschauer hätte fassen können; am 30. August 1667 war dieser Bau fertiggestellt. Über die prächtige Gestaltung des Zuschauerraumes gibt uns eine perspektivische Innenansicht Aufschluß (Fig. 79),

die von Franz Geffels gestochen wurde. Das Theater war in einem rechteckigen Raume eingebaut; die tiefe Bühne wurde durch einen überaus barocken Proszeniumsbau vom Zuschauersaale getrennt, an und auf dessen kräftig entwickelter korinthischer Säulenstellung eine lebhaft bewegte Schar allegorischer Statuen, Putten, Köpfchen mit allen möglichen Emblemen und Kartuschen verteilt ist. Über der Mitte der Bühnenöffnung schwebte der von militärischen Emblemen umgebene kaiserliche Doppeladler; vor die Öffnung war das Orchester gelegt, dessen Vorderwand ebenfalls reichen figürlichen Schmuck zeigt. Direkt im Anschluß an das Proszenium, an den beiden Langseiten des Saales, findet sich jenes schöne monumentale Portalmotiv wieder, das besonders am mantuanischen Hofe in jener Zeit höchste künstlerische Durchbildung erfuhr. Das rechteckige, ebene Parterre wurde an den Seiten und im Hintergrunde von einem viergeschossigen Galeriebau umschlossen, der von jonisch ausgebildeten Holzsäulen getragen wurde und dessen drei Ränge mit Dockenbalustraden versehen waren. Von einer Logenanordnung ist nichts zu bemerken. Der weite Raum ist mit einer horizontalen Holzdecke überspannt; sie zeigt eine jener gewaltigen, raumerhöhenden, perspektivisch gemalten Deckenarchitekturen, wie sie die italienischen Barockkünstler dieser Zeit in größter Meisterschaft ausführten.[154]) Die aus dem Stiche ersichtliche Sitzanordnung, die unter genauester Beobachtung einer strengen Etikette erfolgte, herrschte bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts an allen deutschen Höfen. Auf dem im Parterre aufgestellten um drei Stufen erhöhten Podium hatte die kaiserliche Familie Platz genommen; die dahinter liegenden Sitzreihen boten den vornehmsten Damen und Herren des Hofes Plätze, während auf den Galerien der Adel und im beschränkten Maße auch der Bürger Sitzgelegenheit fand. Das neuerbaute Haus wurde erst im Jahre 1668 [155]) mit der Prunkoper „Il Pomo d'oro", von Sbarra gedichtet und Cesti komponiert, eingeweiht; diese Aufführung füllte zwei Abende aus, geschah am 13. und 14. August, bedurfte einer großen Zahl Darsteller und ermöglichte in 67 Auftritten die Anwendung zahlreicher, effektvoller Szenerien und sinnreicher Maschinenkünste.[156]) Noch mehr Szenenpracht und Bühnenwunder entwickelte die gleichzeitig entstandene vom Grafen Minato gedichtete und von Antonio Draghi komponierte Oper „La Monarchia latina trionfante", die 1667 ihre Erstaufführung erfuhr und 1678 gelegentlich der Geburtsfeierlichkeiten Josephs auf der Bühne des von Burnacini erbauten Theaters wiederholt wurde. Unser Künstler schuf dazu neue prächtige Dekorationen, die von Matthäus Küsell (1621—1682) gestochen wurden. Unter den Kupferstichen der Szenenbilder für die 1674 dargestellte von Minato geschaffene Oper „Il fuoco eterno custodito dalle Vestali" findet sich eine schöne Darstellung der Proszeniumsarchitektur (Fig. 80).[157]) Der dargestellte Vorhang, der in drei Raffungen aufgezogen wurde und gewöhnlich nur für eine Aufführung, oft nur für einen Akt diente, zeigt in seiner Komposition gewaltiges dramatisches Leben. Dieses, wie schon erwähnt, in Holzfachwerk ausgeführte Theater wurde während der Türkenbelagerung im Jahre 1683 wegen der Feuergefährlichkeit abgetragen, später aber interimistisch und wenig glanzvoll wieder errichtet, um bald einem neuen Theaterbau zu weichen, der 1697 begonnen, aber schon am 16. Juli 1699 durch einen Brand völlig eingeäschert wurde. Wieder mußte ein provisorischer Bau den dramatischen Aufführungen dienen, bis im Jahre 1706 auf Anordnung Joseph I. der Neubau eines großen Opernhauses an der Stelle

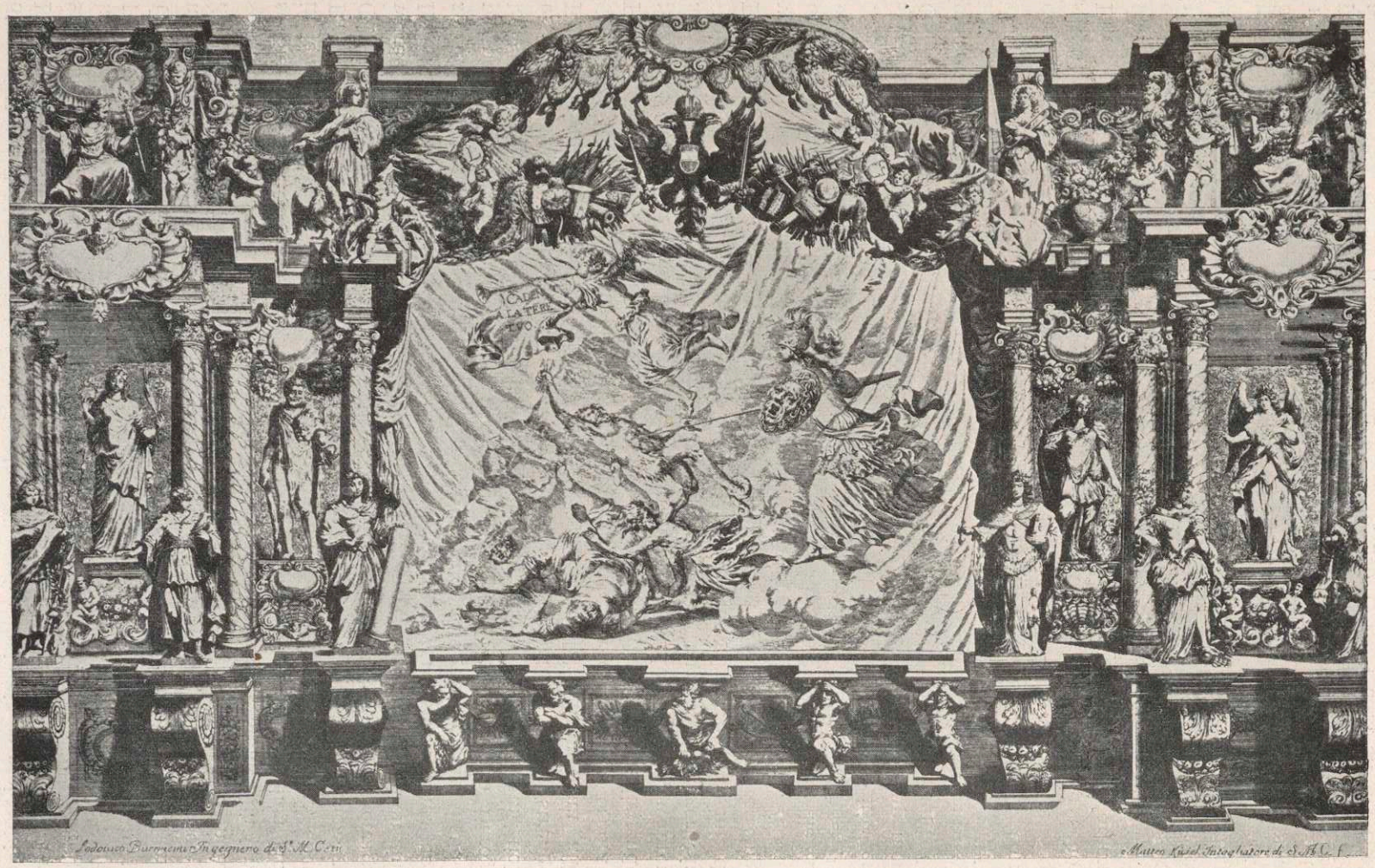


Fig. 80. Theater am kaiserlichen Hofe zu Wien: Ansicht des Proszeniums und des Hauptvorhangs.

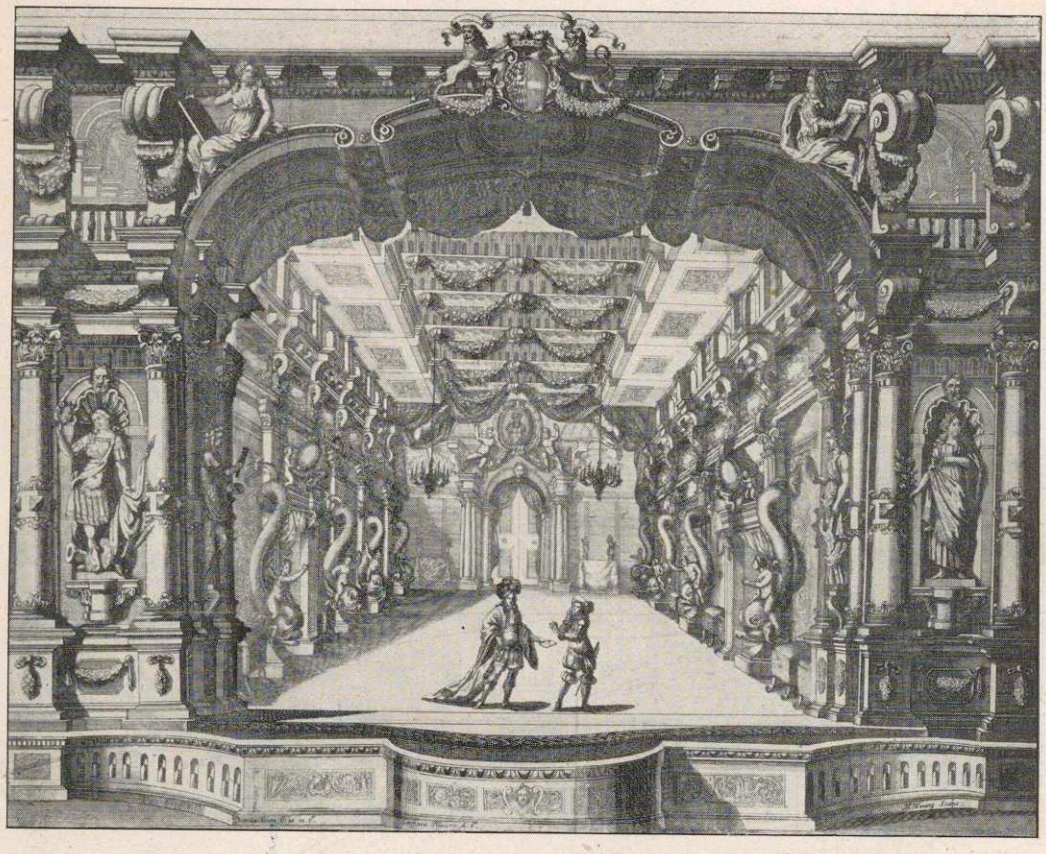


Fig. 81. Bühnendekoration für das Münchner Opernhaus S. Salvator.

der heutigen Redoutensäle erfolgte, auf das ich noch zurückzukommen habe. — In all diesen umfangreichen Theaterarbeiten war Ludovico Ottavio Burnacini der künstlerische Oberleiter, doch wirkten neben ihm noch zahlreiche andere italienische Künstler. So trat, als Ende des Jahres 1707 Burnacini starb,[158]) an seine Stelle als Theateringenieur Antonio Peduzzi mit 2500 fl. Jahresgehalt, die künstlerische Tätigkeit aber fiel den Galli-Bibienas zu, die sie zur höchsten Blüte brachten (siehe Seite 143 ff.).

Am Münchner Hofe, der unter der glanzvollen Regierung des mit Henriette Adelheid von Savoyen vermählten Kurfürsten Ferdinand Maria ganz unter dem Einfluß italienischer Künstler zu stehen kam, wirkte ein Zeitgenosse und Landsmann Burnacinis, der „wälsche Paumeister" Francesco Santurini. 1627 in Venedig geboren und dort ausgebildet, war er von 1654 bis zu seinem Tode 1682 Festdekorateur und Theaterarchitekt am bayrischen Hofe, der ihn besonders seiner Theaterdekorationen wegen schätzte und verehrte. Der kunstliebende Kurfürst hatte gleich nach seinem Regierungsantritt die Erbauung eines Opernhauses befohlen, das 1654[159]) von einem unbekannten Meister (F. E. Latoni?) begonnen und auch ziemlich vollendet wurde. Doch scheint dieser Neubau recht wenig befriedigt zu haben, denn im Herbst des Jahres 1654 „soll das Theatrum ausgebrochen und ganz von Neuem nach der wälschen mainung und Manier gemacht werden". Dazu war Francesco Santurini berufen worden, der die Arbeiten so förderte, daß

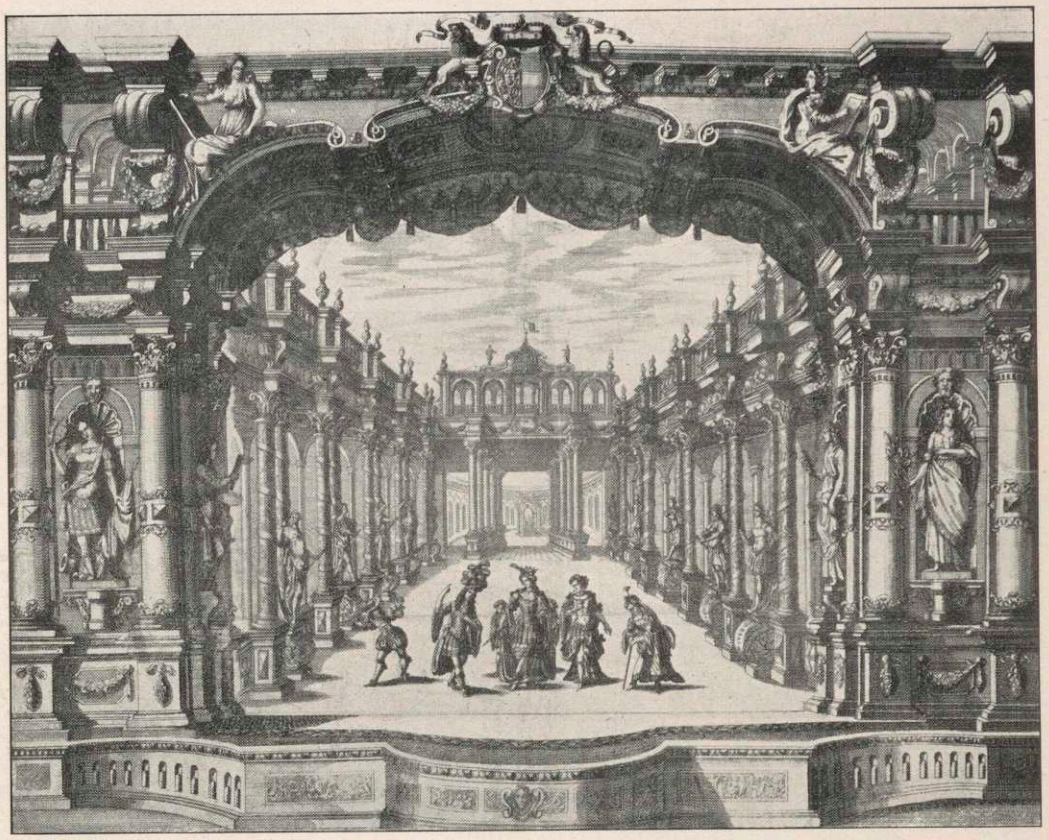


Fig. 82. Münchner Opernhaus S. Salvator: Bühnendekoration.

das neue Haus schon zu Anfang des Jahres 1657 eröffnet wurde. Dieses Theater stand auf dem Frauenfriedhof, dem jetzigen Salvatorplatz, und hatte die Grundform eines länglichen Vierecks. Dem jetzigen Ministerium, dem alten Theatinerkloster gegenüber, öffnete sich der Haupteingang und mit der kurfürstlichen Residenz war es durch einen gedeckten Gang verbunden. Über dieses älteste Münchner Theatergebäude, das, vom Furttenbachschen Schultheater in Ulm abgesehen, auch als der älteste selbständige, freistehende, neuzeitliche Theaterbau Deutschlands anzusehen ist, sind uns leider keine Pläne über die Grundriß- und innere Raumgestaltung überliefert; auch zeitgenössische Berichte fehlen. Die reiche architektonische Durchbildung des Proszeniums dagegen ist uns in den zahlreichen im Stich erschienenen Bühnendekorationen Santurinis veranschaulicht. Vielfach findet sich die völlig unrichtige Behauptung, daß dieses älteste Münchner Theatergebäude dem Vicentiner nachgebildet worden sei; denn weder der langgestreckte rechteckige Zuschauerraum noch die auf alle möglichen Verwandlungs- und Maschinenkünste eingerichtete Bühne lassen einen Vergleich mit der unveränderlichen Bühne und dem flach elliptisch gebildeten Amphitheater des Palladianischen Werkes zu. Das Teatro olympico wäre für jene Zeit an einem deutschen Hofe unmöglich gewesen; den Theaterarchitekten jener Zeit galt es als Sehenswürdigkeit, niemals aber als mustergültiges Vorbild. Santurinis Haupttätigkeit erstreckte sich auf die Ausstattung der Opern, welches Amt seit dem

Fig. 83. Münchner Opernhaus S. Salvator: Bühnendekoration.

Tode F. E. Latonis völlig in seinen Händen ruhte; er wurde in seiner Tätigkeit als Dekorateur besonders von dem Maler und Stecher Caspar Amort unterstützt, der 1612 bei Benediktbeuren geboren, 1631 nach München kam, dort 1652 Hofmaler wurde und von 1656 bis zu seinem Tode 1675 (1676?) vielfach als Theatermaler tätig war, gleichzeitig aber auch umfangreiche Arbeiten an der Fassadenmalerei der Residenz in München ausführte. Seine und Santurinis Szenenbilder sind in zahlreichen, gewöhnlich zu Beilagen für die Operntextbücher bestimmten Stichen auf uns gekommen. Unter diesen Stichen zeichnen sich besonders die von Matthäus Küssel (1621—1682) gestochenen aus. Sein großes perspektivisches Können dokumentierte Santurini auch in zahlreichen Ölbildern, die er für die kurfürstlich bayrischen Schlösser malte. Seine Tätigkeit als Theateringenieur, in der er in dem Baumeister Francesco Mauro einen tüchtigen Kollegen fand, führte ihn auf das Studium der Schiffsbaukunst, als dessen praktisches Ergebnis jenes große, berühmte Schiff (der Bucentaur) auf dem Starnberger See (1662) erstand. 1682 starb der Künstler in München. Als seine Nachfolger wurden aus Venedig die Söhne des Francesco Mauro, Domenico und Gasparo Mauro berufen, von denen letzterer nur zwei Jahre, von 1685—86, der erstere dagegen von 1685—1693 als Architekt, Maschinist und Dekorateur in kurfürstlichen Diensten stand; beide Brüder genossen als Theaterarchitekten eine große Berühmtheit. Anlaß zu ihrer Berufung gaben die im Januar des Jahres 1686

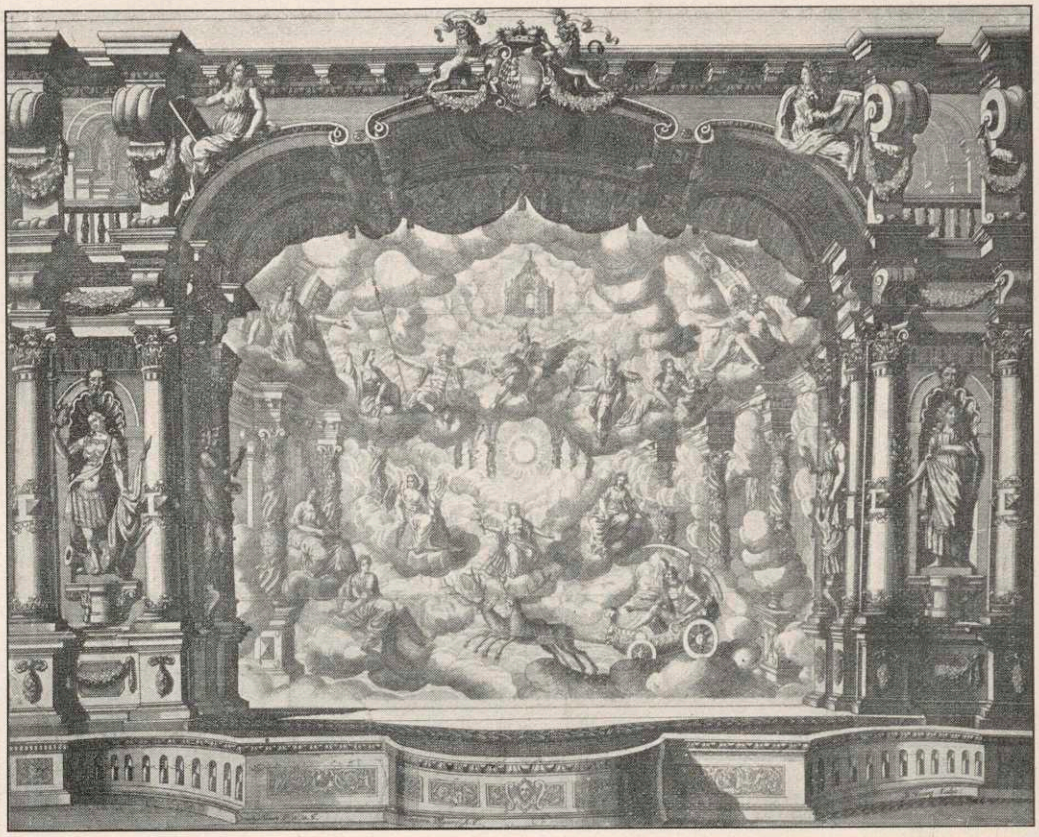


Fig. 84. Münchner Opernhaus S. Salvator: Bühnendekoration.

stattfindenden, großartigen Einzugsfeierlichkeiten, die der Kurfürst Max Emanuel (1682—1726) seiner jungen Gemahlin Maria Antonia, einer Tochter Kaiser Leopolds I., zu Ehren veranstaltete, nachdem schon in Wien unter größtem Prunke das Beilager stattgefunden hatte. Die Mauro bauten das Opernhaus im Innern stark um, wobei der Zuschauerraum vier, senkrecht übereinanderstehende, reich dekorierte Logenränge erhielt. Den Höhepunkt der Theaterfestlichkeiten bildete die Aufführung der Glanzoper „Servio Tullia", gedichtet von Ventura Terzago und komponiert von A. Steffani, deren luxuriöse Ausstattung die für jene Zeit höchst bedeutende Summe von 26 378 fl. verschlang, die Künstlergagen und die Kosten der Theatermaschinerie nicht eingerechnet. Das Textbuch dieser Oper ist mit vorzüglichen Kupferstichen von Michael Wenning (1641—1717) ausgestattet, wovon einer die Innenansicht des Hauses S. Salvator gibt, während die anderen im prächtigen Rahmen der Proszeniumsansicht die einzelnen Szenenbilder darstellen, von denen ich in Fig. 81, 82, 83, 84[160]) einige wiedergebe. Das architektonisch reich durchgebildete Proszenium zeigt eine barocke Halbsäulenanordnung korinthischer Ordnung mit zwischengestellten Statuenschmuck; die Säulen tragen einerseits kräftig ausladende Konsolen, zwischen denen sich, in perspektivischer Malerei ausgeführt, eine Galerie öffnet, andrerseits den barock geformten Bogen des oberen Bühnenabschlusses, dessen Mitte das von Löwen gehaltene, kurfürstlich bayrische Wappen ziert. In lebhaften barocken Linienzug baut sich

das die Breite des Saales einnehmende Orchester weit in das Parterre hinein. — Noch einige Worte über den Inhalt des in Fig. 84 dargestellten szenischen Bildes. Es zeigt die erste Aktdekoration des Prologes der vorgenannten Oper. In einem modern barocken, reich dekorierten, von strahlendem Lichte erfüllten Saale des alten Götterschlosses haben sich „nach der Rangordnung des Herodot und Pythagoras“ die zwölf vornehmsten Olympier, mit allen Attributen ihrer Macht und Würde ausgestattet, auf Wolken, wie es die göttliche Gewohnheit erforderte, niedergelassen. Ein Wolkenmeer erfüllt den Saal, an dessen höchster Stelle, nahe der gewölbten, schön kassetierten Decke Jupiter auf einem Adler reitet. Ein göttlicher Wortstreit ist ausgebrochen, welcher aber diesmal rechtzeitig durch die Ankunft des Gottes Kronos unterbrochen wird, der, in einem mit zwei Hirschen bespannten Gefährt sitzend, durch die Kulissen erscheint. Er überbringt den erstaunten Göttern wichtige Neuigkeiten, wobei besonders der Göttervater durch verschiedene Fragen die ihm zuerkannte göttliche Eigenschaft der Allwissenheit in sehr bedenklicher Fragwürdigkeit erscheinen läßt. Kronos weissagt, daß dem Servius Tullius, der soeben zum römischen Könige gekrönt werde, ein großes Glück beschieden sei, und er sucht dann nachzuweisen, daß Servius Tullius der Stammvater Karls des Großen und dieser wiederum der Urahn des Hauses Bayern sei, dessen edelstes Mitglied Max Emanuel bilden werde. Dieser werde sich mit einer Prinzessin des gewaltigen österreichischen Kaiserhauses verehelichen, aus welcher Verbindung „tausend Helden“ hervorgehen und die Welt beglücken werden. Die unsterblichen Götter, die mit rührendem Interesse den Worten ihres Kollegen lauschen, preisen darauf den römischen König als den glücklichsten Sterblichen und beeilen sich sodann, dem jungen Paare ihre schönsten Gaben zuzusichern. Man darf hierbei nicht außer acht lassen, daß das junge Paar — der Kurfürst Max Emanuel und seine Gemahlin Maria Antonia von Österreich — von der großen Festloge des Theaters aus der Vorstellung folgten. Darauf vollzog sich die Bühnenverwandlung und der zweite Akt begann.[161])

Die Künstlerfamilie der Mauro lenkt unsere Betrachtungen nach Dresden. Am dortigen Hofe war nahezu gleichzeitig mit den ersten Theaterbauten in Wien und München die Errichtung eines selbständigen, freistehenden Opernhauses durch den Kurfürst Georg II. befohlen worden.[162]) Zum Unterschiede von jenen beiden anderen haben wir durch die überlieferten Pläne und Stiche vollständige Klarheit über die Raumgestaltung dieses Theaters erhalten. Am Morgen des 1. August wurde in Gegenwart des Kurfürsten, des Kurprinzen und zahlreicher Hofbeamter der Grundstein in feierlicher Weise gelegt und darüber Protokoll aufgenommen.[163]) Der Schöpfer und Leiter des Baues war Wolf Kaspar von Klengel, ein berühmter und vielseitig tätiger sächsischer Künstler, der 1630 in Dresden geboren, auf einer zweijährigen Reise sich ausbildete, 1655 nach Dresden zurückkehrte und Oberstleutenant wurde. 1655 begegnet er uns als Oberlandbaumeister, Ingenieur und Geograph, 1664 wurde er vom Kaiser geadelt; seit 1673 war er Oberinspektor der Festungs- und Zivilbauten, sowie der Kunst- und Raritätenkammer; 1676 wurde er Oberst der sämtlichen Artillerie, 1685 Oberkommandant von Dresden, 1689 Generalmajor. Er starb 1691 zu Dresden. — Nach nahezu 2½jähriger Bautätigkeit wurde das Haus am 27. Januar 1667 mit der Oper „Il Tesco“ eröffnet. Seine durchaus eigenartige, weitberühmte und in den zeitgenössischen Berichten vielgepriesene Anlage gab Zeugnis von der hohen Künstler-

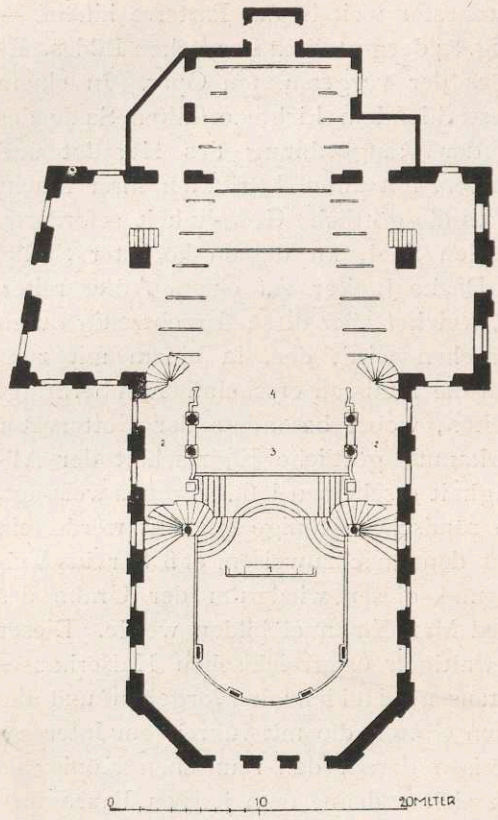


Fig. 85. Das erste Opernhaus zu Dresden. („Das Komödienhaus".)

schaft und durchaus selbständigen Eigenart unseres sächsischen Meisters. Nach Weck[164]) war das „Komödienhaus" von Grund aus in harten Pirnaischen Sandstein nach italienischer Art so hoch und weit ausgeführt, daß es etwa 2000 Zuschauer fassen konnte, was nach den vorliegenden Plänen sehr wohl möglich gewesen sein mag. In den 16,60 m breiten und 20,00 m langen Zuschauerraum (Fig. 85), der im Achteck abschloß, waren vier Pfeiler und zwei Säulen in Kompositaordnung gestellt, die zwei hufeisenförmige ca. 3,50 m breite galerieartige Ränge trugen und auf deren mächtigen Gebälk eine horizontale Decke lagerte. Diese war mit prächtigen Malereien geschmückt. Der Zuschauerraum war glänzend ausgestattet und mit allegorischen Statuen und Bildern geziert. In der Mitte des ersten Ranges lag die sehr geräumige kurfürstliche Loge, die mit den Gemächern des naheliegenden Schlosses durch einen „ganz steinernen breiten Gang von ungefähr 50 Schritten, mit eisernen künstlichen Geländern", verbunden war. Besonders orginell war die Anlage der Treppen, die auf die Ränge führten und die teilweise das erwähnte Säulenpaar als Spindel benützten. Bei festlichen Gelegenheiten war der Sitz des Kurfürsten und seiner Familie meist in der Mitte des Parterre; die Stühle waren auf einen um einige Stufen erhöhten Podium (1) aufgestellt und von den übrigen Parterresitzen durch eine Schranke getrennt. Vor dem Parterre — um drei Stufen tiefer gelegen — war der Ort (5), wo die Leibgarde beiderseits Aufstellung nahm. An den beiden Seiten gelangte man auf einigen weiteren, abwärts führenden Stufen in das geräumige 3,00 m breite und 10,00 m lange, auffallend tiefgelegene Orchester. Zwei Komposita-Säulen mit vorgestellten stattlichen Obelisken bildeten ein tiefes, ausgesprochenes Proszenium, an dessen beiden Seiten etwa in Bühnenhöhe mit Dockenbalustrade versehene geräumige Podien (2) errichtet waren, auf denen ein zahlreiches Trompeter- und Paukerkorps Aufstellung nahm. Die im Proszenium ca. 10,60 m und 25,00 m tiefe Bühne hat im Grundriß die Form eines griechischen Kreuzes und war für zehn Kulissenpaare eingerichtet; die Kreuzarme dienten als Theatermagazine. Im Jahre 1678—79 wurden im Zuschauerraum Umbauten vorgenommen, die besonders das Proszenium wesentlich veränderten. Aus jener Zeit stammt auch die bei Gurlitt[165]) nachgebildete Orginalzeichnung für die projektierte Umwandlung des Zuschauerraumes in vier Ränge. Auf der Proszeniumsansicht

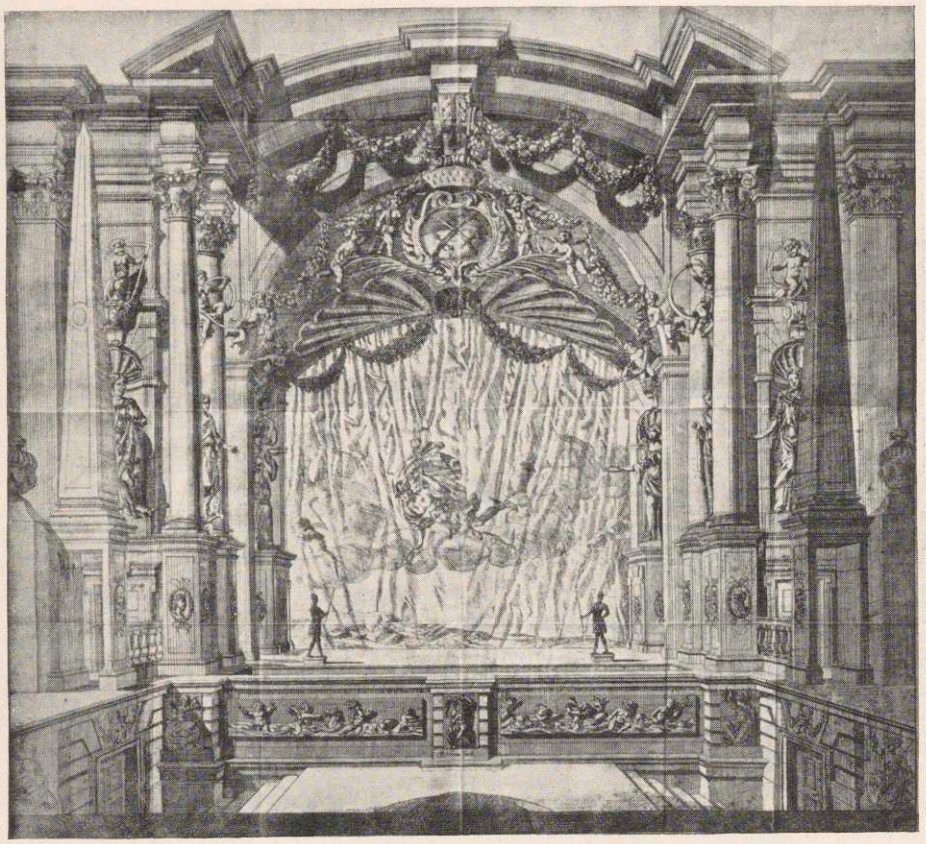


Fig. 86. Das „Komödienhaus" zu Dresden: Ansicht des Proszeniums.

von 1678 (Fig. 86) sehen wir noch beiderseitig die stattlichen Obelisken, das Vorhangbild zeigt den auf Wolken herabschwebenden Merkur, während in der Proszeniumsansicht von 1679 an dessen Stelle ein gemusterter Vorhang zu sehen ist, die Obelisken durch Fackeln tragende Putten ersetzt sind und an der Proszeniumsleibung beiderseitig drei übereinander gestellte Logen erscheinen.[166]) An der alten Anlage war über der Mitte der Bühnenöffnung das Wappenschild mit den gekreuzten Kurschwerten, über der neueren der Namenszug des Kurfürsten umrahmt von der Devise des Hosenbandordens, den der Kurfürst 1679 erhielt, über beiden aber der Kurhut angebracht. Die Stiche sind von Joh. Osw. Harms gestochen, einem Maler und Dekorationskünstler, der, um 1642 in Hamburg geboren, längere Zeit in Rom lebte. Er kam dann nach Dresden und malte dort eine große Zahl Theaterdekorationen; sieben hierauf bezügliche Handzeichnungen von ihm aus dem Jahre 1679 finden sich in der Kgl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden; es sind einfarbige Federzeichnungen, deren außerordentlich barocke Architekturen vielfach an Burnacinis Dekorationen erinnern. Später kam Harms nach Braunschweig, wo er wiederum hauptsächlich als Theatermaler tätig war. Sturm[167]) schreibt beim Besuche Braunschweigs über ihn und das dortige Theater: „Das Opernhaus ist noch wohl zu sehen, sonderlich wegen der vielen Veränderungen und Maschinen, welche meistens Harmes gemahlet, der in Theatrimahlen keinen seinesgleichen vor dem Pozzo in Teutschland gehabt," und „der geöffnete Ritter-

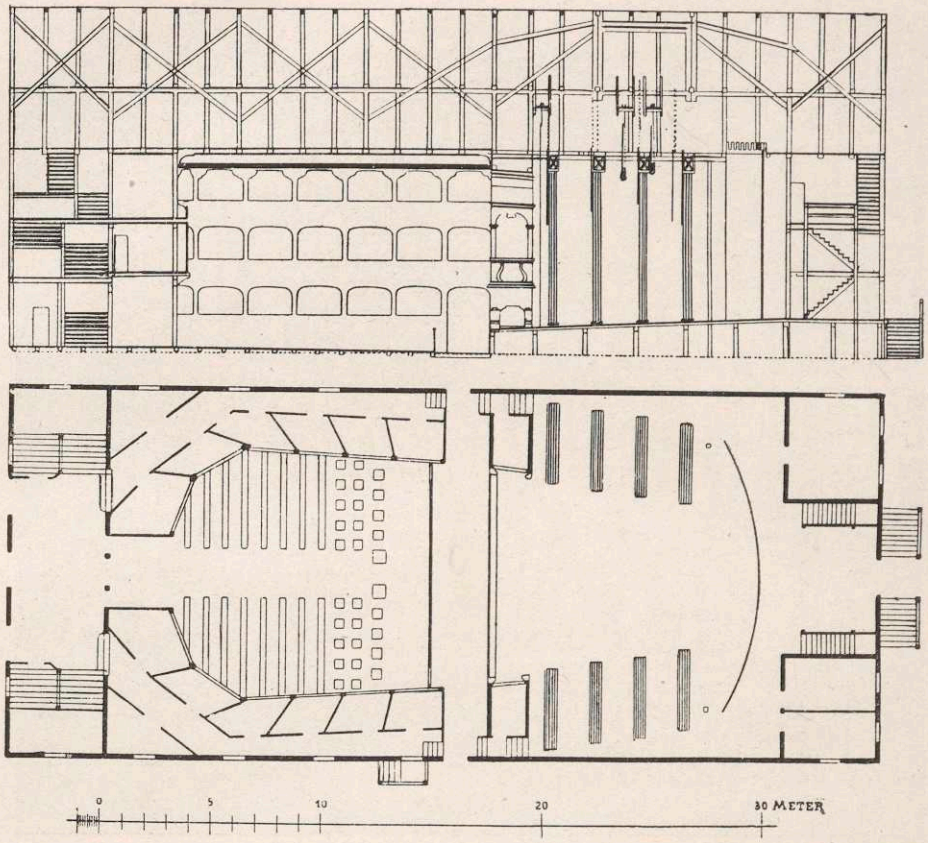


Fig. 87. Das „kleine Komödienhaus" in Dresden.

platz", Hamburg 1700, sagt: „Harmes lebet noch in Braunschweig excillirt der Erfindung und Prospektiv und, wie wohl er sonst auch schöne Kouleur geführt, verursacht doch das viele Mahlen in Theatris, daß itzo dasselbe in seinen Landschaften etwas zu grell und feurig fället, doch mahlet er annoch die Winterlüfte vortrefflich und erweiset in Mahlen al Fresco eine große Wissenschaft." Die letzte Zeit seines Lebens verbrachte er in seiner Geburtsstadt, wo er 1708 starb. — Eine Epoche höchsten Glanzes für die Theaterbaukunst am sächsischen Hofe begann unter Kurfürst Friedrich August I. (1694—1733) besonders seit dem Anfall der polnischen Königskrone an den Kurfürsten 1697. Der weitgereiste, vielseitig gebildete, kunstsinnige und prachtliebende Fürst wendete sich ganz dem französischen Geschmack zu; Ludwig XIV. war unter deutschen Fürsten Mode geworden, August der Starke kam diesem Vorbilde wohl am nächsten. Wenn auch die Ballett-Opern des 17. Jahrhunderts, in denen die Schwächen des Textes durch die Überfülle und Großartigkeit der Dekorationen ersetzt waren, verdrängt wurden durch die französische Oper, das französische Ballett und das französische rezitierende Drama, so übten doch die Anfertigung der Dekorationen und die Einrichtung der Maschinen auch fernerhin ausschließlich italienische Architekten aus. Schon im Karneval 1697 zog eine französische Schauspielergesellschaft am kurfürstlichen Hofe zu Dresden ein, nachdem die Italiener bald nach dem Regierungsantritt des jungen Kurfürsten entlassen worden waren. Die neue Truppe spielte anfänglich noch im Opernhaus, dann im Riesensaale;

doch da die beiden Räume nicht den Anforderungen des französischen Schauspieles entsprachen, gab der Kurfürst Ende 1696 den Befehl zur Errichtung eines zunächst provisorischen Theaters für den nächsten Karneval, weil im bisherigen Opernhause „alleine die Singstimmen ihren Effekt tun, die redenden Aktores aber es mit ihren Stimmen ohne sonderliche Beschwerung nicht ausfüllen können". — Im Jahre 1707 wurde das unbenützt stehende Opernhaus in eine katholische Hofkapelle umgewandelt und damit endgültig seiner frühesten Zweckbestimmung entzogen.[168]) — Der provisorische vollständig aus Holzfachwerk vom Herbst 1696 bis Frühjahr 1697 ausgeführte Theaterbau für das französische rezitierende Drama, das „kleine Komödienhaus", stand etwa an derjenigen Stelle, wo sich heute der Mittelbau des Semperschen Museums erhebt. Der Bau wurde vom Oberlandbaumeister Christoph Beyer, der dem Generalintendanten der Militär- und Zivilgebäude, dem Obersten und Generaladjutanten Christoph August von Wackerbarth unterstellt war, geleitet. Handzeichnungen, die guten Aufschluß über die Gestaltung dieses Theaters geben, finden sich in der von C. Gurlitt gegründeten und geleiteten etwa 3000 Blatt umfassenden Handzeichnungssammlung, die einen kostbaren Teil der umfangreichen, gegenwärtig etwa 70000 Blatt enthaltenden, gleichfalls von Gurlitt ins Leben gerufenen Sammlung für Baukunst an der Königl. Technischen Hochschule zu Dresden bildet. Die beigegebene Abbildung (Fig. 87), die Schnitt und Parterregrundriß des kleinen Komödienhauses darstellt, ist eine getreue Wiedergabe[169]) dieser Handzeichnungen. Das Theater (Fig. 87) war etwa 17,50 m breit und 39,50 m lang; der Zuschauerraum hatte drei Logenränge und i. L. ca. 9,00 m Höhe. Der Vorderfront lagerte ein 4,50 m breites und 9,00 m langes Foyer vor, an dessen beiden Schmalseiten je eine zweiarmige, ungewendelte Zugangstreppe nach den Logen führte. Das Proszenium war tief ausgebildet und enthielt nach französischer Art beiderseits je eine fürstliche Loge; unter derselben findet sich noch eine kleine Loge angeordnet, in der zuweilen das Trompeterkorps wirkte. Im zweiten Range der Bühne gegenüber etwa 3,20 m tief und 4,00 m breit lag die fürstliche Festloge, die eine reichere Ausschmückung als der übrige sehr schlicht gehaltene Teil des Zuschauersaales erfahren hatte. Die traditionelle Anordnung der herrschaftlichen Sitze in vorderster Reihe des Parterres wurde auch in diesem Hause beibehalten. Vor der Bühne, die ganze Saalbreite einnehmend, dehnte sich das geräumige Orchester aus. Die Bühne selbst war bei etwa 12,00 m Tiefe von bescheidenen Abmessungen; Räume für die Schauspieler waren eingebaut. — Am 29. Januar 1748 wurde dieses Haus durch Feuer gänzlich zerstört.

An den norddeutschen Höfen setzt der moderne Theaterbau erst spät ein. Das erste selbständige Theater am herzoglichen Hofe zu Hannover wurde von Tomaso Giusti, einem Schüler Torellis, errichtet. Der damalige Herzog Ernst August (seit 1692 Kurfürst) gab 1686 Befehl zum Ankauf des Hauses der Familie von Windheim, das neben dem Schlosse lag; 1688 begann der italienische Meister den Bau und 1690 wurde das Haus mit der von Stefani komponierten Oper „Heinrich der Löwe" eröffnet. In der Königl. Bibliothek zu Dresden findet sich ein Sammelband Handzeichnungen,[170]) in dem ein skizzenhaft gezeichneter Theatergrundriß, welcher als der des Hannoverschen Opernhauses bezeichnet ist, vorkommt.[171]) Ich bin der Ansicht, daß diese Handzeichnung überhaupt nichts mit dem von Giusti erbauten Opernhause zu tun hat, welches

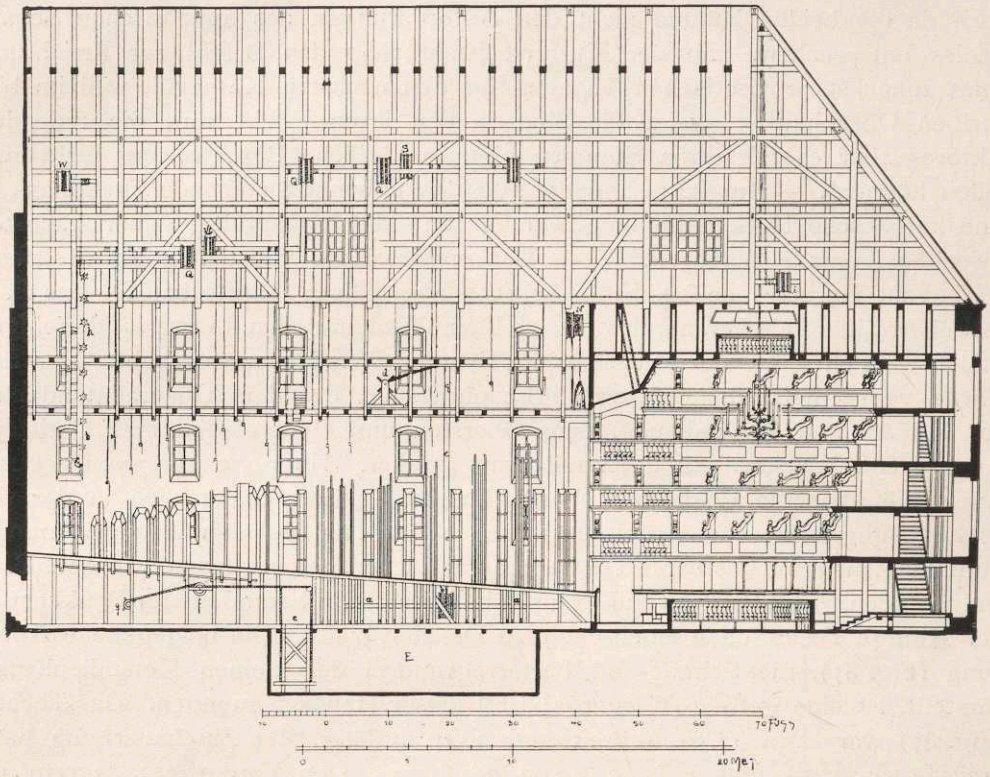


Fig. 88. Das hannoversche Opernhaus: Längenschnitt.

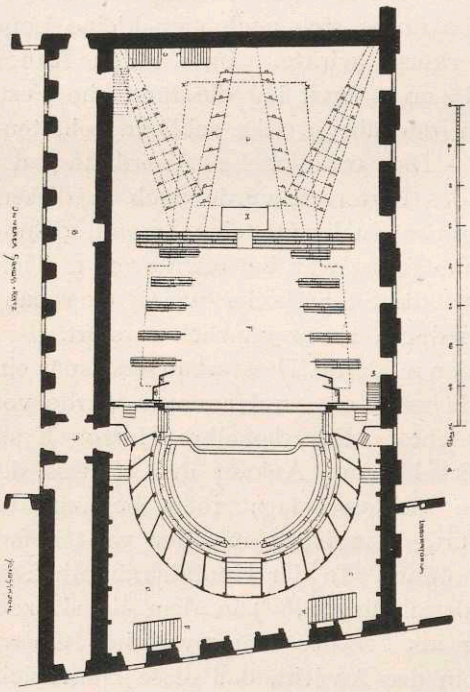


Fig. 89. Das hannoversche Opernhaus.

sie nach den Angaben vieler Bücher darstellen soll, denn die ganze Grundrißanlage der Skizze stimmt durchaus nicht mit der wirklichen Gestalt dieses Theaterbaues überein. Dagegen möchte ich die Frage offen lassen, ob wir in

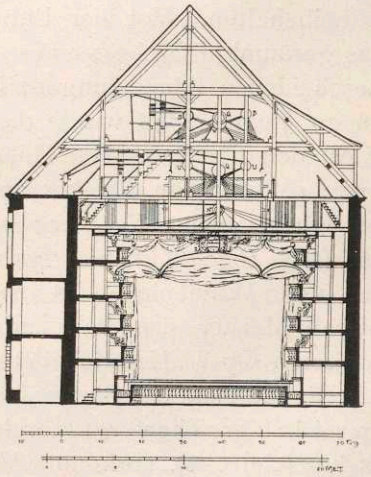


Fig. 90. Das hannoversche Opernhaus: Querschnitt.

jener Handzeichnung nicht den Plan des kleinen im Hannoverschen Schlosse eingebauten Theaters, das zwar zu Giustis Zeiten schon bestand, aber durch diesen Künstler sehr wohl bauliche Änderungen hätte erfahren können, vor uns haben. Ich kann also diese Dresdner Handzeichnung als bezeichnend für die Anlage des Hannoverschen Opernhauses nicht gelten lassen, und der Verzicht auf sie fällt mir um so leichter, da es mir gelungen ist, in dem alten Druckwerke „Ausführliche Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst" von J. F. Penther, Augsburg 1748, die Grundrisse, den Längen- und den Querschnitt des Hannoverschen Opernhauses aufzufinden. Meine Pläne sind Zeichnungen nach den im 4. Folioband jenes Werkes enthaltenen Kupfertafeln No. 78, 79 und 80. Der Architekt Johann Friedrich Penther, geboren 1693 in Fürstenwalde, stand in gräflich Stollbergschen Diensten und wurde dann Professor der Ökonomie und Oberinspektor der akademischen Gebäude in Göttingen, in welcher Stellung er 1749 starb. Sein obengenanntes Werk widmete er in der damals üblichen überschwänglich devoten Art „seinen gnädigsten Kronprinzen und Herrn Friedrich Ludwig, Prinzen von Wallis auch Churprinzen und Herzogen von Braunschweig und Lüneburg usw.". In bezug auf die das Hannoversche Opernhaus darstellenden Kupfertafeln schreibt er, daß diese nach „der Vorzeichnung eines starcken Freundes und Practici der Architektur Namens F. J. Junge, welcher diese drei Risse auf Ordre eines hohen Gönners und großen Kenners der echten und reinen Baukunst im Mai 1746 nach dem Orginali hat abnehmen und mir zur Verkleinerung hat überlassen müssen", angefertigt wurden. Besonders wertvoll daran ist, daß bei diesen Plänen „nicht nur das, was die Architektur beim Opern-Haus zu thun hat, sondern gar das Maschinen-Werk mitgeteilt wird, so der Mechanic zugehörig, oder wovor dieselbe zu sorgen hat, welches vielmal als ein Geheimniß angesehen und also nicht jedem zu beschauen erlaubet wird, wie es Sturmen beim Pariser Opernhaus laut seiner Klage ergangen" (siehe S. 72).

Das Theater (Fig. 88, 89, 90) war in einem massiven, nahezu rechteckigen etwa 21,50 m i. L. breiten und in der Längsachse 44,50 m langen Saal eingebaut, an dessen einer Längsseite ein dreigeschossiger, galerieartiger, 3,0 m breiter Gang sich anschloß, der im Erdgeschoß den Haupteingang A und den Aufenthaltsort B der Akteure bildete. Das wagerechte Parterre war von zwei Sitzstufen, deren oberste eine Dockenbalustrade hatte, umgeben. Hinter diesen erhoben sich, einen reichlichen Halbkreis im Grundriß bildend, fünf Logenränge zu je 19 Bogen; diese Ränge erweiterten sich nach oben hin dadurch, daß die Bogen immer weiter zurückweichen. Das Ganze wurde von einer horizontalen an den Hauptbalken des Dachwerkes aufgehangenen Decke abgeschlossen, durch deren kreisrunde Mittelöffnung eine „Licht-Krone" herabgelassen werden konnte. Der Zuschauerraum war mit Figuren, Reliefornamenten und Malereien reich geschmückt. Die fürstliche Festloge lag in der Längsachse in Höhe des zweiten Ranges und nahm den Platz von drei Logen ein, darunter befand sich der Zugang zum Parterre. Außerdem waren auch in gleicher Höhe die beiderseits direkt neben der Bühne liegenden Logen der fürstlichen Familie vorbehalten. Der Vorplatz der Logen, der durch zahlreiche Fenster gutes Tageslicht hatte, war für damalige Begriffe sehr geräumig und enthielt die einarmigen, geraden Holztreppen D, die nach den Rängen führten. Eine schmale Fachwerkwand trennte den Zuschauerraum von der stattlichen Bühne; ein Proszeniumsbau fehlte. Das ge-

waltige Bühnenhaus, bei dem die Anfänge der sich entwickelnden Unterbühne E zu sehen sind, hatte eine Tiefe von etwa 27,60 m; die Bühne erhob sich von der 1,80 m über den Parterrefußboden erhöhten Rampe bis zur hinteren Abschlußmauer um $\frac{1}{15}$ ihrer Länge. Sie teilte sich in das vordere Theatrum F und in das hintere G. Das erstere hatte eine bewegliche Kulissendekoration, zwischen denen an Pfählen, die durch den Bühnenboden gingen und von unten aus gedreht und gestellt werden konnten, die „Licht-Blackers" befestigt waren; die Vorbühne trennte sich von der Hinterbühne durch die „großen Schiebers", unsere heutigen Schlußprospekte. Die Hinterbühne hatte eine dreigeteilte feststehende kulissenartige Dekoration, deren Anlage sehr stark an die Hinterbühne des Teatro olympico erinnert; bei H war eine Versenkung, die „zur Hervorgehung des Drachen-Wagen aus dem Keller voneinander geschoben werden kann". Die Treppe I führte nach den Hängeböden, die balkonartig so, wie die gestrichelte Linie K andeutet, in den Bühnenraum ragten, die Treppe L nach der Unterbühne und endlich die Treppe M von der Hofloge zur Bühne. — Zur Erklärung der in den Schnitten angedeuteten Theatermaschinerie noch einige Worte. Bei N ist ein Doppelrad, an dessen kleinerem Teile die Leinen des Vorhanges und am größeren Teile das Seil mit dem Gewichte, das in dem seitlichangebrachten Kasten O läuft und mit der Winde P nach dem Emporsteigen des Vorhanges wieder aufgezogen wird, sich aufwinden. Zur Bedienung des Sonnenwagens dienen die mit Holzrädern versehenen Wellen Q, die von der senkrechten Handwinde R aus dirigiert werden; zur Befestigung und Regulierung der Soffiten für die Vorderbühne sind die Wellen S mit der Winde T, für diejenigen der Hinterbühne die Wellen U mit der Winde V vorgesehen. Das Meer war bis zum Gebrauch an der Welle W, die von der Winde Z aus bewegt wurde, aufgezogen. Im Längenschnitt sehen wir bei a die Ständer, an denen die Kulissen befestigt sind und welche auf kleinen in Rinnen laufenden Rädchen ruhen. Die Ständer stehen durch Leinen mit einer Welle so in Verbindung, daß, wenn die einen hervor, die damit korrespondierenden anderen zurückgezogen werden (d. i. die Torellische Erfindung der augenblicklichen Szenenverwandlung). Diese Welle wird durch das Gewicht eines vom Bühnenboden heruntergestoßenen Steines in Umdrehung gebracht. Der Stein ist an ein Seil gebunden, welches vom Bühnenboden in dem Kasten c herabführt und auf dem Rade b der Welle aufgerollt ist. Der heruntergefallene Stein wird dann durch die Winde d wieder emporgezogen, worauf eine neue Blitzverwandlung stattfinden kann. Bei e ist der in den Keller E hinabgelassene Drachenwagen angedeutet, der vermittelst der Welle f und der Winde g emporgezogen wird. Das an der Welle W aufgezogene Meer ist bei h angedeutet. Die große Lichtkrone, die in der Mitte des Parterreraumes schwebte, konnte an einem mit der Winde i in Verbindung stehenden Seile emporgezogen werden und wurde bei k angezündet. — Bei Abhaltung eines Balles oder einer Maskerade wurde das Parterre derartig überbrückt, daß der neue Fußboden mit dem Bühnenboden in der gleichen Höhe lag.

Wie groß damals der Apparat an Dekorationen und Maschinen war, geht aus einem noch vorhandenen Programm der Eröffnungsoper „Heinrich der Löwe" hervor, worin es unter anderem heißt, daß das Theater folgende Bühnenbilder nacheinander zeigen solle: „Eine Seite des mittelländischen Meeres mit einem Seesturm; den Eingang des fürstlich lüneburgischen Palastes; einen Garten;

eine Wüste voller Bäume, auf einem das Nest eines Greifen; das Vorgemach der Mechthilde; ein Gefängnis; den Kalkberg oder ein Gebirge nahe bei Lüneburg; einen Königssaal mit allen Zurichtungen zu einem Hochzeitsfeste; das belagerte Bardowiek und das Lünebürger Tor mit einem Triumphbogen." An Maschinen waren nötig: „Ein Schiff, so zerbricht; ein Greif, der Heinrich in sein Nest führt; ein Kampf zwischen dem Greifen und Löwen; die Erscheinung des Heinrich im Vorgemach der Mechthilde durch die Zauberkunst des Errera; eine Wolke, so Heinrich auf den Kalkberg führt; ein Teufel, der den Löwen in die Luft wirft; die Belagerung und Eroberung Bardowieks und ein Triumphbogen von vier lebendigen Pferden gezogen." Eingeflochten waren die Tänze „der Nymphen und Waldgötter, der Teufel und der Juden, der Helden und Amazonen".[172])

Das neue hannoversche Opernhaus, das anfänglich nur zu Opernaufführungen diente und neben dem im Innern des Schlosses noch das „kleine Schloßtheater" fortbestand, war prächtig ausgestattet und erregte damals ungeheures Aufsehen. Ein Zeitgenosse spricht sich in folgender Weise aus: „Alles ist in Hannover bei Hofe in gutem Zustande. Es ist allda ein nettes Theatrum, mit schönen Logen vor Leute von allerhand Condition, und zahlet allda kein Mensch, der in die Comödie geht, sondern der Kurfürst thut alles auf seine Kosten, wie solches auch an anderen Höfen in Teutschland gebräuchlich ist, sowohl denen Leuten in der Stadt, als denen bei Hofe ein Vergnügen zu machen. Das Opernhaus aber in dem Schloß wird von allen Reisenden billig als eine Rarität besehen, sintemahl dasselbe sowohl der Mahlerei als der Einrichtung wegen das beste von ganz Europa ist." Eine Notiz aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts besagt, daß das Hamburger Theater als das weitläufigste, das Leipziger für das ärmste, das Braunschweiger für das vollkommenste und das Hannoversche für das schönste Theater Deutschlands galt. Sturm sagt in seiner Reisebeschreibung[86]) bei Besprechung des Opernhauses in den Tuilerien: „Dieses Theatrum ist unstreitig das herrlichste in Europa, auch das des Herzogs von Parma nicht ausgenommen, davon soviel Werks gemacht wird. Wiewohl das Hannoversche an prächtigem Ansehen ihm nichts nachgibt." — Das Hannoversche Opernhaus ist seit Jahrzehnten spurlos verschwunden.

Am sächsischen Hofe hatte durch die Annahme der polnischen Königskrone und der dadurch heraufberufenen 18jährigen politischen und kriegerischen Wirren die Kunstentwickelung einen toten Punkt erreicht. Dies änderte sich sofort, als mit dem Warschauer Vergleich 1716 und dem 1719 mit den Schweden abgeschlossenen Waffenstillstande August der Starke als König von Polen anerkannt wurde, und darauf eine gewisse Ruhe in der sächsischen Politik einzog. Es begann jetzt eine 40 Jahre anhaltende glänzende Zeit, die die sächsische Residenz zu einem Kunstzentrum ersten Ranges erhob und ihren Weltruf als Kunststadt begründete. Die italienische Prunkoper, die seit dem Regierungsantritt August des Starken ganz von der französischen dramatischen Kunst verdrängt worden war, kam von neuem zur Herrschaft und ging einer Blütezeit entgegen, wie sie ihr an keinem zweiten deutschen Fürstensitz beschieden war. Besonders fand im jungen Kurprinzen Friedrich August (1697 geboren) die italienische Kunstrichtung einen begeisterten Verehrer und starken Förderer; auf einer 1711—1719 stattgefundenen Reise durch Frankreich und ganz besonders

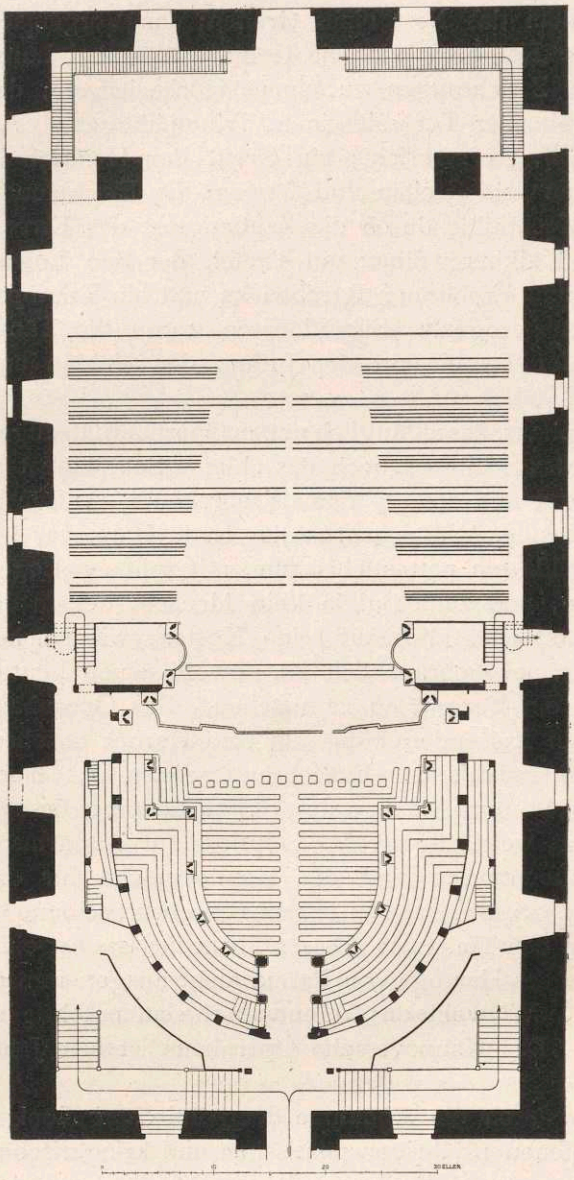


Fig. 91. Das große Opernhaus in Dresden von Alessandro Mauro (1718—1719 erbaut).

Italien hatte sich sein Kunstsinn entfaltet. Er bestimmte seinen Vater zur Neuerrichtung einer italienischen Oper, und als er vom Frühjahr 1716 bis Herbst 1717 in Venedig weilte, schloß er selbst mit den dafür notwendigen Künstlern die Engagements ab. Da das alte Opernhaus seit 1707 zur Hofkapelle umgebaut, das kleine Opernhaus aber viel zu klein und dürftig war, hatte der König einen Neubau beschlossen und den Kurprinzen beauftragt, auch die hierzu notwendigen Baukünstler in Dienst zu nehmen. Nach Abschluß der nötigen Verträge erforderte die italienische Oper im Jahre 1718 allein an Gehalten die Summe von 55 451 Thlr. 24 Gr., wovon 45 033 Thlr. 8 Gr. auf sechszehn dramatische Künstler — darunter nur ein Deutscher — und zwei italienische Souffleure, dagegen der Rest von 10 418 Thlr. 16 Gr. auf zwei Theaterarchitekten, sechs Maler, fünf Zimmerleute und zwei Dolmetscher — sämtlich Italiener — kamen; außerdem wurden noch manche Vergünstigungen gewährt, wie freie Wohnung, Kost, Licht, Heizung usw.[173]) Die beiden nach Dresden berufenen, venetianischen Theaterarchitekten waren die Brüder Alessandro und Girolamo Mauro; in welchem Verwandtschaftsverhältnis sie zu den am Münchner Hofe tätig gewesenen Künstlern gleichen Namens stehen, konnte ich nicht ermitteln. Da ersterer 2666 Thlr. 16 Gr., letzterer 960 Thlr. Besoldung erhielt, dürften wir den älteren Alessandro für den Meister, hingegen den jüngeren Girolamo für den Gehilfen ansehen. 1717 kamen die beiden nach Dresden und richteten zunächst eine provisorische Bühne im „Redoutensaal“ ein, auf der bereits im Oktober desselben Jahres gespielt, die aber 1718 erweitert wurde. — Am 9. September 1718 wurde auf dem vom König selbst bestimmten Bauplatze, der sich an den südöstlichen Eckpavillon des Zwingers anschloß, der Grundstein für das neue „große Opernhaus“ gelegt. „Den äußerlichen Opera Hauß Bau“ leitete Mathias Daniel Pöppel-

mann, „den inneren Ausbau, nebst denen Scenen, Machinen und der Vergoldung des Amphitheatri schuf Alessandro Mauro, der auch die Pläne entworfen und ausgearbeitet hatte.“ Am 25. August 1719 meldete Graf Wackerbarth dem König die Vollendung des Baues, der nur 11 Monate gedauert und die damals sehr bedeutende Summe von 147 917 Thlr. 13 Gr. 7 Pf. gekostet hatte. Der ursprüngliche Anschlag war um das $1\frac{2}{3}$fache seiner Gesamtsumme überschritten worden. Die von mir im folgenden publizierten Theaterpläne befinden sich sämtlich als Originalhandzeichnungen in der Sammlung für Baukunst zu Dresden. Der von Pöppelmann geleitete, äußerlich ganz schlichte Bau bestand in der Errichtung eines langgestreckten, ungegliederten, rechteckigen Raumes von 23,65 m lichter Breite und 53,60 m lichter Länge, dessen massive Umfassungsmauern an den Längsseiten 2,30 m, an den Schmalseiten 1,70 m beziehentlich 2,00 m stark waren (Fig. 91).[174]) Ein meisterhaft von Zimmermeister Dünnebier und dem Theatermaschinisten Mauro konstruiertes Dach überspannte in einer Höhe von 19,00 m, über der Mitte des Parterrefußbodens gemessen, freitragend den gewaltigen Raum. In diesem Hause errichtete nun Alessandro Mauro ganz in Holz das eigentliche Theater. Die Bühne nahm weit über die Hälfte des Raumes ein; sie war nahezu 32,00 tief, die Szenenöffnung war 11,40 m breit und durch einen reich ausgestatteten, königliche Logen enthaltenden ca. 3,50 m tiefen Proszeniumsbau flankiert; acht reichverzierte Dreiviertelsäulen, die von in Holz geschnitzten Atlanten (angeblich Werke des Balthasar Permoser 1651—1732) getragen wurden, schmückten ihn. Eine Unterbühne war nur in sehr bescheidener Höhe vorhanden, dagegen reichte die ausgedehnte Oberbühne bis hoch an das Gespärre des Daches. Ein Paar zweiarmige 1,00 m breite Treppen führten von der Bühne mit 68 Stufen auf den großen Schnürboden und zu den zahlreich dort aufgestellten Theatermaschinen. Der Zuschauersaal, der in der Längsachse etwa 16,00 m im Lichten maß, bildete einen Halbkreis, dessen Enden in geraden parallelen Linien an das Proszenium anschlossen. Der Bühne gegenüber lag die auf Pilastern ruhende, in das Parterre weit vorgebaute, mit größter Pracht ausgestattete königliche Hauptloge; nach beiden Seiten schloß sich die ebenfalls weit in den Saal einspringende, von zwölf in Holz gearbeiteten Atlanten getragene erste Galerie an. Im Grundriß ist die Sitzanordnung für das Parterre eingezeichnet; bei Festvorstellungen saß der König und die königliche Familie in der vordersten Reihe des Parterres, dessen Fußboden sich nach hinten zu erhöhte. Unter der ersten Galerie, deren Schwunge folgend, erhoben sich in amphitheatralischer Anordnung noch fünf weitere Sitzreihen, hinter denen sich ein etwa 1,50 m breiter Gang hinzog; in den Eckzwickeln waren die 2,00 m breiten, geraden Holztreppen eingebaut. Ein von Mauro gemaltes Bild gab der horizontalen Decke ihren Hauptschmuck. Der Hauptzugang in das Parterre lag in der Längsachse und führte, als gewölbter Gang unter den südöstlichen Zwingerpavillon und der vorgelagerten Freitreppe in den Zwingerhof, von dem aus man auch vermittelst der Freitreppe in den Erdgeschoßsaal des Pavillons[175]) und von diesem, wiederum auf einigen Stufen empor, den ersten Galerierang bezw. die königliche Festloge erreichte. Das Haus konnte mit seinen drei Galerierängen 2000 Zuschauer aufnehmen, doch durften auf königlichen Befehl bei Festvorstellungen nur 11—1200, bei gewöhnlichen Vorstellungen höchstens 15—1600 Personen im Zuschauerraum zugelassen werden. — Der Ruhm dieses Theaters, das als das größte in Deutschland galt,

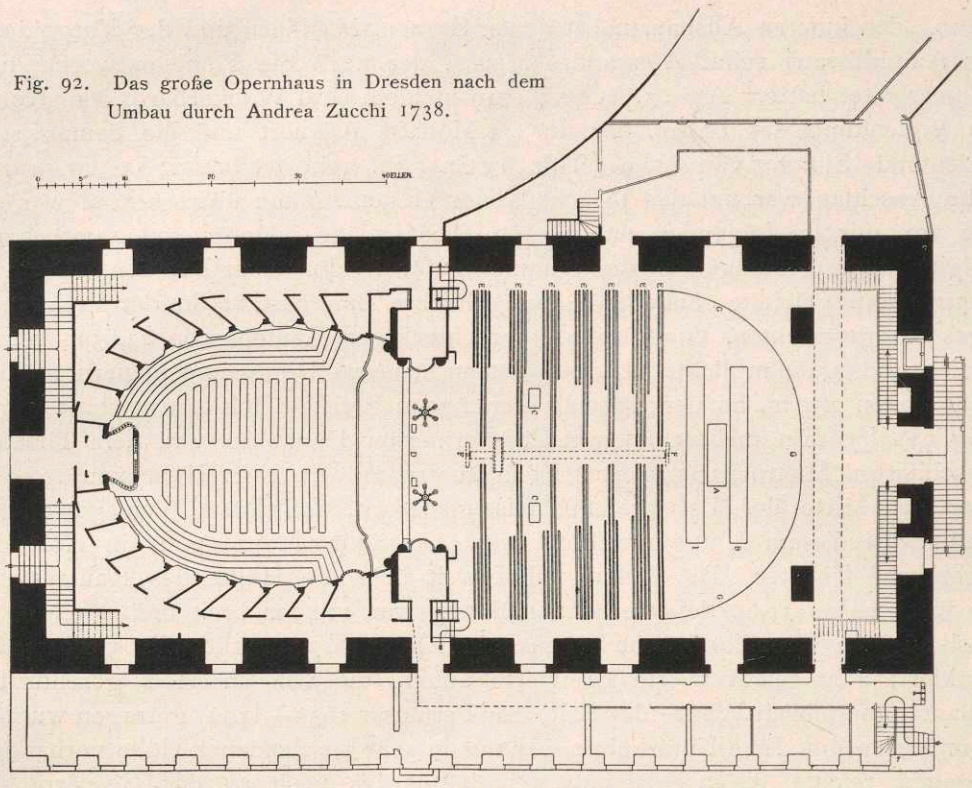


Fig. 92. Das große Opernhaus in Dresden nach dem Umbau durch Andrea Zucchi 1738.

gründete sich vor allem auf Mauros geniale Bühneneinrichtung, zu deren Bedienung damals 14 Mann in der Unterbühne, 40 Mann auf der Hauptbühne und 22 Mann auf der Oberbühne nötig waren.

Nach Beendigung des Theaterbaues wurden die italienischen Bauleute 1719 entlassen bis auf Alessandro Mauro, drei Maler, 2 Zimmerleute und 1 Dolmetscher, die erst im Februar 1720, nachdem sie Ende 1719 noch einen Anbau nach der Seite des Stadtgrabens zu angefügt hatten, Dresden verließen. Dieser Anbau enthielt im untersten Hauptgeschoß Räume für den Hof, die mit den anstoßenden Zwingerräumen sich zu einem prächtigen Foyer vereinigten, außerdem Ankleideräume für die Schauspieler; im zweiten Stock lagen Garderobe- und Requisitenkammern und im dritten Stock die Wohnung des Theaterarchitekten und einiger anderer Theaterbeamten.

Das große Opernhaus erfuhr 1738 hauptsächlich aus Anlaß der am 9. Mai 1738 stattfindenden Vermählung der Prinzessin Maria Amalia mit König Karl von Sizilien einen Umbau durch den seit 1725 aus Venedig berufenen Theaterarchitekten Andrea Zucchi, der auch als Maler und Kupferstecher tätig war. 1675 oder 1678 in Venedig geboren, hatte er sich schon in seiner Vaterstadt durch seine Dekorationen einen Namen gemacht und feierte auch in Dresden bis zu seinem 1740 erfolgten Tode große Triumphe durch seine Inszenierungen; in seiner Begleitung kam sein Sohn Lorenzo Zucchi (1704—1779) gleichzeitig nach Dresden, der Kupferstecher war, aber ebenfalls Theaterdekorationen malte. Neben diesen Venetianern war besonders der als Maschinen- und Theaterzimmermeister später oft und anerkennend genannte Reuß tätig, während der Theater-

maler Joh. Baptist Grone schon seit 1724 in Dresden arbeitete. Eine erneute Tätigkeit und angebliche Anteilnahme des Alessandro Mauro ist bisher nicht nachgewiesen und muß stark angezweifelt werden. Schon früher, wahrscheinlich zur Anwesenheit König Friedrich Wilhelm I. von Preußen im Karneval 1728, hatte die königliche Festloge einen auf Pilastern ruhenden, balkonartigen ca. 1,80 m in den Parterreraum greifenden Vorbau erhalten, auch war damals das Orchester vergrößert worden. Die nunmehrigen Arbeiten gestalteten den Zuschauerraum (Fig. 92)[176]) insofern um, als aus den bisherigen Galerien Logenränge gebildet wurden. Diese behielten den Halbkreis als Grundform bei, schlossen aber nicht mehr in grader Linie, sondern in einer leichten Kurve an das nahezu unverändert beibehaltene Proszenium an. Die Parterresitze wurden von vier amphitheatralischen Sitzreihen umrahmt, die Holztreppen nach den Logenrängen durch neue ersetzt. Mauros Deckengemälde wurde entfernt, und an seine Stelle malte Grone ein neues. Die Bühnenmaschinerie wurde erneuert, die Treppen nach dem Schnürboden umgewandelt und im Hintergrund ein feststehender halbelliptischer Schlußsprospekt aufgestellt. Eine Erweiterung der Bühne durch einen Anbau erfolgte dagegen erst unter Giuseppe Galli-Bibiena. Bei Galavorstellungen war immer noch das Parterre der Platz des Hofes; die Platzverteilung war Sache strenger Etikette und wurde sehr genau erwogen, wie die zahlreichen Handzeichnungen über Sitzverteilung beweisen.[178]) — Der schon erwähnte Grone malte für die 1747 erfolgte Aufführung der Opern „Semiramide“ und „La Spartana generosa oovero Archidamia“ sämtliche Dekorationen. Im März 1747 erfolgten wieder bauliche Veränderungen und Neueinrichtungen, wozu über 4000 Taler bewilligt wurden; auch an Grone wurden für neue Dekorationen 3000 Taler ausgezahlt. In demselben Jahre kam Giuseppe Galli-Bibiena nach Dresden, das geniale Mitglied jener hervorragenden Künstlerfamilie, durch die der höfische Theaterbau und ganz besonders die Theaterdekorationskunst ihre glänzendste Entwicklung erfuhr. Ehe ich die Tätigkeit dieser Theaterkünstler skizziere, ist es nötig, einem norddeutschen Ereignis unsre Beachtung zuzuwenden, ich meine die Erbauung des Opernhauses am preußischen Hofe zu Berlin.

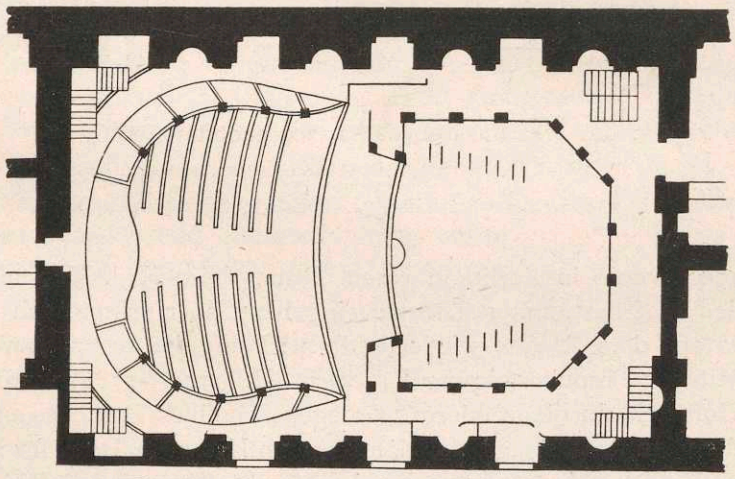


Fig. 93. Saaltheater im kgl. Schloß zu Berlin.

Während in Wien, München und Dresden die dramatischen Künste und der höfische Theaterbau in glänzendster Weise sich entwickelten, blieb es am Berliner Hofe bei Anfangsversuchen; andauernd politische Unruhen und kriegerische Ereignisse lenkten dort das Interesse mehr auf den Krieg und andere ernste Dinge als auf jene heiteren Künste, die sich auf der Bühne betätigen. Erst

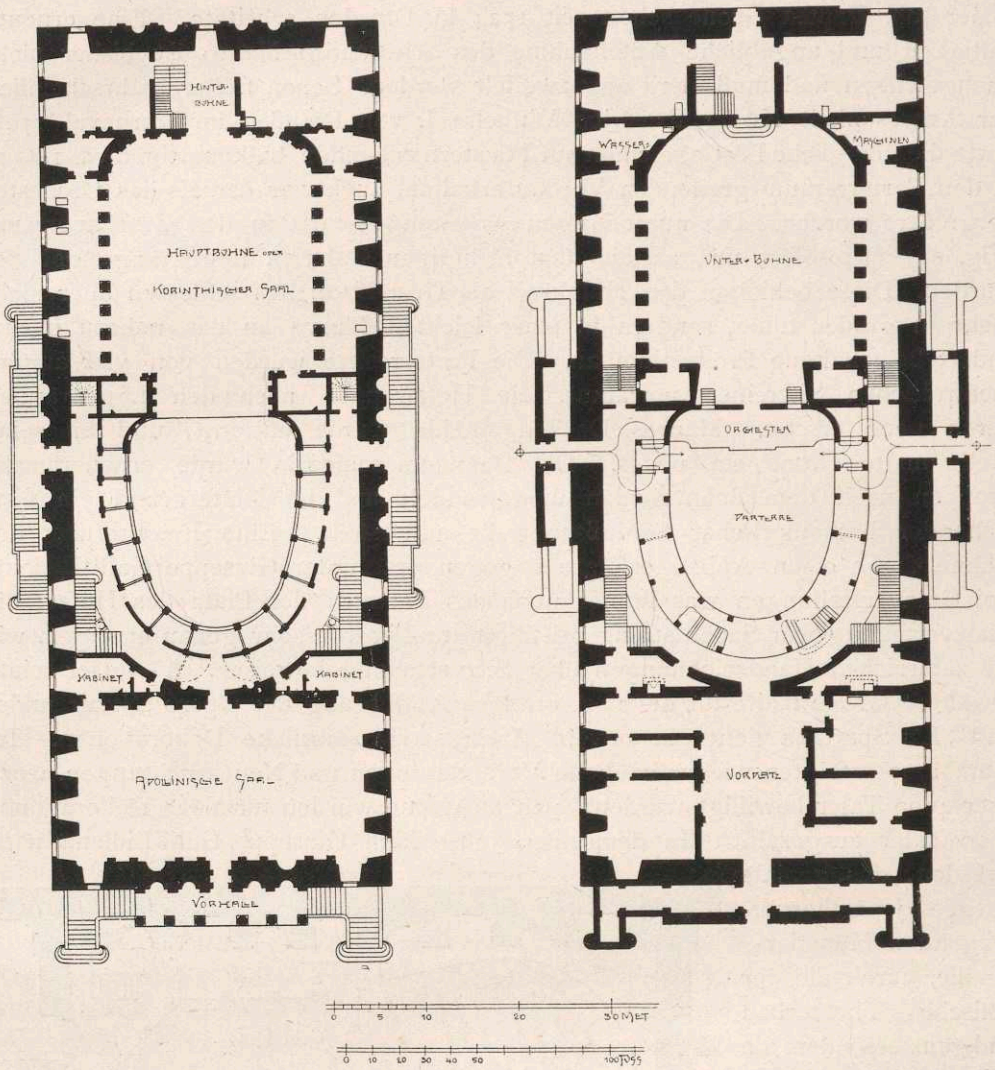


Fig. 94. Das alte Opernhaus in Berlin.

1700 wurde in Berlin in einem Raume des Kgl. Marstallgebäudes ein nur für den Hof bestimmtes Theater eingebaut, aber schon nach wenigen Jahren wurde es aus dem Raume wieder entfernt; Pläne darüber sind nicht bekannt geworden. Mit der Thronbesteigung Friedrichs II. (1740—1786) wurde auch das preußische Hofleben ein glänzenderes. Gelegentlich eines Besuches am Hofe zu Dresden war der Sinn des Königs, der damals noch Kronprinz war, für Musik geweckt worden, und einer seiner ersten Regierungsakte war der Befehl zur Errichtung eines Opernhauses.[179])

Auf seine Bestimmung und nach seinen Angaben mußte Freiherr von Knobelsdorf die Pläne für dieses entwerfen; im Juli 1741 begann der Bau. Da die Schwierigkeiten bei Beschaffung der Baumaterialien das Fortschreiten der Arbeiten stark beeinträchtigten, befahl der ungeduldig gewordene König „einstweilen ein Theater im Schloß zu bauen, damit absolutement nach der Rückkehr Sr. Majestät im Dezember schon Opera gespielt werden könnte“. Knobelsdorf

wandelte deshalb zunächst den Kurfürstensaal der königl. Residenz nach dem Vorbilde des kleinen Schloßtheaters in Versailles in einen Theatersaal um, über dessen Gestalt uns der beim königl. Hofmarschallamt in Berlin befindliche Originalplan einigermaßen aufklärt (Fig. 93).

Die Hälfte des Saales nahm die kleine Bühne ein, die durch einen Proszeniumsbau von den in eigenartiger Kurve gestalteten Zuschauerraum getrennt wurde. Das mit acht Bänken ausgestattete Parterre wurde von zwei Logenrängen umschlossen. Die auffallend große für die kgl. Familie bestimmte Mittelloge hatte nahezu Bühnenbreite und ragte mit geschweifter Brüstungslinie balkonartig in das Parterre. — 1805 wurde das Theater aus dem Saale ausgebrochen. — Inzwischen war das Opernhaus in seinem Inneren, wenn auch noch lange nicht beendet, doch so weit vorgeschritten, daß am 7. Dezember 1742 die erste Opernaufführung stattfinden konnte. Wenige Tage zuvor, am 27. November 1742, erschien in der Berlinischen Zeitung auf königl. Befehl folgende von Knobelsdorf verfaßte Beschreibung des neuen Hauses:

„Das hiesige Opern-Haus ist nunmehro, unter der Direction des Freiherrn von Knobelsdorf, in so weit fertig, daß den 1sten Dezember die erste Opera kann vorgestellet werden. Die Vollendung der äußeren Decorationen aber soll künftiges Jahr geschehen. Selbiges beträgt in der Länge 300 und in der Breite 106 Rheinl. Fuß. Es gleicht einem prächtigen Pallaste, steht von allen Seiten frei und hat von außen so viel Platz um sich herum, daß 1000 Kutschen gemächlich alda halten können. Das Hängewerk ist sehr flach, und von unten nicht zu sehen, auch ganz mit Kupfer bedeckt. Durch eine jede von den 7 Pforten können 5 Personen en front hinein gehen, und inwendig findet man alle Bequemlichkeiten. Dieser jetzt erwehnten großen Öffnungen ungeachtet ist doch solche Disposition gemacht, daß kein Zug weder das Parterre noch das Orchester incommodieren kann. Ein gewölbter Canal der 9 Fuß hoch ist, geht quer durch das ganze Gebäude, aus selbigem wird vermittelst 2 Wassermaschinen das Wasser bis unter das Dach in große Behältnisse gebracht, auch durch Röhren dergestalt wieder auf das Theater geleitet, daß nicht allein natürliche Caskaden und Wasserstrahle können vorgestellet werden, sondern daß man auch bey vorkommendem Feuer fast das ganze Theater unter Wasser setzen kann. Dieses Theater ist eins von den längsten und breitesten in der Welt.

Die Logen sind so räumlich und bequem, daß sie rechten Zimmern gleichen, und doch allenthalben eine ungehinderte Aussicht auf das Theater haben. Die Treppen hat man so groß und so gemächlich verfertigt, daß man sich bis in den vierten Rang der Logen mit Porteurs kann tragen lassen. Hinter den Logen befinden sich solche geraume Gänge, daß sieben bis acht Personen Platz genug haben, neben einander zu gehen. Bei allen jetzt gedachten Vorzügen ist zwar der Zweifel erregt worden, ob sie auch zur Avantage der Musik sein möchten, aber man bemerkt mit nicht geringer Bewunderung, daß die Musik darin einen vortrefflichen Effect thut. Wenn nemlich der Sänger ganz hinten im Fond des Theatri stehet, höret man ihn nicht nur in den äußersten Logen und im Parterre gar deutlich die allersachtesten Töne singen, sondern der Sänger hört sich auch immer selbst wieder, welches in wenigen Theatern zu finden, und doch dem Singenden zu einer großen Erleichterung dienet. Nach beschlossener Opera kann in diesem Hause Redoute gehalten werden. Am Ende der Logen siehet

man einen weitläuftigen Saal, wo die Herrschaften speisen können. Während der Zeit wird der Boden des Parterre dem Theater gleich erhoben, das Theater selbst aber in einen Korinthischen Saal verwandelt. Die Scenen gehen hinter den Colonaden weg und in den Nischen sind natürliche Cascaden angebracht, welche einige Najaden von weißem Marmor aus ihren Krügen formiren. Das Haus ist in drei Säle getheilet: 1. der Corinthische, 2. der vom Parterre, wo an den Logen und an dem Portal die verguldeten Decorationen, so aus einem gebrochenen weißlichen Grunde und von einem besonderen Gout sind, einen sehr schönen Effect thun, und 3. der Apollonische Saal, in welchem rings herum vor die Zuschauer ein Entablement von lauter Satyren getragen wird."

Zur Ergänzung dieses Berichtes noch einige Bemerkungen. Das Gebäude (Fig. 94)[180]) ist von rechteckiger Grundform im Äußeren 33,5 m breit und etwa 85 m lang abzüglich der vorgelagerten offenen Säulenhallen. Die etwa 35 m insgesamt messende Bühne wird von einer korinthischen Vollsäulenstellung eingefaßt, die sich an den stattlichen Proszeniumsbau als Pilasterstellung fortsetzt; Proszeniumslogen fehlen; dagegen ist in der Längsachse eine Hofloge angeordnet, die durch eine drehbar angeordnete hintere Abschlußwand nötigenfalles wesentlich erweitert werden konnte. Das Parterre ist in langgestreckter halbelliptischer Form gebildet und von vier senkrecht übereinanderstehenden Logenrängen umschlossen. Die Logen sind nur bis zu Brüstungshöhe voneinander getrennt, also nicht völlig abgeschlossen. Die flache horizontale Decke geht vermittelst einer Hohlkehle in die vordere Logenwandung über. Der nach hinten sanft ansteigende Parterrefußboden konnte durch eine darunterstehende umfangreiche Hebelmaschinerie bis zur Höhe des Bühnenfußbodens gehoben werden, so daß das Logenhaus mit der ausgedehnten Bühne einen einzigen großartigen Festsaal bildete. Vor dem Zuschauerraum, in direkter Verbindung mit der königl. Loge, liegt der etwa 28,5 m breite, 15,5 m tiefe und 11 m hohe (i. L. gemessene) Apollinische Saal; von diesem führt eine Tür nach der offenen Vorhalle und von dort aus eine breite Doppelfreitreppe auf die Straße. Das ganze Gebäude wird von einem einheitlichen Dache überdeckt.[181])

Der Nachfolger Friedrichs des Großen ließ durch Langhans den Älteren einige Änderungen im Inneren vornehmen; ein großer Brand im Jahre 1843 machte eine gründliche Wiederherstellung notwendig, die Langhans der Jüngere leitete; 1869 erfolgte ein kleiner Anbau an die Rückseite der Bühne. Trotz dieser Änderungen blieb der großartige Gesamteindruck des Hauses und ganz besonders die ursprüngliche architektonische Außengestaltung erhalten. Der Umstand, daß es der erste große deutsche Theaterbau ist, der in allen seinen Teilen einen deutschen Künstler als Schöpfer hat, und die Tatsache, daß es die erste bedeutende baukünstlerische Tat Friedrichs des Großen ist, der bei der Entstehung dieses Werkes mit besonderer Liebe und Fürsorge mitarbeitete, machen es dem preußischen Fürstenhause und dem deutschen Volke zu einem Kunstdenkmal ersten Ranges. Eine große — und nicht die schlechteste — Zeit Hohenzollernscher Kunstbetätigung wird in diesem alten Bauwerk verkörpert und sollte unsre Zeit mit Achtung erfüllen, sollte uns lehren, seine Existenz zu hüten. Leider ist das gerade jetzt an jenen Stellen, die am berufensten dazu sind, nicht der Fall; das hervorragende, sichtbare Wahrzeichen aus der Epoche des größten preußischen Königs soll abgebrochen werden, um einem Neubaue Platz zu schaffen.

Der vielbeschäftigte Knobelsdorf baute 1745 auch das Schloßtheater in Potsdam, das in einem Eckbau des königl. Schlosses lag und durch drei Stockwerke reichte. Im Jahre 1800 wurde es auf Befehl König Friedrich Wilhelm III. ausgebrochen. Ganz nach diesem Vorbilde, nur etwas größer und bequemer, wurde 1763—1769 das Theater im neuen Palais eingerichtet.[182])

Die Glanzzeit der italienischen Prunkoper in Berlin fällt in die Mitte des 18. Jahrhunderts, und auch dort hatte das geniale Können der Galli-Bibiena hervorragendsten Anteil. —

X.

DIE BEDEUTENDSTEN THEATERARCHITEKTEN DER FAMILIE GALLI-BIBIENA.

Das Leben dieser hervorragenden Theaterarchitekten und Dekorateure zu schildern, erforderte ein Studium für sich. Das, was ich bringe, kann daher bei dem gegenwärtigen Stande der archivalischen Forschung nur unvollkommen und sehr lückenhaft sein. Die Schwierigkeiten liegen hauptsächlich darin, daß die Wirkungsgebiete der einzelnen Mitglieder dieser noch recht wenig gewürdigten Künstlerfamilie sehr weit auseinander liegen. Gab es doch kaum einen größeren europäischen Hof, der nicht zeitweise einen der Bibiena oder doch einen ihrer Schüler zu sich berufen und beschäftigt hätte. Dazu kommt, daß gerade die bedeutendsten ihrer Werke, ihre Fest- und Theaterdekorationen längst verschwunden sind, aber auch ihre Theaterbauten sich nur noch in ganz geringer Zahl erhalten haben; und endlich, daß die Tätigkeit dieser Künstler unter der verallgemeinernden Kritik des folgenden klassizistischen Zeitalters die stärkste Ablehnung erfuhr. Die Bibiena waren es, die durch „die Kunst, kleinen Plätzchen ein großes und weitläufiges Ansehen zu geben, die Geschicklichkeit und Geschwindigkeit, die Szene in einem Augenblick zu verändern, die Art, den Schein der Lichter auf eine künstlerische Weise mannigfaltig zu machen und vor allen die Erfindung der zufälligen Gesichtspunkte oder die Art, die Szenen in Winkel zu setzen“ (vergl. Fig. 96) die theatralische Täuschung zur höchsten Vollendung brachten.

Gurlitt[183]) hat zum ersten Male diese Künstler in den Rahmen der Architektur- und Kunstgeschichte gestellt, indem er einen Abriß ihres Lebens und ihrer baukünstlerischen Tätigkeit gab; Ilg[184]) hat ganz besonders ihre Bedeutung für die süddeutsche und österreichische Kunst klargelegt. Beiden Autoren folge ich vielfach in meinen weiteren Ausführungen. Außerdem finden sich in der umfangreichen, die Geschichte der dramatischen Kunst betreffenden Literatur verstreute, oft falsche oder verworrene, stets aber nur dürftige Notizen. Im Nachfolgenden will ich nur die künstlerische Tätigkeit der Galli-Bibiena auf

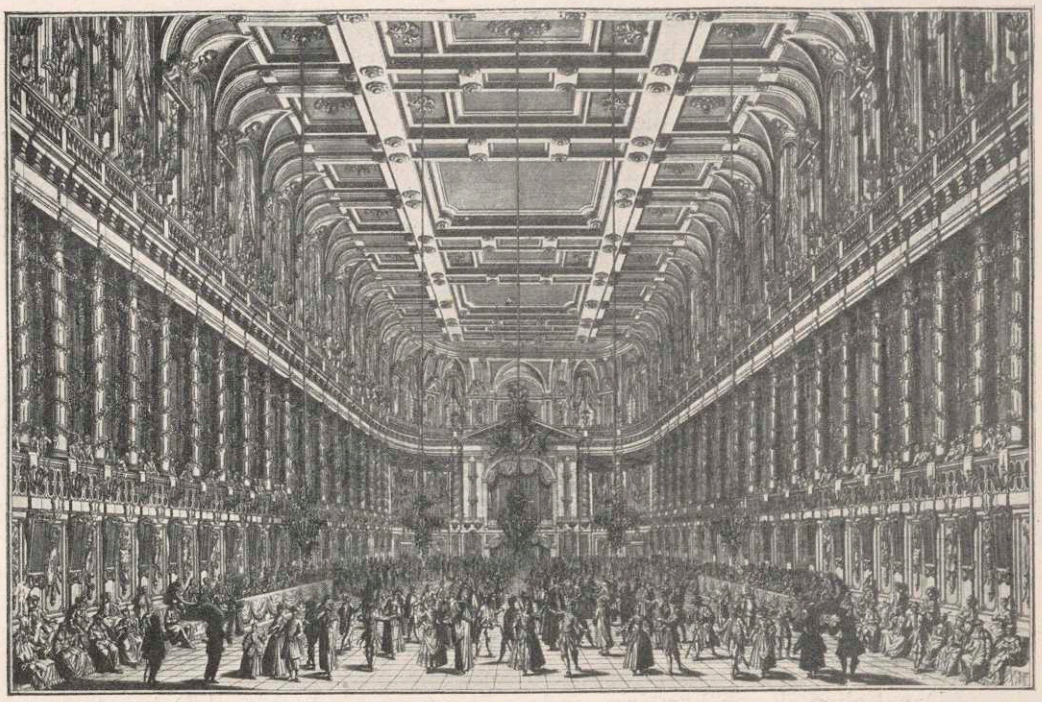


Fig. 95. Festdekoration der Reitschule in Wien durch Giuseppe Galli-Bibiena.

dem Gebiete des Theaterbaues zusammenstellen, soweit es mir möglich war, diese zu verfolgen.

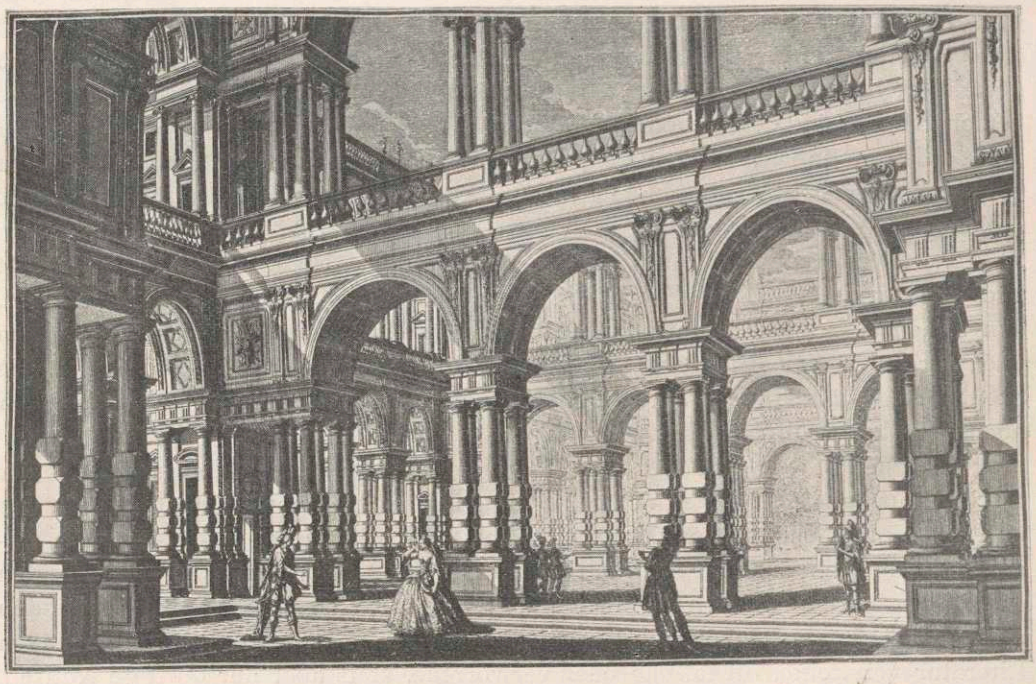


Fig. 96. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena für Dresden.

Als der Begründer dieser Künstlerfamilie gilt der Maler Giovanni Maria Galli (1619[1625]—1665), der seinem Namen denjenigen seines Geburtsortes Bibiena hinzufügte. Er lebte und wirkte hauptsächlich in Bologna. Er ist der Vater der Malerin Maria Orania (gest. um 1760) und der Architekten und Maler Ferdinando und Francesco Galli-Bibiena.

Ferdinando Galli-Bibiena wurde 1653 in Bibiena bei Bologna geboren und war zunächst am Hofe des Herzogs Ranuccio II. Farnese (1646—1694) in Parma tätig, für den er dort die Villa Colorno mit Theater und Parkanlagen baute. Dort fand er auch Gelegenheit für das Teatro Farnese Dekorationen zu schaffen; dabei macht er jene Erfindung, die ihn zu einem der ersten Bühnendekorateure aller Zeiten erhob. „Er bekam den Einfall, seine Dekorationen in Bewegung zu setzen," sagt der geistvolle Graf Algarotti. Bisher waren die auf der Bühne dargestellten Straßen, Plätze, Alleen, Säle, Galerien usf. stets so in Perspektive gesetzt, daß eine Hauptfläche des darzustellenden Objektes der Bildebene, also der Bühnenvorderwand, parallel war, so daß demnach in der Hauptsache die Architekturlinien der Szene einesteiles parallel der Vorhangsfläche, anderenteiles nach dem in der Mittelachse der hinteren Bühne liegenden Augpunkte liefen. Dadurch waren natürlich der Phantasie enge Grenzen gezogen; eine strenge Monumentalität, die nur zu oft in trockene Starrheit überging, charakterisiert die frühesten Bühnenbilder. Ferdinando, ein unumschränkter Beherrscher der Perspektivkunst und ein mit wahrhafter Barockphantasie beseelter Künstler, machte nun die Erfindung, seine Bildebene zu drehen, so daß der malerische Gedanke ins Ungemessene sich entfalten konnte. Er arbeitete nicht allein mehr mit dem Augpunkte, sondern besonders mit den Verschwindungspunkten; die Linien liefen nicht mehr nach der Mitte der Hinterbühne, sondern vorzugsweise nach den Seiten; man sah die Architektur nicht mehr von vorn, sondern über Eck, das bisher starre Bild wurde flüssiger, der streng monumentale Anblick der Szene wurde jetzt zum malerischen; der Künstler nahm der glühenden Phantasie die letzten Fesseln und führte sie zur denkbar größten Freiheit. — Ein Teil seiner Theaterdekorationen wurde von Pietro Giovanni Abbati gestochen und erschien in Bologna unter dem Titel „Varie opere di Prospettiva". Von Parma begab er sich nach Neapel, wo wir ihn 1699 am Theater San Bartolomeo finden.[185]) Er war dorthin berufen worden, um neue Dekorationen nach seiner eben erfundenen neuartigen Manier zu schaffen; zu diesem Zwecke baute er die Bühne um und traf auch im Zuschauerraum bauliche Änderungen, jedoch ohne damit das Publikum befriedigen zu können. Sein Name findet sich auf dem Textbuche der in Neapel 1699 aufgeführten Oper „Inganni felici". — Um 1700 begab sich der Künstler nach Mailand, wo er in spanischen Diensten tätig war. Bald aber wurde er von König Karl III. an dessen Hof nach Spanien unter Ernennung zum „Cavo Maestro Major" und „Pintor de Camera" berufen. Hier schuf und leitete er die Festdekorationen für die Vermählungsfeierlichkeiten Karls mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg, die 1708 in Barcelona stattfanden. Durch diesen Fürsten, der 1711 als Karl VI. den deutschen Kaiserthron bestieg, kam der Künstler 1712 nach Wien, wo er 1714 zum ersten Male urkundlich mit dem Titel eines Theatral-Ingenieurs und Baumeisters erwähnt wird. In diesem Jahre schuf er den Katafalk für den Herzog Anton Ulrich in der Augustinerkirche, 1715 entstanden von seiner Hand die Dekorationen-

Fig. 97. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena.

zur Oper „Teseo in Creta". Die höchsten Triumphe aber feierte seine Kunst bei den Festlichkeiten, die der Kaiser gelegentlich der Geburt des jung verstorbenen Erzherzogs Leopold Johann veranstaltete.[186]) 1717 wurde ihm ein kaiser-

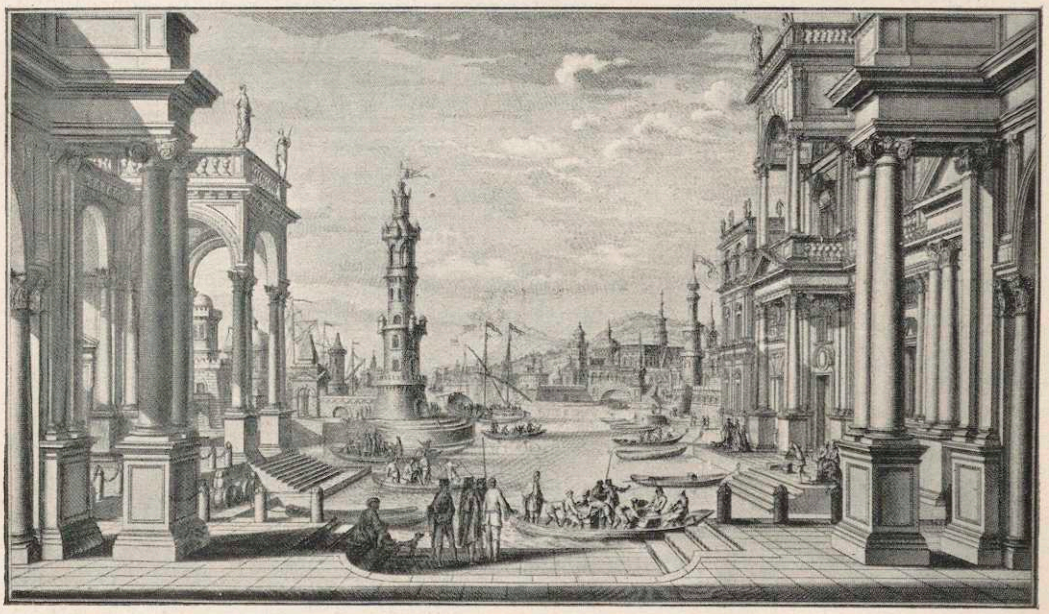


Fig. 98. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena.

liches Dekret ausgestellt, nach dem er als „Ingenieur Theatrale“ und „erster Architekt“ bestellt wurde, im drauffolgenden Jahre leitete er die großartige Illumination des Liechtenstein-Palastes[187]) zur Feier des Geburtstages seines kaiserlichen Herrn, und am 3. März 1720 stellte er an der Augustinerkirche das castrum doloris für die Kaiserin Eleonora Magdalena auf. Im Januar 1721 bat er um eine höhere Besoldung; sein Wunsch wurde erfüllt, und er erhielt nunmehr einen Jahresgehalt von 1080 Fl. Der Meister war alt geworden, und wenn auch seine Phantasie noch in unversiechtem Reichtume spendete, sein Geist in jugendlicher Frische sich erhalten hatte, so zwangen ihn doch körperliche Leiden, besonders ein immer mehr sich verschlimmerndes Augenübel, vom Schauplatz seiner schaffenden Kunsttätigkeit in Wien abzutreten. In den letzten Jahren seines Wiener Aufenthaltes hatte Ferdinando in seinen beiden Söhnen Giuseppe und Antonio talentvolle Mitarbeiter. Besonders der ältere Giuseppe, der bereits als zweiter Theatralingenieur neben seinem Vater selbständig tätig war, dürfte den Hauptanteil an den letzten dem Meister zugeschriebenen großen Arbeiten für den Kaiserhof gehabt haben. Im Januar 1723 entschloß sich der Künstler infolge des schlimmen Zustandes seiner Augen seine Stellung aufzugeben; in einer Eingabe bat er, seinem Sohne Giuseppe die von ihm bisher ausgefüllte Stelle des ersten Theatralingenieures, dem Antonio aber die Stelle des zweiten zu verleihen. Aber erst am 1. Oktober 1726 entschloß sich der Kaiser, die Bitte des gerngesehenen und hochgeschätzten Künstlers zu erfüllen. Dieser zog sich nunmehr nach Bologna zurück, wo er unermüdlich mit der Herausgabe seiner Werke beschäftigt und auch schriftstellerisch erneut tätig war. Jedoch sein reger, immer schaffensfreudiger Geist war bald wieder auch praktisch tätig; trotz seines Leidens sehen wir den greisen Meister auch fernerhin bis zu seinem Tode als ausführenden Architekten künstlerisch wirken. So lieferte er 1729 Entwürfe für die kirchlichen Festlichkeiten bei der Kanonisation des Johannes Nepomuk in Prag. Von seiner italienischen Bautätigkeit kennen wir die Kirche S. Antonio Abate[188]) in Parma, das Arco del Meloncello in Bologna und, als eines seiner letzten Werke, das Teatro reale in Mantua (siehe S. 97). Er starb 1743 in Bologna. — Von seinen literarischen Arbeiten sind mir bekannt:

„Architettura civile preparata sulla Geometria e ridotta alle prospettive“ Parma 1711 (mit 72 Figuren),

„Encomia delle Fabbriche contra i pittori d'Architettura“ Wien 1721,

„Direzioni nel disegno d'Architettura civile“ Bologna 1725,

„Direzioni della Prospettiva teorica“ Parma 1731 (2 Bände); dasselbe in 2. Auflage 1745—1753 in Bologna.

„Varie opere di Prospettiva inventate di F. Galli-Bibiena etc. raccolte da P. Abbati et intagliate da C. A. Buffagnoti“ fünf Teile zu je 10 Blatt 1740 bei Andreas Pfeffel in Augsburg.

Der jüngere Bruder des großen Ferdinando ist Francesco Galli-Bibiena, der 1659 in Bibiena bei Bologna geboren. Im Stil ähnelte er ganz seinem Bruder, geistreich, über das Hergebrachte mit größter Freiheit und Gleichgültigkeit sich hinwegsetzend, alles seiner nie versagenden Phantasie unterordnend; doch erreicht er nicht dessen Schwung und Kraft. Er war wie jener und wie alle Bibiena universeller Künstler: Architekt, Maler, Modelleur und Stuckateur

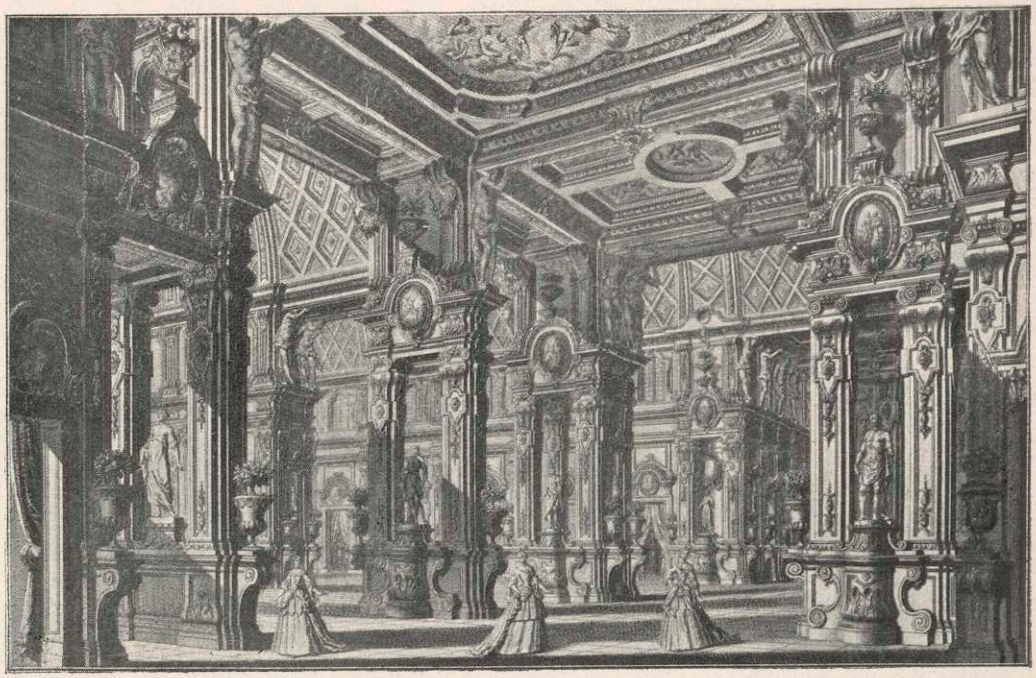


Fig. 99. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena.

in einer Person. Ein Schüler des Patinelli und Cignani, arbeitete er zunächst in seiner Heimat, führte dann in Mantua die herzogliche Reitbahn aus, malte

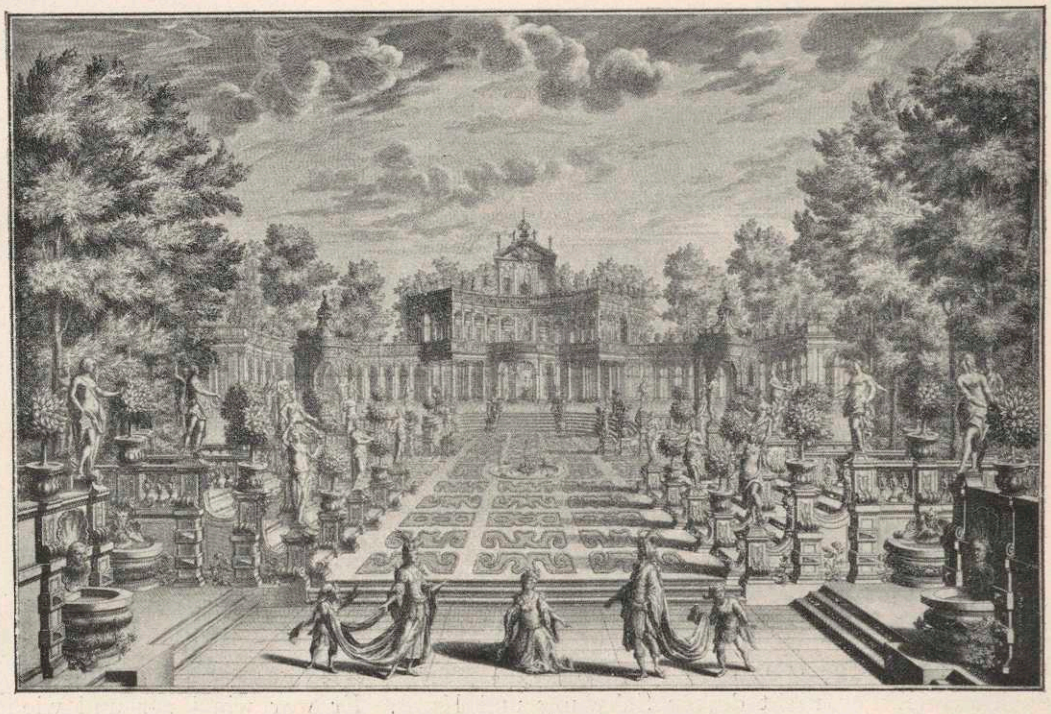


Fig. 100. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena.

in Parma Dekorationen und war später schöpferisch bei den Einzugsfeierlichkeiten Philipps V. in Neapel tätig, dessen Hofarchitekt er wurde. Dagegen schlug er das Anerbieten dieses Fürsten, mit nach Spanien zu gehen, aus. Über seinen Aufenthalt in Genua und Rom, wo er das Teatro degli Aliberti[189]) erbaute, konnte ich nichts ermitteln. Seine Haupttätigkeit entfaltete Francesco in Wien, wo er als der erste bekannte Vertreter seines Geschlechtes unter Leopold I. weitestgehende Verwendung bei den Inszenierungen der Opern fand. Seine Berufung soll auf Veranlassung des hochbetagten Ludovico Burnacini erfolgt sein zu dem Zwecke, die Position der italienischen Kunstrichtung zu stärken gegenüber dem Ansturme einer neuen Kunstauffassung, deren Seele Johann Bernhard Fischer von Erlach war.[184]) Francesco erhielt vom Kaiser 6000 Fl. Jahrgeld, was ihm aber nicht genügte, denn er forderte 8000 Fl. Kaiser Joseph honorierte ihn noch reicher und gewährte ihm außerdem die Freiheit, von fremder Seite gestellte Aufträge anzunehmen und zu bearbeiten. In den in Wien gedruckten Textbüchern der Opern „Tigrane", „Mucius Scaevola" und „Cajo Greco" wird er als Theatralingenieur genannt. 1690 stand er mit dem obengenannten Architekten Fischer von Erlach in Rivalität gelegentlich der Vorbereitungen für den Einzug Josephs. Unter den Straßendekorationen fanden die zwei von Fischer entworfenen Ehrenpforten begeisterten Anklang; hier unterlag der vielerprobte Italiener dem Erstlingswerke des genialen, jungen, deutschen Künstlers. Übrigens kommt diese Gegnerschaft der Italiener und des deutschen Meisters auch später noch einmal scharf zum Ausdruck im Wettbewerbe um die Karlskirche (1716), wo Fischer den Sieg über die Arbeit des Ferdinando davontrug. Inwiefern Francesco, der bis zum Jahre 1712 in Wien wohnhaft war, mit dem Entwurf und dem Bau der Peterskirche in Wien, die 1702 begonnen wurde, in Verbindung stand, bleibt eine noch offene Frage. Eine Berufung nach London schlug er aus; dagegen finden wir ihn später in Lothringen, wo er das Theater zu Nancy erbaute, dessen Innenanlage und Ausstattung bis auf das Deckenbild gänzlich umgeändert worden ist. Die letzte Zeit seines Lebens verbrachte er in Italien. In Verona errichtete er das Teatro Filarmonico, welches 1717 auf Grund seiner Pläne begonnen wurde und für dessen innere Einrichtung vielfach der Rat des großen Dramatikers Francesco Scipione Maffei von Einfluß war (siehe Seite 96). Der Meister beschloß seine unstäte Künstlerlaufbahn in Bologna, wo er 1739 starb. — Vorzüglich lernen wir seinen Stil, seine Auffassung der Architektur, sein perspektivisches Können und sein Kompositionstalent in seinem 1711 in Parma im Druck erscheinenden Großfoliowerk „L'Architettura maestra dell' Arti che la compongnono" kennen, das neben zahlreichen geometrischen und perspektivischen Studien eine Fülle oft nur skizzenhaft durchgeführter, idealer Detailentwürfe zeigt. — Im Kupferstichkabinett zu München finden sich zwei Skizzenbücher des Meisters erhalten, die irrtümlich dem Giuseppe Galli-Bibiena zugeschrieben worden sind, ferner eine Anzahl Aquarelle, die Dekorationsentwürfe darstellen. Auch in diesen Arbeiten tritt uns in jedem Strich die großartige Phantasie und das vollendete Können des Meisters entgegen. —

Der älteste Sohn des Ferdinando Galli-Bibiena hieß Alessandro. Frühzeitig verließ er die Schule seines Vaters, mit dem er nach Wien 1712 gekommen war; jedoch hat Alessandro für Österreich und speziell für Wien keine Be-

deutung erlangt. Ilg vermutet, daß er von Wien nach Innsbruck als leitender Architekt des Baues der Pfarrkirche von St. Jakob übersiedelte. Für diese Kirche, zu der im Mai 1717 der Grundstein gelegt wurde, und die am 9. September 1724 eingeweiht wurde, zeigte besonders Karl Philipp von der Pfalz eifrigstes Interesse und große Fürsorge. Hier scheint dieser Kurfürst auf den jungen Künstler aufmerksam geworden zu sein; jedenfalls berief er ihn später an den

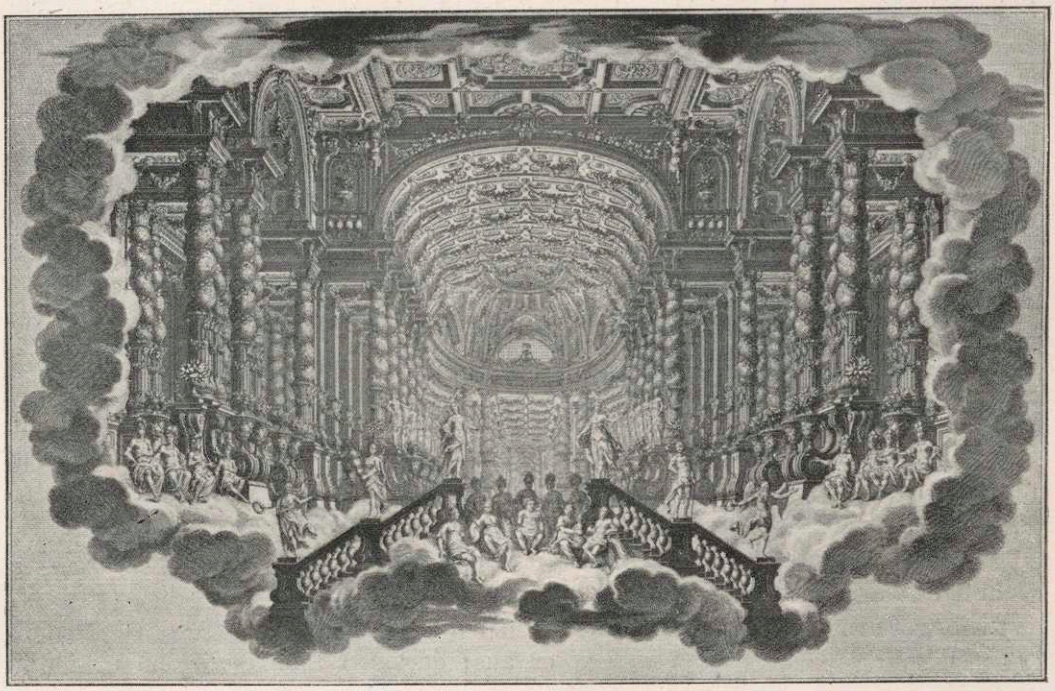


Fig. 101. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena.

kurpfälzischen Hof. In der Pfalz kommt dann auch das künstlerische Schaffen des Alessandro Galli-Bibiena fast ausschließlich zur Geltung, und in der Stadt Mannheim, welche im 30jährigen Kriege und später ganz besonders durch die Franzosen bis zum Rastatter Frieden 1714 schwer heimgesucht worden war und in der, seit Kurfürst Karl Philipp 1720 seinen Hof dorthin verlegte, eine außerordentlich rege Bautätigkeit herrschte, erstanden seine bedeutendsten Werke. Hier begann er 1733 den Bau der Jesuitenkirche, die unverkennbare Ähnlichkeiten mit der Innsbrucker Kirche zeigt und 1756 vollendet wurde.[190]) Ferner ist der rechte Flügelbau des Mannheimer Schlosses, der 1795 ausbrannte, sein ausschließliches Werk, desgleichen die reichgeschmückte Bibliothek. Endlich schuf er auch zahlreiche Entwürfe für die am dortigen Hofe zur Darstellung kommenden Prunkopern, die zunächst noch längere Zeit in einem provisorischen errichteten Schausaale aufgeführt wurden. Eine große Zahl dieser Entwürfe findet sich in Originalen — und zwar 15 Stück Aquarelle und Federzeichnungen in der Handzeichnungssammlung des Kupferstichkabinetts und eine weitere Anzahl Aquarelle in der Maillingersammlung — in München. Auf Befehl des Kurfürsten führte Alessandro in Verbindung bezw. als Bestandteil des Schlosses den

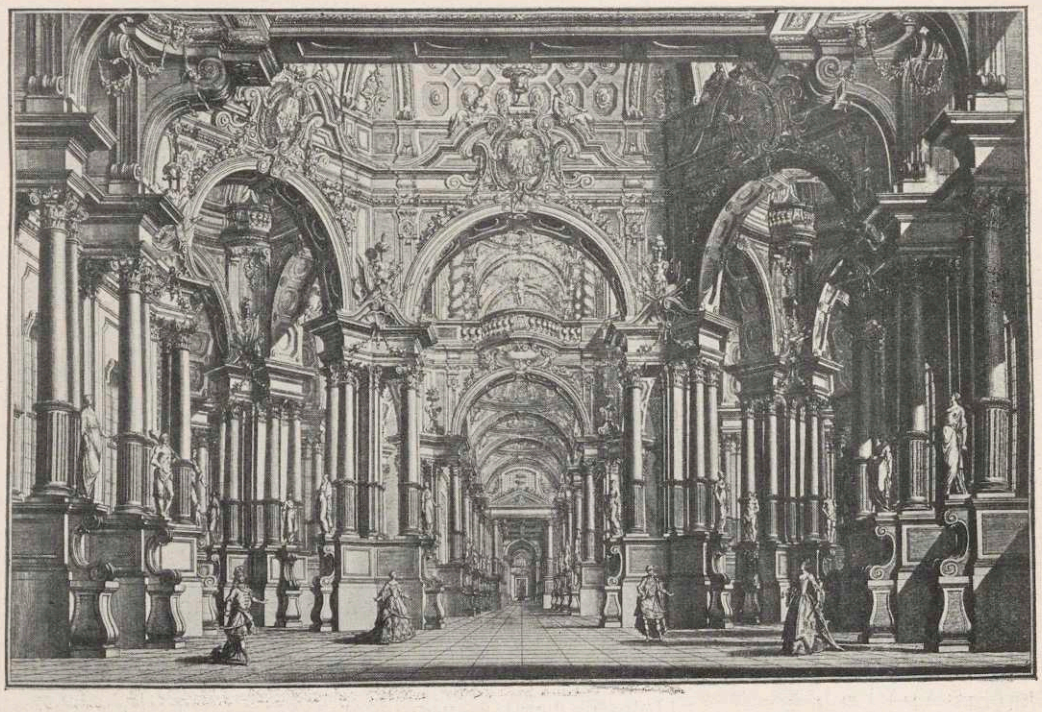


Fig. 102. Bühnendekoration von Giuseppe Galli-Bibiena für Dresden.

Bau eines Opernhauses aus. Im Jahre 1737 hatte er die Pläne entworfen, nach denen dann unverweilt die Ausführung durch J. G. Baumgratz erfolgte. Das Haus wurde 1742 mit der Oper „Meride“ eingeweiht; zu deren Inszenierung lieferte Alessandro, der Schöpfer und Architekt der Inneneinrichtung des Hauses, die Zeichnungen. Das weitberühmte Bauwerk wurde 1795 beim Bombardement der Stadt durch General Custine vernichtet; nach 1785 hatte es Patte[191]) gesehen, welcher es als „das schönste in Deutschland“ begeistert schildert.

Das Theater (Fig. 103) war in einem langgestreckten, massiven, rechteckigen Raum als Fachwerksbau eingebaut. Weit über die Hälfte des Raumes nahm die stattliche Bühne ein, die eine Tiefe von reichlich 32,00 m hatte. An der Rückseite der Bühne lagen, durch massive Mauern abgetrennt, eine Anzahl Kammern für die Darsteller, sowie eine Treppe, die nach den Schnürboden führte. Von der Bühne konnte man vermittelst einer in der Längsachse liegenden Stufenrampe ins Freie gelangen; oft wurden auf derselben auch Pferde und andere Tiere, sofern es das Stück verlangte, nach der Bühne gebracht. Die letztere hatte keine Vorbühne; die verhältnismäßig schmale Bühnenöffnung wurde von zwei Säulen umrahmt und wurde mit größtem Reichtume dekoriert; über ihre Mitte war das kurfürstliche Wappen angeordnet. Proszeniumslogen fehlten; dagegen waren unmittelbar neben der Bühnenöffnung, dem Saale zugekehrt, in der Höhe des ersten Ranges zwei ebenfalls reich ausgebildete Logen angebracht, in denen das Trompeter- und Paukerkorps Aufstellung nahm; darunter befanden sich die Zugänge für das Parterre. Dasselbe hatte glockenförmige Grundform und war etwa 14,00 m lang bei ca. 8,50 m mittlerer Breite. Es war in fünf Rängen von Logen umgeben, die parallel den Seiten-

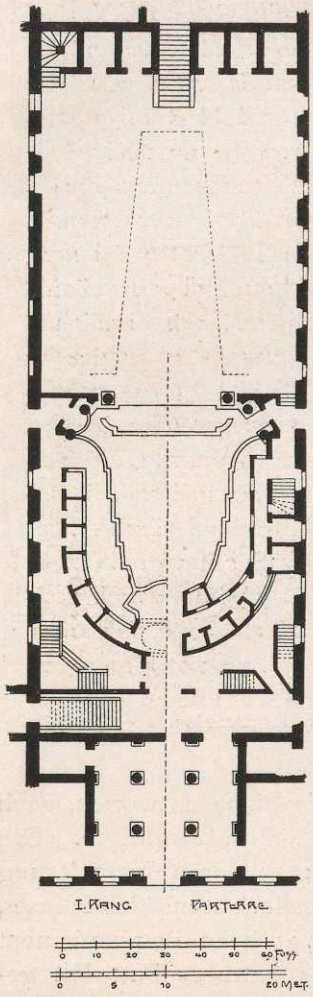


Fig. 103. Das Opernhaus in Mannheim.

wänden liefen und dem Fond des Saales eine halbkreisförmige Grundform gaben. In der Höhe des ersten Ranges war ein weit vortretender, mit amphitheatralischen, nur den vornehmsten Herren der Hofgesellschaft dienenden Sitzplätzen ausgestatteter Balkon ringsum den Logen, die für die Damen reserviert wurden, vorgelagert; dieser erfuhr in der Längsachse besondere Durchbildung, da er hier in Verbindung mit der dahinter liegenden Loge den Aufenthaltsort der kurfürstlichen Familie bildete. Die Logen waren nicht durch volle Scheidewände getrennt, wie es in Italien durchgängig üblich, sondern nur durch Pfeiler, die auf der vorderen Brüstungswand standen und deren Kapitäle sich als Konsole ausbildeten. Bei der Logenanlage fand teilweise das schon erwähnte Seghezzische System (vgl. S. 96) Berücksichtigung. Alle Logenvorderwandungen zeigten Dockenbalustraden und reichsten, in Halbrelief ausgeführten, ornamentalen Blumenschmuck. Der Saal hatte ca. 17,50 m lichte Höhe und wurde von einer flachen Decke überspannt. In deren Mitte war eine Klappe angeordnet, die nach Wunsch geöffnet werden konnte und durch die ein großer mit 18 Fackeln besteckter Kronleuchter in den Zwischenakten herabgelassen wurde. Außerdem verbreiteten 1200 Kerzen Glanz und Licht in diesen festlichen Raum. Der ganze Saal zeigte in seiner architektonischen Gestaltung verschwenderische Pracht, die sich besonders an der von zwei Karyatiden getragenen kurfürstlichen Festloge steigerte. Er war vollständig in weißem Grundton gehalten, alle Reliefs trugen kostbare Vergoldungen. — Die in Holz konstruierten Rangtreppen lagen, wie üblich, in den Eckzwickeln; der Kurfürst konnte unmittelbar aus seinen Gemächern in die Hofloge gelangen. Unter der letzteren befand sich der Hauptzugang in das Parterre. Ein stattliches, von Säulen getragenes Vestibül war dem Zuschauerraum vorgelagert. — Auch dieser Theaterbau bewies, daß das italienische Barock in den Arbeiten der Bibienas höchste Triumphe feierte und in diesen Künstlern seine größten aber auch letzten Vertreter fand. — Alessandro Galli-Bibiena ist 1760 gestorben und zwar wahrscheinlich in der Pfalz, jedenfalls aber nicht in Wien, wie einige behaupten.

Künstlerisch weitaus der bedeutendste unter den Söhnen Ferdinandos ist Giuseppe Galli-Bibiena, der seinen berühmten Vater auf dem Gebiete der Bühnendekoration in der Großartigkeit des Entwurfes, in der Flottheit der perspektivischen Darstellung und der malerischen Durchführung zum mindesten erreichte, wenn nicht übertraf. Er wurde 1696 in Parma geboren und ging mit seinem Vater, der sein Lehrmeister war, nach Barcelona und von da 1712 nach Wien

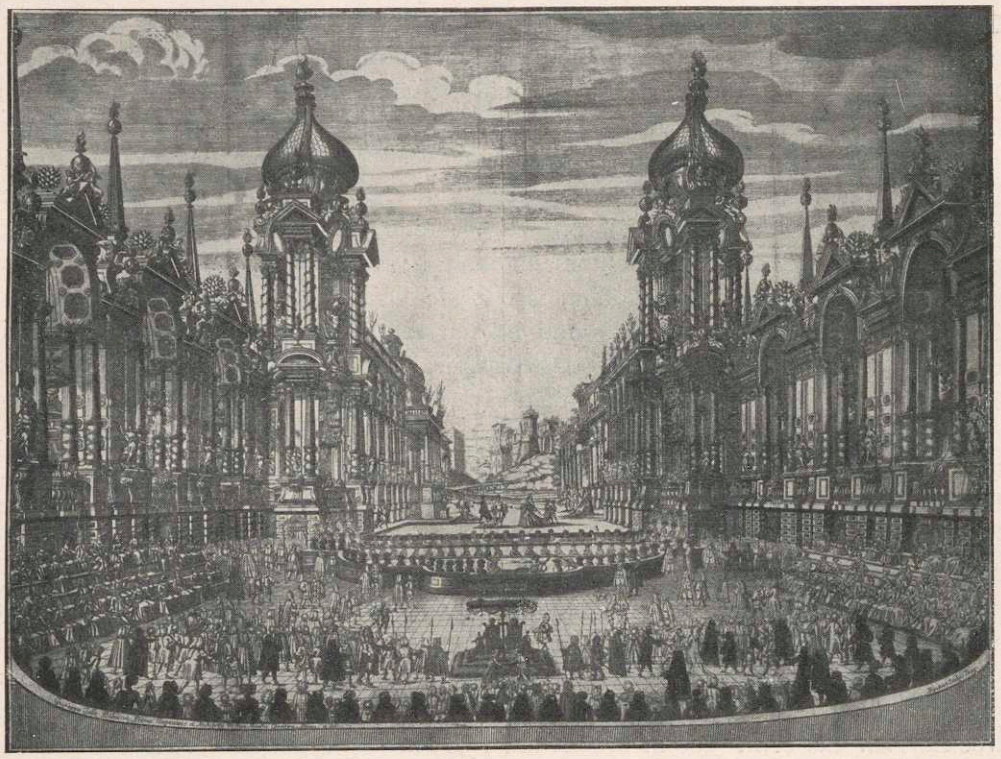


Fig. 104. Offenes Theater in Prag: Innenansicht.

Hier beginnt seine Ruhmeslaufbahn, und bald ist er der beste Mitarbeiter seines Vaters. Seit 1718 führte er, wie urkundlich bezeugt wird, den Titel eines zweiten Theateringenieurs des kaiserlichen Hofes, in welcher Eigenschaft er 1080 fl. bezog; doch soll er schon 1716 diese Würde erhalten haben. Auch in den Operntextbüchern des Jahres 1718 findet sich sein Name in Verbindung mit obigem Titel. Im Jahre 1716 schuf er, erst 20 Jahre alt, die großartigen Entwürfe zu der Prunkoper „Die über die Alcina obsiegende Angelica zur Befrohlockung der Geburt Erzherzogs Leopold. Auf dem großen Teich in der Kays. Favorita wälsch gesungen vorgestellt". Das Textbuch dieser Oper zeigt in mehreren Stichen Nachbildungen der Szenen. Aus dem Jahre 1717 stammt eine aquarellierte Handzeichnung mit der Beischrift „Sepolcro di capella grande", aus dem Jahre 1719 eine Zeichnung zu Leichenfeierlichkeiten mit gleichem Titel. Wie schon erwähnt, bat im Januar 1723 der greise Ferdinando, dessen Augenlicht zu verlöschen drohte, in einer Eingabe seinen kaiserlichen Herrn, ihm den Abschied zu bewilligen und die von ihm innegehabte Stelle des ersten Theatral-Ingenieurs seinem Sohne Giuseppe zu übertragen, an dessen Stelle aber seinen jüngsten Sohn Antonio zum zweiten Theatral-Ingenieur zu ernennen. Schon vor dieser Zeit hatte der leidende Ferdinando seinem Sohne Giuseppe den größten Teil seiner praktischen Arbeiten, ganz besonders aber die aufreibende und körperlich anstrengende künstlerische Tätigkeit bei der Inszenierung der Prunkopern überlassen müssen. So ist für jene großartigen Dekorationen und Festbauten, die gelegentlich der glänzenden, in Prag 1723 veranstalteten Krönung

Karls VI. zum König von Böhmen geschaffen wurden, Giuseppe die künstlerische Seele des Ganzen, wenn auch Ferdinando dem Namen nach noch der Oberleiter war. Damals schuf der junge Künstler jenes prachtvolle offene Theater im Schloßgarten der kaiserlichen Burg zu Prag, das 30 Jahre später bei der Belagerung von Prag im Jahre 1753 durch Feuer gänzlich zerstört wurde. Es sind uns ausgezeichnete Kupferstiche davon erhalten von den Stechern Anton Birkhart, van der Bruggen, J. H. Märtin, Dietel, Liedel und Hökenauer, nach denen ich urteile. Da das Theater unabhängig von anderen Gebäuden frei im Schloßgarten lag, und da es offen, also ohne Dachkonstruktion, war, hatte der Künstler in der Raumgestaltung und in den Abmessungen die größte Freiheit; wir sehen in diesem Bauwerk das Musterbild des höfischen Barocktheaters (Fig. 104, 105). Die Bühne zeigte mächtige Abmessungen, wie es die Monstrewerke der Festopern, oder besser gesagt, der Architekturschauspiele, erforderten. Bei der Krönungsoper wirkten allein 100 Sänger und 200 Musiker mit, die aus allen Teilen Europas herbeigerufen waren; Fuchs leitete die Musik und hatte das musikalische Festdrama „Constanza" geschaffen. Dieses war so angeordnet, daß es eine größte Prachtentfaltung in den Kostümen, in den zahlreichen Szenendekorationen und in überraschenden Maschineneffekten gestattete: gerade hierdurch wurde es als Musterwerk durch ganz Europa berühmt.[193]) Die Bühne war 39 m breit und mindestens 63 m lang, die Bühnenöffnung hatte 16,50 m lichte Weite und wurde beiderseits von je zwei Vollsäulen flankiert; davor erstreckte sich das etwa 5,00 m breite und 19,00 m lange etwas vertiefte Orchester. Zu beiden Seiten lag je ein ca. 20 qm großer Pavillon, wo sich die Singchöre, wahrscheinlich aber auch das Trompeter- und Paukerkorps aufstellten; die Architektur dieser zwei turmartigen, das Proszenium bildenden Pavillons, ein lebensvolles überschäumendes Barock, setzte sich in nicht minder großer Pracht an den Umfassungen des Zuschauerraumes fort. Dieser letztere hatte 39 m Breite bei 51,00 m Länge, war von rechteckiger Grundform, die der Bühne gegenüber durch einen Halbkreis erweitert wurde. In diesem hinteren Teile bauten sich in amphitheatralischer Anlage 16 Sitzreihen übereinander auf; davor, teilweise von ihnen eingeschlossen, lag das ebene 33,00 m breite Parterre; in dessen Mittelachse, unmittelbar vor dem Orchester, war ein drei Stufen hohes, 3,30 m breites

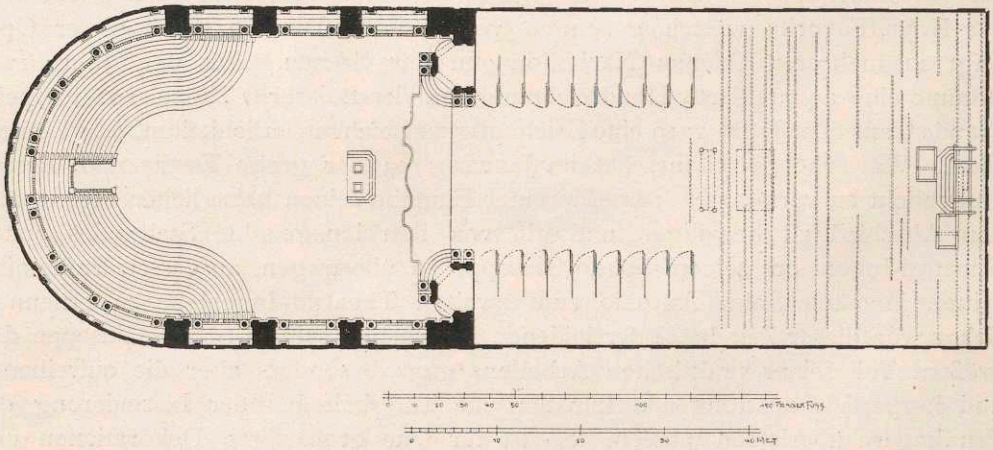


Fig. 105. Offenes Theater in Prag.

und 6,00 m langes Podium errichtet, auf dem die Sessel des Kaiserpaares standen. Über dem Amphitheater, dem Halbkreis des Hintergrundes folgend, erhob sich eine reiche barocke Säulenstellung, hinter der eine Galerie lag. Diese nahm nochmals vier amphitheatralische Sitzstufen auf. Die Säulenarchitektur setzte sich an beiden Seiten bis an das Proszenium derartig fort, daß sie hier je drei äußerst stattliche, etwa 3,00 m tiefe und 7,00 m breite, reich geschmückte Logen bildete, unter denen die seitlichen Parterrezugänge angeordnet waren. Der knapp 3,00 m breite Hauptzugang zum Zuschauerraum lag in der Längsachse des Bauwerkes der Bühne gegenüber. Nach meiner Berechnung konnte das Theater 3000 Zuschauer aufnehmen. Es war ein rein höfisches Theater; nur der Hof, der Adel und besonders vornehme Personen hatten Zutritt. Nach den Krönungsfestlichkeiten blieb diese „offene, prachtvolle Arena" bis zu ihrem 1753 erfolgten Untergange unbenützt. Im modernen Theaterbau nimmt sie eine der vornehmsten Stellungen ein, im Barocktheaterbau ist sie zweifellos die künstlerisch vollendetste Leistung; Üppigkeit, Phantastik, feine Pracht und Großartigkeit feiern hier, durch einen edlen Geschmack geführt, höchste Triumphe. Nach meinem Empfinden ist sie das klassischste Werk des großen Barockklassikers Giuseppe Galli-Bibiena. Am 23. September 1726 wurde der Künstler an Stelle seines abgehenden Vaters durch kaiserliche Verfügung als erster Theatral-Ingenieur mit 2500 fl. Jahrgehalt ernannt; gleichzeitig mit ihm wurde seinem jüngeren Bruder Antonio bei 1200 fl. Gehalt das Amt des zweiten Theatral-Ingenieurs übertragen. Am 10. Januar 1727 erhielten sie die Dekrete hierüber ausgehändigt.

Giuseppes Ruhm flog über ganz Europa! Von Wien aus unternahm er oft große Reisen, um an den Höfen andrer Herrscher, die ihn mit Ehrungen überhäuften, bei großen Festlichkeiten die künstlerische Oberleitung auszuüben. So war er schon 1719 bei der Vermählung des Kurprinzen, des späteren König August III., mit der österreichischen Prinzessin Maria Josepha unter außerordentlicher Prachtentfaltung in Dresden tätig. Die Bühne des neuen Dresdner Opernhauses, das die Brüder Mauro eben erst errichtet hatten, nahm manche prächtige Dekoration (Fig. 102)[195]) des damals 23jährigen Künstlers auf, doch darf nicht verkannt werden, daß der eigentliche Leiter jener Festlichkeiten Alessandro Mauro war, wie auch die zahlreichen, herrlichen Handzeichnungen dieses Meisters beweisen,[194]) die im Kupferstichkabinett zu Dreden aufbewahrt werden. Ebenfalls eine Hochzeitsfeierlichkeit war es, die im Jahre 1722 das Erscheinen unsres Künstlers in München nötig machte und zwar bei der Vermählung des Kurprinzen Karl Albrecht von Bayern mit Maria Amalia Josepha, der Tochter Kaiser Joseph I.; für den Glanz dieses Festes und die Meisterschaft des Giuseppe zeugen heute noch die zahlreichen, von seiner Hand als Aquarelle und Federzeichnungen ausgeführten Dekorationsentwürfe, die gegenwärtig in München in der Handzeichnungssammlung des Kupferstichkabinetts aufbewahrt werden (Fig. 96).[195]) Die gleichfalls dort aufbewahrten zwei Skizzenbücher sind aber — wie schon erwähnt — nicht dem Giuseppe, wie es vielfach irrtümlich geschieht, sondern dem Francesco Galli-Bibiena zuzuschreiben.

Später war Giuseppe wieder längere Zeit am kaiserlichen Hofe in Wien tätig. Die Trauerfeierlichkeiten für den 1732 in Breslau verstorbenen Pfalzgrafen von Neuburg und Erzbischof von Mainz Franz Ludwig erhielten durch ihn das künstlerische Gepräge.

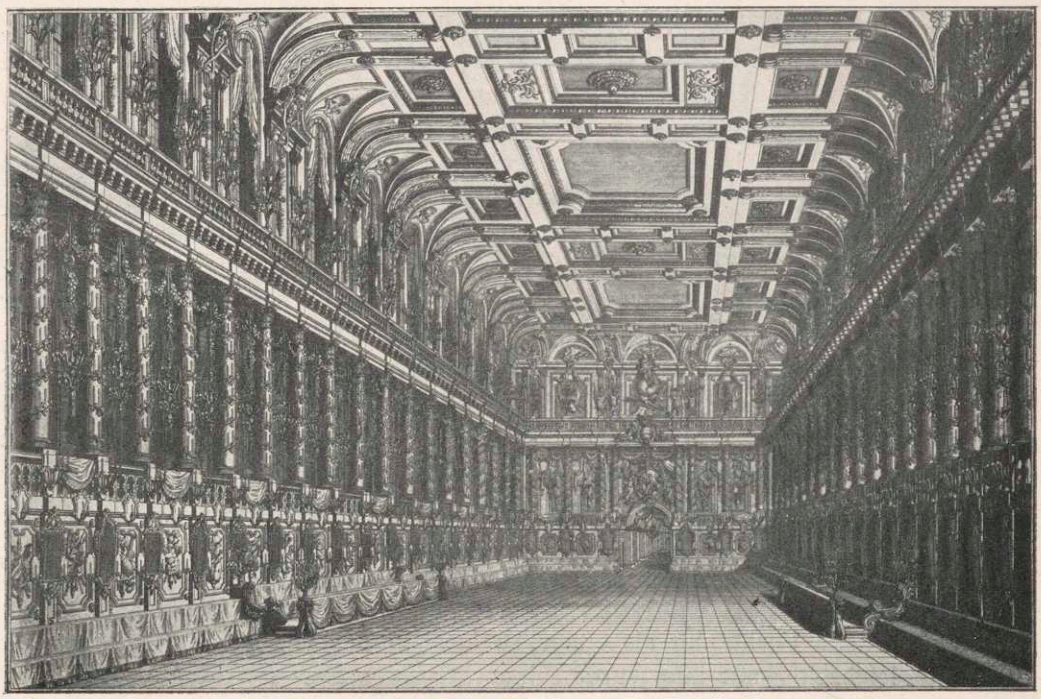


Fig. 106. Ausschmückung der Reitschule in Wien durch Giuseppe Galli-Bibiena.

Außer in Prag und Wien finden wir ihn auch in Graz und Linz beschäftigt. 1732 wandte er in Linz bei der Inszenierung der Oper „L'asilo d'amore" zuerst transparente Dekorationen an; 1733 schuf er die Schaubilder zur Oper „L'Olimpiade" und „Sanzio Pansa", 1736 folgten die Dekorationen für „Ciro riconosciuto". Der von ihm 1739 geleiteten Illumination des Palais Liechtenstein, damals Wohnung des französischen Botschafters, wurde schon gedacht. In diese Zeit fällt auch der Entwurf für die festliche Ausschmückung der Winterreitschule, worüber eine Handzeichnung in der Albertina zu Wien sich findet. Der langgestreckte rechteckige Raum (Fig. 95 u. 106)[195]) hat einen überaus prachtvollen, monumentalen, festesheiteren Architektureinbau erhalten; an den Langseiten ziehen sich zwei Sitzreihen hin, in der Mitte durch je eine Orchesteranlage unterbrochen, an den Schmalseiten sind die Haupteingänge, darüber die stattlichen Hoflogen. In ihrer Höhe umschließt rings den Saal eine Galerie, auf der sich wundervoll dekorierte korinthische Vollsäulen erheben, sie tragen eine zweite mit Dockenbalustrade gezierte Galerie. Das Ganze wird von einer reich kassettierten, horizontalen Decke überspannt.

1740 gab Giuseppe in Augsburg das große, Karl VI. gewidmete Kupferstichwerk „Architetture e prospettive" heraus.[196]) Unter den Stechern finden wir neben J. A. Pfeffel, der weitaus die meisten Tafeln anfertigte, Salomon Kleiner und Andreas und Joseph Schmuzer aus Wien, sowie L. Zucchi aus Dresden. Das Werk enthält zum Teil auch Arbeiten, die von anderen Mitgliedern der Familie geschaffen wurden, so zum Beispiel den 1711 für Karl Joseph Ignaz Anton, Herzog von Lothringen und Erzbischof von Trier, geschaffenen Katafalk,[197]) ferner denjenigen, der beim Tode Ludwigs XIV. 1715 mit außerordentlichem

Aufwande errichtet wurde und endlich auch jenen, der 1716 für den in Düsseldorf gestorbenen Kurfürsten und Pfalzgrafen Johann Wilhelm[198]) aufgebaut wurde. Im Jahre 1742 arbeitete Giuseppe kurze Zeit in Venedig für das Theater S. Giov. Christoforo, aber bereits am 15. Oktober 1743 war er als Leiter der Beleuchtung der Burgbastei wieder in Wien. Um diese Zeit schuf der Meister in Gemeinschaft mit seinem Bruder Antonio an den Dekorationen für das alte Wiener Hofopernhaus, das sich an Stelle der heutigen Redoutensäle erhob. Es war 1741 erbaut und 1756 erweitert worden. In der kaiserlichen Hofburghauptmannschaft zu Wien habe ich seinerzeit eine größere Anzahl höchst interessanter, zum Teil nur in Blei gezeichneter Theaterpläne, welche auf das alte Burgtheater Bezug haben, gefunden. Da mir dieselben leider gegenwärtig nicht zur Verfügung stehen, möchte ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß die darunter befindlichen vier ältesten Grundrißpläne auf die Bibienas als Urheber zurückzuführen sind; meiner Ansicht nach sind es Projekte des Giuseppe, die aber nie ausgeführt wurden und um das Jahr 1743 entstanden sein müssen.

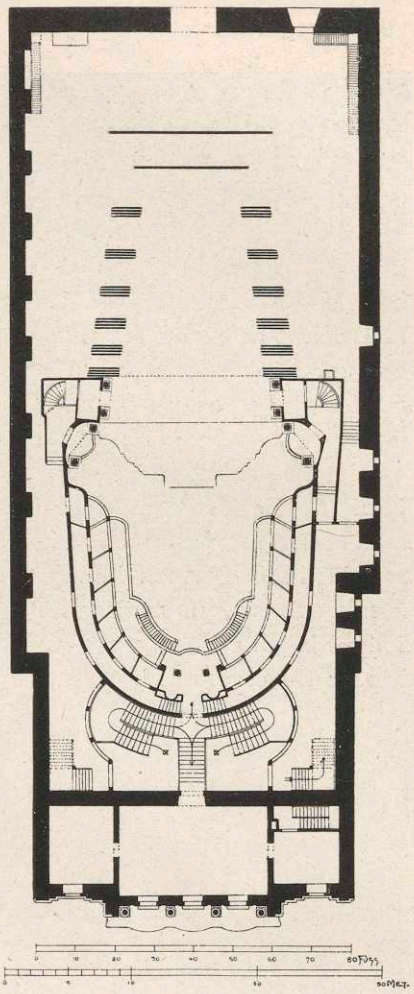


Fig. 107. Das Opernhaus in Bayreuth.

Auch in Paris wurde Giuseppe Galli-Bibiena als letzter großer Barockdekorateur auf dem Theater gefeiert. Sein Zeitgenosse Servandoni (1695—1766), der mit seinen Dekorationen Paris und bald auch das Ausland in größte Begeisterung versetzte, als der erste, der in der Theaterbaukunst und in der Bühnendekoration den klassizistischen Geist zur Geltung brachte, trat ihm hier schon mit neuen Anschauungen entgegen.

Noch einmal hatte Giuseppe in Wien Gelegenheit, große und umfangreiche, glänzende künstlerische Leistungen zu zeigen, bei den 1744 stattfindenden Vermählungsfestlichkeiten Karl Alexanders von Lothringen mit einer Tochter Karls VI., der Erzherzogin Maria Anna; wenige Jahre später verließ er Österreich auf immer, um in sächsische Dienste überzutreten. Den Grund zu seiner Berufung nach Dresden gaben die am 13. Juni 1747 stattfindenden Hochzeitsfeierlichkeiten der Prinzessin Maria Anna mit dem Kurfürsten von Bayern. Es gelang, den Künstler in kurfürstliche Dienste zu nehmen, so daß er vom 1. Januar 1748 als „erster theatralischer Architekt" mit 2666 Thlr. 16 Gr. Jahresgehalt angestellt wurde; die hierauf bezügliche Urkunde wurde ihm aber erst am 10. Mai 1750 ausgefertigt. Am 22. April 1748 erhielt er auf sein Ansuchen das Dekret ausgehändigt, das seine erbetene Entlassung aus den kaiserlichen Diensten des-

Fig. 108. Das Opernhaus in Bayreuth: Ansicht in den Zuschauerraum und auf die Fürstenloge.

Fig. 109. Das Opernhaus in Bayreuth: Teilansicht des Proszeniums und der Decke.

halb gewährt, weil er in die Dienste des kursächsisch-polnischen Hofes übertrete. Ehe wir aber seine weitere Tätigkeit am sächsischen Hofe verfolgen, müssen wir seines herrlichen, heute noch vorzüglich erhaltenen und nur wenig veränderten Bayreuther Theaters gedenken. In Bayreuth hatte mit dem Regierungsantritt des prachtliebenden Markgrafen Friedrich (1735—63), der an der Genfer Universität gebildet und durch den Aufenthalt bei den Höfen in Sardinien und Frankreich an Glanz und Luxus gewöhnt war, eine außerordentlich festfreudige Epoche eingesetzt. Die eigentliche Triebfeder des Bayreuther Kunstlebens jener Zeit aber war die Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine († 1758), die Schwester Friedrichs des Großen. Auf den Wunsch und durch die energische Förderung dieser vielseitigen Fürstin wurde im Jahre 1744 der Bau eines großen Opernhauses am Fuße des Schloßberges beschlossen. Bereits am 25. Februar 1745 begannen die Bauarbeiten. Der Rohbau des Hauses und besonders die schmale Fassade der Vorderfront sind das Werk des aus Frankreich berufenen, seit 1743 als markgräflicher Hofarchitekt angestellten Joseph St. Pierre, dagegen ist der gesamte in Holzfachwerk ausgeführte Innenbau auf Grund der noch in Wien angefertigten Zeichnungen und Anweisungen des Giuseppe Galli-Bibiena erfolgt. Dieser konnte allerdings zunächst nicht persönlich in Bayreuth tätig sein, weshalb sein Sohn Carlo, der 1746 von Wien nach der fränkischen Residenz kam, in Verein mit anderen Meistern die Vorarbeiten ausführte, die zu Beginn des Jahres 1748 beendet waren. Im März desselben Jahres erschien der nunmehr kurfürstlich sächsische Theatralarchitekt mit einem Empfehlungsschreiben seines neuen Herrn am markgräflichen Hofe, um die künstlerische Dekoration des Opernhauses zu schaffen und ihr jene künstlerische Weihe zu geben, die wir noch heute bewundern. In kurzer Zeit hatte der berühmte Meister das große Werk vollendet, und schon am 4. September 1748 schied er wieder aus Bayreuth, nachdem er vom Markgrafen „wegen seiner gehabten Mühewaltung und bezeugten Fleißes 1000 fl. rh. zu einem Present, dann 100 fl. Reisekosten“ erhalten hatte. Das Bayreuther Opernhaus auf französische Vorbilder zurückzuführen, wie es auch Hofmann[199]) in seiner eben erschienenen höchst interessanten Arbeit „Bayreuth und seine Kunstdenkmale“ tut, ist ein arger Irrtum. Abgesehen von der französischen Fassadendurchbildung der schmalen Vorderfront, die von der Pariser Schulung des St. Pierre spricht, erinnert auch nicht ein Teil des Hauses an französischen Kunsteinfluß; alles ist echtes, italienisches Barock, geschaffen von einem sich seines Wertes wohlbewußten, weitberühmten und vielgefeierten Italiener, dessen Phantasie sich nicht den beengenden Regeln französischer Kunstauffassung beugte, schon deshalb nicht, weil er sie mißachtete.

Der langgestreckte, rechteckige, in der Längenachse ca. 72,00 m insgesamt messende Bau (Fig. 107, 108, 109, 110) wird in seinem Inneren etwa in der Mitte durch einen wundervoll geformten Proszeniumsbau in Zuschauerraum und Bühne geteilt. Dieser Proszeniumsbau bildet zunächst den Rahmen für die 14,00 m breite, 3,20 m tiefe und 10,50 m i. L. hohe Vorderbühne; zwei korinthische Dreiviertelsäulen in reichem barocken Schmuck, mit in Gips modellierten reich vergoldeten Lorbeer- und Weinlaubgirlanden umwunden, zieren beiderseits die Wandungen und flankieren je nur einen in Höhe des Bühnenbodens gelegenen logenartigen Raum. Auf ihrem Gebälk ruhen kräftig ausladende Konsolen, die den horizontalen (nicht Korbbogen, wie Hofmann sagt) oberen Bühnenabschluß

Fig. 110. Das Opernhaus in Bayreuth: Außenansicht.

tragen. Über der Bühnenöffnung, in der Mitte, schwebt das markgräfliche Wappen mit der Königskrone, gehalten von zwei geflügelten Posaunenbläserinnen. Nach dem Zuschauerraum setzt sich der Proszeniumsbau fort: beiderseits sind je ein Säulenpaar gleicher Ordnung und gleichreichen Schmuckes aufgestellt, so, daß sie je eine stattliche nach dem Zuschauerraum gerichtete Loge bildet. In dieser nahm das Trompeter- und Paukerkorps Aufstellung. Das verbindende Gebälk trägt hier je eine Kartusche mit den Namenszügen des fürstlichen Paares, darüber kriegerische Embleme mit zwei lebhaft bewegten weiblichen Allegorien. Unter den Trompeterlogen öffnen sich die seitlichen Parterrezugänge, zu denen sich noch der in der Längsachse unter der Fürstenloge liegende Haupteingang

gesellte. Die Fürstenloge ist dreigeteilt durch vier Dreiviertelsäulen und zeigt dieselbe architektonische Gliederung wie der Proszeniumsbau; sie durchschneidet den ersten und zweiten Rang, während der dritte Rang geschlossen über sie hinwegführt. Die Dreiviertelsäulen setzten sich dort als jonische Pilaster mit vorgestellten Karyatiden fort. Den Hauptschmuck dieser Hofloge bildet ein vorgekragter, mit Putten, Blumenvasen, Quasten und prächtigen Reliefornamenten gezierter Baldachin, über dem wiederum der rote Adler mit der Königskrone, an beiden Seiten von weiblichen, allegorischen Figuren flankiert, angebracht ist. Hoch oben, unmittelbar unter der Decke, halten zwei Putten eine reichbarocke Kartusche mit der stolzen Inschrift „Pro Friederico et Sophia Josephus Gallus Bibiena Fecit. Anno MDCCXLVIII". Besonders beachtenswert ist, daß die Hofloge mit dem Parterre unmittelbar noch durch zwei Treppen in Verbindung steht. Die Grundform des Zuschauerraumes ist glockenförmig; drei Ränge umschließen den weiten Raum; dem untersten ist ein mit Doggengeländer geschmückter Balkon vorgelagert. Das stattliche Orchester baut sich weit in das Parterre hinein. Die durch Holzrahmen in einzelne Felder aufgelöste, horizontale, mit Gemälden überreich geschmückte Decke ruht nicht unmittelbar auf dem obersten Rang, sondern ist stark überhöht. Die gewaltige Bühne hat im Lichten 31,00 m Länge und 25,50 m Breite, Nebenräume fehlen gänzlich. An der Bühnenrückwand führt eine breite Rampe unmittelbar ins Freie. An der Nordfront liegt ein großes Vestibül, darüber Foyerräume, die nur dem Hofe dienen. Interessant ist auch die Treppenanlage, die vom Vestibül nach der Hofloge und von dort nach dem fürstlichen Foyer führt. Das Ganze wird von einem meisterhaft konstruierten, gewaltigen Mansardedach freitragend überspannt.

Nach Vollendung des Bayreuther Opernhauses kehrte Giuseppe im Herbst des Jahres 1748 nach Dresden zurück; schon vor seiner Abreise nach Bayreuth hatte er auf dem großen Opernhaus in Dresden die Inszenierung der am 9. Februar 1748 erstmalig aufgeführten Oper „Demofoonte" von Metastasio und Hasse geleitet. Hierzu sowie für bauliche Veränderungen des Opernhauses waren 10 800 Thlr. 3 Gr. 9 Pf. bewilligt worden.

Die nunmehrige Tätigkeit des Giuseppe am sächsischen Hofe bildet den künstlerischen Höchstpunkt seines Lebens. Die Szenerien, mit denen er hier auf der Bühne des großen Opernhauses eine doch gewiß verwöhnte Hofgesellschaft entzückte und begeisterte, überboten alles, was bisher auf diesem Gebiete geleistet worden war, und haben den Künstler an die Spitze aller Bühnendekorateure bis auf den heutigen Tag gestellt. Diese großartigen und bewundernswerten Leistungen dekorativer Kunst gehören mit zu den glänzendsten Schöpfungen der bildenden Kunst überhaupt. Noch heute strahlt ein Schein jenes Glanzes uns entgegen aus den prächtigen, meist von Andreas Pfeffel im Stich geschaffenen Abbildungen.

Ende Mai 1748 reiste König August III. in Begleitung seiner italienischen Schauspieler nach Warschau, wo die Eröffnung des eben vollendeten Opernhauses mit der Oper „Li Tortosi imaginari" stattfand. Es bleibt noch eine offene Frage, ob an der Planung und Ausschmückung dieses Hauses Giuseppe beteiligt war. In der Sammlung für Baukunst zu Dresden finden sich zwei Handzeichnungen mit der Aufschrift „Profil" und „Grund Riß vom Pohlnischen Opern Hauße", nach denen ich meine in den Fig. 111 u. 112 dargestellten Kopien fertigte.

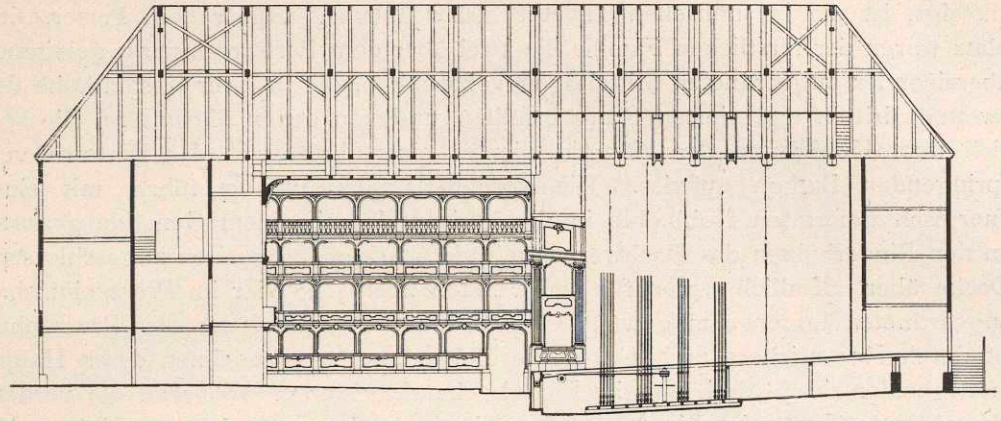


Fig. 111. Das Opernhaus in Warschau.

Das Gebäude ist vollständig in Holzfachwerk ausgeführt, von rechteckiger Grundform und mißt im Äußeren 51,30 m Länge und 19,38 m Breite. Sieben Ausgänge in geschickter Verbindung mit den geräumigen Vestibülen und mit den geraden, zweiarmigen, sehr bequemen, unmittelbar ins Freie führenden Treppen zeigen das Bestreben, Verkehrsstörungen, besonders auch bei Feuersgefahr, welche ja gerade bei dieser durchgängig in Holz konstruierten Gattung von Bauwerken stets groß war, zu vermeiden. Der Zuschauerraum ist bei 14,82 m Länge nahezu von quadratischer Grundform. Vier Logenränge zu je 15 durch Brettwände völlig voneinander getrennter Logen umschließen in Glockenform den Parterreraum und das 2,60 m breite Orchester. An Stelle der Mittelloge im untersten Rang befindet sich der breite Zugang zum Parterre, während die beiderseitigen Endlogen zum Orchesterplatz zugezogen sind und zwei Zugänge zu diesem enthalten. Das um etwa 20 cm vertiefte, durch ein Geländer vom Parterre abgeteilte Orchester steht mit diesem durch zwei Zugänge in direkter Verbindung. Die Sitzanordnung im Parterre, dessen Fußboden nach dem Hintergrunde sanft

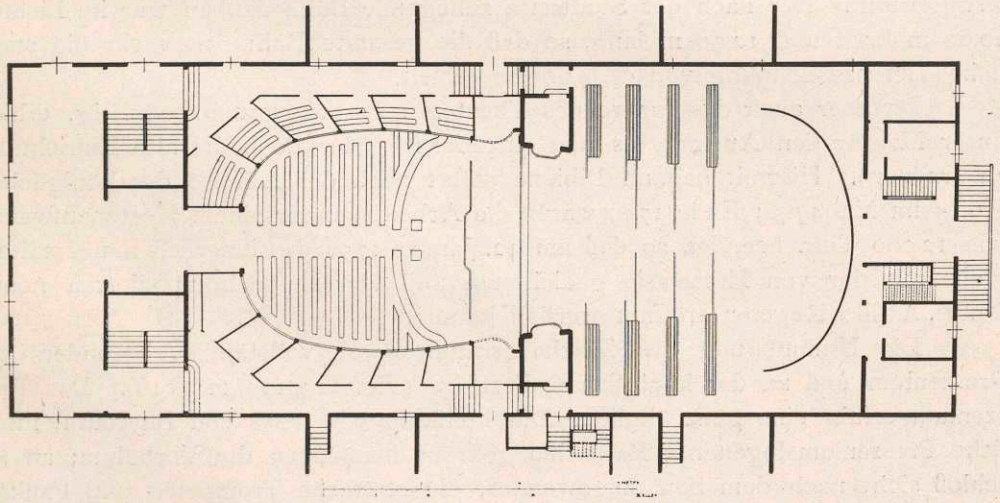


Fig. 112. Das Opernhaus in Warschau.

ansteigt, ist die im höfischen Theater bisher übliche. Außer dem Parterresitzplatz waren der fürstlichen Familie die zwei über dem Parterreeingang gelegenen übereinander angeordneten Mittellogen vorbehalten, die in ihrer Gesamthöhe den zweiten, dritten und vierten Rang erfüllten und von denen die untere, die speziell dem König und der Königin diente, einen kräftig in das Parterre vorspringenden Balkon aufwies. Die vordere Logenwandung führte mit einer energisch geformten Hohlkehle in die horizontale mit einem Gemälde gezierte, an den Binderbalken des Dachwerkes mittelst starker Hängeeisen angeschlossene Decke über. Endlich waren für den Fürsten noch jene vier im Proszeniumsbau angeordneten Logen zum gewöhnlichen Gebrauch vorbehalten. Das Proszenium ist durch eine reichere architektonische Behandlung ausgezeichnet, deren Hauptmotiv beiderseits je drei jonische Pilaster charakterisieren. Während die vordere Proszeniumsöffnung im Lichten 10,28 m breite und 8,55 m mittlere Höhe mißt, ist bei 2,85 m Tiefe die perspektivische Verjüngung eine solche, daß die hintere durch den Vorhang zu schließende Öffnung nur noch 9,69 m Breite und 7,98 m Höhe hat. Die Bühne, inklusive der Vorbühne, hat bis zu der feststehenden, halbelliptischen, hinteren Abschlußwand („horizonte") eine Tiefe von 17,67 m mit beiderseits vier Kulissenständern zu je 5 bezw. 4 Schiebern. Der Bühnenboden steigt nach hinten um $\frac{1}{16}$ der Bühnentiefe an. Die Unterbühne hat etwa 2,00 m lichte Höhe, während die Oberbühne mit ihrer Maschinerie hoch in den Dachraum reicht. Eine das ganze Gebäude quer durchschneidende Riegelwand hinter der Bühne trennt von dieser einen Raum ab, der in vier Stockwerken übereinander die für die Darsteller und Requisiten nötigen Kammern und die erforderlichen Bühnentreppen aufnimmt. In der Längsachse führt ein 2,28 m breiter Gang durch die in der Rückseite des Gebäudes liegende 1,90 m breite und 2,40 m hohe Tür von der Bühne unmittelbar ins Freie. Das ganze Gebäude wird von einem meisterhaft konstruierten, allseitig abgewalmten Satteldach einheitlich überdeckt. —

Die ersten von Giuseppe Galli-Bibiena an dem seinerzeit durch Mauro erbauten Dresdner Opernhause ausgeführten baulichen Veränderungen bestanden in einer Vergrößerung des Bühnenhauses; sie wurden bis zum Karneval 1748 fertiggestellt. Der nach der Stadtseite zuliegende Bühnenanbau war im Lichten 20,00 m breit und 12,90 m lang, so daß die gesamte Bühne nunmehr die stattliche Tiefenausdehnung von ca. 45,00 m erhielt.

Da aber auch das Innere des Theaters sehr erneuerungsbedürftig, erhielt unser Meister den Auftrag, es neu einzurichten oder doch die alte Einrichtung zu erneuern. Hiermit begann Bibiena sofort nach der Abreise des königlichen Hofes im Mai 1748; Ende 1749 waren die Arbeiten unter einem Kostenaufwande von 12 000 Thlr. beendet, so daß am 12. Januar 1750 das innerlich neugestaltete Haus mit der von Metastasio gedichteten und von Hasse komponierten neuen Oper „Attilio Regolo" eröffnet werden konnte.

Die Umänderung des Zuschauerraumes war vollständig, besonders am Proszenium und an der königlichen Festloge (Fig. 113, 114, 115, 116). Das Proszenium erfuhr eine ganz ähnliche Durchbildung wie jenes von Bayreuth; fürstliche Proszeniumslogen mit Baldachin gekrönt flankierten die Vorbühne; an sie schloß sich, nach dem Saal zugewendet, die stattliche Trompeter- und Paukerloge an. Darunter waren die Zugänge zum Orchester und zum Parterre ange-

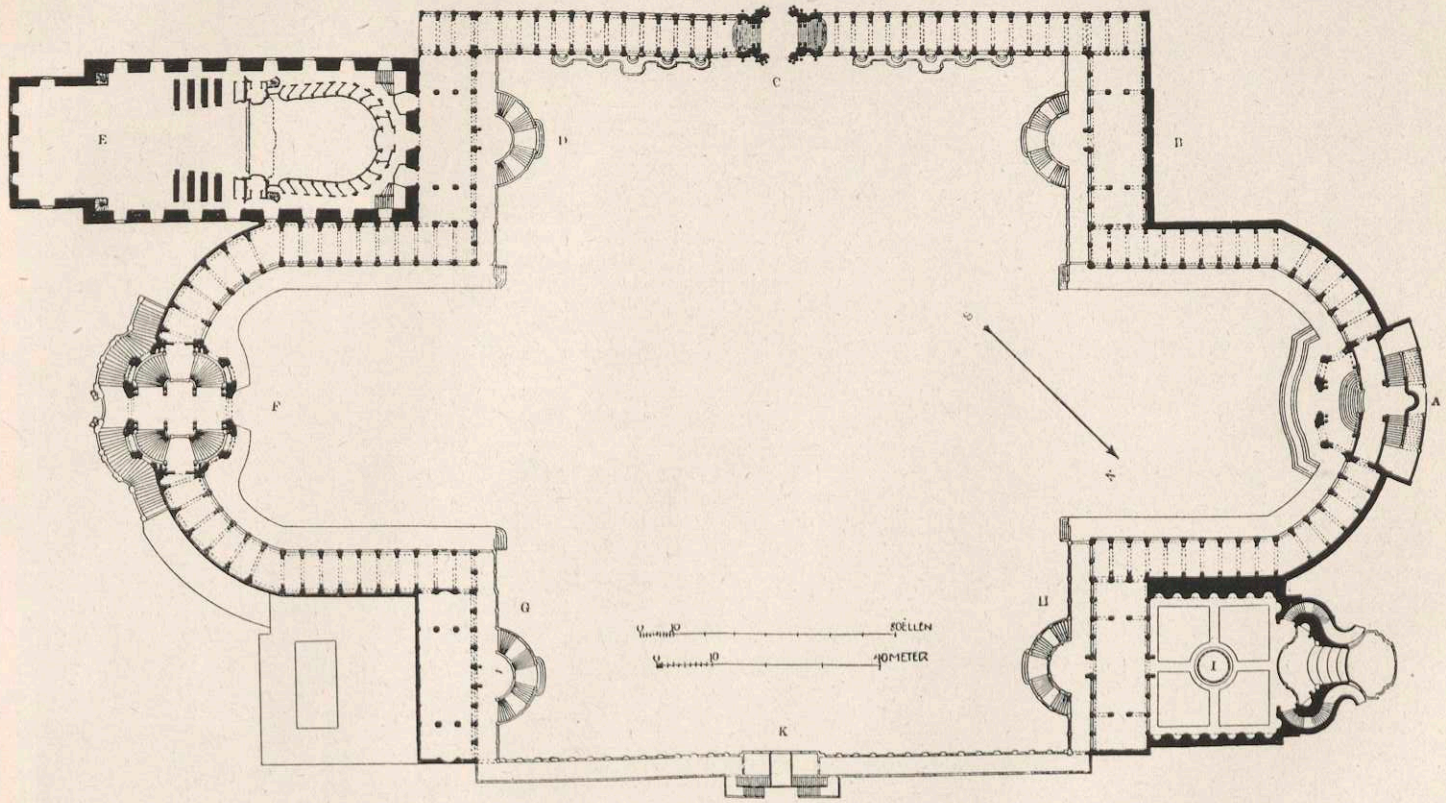


Fig. 113. Das Dresdner Opernhaus nach dem Umbaue durch Giuseppe Galli-Bibiena im Jahre 1749 und seine Verbindung mit dem Zwinger.

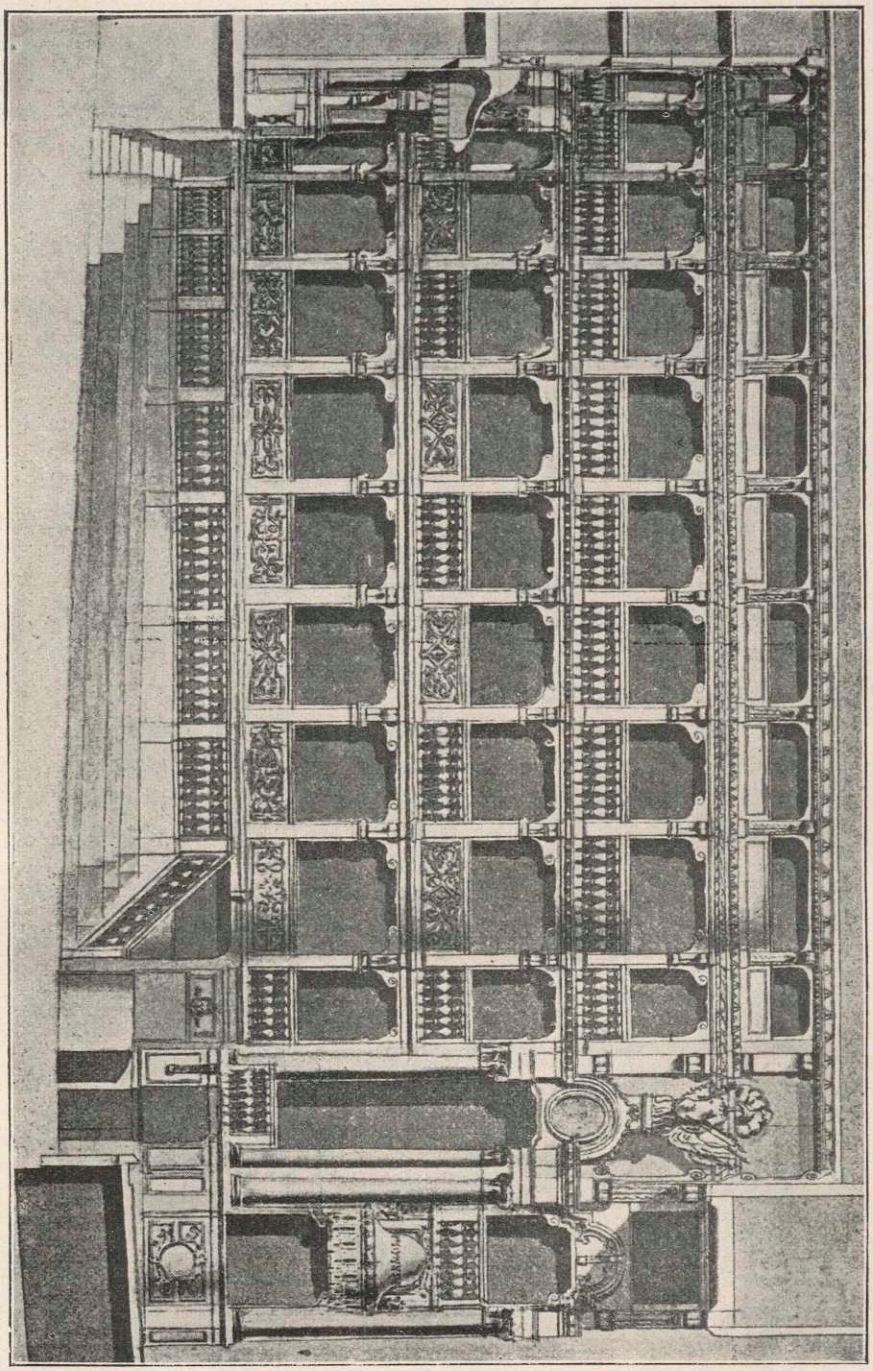


Fig. 114. Das Dresdner Opernhaus 1749: Längenschnitt durch den Zuschauerraum.

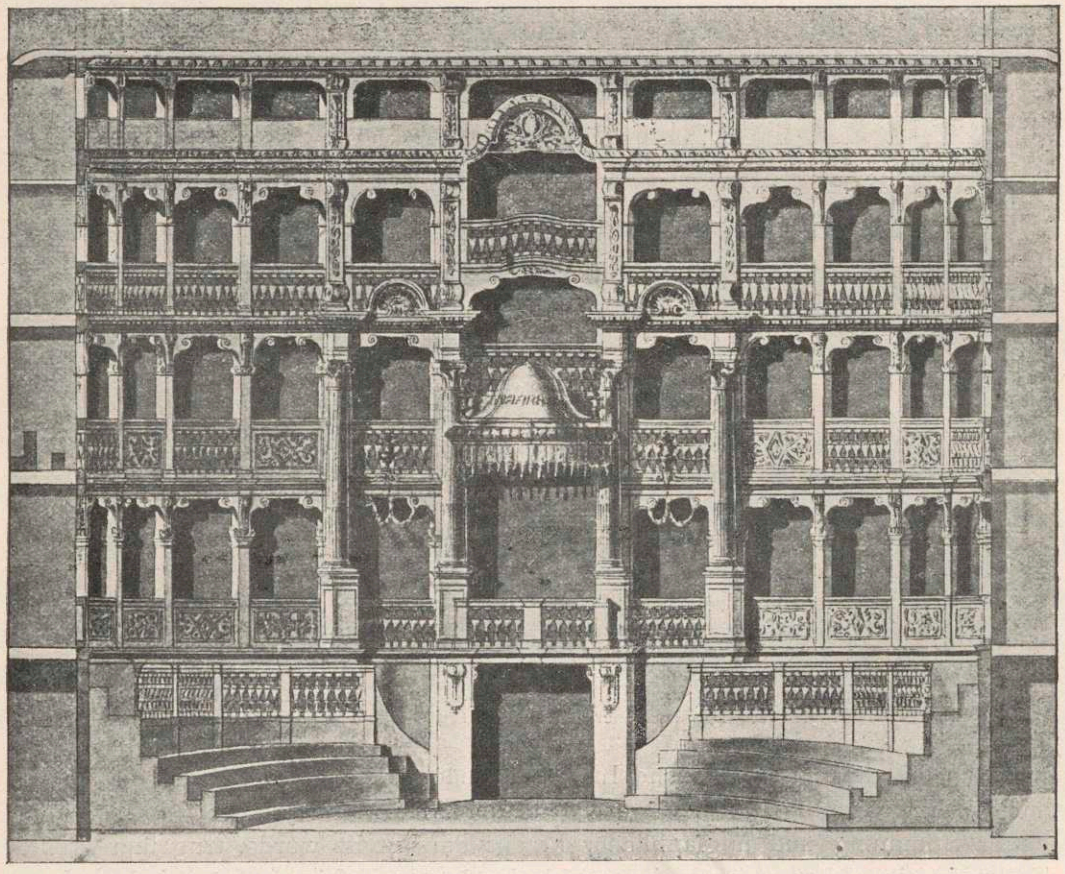


Fig. 115. Das Dresdner Opernhaus 1749: Ansicht der fürstlichen Mittelloge.

ordnet. Vier korinthische Säulen beiderseits bildeten den architektonischen Hauptschmuck. Diese Säulenanordnung kehrte wieder an der mittleren Festloge des Hofes, die dreigeteilt und von großer Ausdehnung war. Auch sie wurde bekrönt von einem Baldachin, zeigte aber eine weniger energische Höhenentwicklung als jene in Bayreuth; ihre unmittelbare Verbindung mit dem Parterre war aufgegeben, das Parterre in der Grundform glockenförmig angelegt. Ringsum zogen sich drei amphitheatralische Sitzreihen, auf denen sich eine mit Dockenbalustrade umgebene schmale Galerie aufbaut; diese hatte eine weitere Sitzreihe. Hinter ihr erhoben sich die vier Logenränge, auf deren obersten unmittelbar die horizontale Decke auflag. — Originalentwurfszeichnungen für diesen Umbau finden sich in der Sammlung für Baukunst.[200])

Bibienas Tätigkeit in Dresden bildet die Höhe seines künstlerischen Ruhmes. In dem von ihm neu gekleideten Hause entzückte er durch eine große Zahl prächtiger Dekorationen den Hof; so entstanden damals von seiner Hand die Szenerien für die Oper „Il Ciro riconosciuto" (Erstaufführung am 20. Jan. 1751), das Ballett „Jupiter, vainqueur des Titans" (im Karneval 1751), die Oper „Adriano in Siria" (Erstaufführung 17. Jan. 1752) und ganz besonders „Solimano" (Erstaufführung 5. Febr. 1753). Besonders die Inszenierung dieser letzteren Oper brachte ihm uneingeschränktes und höchstes Lob; namentlich die Schlußver-

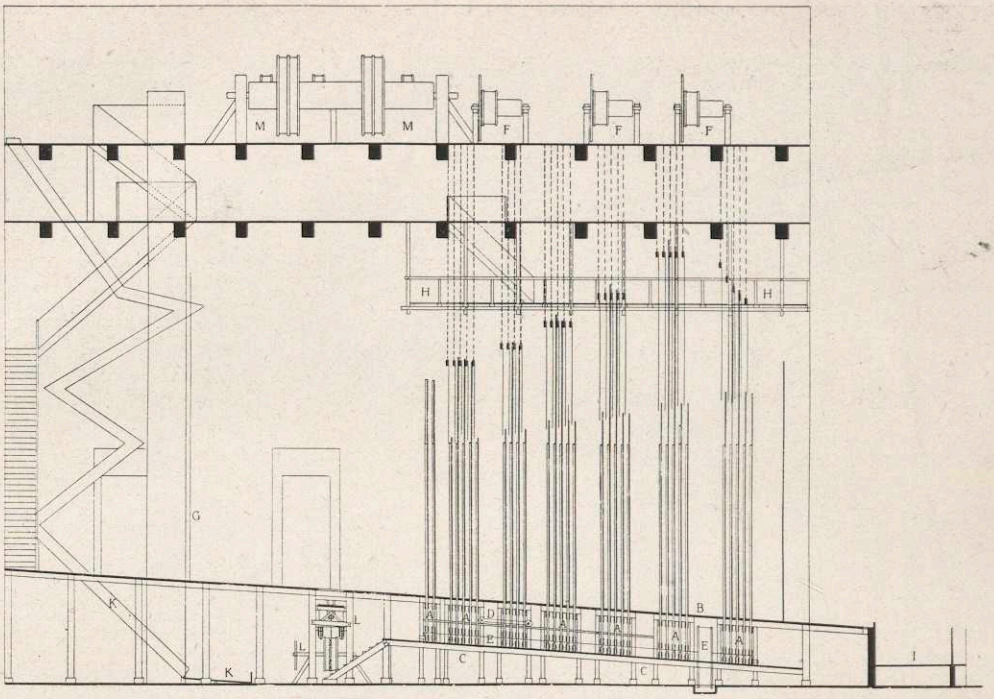


Fig. 116. Das Dresdner Opernhaus 1749: Bühneneinrichtung.

wandlung, in der „das türkische Lager bei nächtlicher Beleuchtung am Tigris, auf dem viele Schiffe zu sehen waren, mit der Ansicht Babylons“[201]) in märchenhafter Stimmung und unglaublicher Pracht dargestellt wurde, trug ihm größte Triumphe ein. Aber es waren dies auch seine letzten Erfolge am sächsischen Hofe; denn schon im darauffolgenden Jahre verließ er Dresden, um endgültig in die Dienste Friedrichs des Großen zu treten. Noch einer Arbeit müssen wir gedenken, die in Dresden von seiner Hand entstand; es ist dies jener wundervoll gezeichnete Entwurf zu einem kleinen, höfischen Theater, den er schon 1749 anfertigte und 1753 dem Kurprinzen Friedrich Christian überreichte.[202]) Das Projekt stellt uns das deutsche, höfische Barocktheater in seiner höchsten Vollendung dar. Der Entwurf besteht aus 5 Blatt Handzeichnungen; eingangs findet sich die handschriftliche Aufschrift: „Dessein pour un petit Théatre projetté par le Sr Bibiéna et presenté À. S. A. R^le Msgr. le Prince Electoral. L'an 1753.“ Das erste Blatt (Fig. 117) stellt den Grundriß dar und ist bezeichnet mit „Pianta Generale di tutto il Teatro“, das nächste (Fig. 119) den „Spaccato per li lungo dell' Vdienza, e del Palco“, das dritte (Fig. 118) zeigt uns zwei Querschnitte und eine Teilansicht des Proszeniumbaues mit den handschriftlichen Bemerkungen „Proscenio“, „Entrata nell' Vdienza in faccia al Proscenio, con il Palco in prospetto di Sua Reale Maesta, e de' Principi Reali“ und „Fianco del' Proscenio in facciata“. Das vierte Blatt (Fig. 120) gibt uns die „Facciata del' Teatro“ und endlich das fünfte und letzte Blatt (Fig. 121) die „Soffitto del Teatro“.

Der langgestreckte, rechteckige, von massiven etwa 85 cm starken Mauern umschlossene Raum, der das sonst ganz in Holzfachwerk ausgeführte Theater aufnimmt, war i. L. 20 m breit und 45 m lang. Der Grundriß des Zuschauerraumes ist glockenförmig gebildet. Um das ebene Parterre, das in der Längs-

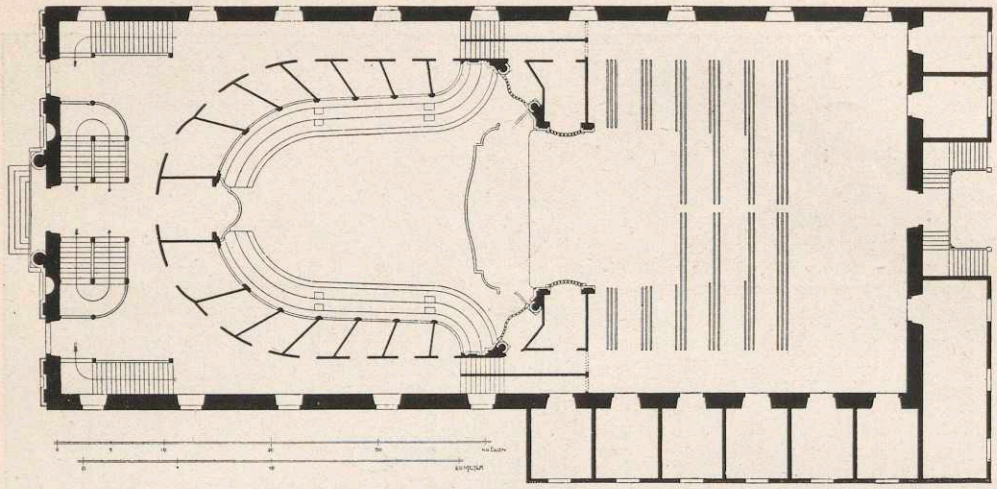


Fig. 117. Theaterentwurf des Giuseppe Galli-Bibiena in Dresden.

achse, der Bühne gegenüber, den Hauptzugang hat, aber außerdem auch seitlich am Proszenium zwei weitere Eingänge zeigt, bauen sich amphitheatralisch drei Sitzstufen auf. Hinter diesen erheben sich senkrecht übereinander drei Ränge zu je 15 völlig voneinander getrennte Logen, wobei der erste und zweite Rang von der dreigeteilten, in der Längsachse liegenden Hofloge durchschnitten wird. Außerdem sind für den Hof am Proszenium beiderseits je zwei Logen vorgesehen; an diese schließt sich auf jeder Seite die große Loge für das Trompeterkorps an, die dem Zuschauerraum zugekehrt ist und keinen Ausblick auf das Bühnenbild gewährt. Die horizontale Decke liegt 13,60 m über dem Parterrefußboden. Die 8,60 m breite, 10,25 m hohe und 3,70 m tiefe Proszeniumsöffnung umfaßt die horizontale Vorbühne, an die sich die ansteigende Kulissenbühne anschließt. Die Unterbühne hat im Mittel nur 1,50 m lichte Höhe. An der Rückseite der Bühne führt ein breiter Ausgang mit entsprechender Treppenanlage unmittelbar ins Freie. Außerhalb des eigentlichen Theatergebäudes nehmen Anbauten die Räume für Schauspieler und für Requisiten auf. Der hintere Bühnenboden steigt bei 16,50 m Tiefe um $\frac{1}{25}$ dieser Ausdehnung nach hinten zu empor. Für die Zuschauer sind drei Eingänge an der Vorderfront bestimmt; zwei in den Ecken liegende, gradarmige, 1,70 m breite Treppen führen nach den Rängen. Unmittelbar zu beiden Seiten des Hauptportales sind außerdem noch zwei zweiarmige Treppen angeordnet, die nur bis zum ersten Rang und speziell zur Hofloge führen, dagegen fehlt — und das ist besonders beachtenswert — die verbindende Treppe zwischen Hofloge und Parterre. Die architektonische Gestaltung des Innenraumes, besonders die Ausbildung des Proszeniums, das übrigens keine perspektivische Verjüngung zeigt, und der fürstlichen Mittelloge mit ihrem stattlichen Baldachin und ihrem energisch vorspringenden Balkon ähnelt im System außerordentlich dem Bayreuther Opernhause. Auch hier erscheint das Innere als ein intimer Festraum, wie er früher oder später in so vollendeter Harmonie, reicher Prachtentfaltung, behaglicher Wohnlichkeit und heiterer, festfroher Stimmung kaum eigenartiger und gelungener geschaffen wurde. — Das Äußere ist nur an der Vorderfront künstlerisch entwickelt; vornehme

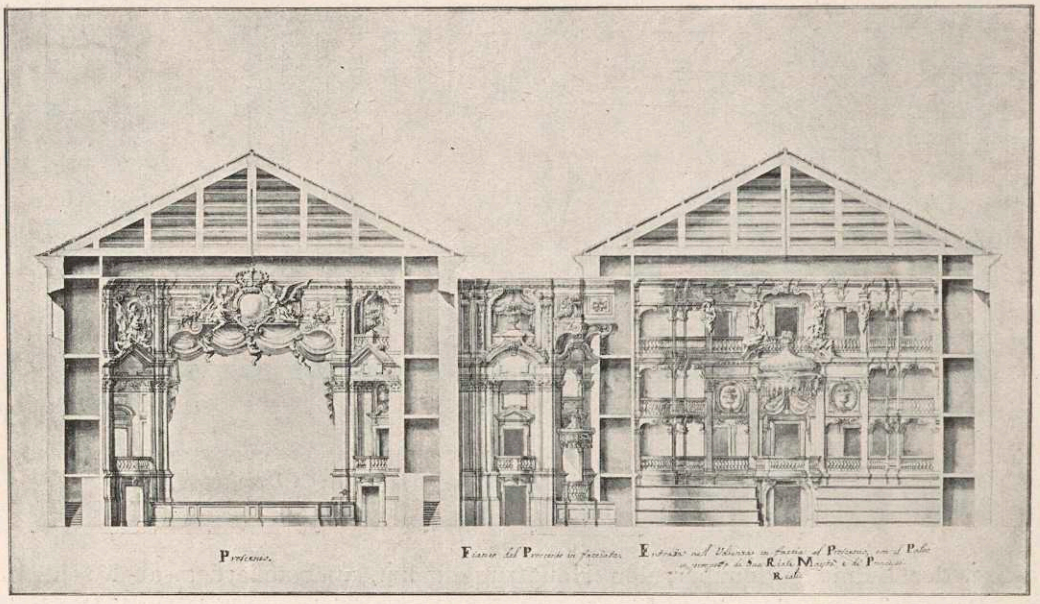


Fig. 118. Theaterentwurf des Giuseppe Galli-Bibiena in Dresden.

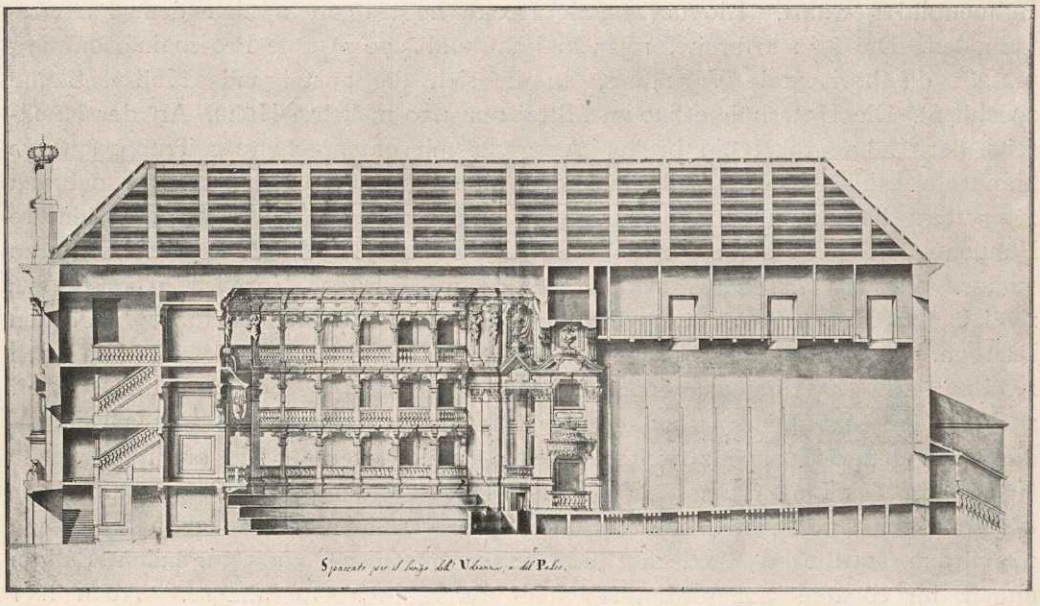


Fig. 119. Theaterentwurf des Giuseppe Galli-Bibiena in Dresden.

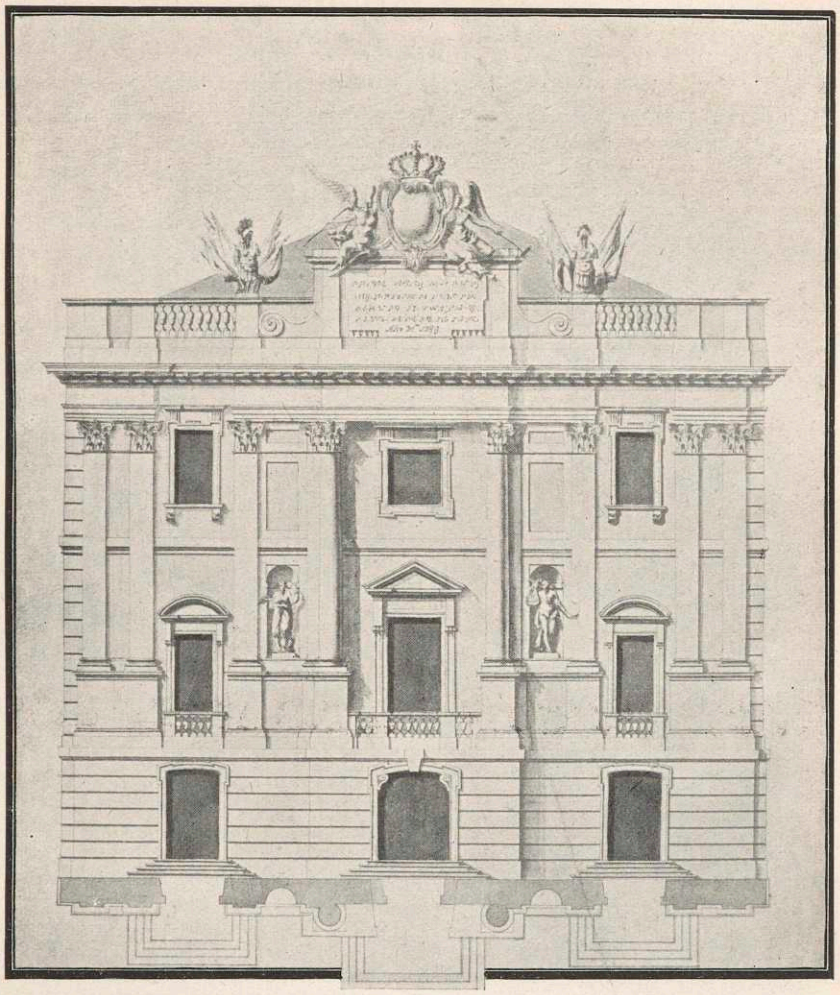


Fig. 120. Theaterentwurf des Giuseppe Galli-Bibiena in Dresden.

Ruhe und festliche Würde charakterisiert die Fassade, in deren eigenartiger Durchbildung der italienische Barockarchitekt wohl zu erkennen ist. Auf dem rustizierten Sockelgeschoß, das die drei Portale enthält, bauen sich zwei weitere Geschosse auf. Diese sind durch ein System mächtiger korinthischer Pilaster verbunden, denen im Mittelmotiv zwei Dreiviertelsäulen gleicher Ordnung vorgestellt sind. Das teilweise durchbrochene Gebälk bildet das Hauptgesims und wird bekrönt durch eine Attika, die in der Mittelachse durch eine von geflügelten, weiblichen Figuren gehaltene mit der Königskrone gezierte Wappenkartusche besonders betont wird. Unter ihr ist eine große Inschriftstafel angebracht, auf der wir die Worte lesen: „Anno Dom. 1749". Dahinter liegt verdeckt das den ganzen Raum einheitlich überspannende, flache Satteldach. — Die in diesen Handzeichnungen uns entgegentretende Meisterarbeit ist der spontane, schöne Ausdruck eines ausgereiften, glücklichen Kunstgedankens, wie er in solcher Einheitlichkeit und Vollendung nur durch ein Genie geboren werden kann. —

Giuseppe Galli-Bibiena war von Dresden aus oft nach Berlin gereist, um dort in Knobelsdorf prächtigem Hause Opern zu inszenieren. Auch am preußischen

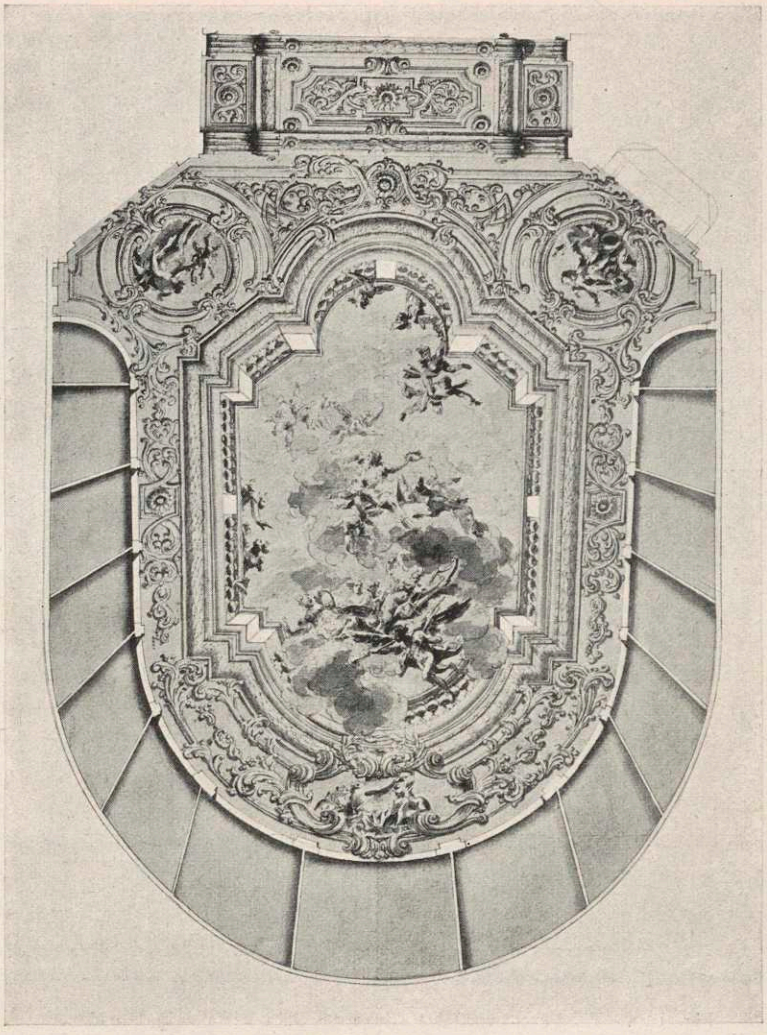


Fig. 121. Theaterentwurf des Giuseppe Galli-Bibiena in Dresden.
Die Deckengestaltung des Zuschauerraumes.

Hofe wurde damals eine außerordentliche Pracht bei den dramatischen Aufführungen entfaltet und unser Künstler erntete für seine Leistungen neben klingendem Lohn den vollsten Beifall des großen Königs. Als erste Arbeit in Berlin fertigte Bibiena die Dekorationen zur Oper „Armida", gedichtet von Villati und komponiert von Graun, deren Aufführung am 27. März 1751 erfolgte. Ein Jahr später inszeniert er im Berliner Opernhaus die Graunschen Opern „Britannico" (Januar 1752) und „Orpheus" (März 1752). 1754 trat Giuseppe Galli-Bibiena dauernd in die Dienste Friedrichs des Großen. Hier schuf er zunächst in Gemeinschaft mit Bellavita die Dekorationen zur Oper „Cleofide", dann allein jene für die Graunsche Oper „Semiramis", die im März 1754 ihre Erstaufführung erlebte. Weiter schließen sich an die Inszenierungen der Opern „Montezuma" und „Ezio", im Karneval 1755 gegeben, und schließlich jene der Graunschen Opern „I Tratelli nemici" und „Merope" im Frühjahr 1756. Mit der Aufführung

der letzteren am 27. März 1756 wurde das Berliner Opernhaus geschlossen, und mit dem Ausbruche des siebenjährigen Krieges im August dieses Jahres erlischt ebenso wie in Dresden auch in Berlin das kunstfröhliche Leben. Die Inszenierung der Oper Merope war die letzte große, künstlerische Bühnendekoration, die unser Künstler schuf. Schon im darauffolgenden Jahre 1757 starb Giuseppe Galli-Bibiena in Berlin.

Handzeichnungen aus der Zeit seiner Berliner Tätigkeit — überhaupt also die letzten, die er fertigte — finden sich in Berliner Sammlungen verstreut

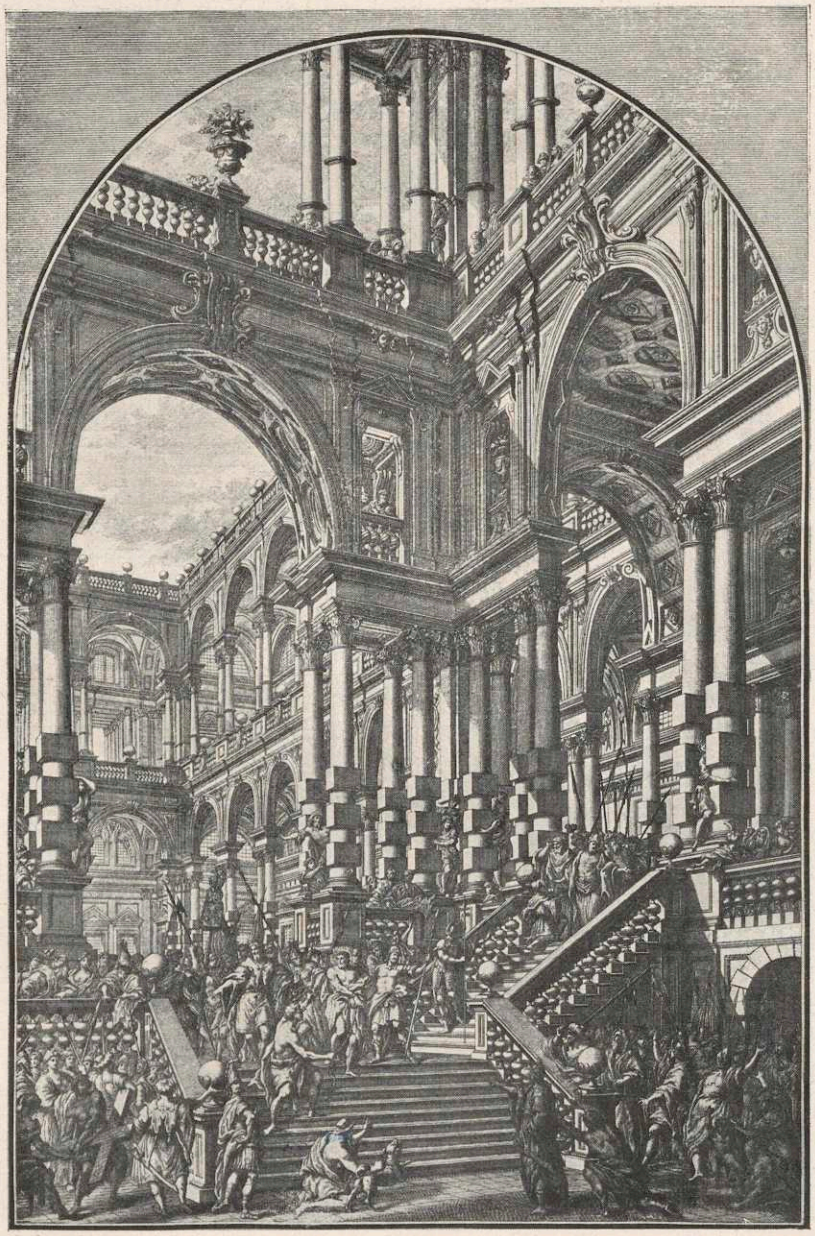


Fig. 122. Ein Sakraltheater von Giuseppe Galli-Bibiena.

noch vor; besonders schön sind die zum Besitze der Handzeichnungssammlung der Kunstgewerbebibliothek in Berlin gehörigen.

Ein Bruder des Giuseppe und zwar der jüngste Sohn des Ferdinando ist Antonio Galli-Bibiena, der im Jahre 1700 in Parma geboren wurde und sich unter seinem Vater in Wien ausbildete. In Österreich liegt dann auch das Hauptgebiet seiner künstlerischen Wirksamkeit. Er wurde ebenso wie Giuseppe die tatkräftige Stütze des erkrankten Ferdinando. Wie schon erwähnt, wurde ihm beim Rücktritt seines Vaters die bis dahin von Giuseppe besetzte Stelle des zweiten Theatralingenieurs mit einem Jahresgehalt von 1200 Fl. übertragen; zuvor hatte er nur einen täglichen Gehilfenlohn bezogen. Von Wien aus war Antonio vielfach in Ungarn schöpferisch tätig; so soll nach Ilg auch die 1717 gemalte perspektivische Scheinkuppel in der Trinitarierkirche zu Preßburg seine Arbeit sein. In der Wiener Peterskirche sind von ihm die Deckenfresken über dem Orgelchore und der noch vor 1730 geschaffene Hochaltar. Nach Gurlitt war er auch in Ansbach am Schloßbau tätig; dort führte sein Schwiegervater, der berühmte Stukkateur Santino Bussi, mit dem Bildhauer Giovanni Giuliani die überaus graziöse Festtreppe aus, wozu von Antonio die Architektur geschaffen sein soll.

In Wien waren es aber ganz besonders die Theaterdekorationen, die ihm ebenso wie seinem Bruder Giuseppe größte Anerkennung brachten; die Brüder haben an diesen Arbeiten oft gemeinsames Urheber- und Schöpferrecht. Ganz besonders gilt dies für die Dekorationen, die 1743 im alten, an Stelle der heutigen Redoutensäle errichteten Opernhause durch „die berühmten Brüder Bibiena" geschaffen wurden. Am Bau dieses 1741 ausgeführten alten Wiener Burgtheaters war Antonio mit seinem Bruder auch sonst tätig; dagegen hatte er keinen Anteil an dem Erweiterungsbau, der 1756 erfolgte. — 1732 baute Antonio für das von der Stadt Wien dem Hof zu Ehren veranstaltete Feuerwerk die zu beschießende Festung. Am 6. April 1736 wurde ihm und dem Bildhauer Antonio Corradini ein 10jähriges Privileg zur Abhaltung von Tierhetzen verliehen. — Für das in Preßburg beim Ableben des Kaisers 1740 von ihm aufgestellte castrum doloris erhielt er 1743 die Kosten ausgezahlt. 1745 war er der künstlerische Leiter bei der zur Geburtsfeier des Erzherzogs Karl veranstalteten Beleuchtung des Landhauses.[203]) Zu den Vermählungsfeierlichkeiten des Herzogs Karl von Lothringen mit der Erzherzogin Maria Anna schmückte er die Reitschule; diese dekorative Schöpfung ist uns in zwei prächtigen Pfeffelschen Stichen aus dem Jahre 1745 überliefert. Bald darauf — ich vermute beim Abgange seines Bruders Giuseppe — hat er sich nach Italien begeben; dort verbrachte er in außerordentlich umfangreicher Betätigung den zweiten Teil seines Lebens, dessen Arbeitsinhalt nunmehr ausschließlich auf dem Gebiete des Theaterbaues lag. — Zunächst arbeitete er in Parma. Dann schuf er im Ratssaale des Palazzo della Republica zu Siena das Teatro dei Rinnuovati. 1755 baute er das Teatro Manzoni in Pistoja um; dasselbe wurde aber 1842 und 1864 abermals stark umgestaltet. Hieran schloß sich der große Bau des Teatro comunale zu Bologna 1756–63, das der Feuersicherheit wegen auch im Innern vollständig massiv ausgeführt wurde und deshalb in akustischer Hinsicht große Mängel zeigte. Ich habe dieses bedeutenden Bauwerkes ausführlicher schon Seite 98 ff. gedacht. 1762 bewarb sich Antonio mit vielen anderen Bühnendekorateuren (vergl. Seite 86) beim Tode des Vicenzo Re

um dessen Stelle nach Neapel, ohne aber Erfolg zu haben. Gaetano Centormani schreibt über Antonio am 29. August 1762 an Tannucci „daß er aus einer bekannten, berühmten Familie stammt, und wenn er mit seiner Theaterkunst auch nicht seinem Vater und Onkel gleicht, so stände er doch sicher keinen lebenden bühnenkundigen Maschinisten und Architekten nach. Er hat kürzlich zwei Theater gebaut, eins in Bologna und eins in Siena zum höchsten Lobe des Publikums".[204]) Antonio Galli-Bibiena starb im Jahre 1774 zu Mailand. Handzeichnungen von ihm habe ich in der Bibliothek der Wiener Akademie eingesehen.

Ein Vetter Antonios war Giovanni Carlo Bibiena, der Sohn der Francesco. Das Geburtsjahr dieses Künstlers ist nicht bekannt; auch sonst ist das Lebensbild des hauptsächlich in Italien und später auf der Pyrenäenhalbinsel vielbeschäftigten Meisters noch recht unklar. Seine Jugend hat er in Wien bei seinem Vater verbracht, der auch sein Lehrmeister war. In Gemeinschaft mit diesem ging er nach Italien, wo er unter anderen im Palazzo Soccini (ehemals Savini) zu Bologna jene originelle Wendeltreppe ausführte, deren Spille als Atlas in Form tritt und deren ganze Anlage an Wiener Bauten erinnern soll.[205]) Antonio starb 1760 in Lissabon.

Als der letzte namhafte Sproß dieser für den Theaterbau so einflußreichen italienischen Künstlerfamilie hat Carlo Galli-Bibiena zu gelten, der als Sohn des Giuseppe 1728 in Wien geboren wurde. Er war ein Schüler seines Vaters und begleitete diesen als Gehilfe auf seinen Kunstreisen an die deutschen Fürstenhöfe. So war Carlo mit in München tätig. Kaum nach Wien zurückgekehrt, wurde er — erst 18 Jahre alt — im Jahre 1746 von Markgrafen Friedrich nach Bayreuth berufen und wurde dort als Theatralarchitekt fest angestellt. Er war zunächst am Neubau des Opernhauses in Vertretung seines Vaters der leitende Künstler für die Innenausstattung. Er inszenierte dann mehrere Opern, die im neuen Hause seit 1748 zur Aufführung kamen; diesbezügliche Handzeichnungen von ihm sah ich in der Sammlung des historischen Vereins von Oberfranken.[206]) In diesen Szenerien erreicht er aber nicht das geniale Können des Vaters, dessen hochbarocker Schwung im Gesamtentwurf bei seinen Arbeiten durch eine gewisse Nüchternheit verdrängt wird, die an beginnenden französischen Einfluß erinnert. Von Bayreuth aus wandte sich Carlo Bibiena nach Braunschweig, wo er unter anderen die Oper „L'uomo" in prachtvoller Weise ausstattete; besonderen Beifall errang er sich mit der einen Palmenwald darstellenden Szene. Dann ging er nach London, wo er bis Ende 1763 blieb. Auf Grund seiner Braunschweiger Erfolge berief ihn 1764 der große Preußenkönig an seine Oper nach Berlin, wo der Meister die von seinem Vater einst innegehabte Stelle mit einem festen Gehalte von 2400 Taler übertragen erhielt. Er schuf zunächst die Dekorationen zu der 1765 im Karneval aufgeführten Hasseschen Oper „Leucippo", die schon 1751 in Dresden gegeben worden war; im Juli desselben Jahres folgte dann die Erstaufführung der Oper „Achille in Sciroe", zu der Bibiena 8 neue Dekorationen und prachtvolle durchweg neue Kostüme entwarf. Die schlimmen Jahre, die über Preußen seit dem siebenjährigen Krieg hereingebrochen waren und die Tatsache, daß die Arbeiten des Carlo Bibiena vielfach nur geteilten Beifall fanden, bestimmten den Meister zur Aufgabe seiner Stellung; 1766 verließ er Berlin. Er begann nun ein unruhiges Wanderleben, das ihn an die Höfe nach Schweden, Dänemark, Frankreich, Holland, England und Rußland führte, wo er überall

eine umfangreiche Tätigkeit entwickelte; auch in Spanien soll er geschaffen haben. In Nancy arbeitete er am Hofe des einstmaligen polnischen Königs Stanislaus Lesczynski, der seit 1735 durch den Wiener Vertrag Herzog zu Lothringen geworden war, bei der inneren Ausschmückung des neu erbauten Theaters. Da mir dasselbe leider nicht näher bekannt, lasse ich Gurlitts Bemerkung über dasselbe folgen: „Obgleich dasselbe vielfach verändert wurde, scheint die ursprüngliche Anlage doch noch erkennbar. Mächtige toskanische Pilaster gliedern den fast kreisrunden Saal, zwischen welche Logen der beiden Ränge eingestellt sind. Der dritte Rang ist durch schlichte Holzsäulen und über den Pilastern durch Hermen abgeteilt, welche die flach gewölbte, wohl noch mit dem alten Gemälde verzierte Decke tragen.“ — Am Petersburger Hofe war Carlo mit 2000 Rubel Jahresgehalt fest angestellt. — Schon 1771 hatte er sich um die Stelle des kränkelnden Jolli in Neapel, von dem es hieß, daß er sich zurückziehen wolle, als Theaterarchitekt beworben; aber erst 1778 reiste er nach Italien, wo er bald darauf starb. Die oft wiederholte Angabe, daß er 1769 gestorben sei, ist irrig; wahrscheinlich fällt sein Tod in das Jahr 1784. — Eine größere Anzahl von seiner Hand herrührende Zeichnungen finden sich in den Berliner Sammlungen, ferner sind einige seiner Arbeiten von A. P. Chedel gestochen worden. Endlich erschienen auch noch 7 Blatt Dekorationen zu der Oper „La Regina degli Amazoni“.

Durch die Galli-Bibiena kam das Barocktheater zu seiner höchsten Blüte, und auf dem Gebiete der Bühnendekoration repräsentieren ihre genialen Schöpfungen einen nie dagewesenen und bis auf unsere Tage unerreichten Höhepunkt. Sie sind die letzten kraftvollen, mit unversieglicher Phantasie ausgestatteten Gestalten in jener großen Reihe von Künstlern, die von Italien ausgehend, ganz Europa mit ihrem Ruhm erfüllten und mit ihren Werken beschenkten. Ilg nennt die Bibienas geradezu „die Krone der Barocke, in deren logischer Fortentwicklung und Steigerung“. Mit dem Tode des Letzten dieser Familie wird der Barock auch aus dem letzten seiner Bollwerke, aus dem höfischen Theater, verdrängt. Die Reaktion gegen das Barocktheater setzte in Paris ein; von hier aus begann der Siegeslauf des Klassizismus, der durch Servandoni an allen Höfen auf der Bühne zur Herrschaft gelangte. Durch diesen vielgefeierten Meister erlebten tatsächlich die Architektur und die bildenden Künste auf der Bühne nochmals glänzende Triumphe, um dann aber umso schneller zur akademisch klassizistischen Regelrichtigkeit und schließlich zur künstlerisch unvermögenden, handwerksmäßigen Kulissenmalerei hinabzusinken.

XI.

DER FRANZÖSISCHE EINFLUSS IM DEUTSCHEN THEATERBAU DES 18. JAHRHUNDERTS.

Während die Theaterbaukunst in Deutschland bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus ausschließlich sich als rein italienische Kunstbetätigung zeigt und fast durchgängig von Italienern oder doch von in Italien ausgebildeten Künstlern ausgeübt wurde, begann gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst in Westdeutschland, bald aber auch durch ganz Süd- und Mitteldeutschland französischer Einfluß im Theaterbau sich Geltung zu verschaffen.

Schon beim Bau des Schlosses Ludwigsburg zeigt sich besonders unter Frisoni, der nach dem Tode des ersten Baumeisters Nette 1714 den Weiterbau übernahm, der Einfluß französischer Schloßanlagen; Versailles begann Mode zu werden. Der ausgedehnte Hof des Ludwigsburger Schlosses wurde an der Stirnseite durch einen Saalbau und ein Theater abgeschlossen. — Endgültig zur Herrschaft kam die französische Kunstrichtung am Stuttgarter Hofe unter Leopold Retti, der in Paris seine Studien gemacht hatte. 1774 begann dieser Meister den Bau des Residenzschlosses in Stuttgart, das in seinem ersten Entwurf in der Grundanlage dem Ludwigsburger Schloßbaue ähnelt; auch hier sollte der langgestreckte rechteckige Hof an der einen Schmalseite neben der Hauptwache durch ein Opernhaus abgeschlossen werden.

Im Jahre 1750 wurde auf Befehl des Herzogs das Lusthaus in ein Opernhaus umgewandelt durch den ebengenannten Oberbaudirektor Retti, der an der Vorder- und Hinterseite des Bauwerkes Anbauten hinzufügte und in den 60,90 m langen, 20,50 m breiten und 14,70 m hohen Saal Zuschauerraum und Bühne einbaute. Eine Beschreibung[207]) aus dem 18. Jahrh. sagt unter anderen über dieses Theater: „Das Opernhaus, vormals Lusthaus, steht am rechten Flügel des neuen Schlosses. Es ist vormals, ehe die schlechten, hölzernen Gebäude, die es jetzt umgeben, angesetzt wurden, ein sehr schöner massiver Palast gewesen, den der berühmte Baumeister Heinrich Schikard, im 16. Jahrhundert gebaut hat . . . Der obere Saal dieses schönen Gebäudes ist 201 Fuß lang, 71 breit und 51 hoch und ist also um ein beträchtliches größer, als der so gerühmte Saal des Augsburger Rathauses. Die Decke dieses Saales, die von keiner Säule unterstützt wird, hängt in Schrauben am Dachwerk. In diesem Saal ist ein Theater eingebaut worden, auf welchem die großen Opern aufgeführt werden. Innen ist ein kleiner Vorsaal, von welchem sich zwei Treppen, zu beiden Seiten, erheben, die zu dem Opernsaale führen, der einer der größten ist. Denn nicht nur das Theater, sondern auch das Amphitheater, in welchem die Galerien sind, sind groß und weitläufig. Dieser Galerien sind vier, ohne die unterste, die nah Parterre liegt, aber besonders eingemacht ist. Die erste Galerie über dieser, gehört dem Hofe;

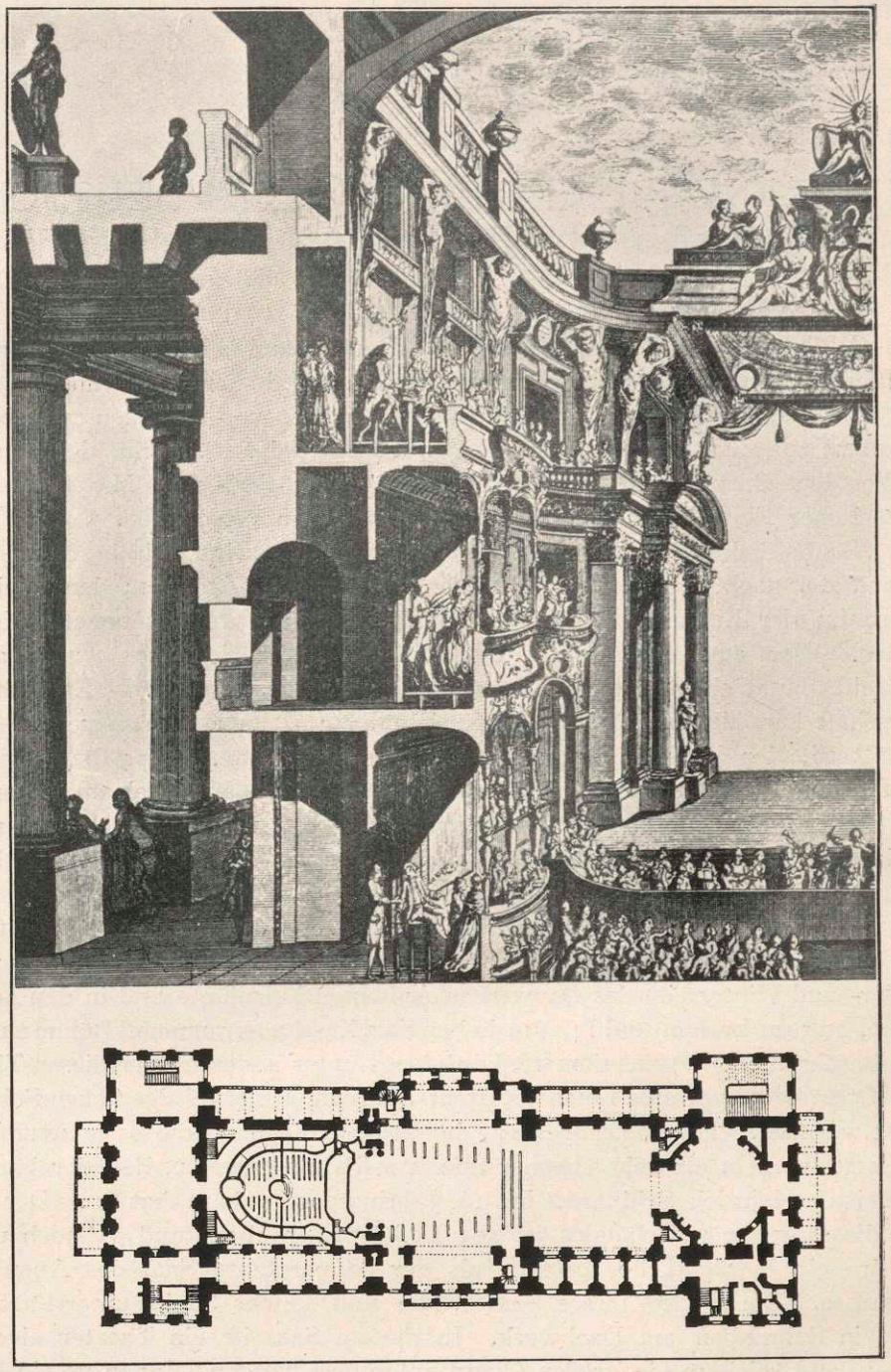


Fig. 123. Stuttgarter Opernhaus.
(Nach einem Originalplane des Louis Philipp de la Guepière.)

die fürstliche Loge aber ist in der Mitte, und erhebt sich bis an die Decke des Saals, über die andern Galerien. Das Theater hat schöne und teils prächtige Dekorationen, die noch von den Italienern gemalt sind . . ." — Scotti entwarf und malte den Vorhang, während Colomba für „die Verfertigung der Dekoration, darzu erforderliche Scenarien, vier Vorhäng und Pyramiden, Farben, Tuch, Nägel usw. 3600 Fl. erhielt".[208]) Die Bühne des Theaters hatte eine Tiefe von 18 Kulissen. Am 30. August 1750 wurde es mit der von Graun komponierten Oper „Artaserse" eröffnet. Ende des Jahres 1751 tritt an die Stelle Rettis der französische Architekt Pierre Louis Philipp de la Guepière, dem nunmehr auch die Theaterbaulichkeiten und das Bühnendekorationswesen unterstellt wurde. In dem sehr seltenen, gewöhnlich nur unvollständig erhaltenen, großen Werke von Dumont findet sich ein von Guepière entworfener Plan zum Umbau des Stuttgarter Opernhauses, der durchaus französischen Charakter trägt. Der gewaltige Innenraum (Fig. 123)[209]) wird weit über die Hälfte vom Bühnenhaus eingenommen, das insgesamt eine Tiefe von ca. 45,00 m hat; die „Avant Scène" springt kräftig in den Zuschauerraum. Das mit Säulen und Pilastern reich gegliederte aber der Logen entbehrende Proszenium trennt die Bühne vom Zuschauerraum. — Wie in Frankreich üblich, also nicht nach dem Vorbild des in Italien ausschließlich angewendeten geschlossenen Logensystemes, sind drei Ränge tribünenartig eingebaut, die im stark gestelzten Halbkreis das zweigeteilte Parterre umschließen. In der Längsachse, der Bühne gegenüber, erhebt sich in kreisrunder Grundform die Hofloge; zweiarmige gerade Treppen dienen für den Verkehr nach den Rängen. Vor dem Zuschauerraum, in Verbindung mit der Hofloge stehend, lagert sich ein stattlicher Saal, zu dessen beiden Seiten Nebenräume und Treppenhäuser angelegt sind, die den Verkehr nach den Galerien ermöglichen. Solche Galerien befinden sich an beiden Längsseiten des Zuschauerraumes; auch Nebenräume für die Darsteller sind zahlreich angeordnet. Während der Zuschauerraum durchaus Rokokoformen zeigt, ist das Äußere von echt französisch-akademischer, klassizistischer Einfachheit und Nüchternheit. Die großartigen Szenenbilder des alten Stuttgarter Hoftheaters waren Meisterwerke des Colomba; vom Juli 1763 bis Mitte des Jahres 1764 feierte Servandoni mit seinen Dekorationen auf dieser Bühne große Triumphe.

Bei Erbauung des Schlosses Solitude (1763—1767) durch Guepière wurde neben vielen anderen für die Hofhaltung nötigen Bauten auch ein Theater errichtet. Dieses mußte aber — als es eben erst vollendet war — auf herzoglichen Befehl wieder abgerissen werden, da die Akustik nicht genügte. — Auch bei dem vom Herzog Karl Eugen († 1793) befohlenen Schloßneubau auf Graveneck wurde in unmittelbarer Nähe ein Opernhaus aufgeführt; dieses soll 1763 eröffnet und zur Sommerszeit benutzt worden sein.

Im Jahre 1764 wurde das prachtvolle Opernhaus in Ludwigsburg erbaut. Seine Bühne war von größter Ausdehnung; bei festlichen Aufzügen konnten angeblich ganze Regimenter zu Pferd über sie hinwegziehen.[208]) Im Innern waren alle Wände, Logen und Säulen mit Spiegelgläsern bedeckt, um so den Glanz und die Raumwirkung möglichst zu steigern; übrigens begegnete uns eine derartige Verwendung der Spiegelgläser schon am Turiner Theater.

In München war zu Beginn des 18. Jahrhunderts besonders nach der Schlacht bei Höchstädt (13. August 1704) mit der Flucht Max Emanuels nach

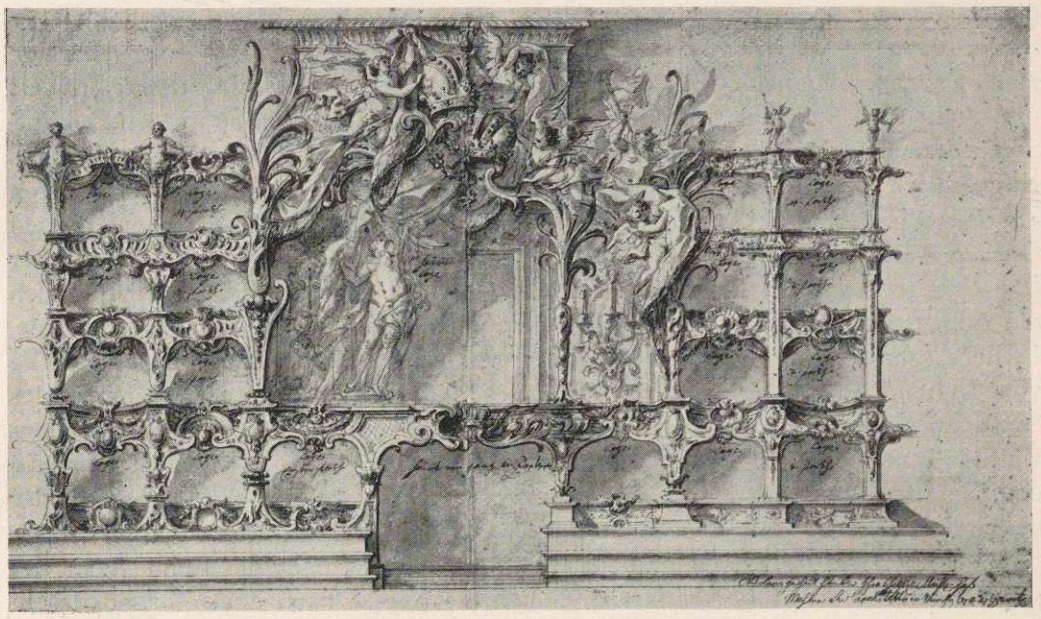


Fig. 124. Dekorationsentwürfe für die Hofloge des Theaters S. Salvator in München.
(Nach einer Handzeichnung von Nikolaus Gottfried Stuber.)

Brüssel aller festlicher Glanz verschwunden; auch das Theaterwesen lag völlig darnieder. Das unbenützte Opernhaus S. Salvator wurde vollständig vernachlässigt und war bald dem Verfalle nahe; 1710 mußten infolge drohenden Einsturzes Reparaturen vorgenommen werden, die sich allerdings nur auf das Nötigste, besonders auf den Dachwerksatz, beschränkten. Erst mit der Rückkehr des Kurfürsten Max Emanuel in seine Residenz am 10. April 1714 begann infolge des Badener Friedens, am bayrischen Hofe auch auf dem Theater der alte festliche Glanz sich wieder zu erneuern. — Einen Höhepunkt fanden die Hoffestlichkeiten gelegentlich der Vermählung des Kurprinzen Carl Albert mit der Tochter Kaiser Joseph I. der Erzherzogin Maria Amalia von Österreich (1722); dabei betrugen die Kosten für die beiden Festopern „Adelaide" und „I veri amici" nahezu 200 000 Fl., eine für jene Zeit ungeheure Summe. Das Opernhaus S. Salvator wurde prächtig ausgestattet; die Dekorationen und die Theatermaschinerie für beide Festopern waren Werke des Giacomo Monari, der eigens zu diesem Zwecke aus Bologna berufen worden war. Er war ein Schüler des Ferdinando Galli-Bibiena. Selbständig neben diesem Italiener wirkte als Festdekorateur der Hofmaler Nicolaus Gottfried Stuber. Ende des 17. Jahrh. in München geboren, hatte er längere Zeit als Maler in Italien Studien gemacht und war nach seiner Rückkehr vom Kurfürsten zum Hofmaler ernannt worden; dieses Amt bekleidete er von 1722—1748. Neben zahlreichen Gemälden — besonders für die Münchener Kirchen — schuf er für das höfische Theater Münchens fast alle Dekorationen der von 1716—1748 aufgeführten Opern, wobei er besonders von seinen Söhnen unterstützt wurde. Er starb am 31. April 1749. Eine Handzeichnung des Künstlers, die im Besitze der Maillinger Sammlung zu München ist, stellt zwei Dekorationsentwürfe für die Hofloge S. Salvator dar. Wir ersehen daraus (Fig. 124),[210]) daß der Zuschauerraum dieses Opernhauses vier

senkrecht übereinandergestellte Logenreihen hatte und darüber mit einer offenen Galerie abschloß. Dem untersten Rang waren drei amphitheatralische Sitzstufen vorgelagert, eine, wie wir schon gesehen haben, in jener Zeit allgemein übliche Anordnung. Der Hauptzugang zum Parterre lag unter der fürstlichen Mittelloge. Diese war von stattliche Breite und reichte, indem sie den zweiten, dritten und vierten Rang durchschnitt, bis zur Saaldecke. Aus der schön durchgeführten, farbig getuschten Federzeichnung spricht uns ein außerordentlicher Reichtum und ungebundenste, malerische Phantastik entgegen. Die Zeichnung trägt die handschriftliche Bemerkung: „Nic. Gotfridt Stuber Ihro Churf. Majestät Hofmahler und Architetto in München 1742 den 2. Oktober."

1724 wurde das Opernhaus S. Salvator in seinem Inneren neuerdings auf das prächtigste durch zwei „Theatristen aus Italien" (die beiden Mauro?!) erneuert. Ein Zeitgenosse[211]) schreibt über dieses renovierte Haus:

„Die Schloßgalerie, so an den großen verdeckten Gartengang stößt, führt auch in den ziemlich großen und sehr erhabenen Opernsaal. Die Schaubühne kommt mit der Kostbarkeit und Pracht des Saales völlig überein. Die Auszierungen sind prächtig und in großer Zahl. Gleichwie auch der Churprinz (Carl Albert) ein großer Liebhaber der Musik ist, also zieht er die Singspiele allen andern Schauspielen vor. Er ordnet, was zu deren Verherrlichung beitragen kann, selbst an. Die Auszierungen, Verwandlungen, Kleider — Alles ist gleich prächtig. Wenn Tage einfallen, so bei Hofe besonders gefeiert werden, als Geburtstage u. dgl. und ein Singspiel ausgeführt wird sieht man bei Eröffnung der Schaubühne einen Leuchter von außerordentlicher Schönheit und Arbeit herunterkommen und sobald die erste Handlung vorbei, wieder hinauffahren; dieser Leuchter verursacht um so mehr Verwunderung als man ihn nicht vermutete; die Decke öffnet sich beim Herab- und Hinauf-Lassen usw. usw."

Nach dem Tode Max Emanuels (26. Februar 1726) begann unter seinem Nachfolger Karl Albrecht nach kurzer Ruhepause der festliche Glanz und die verschwenderische Prachtentfaltung aufs neue sich ins Ungeheure zu steigern.[212]) Am 5. Februar 1730 drohte dem Opernhaus von einem Balkenbrand, der durch einen im oberen Stock des Theaters zurückgelassenen Wärmofen entstanden war, große, nur mit Mühe zu unterdrückende Vernichtungsgefahr. — In den letzten Regierungsjahren des Kurfürsten, die ihm die Kaiserkrone, aber auch Kriegswirren brachten, hielten sich die Musen fern von seinem Hofe. Nach seinem am 20. Januar 1745 erfolgten Tode und durch den Frieden von Füßen im April 1745, begann unter seinem Nachfolger dem Kurfürsten Maximilian Joseph III. für die Künste eine neue große Glanzzeit, welche für die Oper mit der Eröffnung des neuerbauten Opernhauses am 12. Oktober 1753 einsetzt. — Da das Opernhaus S. Salvator in zu großer Entfernung vom Schlosse lag, war schon unter Max Emanuel im Georgisaal des kurfürstlichen Schlosses ein Theater eingebaut worden, das in der Folgezeit häufig benutzt wurde, so auch im März 1750 durch eine französische Truppe. Infolge einer auf der Bühne nachlässig verwahrten Lampe brach am 13. März jenes Jahres nach Schluß der Vorstellung der große verhängnisvolle Schloßbrand aus. Dadurch wurde der Kurfürst bestimmt, jede Art theatralischer Vorstellungen im Schloß für die Zukunft zu untersagen. Dagegen entschloß er sich in unmittelbarer Nähe seiner Residenz, ein mit dieser in direkter Verbindung stehendes neues, möglichst

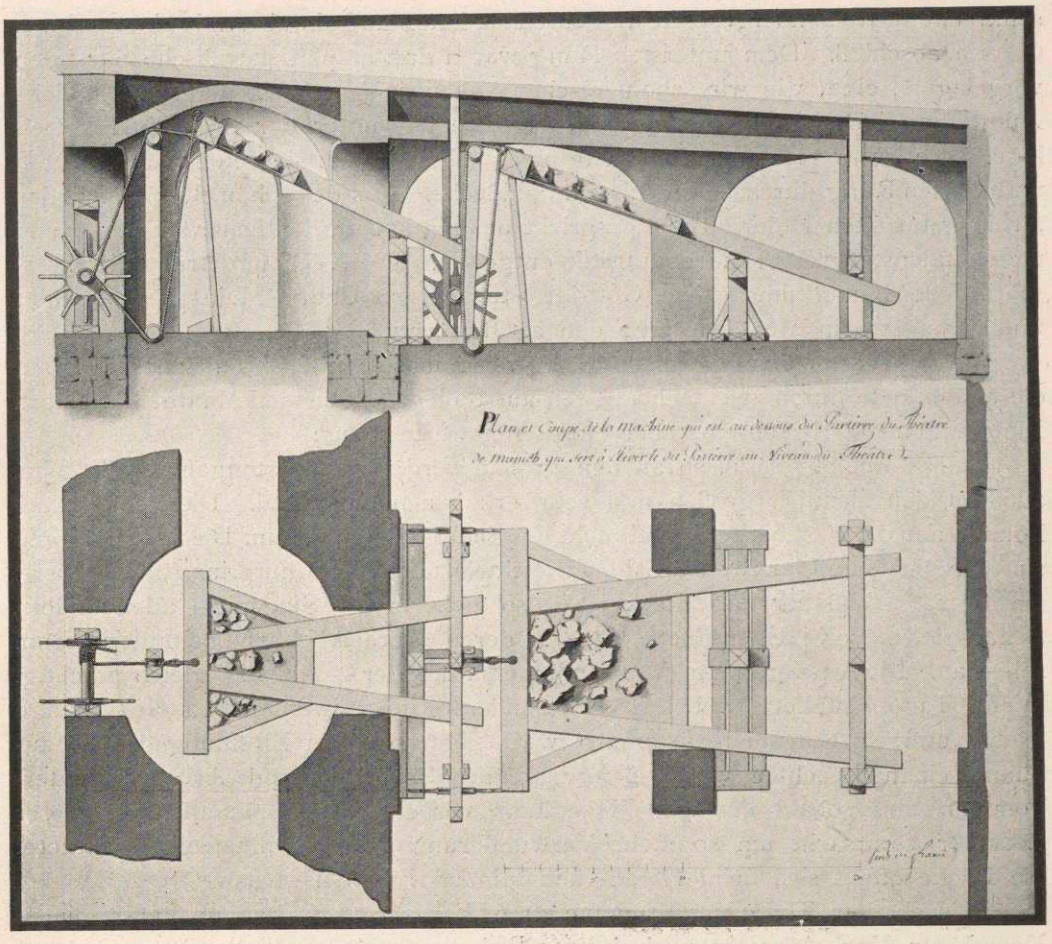


Fig. 125. Das Münchner Opernhaus (jetzt Residenztheater): Grundriß und Schnitt der Maschine, die den Fußboden des Zuschauerraumes zur gleichen Höhe des Bühnen-Fußbodens hob.

feuersicheres, massives Opernhaus zu errichten, wozu ihn auch die stetig größer werdende Baufälligkeit des Opernhauses zwang. Mit der Planung wurde der kurfürstliche Hofbaumeister François Cuvilliés (geb. 1698 in Soissons, gest. 1768 in München) noch im Jahre 1750 betraut.

Mit diesem teilweise in Paris gebildeten Architekten, der 1725 am bayrischen Hofe angestellt, 1733 erster Hofarchitekt und geadelt, 1758 Hofkammerrat wurde und seit 1763 unter dem Titel „Directeur des Batiments" in Bayern die oberste Amtsstelle im Baufach bis zu seinem Tode bekleidete, wurde in Süddeutschland der deutschen Barockkunst eine mehr dem französischen Rokoko zuneigende Richtung entgegengestellt. Auf dem Gebiete der Theaterbaukunst kommt dieser Umschwung zugunsten der französischen Dekorationskunst in großartiger Weise beim Baue des neuen Opernhauses, des heutigen Residenztheaters, zur Geltung. Nach Genehmigung der von Cuvilliés angefertigten Pläne begann unverzüglich im Frühjahr 1751 der Bau, der infolge des Drängens seitens des Kurfürsten sehr beschleunigt werden mußte. Auf einen Befehl des letzteren (vom 25. Juli 1751) wurden aus sechs Nachbarorten je 8—10 Maurer zwangs-

weise zur Bauarbeit am Opernhausneubau nach München befördert; weiter wurde bestimmt (27. August 1752), daß alle Ziegeleien in der Umgebung Münchens die Hälfte der gebrannten Steine gegen Barzahlung an die Baudirektion abzuliefern hätten. Am 15. September 1752 fand das Richtfest des Hauses statt, anläßlich dessen, auf kurfürstliche Verfügung hin, jedem Arbeiter ein Tagelohn geschenkt wurde. In dem unter Dach gebrachten Hause wurde den ganzen Winter aber auch noch den folgenden Sommer tatkräftigst an der Innenausstattung und Bühneneinrichtung gearbeitet, so daß am 12. Oktober 1753 die feierliche Eröffnung des Hauses mit der Oper „Il Catone in Utica" erfolgen konnte. Zu dieser hatte die Szenerien gefertigt Paul Gaspari, der von 1753—75 in München als Dekorationsmaler und Architekt tätig war. Die Gesamtkosten des Baues betrugen 169 496 Fl. Alle anderen Angaben über den Baubeginn, über die Eröffnung und über die Baukosten haben sich, wie durch Rudharts archivalische Forschungen erwiesen,[213]) als unrichtig ergeben. Handzeichnungen über dies Theater, Grundrisse und Schnitte darstellend, finden sich beim Königl. Landbauamt München, wo ich sie eingesehen habe; Erdgeschoßgrundriß und Schnitt sind ferner von J. Däntler gestochen worden;[214]) auch in der Handzeichnungssammlung des Kupferstichkabinetts zu München habe ich hierher gehörige Pläne gefunden, unter anderen auch eine sehr klare Handzeichnung mit der Aufschrift „Plan et Coupe de la machine qui est au dessous du Partérre du Théatre de Munich, qui sert à éléver le dit Partérre au Niveau du Théatre" (Fig. 125).

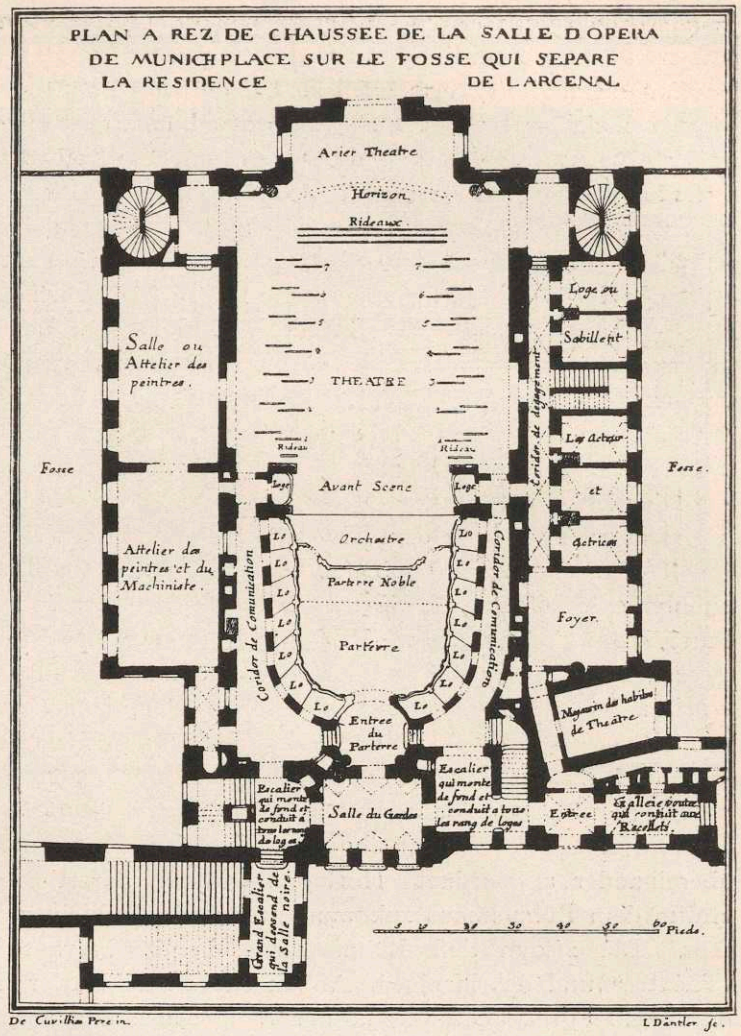


Fig. 126. Grundriß des Opernhauses (jetzt kgl. Residenztheater).

Das Theater (Fig. 126, 127, 128) wurde durch einen breiten, von je zwei korinthischen Halbsäulen flankierten Proszeniumsbau, der auf jeder Seite ein Paar

COUPE DU MEME THEATRE PRISE SUR LA LONGUEUR DE L EDIFICE.

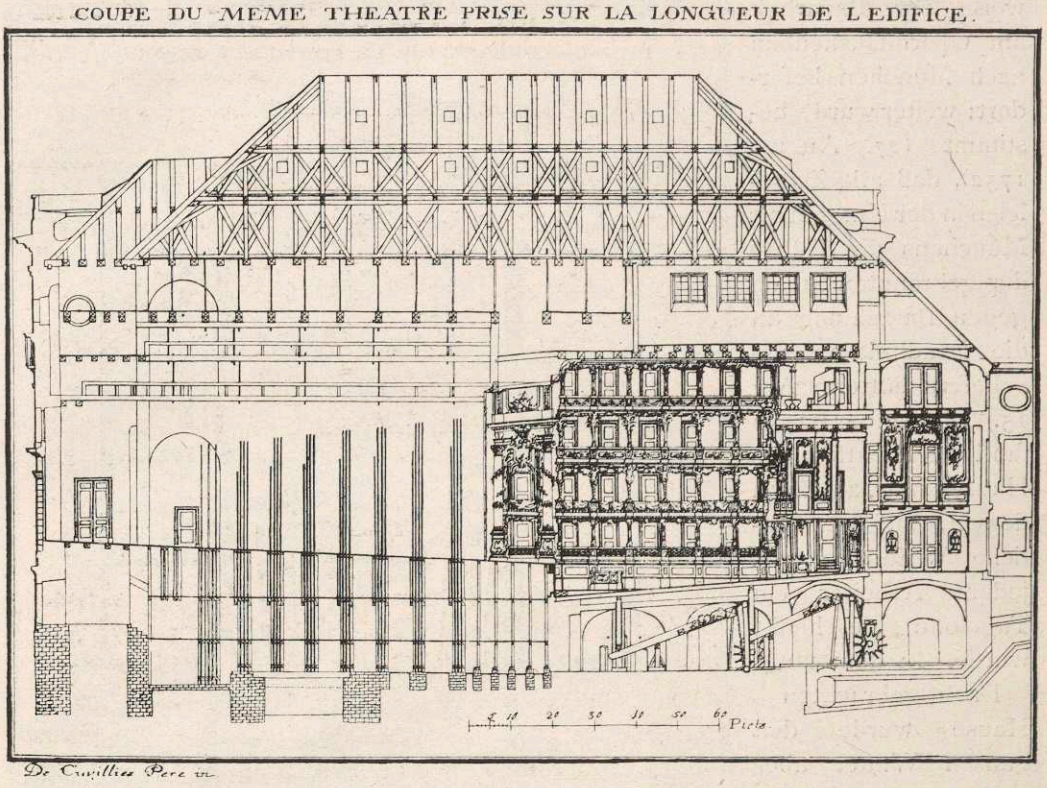


Fig. 127. Längenschnitt durch das Opernhaus (jetzt kgl. Residenztheater).

übereinander angeordnete Hoflogen enthielt, derartig geteilt, daß die größere Hälfte dem Bühnenhaus zukommt, während die kleinere auf den Zuschauerraum fällt. Die 26,0 m tiefe Bühne zerfiel in die „Avant Scene", das eigentliche „Théatre" und das in einem Anbau enthaltene „Arier Théatre", von dem man durch eine große Öffnung in der Längsachse und vermittelst einer Holzrampe unmittelbar ins Freie gelangen konnte. An der einen Langseite lagen Maler- und Maschinistenateliers, während an der anderen Räumlichkeiten für die Schauspieler angeordnet waren. Durchgehends massive steinerne Treppen dienten den verschiedensten Verkehrsbedürfnissen; überhaupt wurde durch starke feuersichere Mauern, durch sorgfältige Anlage einer feststehenden Ofenheizung usw. eine möglichst große Feuersicherheit angestrebt. An der Vorderseite fanden sich die Foyers für den Hof, der durch einen kurzen Verbindungsgang mit dem Schloß bequem in seine Logen gelangen konnte. Das Parterre war von vier Rängen zu je vierzehn Logen umschlossen. In der Mitte des Hintergrundes befand sich der Hauptzugang in das Parterre, darüber die Festloge des Hofes die in ihrer Höhenentwicklung die zweite und dritte Logenreihe durchbrach. Das sehr geräumige Orchester sprang weit in das Parterre vor; das letztere zerfiel in „Parterre noble" und dahinter das eigentliche „Parterre". — Alle zeitgenössischen Berichte preisen einstimmig und mit Begeisterung die Großartigkeit der Einrichtung und die Pracht der Ausstattung des Baues. Der Zuschauerraum war in Weiß und Gold gehalten; die vier im anmutigsten Rokoko durchgebildeten Logenreihen zeigten prächtige, figürliche

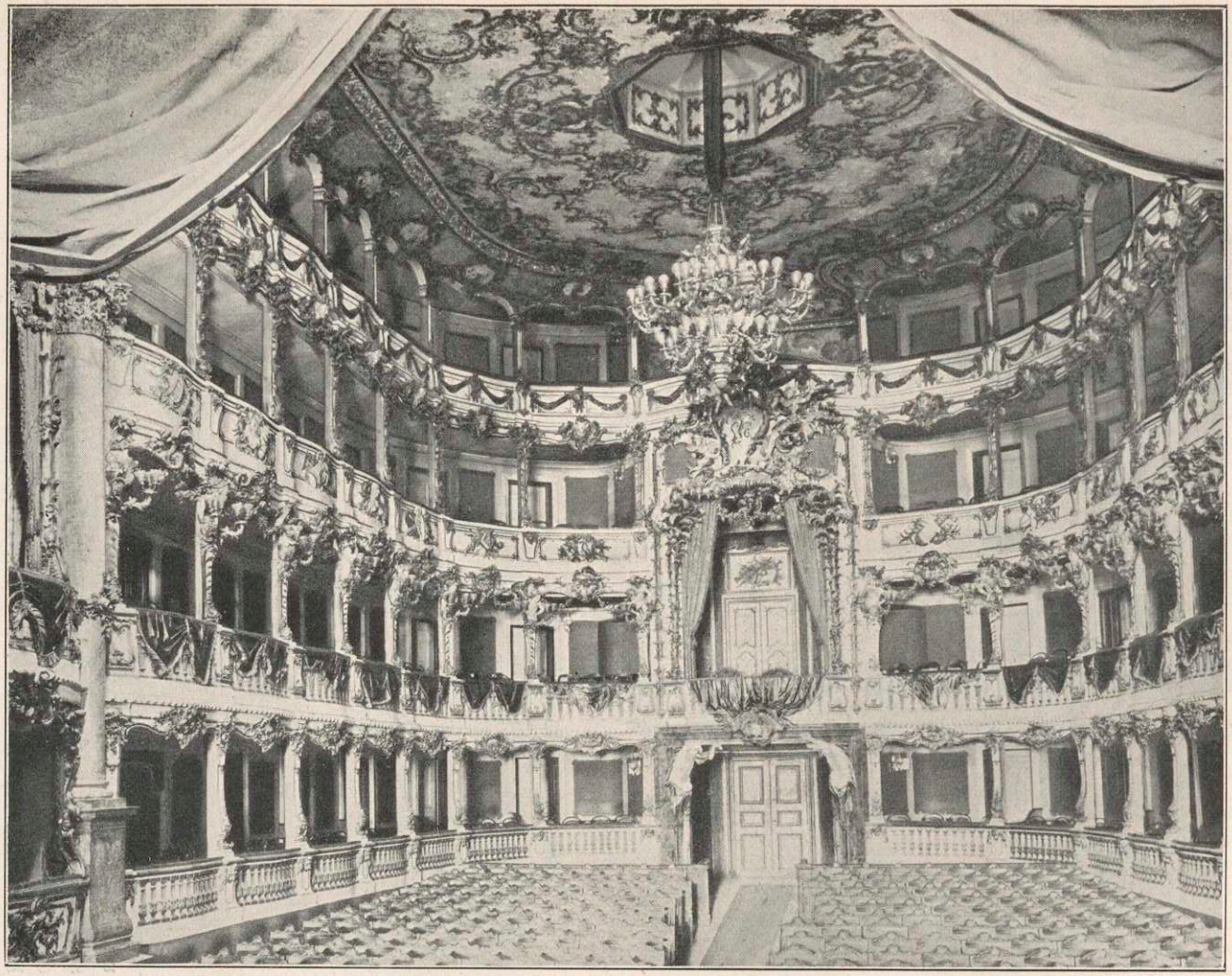


Fig. 128. Das königliche Residenztheater in München.

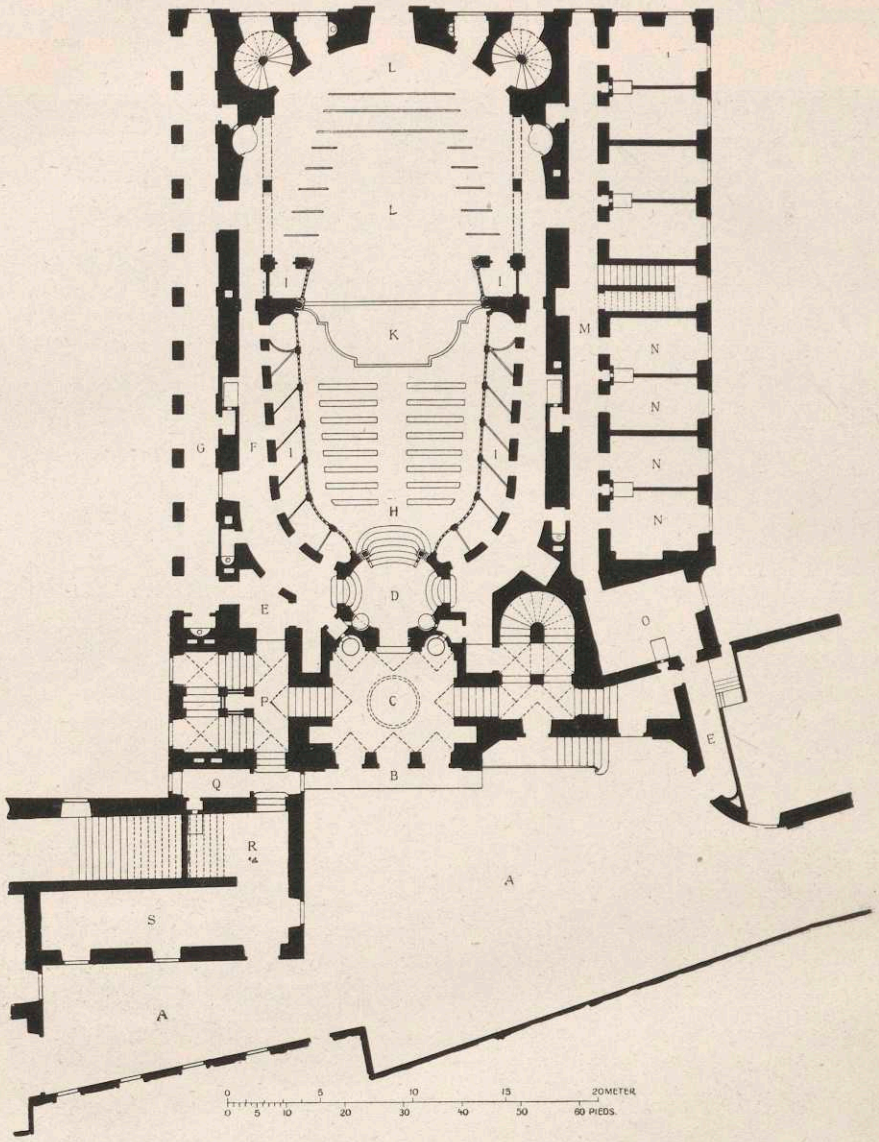


Fig. 129. Das königliche Residenztheater in München.

und ornamentale Schnitzereien, die reich vergoldet waren. Die Pracht potenzierte sich natürlich an der von Karyatiden getragenen Festloge des Hofes, welche durch 28 das Licht zahlloser Wachskerzen zurückwerfender Spiegel mit wunderbarem Glanz erfüllt wurde, und am Proszenium, dessen vier graue Marmorsäulen mit goldenen Laubgirlanden umwunden waren und dessen obere Mitte das kurfürstlich bayrische und das königlich sächsische Wappen krönten. Von dem mit al fresco Malerei geschmückten Plafond herab leuchteten acht Kristalllüstre mit je 50 Wachskerzen. — Das Theater ist unter dem Namen Königliches Residenztheater (Fig. 128 u. 129) noch heute erhalten und bezaubert uns durch seine anmutige innere Raumgestaltung, durch seinen wohnlichen Charakter und durch

sein einheitlich künstlerisches Gepräge. Der Saal ist verhältnismäßig gut in seiner alten Anlage erhalten geblieben; nur die Nebenräume, Zugänge und Korridore wurden in neuerer Zeit einer Umänderung unterworfen.[215]) — Das „teatro nuova pressa la residenza", wie das neue Haus in jener Zeit genannt wurde, diente anfänglich lange Zeit nur den großen, besonders zum Karneval stattfindenden Prunkopern und ferner für alle großen Ballfestlichkeiten und Maskeraden des Hofes, während im alten Opernhaus S. Salvator nur Operetten und Ballette gegeben wurden; bald aber bot das letztere auch dem rezitierenden Drama eine Heimstätte; vom 6. Oktober 1778 ab wurden dort deutsche Schauspiele und deutsche Singspiele aufgeführt. Seit diesem Jahre waren Giuseppe und Lorenzo Quaglio als Dekorationsmaler und Theaterarchitekten am Münchner Hofe tätig; letzterer dekorierte die am 29. Januar 1781 ihre Erstaufführung erfahrende Mozartsche Oper „Idomeneo".

Im Jahre 1785 war das Theater S. Salvator wieder in sehr baufälligem Zustand; eine Untersuchungskommission berichtete unter anderem, das Haus sei „keiner Reparatur mehr fähig, biete die größte Lebensgefahr und sei daher einzureißen",[216]) während das Oberbauamt behauptete, daß nicht die geringste Gefahr zu befürchten sei. Aus jener Zeit dürften zwei Handzeichnungen[217]) des Lorenzo Quaglio stammen, die handschriftlich unterzeichnet sind mit „De Quaglio Architetto Inv. et deli". Die erste (Fig. 130) stellt das alte Opernhaus S. Salvator in seiner letzten Gestaltung dar. Wir sehen, wie auch hier die französische Grundrißanlage die Vorherrschaft übernommen hat.

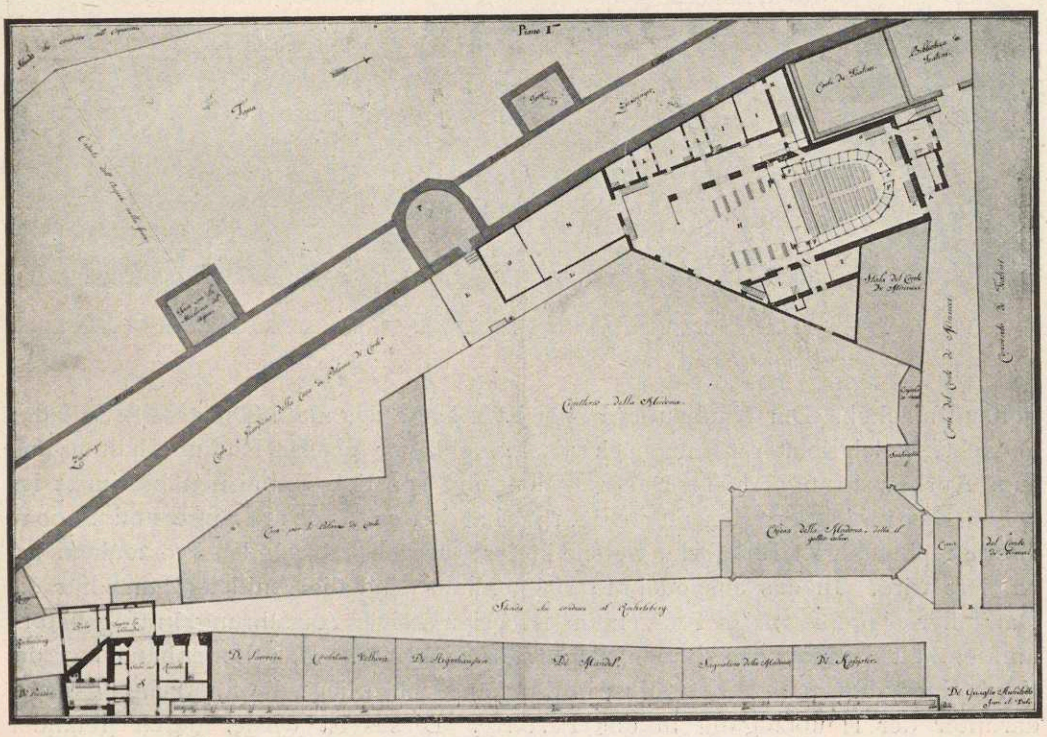


Fig. 130. Das Opernhaus S. Salvator in München in seiner letzten Gestalt.

Der langgestreckte, rechteckige Raum wird durch einen 3,00 m tiefen, mit Logen ausgebildeten und Säulen verzierten Proszeniumsbau, zwischen dem 9,60 m lang das Orchester liegt, in annähernd zwei gleiche Teile getrennt, wovon der eine durch die stattliche Bühne, der andere durch das sehr lebhaft an das Theater de la Comédie Française (vergleiche Seite 69 und Fig. 38) erinnernde Logenhaus eingenommen wird. Das letztere hat, wie sein Pariser Vorbild, ein durch Barrieren dreigeteiltes Parterre und war vollständig in Holzfachwerk ausgeführt.

Auf dem zweiten Handzeichnungsblatt Quaglios begegnet uns das Projekt eines Neubaues, in dem sich auffällig moderne französische Anschauungen

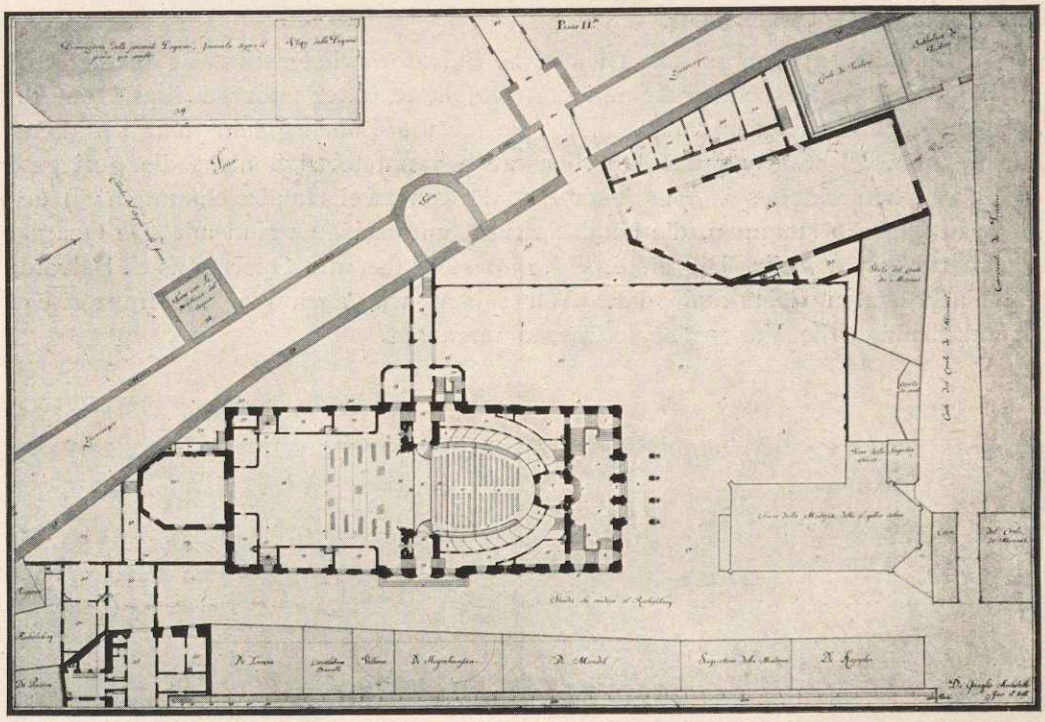


Fig. 131. Projekt für einen Neubau des Opernhauses S. Salvator in München von Quaglio.

geltend machen. Der Neubau ist in nächster Nähe des alten Theaters S. Salvator gedacht, welch letzteres nur noch als ein einziger großer Raum erhalten und zum Aufbewahrungsort für Dekorationen und sonstige Requisiten bestimmt ist.

Das projektierte Theater (Fig. 131) hat bei ca. 60,00 m Länge und 26,00 m Breite rechteckige Grundform, welche in der Querachse durch den Proszeniumsbau halbiert wird. In das ausgedehnte Bühnenhaus sind die Ankleideräume für die Darsteller eingebaut; das Proszenium ist bei massiver Ausführung kräftig betont und enthält Logen, dazwischen liegt das Orchester. Das Logenhaus hat die Form eines abgestumpften Ovales; in der Längsachse liegt die fürstliche Festloge, darunter der Hauptzugang in das Parterre. Dieses ist wieder durch Geländer dreigeteilt. Vor dem Zuschauerraum breitet sich ein reich geschmücktes Vestibül

aus mit beiderseitiger dreiarmiger Treppenanlage; darüber ist ein stattliches Foyer angeordnet. Die Erkenntnis, daß das Theater eine Erholungsstätte des Volkes und ein öffentliches Erziehungs- und Kunstinstitut sein soll, scheint mir auf die architektonische Planung von Einfluß gewesen zu sein. — Dies Projekt Quaglios wurde nicht verwirklicht. Im Jahre 1802 wurde das alte Opernhaus S. Salvator abgebrochen.

In Wien macht sich der französische Einfluß auf dem Gebiete des Theaterbaues in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geltend. Eine erhaltene Handzeichnung[218]) gibt uns Aufschluß über die Gestaltung des Hofburgtheaters (Fig. 132) nach dem 1756 erfolgten Erweiterungsbau. Das Theater (Fig. 133) ist in einem auffallend langgestreckten, rechteckigen, massiv ausgeführten Saal in Holzfachwerk eingebaut. Die lichte Breite desselben beträgt etwa 15,00 m, während die lichte Länge inklusive des Anbaues etwa 41,00 m mißt. Ziemlich genau in der Mitte wird dieser Raum durch das 5,00 m breite, mit sechs Dreiviertelsäulen geschmückte

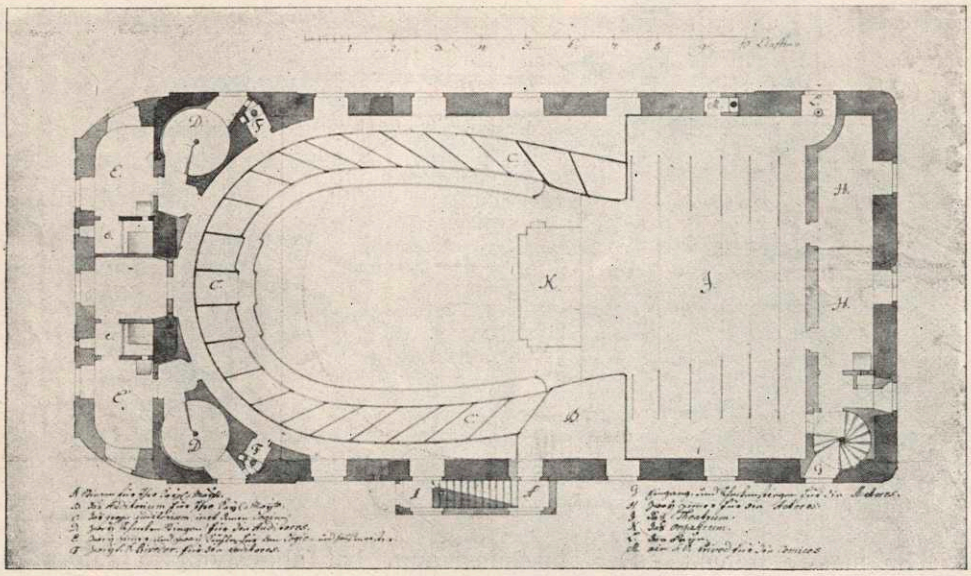


Fig. 132. Hofburgtheater in Wien bis 1756.

Proszenium in Zuschauerraum und Bühnenhaus getrennt. Die Bühne hat ca. 22,00 m Tiefe, ist mit zahlreichen Versenkungen versehen und steht mit den kaiserlichen Proszeniumslogen durch eine Treppe in Verbindung. Zwischen den Proszeniumslogen liegt das Orchester. In eigentümlicher, äußerst langgestreckter, etwa glockenartiger Grundform schließen sich unmittelbar an das Proszenium die Logenreihen an. Die kaiserliche Proszeniumsloge erfuhr auf der einen Seite insofern eine stattliche Erweiterung, als die benachbarten drei Ranglogen zu einer weiteren Hofloge vereinigt waren. Für besondere Hoffestlichkeiten diente die in ganz auffallend großen Abmessungen gehaltene, mit vier Dreiviertelsäulen geschmückte kaiserliche Festloge, die im Fond des Saales in der Längsachse angelegt ist. Ihr ist ein mächtiger Balkon vorgelagert, der

weit in den Zuschauerraum ausladet. Das Parterre selbst ist nach französischer Art durch eine Brüstung in „Parterre noble“ und „zweites Parterre“ geteilt; der Hof scheint in Wien endgültig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die bisher gebräuchliche Parterresitzanordnung aufgegeben zu haben. Das Theater war eben auch in Wien nicht mehr das rein höfische Institut wie früher, die Plätze waren auch dem Publikum gegen Bezahlung zugängig geworden. Aber nur auf zwei sehr schmalen Wendeltreppen und durch enge unbequeme Gänge erreichten die Besucher ihre Logen. Das Innere des Hauses war ganz nach französischem Vorbilde in Weiß und Gold gehalten.

Vollständig in französischem Geschmack ist das noch heute gut erhaltene, kleine Haustheater des Schlosses Schönbrunn ausgeführt, das nur für die Hofgesellschaft bestimmt war und einen durchaus intimen Charakter zeigt.[219]) Das Theater (Fig. 134, 135, 136) ist im Bestreben nach größtmöglichster Feuersicher-

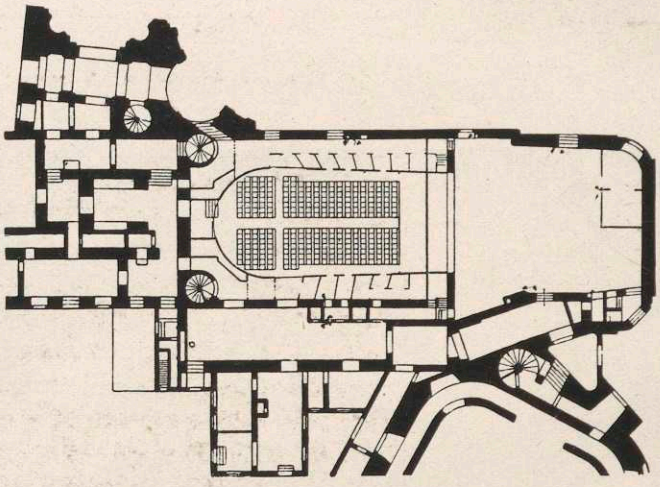


Fig. 133. Hofburgtheater in Wien nach dem Umbaue von 1756.

heit sehr massiv gebaut. Der Zuschauerraum hat abgestumpfte Eiform und enthält nur einen Rang, der als freitragender, mit Deckenbalustrade gezierter Balkon in den Saal vorspringt. Nur im Hintergrund unter der ganz bedeutend ausladenden Kaiserloge finden sich vier massive Tragstützen. Die Kaiserloge hat elliptische Grundform und ist mit einem Systeme jonischer Voll- und Dreiviertelsäulen geschmückt, die eine Galerie tragen. An den Seitenwänden des Saales ist diese Galerie nur angedeutet durch eine Anzahl kleiner, halbkreisförmig in den Saal auskragender Balkons. An Stelle des Proszeniums sind beiderseits je zwei gekuppelte jonische Vollsäulen angeordnet, die einen klassizistischen Dreiecksgiebel tragen. Das Gebälk setzt sich rings um den Zuschauerraum, der durch jonische, den Proszeniumssäulen entsprechende Pilaster gegliedert ist, fort und trägt eine stattliche, reich kassettierte Hohlkehle. Die von dieser umrahmte beziehentlich gestützte Decke ist mit einem Gemälde geziert. Die Bühne ist von sehr geringer räumlicher Ausdehnung und hat eine knapp mannshohe Unterbühne. Die innere Raumwirkung ist von eigenartiger

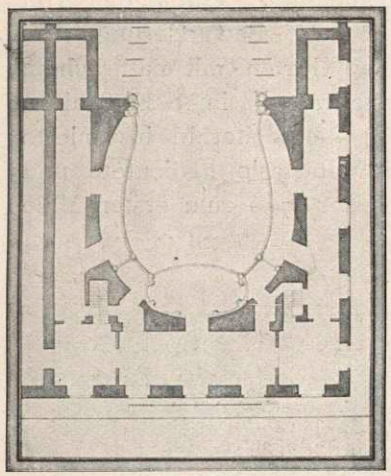


Fig. 134. Schloßtheater zu Schönbrunn.

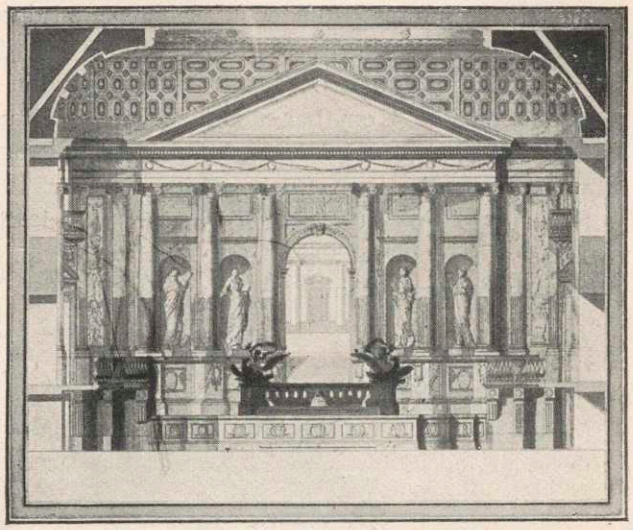


Fig. 135. Schloßtheater zu Schönbrunn: Bühnenansicht.

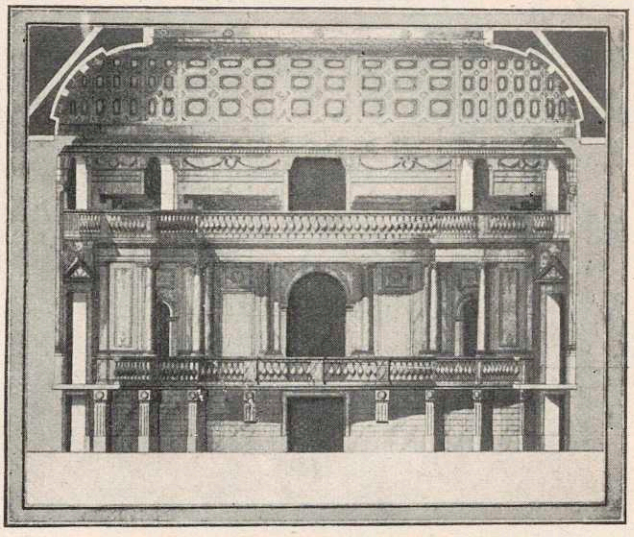


Fig. 136. Schloßtheater zu Schönbrunn: Kaiserl. Hofloge.

Schönheit, vornehm und ruhig, ganz im Sinne der damaligen, antiker Einfachheit zustrebenden, französischen Architekturauffassung. — Dieses Saaltheater wurde berühmt durch die zahlreichen, 1809 in Gegenwart Napoleon I. gegebenen Vorstellungen.

Ich kann meine Betrachtungen über das höfische Theater nicht schließen, ohne des französischen Einflusses auf das sächsische Theaterbauwesen gedacht zu haben, zumal gerade hier zahlreiche instruktive Handzeichnungen vorliegen.[220]) — Das jähe Ende italienischer Theaterkunst am sächsischen Hofe fällt zusammen mit dem Weggange des berühmten Giuseppe Galli-Bibiena. Der Umschwung zugunsten französischer Architekturauffassung trat im Dresdner Theaterwesen zunächst auf dem Gebiete der Szenendekoration ein und zwar momentan durch die Berufung des Pariser Hofarchitekten und Mitgliedes der Pariser Akademie Jean Jérôme Servandoni. Dieser inszenierte zunächst die von Metastasio und Hasse geschaffene Oper „Ezio", deren Erstaufführung am 20. Januar 1755 erfolgte und die in bezug auf Pracht der Ausstattung sogar die von Giuseppe Bibiena inszenierte Oper „Soliman" übertroffen haben soll; so traten beispielsweise bei dem darin vorkommenden Triumphzuge 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampeltiere auf. Die vom Theatermaschinen-

meister Reuß ausgeführten Maschinen und deren Beleuchtung durch 8000 Kerzen und Lampen erforderten 250 Personen zu ihrer Bedienung. Unter den von Servandoni gemalten Dekorationen fanden die höchste Bewunderung drei Szenerien, die Rom bei nächtlicher Beleuchtung, einen Garten mit natürlichem Springbrunnen und Wasserfall und das Kapitol darstellten. Beim Schlußballett waren 300 Personen gleichzeitig auf der Bühne.[221]) — Weiterhin inszenierte Servandoni mit ähnlichem Prachtaufwand die von Metastasio gedichtete und Hasse komponierte Oper „Olimpiade", die am 16. Februar 1756 zum ersten Male zur Aufführung kam.

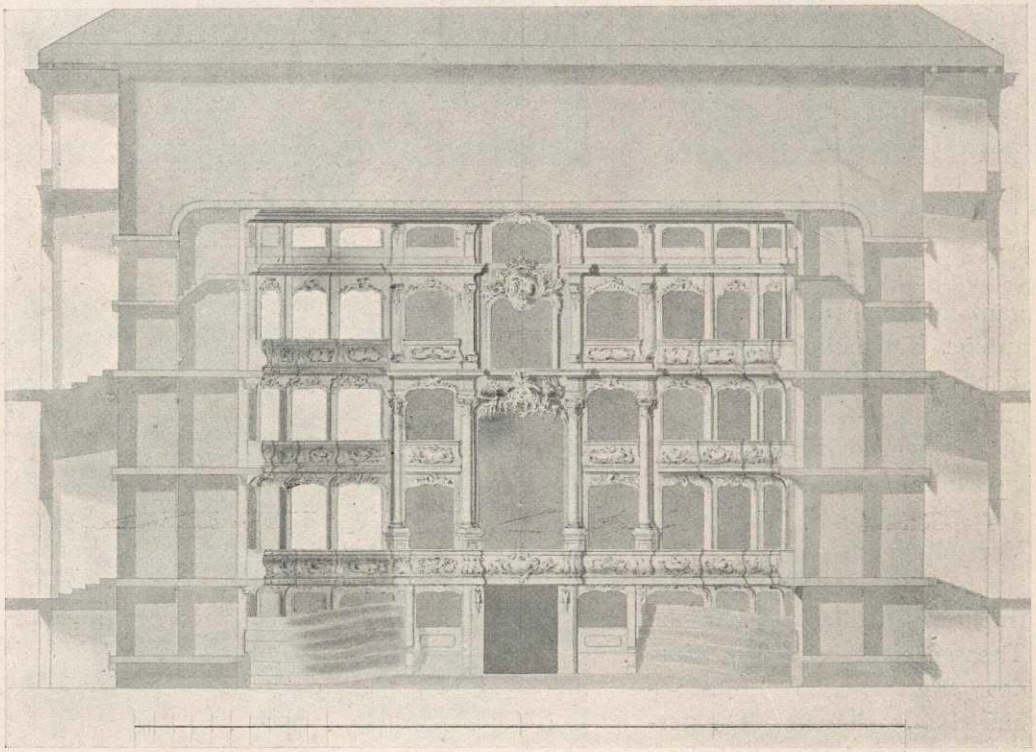


Fig. 137. Umbauprojekt für das Opernhaus zu Dresden.
(2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.)

All dieser festlichen Herrlichkeit am sächsischen Hofe wurde ein jähes Ende bereitet durch die Besetzung Dresdens am 9. September 1756 durch Friedrich den Großen und den damit seinen Anfang nehmenden siebenjährigen Krieg. Das Opernhaus lag nunmehr jahrelang völlig verödet; zeitweilig wurde es sogar von den Preußen als Kriegsmagazin verwendet. Am 20. Oktober 1756 verließ der sächsische Herrscher seine Residenzstadt Dresden und erst am 2. April 1763 nach Beendigung des für Sachsen so verhängnisvollen Krieges durch den Hubertusburger Frieden (15. Februar 1763) kehrte er dahin zurück. — Sogleich wurden wieder nach alter Weise höfische Lustbarkeiten veranstaltet, die sich natürlich in erster Linie auf theatralische Vorstellungen stützten. Das große Opernhaus wurde mit einem Kostenaufwand von 5938 Thlr. 20 Gr. durch

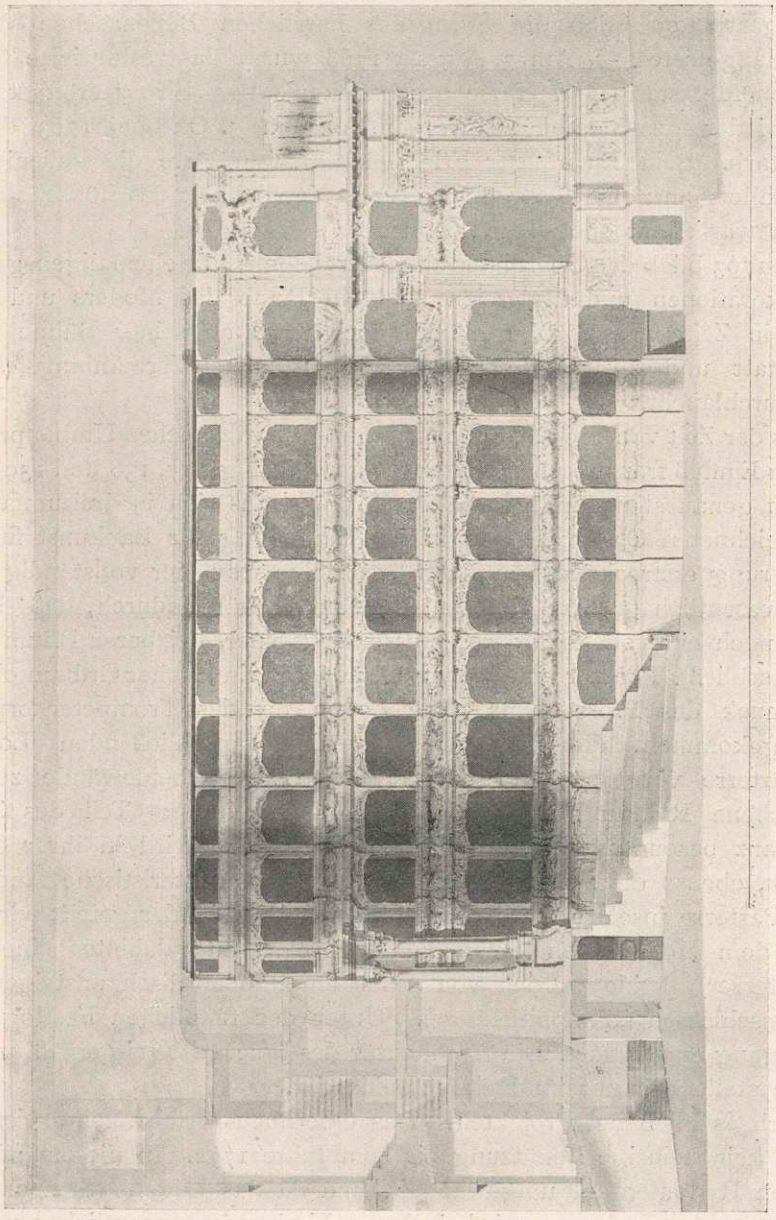


Fig. 138. Umbauprojekt für das Opernhaus zu Dresden. (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.)

den Theaterhofbaumeister Simon Gottlob Zugk und ganz besonders durch den altbewährten Maschinenmeister Reuß restauriert, wobei Reuß unter dem Orchester als wichtige Neuerung einen Resonanzboden anbrachte, wie er bisher in solcher Art nur am Turiner Theater (vergleiche Seite 92) vorhanden war. Durch diese Erneuerungsarbeiten blieb die Form des herrlichen Bibienaschen Werkes so gut wie unangetastet. — Am 3. August 1763 wurde das restaurierte Opernhaus mit der von Metastasio und Hasse geschaffenen Oper „Siroe" eröffnet, um aber sogleich wieder geschlossen zu werden, da am 5. Oktober 1763 der König plötzlich starb. Sein Nachfolger Friedrich Christian löste die italienische Oper und das Ballett auf; die Glanzzeit und die Herrlichkeit des höfischen Theaters in Dresden war damit endgültig vorüber.

Seit 1763 blieb das Opernhaus unbenützt liegen; „die ehemaligen, geschmackvollen Dekorationen und Malereien sind ein Raub des Moders und der Zeit" berichtet ein Zeitgenosse. Nur einmal noch fand auf seiner Bühne eine Vorstellung statt und zwar, wie Hasse schreibt, am „Vermählungsfeste seiner jetzigen Durchlaucht."[222])

Aus der Zeit von 1765 bis 1780 stammen jene zahlreichen Umbauprojekte,[223]) die alle den Einfluß französischen Geistes zeigen. In Fig. 137, 138 und 139 publiziere ich das am genauesten durchgearbeitete Projekt, das sich in drei umfangreichen, schön gezeichneten Originalplänen in der Sammlung für Baukunst findet. Die Hauptänderung erstreckt sich auf den Proszeniumsbau, der vollständig erneut ist und eine wesentlich größere Tiefenentwickelung erhält dadurch, daß sich an die Hoflogen noch ein vollständig geschlossener, kleiner, heizbarer Raum (chambre separée) anschließt. Pilaster und Dreiviertelsäulen korinthischer Ordnung bilden den Hauptschmuck des Proszeniums. Die Logen für das Trompeterkorps sind in Wegfall gekommen, die an das Proszenium anschließenden Logen sind in das Parterre vorgeschoben und sämtliche Logenscheidewände zeigen eine ausgesprochene Richtung nach der Bühne. Der hintere Teil des Zuschauerraumes, ganz besonders aber die dreiteilige Festloge wird in ihrer Grundform beibehalten, ebenso die zwei Rangtreppen. Eine charakteristische Änderung erfährt das Parterre insofern, als dasselbe durch ein Geländer geteilt wird in einen vorderen, dem Hof vorbehaltenen Teil („Cercle") und dahinter einen zweiten Teil („Parterre"); beide werden von sechs amphitheatralisch ansteigenden Sitzplätzen umschlossen („Amphitheater"). Unter der fürstlichen Festloge war ein breiter Zugang angeordnet. Die Architektur des Innern ist zeitgemäß umgestaltet; das Ganze stellt sich uns im Rokokokleide dar.

Doch es blieb bei Projekten! Das Opernhaus erfuhr keine Veränderung, aber auch keine einzige Benützung bis zum Jahre 1772. In diesem Jahre wurde es in einen Redoutensaal umgewandelt, und da das Logenhaus noch in gutem Zustande war, so wurde es auch bei diesem Umbau im wesentlichen unverändert beibehalten (Fig. 139). Dagegen wurden die Wunderwerke der Bühne demoliert, ihr Fußboden mit jenem des Parterreraumes in eine horizontale Ebene gebracht und in das mächtige Bühnenhaus ein stattlicher Holzfachwerkbau aufgestellt, der in ähnlicher Weise wie das Logenhaus in Ränge geteilt wurde. Diese bildeten aber nicht Logen, sondern durchlaufende Galerien. Die Architektur war dieselbe wie dort; auch hier kehrte in der Längsachse die dreiteilige Säulenstellung wieder, die dort die mittlere Hofloge zierte. Dieser eigenartige im Lichten ca. 52,50 m

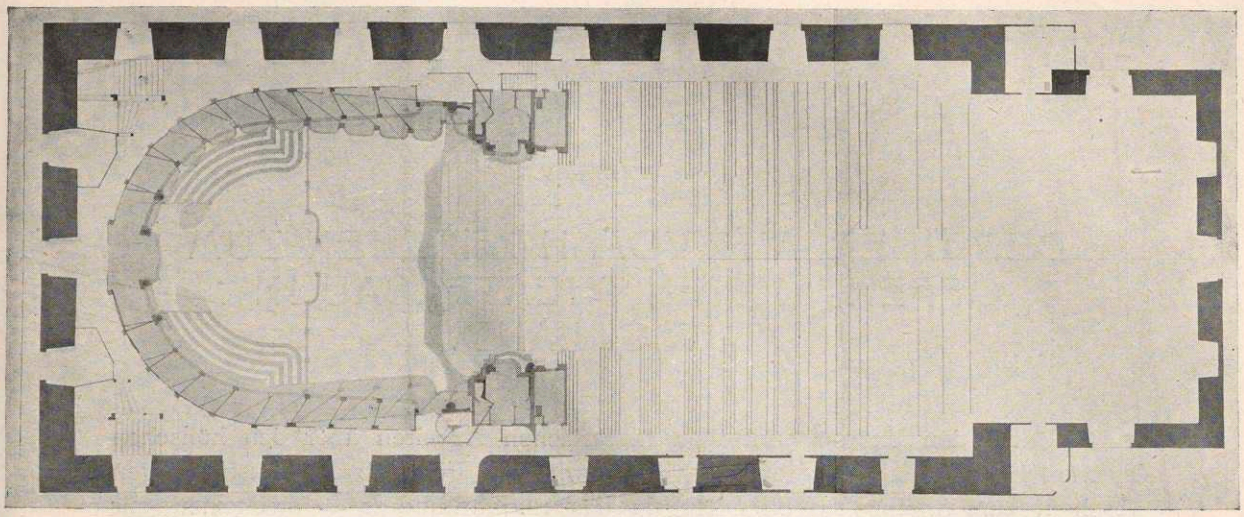


Fig. 139. Umbauprojekt für das Opernhaus zu Dresden (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts).

lange und etwa 16,00 m breite Festsaal muß bei seinen ungemeingroßen Abmessungen, seiner festlich reichen architektonischen Durchbildung, im Glanze ungezählter Kerzen und erfüllt mit einer mehrtausendköpfigen, genußfreudigen, glänzenden Gesellschaft, einen feenhaften Eindruck gemacht haben, zumal damals noch nicht der steif nüchterne, schwarze Frack Geschmack und Phantasie der Einzelnen beschränkte, sondern der prickelnd phantastische Reiz der Rokokokleidung zur lebensvollen Erscheinung des Ganzen außerordentlich beitrug. — Im Jahre 1849 wurde das große Dresdner Opernhaus, die Stätte einer heiteren, vielseitigen Kunstbetätigung, durch einen Brand für immer vernichtet.

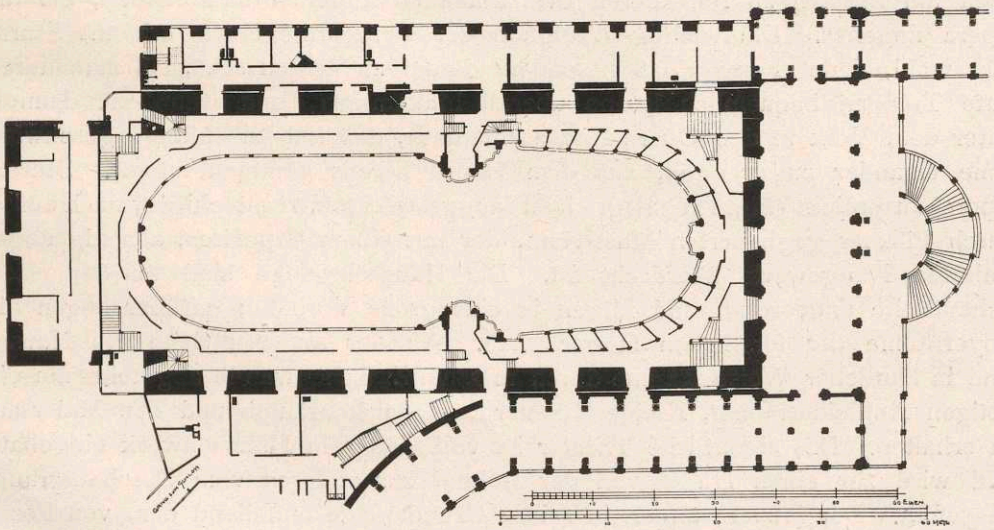


Fig. 140. Das Dresdner Opernhaus als Redoutensaal. (Umgebaut 1772.)

XII.

DER ÜBERGANG VOM HÖFISCHEN ZUM ÖFFENTLICHEN THEATERBAU IN DEUTSCHLAND.

Unter den älteren deutschen literarischen Arbeiten über den höfischen Theaterbau — diese Literatur fällt, wenn wir von Furttenbachs Ausführungen absehen, zum weitaus größten Teil in das 18. Jahrhundert — erscheinen mir jene zweier Architekten erwähnenswert: die des Sturm und des Penther.

Zunächst ist es der vielgereiste Mathematikarchitekt Leonhard Christoph Sturm[224]) (um 1669 in Altdorf bei Nürnberg geboren, gestorben 1729 in Blankenburg), welcher in dem Werke „Vollständige Anweisung zur Civil-Baukunst" sich auch in Kapitel XVI ausführlich über den Theaterbau seiner Zeit ausspricht.[225]) — Dreierlei „mathematische Wissenschaften" wären nach seiner Ansicht am Opernhausbau beteiligt und zwar die Architektur, die zum eigentlichen Hausbau zu dienen habe, die Perspektiv, um „die Scenen des Theatri" und die „Gerüste" zu bemalen und schließlich die Mechanica, um diese Szenen und Gerüste zu bewegen. Das Opernhaus soll bestehen aus dem „Theatrum", das ist also die Bühne mit ihren Nebenanlagen, dem Platz für die Zuschauer und endlich noch die „Redoute", das ist ein Saal, wo „grosse Herren, auf welche doch am meisten zu reflektieren ist, zusammen kommen und bleiben, biß die Opera angehe". Die wichtige Aufgabe der Verkehrsregelung erkennt Sturm sehr wohl, denn er sagt, daß besonders darauf zu achten sei, „daß man durch gute Treppen bequemlich könne überall hinkommen, und wenn ein Tumult unter dem Volk in den Opern-Hause entstünde, daß sich die Mänge geschwind ohne einander zu drengen, aus dem Hause heraus kommen möge". Sturms Opernhausprojekt (Fig. 141) zeigt einen langgestreckten, rechteckigen, nach außen durch Pilaster gegliederten Massivbau, der mit einem doppelten, allseitig abgewalmten Hängewerk überdacht ist. Die Haupteingänge sind an der einen Schmalseite angeordnet und führen in eine große Vorhalle; darüber liegen die Foyerräume der fürstlichen Herrschaften. An der anderen Seite des Hauses sind in ähnlicher Weise Räume durch massive Zwischenwände abgeteilt, um die nötigen Ankleidezimmer, Kleiderkammern, Requisitenräume und den Malersaal zu erhalten. Das eigentliche Theater ist vollständig in Holzfachwerk eingebaut und wird zur einen Hälfte von der Bühne, zur anderen vom Zuschauerraum ausgefüllt. Der letztere ähnelt in seiner Grundanlage auffallend dem von Pozzo entworfenen Theater (vergleiche Fig. 24); das Orchester ist von sehr stattlicher Ausdehnung. Auch die Bühne ist ganz nach Pozzos Vorbilde nachgeschaffen; sie hat eine hohe Unterbühne und in ihrem vorderen Teil schiefgestellte Schnellverwandlungskulissen. Die Schieber sollen so nahe beieinander stehen, daß

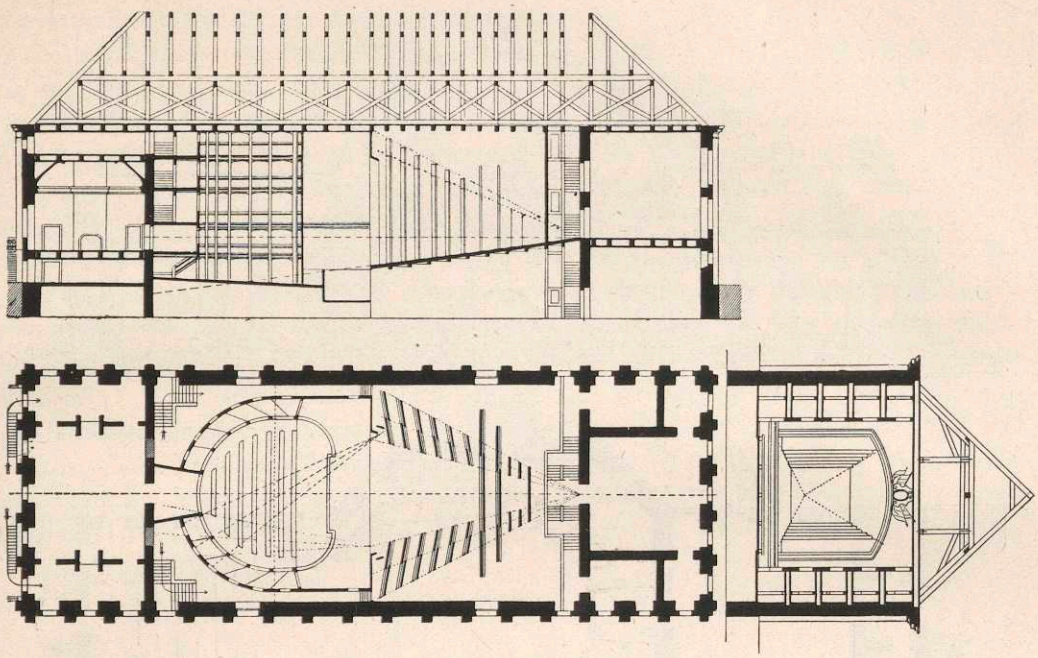


Fig. 141. Sturms Theaterprojekt.

eine Person grad noch bequem die Gasse passieren kann. Die Kulissen der Hinterbühne sind feststehend und nicht schräg gestellt; eine ausgedehnte Bühnentreppenanlage ist vorgesehen, „um bey dem agiren überal bequem hin zukommen".

Während Sturm, ohne es zu wollen, infolge einer mehr verstandesmäßigen Ausübung der Kunst der Vorfechter des französischen Klassizismus wurde, begegnet uns in Johann Friedrich Penther (1693—1749; vergleiche auch S. 133) noch ausgesprochen barocke Kunstauffassung. Er ist Sturm gegenüber durchaus gegensätzlicher Meinung, wenn er in seinem Werke „Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst"[226]) sagt: „Wenn Leonh. C. Sturm noch am Leben wäre, würde er auf meine Rundungen eifern, da er gar sehr vor die schlechte recht winckelichte Figuren portiret gewesen, theils weil die Rundungen allerhand Schwürigkeiten, als wegen der Sparrenköpfe etc. unterworffen, theils weil zu seiner Zeit andere, und nicht Er auf den Einfall der artigen Rundungen gerathen (wiewohl er doch auch Rundungen an Ehren-Pforten angebracht)."

In demselben Werk findet sich auch sein Entwurf zu einem „Schloß-Opern-Haus" in Aufriß und Grundriß dargestellt (Fig. 142), der sehr originell und in mancher Beziehung für seine Zeit charakteristisch ist. Der Gedanke, daß möglichst alle Zuschauer gut sehen und hören können, beginnt in jener Zeit wirksam zu werden und ist für dieses Projekt außerordentlich bestimmend. Der Meister gibt deshalb dem Zuschauerraum die größten Abmessungen und macht ihn zum dominierenden Bestandteil des Gebäudes; als Grundform wählt er das Achteck „theils weil das Acht-Eck der Figur des Amphitheatri näher als ein Vier-Eck trit, theils weil die achteckte Figur dem Auge mehr Belustigung als eine viereckte macht". In den achteckigen Raum sind nun hufeisenförmig die Logenränge zu je 22 Logen in Holzfachwerk eingebaut, zu denen noch in der Längsachse, der Bühne gegenüber, die wesentlich größere Hofloge kommt;

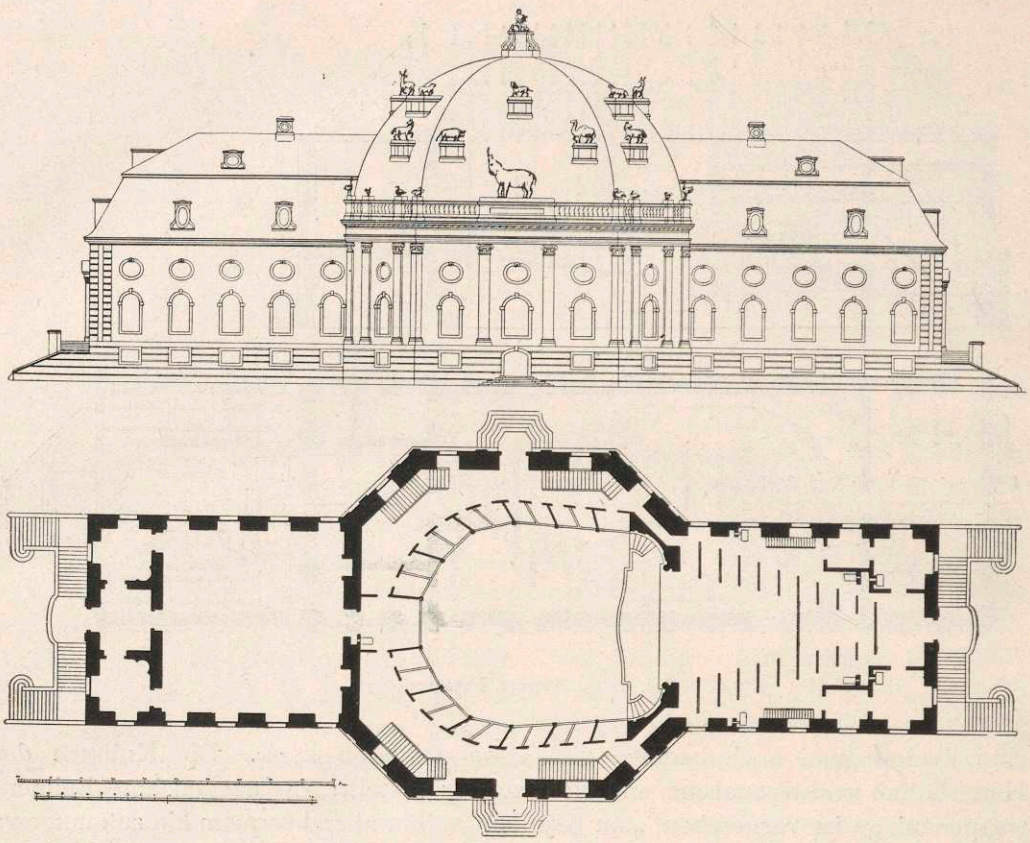


Fig. 142. Penthers Theaterprojekt.

sämtliche Logenscheidewände sind, soweit angängig, nach der Bühne gerichtet. Auf möglichst glatte Abwicklung des Verkehrs wirkt er durch Anlage breiter Logengänge und durch vier geräumige Holztreppen hin. Ein durch Pilaster und Säulen gegliedertes Proszenium, das aber keine Logen enthält, trennt den Zuschauerraum von einer langgestreckten Bühne, unter dieser ist eine mannshohe Unterbühne angeordnet. Damit das Gebäude durch den Bühnenanbau „nicht verstellet werde", fügt der Meister auf der anderen Seite des Zuschauerraumes einen entsprechend gleichgroßen Anbau an, der einen Saal mit Nebenräumen enthält, „wodurch das gantze Gebäude von aussen eine schöne Symetrie" bekommt. Bemerkenswert ist die äußere Gestaltung des Theaters, auf die der Architekt deshalb großen Wert legt, weil das Opernhaus als selbständiges Bauwerk sich der Gesamtanlage einer fürstlichen Residenz[227]) einzufügen hat. Der den Mittelbau des Opernhauses bildende Zuschauerraum ist „en Dome" zugedeckt und um seine Mauerflächen „sind Römische Wand-Pfeiler appliciret". Eine bewußte charakteristische Gestaltung des Opernhauses in seinem Äußeren ist aber keineswegs angestrebt; abgesehen von dem merkwürdigen figürlichen Schmuck der Kuppel, der den musizierenden Orpheus und die durch seine Kunst angelockten Tiere zum Inhalt nimmt, läßt nichts die Zweckbestimmung des Hauses ahnen.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts begannen auch in Deutschland an den Theatern der Höfe die Vorstellungen einen öffentlichen Charakter anzunehmen

insofern, als das Publikum gegen Zahlung von Platzgebühr Zutritt erhielt. Die Bürger erschienen früher als eine das Haus füllende, den Befehlen des Hofes unterstehende Masse, die sich jeder öffentlichen Kritik und jedes Anspruches auf Komfort und auf Platzwahl zu enthalten hatte. Nachdem aber die Vorstellungen gegen Eintrittsgeld öffentlich gehalten wurden, mußten auch dem Publikum Rechte gegeben werden. Der Übergang vom höfischen zum öffentlichen Theater vollzog sich in der Zeit der Aufklärung, beim Übergange vom absoluten zum konstitutionellen Staatswesen. In Italien ist das Theater bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts, in Frankreich durch die Revolution zum öffentlichen Institut geworden. In Deutschland begann dieser Umschwung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und hatte sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts allgemein vollzogen. Das Erstarken und schließlich die großartige Blüte der deutschen dramatischen Kunst vernichtete die Alleinherrschaft der italienischen wie der französischen Theaterarchitektur auf der Bühne. Was Gluck und Mozart für die deutsche Musik, Lessing für die deutsche Sprache und Dichtung waren, wurde Gottfried Semper für die deutsche Baukunst und insbesondere für den deutschen Theaterbau.[228])

Anmerkungen und Literaturnachweis.

Vorausgeschickt sei, daß die Literatur über die erste Epoche des modernen Theaterbaues, also über den Bau der höfischen Theater, äußerst dürftig ist, während diejenige über den Bau öffentlicher Theater zahlreiche und umfassende Arbeiten zu verzeichnen hat, so z. B. E. O. Sachs: „Modern opera houses and theatres", London 1896; C. Contant, Texte par Philippi: „Parallèle des principeaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises allemandes et anglaises", Paris 1860; Manfred Semper, „Theater", Handbuch der Architektur, IV, 6, Stuttgart 1904. Soweit aber in diesen letzteren Werken einleitend über den höfischen Theaterbau, also über die Epoche von 1500 bis zur französischen Revolution, gesprochen wird, zeigen sich stets große Lücken und zahlreiche Unrichtigkeiten. Die Geschichte des höfischen Theaterbaues ist in gedrängter Kürze erstmalig durch Gurlitt, „Geschichte des Barockstiles", 3 Bände, Stuttgart 1887—1889 im ersten Bande, Kapitel 21, „Der Theaterbau und die Bibiena", bearbeitet und seitdem vielfach, besonders auch von ausländischen Autoren, von dort nachgeschrieben worden. —

Im nachfolgenden Literaturverzeichnis führe ich nur jene Werke an, die mir für meine Studien von besonderem Interesse erschienen und mit dieser Arbeit in Beziehung getreten sind; dagegen muß ich auf die Nennung der äußerst umfangreichen, von mir durchgesehenen Literatur über die Theatergeschichte verzichten. Ich kann das um so leichter tun, als in all diesen Arbeiten auf den Bau und die Einrichtung der höfischen Theater, auf ihre Bühnendekoration und Maschinenanlagen meist keine oder doch nur spärliche und dann gewöhnlich ungenaue, oft auch falsche Angaben gemacht worden sind.

---

1. Harnack: Praktische Theologie, Erlangen 1878.
2. Gurlitt: „Kirche und Kunst", enthalten in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", 9. Jahrgang, April-Nummer, Göttingen 1904.
3. Paul Wolf: Stellung der Christen zu den Schauspielen, Leipzig 1897.
4. Paul Weber: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894, ferner verweise ich auf zwei Handschriften in der Kgl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden: Deutsche Historienbibel A 49 und A 50.
5. Mone: Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846.
   Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848.
   K. Hase: Das geistliche Schauspiel, Leipzig 1858.
   Schletterer: Das deutsche Singspiel, Augsburg 1863.
   Knorr: Entstehung und Entwickelung des geistlichen Schauspieles in Deutschland und das Oberammergauer Passionsspiel, Leipzig 1872.
   Ch. Muff: Theater und Kirche, Halle 1882.
   R. Froning: Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1884.
   H. Reidt: Das geistliche Schauspiel des Mittelalters.
   Wilken: Geschichte der geistlichen Spiele.

6. Jak. Burkhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1899. 7. Auflage.
7. Eduard Flechsig: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schlusse des 16. Jahrh., Dresden 1894. Dissertation.
8. Dr. Mothes: Illustriertes Baulexikon, Leipzig 1883, siehe Stichwort „Gebäude".
9. G. Bapst: Essai sur l'histoire du théâtre, Paris 1894.
10. Handbuch der Architektur IV, 6, Stuttgart 1904.
11. A. Gosset: Construction des théâtres, Paris 1886; siehe Seite 6.
12. Chronik von Metz.
13. Handschrift, aufbewahrt in der Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen; vergleiche ferner Mone a. a. O.
14. Leibing: Inszenierung des Luzerner Osterspieles von 1583, Elberfeld 1869.
15. Müntz: Histoire de l'Art pendant la Renaissance, Paris 1889—1891. 1. Bd., Seite 20 m. Abbildg.
16. Flechsig, a. a. O.
17. So waren z. B. in Mailand Leonardo da Vinci und Bramante, in Rom Bramante, Peruzzi, Raffael usw., in Urbino Girolamo Genga, in Mantua Giulio Romano als Festordner bei Hofe tätig.
18. Paravicini: Die Renaissance-Architektur der Lombardei, Dresden 1877—78.
19. Dohme: Kunst und Künstler, II. Band, 1. Teil; darin: Donato Bramante von H. Semper.
20. Müntz a. a. O. II, Seite 299 mit Abbildungen.
21. Repertorium für Kunstwissenschaft, V, 1882: Janitschek, „Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513".
22. Jakob Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien. II. Auflage.
23. H. Heyd: Heinrich Schickhardt, Handschriften und Handzeichnungen, Stuttgart 1902.
24. Bertotti Scamozzi: Les batimens et les dessins de Andre Palladio, Vicence 1776.
25. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles; Band 1, Stuttgart 1887.
26. Jak. Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien; siehe ferner Handbuch der Architektur IV, 6 und II, 5.
27. Dörpfeld und Reisch: Das griechische Theater, 1896.
28. M. de la Lande: Voyage en Italie, 1765—1766; vergleiche ferner hierzu
Montenari: Del teatro olimpico di Andrea Palladio, Padua 1733 und den in der Königl. Öffentlichen Bibliothek befindlichen Band: Pläne verschiedener Theater in getuschten Handzeichnungen (Archit. 273); ferner auch
Patte: Description du théâtre de la ville de Vicence, Paris 1780.
29. V. Scamozzi: Dell idea della architettura universale, 1687; siehe Buch 8.
30. Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1868 ff.
31. Von Furttenbachs schriftstellerischen Arbeiten sind mir bekannt:
1) Neues Itinerarium Italiae, Ulm 1626.
2) Beschreibung Einer newen Büchsenmeisterey, Ulm durch Jonam Sauern 1627.
3) Architectura civilis, Ulm 1628 (Kupfer von R. Custodis).
4) Architectura navalis, Ulm 1629.
5) Architectura martialis, Ulm 1630 (Kupfer von R. Custodis).
6) Architectura universalis, Ulm 1635 (Kupfer von Remboldt).
7) Architectura recreationis, Augsburg 1640 (Kupfer von Remboldt).
8) Architectura privata, Augsburg 1641.
9) Feriae architectoriae, 1662.
10) Mannhafter Kunstspiegel, Augsburg 1663.
Unbekannt sind mir bisher geblieben:
11) Chronika der Reichsstadt Ulm; 3 Teile mit Kupfern (Handschrift).
12) Von der Kriegsbarkeit 1613; mit Handzeichnungen (Handschrift).
32. Neues Itinerarium Italiae, Ulm 1627; Seite 87, Kupferbl. 14. Vergl. auch den in der Architektonischen Rundschau 1905, Heft 6, soeben publizierten Aufsatz von C. Gurlitt: „Eine Künstlerreise aus dem 17. Jahrhundert. Joseph Furttenbachs Studienreise nach Italien (etwa 1613—1623)".
33. Menétrier: Traité des Ballets, 1682.
Jean Georges Noverre (1727—1810): Lettres sur la danse et sur les ballets, Lyon 1760; seine sämtlichen Werke erschienen 1803 zu Petersburg; 4 Bände.
34. Vergleiche hierzu auch Serlios Bühnendekorationen, reproduziert bei Burkhardt: Geschichte der Renaissance in Italien.

35. Furttenbach: Architectura civilis, Ulm 1628.
Siehe auch Gaston Vuillier: La Danse, Paris 1898, wo sich auf Seite 77 die Abbildung einer Gravüre von Callot findet: „Ballet donné à la cour du Grand-Duc de Toscane pendant les Fêtes du Carnaval de l'année 1616".
Vergl. ferner Fig. 8 meiner Arbeit; die dort dargestellte Bühnendekoration hat im Originale folgende Beschriftung: Machina rapresentante la Reggia della Dea Flora Galata dall' alto resa stabile ed illuminata nell ultima sera del Carouale per la Festa di Ballo Fatta per S. A. R. ed Elettorale Federico Cristiano Figlio Del Regnante Augusto Di Polonia ed Eletorale di Sassonia nel Teatro Grimani a S. Gio. Grisostomo con illuminazione pure di tutto il Teatro medesimo, il primo Marzo 1740. Antonio Jolli Inuentor e Pittor dell' sudeto Teatro.
36. Vergl. Croce: Il teatro di Napoli, Neapel 1891; Illustrationen; ferner
Ricci: I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII, Bologna 1888; und
L. Rasi: Il comici italiani, Florenz 1897—99; Illustrationen.
37. Vergl. die Berichte deutscher Reisender, z. B. Furttenbachs, Schickhardts usw.
38. Übrigens hatten viele der höfischen Theater treffliche Akustik, so z. B. das berühmte Teatro Farnese.
39. Ricci a. a. O., vergl. auch Fig. 30 meiner Arbeit.
40. Furttenbach: Architectura civilis, Ulm 1628.
41. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles, Bd. I.
42. Baldinucci: Notizie dei professori del disegno, Florenz 1846; ferner
Gespregspiele, 6. Teil, durch ein Mitglied der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft, Nürnberg 1646.
43. 1 Palmi (Genua) = 0,290 m; siehe Mothes: Illustriertes Baulexikon, Leipzig, unter dem Stichwort „Maß".
44. Furttenbach: Architectura recreationis, Augsburg 1640; Kupferblatt 16 und zugehöriger Text.
45. Furttenbach: Architectura civiles, Ulm 1628.
46. Jos. Furttenbachs des Alteren Mannhaffter Kunst-Spiegel, Augsburg 1663.
Zu Fig. 14 bemerke ich noch, daß von Guitti eine große Zahl Bühnendekorationen für Ferrara im Stich erschienen von denen eine Serie betitelt ist: „L'Andromeda di D'Ascanio Pio di Savoia. Cantata, e combattuta in Ferrara il Carneuale dell' anno 1638. Francesco Guitti Arch."
47. Stefano Arteaga: Le revoluzioni del teatro musicali italiano, Venedig 1785; deutsch von Forkel: Geschichte der italienischen Oper, Leipzig 1789; 2 Bände.
Vergl. ferner: G. W. Fink, Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig 1838 und
Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh., Leipzig 1901.
48. Giovanni Bardi war in seiner Zeit berühmt durch die Erfindung eines vielbejubelten Intermezzi, welches in Florenz zur Vermählungsfeier des Ferdinando von Medici mit Christiana von Lorena dargestellt wurde.
49. Jacobo Corsi war mit Ottavio Rinuccini und Jakobo Peri eng befreundet; letzterer galt als ein sehr geschickter Musiker.
50. Vergl. bei St. Arteaga a. a. O.
51. Vergl. Gespregspiele a. a. O., 6. Teil.
52. Schon 1601 wurde in Bologna Euridice aufgeführt.
53. Vergl. Pozzo: Perspectivae pictorum atque Architectorum, Augsburg 1709.
54. Paolo Donato Parmigiano: Descrizione del gran teatro farnesiano, Parma 1817.
Gurlitt a. a. O. Band I.
Handbuch der Architektur II, 5, Kapitel 16, Fig. 308 u. 309.
55. Patte: Essai sur l'architecture théâtrale, Paris 1782; Seite 65 ff.
56. Paolo Emilio Ferrari: Spettacoli Drammatico-Musicali etc. in Parma dall' anno 1628 all' anno 1883; Parma 1884; S. 20 ff.
Für freundliche Mitteilungen Herrn Stadtbaurat Ferrari in Parma auch hiermit nochmals ergebensten Dank.
57. Fabricio Carini Motta: Trattato sopra la strattura de theatri, e scene, Guastalla 1676.
58. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles I, Seite 460 ff.
Ilg: „Der Maler und Architekt Andrea Pozzo", enthalten in den Berichten und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien XXIII, Wien 1886.
59. Handbuch der Architektur IV, 6e.

60. Siehe Pozzo a. a. O. Band II, Fig. 45, 46 u. 47.
61. de la Lande: Voyage en Italie 1765—1766.
62. Ricci: I teatri di Bologna, Bologna 1888.
63. Sr. Hochwürden Herrn Dr. Achille Ratti für freundliche Bemühungen um diesen Plan ergebensten Dank.
64. R. Genée: Shakespeare, Hildburghausen 1872.
65. K. Th. Gädertz: Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888.
66. R. Genée: Die Entwickelung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München, Stuttgart 1889.
67. Baudissin: Ben Jonson und seine Schule; I. Teil, Leipzig 1836.
68. Vergl. Arteaga, deutsch von Forkel a. a. O.
69. Vergl. Bapst a. a. O., Gosset a. a. O., Contant-Philippi a. a. O.
Roubo: Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales, Paris 1771.
Beauchamp: Recherches sur les théâtres de France, Paris 1735.
Parfaict: Histoire du théâtre François depuis son origine. 2 Bände. 1735—36.
Petit de Julleville: Histoire du théâtre en France, 1886.
Arth. Pougin: Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts, 1885.
70. Le Magasin pittoreske, 1840, Seite 6; vergl. auch Gosset a. a. O.
71. Dumont: Parallèle des plans et des plus belles salles des spectacles publiques d'Europe, Paris 1760 (60 Kupferblatt in Folio).
Dumont: Suite de projets detaillés des Salles de Spectacles particulieres avec les principes de constructions, tant pour la Mechanique des Theatres, Paris 1773 (50 Kupfertafeln in Folio).
72. Ad. Pougin a. a. O. Seite 342, 344, 345.
73. Menétrier und Noverre vergl. auch Anmerkung 33.
74. Pougin: Dictionnaire du théâtre, Paris 1885; auf Seite 81 findet sich die Darstellung des „Ballet de la Royne, par Balthazar de Beaujoyeulx (Baltassarini), dansé en 1581".
75. Le Magasin pittoreske, 1840, Seite 317.
76. Despois: Le théâtre François sons Louis XIV., Paris 1874.
77. Pougin a. a. O. Seite 82 ff.
78. Reproduziert bei Pougin a. a. O. Seite 485.
79. Henri Sauval: Histoire des Antiquités de Paris.
80. Dulaure: Histoire de Paris.
81. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles II., Seite 138.
82. Vergl. Gosset a. a. O., Pl. 3—4, Fig. 3; ferner auch Blondel: Architecture françoise, Tome III, Paris 1752, wo das Theater im Grundriß des Palais Royal eingezeichnet ist.
83. Roubo a. a. O. Seite 27 ff., ferner Gurlitt a. a. O. II., Seite 91.
84. Siehe die Stiche von Marot über die Tuillerien.
85. Vergl. Jacques-François Blondel: Architecture française, Paris 1752. IV. Band. Taf. 461—473.
86. Sturm: Architektonische Reiseanmerkungen.
87. A. Donnet: Théâtres de Paris, construits jusq'u en 1828, Paris 1837 & 1840.
88. J. A. Kaufmann: Architectonographie des théâtres, Paris 1837—40.
89. Taphanel: Théâtre de Saint Cyr, Paris 1876.
90. Bapst a. a. O. Seite 358.
91. „Les Plaisirs de l'Isle . . . . faites par le Roy à Versailles". Die Beschreibung erschien 1673 in Paris im Druck mit zahlreichen Stichen von Israel Silvestre.
92. Vergl. die prächtigen Stiche von Le Pautre in „Relation de la feste de Versailles", Paris 1679.
93. A. Jullien: Histoire du théâtre de madame Pompadour, Paris 1874.
94. Gurlitt a. a. O. II., Seite 294 ff.; siehe ferner Abbildungen bei Gosset a. a. O.
95. Roland v. Virelois: Dictionaire d'architecture.
96. G. Lecocq: Histoire du théâtre de S. Quentin, Paris 1878.
97. Vergl. Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales; Dessins par Clément Contant, Architecte, Texte par Joseph de Filippi; Paris 1859; ferner
Gosset a. a. O; O. Sachs a. a. O.; vergl. auch Gurlitt, Historische Städtebilder: Lyon, erschienen bei Wasmuth, Berlin.
98. Patte a. a. O. Pl. III, Fig. XXI.
99. Nachgebildet bei Paul Lacroix: Les Arts au XVIIIe siècle; Paris 1878, Seite 150.

100. Handbuch der Architectur IV, 6, Fig. 12; ferner Contant a. a. O.
101. Contant-Filippi a. a. O.
102. „Des Abts Langier neue Anmerkungen über die Baukunst" mit einem Anhang „Vorschlag zu einem Komödienhause", Leipzig 1768; mit 6 Kupferblättern.
103. Roubo a. a. O.
104. Dumont: Vergl. Anmerkung 71; in der Ornamentstichsammlung Berlin findet sich „Recueil d'architecture" von Dumont; ferner siehe den Dumontschen Entwurf für einen Zuschauersaal, nachgebildet: Handbuch der Architektur IV, 6, Seite 234.
105. Vergl. seine Biographie von Charles Marionneau, 1881.
106. Louis: Salle de spectacle de Bordeaux, Paris 1782; siehe auch Patte a. a. O., Pl. III, Fig. 23.
107. Über das französische Theater vergl. ferner noch:
Monhy: Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l,histoire du Théâtre Français, Paris 1763.
Chamfort: Dictionnaire dramatique, 1776.
Jal et Harel: Dictionnaire théâtral, 1824.
M. Sand: Masques et buffons; 2 Bände, Paris 1860.
Parfait: Agendas des théâtres de Paris 1735—1737, Paris 1876.
Houssage: La comédie française 1680—1880, Paris 1880.
Adolphe Jullien: Histoire du costume au théâtre, Paris 1880.
Dr. Jos. Caro: Richelier und das französische Drama, 1891.
V. Fournel: Le théâtre au 17e siècle, Paris 1892.
Gaston Vuillier: La Danse, Paris 1898.
H. Bouchot: Cataloque de dessins relatifs à l'histoire du théâtre, Paris 1896.
108. Saunders: A treatise on theatres, London 1790.
109. De la Lande: Voyage en Italie, Band 5; ferner Gurlitt a. a. O. I, Str. 433 ff.
110. Abbildung, Handbuch der Architektur IV, 6, Fig. 121.
111. Cosimo Morelli: Planta e spaccato del nuovo Teatro d'Imola, Rom 1780.
112. Benedetto Croce a. a. O. vergl. die Abbildungen.
113. Pietro Righini: Theatralische Veränderungen, vorgestellt in einer zu Mayland gehaltenen Opera, Augsburg bei M. Engelbrecht erschienen.
114. Vergl. auch die Handzeichnung im Kupferstichkabinett Dresden, welche den Grundriß des Theaters S. Carlo darstellt.
115. Eine Handzeichnung über eine venezianische Theaterdekoration des Jolly findet sich als Sepiazeichnung ausgeführt im Kupferstichkabinett Dresden.
116. Vergl. Contant a. a. O., O. Sachs a. a. O. usw.
117. Siehe den Stich bei Morelli a. a. O.
118. Gurlitt a. a. O. Band I, Seite 509 ff.
119. Das Turiner Theater ist eingehend besprochen und gut dargestellt worden von O. Sachs und C. Contant. Es sei noch nachgetragen, daß die zu den Fig. 61 und 62 gehörigen Originalstiche beschriftet sind und zwar der für Fig. 61 mit: „Vue du theatre dressé a la Cour pour Le divertissement de l'Opera donné a S. A. R. Madame La Princesse de Piedmont. Dessigné par Le Cher Dom Filippo Juvarra Ier Architecte de S. M. Gravée par Antoine Aveline a Paris", und der für Fig. 62 mit: „Veue du grand Salon orné pour le Bal ou LL. AA. R. ont dansé en presence de toutte la Cour. Dessigné par le Cher Dom Filippo Juvara Ier Architecte de S. M. P. Sanry sculp".
120. Vanvitelli: Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta, Neapel 1756.
Gurlitt a. a. O. I.
Handbuch der Architektur II, 5, Seite 322 und 332; mit Abbildung.
121. Ricci: I teatri di Bologna, Bologna 1888.
122. Nicht des Ferdinando Bibiena, wie häufig behauptet wird.
123. Beschreibung bei de la Lande a. a. O.
124. Lorenzo Capponi: Planta e spacato del nuovo Teatro di Bologna, Venezia 1764.
125. Arnaldi: Idea un di teatro, Vicenza 1762.
126. Morelli a. a. O.
127. Morelli publizierte auch in seinem schon genannten Werke einen Umbauplan des Teatro Comunale in Bologna; er scheint auch die Theater in Macerata und Forli erbaut zu haben.
128. Cosimo Morelli: Progretto per il nuovo teatro 1789, Konkurrenzprojekt für das Theater San Fantino in Venedig, in der Ornamentstichsammlung, Berlin.

129. Vergl. Patte: Essai sur l'architecture théâtrale, 1782.
130. Ich verdanke Sr. Hochwürden Herrn Dr. Achille Ratti in Mailand die Übermittlung des Planes als Photographie. Auf dem Originalplan steht folgende handschriftliche Aufschrift: „Disegno della Pianta del nuovo Teatro della Reggia Ducal Corte di Milano fatto da Gio. Domenico Barbieri Pittore presentato All' Altezza Serma del Sigr: Pnpe di Levvestein Governatre e dalla medesima Altezza benignamente approvato da erigersi sotto la direzione dell' Ill: Sig: Co: Francesco Corio Visconti dalla med. Altezza Sua delegato L'Anno MDCCXVII".
131. Deutsche Bauzeitung 1901: Hofmann, „Zur Entwicklung und Bedeutung des modernen Theaters als einer sozialen Wohlfahrtsanstalt".
132. O. Sachs a. a. O.; Handbuch der Architektur IV, 6.
133. Hippolyt Guarinonius: „Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts. In sieben unterschiedliche Bücher und unvermeidliche Hauptstücken sampt einen lustigen Vortrab abgetheilt u. s. w.", Ingolstadt 1610.
134. „Die Theater Wiens", Wien 1897 und folgende Jahre: 1. Band.
135. L. Blass: Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des XIX. Jahrh., Prag 1811.
136. Franz Michael Rudhardt: Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865.
137. F. A. Witz: Versuch zur Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg, 1876.
138. Die Handzeichnung hat die Aufschrift: „Grundriß des Fechtplatzes und Komödienstadels an und neben einander gelegen in Jakober Vorstadt am Lauterlich und hinter St. Jakobs Kirch ausgemessen von Andreas Mair Zimmermeister und copirt von W. J. S. A. 1717"; eine weitere Handzeichnung stellt Grundriß und Profil der Bühne dar, „eines Theater Comici in den neu erbauten Saal bey denen Hn. P. P. Jesuiten". Ich sage auch hierdurch nochmals der Stadtbibliothek zu Augsburg für zeitweise Überlassung der Pläne ergebensten Dank.
139. Furttenbach: Mannhaffter Kunst-Spiegel, Augsburg 1863; vergl. Kupferblatt 21.
140. Furttenbach a. a. O. Seite 256; vergl. meine Anmerkung 139.
141. Mackowsky: Joh. Maria Nosseni, Berlin 1605 bei Ernst Wasmuth.
142. „Gespregspiele" 6. Teil, Nürnberg 1646.
143. Bisaccione:
144. Furttenbach: Architectura civiles, Ulm 1628.
145. Khevenhillersche Annalen.
146. Der Riesensaal abgebildet bei: Gabriel Tzschimmer, „Die durchlauchtigste Zusammenkunft", 1679; ferner Gurlitt: Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, Heft 22.
147. Diarium der Hoffestlichkeiten zu Torgau, Handschrift in d. K. Öffentl. Bibl., Dresden, Mansc.
148. Knispel: Das großherzogliche Theater in Darmstadt, Leipzig 1891; 1. Kapitel.
149. A. Glaser: Geschichte des Theaters zu Braunschweig, 1861.
150. Gurlitt a. a. O. III, Seite 62.
151. Gurlitt a. a, O. III, Abbildung 14 und zugehöriger Text.
152. Handzeichnungen „Theaterband" in der Kgl. Öff. Bibl. Dresden; vergl. hierzu Gurlitt a. a. O. III; die Bemerkungen über das Hannoversche Opernhaus im Handbuch der Architektur IV, 6 sind gänzlich falsch!
153. Ilg: Die Fischer von Erlach, Bd. I, Wien 1895.
154. Vgl. Pozzo a. a. O. und Ferdinand Bibiena: „Varie opere di Prospettiva", gestochen von Carlo Buffagnoti.
155. Diarium Europaeum.
156. Näheres über die Oper siehe Adler: „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Bd. 3.
157. „Theater Wiens", Bd. 1, Seite 76.
158. In „Theater Wiens", Bd. 1 widersprechen sich die diesbezüglichen Angaben, vergl. auch Ilg: Die Fischer von Erlach, Bd. 1; Wien 1895.
159. Nach den archivalischen Forschungen Rudharts, siehe Anmerkung 136.
160. Die Szenenbilder finden sich als prächtige Stiche in der Maillinger Sammlung in München; vergl. auch Maillinger: „Bilderchronik von München", 1876; Herrn Kgl. Archivrat Dr. V. Destouches, Direktor der Kunstsammlungen der Stadt München, für zeitweilige liebenswürdige Überlassung der Stiche hierdurch nochmals ergebensten Dank.
161. Rudhart a. a. O. Seite 76 ff.
162. Ermisch: Das alte Archivgebäude zu Dresden; vergl. Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, IX. Band; Böttcher, Geschichte Sachsens, 2. Band, 2. Auflage; Hasche: Umständliche Beschreibung von Dresden, II. Band.

163. Wiedergegeben bei Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Band I, Anhang A. 1861.
164. Weck: Chronik von Dresden, 1679; Seite 68 ff.
165. Gurlitt: Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, Heft 22, Fig. 259 und 260.
166. Siehe die Stiche des „Ballet von der Zusammenkunft und Wirkung derer VII Planeten auf Ihr. Churfl. Durchl. zu Sachsen großem Theatro gehalten den 3. Februarii Anno 1678. Dresden, gedruckt bei Melchior Bergens"; ferner vergl. die in der Kgl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden in der Handschriftensammlung unter B 70 aufbewahrten sieben Blatt einfarbig behandelten Federzeichnungen aus dem Jahre 1679 von J. O. Harms, die Bühnendekorationen darstellen, von streng symetrischer Anordnung mit zum Teil außerordentlich barocken Architekturen, schwungvoll in der Zeichnung und phantastisch im Inhalt.
167. Sturm: Architektonische Reiseanmerkungen.
168. Über die weiteren Schicksale des Hauses vergl. Ermisch a. a. O.
169. Gurlitt: Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Stadt Dresden II, Heft 22, Fig. 816.
170. Handzeichnungen „Theaterband".
171. Abgebildet bei Gurlitt a. a. O. I, Fig. 197.
172. H. Müller: Chronik des Hoftheaters zu Hannover, 1876.
173. Fürstenau a. a. O., dessen als hervorragend bekannte, auf archivalischen Studien beruhende Arbeit ich bei Betrachtung der Dresdner Theater auch in der Folge noch benütze.
174. Kopie der Handzeichnung H 4, 1171, 1145 der Sammlung für Baukunst in Dresden.
175. Vergl. auch Gurlitt: Bau- und Kunstdenkmäler des Königreich Sachsens, Heft 22, Fig. 304.
176. Handzeichnung H 4, 1185.
177. Nicht 1738, wie oft irrtümlich behauptet wird.
178. Handzeichnungen über Sitzplatzanordnung im Dresdner Opernhaus finden sich zahlreich in der Sammlung für Baukunst, z. B. unter H 4, 1150, 1147, 1188 usw.
179. Schneider: Geschichte der Oper in Berlin, Berlin 1852.
180. Nach Kupferstichen bei Penther: Ausführliche Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst, IV. Teil, Augsburg 1748, Tab. 81.
181. Funcke: Opernhaus von Berlin, 1743; die Stiche sind nach den Originalzeichnungen Knobelsdorfs in Augsburg gefertigt und lassen besonders auch die Schönheiten der Fassade erkennen; genaue Beschreibung der letzteren bei Penther a. a. O. (siehe Anmerkung 180).
182. Abbildung siehe Schneider a. a. O. Seite 160.
183. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles I; Kapitel 21, „Der Theaterbau und die Bibiena".
184. Ilg: Die Fischer von Erlach, Band 1, Wien 1895; vergl. ferner auch
Ilg: „Vergessene Künstler Österreichs" in der Wiener Abendpost 1883, No. 287/288.
185. Croce a. a. O.
186. „Theater Wiens", Band 1.
187. G. Heraeus: „Inscriptiones et Symbola", Nürnberg 1721.
188. Grundriß bei Gurlitt a. a. O. I, Fig. 206.
189. Beschrieben bei De la Lande: Voyage en Italie.
190. Abbildungen in dem Großfoliowerke: „Basilica Carolina, opus grande", 1760 in Mannheim von den Jesuiten herausgegeben.
191. Patte a. a. O. Pl. III, Fig. 19.
193. Blass: Das Theater und Drama in Böhmen, Prag 1811; ferner „Theater Wiens", Bd. 1.
194. Handzeichnungen Mauros im Kupferstichkabinett zu Dresden.
195. Aus dem großen Kupferwerke: Architetture e Prospettive dedicate alla Maesta di Caro Sesto Imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo Ingegner teatrale, ed Architetto, inventore delle medesime. Augusta Lotto la Direzione di Andrea Pfeffel MDCCXL.
196. Vergl. Anmerkung 195.
197. Gurlitt a. a. O. I, Fig. 200.
198. Abgebildet bei Gurlitt a. a. O. I, Seite 495—96.
199. Friedrich H. Hofmann: Bayreuth und seine Kunstdenkmale, München 1902.
200. Sammlung für Baukunst, Kgl. Säch. Techn. Hochschule, Dresden: Abteilung Handzeichnungen, siehe H 4, 1139, 1209, 1138 usw.; ferner
Gurlitt: Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens, Heft 22, Fig. 313, 314, 315.

Zu Fig. 113 sei noch die Buchstabenerklärung nachzutragen: A Waldpavillon, B Westpavillon,

C Torturen, D Südpavillon, E Opernhaus, F Stadttor, G Ostpavillon, H Nordpavillon, I Nymphenbad, K interimistische Galerie in Holzbau. —

Die Originale für eine Anzahl Figuren zeigen Beschriftung und zwar für:

Fig. 95: „Facciata in veduta dall' ingresso della Cavallerizza coperta della Real Corte di Vienna, ridotta in Sala per Comando di S. M. la Regina d' Ungheria e di Boemia etc. etc. in occasione delle Nozze della Serma Arciduchessa Marianna, con il Sermo Principe Carlo di Lorena, esposta con le Sole 5. Lumiere appese davanti tralasciatesi le altre per non dar cenfusione al Dissegno. Le dette Lumiere di Cristalle appese in mezzo erano al numero di 40, e l'Illuminazione era composta di 8000 Lumi, tutte candele di Cera fina. G. Bibiena S. C. M. Archit. Theatr. Prim. Inv. et del. J. A. Pfeffel S. C. M. Chalcogr. sculpt. direx. A."

Fig. 96: „Scena della Festa Teatrale in occasione delli Sponsali del Principe Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia. Joseph Galli Bibiena S. C. M. Archit. Theatr. Primarius. Inv. et del. L. Zucchi sculps. Dresda".

Fig. 97: wie Fig. 96 bis auf den Stecher, als der hier J. A. Pfeffel genannt wird.

Fig. 102: wie Fig. 97.

Fig. 104: „Teatro e Proscenio della festa Teatrale intitolata Constanza e Fortezza rappresentata nel Reale Castello di Praga L'anno MDCCXXIII. Giuseppe Galli Bibiena, Primo Ingenìere et Architetto di Sua Maesta Cesarea. Inven. et del. Birckart Sculp. Prag".

Fig. 106: „Cavallerizza Coperta della Reale Corte di Vienna, ridotta in Sala per Comando di S. M. la Regina d' Ungheria, e di Boemia in occasione delle Nozze della Serenissima Arciduchessa Marianna con il Serenissimo Principe Carlo di Lorena, eposta in Veduta più dà una parte, e Senza le Lumiere appese in mezzo. G. Bibiena S. C. M. Archit. Theatr. Prim. Inv. et del. J. A. Pfeffel S. C. M. Chalcogr. sculpt. direx. A. V."

201. Vergl. Curiosa Sax. 1753, Seite 66 ff.
202. Theaterentwurf Bibienas in der Kgl. Öff. Bibliothek zu Dresden unter Archit. 259.
203. Niemann: Palastbauten, I, Seite 4.
204. Croce a. a. O.
205. Gurlitt a. a. O. I, Seite 500.
206. Abgebildet bei Friedrich H. Hofmann a. a. O.
207. Lexikon von Schwaben, Ulm 1792, Band II, Seite 726 ff.
208. Sittard: Zur Geschichte des Theaters am Württembergischen Hofe, 1890—91; 2 Bände.
209. Handbuch der Architektur, IV, 6, Fig. 21; vergl. ferner „Recueil d'architekture par De La Guepiere, Stuttgardt".
210. Die Handzeichnung hat die handschriftliche Bemerkung: Nic. Gotfridt Stuber Ihro churf. Majestät Hofmahler und Architetto in München, 1742 den 2. Oktober.
Vergl. auch Anmerkung 160.
211. Frhr. v. Pöllnitz: Neue Nachrichten von seinem Leben und seinen Reisen, II, Seite 14, Frankfurt 1739.
212. Rudhardt a. a. O., Seite 112 ff.
213. Rudhardt a. a. O., Seite 134 ff.
214. Unter den Handzeichnungen ist besonders ein prächtig gezeichneter Schnitt bemerkenswert, den ich als Handzeichnung Cuvilliés ansehe; Herrn Ober-Baurat Adelung für das zeitweilige Überlassen der Pläne ergebensten Dank.
215. Rudolph Genée: Die Entwickelung des szenischen Theaters, Stuttgart 1889; vergl. Seite 83 u. 86.
216. Rudhardt a. a. O.
217. Kupferstichkabinett in München.
218. In der Bibliothek der Stadt Wien.
219. Handzeichnungen darüber in der Bibliothek der Stadt Wien.
220. Sammlung für Baukunst: Handzeichnungen H 4, No. 1136, 1140 . . . . usw.
221. Fürstenar a. a. O.
222. Hasse a. a. O.
223. Vergl. Anmerkung 220.
224. Gurlitt a. a. O. III, Seite 65 ff.
226. Penther; Ausführliche Anleitung zur Bürgerlichen Bau-Kunst, IV. Teil, Seite 34 ff.
227. Penther a. a. O., Titelkupfer zum 4. Band.
228. Handbuch der Architektur IV, 6.

Druck von C. G. Röder
G. m. b. H.
Leipzig * Berlin