Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur
Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte
Band: 2 (1922-1923)
Heft: 11

Artikel: Aus der Geschichte des Theaterbaus
Autor: Gysi, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-154710

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

daß die vlämischen Studenten in ihrem eigenen Interesse darauf halten werden, wenn möglich auch eine dieser welschen Universitäten vorübergehend zu besuchen.

Die Beratungen über die Vlamandisierung der Genter Universität haben in Belgien die Gemüter in starke Aufregung gebracht und zu leidenschaftlichen Erörterungen geführt, sowohl im Parlament als auch in der Presse und in Volksversammlungen. Selbst die belgische Regierung ist in dieser Frage derart entzweit, daß sie ohne Antrag vor der Kammer stand. Der parlamentarische Führer der Vlaminganten, van Cauvelaert, Bürgermeister von Antwerpen, hatte den Vorschlag auf allmähliche Vlamandisierung der Universität Gent schon vor dem Kriege eingebracht. Sein Vorschlag ist Ende Dezember 1922 von der Kammer mit kleiner Mehrheit angenommen worden. Doch hat der Senat sich noch zu äußern.

Darüber, daß die seit 1830 in Belgien betriebene Französisierungs- und Absorptionspolitik heute vor einem Fiasko steht, ist kein Zweifel möglich. Das belgische Staatsleben bedarf in der Sprachenfrage einer andern, gerechteren Grundlage. Die Losung der Vlaminganten, „in Vlanderen vlaamsch", könnte dem Staat nur dann gefährlich werden, wenn die natürlichen Rechte Vlanderns weiter hintangehalten und die bisherigen irrtümlichen Ideen der widernatürlichen Beeinflussung, auch fernerhin Geltung behalten würden. Die Universitätsfrage ist nicht das letzte Glied in der Kette der vlämischen Ansprüche. Die Auferweckung und Wiedererstehung des vlämischen Volkes beginnt damit erst. Es handelt sich um eine in ihrem Kerne demokratische und uns deshalb doppelt sympathische Bewegung. Geistig wieder auf sich selbst gestellt, frei von erschlaffenden Entnationalisierungsversuchen, wird Vlandern sich erneuern und kulturell seine geschichtliche Stellung in den romanisch-germanischen Grenzlanden behaupten können, im Rahmen des belgischen Staates, der, wie man erwarten darf, dem vlämischen Volke ohne weiteres Zögern Gerechtigkeit widerfahren lassen wird. Er braucht dabei nur dem Gebot der Selbsterhaltung zu folgen.

Aus der Geschichte des Theaterbaus.

Von

Fritz Gysi, Zürich.

II.

Wir haben bisher nur von der Entwicklung des italienischen Theaters gesprochen. Wie verhielt es sich in den entsprechenden Zeitabschnitten in den übrigen Ländern, denen das antikisierende Drama und die Oper den Weg zur großen Bühne wies? Da ist zunächst einmal in bezug auf Frankreich zu sagen, daß hier die Bautätigkeit weit geringer war, weil das Theaterwesen in der Hauptsache auf Paris beschränkt blieb. Zudem

hat sich auf gallischem Boden von dem einstigen Bestande viel weniger erhalten als in Italien. Das älteste Pariser Theater, das sich rekonstruieren läßt, ist das noch in Richelieus Aera zurückreichende Saaltheater im Palais Royal (erstellt von Lemercier) mit amphitheatralischen Sitzreihen und zwei Balkonrängen. Das Parterre kam hier als Zuschauerraum nicht in Frage, weil es bei größern Aufführungen mit der eigentlichen Bühne als Schauplatz in Anspruch genommen wurde. Dieses Theater wurde 1660 von Molière seinen Bedürfnissen entsprechend umgebaut, und nach diesem verbesserten Typus richteten sich dann auch Ludwig XIV. Opernhaus in den Tuilerien, die sogenannte „salle des machines" (mit einer 44 Meter tiefen Bühne!), sowie das ebenfalls zerstörte alte Theater der Comédie Française. In derselben Entwicklungsreihe liegt das (alte) Opernhaus im Schlosse von Versailles. Neben diesen vornehmlich der Ballettoper reservierten Monumentalgebäuden entstand eine große Zahl von kleinen feudalen Privattheatern in Saalform, die dem raffinierten französischen Genießertum von dazumal fast noch besser entsprachen. Als ein wahres Bijou muß hier Madame Maintenons reizendes Theaterchen in der von ihr gestifteten Abtei Saint-Cyr hervorgehoben werden, das 1689 mit Racines „Esther" eingeweiht wurde.

Mit dem Neubau des Versailler Schloßtheaters durch Gabriel (begonnen 1753) wendet sich dann die französische Theaterarchitektur größeren Aufgaben zu. Italienischen Anregungen folgend, gibt man fortan dem Zuschauerraum geschweifte Form. Dagegen kommen die Logenreihen nicht senkrecht übereinander zu stehen, sondern man läßt die (meist drei) Ränge balkonartig in den Saal vorragen. Als spezifisch französische Neuerungen treten hinzu der Einbau massiver Treppen, die Aussparung eines rings umlaufenden Wandelganges, sowie die glänzende Ausstattung von Vestibul und Foyer. Ein Jahr nach dem Versailler Opernhaus wurde von Jacques-Germain Soufflot das auf elliptischem Grundriß ruhende Lyoner Theater vollendet, das 1827 ein Raub der Flammen geworden. Auch das gleichzeitig erbaute Theater in Nancy, 1906 ausgebrannt, war durch seine Struktur bedeutsam. Die klassizistischen Tendenzen siegten in den Theaterentwürfen des Kupferstechers Cochin, der ovale oder gar kreisrunde Saalbau wurde immer mehr empfohlen, und für das 19. Jahrhundert ausschlaggebend wurde das Grand Théâtre in Bordeaux von Victor Louis. Schon mit Soufflot war das Interesse an monumentaler Ausgestaltung der Fassade erwacht. Die Terrasse z. B. erscheint an der schönen, den ganzen Platz belebenden Front des Metzer Theaters. Im klassizistischen Dekorationsstil halten sich die Theaterfassaden von Amiens und Orléans. Das französische Neo-Grec hat übrigens die verschiedenartigsten Lösungen versucht. Während sich z. B. das ebenfalls von Victor Louis erbaute Théâtre Français in Paris kaum anders darstellt als ein mächtiger Komplex von Mietpalästen, freilich mit erhöhtem Mittelbau, hat Chalgrin seinem massiven Théâtre de l'Impératrice, dem heute unter dem Namen Odéon bekannten Bühnenhause, die völlige Isoliertheit als einem dem Volke dienenden Kunstgebäude gewahrt. Die alle vier Fronten umlaufenden Arkaden geben diesem schlicht ernsthaften Bau ein renaissancemäßiges Aussehen.

Einfacher liegen die Verhältnisse in England, das sich nationale Besonderheiten in der Einrichtung seiner Theater nur so lange bewahrte, als das geistliche Schauspiel und die Shakespeare-Bühne in Blüte standen. Bildliche Darstellungen der altenglischen Bühne fehlen sozusagen ganz; wir sind für ihre Rekonstruierung auf die Beschreibungen damaliger Chroniken und Schriftsteller angewiesen. In London wurde während der Elisabethanischen Zeit in offenen und geschlossenen Häusern gespielt. Als spezifisch anglikanischer Brauch muß hervorgehoben werden, daß sich in diesen Schauspieltheatern die Vorderbühne weit ins Parterre hinein erstreckte, so daß das Publikum sie von dei Seiten umstand, ferner daß die Logen, die hier sehr früh zur Ausbildung gelangt waren, oft weit in den Bühnenraum hineinragten oder diesen sogar vollständig umzogen. Zur altenglischen Theatersitte gehörte es, daß während der Vorstellungen tapfer gespielt, geraucht und gezecht wurde, wobei die Lords in ihren Logen den „Gründlingen im Parkett" mit kräftigem Beispiel vorangingen. Die zu Ende des 16. Jahrhunderts angesehenste Londoner Bühne, das Schwantheater, soll 3000 Zuschauern Platz geboten haben. Es war offen, erhob sich über ovalem Grundriß und hatte bereits massive Umfassungsmauern, während der ganze Innenbau aus Holz gezimmert war. Von einem turmartigen Aufbau herab verkündete ein Trompeter den Beginn der Vorstellung, und hoch vom Dachfirste wehte, als Wahrzeichen des Gebäudes, eine riesige Fahne. Eine einheitliche Bedachung erhielten in England Bühne und Zuschauerraum erst mit dem Auftreten Shakespeares, der im übrigen die traditionelle Inneneinrichtung beibehielt. Nach dem Tode ihres größten Dichters gelangte bei den Briten die italienische Oper und das Ballett zur Herrschaft, und nach den Ansprüchen dieser neuen Bühnengattungen richtete sich fortan auch der englische Theaterbau, der sich im allgemeinen die im Süden erwogenen Theorien aneignete und hauptsächlich durch italienische Architekten und Dekorateure gefördert wurde.

Verhältnismäßig spät ist Deutschland zur Selbständigkeit im Theaterbau gelangt. Die Entwicklung, nach dem Verschwinden der mittelalterlichen Spiele, nahm hier ihren Ausgang von den Schulkomödien der Humanisten und den protestantischen Moralitäten, wobei es in jeder Beziehung noch recht nüchtern und primitiv zuging. Stärker auf die Sinne der großen Menge wirkten die dramatischen Aufführungen der Jesuiten mit ihrem Aufwand von Dekorationen, Kostümen und Maschinerien. In Wien z. B. begann der kunstfreudige Orden im Jahre 1555 mit seinen zunächst im Freien abgehaltenen Vorstellungen, die dann 1620 erstmals in einen geschlossenen Raum, in eine Art Saaltheater verlegt wurden. Auch in München wußten sich die prunkvollen, durch den Hof reichlich unterstützten Jesuitenspiele die Gunst aller Stände zu sichern. Mit welch großartigen Mitteln die Sache oft betrieben wurde, kann man z. B. aus jenem vielgerühmten Spectaculum ersehen, das 1597 am Einweihungstage der Michaelskirche auf offenem Platze zur Aufführung gelangte und das den Titel trug „Triumph und Freudenfest zu Ehren dem heiligen Erzengel Michael". Hier traten neben Nero, Diocletian und andern römischen Imperatoren eine große Zahl von Heiligen, Päpsten und Bischöfen auf, ferner eine

Menge allegorischer Persönlichkeiten sowie, als Hauptattraktion, ein ganzes Heer von Teufeln. Sogar der Höllensturz des Luzifer mit seiner Sippe wurde derb realistisch vorgeführt.

Für den deutschen Theaterbau im großen waren die Jahre während und nach dem dreißigjährigen Kriege die denkbar ungünstigsten. Die künstlerischen Regungen in der dramatischen Praxis jedoch waren auch durch die trüben Zeitläufte nicht zu unterbinden. Aus den sogenannten Inventionen (allegorischen Darstellungen) und aus den dramatisch belebten höfischen Festveranstaltungen entwickelte sich am Anfang des 17. Jahrhunderts das Singballett, von dem aus es nur noch eines kleinen Schrittes bedurfte, um in den Bereich der italienischen Prunkoper zu gelangen. Die erste deutsche Opernaufführung — es handelte sich um Rinuccinis „Daphne" in der Uebertragung durch Martin Opitz — mit Musik von Heinrich Schütz — kam anläßlich einer fürstlichen Vermählungsfeier im April 1627 auf dem Schlosse Hartenfels bei Torgau zustande. Aus zeitgenössischen Berichten zu schließen, war die im Tafelsaal aufgeschlagene Bühne durchaus nach florentinischem Muster eingerichtet. Demselben Vorbilde folgten die andern Fürstenhöfe, an denen die Oper Eingang gefunden, d. h. es kamen vorläufig nur Saaltheater in Betracht, mehr oder weniger vollkommen ausgestattet mit den technischen Errungenschaften der italienischen Verwandlungsbühne. Den räumlichen Anforderungen der Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allerdings genügten diese Einrichtungen nicht mehr. Die vermehrte Pflege des Musikdramas verlangte gebieterisch die Loslösung der Schaubühne vom Fürstenpalast, und so wurde denn in jener Zeit auch in Deutschland zum Bau von selbständigen Opernhäusern geschritten.

Damit freilich lieferten sich die deutschen Machthaber auf mehr als ein Jahrhundert dem Geschmacke der italienischen Architekten aus. Der deutsche Theaterbau in diesem Zeitraum ist, stilkritisch betrachtet, eine rein italienische Angelegenheit. Einen illustren Anfang in Wien machte Ludovico Ottavio Burnacini mit dem Neubau des kaiserlichen Theaters (1665), in welchem anläßlich der Vermählungsfeier Leopolds I. neben allen möglichen szenischen Raritäten das berühmte Roßballett vorgeführt wurde. Die eigentliche Einweihung des mächtigen Hauses, in welchem Burnacini bereits üppigste Barockkünste spielen ließ, erfolgte erst das Jahr darauf mit Cestis Ausstattungsoper „Il pomo d'oro", deren Inszenierungskosten sich auf 100,000 Taler beliefen. Das in Holzfachwerk aufgeführte Kaiserliche Theater wurde einige Jahre später wegen der Türkengefahr abgetragen und provisorisch abermals aufgerichtet, um dann 1697 durch eine heftige Feuersbrunst zu verschwinden. Seine Bedeutung ging über auf das 1706 von Joseph I. (an Stelle der heutigen Redoutensäle) erbaute Operhaus.

Inzwischen hatte auch München sein Opernhaus erhalten und Dresden war zu einer der emsigsten Theaterstädte im Reiche aufgerückt. Freilich wandte sich hier das Interesse seit dem Regierungsantritt Friedrich August I., der 1697 polnischer König wurde, mehr dem französischen Bühnengeschmacke zu. Das ausrangierte Opernhaus wurde in eine katholische Hofkapelle umgewandelt, dem französischen Drama dagegen im „kleinen Komö-

dienhaus" eine besondere Pflegestätte bereitet. Um so eifriger wurde dann — es hing das zum Teil mit politischen Ursachen zusammen — nach dem Warschauer Vergleich der italienischen Oper gehuldigt. Dresden bekam ein neues Opernhaus, erbaut von Alessandro Mauro, später durch Andrea Zucchi umgeformt. Unter den ersten großen Theatern der norddeutschen Fürstenresidenzen wäre das hannoversche zu nennen, das einem Schüler von Torelli in Auftrag gegeben und mit einem Luxus ausgestattet wurde, der weit herum Aufsehen erregte. Von diesem „herrlichsten Theater Europas", wie es in Reisebeschreibungen heißt, hat sich keine Spur mehr erhalten. In Berlin suchte man zunächst mit bescheidensten Mitteln auszukommen. Erst Knobelsdorff erhielt 1741 vom alten Fritz den Auftrag zu einem königlichen Opernhause. Es ist das der Bau, der, wenngleich mit verschiedenen Aenderungen im Innern (herrührend namentlich von der Restauration durch Langhans nach dem Brande von 1843) noch heute in Gebrauch steht und sich wenigstens äußerlich seine ursprüngliche architektonische Gestalt bewahrt hat. Das Berliner Opernhaus gewann besondere Bedeutung schon dadurch, daß es den ersten deutschen Theaterbau repräsentiert, der bis in alle Einzelheiten hinein von einem deutschen Künstler ersonnen wurde. Knobelsdorff baute kurz darauf das Schloßtheater in Potsdam, in dessen Innerem sich fröhliche Rokoko-Laune entfaltet.

Die meisten andern deutschen Fürsten, wie gesagt, überließen ihre Theaterbauten der praktisch erprobten Kunst der Italiener. Zu den einflußreichsten dieser Vielbeschäftigten zählte die bereits erwähnte Architekten-Familie der Galli-Bibbiena. Sie waren die eigentlichen Träger des Barockgedankens in der Theaterarchitektur, und ihre Bauten und szenischen Dekorationen wurden bahnbrechend für die luxuriösen Unternehmungen, in denen sich das 18. Jahrhundert auch im Theaterwesen gefiel. Die spätern Klassizisten haben allerdings die Kunst der Galli-Bibbiena gründlich abgelehnt, und nur Weniges von ihren Werken hat sich erhalten. Der Stammvater der weitverzweigten Künstlerfamilie war der aus Bibbiena gebürtige Maler Giovanni Maria Galli, der zumeist in Bologna wirkte. Auch seine berühmt gewordenen Söhne Ferdinando und Francesco, beide aus ungehemmter Barockphantasie schöpfend, waren von der Malerei ausgegangen. Ferdinando, dem der Graf Algarotti „den Einfall, seine Dekorationen in Bewegung zu setzen", nachrühmt, kam 1712 als „Theatral-Ingenieur" und Baumeister nach Wien, wo er für seine Spezialkunst ein reiches Betätigungsfeld fand. Beim Wettbewerb um die Karlskirche trat er in Konkurrenz mit Fischer von Erlach. Auch sein Bruder Francesco erhielt von Kaiser Leopold Vollmachten zur Inszenierung neuer Opern. Ferdinandos Sohn Alessandro, der seine ersten Studien der Kirchenbaukunst widmete, zog später an den kurpfälzischen Hof nach Mannheim, wo er überaus tätig war, die Jesuitenkirche, einen Teil des Schlosses und schließlich das Opernhaus baute, das von manchen Zeitgenossen als das schönste in Deutschland bezeichnet wurde. Es fiel 1795 dem französischen Bombardement zum Opfer.

Zu größtem Ansehen aber gelangte ein anderer Sohn Ferdinandos, Giuseppe Galli-Bibbiena, der künstlerisch Begabteste und Phantasiereichste in der ganzen Familie. Bei seinem Vater in die Lehre gegangen, übertraf

er diesen bald an Großartigkeit der Entwürfe und an Kühnheit der perspektivischen Darstellung. Er schuf 1723 anläßlich der Krönung Karls VI. zum böhmischen König das grandiose offene Theater im Prager Schloßgarten (30 Jahre später abgebrannt). Darin gelangte unter Mitwirkung von 100 Sängern und 200 Instrumentisten Fuxens Krönungsoper „Constanza" zur Aufführung. Dabei wurde mit Kostümen, Szenerien und technischen Ueberraschungen unglaubliche Verschwendung getrieben. Dieses kostspielige Prager Theater, dessen Bühne über 60 Meter in die Tiefe maß, wurde zum begehrten Mustertypus für ganz Europa. Seit dieser imponierenden Tat riß man sich an den deutschen Höfen förmlich um Giuseppe, den großen Barockdekorateur. Auch Paris feierte ihn, und auf die Anregung der Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine, einer Schwester Friedsrichs des Großen, wurde er 1745 mit den Innenausstattung des neuen Bayreuther Opernhauses betraut, welches mit seinem bei allem Reichtum doch geschmackvollen Dekor als eines der bestgelungenen Interieurs gelten darf. Giuseppes weitere Tätigkeit kam vor allem der sächsischen Residenz zugute, wo er das Opernhaus im Innern vollständig neu auskleidete und auch die Bühneneinrichtung verbesserte. Nebenbei inszenierte er in Berlin Opern (namentlich von Graun). Man vermutet, daß er auch beim Bau des Warschauer Opernhauses beteiligt gewesen sei. Sein Sohn Carlo führte während eines unsteten Wanderlebens die baulichen Traditionen des Vaters fort.

Unter der Herrschaft der Galli-Bibbiena hatte das Barocktheater seine glänzendsten Triumphe erlebt. Aber noch zu ihren Lebzeiten hatte die Reaktion der Klassizisten gegen ihr Bühnensystem eingesetzt, und gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde in Deutschland der italienische Einfluß allmählich durch den französischen verdrängt. Den klassizistischen Bestrebungen der Franzosen, die sich um Servandonis Theorien scharten, zeigten sich am zugänglichsten Süd- und Westdeutschland. Voran ging Retti in Stuttgart, der das Residenzschloß in Angriff nahm und aus dem herzoglichen Lusthause ein Operntheater machte. Bald darauf entstand das üppige Opernhaus in Ludwigsburg, dessen Wände, Logen und Säulen durchgehends mit Spiegelgläsern bedeckt waren, um den Glanz und die räumliche Illusion zu steigern. München erhielt durch François Cuvillés, den bayerischen „Directeur des Bâtiments" ein neues, massives Opernhaus (das jetzige Residenztheater), in welchem die verführerischen Stilelemente des Rokoko zum vollen Siege gelangten. Von den Richtlinien der Franzosen ließen sich auch die Wiener leiten beim Erweiterungsbau ihres Burgtheaters (1756), und das kleine, hübsche, schon ganz antikisierende Schönbrunner Schloßtheater, in welchem Napoleon so oft sein Kriegshandwerk vergaß, ist durchaus im französischen Genre gehalten. Auch Dresden bekam in jener Zeit die Einwirkungen des neuen Pariser Stiles zu verspüren. Zu wirklicher Selbständigkeit erhob sich der deutsche Theaterbau erst mit Gottfried Semper.

In Deutschland waren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Aufführungen an den fürstlichen Theatern dem Bürgertum ebenfalls zugänglich geworden. Dieser Wandel von der höfischen Vergnügungsstätte zum öffent-

lichen Kunstinstitut bestimmte dann im folgenden Jahrhundert — nicht nur hier, sondern in ganz Europa — die weitern Ziele der Theaterarchitektur. Und zwar richtete man sich während der Epoche des Klassizismus, mit Ausnahme von Italien, fast in allen Ländern nach dem französischen Schema. In diese Zeit fallen die ersten Versuche, das Theatergebäude durch seitliche Anbauten auch andern gesellschaftlichen Zwecken, Konzerten, Ballfesten usw. dienstbar zu machen. Als Musterlösungen mit ausschließlich klassizistischer Tendenz darf man hier anführen das Theater am Broglieplatz in Straßburg von Jean Villot, das Antwerpener Theater von Bourla und das Mainzer Theater von Moller, die beiden letzteren mit halbkreisförmigem Zuschauerraum.

In Renaissance und Barock galt den Bühnenarchitekten als Hauptsache die Erlangung möglichst günstiger optischer Wirkungen. Dabei wußte man durch technische Raffinements schon den verwöhntesten Ansprüchen zu genügen. Auffallend spät erst dagegen hat sich das Interesse der Theaterbaumeister dem akustischen Problem zugewendet. Graf Algarotti (1712 bis 1764) hat das Verdienst, hierin Wandlung geschaffen zu haben. Und zwar sind, merkwürdigerweise, seine Anregungen zuerst und am konsequentesten in England befolgt worden. Im Londoner Drury-Lane-Theater wurden Algarottis Theorien erfolgreich in die Praxis umgesetzt durch Benjamin Wyatt, der sich außerdem mit verschiedenen Neuerungen rein praktischer Natur, ja sogar mit moralischen Erwägungen befaßte, wobei allerdings das ästhetische Moment zu kurz kam. Denn seinem äußern Aspekte nach ist das Drury-Lane-Theater eines der langweiligsten Monumentalgebäude, die auf englischem Boden stehn.

Die deutschen Theater in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zeigen meistens noch die Abhängigkeit von der bewährten italienischen Tradition in bezug auf Logenanordnung und äußere Ausgestaltung, wobei Bühnenhaus und Zuschauerraum meist noch unter einem Dache vereinigt sind. So das Münchener Hoftheater, das 1823 nach dem Brande nach Karl von Fischers Plänen von Klenze wieder aufgebaut wurde. Hier wie anderswo bildete sich die Fassade zu einem gräzisierenden Prunkstück aus, und man kam schließlich auf die rein basilikale Anlage zurück. Ueberhaupt wurden alle sichtbaren Flächen antik maskiert. Schließlich hatte ja auch Schinkel mit seiner hellenischen Formenstrenge nichts anderes im Auge. Aber die noch heute imponierende Art, wie er im Berliner königlichen Schauspielhause (das neben dem eigentlichen Theaterraum auch Konzert- und Ballsaal sowie andere Nutzräume enthalten sollte) die Baumassen gliederte und seinem idealen Schema unterordnete, hat dennoch etwas Bezwingendes und antikisch Großes an sich. Dieser klassizistischen Meisterschöpfung gegenüber blieben Bauten wie etwa das Leipziger Stadttheater (1866/67) des jüngern Langhans in ihrer steinernen Ausdruckskraft bedeutend zurück. Gottfried Semper dagegen blieb es vorbehalten, die Früh- und Hochrenaissancearchitektur dem Theaterbau wieder dienstbar zu machen und damit eigene, aus praktischen Erwägungen fließende Ideen mit ihrem Geiste zu beleben. Was vor ihm den Theaterarchitekten nur fragmentarisch gelungen, nämlich das Halbrund des Zuschauerraumes auch für die Gliederung des Außenbaues

zu verwerten, das glückte Semper in seinem 1841 vollendeten ersten Dresdener Hoftheater vollkommen. Leider ist auch dieses schöne Monument einer rein anklingenden Renaissance durch Feuer zerstört worden. Im Neubau (1878) ist dann Semper mit den überlieferten und von ihm treu gehüteten südlichen Formen noch verschwenderischer umgegangen.

Einen klar ausgeprägten subjektiven Bauwillen hätte auch Sempers schloßartiger Entwurf für das seinerzeit projektierte Münchener Wagner-Festspielhaus zum Ausdruck gebracht, an dessen Stelle dann Brückwalds weit einfacheres, nur der Festspielidee dienendes und den architektonischen Prunk geflissentlich meidendes Bühnenhaus in Bayreuth zur Verwirklichung gelangte.

Während sich die Deutschen noch lange der von Schinkel und Semper eingeschlagenen Richtung verpflichtet fühlten und auch auf diesem Wege noch zu manch erfreulichen Resultaten gelangten (Richard Lucaes Opernhaus in Frankfurt), huldigten die Franzosen neuerdings einem pompösen Barockstil, der alle bisherigen Leistungen, was Ausstattung der Innenräume und Pracht der Treppenhäuser anbelangt, übertrumpfen sollte. Hauptbeispiel Garniers Große Oper in Paris mit ihrer üppig wuchtigen, aber vornehm gegliederten Baumasse und dem mit dem Baukörper fest verwachsenen plastischen Schmuck, eine großartige Schöpfung, die der Erbauer im Theater von Monte Carlo in kleineren Dimensionen wiederholte. Noch konsequenter vertrat Gabriel Davioud die Barockgesetze im Théâtre lyrique und im Théâtre du Châtelet, und selbst an Louis Berniers neuer Opéra Comique wirken die damals beliebten prahlerischen Formen noch nach.

Belgien machte sich im Theaterbau die französischen Erfahrungen zunutze. Brüssels vornehmste Bühne, das Monnaie-Theater, 1817 von Damesme errichtet und nach dem Brande 1855 von Poelaert neu ausgebaut, zeigt äußerlich (mit Ausnahme des Portikusgiebels) strengste Einfachheit, während die innere Ausschmückung die dekorative Ueberladung des zweiten Empires deutlich zur Schau trägt.. Italien hat seinen früheren Großtaten im 19. Jahrhundert nichts Wesentliches mehr beigefügt. Zur selben Zeit wie die Pariser haben auch die Wiener ihr großes Opernhaus erhalten. Es ist die von dem unzertrennlichen Künstlerpaare Siccardsburg und van der Nüll gemeinsam geschaffene, groß konzipierte und im Detail ziemlich selbständige Hofoper. Die russischen Zaren ließen sich ihre Theater von ausländischen Architekten erstellen. So ist das barock-klassizistische Ermitagetheater eine Schöpfung des Bergamasken Giacomo Quarenghi, das spätere Alexandertheater (1832) in St. Petersburg mit seiner breiten korinthischen Loggia ein Bau ganz im französischen Geschmack, entworfen und ausgeführt von Ricard de Montferrand. Die stillosesten Theatergebäude in neuerer Zeit leistete sich England (Gaiety- und Alhambra-Theater in London).

Daß die Anregungen zu einer vollständigen Umgestaltung der hergebrachten Praxis einmal von Deutschland ausgehen würden, das wurde schon in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erkennbar. Das gilt

sowohl hinsichtlich der Individualisierung der Außenarchitektur wie in bezug auf die baulichen Veränderungen und technischen Neuerungen im Innern. Während bereits Männer wie Martin Dülfer (Theaterbauten in Meran, Dortmund und Lübeck) sich bemühten, aus der alten Stilgebundenheit herauszukommen, eröffnen sich jetzt, nachdem in Berlin das „Theater der Dreitausend", Reinhardt-Poelzigs riesenhaftes Schauspielhaus erstanden, dem modernen Bühnengebäude fast unbegrenzte Möglichkeiten. Und sollten gar so kühne Pläne zur Verwirklichung drängen wie die des umstürzlerischen Wieners Oskar Strnad (eines Führers des österreichischen Werkbundes), der ein Zukunftstheater ohne Zuschauerraum, d. h. mit Ausdehnung der Bühne auf den gesamten verfügbaren Raum, allen Ernstes plant, oder sollten Poelzigs und Rollers Festspielhausentwürfe für Salzburg zur Ausführung gelangen, so würden wir auch da zu staunenden Zeugen einer vollständigen Umwertung der bisherigen Bausysteme werden.

Ernst Kreidolf zum 60. Geburtstag.

Von

Leopold Weber.

Ernst Kreidolf begeht am 9. Februar seinen sechzigsten Geburtstag. Fünfunddreißig Jahre sinds her, daß ich ihn kennen lernte, in den bayrischen Alpen, in Partenkirchen. Das war damals ein stilles Gebirgsdorf ohne Bahnverbindung. Während des Herbstes und Winters zumal lebte es von Gästen fast unberührt ganz sein eigenes Leben. Der Schnee lag kniehoch über dem Gelände, als ich von einer Bergwanderung an den Mittagsstammtisch im Bauerngasthaus zum Pischl trat. Abseits von uns saß vor seinem Essen ein Fremder, lang, hager und etwas bleichen, arbeitsmüden Gesichtes. Nachdem die andern gegangen, setzte er sich zu mir: da stellte es sich heraus, daß wir beide durch gemeinsame Bekannte schon voneinander gehört hatten. Jung wie wir waren, Kopf und Herz voll von Kunst und Zukunftsplänen, gings bald mitten hinein ins Disputieren und Theoretisieren, und es dauerte keine Stunde, da wußte ich, hier ist einer, an dem werde ich fest halten für immer. Nicht deswegen, weil wir in unseren Urteilen gut zusammenstimmten: in unserer triebmäßigen Abneigung gegen Heine etwa und in unserer Begeisterung für die damals neuen Männer, Böcklin, Klinger, Thoma — das kann täuschen. Nein, was mich an ihn fesselte, war, er hantierte nicht, wie wir andern mehr oder weniger gutgläubig mit fremden, in der Luft liegenden Meinungen; er sprach unbeirrt nur aus seinem e i g e n e n Empfinden heraus, und an diesem Empfinden hielt er bei allem langmütigen Geltenlassen anderer Ansichten unerschütterlich fest. Der E r n s t, mit dem er die Dinge nahm, und die T r e u e, mit der er sein Fühlen wahrte, die gaben ihm ein ganz eigenes Gepräge.