

Aus der Geschichte des Theaterbaus

Autor(en): **Gysi, Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **2 (1922-1923)**

Heft 9

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-154700>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Nation, zu der auch eine Arbeiterschaft gehört, mag sie als Proletariat die Nation auch verneinen. Dies hat die politische Witterung des westlichen Proletariats sehr gut begriffen, während das russische Proletariat außenpolitisch davon überzeugt werden mußte und das deutsche Proletariat hier erst sehr allmählich erkennt.

Überall auf der Erde weist ein Drang das proletarische Denken bereits in eine geistigere Welt. Dieser Drang liegt sinnlich in der Glücksehnsucht, die einen Menschen zum Sozialisten macht. Und er liegt gedanklich in dem Bemühen, die materialistische Geschichtsanschauung umzudeuten und irrationale Gesichtspunkte in sie aufzunehmen, das unter Jungsozialisten eingesetzt hat. Mit dieser Anteilnahme an einer geistigeren Welt hört der Proletarier auf, Proletarier zu sein. Wer sich dem proletarischen Denken entringt, hört auf, ein proletarischer Mensch zu sein. Die Arbeiterschaft gliedert sich ein in die Völker. In dieser Bewegung befinden wir uns heute, die sich im Proletariat vollzieht. Sie geht neben der konservativen Gegenbewegung her, die sich in den Völkern vollzieht. Es geht ein Ahnen durch die Arbeiterschaft namentlich der unterdrückten und mißhandelten Länder, daß das soziale Problem nicht eher gelöst werden kann, als bis das nationale gelöst ist: als bis die Völker ihre Freiheit wieder bekommen — und Europa zu leben vermag.

Noch immer ist möglich, daß auf die erste Revolution eine zweite folgt: auf die sozialdemokratische die kommunistische, auf die parlamentarische die terroristische, auf die staatspolitische die weltpolitische. Aber diese zweite Revolution wird nur um so schneller die konservative Gegenbewegung auflösen, die über alle Auflösung hinweg die Bindung wieder herzustellen sucht, in der Menschen wie Völker nur leben können — wofür sich das Leben in Europa nicht überhaupt auflöst, was wir nicht wissen können und worauf wir gefaßt sein müssen.

Aber noch immer war der Mensch, der auf alle Möglichkeiten gefaßt war, der konservative Mensch, der nicht dazu da ist, um zu versagen, wenn alles versagt, sondern der dazu da ist, um sich zu bewähren, wenn sich niemand bewährt.

Reaktionär ist: einen politischen Ausweg nur dort zu suchen, wo ein geschichtliches Ende war.

Konservativ ist: immer wieder einen Anfang zu setzen.

Aus der Geschichte des Theaterbaus.

Von

Fritz Gysi, Zürich.

I.

Bzwischen dem Verfall der antiken Bühnenkunst und dem Erwachen des humanistischen Geistes, als man aufs neue das Bedürfnis nach einem stehenden Theater empfand, liegt ein Zeitraum von vielen Jahrhunderten.

Das Mittelalter kannte, mit wenigen Ausnahmen, nur die improvisierte, bewegliche und rasch dislozierbare Bühne. Und danach richteten sich seine dramaturgischen Bestrebungen. Unsere heutige Theaterpraxis war ihm etwas durchaus Fremdes. Weder verfügte man damals über jene stufenweise ansteigenden Riesenbauten, wie sie im Altertum außer zu Schauzwecken auch den Volksversammlungen dienten, noch wußte man etwas von der spätern Praktik, wonach in einem geschlossenen Gebäude während eines bestimmten Teiles des Jahres gespielt wurde. Die mittelalterliche Spielzeit erstreckte sich im Gegenteil nur auf einige besondere Tage des Kirchenjahres, oder es konnten sogar Jahre vergehen, bis überhaupt wieder fortgefahren wurde.

Da das mittelalterliche Theaterwesen von der biblischen Geschichte seinen Ausgang nahm, mithin Himmel, Erde und Hölle in seinen Darstellungsbereich fielen, ergab sich für die Bühne frühzeitig eine Dreiteilung. Diese Grundform wurde während der romanischen und gotischen Epoche beibehalten.

Den Schauplatz für die mittelalterlichen Theatervorstellungen, wie wir sie bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen können, mußte zunächst die Kirche hergeben. Später, mit den wachsenden Anforderungen, als der Raum für Darsteller und Publikum zu eng wurde, zog man (in Frankreich schon im 12. Jahrhundert) mit dem ganzen Szenarium auf den freien Platz vor dem Kirchengebäude, was dann wiederum die Anregung gab, z. B. die Fastnachtsspiele auch auf offenem Marktplatz abzuhalten. Am Ausgang des 15. Jahrhunderts lassen sich bereits drei verschiedene Bühnenformen unterscheiden, die man, je nach ihrem ursprünglichen Lageplatz innerhalb des Kirchenraumes, als Kreuzschiff- oder Chorbühne, als Emporen- oder Stockwerksbühne und als Langschiffbühne bezeichnete. Der erste Typus, die Kreuzschiff- oder Chorbühne zerfiel in einzelne Abteilungen oder kuffenartige Gehäuse, die einen geräumigen Vor- und Hauptschauplatz einfaßten. Eine Miniatur von Jean Fouquet mit dem Martyrium der heiligen Apollonia gibt uns einen Begriff von der Aufmachung dieser primitiven, in verschiedene Vertikalitäten abgeteilten Bühne. Man sieht auf diesem Bildchen, wie zwischen den zeltartigen Teilbühnen, die das mit Engeln angefüllte Paradies und die Szene mit den Frauen am Grabe darstellen, in einem besondern Raume bereits ein Orchester Posto gefaßt hat, ein Musikantenkorps mit abenteuerlich geformten Zinken und andern, längst aus dem Gebrauche gekommenen Blasinstrumenten. Die Chor- oder Kreuzschiffbühne stand entweder ganz isoliert oder lehnte sich an die Front eines Platzes oder eines monumentalen Gebäudes. Und ähnlich hielt man es auch mit dem zweiten Typus, der Emporen- oder Stockwerksbühne, die man übrigens mit Vorliebe quer zu einer Straßenausmündung anlegte. Hier lagen die einzelnen Szenengehäuse nicht horizontal nebeneinander, sondern senkrecht übereinander geschichtet, und das Merkwürdige bei solcher Praxis war, daß die Darsteller nur auf Leitern und Holztreppchen vom einen Schauplatz zum andern gelangen konnten. Dabei mochte es an dieser lebendigen Fassade oft recht halbsbrecherisch zugegangen sein.

Handelt es sich in den beiden eben erwähnten Schaubühnen um geschlossene, d. h. seitlich oder nach oben hin begrenzte Systeme (die bei besonders festlichen Vorstellungen wohl auch kombiniert wurden), so ist dagegen die dritte mittelalterliche Bühnenform, die Langschiffbühne, nach allen Seiten hin offen zu denken. Sie, die in deutschen Landen die weit- aus gebräuchlichste blieb, zeigt demzufolge am meisten Ähnlichkeit mit der antiken Arena. Der Grundriß dieser Langschiffbühne war in der Regel ein langgestrecktes Rechteck. Es folgten sich drei durch Portale miteinander verbundene Abteilungen: die vorderste umfaßte die Hölle, den Garten Gethsemane und den Delberg, die mittlere und geräumigste die Paläste von Herodes und Pilatus, die Säule mit dem Hahn und jene andere, an welcher Christus geißelt wurde, ferner das Gebäude der Hohenpriester und das Abendmahlhaus. In dem noch weiter zurückliegenden dritten Szenarium schließlich wurden vier Gräber, die Kreuze Christi und der Schächer, sowie das heilige Grab und letztlich der Himmel selber sichtbar. Ueber die Einrichtung einer so beschaffenen Bühne orientiert uns eine in Donaueschingen bewahrte Handzeichnung aus dem 16. Jahrhundert. Amphitheatralisch gestaffelt, erhoben sich vor dem Spielplatz die Zuschauertribünen (Brügginen), die man, von außen her, ebenfalls auf Leitern oder Holztreppen, zu ersteigen hatte. Zuweilen wurden ihre Gerüste sehr hochgeführt, so daß man die Fenster der anstoßenden Häuser als Logenplätze für die Ehrengäste und Notabilitäten der Stadt benutzen konnte. Vergitterte Korridore führten unter der Tribüne hindurch zum Bühnenraum.

Mit dem Anbruch der humanistischen Erkenntnis trat das Schauspiel aus dem beengenden theologischen Bereiche hinaus unter den freien und duldsamen Himmel antiker Geschichte und Mythologie. Um dieselbe Zeit, d. h. am Anfang des 16. Jahrhunderts, beginnt seine Aristokratisierung, seine Abkehr von der profanen Öffentlichkeit. Es lokalisiert sich an den geistlichen und weltlichen Höfen Italiens. Theateraufführungen gehören fortan zu den unentbehrlichsten Veranstaltungen bei fürstlichen Galafesten, vornehmlich während der Karnevalszeit. Hier, in den italienischen Renaissance-Residenzen treffen wir auch auf die ersten Bestrebungen, die zum modernen Ausbau der Bühne und des sie umschließenden Gebäudes führten. Zunächst allerdings wurde auch im Süden noch im Freien gespielt, und zwar meistens bei Nacht. Die durch Fackeln erhellten Gärten der Palazzi waren Szenarium und Zuschauerraum zugleich. Schon aus äußern Gründen jedoch, infolge Störungen durch die Witterung, mangelhafter Beleuchtung usw., und vor allem mit Rücksicht auf die künstlerische Vervollkommnung des Dramas ergab sich bald die Notwendigkeit, die Bühne unter ein schützendes Dach zu bringen und damit die dramatischen Aufführungen überhaupt in die Brunfsäle der Paläste zu verlegen. Solche Vorstellungen im geschlossenen Raume lassen sich erstmals in Ferrara, im Jahre 1491 nachweisen.

Es erhellt aus dieser neuen Praxis ohne weiteres, daß damit auch die Form der Bühne umgeschaffen und den veränderten Verhältnissen angepaßt werden mußte. Wohl versuchte man es zunächst noch mit dem herkömmlichen Modus, indem man die umständliche Bühne an der Langseite des

Saal es aufbaute, doch nahm das unverhältnismäßig viel Platz in Anspruch, zumal die überlieferte Szenerie ja aus einem Neben- oder Ueber-einander zahlreicher Teilbühnen bestand. Es mußte also auch in technischer Hinsicht ein Ausweg gefunden werden, und da kam denn den Renaissance-Künstlern, die mit der Leitung der Hoffestlichkeiten betraut waren, als eine unerwartete Macht die damals neu entdeckte Linearperspektive zuhilfe. Alle baulichen Schwierigkeiten fielen dahin, hatte man erst einmal die täuschende Kunst des perspektivischen Bildes, der illusionistischen Vertiefung der Bühne erlernt. Mit wissenschaftlichem Eifer und hochfliegenden künstlerischen Plänen warfen sich Architekten und Maler auf das neue Problem. Der mittelalterliche Modus der Darstellung wurde energisch beseitigt, und für das Format und die dekorative Ausgestaltung der Bühne, sowie für das Theatergebäude als einer selbständigen Baugattung ergaben sich ganz neue Normen. Auf das örtliche und zeitliche Nebeneinander der Szenen wurde nun endgültig verzichtet, statt dessen erfand man den Szenewechsel und, im natürlichen Zusammenhang damit, den Vorhang, der Bühne und Zuschauerraum voneinander trennte (in den Urkunden erstmals erwähnt anlässlich einer vatikanischen Karnevals-Aufführung vor Papst Leo X. im Jahre 1519). Die Bühne wurde damit an die Schmalseite des Saales verlegt. Außer den erhöhten Sitzreihen des Parterres benutzte man eine Zeitlang noch an den Wänden herumlaufende Holztribünen.

Als Zeitpunkt für diese entscheidenden Neuerungen im Theaterwesen läßt sich rund die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert angeben. Mit Bestimmtheit wurde noch nicht ermittelt, auf welchen Künstler die genannten Anregungen zurückzuführen sind. Doch darf als ziemlich sicher angenommen werden, daß kein geringerer als Bramante an jener Umgestaltung der Bühne und damit des Theaterbaus überhaupt mitbeteiligt war. Dem Schöpfer der Sakristei von San Satiro in Mailand (1480), dem hier dank seiner perspektivischen Berechnung bereits so prächtige Raumillusionen glückten, kann die Verwendungsmöglichkeit des neuen Hilfsmittels auch für die szenische Architektur nicht entgangen sein. Der vermutlich von seiner Hand stammende Entwurf einer Bühnendekoration spricht vollends dafür, daß sich Bramante theoretisch mit dem Theaterproblem beschäftigt hat. Praktisch allerdings wurde die Perspektive als raumbergrößerndes Mittel für die Bühne erstmals von Bramantes Schüler Baldassare Peruzzi erprobt, und zwar in Rom.

Den entscheidenden Schritt zum systematischen Aufbau der Renaissancebühne und damit zu einem neuen Bautypus tut dann der geniale Theoretiker Sebastiano Serlio. Er erachtet es als zeitgemäß, daß die improvisierten, nur auf kurze Dauer berechneten Theatergerüste aus den Adels-häusern verschwinden und daß an ihrer Stelle eine Bühne samt Zuschauerraum eingebaut wird, die einer ständigen Benutzung dienlich ist und allen Anforderungen der neuen Dramatik entspricht. Mit seinen Plänen hat Serlio das Schema festgelegt, das später zum Ausgangspunkt aller großen Theaterbauten wurde. Wesentlich an seiner Darstellung ist die scharfe Scheidung in zwei getrennte Teile, in Bühne und Zuschauerraum. Einen länglichen Platz vor der Bühne, das Proszenium, läßt er vollständig frei.

Um die halbkreisförmige Orchestra, deren Sitze den vornehmsten Besuchern reserviert bleiben, schließen sich, amphitheatralisch aufsteigend über einem hölzernen Tribünenbau, die übrigen Sitzreihen an. Der oberste Rang war für das nicht adelige Publikum, falls dieses überhaupt zugelassen wurde, bestimmt. Der vordere Teil der Bühne als der eigentliche Schauplatz der Darsteller war eben und nur um ein geringes über das Niveau des Proszeniums erhöht. Nach hinten zu stieg die Bühne an, wobei man völlig freie Hand hatte, die perspektivischen Künste walten zu lassen. Selbstverständlich gehen auch Serlios Entwürfe letztlich auf die antike Ueberlieferung zurück. Das zeigt sich deutlich schon darin, daß auch dieser Reformers in der Hauptsache noch das offene Theater befürwortet. Man hat sich überdies gegenwärtig zu halten, daß die nach seinen Angaben errichteten Bühnen zwar bereits Kulissenartig wirkten, jedoch ein und dieselbe Szenerie das ganze Stück hindurch beibehielten, was für die Aufführung antiker und neoklassischer Komödien und Tragödien zu genügen schien.

Eine greifbare, zu allen Zeiten bewunderte Verkörperung fanden Serlios Ideen in dem von Andrea Palladio errichteten, noch heute bestehenden *Teatro olympico* in Vicenza. Selbst dieser große Meister hatte, der damals herrschenden Sitte gemäß, seine ersten Theaterbauten nur für kürzeste Dauer bestimmt. Nach dem Ablauf der Aufführungen (und oft gab es überhaupt nur eine) erfolgte sofort der Abbruch. Jedoch ist in jener Zeit (um 1580) bereits von zwei feststehenden venezianischen Komödienhäusern die Rede, in denen jeweils die Karnevals-Vorstellungen abgehalten wurden. Als einen Bau zu bleibender Benutzung dachte sich nun auch Palladio das ihm in Auftrag gegebene Theater der Vicentiner Akademie, nachdem auch diese sich zuvor mit provisorischen Holzbühnen begnügt hatte. Um ein massives Gebäude handelte es sich bei diesem Bau, der in den Jahren 1580—84 errichtet wurde und über dessen Ausführung Palladio hinwegstarb. Alte Reiseberichte rühmen vom *Teatro olympico*, wohl stark übertrieben, es habe 5400 Personen zu fassen vermocht. Es war von verschiedenen Straßen aus zugänglich. Die Anordnung der 13 Sitzreihen geschah nicht wie bei Serlio im Halbkreis, sondern mehr im halben Oval. Auf der Bühne erhob sich hinter den korinthischen Säulenstellungen ein in seiner Reliefperspektive täuschend imitiertes Städtebild, ja sogar ein gemalter Himmel darüber. In verschwenderischer Häufung zeigten die fünf aufsteigenden und sich verengenden Straßen Tempel, Paläste, Hallen, Kirchen und ähnliche Monumentalgebäude. Zuschauerraum und Bühne des *Teatro olympico* wurden von einer etwa 15 Meter über dem Bühnenboden verlaufenden, in Form eines altrömischen Velariums gemalten Holzdecke überspannt. Das Material, das beim Bau des Vicentiner Theaters außer dem Holz zu reichster Verwendung gelangte, war der Stuck, der, gleich wie jenes, im bemalten Dekor seine größte Wirkung tat.

Als echte Renaissanceschöpfung manifestiert sich der neue Theaterbau schon dadurch, daß die universale Dreieit von Architektur, Plastik und Malerei, also die bildenden Künste sein Wesen bestimmten. Poesie und Musik als formbedingende Faktoren traten erst viel später in ihre Rechte. Dafür brachte jene Zeit die ersten technischen Errungenschaften der Bühnen-

praxis. Die Maschinenkünste wurden auf alle Art zu vervollkommen versucht, der ganze dramatische Betrieb ging auf prunkende Darstellung aus, und mit dem Glanz der Dekorationen wetteiferte der Luxus der Kostüme. Das alles hing natürlich zusammen mit dem Wechsel in der Anschauung von der dramatischen Kunst als solchen. Die einst ausschließlich gespielten antiken Tragödien und Komödien verloren allmählich an Bedeutung. Die größte Aufmerksamkeit nahmen dagegen die mythologisch und allegorisch durchflochtenen Intermezzi in Anspruch, und über das Ballett, das in erster Linie zur Befriedigung der Schaulust diente, drängte die Entwicklung zur Oper hin.

Die neuen dramatischen Gattungen brachten selbstverständlich auch für den Ausbau der Bühne mannigfache Veränderungen. Vor allem wird die bisher gebräuchliche stereotype Dekoration durch eine bewegliche und rasch wechselnde ersetzt (bezeugt wird dies schon für die zweite Hälfte des Cinquecento), sodann traten Beleuchtungseffekte und, wie schon erwähnt, maschinelle Experimente aller Art in Funktion. Lehrreich und ausführlich hat der schwäbische Italienreisende Joseph Furttbach (geboren 1591) in feinen baugeschichtlichen Werken über die damalige Einrichtung der italienischen Theater berichtet. Zu seinen gewissenhaften Publikationen als zu einer Hauptquelle wird immer greifen müssen, wer sich eingehend mit der Dramaturgie der Renaissance befassen will. Auf der Bühne, wie Furttbach sie uns schildert und wie sie uns durch andere zeitgenössische Dokumente beglaubigt wird, gebietet nicht der Regisseur im heutigen Sinne, sondern der Architekt und Theatermaler, zumeist in einer Person vereinigt, dem sich alles andere, inbegriffen selbst Dichtung und Musik, unterzuordnen hat. Nach der durch Jahrzehnte gebräuchlichen schwerfälligen und umständlichen Verwendung der sogenannten Telari, d. h. dreiseitiger, um ihre Achse drehbarer Prismen (wie sie übrigens schon das Altertum kannte), schritt man dann, um wechselnde Bühnenprospekte zu gewinnen, zur Konstruktion von Schiebern oder Kulissen, wie sie bekanntlich noch heute für den Szenenwechsel benützt werden. Die Kulissen wurden anfangs auf Wagen, die unter der Bühne liefen, hin und hergeschoben. Zu den besondern Kennzeichen des höfischen Renaissance-theaters gehörten die Stufen, welche von der Bühne ins Parterre herabführten. Diese Anlage erklärt sich aus der damaligen Sitte, daß die Darsteller, vornehmlich die Ballettänzer, oft mitten in der Aufführung den anwesenden Fürstlichkeiten ihre Huldigungen darbrachten oder daß umgekehrt die Herrschaften sich auf die Bühne begaben, um dort im Ballett mitzutanzten. Das Orchester war damals noch hinter der Szene versteckt.

Eine Folge der stets wachsenden Teilnehmerzahl an diesen Festvorstellungen war die Verlängerung des Zuschauerraumes, seine Entwicklung nach der Tiefe zu. Ein längliches Rechteck, am hintern Ende zuweilen mit einer rundlichen Ausbuchtung, bildete sich aus zur Norm der in den großen Sälen eingebauten höfischen Theateranlagen. Man möge übrigens nicht vergessen, daß sich damals, in der Zeit ungehemmter Schaulust und sinnlichen Gepränges, das verwöhnte Auge ebenso gern der festlichen Zuschauermenge wie den Vorgängen auf der Bühne zuwandte.

Mit dem Aufkommen der Oper, die bekanntlich in Florenz ihre erste Heimstätte fand, wurde die Schaffung eines besondern Orchesterraumes unumgänglich nötig. Nachdem sich einmal das Meer der in allen möglichen Varianten gebauten Lauten, Gamben und Theorben zu den heroischen Blasinstrumenten gesellt hatten, da ließ man die Musiker allmählich aus ihrem Kulissenversteck heraustreten und man räumte ihnen unmittelbar vor der Bühne (jedoch noch nicht versenkt) den Platz ein, den das Opernorchester noch heute behauptet. Aber damit war nicht alles getan, um den Anforderungen der neuen und mit großer Schnelligkeit sich ausbreitenden Bühnengattung zu genügen. Neue und gewichtige Aufgaben traten mit der Oper an die Architekten und Bühnendekorateure heran, denn auch die Theaterbaukunst machte naturgemäß die Wandlung von der ruhigen Flächenkunst der Renaissance zum barocken Taumel des Seicento mit. Die vereinigte Pracht von Architektur, Bildnerei und gemalten Prospekten schien, gleich wie in der Kirche, so auch auf der Bühne die Interessen zu absorbieren, und immer dringender wurde das Bedürfnis nach erweiterten Räumen und nach einem selbständigen Theatergebäude. Meottis berühmtes *Teatro Farnese* in Parma, das man als erstes der monumentalen Barocktheater bezeichnen kann, wurde freilich auch noch ganz aus Holz und Stuck errichtet. Man glaubte es damals der Akustik schuldig zu sein, daß man diese Materialien bevorzugte. Die Innenarchitektur dieses imposanten und damals umfangreichsten Bühnenhauses erhebt sich über den Sirkeln in zwei prächtigen, von der Vicentiner Basilica beeinflussten korinthischen Arkadengeschoßen mit Nischenstatuen. Uebrigens ist das *Teatro Farnese*, das 1619 vollendet, aber erst zehn Jahre später in Gebrauch genommen wurde, höchst bemerkenswert auch durch seine geniale Dachlösung. Auf Meotti geht auch die nachmals so beliebte Hufeisenform des Parterres zurück. Meottis Schüler, der nachmals als „il gran stregone“ in ganz Europa gefeierte Maschinenkünstler Torelli verhalf dann durch sein vervollkommenetes System der Kulissenpraxis an Stelle der überlebten Telari-Bühne auf allen großen Theatern zum Siege.

Ein Theoretiker und Theaterarchitekt am mantuanischen Hofe, Fabricio Carini Motta, brachte dann in seinem „Trattato sopra la struttura de Teatri e Scene“ ein neues Bauprogramm in Vorschlag, wodurch die Umgestaltung des Zuschauerraumes vom amphitheatralischen Halbkreis zum mehrgeschossigen Logenhaus endgültig entschieden wurde. Das Studium von Mottas Theaterentwürfen ist außerordentlich lehrreich. Man ersieht daraus, wie eigentlich die gesamte spätere Baupraxis aus seinen Anregungen schöpft. Auch über die dekorative Ausstattung des Innern mit „Skulpturverzierungen, mit Gesimsen, Statuen, Festons, Säulen, Piedestalen, Balustraden und jeder andern Verzierung in Relief-Schnitzwerk mit Gold bemalt“ äußert er sich in dem genannten Werke mit gelehrter Gründlichkeit. Die aus dem Hochbarock sich ergebenden Resultate für die Theaterperspektive und die Bühnenordnung überhaupt nutzte dann der berühmte Jesuitenpater Andrea del Pozzo in einer Weise aus, die an Phantastik alles übertraf, was vordem dagewesen. Allerdings erlangten Pozzos kühne, mit jesuitischer Zähigkeit verfochtene Dekorationspläne weniger Geltung

für die profane Bühnenkunst als für die von seinem Orden mit ganz unchristlicher Pracht ausgestatteten *teatra sacra*, welche befeuernd auf die gesamte jesuitische Werbepraxis wirkten und in den entlegensten Ordenskirchen nachgeahmt wurden. Als hauptsächlichstes Vorbild dieser Gattung werden die im Jahre 1685 von Pozzo für S. Ignazio in Rom geschaffenen großartigen Kulissendekorationen gerühmt, die bei dem die Hochzeit zu Kanaan repräsentierenden *Theatrum sacrum* zur Aufstellung gelangten.

Was das weltliche Theater anbelangt, so drängte, wie wir gesehen haben, die Entwicklung mehr und mehr zum Logenbau. Vollends als zu Beginn des 17. Jahrhunderts (zuerst in Venedig) die Aufführungen öffentlich wurden, mußte dieser veränderten Sachlage Rechnung getragen werden. Der Zuschauerraum mußte ganz bedeutend vergrößert werden, immerhin aber so, daß es auch im Theater möglich war, die verschiedenen Gesellschaftsschichten zu sondern, die Rang- und Standesunterschiede zu wahren. Dieser soziologischen Forderung in erster Linie entsprachen die Logen. San Cassiano, das erste italienische Opernhaus, zu welchem gegen Entgelt jedermann Zutritt hatte, stellt zugleich auch das erste selbständige Logentheater dar. Das Gebäude ging leider bald nach seiner Errichtung (1637) in Flammen auf. Aber sein Typus blieb maßgebend für alle weiteren Bauten. Sogar die Einrichtung der sogenannten Tourniertheater, die vordem schon in Blüte gestanden, wurden den venezianischen Neuerungen angepaßt. Rom erhielt seinen ersten Logenbau 1675 im Teatro Tordinone des Carlo Fontana. Genua und andere kleinere Städte folgten, und in den nächsten Jahrzehnten bekam jedes bedeutendere Gemeinwesen sein Opernhaus. Der früher im Halbkreis geschlossene Zuschauerraum wurde nun elliptisch gestaltet oder eiförmig gerundet. Es bildeten sich neben den senkrecht übereinander liegenden Logengeschossen die durch besonders architektonischen Prunk betonten Proszeniumslogen aus, und der Bühne direkt gegenüber wurde die (fürstliche) Prachtloge eingebaut. Damit hatte das Theatergebäude jene Gestaltung gewonnen, die, wenngleich mit mannigfaltigen Veränderungen im Detail, im Prinzip auch heute noch bevorzugt wird.

Die Hauptförderer des Theaterbaus im 18. Jahrhundert waren Ferdinando Galli-Bibbiena mit seinen Brüdern und Söhnen, eine Architektenfamilie, deren künstlerischer Einfluß sich über ganz Europa erstreckte. Zu den geräumigsten und dekorativ am reichsten bedachten italienischen Theatern dieses Zeitraums gehören das Teatro Filarmonico in Verona, das in riesigen Dimensionen gehaltene Teatro Comunale in Bologna mit glockenförmigem Grundriß, das von Cugini errichtete Teatro Grande in Padua mit seiner prächtigen Wölbung, sodann das hübsche Theater in Macerata (nicht zu verwechseln mit dem nach Art antiker Arenen gebauten Sferisterio am selben Orte). Ueber einfachem Oval-Grundriß dagegen erheben sich Alfieris Teatro Regio in Turin, Vanvitellis Theater im Schlosse von Caserta und das von Selva auf schwierigem Terrain errichtete venezianische Teatro Fenice. Selbst dem mächtigen und durch seine Opernaufführungen nachmals berühmtesten Teatro della Scala in Mailand (1776 bis 78 von Piermarini erbaut) mit seinen sechs *palchi* liegt diese Normal-

form zugrunde. Es blieb lange Zeit das Vorbild auch für den Norden. San Carlo in Neapel, das nach dem Brande von 1816 restauriert wurde, wäre dieser Reihe ebenfalls beizuzählen. Mit seinem Neubau war dann die schon lange fühlbar gewordene Wendung zum Klassizismus entschieden.

Zu den Eigentümlichkeiten der genannten Theater gehört der Vorbau an der Fassade (diese selber oft als antike Tempelfront gestaltet), sodann, im negativen Sinne, das Fehlen eines großen Wandelraumes, der nicht als notwendig erachtet wurde, solange der Brauch herrschte, sich gegenseitig in den Logen Besuche abzustatten. Zu diesem Zwecke hielt man streng darauf, daß womöglich jede Loge ihr besonderes Vorzimmerchen bekam. Zufolge des senkrechten Uebereinanders der Logengänge gewannen die großen Theater, z. B. die Mailänder Scala, im Innern das Aussehen eines Columbarium, wie Garnier, der Erbauer der Pariser Oper, treffend bemerkt hat. Einen weniger poetischen Vergleich zog Grillparzer, der für die palchi den Ausdruck „Menageriefallen“ erfand.

(Fortsetzung folgt.)

Politische Rundschau

Schweizerische Umschau.

Die Niederlage der marxistischen Sozialdemokratie am 3. Dezember war unvermeidlich. Die internationale Sozialdemokratie, die in Deutschland und in der Schweiz, sowie auch in Italien zum großen Teil den Boden jeder Politik, Staat und Nation, unter den Füßen verloren hat, wird von Gegnern der verschiedensten Art bedrängt. Sie wird sich wohl nur dort vor dem Schicksal der italienischen Sozialisten bewahren können, wo sie, gleich wie die englische Labour-Party, als nationale Arbeiterpartei in die Politik des Landes eingreift. Das sollte denn doch auch der schweizerischen Sozialdemokratie mit den Jahren möglich werden. Lenin und Tschitscherin treiben ja heute auch mit gutem Erfolge die Politik der großen Zaren.

Die Vermögensabgabe-Initiative wurde mit einer noch nie erlebten Beteiligung der Stimmberechtigten (über 800,000) im Verhältnis von sieben Nein zu einem Ja verworfen. Seit dem Jahre 1848 hat keine Initiative eine solche Rückweisung durch das Volk erfahren, wie der sozialistische Versuch einer teilweisen Expropriation des Bürgertums. Es ist aus dem Abstimmungsergebnis zu ersehen, daß ein großer Teil der Wähler, die in der Regel sozialistische Nationalräte nach Bern senden, nicht geneigt ist, das Programm der marxistischen Sozialdemokratie tatsächlich verwirklichen zu helfen: die Ueberführung von Grund und Boden und aller Produktionsmittel in den Besitz der Allgemeinheit. Durch die Vermögensabgabe-Initiative sollte der erste Schritt zur Sozialisierung der Industrie getan werden, war es denn doch nach Article 13 des vorgeschlagenen Artikels 42 bis der Bundesverfassung vorgesehen, daß der Abgabepflichtige statt Geld eine Naturalabgabe leistet; damit wäre der Bund mit einem Schlage Beteiligter an industriellen Unternehmungen geworden. Ein Teil der sozialistischen Wählerschaft lehnte diesen ersten praktischen Versuch zur Verwirklichung des marxistischen Programms ab; dies war ein Akt des gesunden Menschenverstandes. Auch der sozialistische Wähler hat eingesehen, daß ihm als Arbeitnehmer mit einer Belastung und Behinderung der Produktion nicht gedient ist; vor allem hat er eingesehen,