

VOM BAROCKEN THEATRUM MUNDI ZUM MODERNEN THEATER

KRITIK UND REZEPTION DER BAROCKEN THEATERBAUTEN

IM SPÄTEN 18. UND FRÜHEN 19. JAHRHUNDERT

Die Entstehung des modernen Theaters gehört zu den faszinierendsten Kapiteln der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Architektonisch manifestiert sich dieser Vorgang in der Ausbildung des Theaterbaus als autonomen Bautypus: In den seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Bauten und Projekten haben Kunsthistoriker und Theaterwissenschaftler die Ursprünge des modernen, erst im zwanzigsten Jahrhundert endgültig ausgebildeten Theaterbaus gesucht und auch gefunden. Im allgemeinen Bewußtsein hat sich die pauschale Bewertung der barocken Theaterbauten als »unmodern« und der nachbarocken Projekte zur Reform des Theaterbaus – etwa die von Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel oder Gottfried Semper – als »modern« verankert. Dieses Bild eines radikalen Traditionsbruchs und einer anschließenden, linearen Entwicklung des Theaterbaus ist jedoch dem teleologischen Geschichtsverständnis der Moderne verpflichtet und bedarf aus heutiger Sicht grundlegender Korrekturen. Zeitgenössische Quellen, insbesondere die Theaterbautheorien des 18. und 19. Jahrhunderts, bestätigen denn auch die Einschätzung, daß die Geschichte des Theaterbaus kein linearer, sondern ein evolutionärer, von Brüchen und Kontinuitäten gleichermaßen geprägter Prozeß gewesen ist.¹ Die damalige Kritik an den barocken Theaterbauten läßt die engen Verflechtungen von ästhetischen, sozial-geschichtlichen und ideengeschichtlichen Entwicklungen sehr konkret deutlich werden und kann sowohl zu einem differenzierteren Bild der barocken Theaterbauten als auch zu einem besseren Verständnis unseres heutigen Verhältnisses zum Theater beitragen.

DIE ALLGEMEINE KRITIK AM BAROCKEN THEATERBAU IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT

Die Kritik an den barocken Theaterbauten ist Teil der breiten, in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Diskussion über die Architektur der Theatergebäude und über den allgemeinen gesellschaftlichen Stellenwert des Theaters als Institution. Pauschal betrachtet, teilt sich diese Kritik in moderate und radikale Äußerungen. Während die moderat eingestellten Autoren an den überlieferten Konventionen des barocken Theaterbaus grundsätzlich festhalten wollen, erwecken die radikaleren den Eindruck, als habe es sich um völlig funktionsuntüchtige Bauten und noch dazu um architektonische Mißgeburten gehandelt. Sie bestätigen zunächst das Bild eines radikalen Bruchs mit der architektonischen Tradition. Am kompromißlosesten vertrat der italienische Architekturtheoretiker und Gesellschaftskritiker Francesco Milizia eine solche Auffassung. Sein Traktat *Del Teatro* wurde 1773 in Venedig veröffentlicht, nachdem eine erste Auflage 1771 von der römischen Zensur eingezogen worden war.² Milizia faßt das Theater als übergrei-

fendes kulturelles Phänomen auf: während er im ersten Teil (*Del Teatro Formale*) das Theater als Institution kritisiert und sich mit Dramentheorie, Opernreform, Ballett, dem Inszenierungswesen und schließlich mit den moralischen und ästhetisch-philosophischen Auswirkungen des Theaters befaßt, behandelt er im zweiten Teil (*Del Teatro materiale*) den Theaterbau.

Hier finden sich nunmehr alle einschlägigen Kritikpunkte an den barocken Theaterbauten versammelt: schlechte Bauweise und mangelnder Brandschutz, die daraus resultierende geringe Lebensdauer vieler Theatergebäude; die oftmals ungünstige städtebauliche Lage auf dezentral gelegenen, eng umbauten Parzellen, welche unbequem für das Publikum sei und sich im Brandfall verheerend auswirke (was – nebenbei bemerkt – der Untergang des *Teatro La Fenice* in Venedig im Jahre 1996 auf tragische Weise bestätigt hat). Dazu kommen gravierende funktionale Mängel: die unzulängliche Erschließung des Inneren durch unübersichtliche und zu knapp bemessene Eingänge, Treppen und Logenkorridore; fehlende Foyerräume für den Aufenthalt der Theaterbesucher in den Pausen sowie Auditorien mit vollkommen unakzeptablen Hör- und Sichtverhältnissen. Mit Blick auf das architektonisch unartikulierte Äußere trifft Milizia ein wahrlich vernichtendes Urteil: »Man muß sich schämen von den Fassaden unserer Theater zu reden. Wenn nicht darüber geschrieben steht, dies ist ein Theater, wer kann es errathen? Ja was noch schlimmer ist, der Eingang, die Treppen, die Gänge ... scheinen eher zu einem Gefängniß als zu einem Ort zu führen, wo man sich auf eine edle Art ergötzt.«³

Eine derart radikale Ablehnung der architektonischen Leistungen der vorangegangenen Generation zielt auf einen Traditionsbruch und ist ein typisch modernes Phänomen, wie es auch bei den Avantgarden des 20. Jahrhunderts beobachtet werden kann. Doch es ging schon damals nicht nur um bloße Polemik, sondern um Inhalte: Milizia kämpft für ein grundsätzlich neues Verständnis vom Theater als öffentlicher Institution und zugleich um den Rang der Architektur als öffentlicher Kunst. Schließlich sind das Theater und die Architektur aufgrund ihrer Breitenwirkung in besonderem Maße prädestiniert, das neue, demokratische Gesellschaftsideal zu verkörpern, mit dem die Anhänger des aufstrebenden Bürgertums im 18. Jahrhundert ihren politischen Machtanspruch gegenüber Aristokratie und Kirche behaupten. Das in jeder Hinsicht unerreichte Vorbild ist auch für Milizia das Theater der Antike: dem zeitgenössischen Theater stellt er nach antikem Vorbild die »magnificenza pubblica«, die Großartigkeit des Öffentlichen, als gesellschaftliches wie künstlerisches Ideal gegenüber. Folglich besteht die höchste Aufgabe der Kunst nicht mehr in der für das barocke Theater typischen Inszenierung der »potestas absoluta« (der Machtvollkommenheit des absolutistischen Herrschers), sondern in der Repräsentation des Öff-

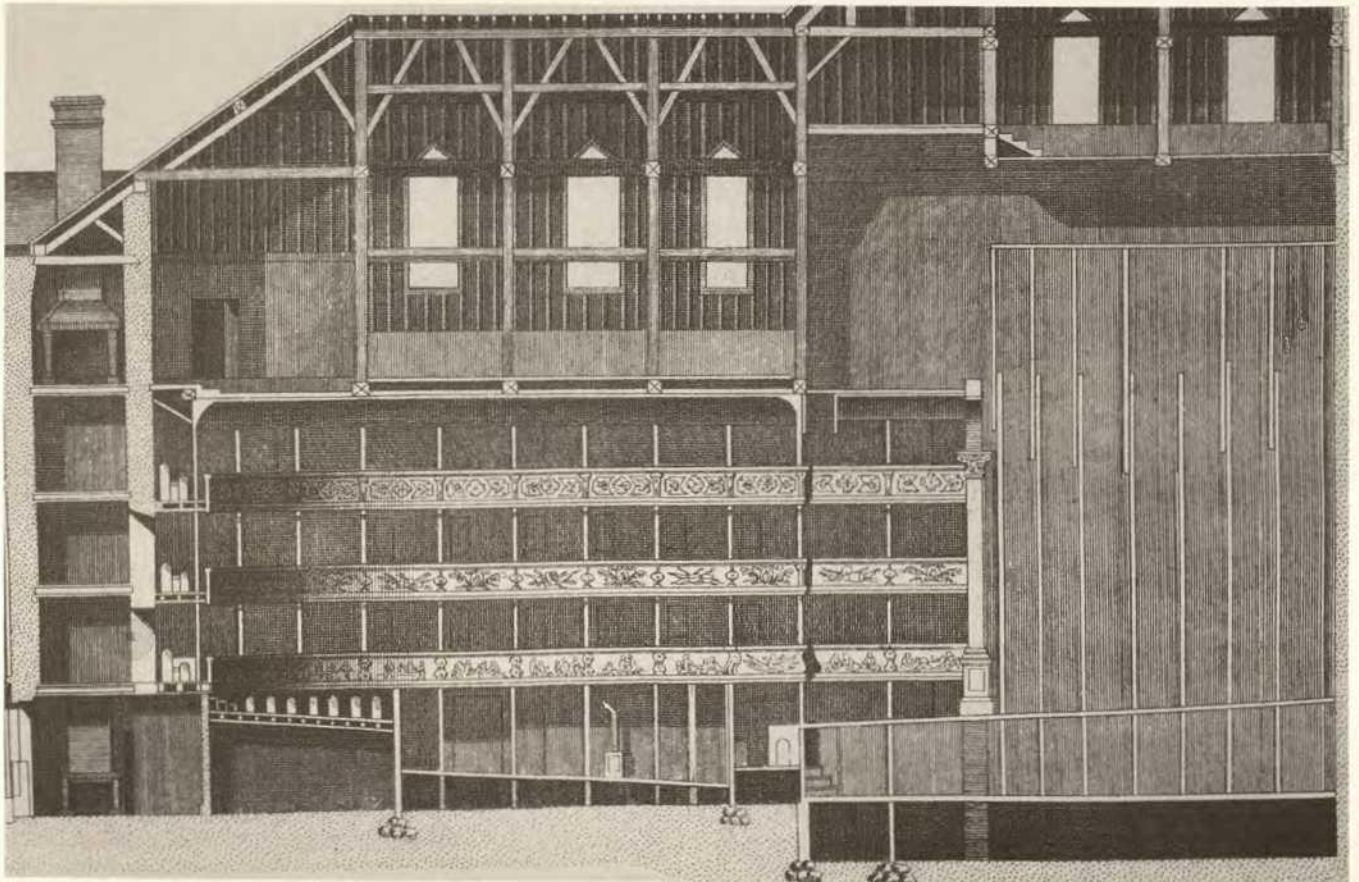
fentlichen, der Feier des demokratischen Gemeinschaftsgedankens. Das Theater soll nicht länger eine elitäre Veranstaltung des Hofes sein, sondern der gesamten Gesellschaft zugute kommen. Im Glauben an eine Reform der gesellschaftlichen Machtverhältnisse zielt Milizia letztlich auch auf eine Demokratisierung der Künste. Wie radikal Milizias Forderungen zu seiner Zeit waren, wird deutlich, wenn man sich die Positionen seiner Gegenspieler vergegenwärtigt: Vor allem die Anhänger der katholischen Kirche forderten damals unbeirrt die völlige Abschaffung des Theaters, welches sie in zahlreichen Hetzschriften als Stätte antikerlicher Äußerungen und angeblich lasterhafter Ausschweifungen verurteilten.⁴ Milizias polemische Äußerungen vermitteln noch im Nachhinein eine Ahnung davon, welches geistige Klima geschaffen werden mußte, um durchgreifende Reformen im alltäglichen Theaterbetrieb als auch auf dem Gebiet des Theaterbaus tatsächlich durchzusetzen. Das ideologische Konstrukt eines radikalen Bruchs mit der architektonischen Tradition war notwendig, um das Ideal eines modernen Theaters zum neuen Paradigma zu erheben.

DIE KRITIK AM AUDITORIUM ALS KERNBEREICH DES THEATERBAUES

Im Zentrum der Kritik an den barocken Theaterbauten steht indes das Auditorium, insbesondere der Typus des Logenrangtheaters mit bis zu sechs lotrecht übereinanderliegenden Rängen und ringsum geschlossenen Logenreihen. Die-

ser Typus entstand in Italien (Teatro San Cassiano, Venedig, 1637), verbreitete sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts im europäischen Theaterbau und war – ganz im Gegensatz zu dem von Milizia propagierten Traditionsbruch – nach wie vor aktuell, wie etwa das 1778 eröffnete Teatro alla Scala von Giuseppe Piermarini in Mailand zeigt. Doch gerade solche Lösungen (und erst recht die älteren Bauten dieser Art) gelten nun, vor dem Hintergrund des neuen, klassizistischen Geschmacksideals als nicht mehr zeitgemäß (Abb. 2, 3). Die bisher üblichen Raumformen – Hufeisen-, Glocken-, Flaschenform bzw. aus Kurvensegmenten zusammengesetzte Formen – werden wegen ihrer willkürlich scheinenden, komplizierten und uneinheitlichen Gestalt verworfen. Auf völliges Unverständnis trifft auch die festliche Ausstattung: Gerade die für barocke Auditorien so typische Dominanz des Dekorativen, gerade das gewollt Ephemere, ja Unarchitektonische stört nun die Kritiker. So behauptet Charles-Nicolas Cochin schon 1758, daß die hölzernen Auditorien der italienischen Theater nicht «den Namen Architektur» verdienen,⁵ und ganz ähnlich bestandet noch 1832 Quatremère de Quincy, sie seien eher Werke der «Menuiserie» als Werke der Architektur.⁶ Auch Milizia sieht in ihrer aufwendigen Dekoration lediglich «eine kindliche Schönheit» am Werk und verweist auf die schlichte Erhabenheit antiker Theaterbauten.⁷ Konsequenterweise verlangen die Kritiker nun Einfachheit, Übersichtlichkeit und eine klar erkennbare räumlich-architektonische Konzeption. Der Zuschauerraum dürfe nicht in Kontrast mit dem Bühnenbild treten, die Ausschmückung des Saales müsse sich der architektonischen Grundstruktur unterordnen.

Abb. 2. Paris, Comédie Française, François D'Orbay, 1687-1689, Ansicht des Auditoriums (Ausschnitt)



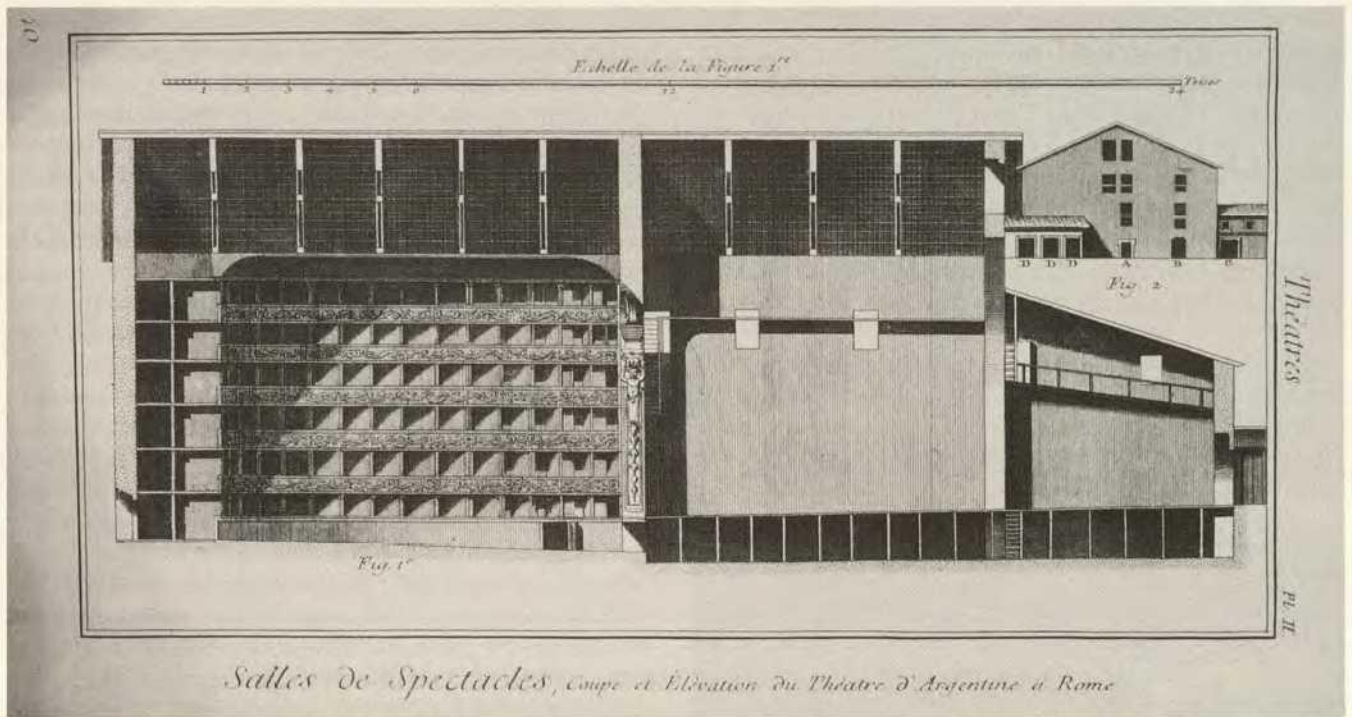


Abb. 3. Rom, Teatro Argentina, Giovanni Teodoli, 1732

Auch in funktionaler Hinsicht, in bezug auf die Hör- und Sichtverhältnisse werden die barocken Auditorien nun als ungenügend empfunden. Hier bezieht sich die Kritik in erster Linie auf die Logenränge, deren grundsätzlicher Nachteil in der mangelnden Ausrichtung der Zuschauer auf die Bühne besteht. Nur die vorn an den Logenbrüstungen sitzenden Zuschauer haben freie Sicht zur Bühne und dies freilich auch nur dann, wenn sie nicht auf den seitlichen, an das Proszenium anschließenden Rangabschnitten plaziert sind. Die Unterteilung der Logen durch seitliche Trennwände behindere nach Ansicht der Kritiker sowohl die Sicht als auch die Verbreitung des Schalles. Schließlich lägen die oberen Ränge zu hoch, um einen befriedigenden Eindruck von der perspektivischen Wirkung der Bühnenbilder zu erhalten.

Der wohl gravierendste Einwand gegen den Typus des barocken Logenrangtheaters betraf jedoch nicht die ange deuteten formal-ästhetischen und funktionalen Schwierigkeiten, sondern die soziale Dimension der Theaterarchitektur: das Publikum und seine angestammten Verhaltensgewohnheiten. Wiederum war es Francesco Milizia, der die Kritik am deutlichsten vortrug und sich nicht scheute, das zeitgenössische Theaterpublikum offen anzuprangern: «Eine noch üblere Wirkung zieht die Freyheit, aus einer Loge in die andere umher zu laufen, und nichts als Schwatzgesellschaften daraus zu machen, nach sich. ... Wie ist es möglich, ein gutes Stück, welches anhaltende Aufmerksamkeit erfordert, aufzuführen, da unsre eifrigen Theaterbesucher ... auf nichts denken, als nach ihren Schönen zu logniren, aus einer Loge in die andere zu hüpfen, sich bald oben bald unten zu zeigen, allenthalben Complimente zu schneiden, süße Dinge zu sagen, und Spaß zu machen. Auf die Oper giebt niemand Acht, ausgenommen wenn etwa eine Lieblingsarie oder ein Duett gesungen wird, und diesen Zwischenraum wendet man zur Erholung

an, um das Geplauder hernach mit verneuten Kräften anzufangen. ... Das Stück ist jetzt nur der Vorwand, um ins Theater zu gehen, der Hauptzweck ist Besuche machen und die Unterredung.»⁸ Milizia beschreibt hier ein Phänomen, wie man es heutzutage in abgeschwächter Form vielleicht noch bei Premieren- oder Galavorstellungen beobachten kann. Für das Publikum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war es jedoch ganz normal, das Theater nicht des Schauspiels, sondern des Geschehens im Auditorium wegen zu besuchen.⁹ Selbst wenn man einräumt, daß Milizia bei der Schilderung des Publikumsverhaltens möglicherweise etwas übertreibt: der Gedanke, daß die Zuschauer das Auditorium wie eine Bühne für ihre eigenen Auftritte in Anspruch nehmen und darin – durchaus in Konkurrenz zum Bühnengeschehen – «ein zweytes Schauspiel darstellen»,¹⁰ war damals absolut geläufig. Aus diesem Grunde waren die Auditorien hell erleuchtet oder zumindest hell genug, um das von den Zuschauern gewünschte gegenseitige Sehen-und-Gesehen-Werden zu ermöglichen.¹¹ Das Auditorium diente dem Publikum als Stätte der geselligen Kommunikation, und insbesondere die Logen eigneten sich – Milizia läßt daran keinen Zweifel – hervorragend als Ort für galante Begegnungen und amouröse Abenteuer. All dies trug nicht gerade dazu bei, den Stellenwert des Schauspiels aufzuwerten, wie es die Theaterreformer wünschten, und Milizias Urteil über die barocken Auditorien mit ihrer Logenrangstruktur fällt denn auch geradezu vernichtend aus: «Die Logen vereiteln also den edelsten Endzweck des Schauspiels, und machen es zum Sammelplatz thöriger Handlungen. Der Schluß aus dieser Schilderung unserer Theater ist, daß man sie lasse, wie sie sind, wenn die Logen nicht anders als Kabinette zum leeren Geschwätz seyn sollen: man baue sie immerhin aus Holz, damit alles desto leichter ein Opfer der Flamme wird.»¹²

Zwar richtet sich Milizias Kritik gegen das bekanntermaßen temperamentvolle italienische Publikum, doch auch Franzosen und Deutsche hatten damals ein ähnlich ungezwungenes Verhältnis zum Theaterbesuch. Zwei Radierungen aus dem Tafelwerk *Le Tableau de la Vie ou les Mœurs du dix-huitième Siècle* von Jean-Michel Moreau le Jeune (1777) vermitteln einen Eindruck von der lebhaften Atmosphäre in den damaligen französischen Theatern: in *Les Adieux* (Abb. 4) gibt Moreau le Jeune gleichsam einen Blick hinter die Kulissen – nämlich in den Logenkorridor – und zeigt das auch von Milizia beschriebene ständige Kommen und Gehen der Theaterbesucher. *La petite Loge* (Abb. 1) illustriert eindrücklich, was C. H. Watelet und P. C. Levesque 1792 über das französische Publikum geschrieben haben: »Die Zuschauer beyderley Geschlechts glauben daher, man beraube sie eines Theils ihres Rechtes, wenn ihre respective



Abb. 4. Jean-Michel Moreau le Jeune, *Les Adieux*, Radierung, 1777

Sehbegierde nicht befriedigt wird. Sie wollen die Bühne, sie wollen die Schauspieler sehen; vorzüglich aber wollen sie selbst einander sehen, und sich, wenn man so sagen darf, gegeneinander detaillieren.¹³ Daß es dabei allerdings nicht beim Austausch verliebter Blicke oder charmanter Komplimente blieb, lassen aufschlußreiche Details der Radierung erahnen: mit Hilfe von Rollo und Vorhang konnten die Logen vollständig abgeschlossen werden. Was dann in einem solchen *Separé* geschah, kann man sich leicht hinzudenken.

Auch in Deutschland war das freizügige Verhalten der Theaterbesucher durchaus üblich: verspätetes Eintreten oder frühes Gehen, auffälliges Türenschielen, Essen, Trinken und Rauchen, Umhergehen und störende Unterhaltungen, lautes Mitlesen in Textbüchern, demonstrative Beifalls- oder Protestäußerungen und sogar Besuche von Prostituierten trugen zu beträchtlicher Unruhe im Auditorium bei.¹⁴ Karl Friedrich Schinkel brachte es noch 1821 in

einer Klage über das Berliner Theaterpublikum auf den Punkt: »Man will nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben ...«.¹⁵

Der freizügige Gebrauch der Logen bedeutet indes nicht, daß das damalige Publikum kein ernsthaftes Interesse am Schauspiel gehabt hätte. Im Gegenteil, bei den von Milizia angesprochenen Lieblingsarien oder bei Auftritten besonders prominenter Schauspieler reagierten die Zuschauer mit sehr unmittelbaren Beifalls- oder Mißfallensäußerungen, und die gefürchteten *Claqueurs* im Stehparterre waren Schauspieler, Autoren und Theaterreformern gleichermaßen ein Dorn im Auge.¹⁶ Ob es sich privat in die Logen zurückzog oder sich öffentlich im Auditorium zeigte – das Publikum war in jedem Fall ein aktiver, handelnder Bestandteil des Theaters. Dies dürfte denn auch der eigentliche Grund dafür gewesen sein, daß es nicht zu dem von Milizia gewünschten Traditionsbruch und ebensowenig zur Verwirklichung der zahlreichen Projekte zur Reform des Theaterbaus kam.

Gleichwohl können die anscheinend so typischen Verhaltensweisen des Publikums nicht verallgemeinernd auf das barocke Theater übertragen werden. Schließlich beschreiben Milizia und Moreau le Jeune eher das vorwiegend bürgerliche Publikum der gegen Eintritt für jedermann öffentlich zugänglichen, städtischen Theater im ausgehenden 18. Jahrhundert, das im Auditorium selbstbewußt agiert und nicht auf einen anwesenden Hofstaat Rücksicht nehmen muß. Und auch in Berlin gab um 1800 im Nationaltheater, einem öffentlichen Hoftheater, das bürgerliche Publikum den Ton an – die konservative Aristokratie bevorzugt dagegen das Opernhaus als »höfischeren« Theatertypus.¹⁷ Doch in den reinen Hoftheatern des 18. Jahrhunderts, in denen – wie im Bayreuther Markgrafentheater – das städtische Publikum gar nicht oder nur eingeschränkt Zutritt hatte, dominierte der Hof über das Geschehen im Auditorium. Ein derartig freizügiges Verhalten der Zuschauer, wie Milizia es beschreibt, war in deutschen Hoftheatern des 18. Jahrhunderts undenkbar. War der Herrscher im Auditorium anwesend, so standen er und seine Reaktionen auf das Schauspiel selbstverständlich im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, eigenmächtige Beifallsäußerungen oder Störungen rangniedrigerer Zuschauer wären nicht geduldet worden. Aristokratischen Verhaltenscodices gemäß bestimmte eine ostentativ zur Schau getragene Affektkontrolle das Verhalten der Adligen, die sich insbesondere gegenüber dem »Pöbel« und den ihres niedrigen Berufsstandes wegen ebenfalls verachteten Schauspielern betont *distinguiert* gaben. Wurden auch Zuschauer aus der städtischen Bevölkerung in höfische Theatergebäude eingelassen, so befand sich dieser »ungebildete« Teil des Publikums unter Aufsicht der Aristokratie und war zur Anpassung an deren Verhaltensnormen gezwungen.

Im Fall des Bayreuther Opernhaus wurde dies auch durch die bauliche Anordnung des Auditoriums unterstützt, die aus der Beschreibung Johann Sebastian Königs von 1793 hervorgeht. Die Aristokratie und die Angehörigen des Hofstaates hatten demnach ihre Plätze im Parterre und auf den unteren beiden Etagen, nämlich Galerie und erstem Rang. Hier waren keine Logentrennwände eingefügt. Ungehinderte Kommunikation unter den Platzinhabern war folglich möglich und wohl auch unbedenklich, da sie mit den höfischen Umgangsformen vertraut, Störungen daher nicht zu befürchten waren. Anders dagegen in den drei

oberen Logenrängen: hier, wo »verschiedenen Ständen der gesamten Dienerschaft u. Einwohnern« einschließlich der »gemeine[n] Leute« Plätze zugewiesen wurden, waren die Logen ursprünglich »in verschiedene Plätze abgetheilt«, d. h. durch seitliche Trennwände geschlossen.¹⁸ Durch diese Einschränkung sowie durch limitierte Eintrittskarten und militärisches Aufsichtspersonal wurde dafür gesorgt, daß es weder zur Überfüllung der Logen noch zu tumultartigen Ausschreitungen kommen konnte, für die das berühmte Galeriepublikum noch im 19. Jahrhundert gefürchtet war.

Eigneten sich die bürgerlichen Besucher der italienischen »teatri pubblici« die geschlossenen Logen selbstbewußt an, genossen sie hier ihre Freiheit, sich im Angesicht der Öffentlichkeit zu zeigen oder aber ins Private zurückzuziehen, so wurden die gewöhnlichen Bayreuther Bürger beim Besuch des Theaters von vornherein in die Rolle passiver Zuschauer gedrängt. Von einer aktiven Teilnahme am höfischen Festspektakel im Auditorium waren sie ausgeschlossen. Während die aristokratischen Besucher des Parterres und der unteren Platzkategorien umherlaufen und am höfischen Zeremoniell partizipieren konnten (und natürlich auch mußten), blieben die übrigen Zuschauer in ihre engen Logenkabinette buchstäblich eingezwängt. Sie waren lediglich pittoreske Kulisse oder lebende Garnitur für das höfische Fest. Und während die italienischen und französischen Theaterbesucher im Auditorium selbst Schauspiel gaben, wurden die Bayreuther Bürger zum Bestandteil der gleichsam perspektivisch auf den Herrscher ausgerichteten Inszenierung. Nicht ihre Reaktion auf das Schauspiel interessierte, sondern die von ihnen erwarteten Huldigungsbekundungen und Demutsgesten gegenüber dem Hofstaat. Zugespitzt darf man wohl sagen: Die italienischen Stadtbürger traten im Theater als autonome Individuen auf, das Bayreuther Volk als entmündigte, vom Hof wohlwollend geduldete Masse.

Solch verschiedenartige Nutzungsformen des gleichen Theatertypus – des Logenrangtheaters – machen verallgemeinernde Aussagen über das Theaterpublikum in dieser Zeit problematisch. Soziale, nationale und lokale Unter-

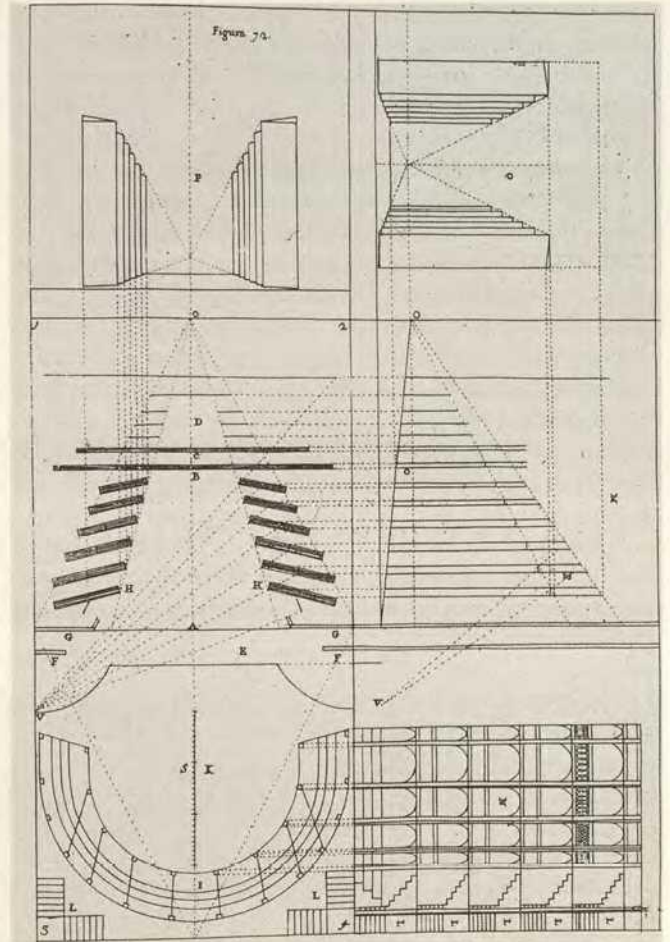
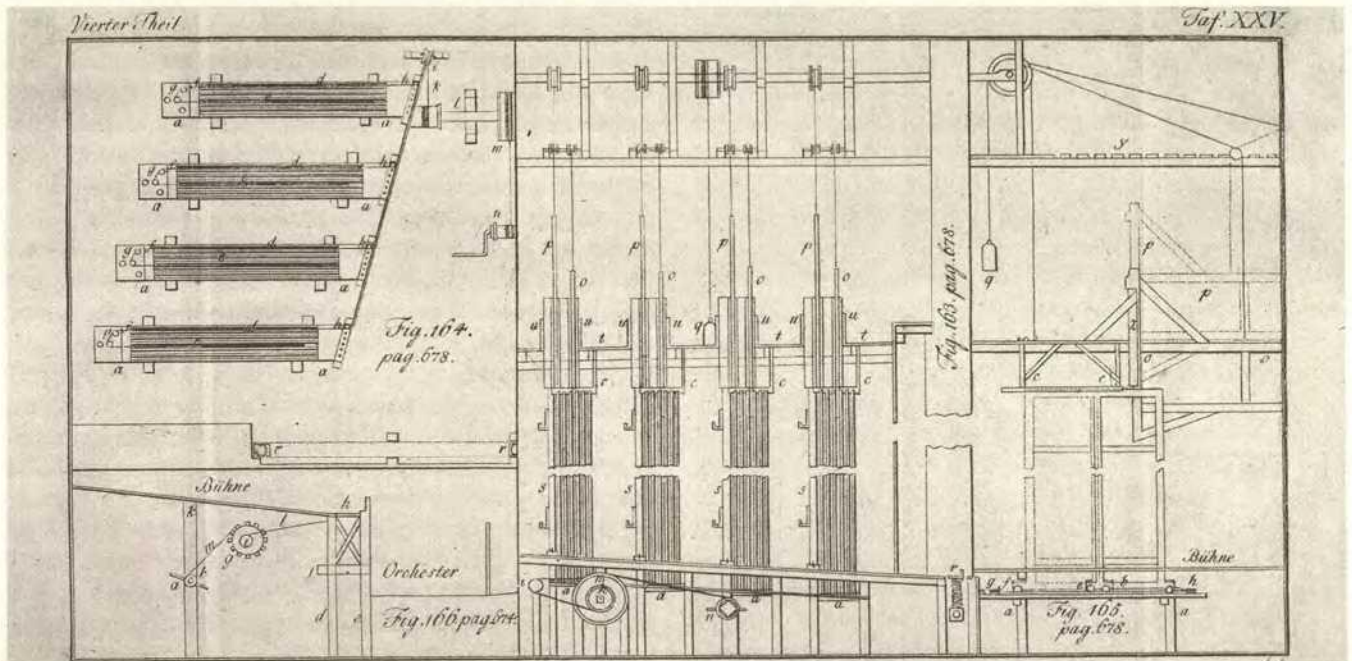


Abb. 5. Andrea Pozzo, Entwurf für die Anordnung eines Theaters mit Angaben zur perspektivischen Konstruktion der Bühne und zur Anordnung des Auditoriums, 1693

schiede, Vorgaben von seiten des Bauherren, scheinbar unbedeutende Spielplanwechsel, ja sogar die An- oder Abwesenheit des Regenten können eine verschiedenartige

Abb. 6. Christian Ludwig Stieglitz, Darstellung einer Bühnenmaschinerie, 1797



Zusammensetzung und abweichende Verhaltensformen im Publikum bedingen. So verdeutlicht die Gegenüberstellung der italienischen und französischen Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem nur wenig älteren Bayreuther Opernhaus die gesellschaftliche und politische Rückständigkeit der deutschen Territorialstaaten. Sie vermittelt einen Eindruck von der verspäteten Emanzipation des deutschen Bürgertums und gibt darüber hinaus eine Vorstellung davon, welch enorme Aufholjagd nötig war, um in den deutschen Residenzstädten die Öffnung der Theater für das städtische Publikum durchzusetzen, wie sie in italienischen und französischen Provinzstädten bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts selbstverständlich war. Es scheint bezeichnend für die Situation in Deutschland, daß mit dem Niedergang des Hofes in Bayreuth auch der Spielbetrieb im markgräflichen Opernhaus zum Erliegen kam. Die Bevölkerung der Stadt war offenbar nicht in der Lage, den Betrieb eines Theaters von dieser Größe aufrecht zu halten, und es kam noch nicht einmal zum Bau eines kleineren, städtischen Theatergebäudes. Anders als das italienische und französische hatte das deutsche Bürgertum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur selten die Kraft, ein bürgerliches Theater aus eigenen Mitteln zu finanzieren und durch repräsentative Theaterbauten zu institutionalisieren. Und es ließ sich von wohlwollenden Regenten dabei gern unterstützen.¹⁹ Die sich nur allmählich vollziehende Lösung der Theater aus dem Einflußbereich des Hofes zeugt von den enormen Schwierigkeiten, ein emanzipiertes Verständnis von Öffentlichkeit in Deutschland durchzusetzen.

DIE ABKEHR VOM BAROCKEN THEATRUM MUNDI UND DIE ENTSTEHUNG DES MODERNEN THEATERS ALS AUTONOMER KUNSTFORM

Die Idee des *theatrum mundi* basierte auf der neuzeitlichen Maschinentheorie, der Vorstellung der Welt als rationalem System, in dem alles seinen exakt zugeordneten Platz innehat und ein jeder seine vorherbestimmte Rolle spielt. Diese Vorstellung war eingebettet in das mechanistische und rationalistische Weltbild, wie es durch Gelehrte wie Johannes Kepler, Athanasius Kircher und René Descartes seine naturwissenschaftliche, religiöse und philosophische Grundlegung erfahren hatte. Die alles vereinigende Klammer dieses Weltbildes war die Mathematik, insbesondere die euklidische Geometrie. Wenn nach derartiger Überzeugung der gesamte Kosmos durch mathematische Gesetze harmonisch in sich geordnet war, so lag es nahe, diese vermeintlichen Naturprinzipien auch auf al-

le übrigen Lebensbereiche zu übertragen. Ob im Gesellschaftsstand oder in der Kriegsführung: die allem zugrundeliegende euklidische Geometrie kann treffend als »barocke Verhaltensnorm« bezeichnet werden.²⁰ Dies gilt natürlich auch für alle mit dem Theater in Beziehung stehenden Künste: für musikalische Kompositionslehren, für choreographische Anweisungen, für architektonische Proportionsgesetze und nicht zuletzt für die perspektivisch konstruierten Bühnenbilder. Gerade die zugrundeliegende Zentralperspektive (Abb. 5), die Erwin Panofsky als »symbolische Form« für das geschlossene Weltbild der frühen Neuzeit interpretiert hat,²¹ ist Ausdruck des Systemraumgedankens und veranschaulicht, warum das barocke Theater als gleichnishaftes Abbild der Welt, eben als *theatrum mundi* verstanden werden konnte. So bestätigt die barocke Bühne mit ihrer präzise arbeitenden Maschinerie (Abb. 6) die Vorstellung eines mechanisch funktionierenden, in sich harmonischen Universums. Doch auch das Auditorium war ein Systemraum eigener Art: Die hierarchische Gliederung der Theaterbesucher nach ständischen Kategorien in den

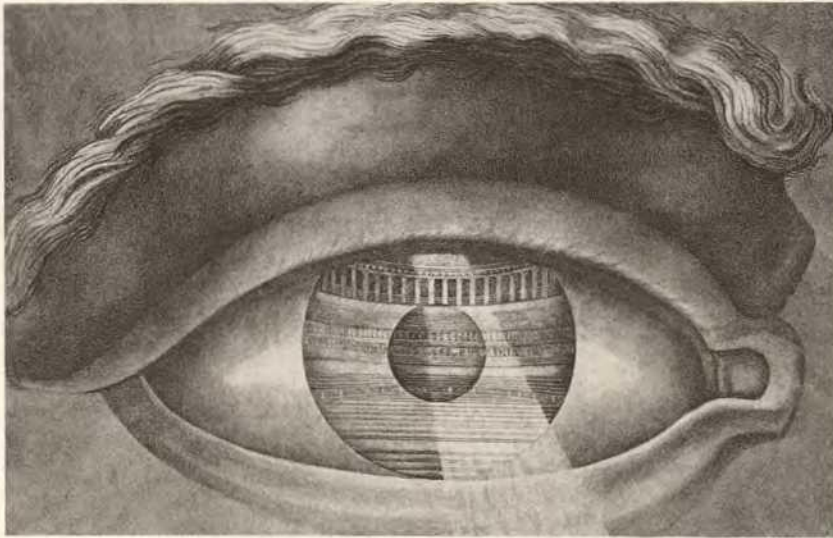


Abb. 7. Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d'œil du Théâtre de Besançon*, 1804

Logenrängen ist ihrerseits Ausdruck eines statischen Gesellschaftsverständnisses, – analog etwa zu Leibniz' Lehre der »Prästabilierten Harmonie«, wonach alle gottgeschaffenen Substanzen miteinander in jeder vollkommenen Übereinstimmung stehen. So wie das Räderwerk der Bühnenmaschinerie auf scheinbar wunderliche, in Wirklichkeit jedoch genau vorausberechnete Weise für Theatereffekte und Verwandlungen sorgte, kann analog dazu das von Milizia beschriebene »Hüpfen« der Theaterbesucher von Loge zu Loge wie ein selbsttätiges »Spiel« der Zuschauer im Auditorium betrachtet werden, als ob auch hier alles nach übergeordneten Gesetzen abliefe. Inbegriff der Vorstellung des *theatrum mundi* ist denn auch die für das barocke Theater so typische Grenzüberschreitung von Auditorium und Bühne, von Illusion und Realität. Wie am Beispiel des Bayreuther Markgrafen-theaters ersichtlich, begann das Spektakel bereits mit dem Eintritt des Hofstaates ins Theatergebäude und fand mit dem höfischen Festakt im baulich und funktional vereinigten Raum von Auditorium und Bühne seine konsequente Fortsetzung. Doch der barocke Illusionismus blieb nicht auf den Bereich des Theaters beschränkt. So vermitteln die repräsentativen Säle des neuen Bayreuther Residenzschlosses mit ihren unterschiedlichen Ausstattungsprogrammen den Eindruck, als lebte man in einer kontinuierlichen Welt von Bühnenbildern, die hier anders als in der Theateraufführung nicht in zeitlicher, sondern in räumlicher Abfolge hintereinandergeschaltet sind. Die Welt

als Bühne, das Leben als Spiel, als permanentes Fest: So war das barocke Theater Sinnbild für das Universum und – im theologischen Sinn – den Schöpfungsplan.

All diese mit dem barocken Theater verbundenen Vorstellungen werden im Zuge der Entwicklung des modernen Theaters seit der Mitte des 18. Jahrhunderts über Bord geworfen. So war bereits die Annahme einer harmonischen, nicht verbesserbaren Welt für aufgeklärte Denker ein Unding. War dem barocken Theater ein affirmativer Grundzug eigen, indem es die eigene Weltanschauung vorbehaltlos bestätigte, so hat dagegen das moderne Theater zumindest dem Anspruch nach einen deutlich gesellschaftskritischen Charakter und zielt auf die Veränderung der herrschenden Verhältnisse. Aufgehoben wird nun auch die dem theatrum mundi eigene Einheit von Naturwelt und Kunstwelt. Das moderne Theater ist eine reine Kunstwelt, durchdrungen von dem aufklärerischen Anspruch, der banalen Realität Idealvorstellungen einer potentiell möglichen, besseren Welt gegenüberzustellen. Die strikte Trennung der Realitätsbereiche von Auditorium und Bühne, von der »realen Welt« der Zuschauer und der »idealen Welt« der Bühne, wie es Richard Wagner später formuliert hat,²² ist eine logische Konsequenz dieser veränderten Auffassung vom Theater.

Sehr eindrücklich äußert sich das neuartige Verständnis vom modernen Theater im Verhältnis zur sinnlichen Wahrnehmung. Die sinnenfrohe Pracht, die das barocke Theater als Teil der höfischen Festkultur entfaltete, bedurfte im Grunde keiner intellektuellen Rechtfertigung. Das moderne Theater hat dagegen ein gebrochenes Verhältnis zur Sinnlichkeit: Das Schauspiel soll nicht dem Genuß als solchem dienen, sondern durch sinnliche Anschauung zur individuellen und kollektiven Erkenntnis beitragen. Eine grundsätzlich neue Aufgabe der Kunst besteht insofern darin, den Zugang zur Erkenntnis (anders als Philosophie und Religion) nicht über den Weg des Denkens, sondern sinnlich durch unmittelbare Anschauung zu ermöglichen.²³ Erst wenn man bedenkt, daß Kunstphilosophen wie Goethe, Schopenhauer oder Carl Friedrich Rumohr, aber auch Künstler wie Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper der sinnlichen Wahrnehmung eine dem Denken ebenbürtige Erkenntnisfunktion zusprechen, erschließt sich die vollkommen neuartige Bedeutung des Sehen und Hören im Theater. Sie liefert den Hintergrund für die ausführlichen Debatten über Akustik und Optik in zahlreichen Theaterbautheorien. Claude-Nicolas Ledoux thematisiert in seiner berühmten Radierung »Coup d'Œil du Théâtre de Besançon« (1804, Abb. 7) das Sehen als Erkenntnisform im metaphorischen Sinne. Der deutsche Theaterbautheoretiker Johann Wetter dagegen vermittelt mit den stocksteif dasitzenden, konsequent auf die Bühne ausgerichteten Figuren im Längsschnitt seines Projektes für ein Auditorium (1829, Abb. 8) den Eindruck, daß seinen Theaterbesuchern jeglicher sinnliche Genuß abhanden gekommen zu sein scheint. Während sich hier ein mechanistisches Verständnis der Beziehung von Publikum und Bühne äußert, ist bei Ledoux das einzelne Auge, welches sieht, was alle sehen, das Tor zur Welt und damit der Schlüssel zur individuellen und kollektiven Erkenntnis: In der Anschauung der Kunst erkennt der Mensch sich und seinesgleichen.

Mag derartigen Vorstellungen auch der aufklärerische Glaube an die Vernunft der Sinne zugrundeliegen, so ist die Betonung der Sinnlichkeit zugleich eine massive Kritik am

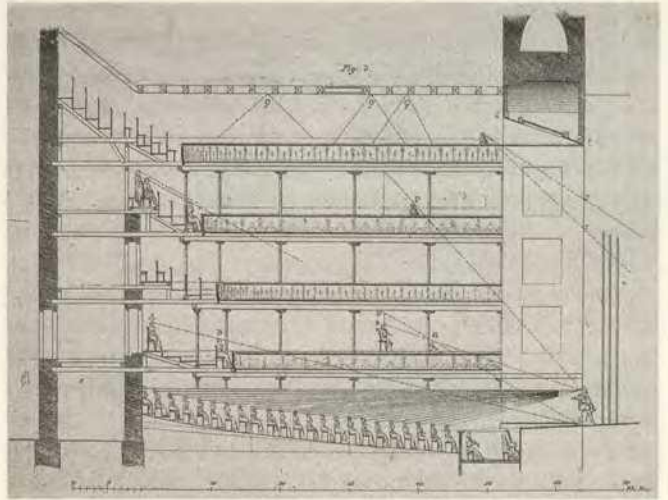


Abb. 8. Johann Wetter, Projekt für ein Auditorium, Längsschnitt, 1829

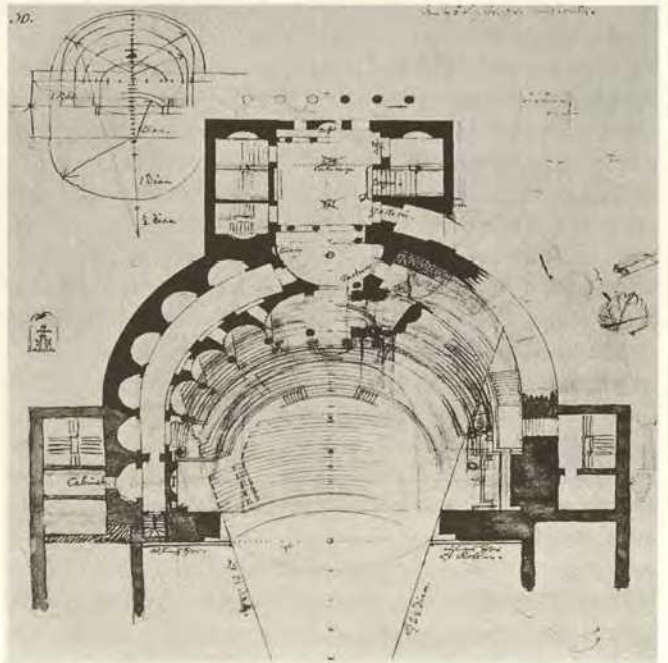
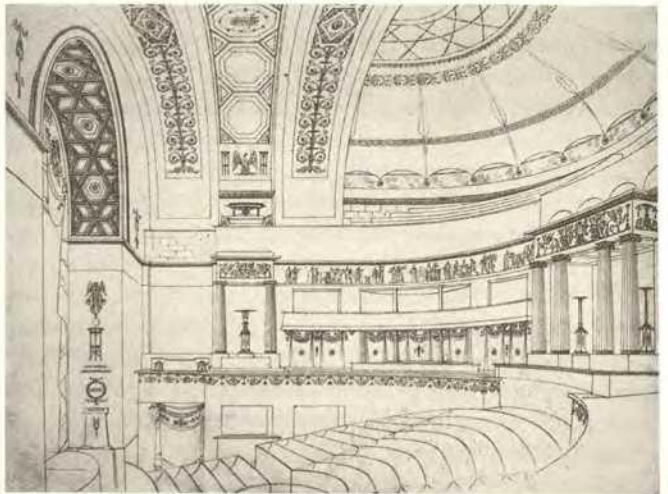


Abb. 9. Friedrich Gilly, Entwurf für das Berliner Nationaltheater, 1798, Grundriß

Abb. 10. Friedrich Gilly, Ansicht des Auditoriums



mechanistischen Weltbild des Rationalismus und zugleich an einem funktionalistischen, antimetaphysischen Kunstverständnis, wie es im frühen 19. Jahrhundert verstärkt aufkommt. Denn im Zuge der zunehmenden Verwissenschaftlichung werden die klassischen Inhalte der Kunst, die Darstellung des Schönen, Wahren und Guten grundsätzlich in Frage gestellt. Demgegenüber soll nun die Kunst als Anwältin metaphysischer Ideen auftreten. Das Schauspiel soll daher auf Authentizität, Klarheit und Wahrhaftigkeit zielen, wogegen der barocke Illusionismus und sein virtuelles Spiel mit Realität und Illusion als wirklichkeitsfremdes Lügegebilde abgelehnt wird. Damit kommt der Kunst eine quasireligiöse Aufgabe zu: Das Theatergebäude wird zum Tempel – am konsequentesten wird dieser Gedanke in Karl Friedrich Schinkels Berliner Schauspielhaus (1818-1821) formuliert –, und das Schauspiel soll nach dem Willen der idealistischen Kunsttheoretiker vom Publikum wie ein heiliges Geschehen verehrt werden. Um diesen Absolutheitsanspruch verwirklichen zu können, muß das Schauspiel zur autonomen Kunstform erhoben werden: Alles muß in den Dienst des Schauspiels gestellt werden, und das Publikum muß sich dem Bühnengeschehen andachtsvoll hingeben.

Dank dieser Aufwertung des Bühnengeschehens zum Kunstwerk soll das Theater nun erstmals der gesamten Gesellschaft dienen. Ähnlich wie Friedrich Schiller in seinen ‚Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen‘ von 1795, sehen auch viele Architekten die Aufgabe des Theaters darin, dem Bürger soziale und moralische Ideen vor Augen zu stellen.²⁴ Dabei wird jedoch vom Publikum die bereitwillige und aktive Auseinandersetzung mit Form und Inhalt des Schauspiels verlangt. Doch genau hier, zwischen dem ästhetischen Bildungsanspruch der Künstler und dem Selbstdarstellungs- und Unterhaltungsbedürfnis des Publikums liegt ein für die modernen Avantgarden typischer Konflikt: Die Künstler wollen etwas anderes als das Publikum, und das Publikum verweigert sich dem Anliegen der Künstler. Um aber die Zuschauer zur Aufnahme der modernen Theaterkunst zu bewegen, mußte ein Traditionsbruch anderer Art erzwungen werden: Beim Publikum mußten ein neuartiges Interesse am Schauspiel geweckt und seine althergebrachten Umgangsformen verändert werden. Aus handelnden Akteuren, die im Auditorium selbst ‚Schauspiel geben‘, mußten empfangende, aufmerksam teilnehmende Zuschauer und Zuhörer werden. Um dies zu erreichen, lag die Abschaffung des Logenrangtheaters nahe. An seiner Stelle forderten radikale Kritiker wie Francesco Milizia die Entwicklung eines modernen Typus, der auf die Cavea der griechischen Theatergebäude zurückging. Auf halbkreisförmig angeordneten, stufenweise ansteigenden Sitzreihen plazierte, sollten die Zuschauer stärker auf das Schauspiel ausgerichtet und zugleich der Möglichkeit beraubt werden, ihren privaten Unterhaltungsinteressen in abgeschlossenen Logenkabinetten nachzugehen. Wiederum ist es der Glaube an die Macht des Öffentlichen, der solchen Vorstellungen zugrundeliegt: ‚Einer der großen Vortheile öffentlicher Schauspiele ist, daß man sich im Angesicht des ganzen Publikums befindet. ... Ein jeder soll öffentlich ein gewisses gesittetes Wesen und eine Höflichkeit zeigen ... und sich zwingen, wenigstens so zu scheinen, als er wirklich seyn sollte. ... Dieser äußere Zwang und das anscheinend gute Betragen ist für die Societät von großem

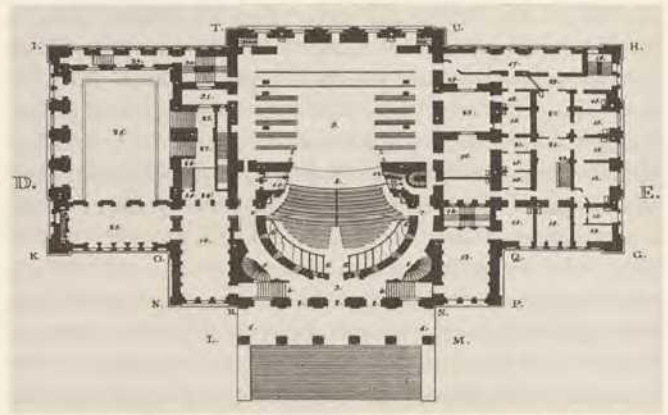


Abb. 11. Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Schauspielhaus. Grundriß auf der Höhe des Parterre

Nutzen: die Menschen berühren sich gleichsam nur mit der Oberfläche, und es würde kein geringer Vortheil seyn, wenn man lasterhafte und lächerliche Menschen dahin bringen könnte, daß sie es nur innerlich wären.²⁵ Francesco Milizia dreht hier das Argument der Gegner des Theaters einfach um: Nicht die angeblich amoralische Scheinwelt des Theaters verdirbt die Sitten, sondern umgekehrt trägt der von der Öffentlichkeit erzwungene Anschein zur Bildung des Individuums bei. Entscheidend ist nicht der innere Kern, sondern die Oberfläche, die nach Außen hin sichtbar ist. Kurzum, der Schein bestimmt das Sein, im Spiel enthüllt sich das wahre menschliche Wesen. Hier vollzieht sich, was Johann Wolfgang v. Goethe 1786 beim Besuch der antiken Arena von Verona visionär erfaßte: Das im Auditorium versammelte Volk, »... das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier ...«, erlebt sich aufgrund der architektonischen Disposition »... zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt.«²⁶ Hier herrscht das Öffentliche über das Private, das Kollektiv über das Individuum, hier triumphiert die »magnificenza pubblica«. Transparenz und Überschaubarkeit werden zu demokratischen Kardinaltugenden, als die sie auch heute noch gelten. Angesichts derartiger Idealvorstellungen waren die barocken Theatergebäude und insbesondere die Logenrangtheater für radikale Kritiker nicht allein aus geschmacklichen Gründen überholt. Sie konnten für das neue, moderne Theater, welches auf den Bruch mit allen bisherigen künstlerischen und sozialen Traditionen zielte, grundsätzlich nicht mehr in Frage kommen.

KRITIK IN THEORIE UND PRAXIS:

FRIEDRICH GILLYS ENTWURF FÜR DAS BERLINER NATIONALTHEATER UND KARL FRIEDRICH SCHINKELS BERLINER SCHAU SPIELHAUS

Doch der Weg zum modernen Auditorium, wie wir es heute kennen, verlief nicht so linear und auch keineswegs so zielstrebig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Bekanntlich blieben – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – alle radikalen Projekte zur Reform des Theaterbaus im 18. und frühen 19. Jahrhundert unverwirklicht. Aller noch so radikalen Kritik zum Trotz wurde der Typus des barocken Logenrangtheaters nicht durch einen »modernen« Alterna-

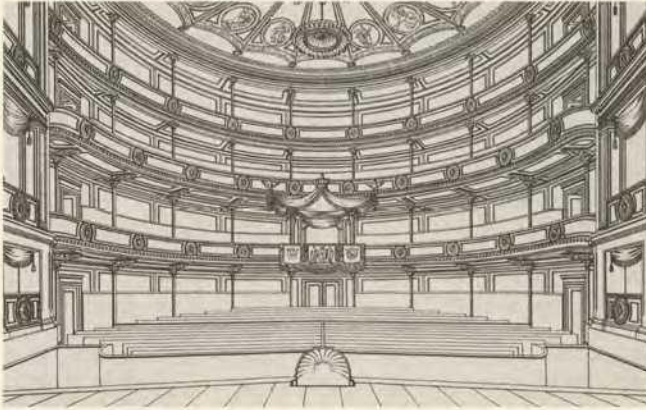


Abb. 12. Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Ansicht des Auditoriums (Ausschnitt)

tivtypus ersetzt und der von den Theaterreformern gewünschte Traditionsbruch blieb aus. Vielmehr wurde der Logenrangtheatertypus in einem langwierigen und äußerst komplizierten Prozeß schrittweise transformiert, wobei die entscheidenden Impulse von französischen Architekten ausgingen: Er wurde zum Rangtheater umgewandelt, dessen spezifische Charakteristika – Wegfall der geschlossenen Logen und Staffelung der Ränge erstmals 1752 beim Theater im Lyon von Jacques-Germain Soufflot realisiert wurden. Diese französischen Reformgedanken wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch von deutschen Architekten übernommen: So konnten derartige Innovationen in »bürgerlichen« Stadttheatern – etwa in Koblenz (Peter Joseph Krahe, 1766-1787) und Frankfurt am Main (Johann Andreas Liebhardt, 1780)²⁷ – eher verwirklicht werden als in zeitgleich entstandenen Hoftheatern, deren konservative Bauherren lieber an den althergebrachten Konventionen festhielten. Doch allmählich wurde auch hier durch zahlreiche Veränderungen in der baulichen Struktur der Auditorien und nicht zuletzt auch durch polizeiliche Reglements die gewünschte »Erziehung« allzu lebhafter Theaterbesucher in disziplinierte, aufmerksam das Schauspiel rezipierende Zuschauer befördert.²⁸

Das Projekt Friedrich Gillys für das Berliner Nationaltheater aus dem Jahre 1798 (Abb. 9-10) entspricht ganz den Intentionen radikaler Theaterreformer und steht für den ersehnten Traditionsbruch. Im Parterre, wo sich im barocken Auditorium Stehplätze befanden, sind nun Sitzreihen angeordnet: Ein denkbar schlechter Treffpunkt für Claqueure. Die Zuschauer sind frontal zur Bühne ausgerichtet, die für die barocken Auditorien typischen seitlichen Plätze sind nahezu vollständig weggefallen. Die Möglichkeit der Zuschauer, einander gegenseitig zu sehen, wird damit massiv eingeschränkt. Ein Umherlaufen während der Vorstellungen wäre nicht ohne massive Störungen möglich gewesen; und abschließbare Logen für ein privates tête-à-tête fehlen ganz. Anklänge an die barocken Auditorien sind zwar in Gestalt der Balkone und Emporen noch vorhanden, doch die Staffelung dieser Bereiche zeigt, daß hier weniger das Logenrangsystem, als vielmehr die Cavea des antiken griechischen Theaters zum Vorbild gedient hat.

Mit der schreinerwerkartigen Struktur der barocken Auditorien, die von den Kritikern so sehr bemängelt wurde, hat der konsequent tektonisch aufgebaute Raum Friedrich Gillys nichts mehr zu tun. Hier herrscht nicht der festlich-

dekorative Charakter der barocken Auditorien, sondern der Eindruck monumentaler Architektur, welcher vor allem durch die massiv ausgebildeten Sockel-, Wand- und Wölbungszonen hervorgerufen wird.

Friedrich Gilly vereinigte somit die damaligen Idealvorstellungen eines neuen Typus für die Bauaufgabe »Auditorium«. Ausgeführt wurde sein Projekt bezeichnenderweise nicht; weder der königliche Bauherr, noch der Intendant und erst recht nicht das Berliner Theaterpublikum wären damals bereit gewesen, sich in einen so ungewohnten Raum einzufügen.

Auch zwanzig Jahre später, beim Neubau des Berliner Schauspielhauses, konnte selbst ein Architekt wie Karl Friedrich Schinkel seine Vorstellungen vom modernen Theater nur bedingt durchsetzen. Auf den ersten Blick erscheint sein Auditorium (Abb. 11-12) ganz in der Tradition des barocken Logenrangtheaters zu stehen, und es ist daher abwertend als konventionell bezeichnet worden. Diese Einschätzung muß jedoch revidiert werden.

Aus den überlieferten Textdokumenten geht hervor, daß nicht Schinkel, sondern sein Bauherr, der preußische König Friedrich Wilhelm III. höchstpersönlich, die Konzeption des Auditoriums maßgeblich mitbestimmt hat. Ursprünglich wollte der Regent am konventionellen Typus des barocken Logenrangtheaters festhalten, denn er ordnete an, die Logen nach italienischem Vorbild durch seitliche Trennwände zu schließen. Diese Einrichtung wurde jedoch als derart beengend empfunden, daß der Monarch bereits bald nach Eröffnung des Theaters erlaubte, einige dieser Trennwände wieder zu entfernen.²⁹

Das entscheidende Element sind indessen die Balkons, die Schinkel nach dem Vorbild französischer Auditorien vor den ersten und zweiten Rang gelegt hat. Schinkel selbst hat beschrieben, welche Folgen dies für die Logen hatte: »Diese Balkons nehmen nun freilich eine große Masse von Zuschauern mehr auf und bieten die angenehmsten Plätze dar; indes ist von der anderen Seite nicht zu leugnen, daß die Logen selbst insofern verlieren, als sie mehr in den Hintergrund zurücktreten und die darin befindlichen Personen weniger vom übrigen Publikum gesehen werden und selbst weniger dasselbe übersehen können ... Dagegen mögen diese Räume der Logen für andere, die gern unbemerkt und zurückgezogen sich nur dem Genuße der Darstellung hingeben wollen ..., viel Angenehmes haben. Eitelkeit und Zerstreungssucht wohnt dem größeren Teil des theaterliebenden Publikums bei, und deshalb hatte man sich im Anfange häufig gegen die mehr versteckt liegenden Logenplätze erklärt, mit der Zeit aber hat sich auch eine andere Partei gebildet, und gerade die allerverstecktesten Logenplätze im Parterrerang sind die gesuchtesten geworden.«³⁰ Damit haben die Logen – denken wir zum Vergleich noch einmal an Milizias Schilderung des italienischen Theaterpublikums – einen vollständigen Funktionswandel durchgemacht: Sie werden nicht mehr als Ort der geselligen Kommunikation, sondern – im Gegenteil – gerade zum andachtsvollen Genuß des Schauspiels in Anspruch genommen.

An diesem Beispiel wird deutlich, wie mit der architektonischen Konzeption auf das Verhalten des Publikums eingewirkt wurde und wie dieses Publikum wiederum flexibel auf die architektonische Struktur reagierte. Schinkel gelang es demnach, das Selbstdarstellungsbedürfnis der Zuschauer

in beträchtlichem Umfang zu unterdrücken. Seine Konzeption richtete sich an ein passiv empfangendes und nicht an ein aktiv handelndes Theaterpublikum.³¹ Sein Berliner Auditorium ist daher ein durchaus beachtenswerter Beitrag zu einer moderaten, im Rahmen der herrschenden Verhältnisse durchsetzbaren Reform des Theaterbaues. Das komplexe Ineinandergreifen an sich widersprüchlicher barocker Traditionen und moderner Innovationen macht einmal mehr deutlich, daß die Vorstellung einer linearen Entwicklung vom barocken zum modernen Theaterbau ein idealisiertes Wunschbild ist. Schinkel konnte zwar keinen Traditionsbruch und keine radikale Modernisierung des Theaterbaues durchsetzen – mit seinen Reformideen ist er ähnlich gescheitert wie Friedrich Gilly vor und Gottfried Semper nach ihm. Eine ebenso entscheidende Reform des Theaters – nämlich die »Modernisierung« des Publikums – gelang ihm dennoch.

Die von Gilly, Schinkel und Semper entwickelten Ideen zur Begründung eines neuen Typus für das moderne Auditorium wurde bekanntlich erst von Richard Wagner mit seinem 1876 eingeweihten Bayreuther Festspielhaus umgesetzt. Doch auch dieser Bau war zu seiner Zeit ein absoluter Ausnahmefall, der sich keineswegs allseitiger Zustimmung erfreute: so hält der Wiener Kunstschriftsteller Joseph Bayer – ein erklärter Gegner des Wagner-Theaters – das Logenrangtheater barocker Herkunft auch im Jahre 1892 noch ganz selbstverständlich für den geläufigen Typus im modernen Theaterbau: »Für eine Gesellschaft, die nach Rangunterschieden der Stände gegliedert war, und in welcher man auf die Repräsentation der sozialen Stellung stets sehr viel hielt, ... war eine Anordnung nach einem anderen System kaum denkbar.«³² Mit diesem Argument rechtfertigt Bayer denn auch unbeirrt die hierarchische Gliederung der Zuschauer im Kaiserlichen Hofopernhaus an der Wiener Ringstraße! Und mit skeptischem Blick auf Milizias Plädoyer für ein modernes, demokratisches Theater heißt es an anderer Stelle: »Auch das moderne Publikum bildet ... den lebendigen Zierat des Theaters; es ist – wie es nach Rängen sich sondert – ganz wesentlich in den Eindruck des Saales miteingerechnet und vollendet auch koloristisch den Effekt des ganzen, wohlbeleuchteten Interieurs.«³³ Ein gutes Jahrzehnt später waren derartige Ansichten zwar immer noch nicht völlig überwunden, doch sie erwiesen sich zunehmend als reaktionär, und es erscheint fast paradox, daß die Theaterreformer der Zeit um 1900 – allen voran Max Littmann mit dem Münchner Prinzregententheater – das barocke Logenrangtheater ein für allemal verabschiedeten und – in etwa zeitgleich mit dem definitiven Untergang der höfischen Welt – dem Typus des modernen Auditoriums nun auch baulich endgültig zum Durchbruch verhalfen.

Dieses grundsätzlich neue Verhältnis zum Theater wäre

ohne die radikale Kritik am barocken Theaterbau, doch auch ohne die moderaten Reformen im späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht entstanden. Karl Friedrich Schinkel war sich seiner Verdienste bei der Beförderung dieses Umbruchs durchaus bewußt, wenn er meinte, »... daß das Publikum uns Dank wissen sollte, ihm einige so ennuyante, ganz stabile Abendgestalten aus den Augen gerückt zu haben, die ihm den Genuß am Schauspiel entweder durch ihre geschmacklosen Beifalls- oder Mißfallensgebärden oder durch das Kopfnicken beim Schlafstündchen, welches sie pro publico abhalten, so oft geschmälert haben.«³⁴ So scheint der eigentliche Traditionsbruch, welcher schließlich zur Durchsetzung des modernen Theaters führte, in den veränderten Erwartungen des Publikums an das Theater begründet; konkret in der Umwandlung eines vornehmlich aktiv handelnden in ein überwiegend passiv genießendes Publikum. Doch dieser Traditionsbruch war kein Bruch, sondern ein in seiner Komplexität kaum überschaubarer, über mehr als ein Jahrhundert währender Prozeß, in dem widersprüchliche Positionen nebeneinander stehen oder sich auch überlagern können.

Mit dem hier beschriebenen Wandel in der Inanspruchnahme der Auditorien durch das Publikum ergibt sich jedoch ein grundlegendes Problem für die gegenwärtig viel diskutierte und denkmalpflegerisch höchst problematische Bespielung der wenigen erhaltenen barocken Theatergebäude: Man kann zwar die festliche Raumwirkung eines historischen Auditoriums wiederherstellen und – mit entsprechender Bühnentechnik – auch ein barockes Schauspiel annäherungsweise rekonstruieren, doch die für das barocke und – wie sich gezeigt hat – auch nachbarocke Theater noch lange typische Einheit von Bühnengeschehen und Zuschauerverhalten, die so wesentlichen Interaktionen zwischen Theater und Publikum können nicht wieder zum Aufleben gebracht werden. Ein Publikum wie das der Zeit von Milizia oder Schinkel, welches im Theater »selbst Schauspiel« gibt, läßt sich nun einmal nicht »rekonstruieren«. Doch damit fehlt der entscheidende Anteil, den das Publikum als aktiver, handelnder Bestandteil des Theaters damals hatte. Und das ist gut so, denn so erweist sich die Annahme, man könne die authentische Atmosphäre vergangener Theateraufführungen durch eine historisierende Bespielung historischer Theatergebäude wiederentstehen lassen, als trügerische Illusion. Was bleibt, ist die ernüchternde Erkenntnis, daß die Vergangenheit unwiederbringlich vergangen ist. Doch gerade diese Einsicht verpflichtet dazu, allen Versuchen zu widerstehen, die letzten authentischen, im Falle der barocken Theatergebäude wirklich einmaligen Geschichtszeugnisse kurzfristigen Verwertungsinteressen unserer gegenwärtigen »postmodernen« Erlebnisgesellschaft auszuliefern und ernsthaft zu gefährden.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. hierzu die umfangreiche Analyse dieser Quellen in meiner Studie »Theaterbauphilosophie zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, Zürich/Berlin 1998.

2 Vgl. Harald Zielske, Logenhaus und Illusionsbühne – Problemfall im neuzeitlichen Theaterbau. Beobachtungen und Gedan-

ken zu seiner Genese, in: Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft, München 1978, S. 24ff.; Michael Gollwitzer, Francesco Milizia: Del Teatro. Ein Beitrag zu Ästhetik und Kulturgeschichte Italiens zwischen 1750 und 1790, Diss. Köln 1969.

- 3 Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, Bd. II, Leipzig 1785, S. 309 (1. Ausgabe: Principi di Architettura civile, Finale 1781). Im Kapitel über Gebäude zu Schauspielen findet sich eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Thesen Milizias zum Theaterbau. 'Del Teatro' wurde niemals ins Deutsche übersetzt.
- 4 Einen Eindruck davon vermittelt Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. in 4 Bdn. (Stichwort 'Theater'), Leipzig 1792-1794 (Reprint Hildesheim u. a. 1994). Vgl. auch Monika Steinhauser, Die Leidenschaft für die Tugend. Zur moralischen Theaterdiskussion der französischen Aufklärung, in: Christian Beutler u. a. (Hrsg.), Kunst um 1800 und die Folgen, München 1988, S. 61-80.
- 5 Charles-Nicolas Cochin, Voyage d'Italie, Bd. I, Paris 1758, S. 22. Außer Palladios Teatro Olimpico in Vicenza (eröffnet 1584) und dem Teatro Farnese in Parma von Giovanni Battista Aleotti (eröffnet 1628) sind alle übrigen italienischen Theater ... lediglich ein Mixtum gleichförmiger Logen in sechs Rängen übereinander, das nicht den Namen Architektur verdient: gewöhnlich sieht man kein anderes Ornament als Stützen, die die Logen tragen, und die keiner noblen Dekoration fähig sind.
- 6 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'Architecture, Bd. 2, Paris 1832, S. 565.
- 7 'Diesen elenden Anblick von aussen, und die fehlerhafte Einrichtung glaubt man hinlänglich zu ersetzen, wenn inwendig nur alles artig verhält, mit Kronleuchtern und Lichtern erleuchtet, und das Auge dadurch bezaubert wird. Was ist dies aber für eine kindliche Schönheit in Vergleichung mit jener dauerhaften und männlichen bey den Alten, die ihre bedeckten Gänge oben mit Säulen und Statuen verzierten.' Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 309-310.
- 8 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313.
- 9 Die meisten Theatergebäude besaßen damals noch keine Foyerräume, in denen sich die Zuschauer hätten treffen können. Dieser Raumtypus wird erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich in das Raumprogramm des Theatergebäudes integriert, zunächst in Frankreich und Italien, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann auch in deutschen Theatergebäuden. Vgl. Jochen Meyer, Theaterbautheorien ... (wie Anm. 1), S. 266ff.
- 10 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 310, hier allerdings bezogen auf das Publikum der antiken Theater.
- 11 Vgl. dazu den Beitrag von Jean-Paul Goussier.
- 12 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313.
- 13 C. H. Watelet; P. C. Levesque, Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris 1792 (deutsche Ausgabe Leipzig 1793ff.), zit. nach Johann Adam Breysig, Skizzen, Gedanken, Entwürfe ... die bildenden Künste betreffend, Bd. 2, Magdeburg 1801, S. 71.
- 14 Vgl. Rudolf Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Iflands Direktion (1796-1814), Berlin 1932, S. 90.
- 15 Schreiben Schinkels an Karl Friedrich Zelter, zit. nach Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Bd. 1, Berlin 1941 (Nachdruck 1981), S. 124.
- 16 Vgl. etwa Pierre Patte, Essai sur l'Architecture théâtrale, Paris 1782, S. 175.
- 17 Vgl. Weil 1932, S. 40f., 95f.
- 18 Vgl. Johann Sebastian König, Bayreuth. Gebäude (Manuskript), zit. nach: Ingo Toussaint, Das Markgräfliche Opernhaus. Historische Beschreibung und Rezeption, in: Peter O. Krückmann (Hrsg.): Paradies des Rokoko, Bd. II: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München/New York 1998, S. 100. Die historische Quelle wird auch durch den baulichen Befund bestätigt: Einlaßspuren für die heute nicht mehr vorhandenen Logentrennwände sind in den Logen-Decken noch immer deutlich sichtbar.
- 19 Vgl. Reinhart Meyer, Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Neuerscheinungen der Forschungsliteratur. Eine sozialgeschichtliche Problemskizze, in: Das achtzehnte Jahrhundert 1, 1981, S. 27-51, S. 123-143.
- 20 Vgl. Henning Eichberg, Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerziten, in: Zeitschrift für Historische Forschung 1, 1977, S. 17-50.
- 21 Vgl. Erwin Panofsky, Die Perspektive als 'symbolische Form' (1927), in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hrsg.), 2. Aufl. Berlin 1974, S. 99-168.
- 22 Vgl. hierzu Manfred Semper, Theater (Handbuch der Architektur, Eduard Schmitt (Hrsg.), 4. Teil, 6. Halbbd., Heft 5), Stuttgart 1904, S. 193.
- 23 Als damals viel diskutierter erkenntnistheoretischer Begriff steht 'Anschauung' in enger Affinität zum Theater, bezeichnet doch das griechische Wort 'theatron' ursprünglich einen 'Ort, an dem man sieht'. Vgl. Jochen Meyer, Theaterbautheorien ... (wie Anm. 1), S. 281-282.
- 24 Dies gilt für Architekten wie Friedrich Weinbrenner oder K. F. Schinkel ähnlich wie für Milizia: 'Alsdann wird das Theater eine wahre Schule der Tugend, wo moralische Handlungen auf eine angenehme Art vorgestellt werden, um die Menschen zur Tugend zu reizen.' Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313-314. Zur sozialen Funktion des Theaters vgl. grundsätzlich auch das entsprechende Kapitel in meinen 'Theaterbautheorien ...' (vgl. Anm. 1).
- 25 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 312.
- 26 Johann Wolfgang v. Goethe, Italienische Reise, 16. September 1786, Hamburger Ausgabe, Erich Trunz (Hrsg.), vollständige Neubearbeitung, München 1981, Bd. 11, S. 40.
- 27 Vgl. Magnus Backes, Peter Joseph Krahe und sein Koblenzer Theaterneubau, in: Theater der Stadt Koblenz. Generalinstandsetzung 1984/85, Koblenz 1985, S. 34-47, hier S. 38-39 und S. 44. Für seine freundlichen Hinweise auf diese beiden wenig bekannten Theaterbauten danke ich Magnus Backes sehr herzlich.
- 28 Vgl. hierzu meine ausführliche Untersuchung dieser Zusammenhänge in: Theaterbautheorien ... (vgl. Anm. 1), S. 160-201.
- 29 'Zu diesem kam die von dem Könige selbst befohlene Anordnung der ganz verschlagenen Logen, die in der heißen Jahreszeit, in welche die Eröffnung des Hauses fiel, etwas Beängstigendes hatte. Nachdem der König nachgegeben hat, einige der Scheidewände wegnehmen zu dürfen und die kühlere Witterung mehr geschlossenerer Räume suchen läßt, hört alles Gerede auf; man findet sich schon ganz behaglich in der neuen Einrichtung, ja bei der Kasse ist schon häufig ein stärkeres Gesuch nach den paar übriggebliebenen abgeschlagenen Logen als nach den offenen.' Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 124.
- 30 Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe ... (1826), zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 133.
- 31 Dafür spricht auch eine weitere Stellungnahme Schinkels: 'Man will nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben, und obgleich für solche [Zuschauer] der Platz auf dem Balkon nirgends eingerichtet ist, so scheint dieser für die Masse derjenigen, welche hierzu Lust haben, nicht hinzureichen, und ein Teil derselben muß sich widerwillens bequemen, in einer Loge mit einem zwar ausgesuchten, aber kleineren Publikum auf dem Balkon und in den benachbarten Logen sich zu begnügen.' Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (op. cit.), S. 124.
- 32 Joseph Bayer, Zur Entwicklung des modernen Theaterbaues (1892), in: Ders., Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919, S. 137.
- 33 Bayer, Zur Entwicklung ... (vgl. Anm. 32), S. 139. Kein Gedanke auch daran, daß der eigentliche Anlaß des Theaterbesuches im Genuß des Schauspiels bestehen könne: 'Ohne Frage ist es an sich schon ein anziehendes und lehrreiches Schauspiel, gleichsam die gesellschaftlich bedingten Nuancen der Wirkung von Rang zu Rang mit einem Blicke überschauen zu können; und da das Theater einmal der Ort ist, wo man inmitten einer großen Gemeinschaft genießt und urteilt, möchte man derselben in jedem Augenblick mit sinnlicher Deutlichkeit inne werden.' Bayer, Zur Entwicklung ... (vgl. Anm. 32), S. 151.
- 34 Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 124.



Abb. 1. Die nördliche Proszeniumsloge des Residenztheaters im Vorkriegszustand. Deutlich unterscheiden sich die gemalten Wanddekorationen des 19. Jahrhunderts und die kräftig gerahmten Feldertüren vom heutigen Erscheinungsbild.