

**Project einer Theater-Reform der Gesellschaft zur Herstellung zeitgemäßer
Theater "Asphaleia"**

Wien, IV. Heugasse 38

Leipzig : Polytechnische Buchhandlung, 1882

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000016791>

[CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

352

PROJECT

einer

THEATER-REFORM

der

Gesellschaft zur Herstellung zeitgemässer Theater

„ASPHALEIA“.



LEIPZIG

Polytechnische Buchhandlung

1882.

TB
WW
352

Landesbibliothek Coburg (70)

022002099552

Landes-
bibliothek
Coburg

no. no.



PROJECT
einer
THEATER-REFORM

der
Gesellschaft zur Herstellung zeitgemässer Theater

„ASPHALEIA“

Wien, IV. Heugasse 38.



LEIPZIG
Polytechnische Buchhandlung
1882.

TB WW 352

Die furchtbare Katastrophe vom 8. December 1881, der Brand des Wiener Ringtheaters, hat durch die Verurtheilung derer, die dem Gerichtshofe schuldig erschienen, ihren äusserlichen Abschluss gefunden. Aber die Bewegung, welche dieselbe in allen dem Theater nahestehenden Kreisen, sowie im Publicum hervorgerufen, und deren Wirkung sich weit über die österreichische Metropole hinaus erstreckte, ist damit keineswegs in's Stehen gekommen. Gar Manchem sagt ein dunkler Instinct dasselbe, was der Fachmann längst erkannt hat: dass der ganze gegenwärtige Zustand des technischen Theiles des Theaterwesens ein unhaltbares Provisorium sei, und dass alle sogenannten Sicherheitsmassregeln in der Wahrheit nur eines zur Folge haben, uns über die Nothwendigkeit einer gründlichen Reform der Theatertechnik hinwegzutäuschen und den Todeskampf des bestehenden Systems zu verlängern.

Jeder, der die Theaterverhältnisse unbefangen prüft, muss, wenn er nicht vollkommen Laie ist, uns zustimmen. Die „Sicherheitsmassregeln“, die man aller Orten ergriffen hat, sind allerdings geeignet, einen Theil des Publicums in Sicherheit zu wiegen, sind indessen vollkommen unzureichend, ihm dieselbe auch zu verschaffen.

Wir haben da z. B. die Oellampen, die im Ringtheaterprocess eine so grosse Rolle gespielt haben. Auch sie sind vor dem Verlöschen nicht sicher, gewähren aber immerhin die Möglichkeit, unter Umständen fortzubrennen, unter denen das Gas erlöschen würde. Nun ist es aber Thatsache, dass im Ringtheater eine grosse Anzahl, vielleicht die Mehrzahl der Verunglückten, solche waren, welche in Folge des sich plötzlich entwickelnden Kohlenoxydgases bewusstlos zusammenstürzten und nicht mehr im Stande waren, die Treppe zu erreichen. Denen konnten Oellampen nichts nützen und ebensowenig die Noth-



treppen. Man missverstehe uns nicht, wir wollen damit keineswegs gegen diese Einrichtungen polemisieren; im Gegentheil halten auch wir dieselben bei den heutigen Theatern für nothwendig. Sie können sicher Manchem das Leben retten, aber sie sind bei Weitem nicht ausreichend, jedem Theaterbesucher volle Sicherheit zu gewährleisten. Die Nothtreppen und Oellampen garantiren uns keineswegs, dass Niemand mehr im Theater verbrennen wird, sondern höchstens, dass nicht mehr so Viele verbrennen werden, als ohne sie der Fall sein würde. Ein magerer Trost, wenn künftighin statt 380 „blos“ 200 zu Grunde gehen!

Allerdings hat man auch Präventivmassregeln getroffen, welche dahinzielen, einen Brand zu verhindern oder im Falle eines solchen desselben leichter Herr werden oder endlich mindestens sein allzurisches Umsichgreifen so lange hindern zu können, bis das Publicum sich entfernt hat.

Man hat eine Blehcourtine mit einem zu ihrer Bedienung eigens angestellten Manne, einen Schuber im Dache, dessen Wegziehen dem Rauche und den irrespirablen Gasen den Abzug gestattet, und ähnliche Vorsichtsmassregeln mehr. Aber worauf basirt deren Wirkung? Auf der Entschlossenheit und Geistesgegenwart einiger Menschen. Die Unbesonnenheit eines einzigen unter ihnen kann heute wie vor dem 8. December hunderte von Menschenleben kosten. Wer aber wagt es, von sich behaupten zu können, er werde inmitten eines Flammenmeeres seine Ruhe nicht verlieren? Und von welchem Theaterarbeiter kann man erwarten, oder auch nur verlangen, er werde lieber auf seinem Posten verbrennen, ehe er denselben verliesse?

Diese Erwägungen dürften manchen Theaterbesucher bedenklich stimmen: doch nein, mit siegreichem Lächeln weist er unsere Befürchtungen zurück, „wir haben ja das Imprägniren.“

Das Imprägniren! Armer Theaterbesucher, wenn du das mitleidige Lächeln des Fachmannes sehen könntest, welches dieses Wort bei ihm hervorruft, deine letzte Hoffnung müsste schwinden. In der Theorie macht sich die Imprägnirung ganz schön, und auch bei den Proben erweist sie sich nicht selten als feuerfest. Aber wie lange! Von den meisten Imprägnir-

mitteln ist nach einem halben Jahre nichts mehr zu finden, sie fliegen als Staubwolke im Bühnenraum herum und belästigen hier Augen und Lungen der Beschäftigten in höchst empfindlicher Weise, wie das die Burgtheaterschauspieler bestätigen können. Niemand kann mit Sicherheit behaupten, wie lange ein Balken oder eine Decoration in Folge des Imprägnirens wirklich feuerfest bleibe. Täuschungen in der Beziehung können aber zu den furchtbarsten Katastrophen führen. Selbst wenn man jedes Jahr alle Decorationen und Costüme und das ganze Theater imprägnirte — was eine ganz unmögliche Monstrosität wäre — selbst in diesem Falle würde das Imprägniren mehr dazu beitragen, die im Theater Befindlichen in Sicherheit zu wiegen und leichtsinniges Gebahren mit dem Feuer herbeizuführen, als ausreichenden Schutz vor demselben zu bieten.

Weiters darf ein wichtiges Moment nicht übersehen werden. Man bedenke, dass die Soffittenbeleuchtung Holz und Leinwand ihrer Umgebung bis zu fünfzig Grad Reaumur erhitzt und zu Zunder austrocknet. Wie ganz anders muss da die Berührung einer Flamme wirken, als bei den Experimenten, wie sie gewöhnlich mit Imprägnirmitteln angestellt werden, welche bei einer Temperatur der umgebenden Luft von nur 15—25° und grossem Feuchtigkeitsgehalt derselben vor sich gehen und da freilich glänzend gelingen.

Dieser letztere Einwand zeigt uns bereits die Wurzel des Uebels, an dem das heutige Theater krankt. Seine ganze Anlage steht in Widerspruch mit den Anforderungen, welche die Richtung der heutigen Kunst, also der Zeitgeist, an dasselbe stellt, und welche wohl gesteigert, in keiner Weise aber ermässigt werden können.

Das heutige Theater beruht noch auf denselben Principien, nach denen es im 17. Jahrhundert gebaut wurde. Der riesenhafte Aufschwung, den die Technik gerade seit dieser Zeit genommen, ist an dem Theater so gut wie spurlos vorübergegangen. Man hat sich begnügt, die unumgänglichsten Neuerungen, wie z. B. die Gasbeleuchtung, in der beliebten Flickmanier anzubringen, ohne am System selbst etwas zu ändern. Jede Neuerung hat blos dazu gedient, den Widerspruch zwischen dem alten System und den

modernen Anforderungen zu steigern, jede Neuerung war also keine Reform, sondern in Wahrheit eine Verschlechterung. Man hat sich z. B. begnügt, um grössere Menschenmassen fassen zu können, den Zuschauerraum räumlich grösser zu gestalten; die Communicationen der Gänge und Treppen aber liess man ebenso primitiv, als sie vor 200 Jahren gewesen. Man hat die Gasbeleuchtung eingeführt, dabei aber daran festgehalten, das Theater, wie bisher, aus den feuergefährlichsten Materialien herzustellen. Nach wie vor besteht der Zuschauerraum selbst der neuesten Theater aus Holz, Pappe, Tapeten und anderen leicht brennbaren Stoffen, desgleichen Schnürboden und Bühne. Und erst die Versenkung, in der ein ganzer Wald von Holz verbaut ist!

Solch' zusammenhangloses, unsystematisches Flickwerk, wie das heutige Theater ist, muss natürlich jeden Augenblick ein neues Loch bekommen. Wir sehen auch, dass trotz der Vorsichtsmassregeln, die der Ringtheaterbrand veranlasste, die Zahl der Theaterbrände in steter Zunahme begriffen ist. Statt nun endlich einmal daran zu gehen, dem Ganzen ein neues Gewand zu geben, begnügt man sich damit, auf das Loch immer neue Flicker in der Form von Sicherheitsmassregeln zu heften. Flicker im wahren Sinne des Wortes, welche das Theater ebenso entstellen, wie aufgenähte Lappen einen Rock. Die Aehnlichkeit der Sicherheitsvorkehrungen mit den Flicker ist leider noch eine andere. So wie diese nur einem bestimmten Loch gelten, so die Sicherheitsvorkehrungen nur einem bestimmten Unfall, der sich eben ereignet hat. Aber so wenig ein Flicker verhindern kann, dass der Rock an einer anderen Stelle reisst, so wenig können die Sicherheitsmassregeln, ganz abgesehen davon, dass sie selbst ihrem eigentlichen Zweck nicht vollständig entsprechen, für alle Fälle genügen.

Weil im Ringtheater der Brand auf der Bühne ausbrach, sind alle Sicherheitsmassregeln für diesen Fall berechnet. Wie aber, wenn ein solcher in der für's Publicum bestimmten Garderobe, also in seinem Rücken ausbricht? Was dann? Was helfen dann Blehcourtine, Oellampen und Nothtreppen?!

Wollte man für jeden möglichen Fall Sicherheitsvorkehrungen anbringen, dann würde das Theater aussehen, wie

gewisse Bettlerkittel, an denen vor lauter Flicker vom ursprünglichen Rock nichts mehr zu sehen ist. Vor lauter Sicherheitsvorkehrungen würden die Zuschauer nichts mehr sehen, die Schauspieler nicht mehr spielen können. Mit dem Kunstgenusse wäre es zu Ende und die Sicherheit trotz alledem eine problematische.

Die Sicherheitsmassregeln, wie sie bei den Theatern nöthig geworden sind, sind in Wahrheit nichts wie Symptome eines ungesunden Zustandes. Sie sind ein Provisorium, welches laut nach einer gründlichen Aenderung des jetzigen Systemes ruft. Wir dürfen nicht fragen: was ist zu thun, um das Publicum im Falle eines Brandes zu retten, denn wo es nöthig werden kann, zu retten, ist es auch möglich, umzukommen. Unsere Frage muss vielmehr lauten: Wie ist es möglich, ein Theater so herzustellen, dass in keiner Weise ein Brand in demselben entstehen kann?

* * *

Feuersgefahr ist die naheliegendste und furchtbarste Gefahr für ein Theater, aber sie ist nicht die einzige. Namentlich ist es die heutige Bühnenmaschinerie, welche, wenn auch nicht für das Publicum, so doch für die Beschäftigten die ernstesten Gefahren in sich birgt. Wer hat nicht schon davon gehört, dass ein Arbeiter von der Soffittenbrücke stürzte und todt vom Platze getragen wurde? Dass ein Haken oder Kloben vom Schnürboden herabfiel und einen auf der Bühne Befindlichen tödtete? Dass das Seil einer Versenkung riss und oft eine ganze Schaar auf derselben Stehender auf's Schwerste verletzt wurde? Solche und ähnliche Gefährdungen sind auch eine Folge der Halbheit unsere Theatereinrichtungen, welche den gesteigerten Ansprüchen der modernen Kunst und Technik nicht durch eine Aenderung des Systems, sondern durch ein haltloses Stückwerk zu entsprechen sucht. Man behält die Maschinerie einer in technischer Beziehung verhältnissmässig unerfahrenen Zeit bei, und begnügt sich damit, sie auszudehnen und zu compliciren, anstatt zu etwas Neuem zu greifen. Mit der wachsenden Ausdehnung und Complicirung wächst aber auch die Gefährdung des Menschenlebens. Zugleich nimmt die Uebersichtlichkeit des Ganzen ab. Mit der Zahl und Grösse

der Versenkungen und Soffittenzüge wächst die Zahl der beschäftigten Arbeiter, wächst die Nothwendigkeit des Zusammenarbeitens, zugleich aber auch die Unmöglichkeit einer einheitlichen Leitung. Bei dem geringsten Fehler ist da eine Confusion unvermeidlich, welche stets ästhetisch störend wirken muss, mitunter aber auch sehr gefährlich werden kann.

Wir haben ein ähnliches Beispiel bei den Eisenbahnen. Die Dirigirung der Schienenwege durch Weichensteller entspricht den Bedürfnissen kleiner Bahnhöfe vollkommen. Je grösser der Bahnhof wird, desto mehr wird ein Weichensteller von dem anderen abhängig, desto mehr verschwindet aber auch die Uebersichtlichkeit. Jeder muss mechanisch seinen Dienst thun, der geringste Fehler muss verhängnissvoll werden. Trotzdem hat man bei dem Wachsen des Verkehrs in den Centralbahnhöfen an dem alten System festgehalten und wie bei den Theatern, sich damit begnügt, den wachsenden Anforderungen durch Ausdehnung und Complicirung desselben nachzukommen. Naturgemäss musste — wie bei den Theatern — mit dem Anwachsen des Verkehrs, die Zahl der Unfälle zunehmen. Sonderbare Schwärmer verlangten Einschränkung des Verkehrs, wie in gleicher Weise von verschiedenen Seiten Rückführung und Vereinfachung der Theatermaschinerie auf den alten Standpunkt angestrebt wird. Eine solche Einschränkung war von vornherein unmöglich. Man steuerte vielmehr dem Uebel durch Uebergang zu einem neuen Systeme: bei den englischen Bahnen hat man die Leitung des gesammten Weichenwesens des Bahnhofes in der Hand eines Mannes (mit einem Gehilfen) vereinigt, der von einem erhöhten Standpunkt aus den ganzen Bahnhof übersehen kann, also im Stande ist, nicht nur gemäss seiner Instruction, sondern in unvorhergesehenen Fällen der Aenderung der Verhältnisse entsprechend zu handeln. Diese Einrichtung erst hat dem Verkehr auf den riesenhaften englischen Bahnhöfen eine Sicherheit verliehen, welche auf den continentalen viel kleineren Bahnhöfen vergeblich gesucht wird. Eine solche Concentrirung der Leitung und Uebersichtlichkeit des ganzen Bühnenmechanismus ist heute auch beim Theater unbedingt erforderlich. Der alte Hegel'sche Satz, dass eine Vermehrung der Quantität

von einem gewissen Punkte an nur möglich ist durch eine Veränderung der Qualität, bewährt sich auch hier. Auf jedem Gebiete ist ein Fortschritt von einem gewissen Punkte an nicht mehr möglich durch Weiterentwicklung des Bestehenden, sondern durch Uebergang zu einem neuen Systeme.

Das Theater ist heute bei diesem Punkte angelangt.

* * *

Sicherheit ist die Vorbedingung jedes Genusses, also auch des ästhetischen. Aber sie veranlasst nicht denselben. Es genügt mir nicht, in einem Theater zu wissen, dass mir nichts passiren kann, ich gehe nicht in das Theater blos des angenehmen Bewusstseins willen, nicht verbrennen zu können. Es scheint überflüssig, ja absurd, dies noch sagen zu müssen, in Wirklichkeit läuft aber gar manche der geplanten Sicherheitsmassregeln darauf hinaus, die Sicherheit auf Kosten des ästhetischen Genusses zu fördern. Nun, wir denken kaum offenen Widerspruch zu finden, wenn wir behaupten, das sicherste Theater taugt nichts, wenn es nicht die volle Entfaltung schauspielerischer und decorativer Kunst ermöglicht.

Angesichts dessen erhebt sich die Frage: ist es auch möglich, ein Theater herzustellen, welches den künstlerischen Anforderungen in gleicher Weise entspricht, wie den sicherheitspolizeilichen? Sind beide Anforderungen ohne Schädigung der einen oder anderen zu vereinigen?

Mit Befriedigung können wir constatiren, dass diese Frage entschieden zu bejahen ist. Das Theater bedarf eines Systemwechsels nicht nur vom sicherheitspolizeilichen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkte aus. Auch hier ist man bereits an dem Punkte angelangt, wo die Vermehrung der Quantität in Aenderung der Qualität umschlagen muss.

Ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Theaterdecoration wird das beweisen.

Bei den Griechen war die Theaterdecoration theils die Natur selbst, theils basirte sie auf der Convention. Das Theater des Dionysos zu Athen z. B. hatte zum Hintergrunde auf der einen Seite den Felsen der Acropolis, auf der anderen das Meer — eine Decoration, wie sie herrlicher kaum je ein Maler

hergestellt haben dürfte. Die Theatervorstellungen begannen vor oder mit Sonnenaufgang. Wenn in Sophokles' „Elektra“ des Orestes Begleiter sich an die aufgehende Sonne wendete, sprach er von einer wirklichen, nicht einer Theatersonne, und ebenso sprach der Wächter, mit dessen Monolog Aeschylus seinen „Agamemnon“ eröffnete, wirklich zu den Sternen, die noch in der Morgendämmerung erglänzten. Es ist leicht zu ermessen, welchen Eindruck eine solche natürliche Decoration machen musste.

Daneben beruhte jedoch die Decoration auf der Convention. Die Bühne wurde abgeschlossen von einer gemauerten Wand, in welcher drei Thore sich befanden. Was in einem Gemache spielen sollte, spielte sich innerhalb eines dieser Thore ab. Dabei bestand die Uebereinkunft, dass die vom Hafen oder der Stadt Kommenden von rechts auftraten, die von auswärts Kommenden von links. Ebenso war es conventionell, wenn der Chor, meistens des Volkes, in die Orchestra verlegt wurde, einen vertieften Halbkreis vor der Bühne, indes die Helden auf der Bühne, dem Logeion, und die Götter auf dem Theologeion, dem Dache des rückwärtigen Gebäudes, sprachen.

Die Ausnützung der natürlichen Verhältnisse zu decorativen Zwecken kam bei der mittelalterlichen Bühne nicht mehr vor. Dieselbe beruhte einzig und allein auf der Convention. Selbst noch die englische Bühne Shakespeare's und die französische der Sociéte des Comédiens basirte auf derselben. Sie besaßen allerdings eine Art Decorationen, dieselben hatten jedoch nicht den Zweck, die betreffende Localität darzustellen, sondern bloß den, sie anzudeuten. Die Phantasie des Publicums ersetzte so gut wie Alles.

Eine Umwälzung brachten hervor die aus den Schäferspielen erwachsenden Opern und Ballets Italiens, welche sehr bald an den Höfen Europas Eingang fanden. Das Scherzwort ward in denselben auf Decoration und Maschinerie gelegt, ihrem Einflusse verdanken wir fast unsere ganze moderne Bühneneinrichtung.

Der Zweck dieser Decoration war jedoch im 17. und 18. Jahrhundert ein ganz anderer als heutzutage. Noch die Bodmer'sche Schule stellte es als Aufgabe der Poesie hin,

das Publicum durch Vorführung der „allerneuesten“ Wunder in Staunen zu versetzen. Das galt auch für die Decoration. Man strebte da in erster Linie darnach, das Publicum zu überraschen, zu frappiren, nicht aber die Natur darzustellen. Die conventionelle Anlage der Bühne ward daher wenig berührt, ihre steife und eckige Anordnung entsprach vielmehr dem Geiste der Zeit, der es liebte, auch die Natur zuzustutzen und die Gartenplätze mit lebenden Coullissenreihen zu begrenzen.

Das Abenteuerliche, Grotteske, nicht das Natürliche war das Ideal des Decorationsmalers des 18. Jahrhunderts, Verwandlungen, Geistererscheinungen, fliegende Drachen und Feen, gemalte und maschinirte Feuergarben und dergleichen seine beliebtesten Objecte.

An eine Illusion dachte man nicht. Man hatte gar nicht die Absicht, Jemanden auch nur für einen Augenblick darüber zu täuschen, dass er im Theater sitze. Das Theatralische galt für den Gegensatz des Natürlichen.

Ganz anders hat die realistische Richtung der Poesie des 19. Jahrhunderts die Aufgabe der modernen Decorationsmalerei gestaltet. So wie der Schauspieler hat der Decorationsmaler die Aufgabe, dem Publicum den Dichter zu verdolmetschen. So wie der Schauspieler muss heute auch der Decorationsmaler den Dichter studiren, dessen Werk er ausstattet, er muss ihn verstehen, um seine Tendenzen und Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. Gleich dem Schauspieler muss auch der Decorationsmaler es verstehen, heute ernst, morgen übermüthig, heute nüchtern, morgen phantastisch, heute streng und morgen nonchalant zu sein. So wie der Schauspieler muss auch der Decorationsmaler vor Allem dahin wirken, dass das Publicum es vergisst, dass es im Theater sitzt und dass es ganz von der Stimmung des betreffenden Ortes und der betreffenden Zeit erfasst wird. Kurz, der Theatermaler hat die Aufgabe, das Publicum in die Illusion zu versetzen, deren der Dichter bedarf, um die von ihm beabsichtigte Wirkung zu erzielen.

Zur Erreichung dieses Zieles steht ihm nun im Wege die heutige Einrichtung der Bühne, welche einer Zeit entstammt, in welcher das Theater nicht auf der Illusion, sondern auf der Convention beruhte. Diese Einrichtung ist daran Schuld,

dass die Decoration noch vielfach nur als der Rahmen des Bühnenbildes gilt und nicht als sein Hintergrund. Sie ist Schuld, dass die Decoration heute noch ebenso wie zu Shakespeare's Zeiten vielfach andeuten muss, wo sie nicht darstellen kann, dass die Illusion unvollkommen ist und ihren Zweck verfehlt.

Das Publicum beruhigt sich da mit dem Gedanken, dass man eben auf dem Theater sei; der sachverständige Künstler dagegen gedenkt unmuthig der gedankenarmen Routine, welche seine besten Intentionen lahmlegt.

Ein naheliegendes Beispiel möge beweisen, wie sehr unser Theater, dem Zeitgeist zum Trotz, noch auf der Convention beruht.

Nehmen wir die erste Scene des ersten Aufzuges von Schiller's „Tell“. Noch Niemand hat diese Scene so gesehen, wie sie der Dichter gedacht hat, und doch ist sie eine ziemlich einfache.

Wir haben ein hohes Felsenufer des Vierwaldstättersees vor uns. Sonderbarerweise ist der Seespiegel, da die Bühne steigt, viel höher als das Ufer vorn: Tell, der im Kahne steht ist viel höher als der Fischer, der am Ufer ihm nachsieht. Einige Steine, die man vor den See gelegt hat, sollen diesen verhindern, überzulaufen.

Davon, dass der See eine Bucht macht, wie Schiller vorgeschrieben, und dass Tell mit Baumgarten aus der Bucht nach rückwärts fährt, bevor er um die Ecke biegt, ist natürlich keine Rede.

Die Schuld daran ist die, dass die Bühne ein Brett ist, auf welchem grössere Erhöhungen und Vertiefungen nur sehr schwer herstellbar sind.

Diese Flachheit der Bühne wirkt auch sonst sehr störend. Die Alten hatten die Orchestra, das Logeion und das Theologeion, eines über und hinter dem anderen aufgebaut. Die Mysterien des Mittelalters hatten Hölle, Erde und Himmel in drei Stockwerken übereinanderstehend. Das ermöglichte einen Wechsel des Schauplatzes, einen Reichthum von Bildern und anmuthiger, plastischer Stellungen des Einzelnen, welche bei unserer flachen Bühne unerreichbar sind. Das Aufbauen von Practicables ist nur ein dürftiger Nothbehelf; abgesehen von

der Feuergefährlichkeit erfordern sie enorm viel Zeit zu ihrer Aufstellung, wenn sie sicher und ausgedehnt genug sein sollen, dass der Schauspieler sich ungezwungen auf ihnen bewegen kann. Bei raschem Scenenwechsel können sie selten entsprechend hergestellt werden, wie z. B., um zu unserem oben aufgenommenen Thema zurückzukehren, im „Tell“.

Der Jäger und Hirte erscheinen da oft, entgegen der Vorschrift des Buches, nicht der eine auf einem Berge und der andere auf einem gegenüberliegenden Felsen, sondern beide auf derselben Erhöhung, einem Brette, einige Fuss hoch über dem Erdboden, vor das man ein Versatzstück gestellt hat. Von Spielen kann da keine Rede sein. Wie ganz anders würde es den Intentionen des Dichters entsprechen und die Illusion fördern, wenn es möglich wäre, in wenigen Augenblicken auf die eine Seite einen Berg hinzustellen, der nicht nur von rechts nach links, sondern auch von hinten nach vorn abfällt und dem Schauspieler genug Raum bietet, sich frei zu bewegen, und ihm gegenüber einen schroffen Felsen, der steil in's Wasser abfällt, beide durch die Einbuchtung des Sees getrennt.

Sehen wir uns weiter an, wie wenig die heutige Decoration dem Dichter gerecht werden kann.

Beim Aufgehen des Vorhanges sieht man das gegenüberliegende Ufer des Vierwaldstättersees in hellem Sonnenschein. Später ballt sich ein Gewitter zusammen. Wie bringt man die entsprechende Wirkung hervor? Einfach durch Eindrehen der Lampen. Die Luft verändert sich in ihrem Aussehen durchaus nicht. Von den Lampen, die eingedreht werden, um die Bühne zu verfinstern, ist aber ein Theil, nämlich die Fusslampen, dem Publicum sichtbar. Der Zuschauer sieht, wie diese nach und nach eingehen, er sieht also nicht nur die Wirkung, sondern auch die Ursache. Auch sonst sind die Fusslampen ein sehr störendes Element. Sie bilden stets eine Barrière zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, welche diesen verhindert, jenen vollständig zu sehen. Wie unangenehm machen sie sich heute für das Parterre-Publicum dann bemerkbar, wenn Jemand auf dem Podium liegend zu spielen hat, z. B. in Sterbeszenen! Und wie verzerrt sieht das menschliche Antlitz

aus, wenn es ganz naturwidrig von unten beleuchtet wird! Von einer Illusion ist unter solchen Verhältnissen natürlich keine Spur.

Wir haben hier eine einfache Scene eines classischen Schauspielers hervorgehoben, welches in zweiundzwanzig Jahren seinen hundertjährigen Geburtstag feiern wird. Das moderne Drama stellt noch ganz andere Anforderungen an den Maler und Maschinisten, als die Schiller'schen Tragödien. Wir erinnern nur an die Wagner'schen Musikdramen, für die das bisherige Theater ganz unzureichend ist.

Noch eines wäre zu bemerken: Die Gestaltung des Zuschauerraumes. Auch sie stört empfindlich die Illusion in Folge des Umstandes, dass der Plafond auf der Gallerie und nicht auf der Aussenmauer aufliegt, so dass die Gallerien schlauchförmig aufsteigen und diejenigen Galleriebesucher, die nicht so glücklich sind, in den ersten Reihen Platz zu finden, stets nur einen Theil der Bühne zu sehen bekommen, der um so kleiner ist, je weiter hinten sie sitzen. Dazu gesellen sich noch eine beklemmende Hitze und Stiekluft, um den Aufenthalt auf den Gallerien vollends zu einem unerträglichen zu machen. In den unteren Räumen hinwiederum ist es oft der Nachhall, welcher sich unangenehm bemerkbar macht.¹⁾

Wo die nächste Umgebung so störend wirkt, muss selbst bei der täuschendsten Nachahmung der Natur auf der Bühne jede Illusion fernbleiben.

Wenn wir das Alles zusammenfassen, dann müssen wir uns wohl gestehen, dass das heutige Theater seiner Aufgabe in keiner Weise entspricht; dass es nicht nur gefährlich, sondern auch unvollkommen ist, den Künstler nach allen Richtungen hin beengt und in conventionellen Schranken hält, welche zu der realistischen Richtung der modernen Kunst in diametralem Gegensatze stehen.

¹⁾ Dieser Nachhall entsteht durch das Reflectiren der Schallwellen vom Plafond. Beträgt die Distanz, welche die reflectirte Schallwelle zurückzulegen hat, um zum Ohre des Zuhörers zu gelangen, 16 Meter mehr als die Länge des Weges der directen Schallwelle, dann erreicht sie es um $\frac{1}{20}$ Secunde später als diese und wird als eigener Ton hörbar.

Also auch vom ästhetischen Standpunkte aus ist die heutige Bühne eine Einrichtung, deren Beseitigung nur mehr eine Frage der Zeit ist.

* * *

Jeder hat wohl schon bei einer oder mehreren Gelegenheiten die Unvollkommenheiten unserer Theatereinrichtungen empfunden. Man tröstete sich stets mit dem Gedanken, dass es einmal so sein müsse. Und auch bei Durchlesung vorstehender Zeilen wird sich Mancher gedacht haben: „Kritisiren ist leicht; positiv zu wirken sehr schwer. Wenn es möglich wäre, die eben aufgezählten Misstände zu beseitigen, hätte man es schon längst gethan, da sie ja nicht erst seit Kurzem zum Vorschein gekommen sind.“

Diese Ansicht ist unschwer zu widerlegen. Bei jeder Richtung menschlicher Geistesthätigkeit, welche sich so weit entwickelt hat, dass man für sie eine bestimmte Methode und bestimmte Gesetze formuliren konnte, welche also zur Höhe einer Wissenschaft emporgedrungen, bildet die Kritik zugleich auch die Grundlage positiven Schaffens. Nur der geistlose Routinier, welcher ohne theoretische Bildung das Uebernommene in derselben Richtung weiterführt, kann durch die Kritik verwirrt werden, welche ihm den Boden unter den Füßen wegzieht. Dem wissenschaftlich gebildeten Fachmanne bietet die Kritik zugleich die Lösung der Aufgabe. Wenn also die Kritik der Theaterverhältnisse bisher noch zu keinem Systemwechsel geführt hat, so liegt dies nicht daran, dass ein solcher unmöglich ist, sondern daran, dass bisher in der Theatertechnik die Routine herrschte und die Theorie fast vollständig ausgeschlossen war.

Wir sehen hier noch ein Fortwirken des alten Fluches, der auf dem Theater lastet. Ausgeschlossen von der Gesellschaft, musste es sich hinter ihrem Rücken entwickeln; und noch klebt ihm eine Erinnerung an diesen Zustand an. Wohl ist der Schauspieler heute in die Gesellschaft aufgenommen, im Leben wie im Tode; man begräbt ihn nicht mehr bei den Selbstmördern ausserhalb des Kirchhofes. Aber noch immer nimmt die Bühne eine exceptionelle Stellung ein, und noch

immer wird sie von Staat und Wissenschaft viel zu sehr ignoriert. Die Wissenschaft ist industriell geworden, sie baut Eisenbahnen, Dampfer, Fabriken, Mühlen, sie conservirt Fleisch und Milch, aber um das Theater kümmert sie sich nicht. Der Staat andererseits zieht immer mehr Einrichtungen in das Bereich seiner Machtvollkommenheit und sieht vor Allem eine Hauptaufgabe darin, fachliche Kenntnisse zu verbreiten, nur dem Theater bleibt er fern. Es gibt Schulen für Färber, Holzschnitzer, Glasmaler — für Decorationsmaler gibt es keine. Es gibt Schulen für Locomotivführer oder Müller, nicht aber solche für Theatermaschinenisten.

Zum Theater ist eben noch immer, nach der landläufigen Meinung, Jeder gut genug.

Daher kommt es, dass der weitaus grösste Theil des technischen Theaterpersonales aus Leuten besteht, welche nicht die leisesten theoretischen Kenntnisse haben, sondern von der Pike auf dienend, die Theatereinrichtungen, wie sie bisher bestanden haben, aus der Praxis kennen und deren Kenntniss wieder in derselben Weise auf ihre Nachfolger übertragen, so dass sich seit zweihundert Jahren im technischen Theile des Bühnenwesens wesentlich nichts geändert hat. Durchgreifende Verbesserungen konnten von denselben ebenso wenig ausgehen, als ein gewöhnlicher Bauer den Dampfflug hätte erfinden können.

Eine Reihe von Männern, theoretisch durchgebildet, dabei aber vollkommen vertraut sowohl mit dem technischen Theile des Bühnenwesens, wie mit den ästhetischen Anforderungen der modernen Kunst, hatten, unabhängig von einander, schon seit längerer Zeit die Durchführung von Einrichtungen im Auge, welche, ein ganz neues System inaugurirend, den oben ausgeführten Misständen abhelfen sollten. Die Katastrophe im Ringtheater wurde die Veranlassung, dass sie ihre Ideen austauschten, und schliesslich zu einer Gesellschaft, „Asphaleia“¹⁾, zusammentraten, um gemeinsam sich an das grosse Werk einer Reorganisirung der heutigen Theatereinrichtung zu machen.

¹⁾ Asphaleia, ein griechisches Wort, deutsch: vollkommene Sicherheit nach allen Richtungen hin.

Die Frucht dieser Arbeit ist ein Theater, das wir in dem Folgenden näher beschreiben wollen, und dessen Durchführbarkeit und Zweckmässigkeit bereits an einem Modell erprobt wurde, welches in $\frac{1}{10}$ der natürlichen Grösse ausgeführt, sowohl Bühneneinrichtung als Zuschauerraum bis in's Detail genau wiedergibt.

* * *

Betrachten wir nun, inwieweit das Theater der „Asphaleia“ den Anforderungen entspricht, die an dasselbe gestellt werden können, da es den Titel eines „zeitgemässen Theaters“ führt.

Fassen wir zunächst die feuerpolizeiliche Seite in's Auge.

Das „Asphaleia“-Theater ist unverbrennbar, denn es ist ganz aus Mauerwerk und Metall hergestellt, sowohl Bühne als Zuschauerraum und Annexe, wie Garderoben etc. Sogar für die Abtheilungswände der Logen wird unverbrennbares Material verwendet. Ebenso bestehen sämtliche Maschinen, die Versenkungen etc., aus Metall, namentlich Eisen. Bloss das Podium ist von Holz, da ein anderes Material es für die Bühne unbrauchbar machen würde; dasselbe fängt aber bekanntlich nur sehr schwer Feuer. Es müsste einem grossen und langdauernden Hitzegrade ausgesetzt werden, bevor es in Flammen aufginge. Das Gleiche gilt von den Leinwänden. Eine bemalte Leinwand ist gegen Feuer fast vollkommen unempfindlich.

Die Schnüre, bisher aus Hanf, sind durch Drahtseile ersetzt. Diese bieten ausser dem Vortheil der Feuersicherheit noch den, dass sie sich nicht ausdehnen und viel länger dauern, als Hanfseile; an und für sich schon nicht viel theurer als diese — da bei den Zügen fünf Hanfseile durch bloss drei Drahtseile ersetzt werden — stellen sie sich im Betrieb viel billiger.

Ein weiteres Moment der Feuersicherheit besteht darin, dass die Kraftübertragung auf sämtliche Maschinerien durch Wasser erfolgt. Von einem Warmlaufen einer Maschine ist unter diesen Umständen keine Rede.

Als Beleuchtung empfiehlt die „Asphaleia“ die elektrische, und zwar nach dem Systeme Krížik in Pilsen, dem bisher vollkommensten Systeme. Indessen kann auch Gasbeleuchtung zur Anwendung kommen. Eine Gefahr ist von

derselben nicht zu fürchten, da die Beleuchtungskästen auf jede beliebige Höhe herabgelassen werden können und in normaler von der unteren Prospectplatte einige Meter entfernt sind.

Alle diese Einrichtungen lassen den Ausbruch eines Feuers höchst unwahrscheinlich erscheinen. Auch fände ein solches bloß das Podium und die Decorationen als Nahrung, müsste also bald in sich selbst verlöschen, selbst wenn keine Lösversuche gemacht würden. Solche Versuche würden dadurch begünstigt, dass Wasser als kraftübertragendes Medium in allen Theilen des Hauses zu finden ist.

Trotz dieser Sicherheit gegen das Umsichgreifen eines an und für sich schon unwahrscheinlichen Brandes sind doch Vorkehrungen getroffen, um das Publicum vor jeder Eventualität zu schützen. Die Bühne ist natürlich vom Zuschauerraum durch eine starke Mauer getrennt. Die nöthige Communication kann durch eiserne Thüren bewerkstelligt werden.

Im Dache, oberhalb des Schnürbodens, ist ein Schuber vorhanden, dessen Wegziehen das Entweichen der unverbrennbaren und irrespirablen Gase ermöglicht. Derselbe ist so construirt, dass er mit der Blehcourtine ohne Zeitverlust in Verbindung gesetzt werden kann, derart, dass mit dem Fallen dieser auch jener sich öffnet. Beide können von zahlreichen, beliebig vermehrbaren Punkten aus in Bewegung gesetzt werden, deren jeder in einer vollkommen feuersicheren Räumlichkeit, im Logengang, auf der Strasse und dergleichen, situirt werden kann. Es ist also unmöglich, dass diese Sicherheitsmassregeln aus Furcht vor Gefahr unbenützt bleiben.

Andererseits sind die Communicationen zum und im Zuschauerraum derart angebracht, dass jederzeit, selbst bei etwa eintretender Panique, eine schnelle und gefahrlose Entleerung des Theaters vor sich gehen kann. Jede Bankreihe der Gallerie hat ihren separaten Ausgang. Eine Stauung der aus den vorderen Bänken Kommenden durch die aus den hinteren Bänken Austretenden ist daher absolut unmöglich. Von jeder Gallerie münden mindestens drei grosse Ausgänge, von denen der kleinste drei Meter breit ist, in den Stiegen- und Foyerraum, der den ganzen Zuschauerraum ringförmig umgibt. Derselbe ist nach aussen vollkommen freigelegt. Jede Gallerie hat ihr

eigenes Foyer, welches im Stande ist, mindestens die vierfache Menschenmenge der betreffenden Gallerie zu fassen. Von jeder derselben führen vier separate Treppen herab. In Folge dieser eigenthümlichen Treppenanlage ist auch hier eine Stauung der von oben Kommenden durch die unten Austretenden unmöglich. Die Stiegen sind $2\frac{1}{2}$ Meter breit und führen ohne Wendung direct zum Ausgang aus dem Theater. Ein Verirren ist daher selbst in der grössten Finsterniss nicht möglich. Eine solche kann überdies nie eintreten, weil die Stiegen- und Foyerfenster auf die Strasse gehen. Ein einfacher Druck genügt, sie alle auf einmal zu öffnen. Das Eintreten des Mangels an frischer Luft ist also auch nicht zu fürchten. Die Logen haben separate, zwei Meter breite Stiegen und separate Ausgänge auf die Strasse. Parterre und Gallerien münden in dasselbe Entrée. Nöthigenfalls können jedoch für diese durch eine Vorrichtung, die mit einem Druck in Bewegung gesetzt wird, in einem Augenblick zahlreiche Ausgänge geschaffen werden.

Für den Fall einer Panique — so unwahrscheinlich er im Theater der „Asphaleia“ auch ist — hat diese also genügend vorgesorgt.

Es ist ungemein leicht, aus dem Zuschauerraum in das luftige und lichte Foyer, welches viel mehr als die ganze im Theater befindliche Menschenmasse fassen kann, zu gelangen, in dem man bereits vor jeder Gefahr sicher ist. Ebenso leicht und schnell gelangt man vom Foyer über die Treppen zum Ausgang.

In einem Theater nach dem Muster der „Asphaleia“ ist daher an eine Gefährdung des Publicums durch Feuer gar nicht zu denken. Es ist erstlich ganz unwahrscheinlich, dass ein solches in demselben überhaupt ausbreche, zweitens unmöglich, dass es grössere Dimensionen annehme, und drittens für das Publicum sehr leicht, sich aus dem Bereiche desselben zu entfernen. Im Theater der „Asphaleia“ wird es also wieder möglich sein, sich mit voller Ruhe und Sicherheit dem Kunstgenusse hinzugeben; es wird nicht mehr vorkommen, dass man bloß mit einem Auge auf die Bühne sieht, indess das andere ängstlich nach den Oellampen und Nothtreppen schielt

* * *

Neben voller Sicherheit des Publicums bietet das „Asphaleia“-Theater auch volle Sicherheit der auf der Bühne Beschäftigten, der Theaterarbeiter und Schauspieler.

Die Soffittenbrücken sind weggelassen worden; zum Einbinden der Leinwänden sind sie nicht mehr nothwendig, da diese Manipulation in allen gut organisirten Theatern von unten geschieht. Für Beleuchtungszwecke aber sind sie durch einen eigenartigen Flug ersetzt, von dem noch weiter unten die Rede sein soll.

Gefährlicher als die Soffittenbrücken erweisen sich heute die Versenkungen, und zwar sowohl für Arbeiter wie für Agirende. Die Versenkung der „Asphaleia“ dagegen ist vollkommen sicher und gefahrlos. Der Gebrauch von Seilen ist bei derselben ganz ausgeschlossen, damit natürlich auch die Gefahr, welche von einem Reissen derselben droht, was öfter eintritt, als man glaubt. Der Versenkungsmechanismus der „Asphaleia“ ist ungemein solid, aus starkem Eisen hergestellt. Der einzige Unfall, der ihn treffen könnte, wäre der, dass nach langem Gebrauche ein Rohr durchrostete und Wasser aus demselben austräte. Einer nur einigermaßen aufmerksamen Theaterinspection könnte jedoch eine schadhafte Stelle im Rohr nicht unbemerkt bleiben. Aber selbst wenn dies nicht der Fall wäre, würde das Austreten des Wassers bloß das langsame und ruhige Sinken einer aufgetriebenen Versenkung zur Folge haben. Jeder rasche Sturz derselben ist absolut unmöglich.

Die grösste, weittragendste und sicherndste Verbesserung der „Asphaleia“ in Bezug auf das Maschinenwesen besteht in der Centralisation der Leitung desselben. Die ganze Maschinerie einerseits des Schnürbodens, andererseits der Versenkung ist in den Händen je eines einzigen Mannes (mit einem Gehilfen) der von seinem Standpunkte aus eine vollkommene Uebersicht über den ihm zugewiesenen Theil hat und im Stande ist, von demselben aus jeder Zeit jeden Theil dieser Maschinerie in Thätigkeit zu setzen. Dies Resultat ist nur erreichbar durch Ersetzung der menschlichen Arbeit durch Maschinenarbeit.

In diese Richtung zielende Versuche sind an neuen grossen Theatern bereits gemacht worden, aber nicht mit dem ent-

sprechenden Erfolge. Die Uebertragung der Kraft durch Riemen hat grosse Kraftverluste zur Folge; sie erfordert ein grosses Anlagecapital in der Form von Wellen und Rädern, versagt leicht, da sie einen sehr complicirten Mechanismus erfordert, gefährdet die Arbeiter bei den Transmissionswellen und verursacht mitunter ein störendes Geräusch.

Alle diese Nachteile fallen weg bei der Uebertragung der Kraft durch Wasser. Dieselbe ist nicht nur, wie schon oben erwähnt worden, die feuersicherste, sondern auch die einfachste, ungefährlichste, geräuschloseste, mit den geringsten Kraftverlusten verbundene und neben alledem noch die billigste.

Der Wasserdruck, der erforderlich ist, die Maschinerie zu treiben, ist ein sehr geringer. In Wien genügt der Druck, den die Hochquellen-Wasserleitung ausübt, vollkommen und ist die Aufstellung eines Motors zu diesem Zwecke gar nicht nothwendig. In Städten ohne Wasserleitung oder mit solchen von zu geringem Druck, kann der Motor die erforderliche Wassermasse des Tags über pumpen, so dass er des Abends für andere Zwecke, wie Ventilation und elektrische Beleuchtung, frei ist.

Alle diese Vortheile zeigen deutlich, wie weit die Maschineneinrichtung der „Asphaleia“ selbst den besten der bestehenden Theatermaschinerien vom technischen Standpunkte aus überlegen ist.

* * *

Sie ist es aber noch viel mehr vom künstlerischen Standpunkte aus.

Betrachten wir zunächst das Podium des „Asphaleia“-Theaters. Dasselbe ist an jeder Stelle, und zwar ohne Vorbereitungen zu öffnen. Jede Versenkung geht über die ganze Breite der Bühne und ist dieser Richtung nach in drei Theile getheilt. Jeder dieser Theile kann für sich ebenso wie zugleich mit den anderen ohne Vorbereitungen nicht nur versenkt, sondern auch gehoben werden. Versenkt bis zu einer Tiefe von 5 Metern, gehoben bis zu einer Höhe von 6½ Metern. Ebenso kann das Podium als Ganzes oder jede Gasse für sich

um $2\frac{1}{2}$ Meter versenkt, um $4\frac{1}{2}$ Meter gehoben werden. Es ist aber auch möglich, bald die eine Seite, bald die andere desselben in einem beliebigen Tempo zu heben und zu senken und auf diese Weise eine Schaukelbewegung einzelner Gassen oder des ganzen Podiums herzustellen, wie sie an Präcision und vollständiger Gefahrlosigkeit in keiner anderen Weise erreichbar ist. Aus alledem ergibt sich dann natürlich noch eine Fülle weiterer Combinationen. Man kann jede Gasse in einer schiefen Stellung bis zur oben angegebenen Höhe und Tiefe festhalten, die Versenkungen treppenartig nebeneinander aufstellen etc. etc. Brücken, Balcone, Berge, Schiffe, wie in der „Afrikanerin“, Stockwerke, wie in der „Aida“ werden so im Gegensatze zu jetzt in einem Augenblick vollkommen sicher hergestellt und das Alles ohne jede Vorbereitung.

Das umständliche, unsichere und feuergefährliche Practicable mittelst Schragen, wie es jetzt in allen Theatern üblich ist, fällt hiemit weg. Die Versenkung des „Asphaleia“-Theaters ersetzt es nach jeder Richtung vervollkommen. Sie ermöglicht es, da sie keiner Vorbereitungen bedarf und binnen wenigen Augenblicken jedem Theile des Podiums die gewünschte Höhe oder Tiefe gibt, Unebenheiten des Bodens in jedem Falle herzustellen, in welchem dieselben der Situation entsprechen. Das flache Podium, heute Regel, wird im „Asphaleia“-Theater bei landschaftlichen Decorationen die Ausnahme bilden. Dadurch, dass es mit Leichtigkeit unebenes Terrain herzustellen erlaubt, verstärkt es die Möglichkeit der Illusion und gibt vollauf Gelegenheit zu schönen Gruppen und Stellungen, die auf der flachen Bühne unmöglich sind.

Die Versenkung des „Asphaleia“-Theaters ist daher nicht als blosser Versenkung im bisherigen Sinne zu betrachten, ein Requisit, welches mit den Zauberkomödien bei den meisten Bühnen ausser Gebrauch gekommen ist. Diese Versenkung ist das Mittel, dem Podium stets die gewünschte Gestalt zu geben, und als solches jedem Theater unentbehrlich.

In jeder Gasse sind im „Asphaleia“-Theater zwei Klappen, aus denen man ganze Decorationen bis zu einer Höhe von 8 Metern heben kann. Ausserdem geht auf jeder Seite der

Bühne eine Klappe von vorn nach hinten, aus der man Seitenwände emportreiben lassen kann. So ist es möglich, ein ganzes geschlossenes Zimmer von der Versenkung aus heraufzutreiben.

Weil der Raum unter dem Podium gar nicht verbaut ist, kann man auf diese Weise sehr bequem die eine Hälfte der Decorationen von unten herauf befördern. Um das zu erleichtern, wurde ein Theil der eigenthümlichen Coulissenwagen so construirt, dass sie jederzeit als Cassetten verwendbar sind. Auch ist jeder derselben an jedem Orte der Klappe, in der er sich befindet, in der ganzen Breite der Bühne, verwendbar.

Wie sehr das die Verwandlungen erleichtert und die Zwischenacte kürzt, ist leicht einzusehen.

Begeben wir uns nun auf den Schnürboden. Prospectzüge in der herkömmlichen Weise sind da nicht zu finden, auch sind die Soffitzenzüge entfernt und durch lauter lange Züge ersetzt. An die Stelle der Schnüre sind, wie schon erwähnt, Drahtseile getreten, anstatt der 5 Räder bloss 3 vorhanden.

Der ganze Mechanismus des Schnürbodens kann mit dem der Versenkungen gleichzeitig in Bewegung gesetzt werden. In demselben Momente, z. B. als eine Decoration aus der Versenkung herauf kommt, kann eine andere vom Podium in den Schnürboden hinaufgehen etc. Für Verwandlungen ist dies unschätzbar.

Der Flugapparat der „Asphaleia“ entspricht vollkommen allen modernen Anforderungen, und ist dabei höchst einfach. Man kann mit ihm überallhin, wo man ihn braucht, ausserdem ist er nicht in steifen Linien bewegbar, sondern in Curven, die denen des Vogelflugs entsprechen.

Noch zwei wichtige Neuerungen wären hervorzuheben: die des Horizontes und des neuen Beleuchtungssystemes.

Bisher war es auf dem Theater üblich, sowohl bei geschlossenen Räumen, wie bei offenen Gegenden, die Bühne in der Breite wie in der Höhe nach hinten immer mehr zu verengen. Die Coulissen standen hinten näher zusammen, wie vorne, das Podium stieg nach hinten, indess die Soffitzen in demselben Masse nach hinten niedriger hingen.

Für geschlossene Räume hatte das einige Berechtigung, obwohl das Steigen des Podiums auch bei diesen eine falsche Perspective hervorrufen musste. Für offene Gegenden widersprach dies aber geradezu der Wirklichkeit. Wenn ich in's Freie sehe, so erweitert sich die Breite der sichtbaren Fläche in dem Masse, als dieselbe sich von mir entfernt. Der Horizont ist nicht das schmalste, sondern das breiteste Stück meines Gesichtswinkels.

Um dieselbe Wirkung auf dem Theater zu erzielen, ist die Bühne der „Asphaleia“ im Verhältniss zur Grösse der Prosceniumsöffnung erheblich breiter, als dies bei den bisherigen Theatern der Fall ist. Dieser Raum wird durch einen Horizont abgegrenzt, der sich die ganze Bühnenmauer entlang bis zur zweiten Coullisse zieht. Um den Eindruck einer ununterbrochenen Fläche hervorzubringen, sind die Ecken sanft abgerundet. Diese Einrichtung ermöglicht es, dass das Auge des Publicums nicht durch Coullissen gehemmt werden muss, und erlaubt, nach rechts und links frei hinauszublicken. Es ist nicht länger nothwendig, Haiden und Wüsten in Alleen von Felsen oder Bäumen einzuschnüren, wie dies heute der Fall; es ist sogar möglich, die Unendlichkeit der Steppe und des Meeres zum Ausdrucke zu bringen.

Der Horizont erleichtert aber nicht nur die Illusion der Unendlichkeit nach den Seiten, sondern auch nach oben. Er reicht so hoch hinauf, dass die Luftsoffitten vollkommen überflüssig werden. Nichts wirkte bisher wohl so störend, wie diese verschieden beleuchteten blauen Streifen, welche die Illusion der Unendlichkeit des Himmels nie aufkommen liessen. Der Horizont bietet diese, da er eine gleichmässig beleuchtete Fläche darstellt, welche denselben Eindruck hervorrufft, wie das Firmament.

Für die Darstellung von Landschaften ist also der Horizont geradezu unentbehrlich.

Derselbe erleichtert aber auch das Aufstellen der Decorationen. Da er stets hängt, so genügt es, um einen Garten, eine Strasse, freie Gegend und dergleichen darzustellen, einige entsprechende Versatzstücke, Bäume, Häuser etc. aus der Klappe heraufzutreiben.

Damit sind jedoch die Vortheile dieser bedeutsamen Neuerung noch nicht erschöpft. Die Bahn, in welcher der Horizont hängt, ist die einer Wandeldecoration. Man kann nicht nur Wandeldecorationen in derselben laufen lassen, der Horizont selbst bildet eine solche, auf welcher die verschiedensten Stimmungen des Himmels, vom dunkelblauen Himmel Italiens bis zu den trüben Nebeln des Nordens, von den zarten Lämmerwölkchen bis zur schweren Gewitterwolke entsprechend abwechseln. Auf diese Weise ist es jederzeit möglich, was bis heute nur nach langwierigen und kostspieligen Vorbereitungen und niemals in dem Masse, der Soffitten wegen, geleistet werden konnte, dass die Luftstimmungen sich auf offener Scene verändern, wenn der Gang der Handlung es erfordert.

Ebenso wichtig, wie die Neuerung des Horizontes, dürfte die des Beleuchtungssystemes sein. Die Fusslampen, der Zeit der Kerzenbeleuchtung entstammend, sind bereits durch das Gaslicht entbehrlich geworden. Die elektrischen Lampen machen sie vollends überflüssig.

Trotzdem konnten sie bisher nicht beseitigt werden, weil die Seitenbeleuchtung so weit rückwärts angebracht ist, dass der Schauspieler, wenn er vortritt, vor dieselbe zu stehen kommt, also, wenn die Fusslampen nicht wären, nur von rückwärts beleuchtet würde, sein Gesicht vollkommen im Schatten stünde. Im „Asphaleia“-Theater ist in Folge einer eigenthümlichen Einrichtung des Prosceniums die Seitenbeleuchtung so weit nach vorne hin verlegt, dass sie stets mindestens 3 Meter vor dem Schauspieler sein, denselben also auf jeden Fall von vorn beleuchten muss. Damit sind die so störenden Fusslampen überflüssig gemacht worden.

Dies in grossen Zügen die Vortheile der Bühneneinrichtung der „Asphaleia“ gegenüber der heutigen.

Vergleichen wir nun, um ein concretes Beispiel vorzuführen, die Decoration der ersten Scene des ersten Aufzuges von Schiller's „Tell“, wie wir sie oben in ihrer heutigen Gestalt schilderten, mit der, die sie im „Asphaleia“-Theater annehmen könnten.

Der See wäre natürlich nicht mehr erhaben über das trockene Land. Der Theil des Podiums, welcher den See

darstellen soll, wird durch einen einfachen Druck des Maschinisten an einer Vorrichtung in einem Augenblick so tief gesenkt, als es nothwendig erscheint, etwa um 1 oder 2 Fuss. Man steigt also jetzt in's Wasser hinab, nicht hinauf.

Die vorgeschriebene Einbuchtung des Sees könnte wirklich dargestellt werden, indem man in der vordersten Gasse über die sich der See erstreckt, einen oder zwei Theile der Versenkung über das Podium emportreibt. Tell würde dann nicht, wie heute, komischer Weise, um an das gegenüberliegende Ufer zu gelangen, das Boot seitwärts in die Coullisse lenken, sondern dasselbe würde schräg nach rückwärts fahren, und erst, wenn es aus der Bucht heraus ist, um die Ecke biegen. Man hätte also den Eindruck, dass es wirklich hinüber gehe.

Der Berg, von dem der Hirte herabkommt, würde nicht nur von rechts nach links, sondern auch von vorn nach rückwärts ansteigen. Derselbe wäre solid und breit genug, um einem oder mehreren Schauspielern den weitgehendsten Spielraum zu gewähren. Gegenüber diesem Berge, auf der anderen Seite der Bucht, könnte sich ein Felsen erheben, wie vorgeschrieben. Der Jäger brauchte dann nicht, entgegen dem Buche, auf demselben Berge mit dem Hirten zu erscheinen. Zwischen dem Felsen und dem Berge hindurch sähe man die Schwyzer Berge im Hintergrunde. Diese wären einfache Versatzstücke, die durch die Klappe aus der Versenkung emporkämen. Der Himmel über ihnen würde durch den Horizont dargestellt.

Die Verfinsterung der Bühne wird nur hinter den Coullissen bewirkt, da die Rampenbeleuchtung weggefallen. Man sieht blos die Wirkung, nicht die Ursache. Die schon dadurch vermehrte Illusion wird noch vergrößert durch die gleichzeitige Wandlung des Horizontes. Der helle Himmel, der über dem Gebirge beim Aufgehen des Vorhangs gelegen, verschwindet allmählig, und finstere Wetterwolken ziehen heran, immer drohender und nicht sich gleich bleibend, sondern sich verändernd.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass bei einer solchen Einrichtung der Zuschauer einen ganz anderen Eindruck empfinde und viel leichter in die richtige Stimmung käme, als heutzutage.

Zum Schlusse wollen wir noch — last but not least — den Zuschauerraum beschreiben, dessen Anlage für den ästhetischen Genuss sicherlich nicht bedeutungslos ist.

In dem hufeisenförmig ummauerten Zuschauerraum, in welchem die Gallerien nach rückwärts amphitheatralisch aufsteigen, ist es der Plafond, an dessen neuartige Construction sich die wesentlichsten Verbesserungen knüpfen. Er überspannt nicht, wie das heute der Fall, blos das Parterre, sondern auch die Gallerien, da er nicht auf diesen, sondern auf der Ringmauer ruht. Der Galleriebesucher sitzt in Folge dessen nicht in einem Schlauche, wie heutzutage, sondern er ist nach oben vollkommen frei, und übersieht die ganze Bühne, auf welchem Platze immer er sitzen möge.

Diese Einrichtung ermöglicht auch eine bessere Ventilation, welche noch dadurch befördert wird, dass der Plafond aus Eisen besteht und doppelwandig ist. Die untere Decke ist siebförmig durchlöchert, und wird durch dieselbe im Winter die verschlechterte Luft aufgesaugt, im Sommer frische Luft eingetrieben.*)

Man wird wohl ohne weiteres zugeben, dass in einer engen Röhre, bei der schwülen, dumpfen Atmosphäre, wie sie heute auf den Gallerien herrscht, ein wahrer Kunstgenuss nicht möglich ist. Ganz anders in einem hohen, luftigen, allseits freien Raum.

Der Plafond bietet aber noch einen weiteren Vortheil. Da er muschelförmig gebogen ist, erreichen die reflectirten Schallwellen die Sitzplätze entweder gar nicht, oder nach Zurücklegung einer sehr kurzen Distanz, welche die Länge der directen Schallwelle um viel weniger als 16 Meter übersteigt.

*) Nebenbei wollen wir noch erwähnen, dass die Ventilation dort, wo elektrische Beleuchtung eingeführt ist, sehr erleichtert wird dadurch, dass das elektrische Licht nicht nur keinen Sauerstoff verzehrt, sondern im Gegentheil noch Ozon erzeugt, einen eigenthümlichen Zustand des Sauerstoffes, der eine sehr belebende Wirkung ausübt. Eine gewöhnliche Gasflamme dagegen, die 7 Cubicfuss Gas in der Stunde verzehrt, verbraucht ungefähr ebensoviel Sauerstoff als ein Mensch. Es brennen aber in einem Theater oft tausend Gasflammen und noch mehr. Es ist leicht zu ermessen, welchen Einfluss das auf die Verschlechterung der Luft üben muss.

Der Nachhall, wie er bisher in jedem Theater an gewissen Plätzen sich fand, ist auf diese Weise beseitigt.

Das wären, kurz dargestellt, die wesentlichsten Vortheile, welche das „Asphaleia“-Theater darbietet. Dass aus denselben noch viele andere kleinere Vortheile entspringen, ist einleuchtend. Es würde zu weit führen, dieselben hier zu erörtern. Sie werden sich jedem Fachmanne bei näherem Eingehen in die Sache von selbst ergeben.

Ebenso halten wir es nicht für nothwendig, die Beleuchtung des Zuschauerraumes, die aus fünf Sonnenbrennern bestehend gedacht ist, oder die Anlage des Malersaales, der sich oberhalb der Hinterbühne befindet, oder die Depôtträume, Magazine, Kanzleien, Ankleidezimmer, Probesäle, Garderoben etc. eingehender zu besprechen. Es ist selbstverständlich, dass alles das, in Uebereinstimmung mit dem Ganzen, den Bedürfnissen einer Grossstadt nach jeder Richtung hin entsprechend angelegt worden ist.

* * *

Jeder, der vorurtheilslos und unbefangen das „Asphaleia“-Theater, dessen Grundzüge wir soeben gezeichnet haben, mit dem heutigen Theater vergleicht, wird wohl gestehen müssen, dass jenes Alles erfüllt, was bei diesem vergeblich verlangt wird. Es ist sicher in jeder Beziehung, namentlich vollkommen feuersicher, es bietet aber auch in künstlerischer Beziehung die Möglichkeit, die Illusion auf den, bei dem heutigen Stande der Wissenschaft, höchstmöglichen Grad zu treiben.

Und bei alledem ist das „Asphaleia“-Theater in seiner Anlage nicht viel theurer, als ein gleich grosses heutiges Theater*), in seinem Betriebe aber erheblich billiger. Schon die Assecuranzprämie muss eine billigere sein, Angesichts der grossen Feuersicherheit. Die Abnutzung des Maschinenmaterials — Metall und Drahtseile — ist eine verschwindende. Der Horizont erlaubt, vielfach mit Versatzstücken auszukommen, wo heute Prospecte nothwendig sind, er macht ausser-

*) Die verbaute Grundfläche z. B. eine minimale.

dem eine ganze Reihe von Soffitten, Bögen und Coulissen überflüssig. Die Einrichtung der Versenkung erspart die Practicables.

Die elektrische Beleuchtung ist um 75 Procent billiger als die Gasbeleuchtung. Und endlich beträgt die Ersparniss an menschlicher Arbeitskraft mindestens 75 Procent, welche nur zum zehnten Theil aufgehoben wird durch die Betriebsauslagen für die entsprechende Maschinenarbeit.

Das „Asphaleia“-Theater verringert so die Ausgaben; es vermehrt aber auch die Einnahmen. Indem es einen viel grösseren Kunstgenuss ermöglicht, und den bei voller Sicherheit, wird natürlich das Publicum die nach dem Modell der „Asphaleia“ erbauten Theater den alten Theatern vorziehen, deren Illusionsstörungen ihm dann recht zum Bewusstsein kommen werden und in denen es stets der Gefahr ausgesetzt ist, bei lebendigem Leibe zu verbrennen.

Also schon vom Standpunkte des Geschäftes aus verdient das Project der „Asphaleia“ eingehende Würdigung.

Wir glauben aber, dass dieser Standpunkt nicht der einzig massgebende für dessen Beurtheilung sein darf. Das Theater ist mehr, als ein Speculationsobject, mehr als ein Vergnügunglocal: es ist eine Bildungsanstalt, ein culturhistorisches Moment von der grössten Bedeutung. Und als solches unterliegt es der Obsorge des Staates. Sowie der Staat die Aufgabe hat, Schulen zu errichten, so hat er auch die Aufgabe, seinen Bürgern den Theaterbesuch zu ermöglichen und dahin zu wirken, dass derselbe ein möglichst ungefährlicher und zweckentsprechender sei.

Dem Staate obliegt es also, unserer Ansicht nach, Schulen für alle Fächer, deren der Theaterbetrieb bedarf, zu errichten, es obliegt ihm aber auch, ein Theatergesetz zu erlassen, in welchem bestimmt wird, unter welchen Bedingungen ein Theater gebaut und betrieben werden darf. Und wo die Privatthätigkeit nicht ausreicht, da hat er selbst einzugreifen und würdige Kunsttempel zu errichten.

Wir glauben daher, dass das Project der „Asphaleia“ nicht nur den Theaterleuten und dem Publicum, sondern

auch den Behörden zu angemessener Würdigung empfohlen werden kann.

Vor Allem aber muss man sich allseitig darüber klar werden, dass der bestehende Zustand ein unhaltbarer ist, dass Palliativmittel auf die Dauer nicht ausreichen, dem Uebel zu steuern, und dass radicale Reformen nothwendig sind, um erneute Katastrophen hintanzuhalten.

Die Theaterbrände, die sich in den letzten Jahren mit so erschreckender Schnelligkeit folgten und noch immer folgen, sind ein düsteres Menetekel, dessen Sprache eine nur zu deutliche und eindringliche ist.

Der Brand des Theaters von Nizza und noch mehr der des Ringtheaters haben die ganze civilisirte Welt in die furchtbarste Aufregung versetzt. Namentlich nach der letzteren Katastrophe erweckte das entsetzliche Ende so vieler hunderter von Menschen voll Lebenslust und Lebenskraft den leidenschaftlichen Ruf nach Sühne, der aller Orten den lebhaftesten Widerhall fand.

In erster Linie richtete sich der Ruf gegen Personen, in zweiter aber gegen das herrschende Theatersystem. Auf die Anklagebank konnte man es leider nicht setzen, aber trotzdem hat der Gang des Ringtheatersprocesses gerade das System auf das entschiedenste verurtheilt und deutlich gesagt, dass die Verurtheilungen von Personen allein nicht im Stande sind, die Sühne herbeizuführen. Die letzten Consequenzen der Katastrophe vom 8. December sind mit dem Ringtheaterprocesse noch nicht gezogen.

Nach einem verlorenen Feldzuge begnügt man sich nicht damit, Kriegsgerichte einzusetzen, man bahnt auch eine Aera der Reformen an. Von Königgrätz und Sedan datirte für die Geschlagenen eine neue politische Aera. So möge auch von dem Königgrätz des Theaters eine neue Aera der Reformen für dasselbe ausgehen. Dann erst wird all' den unzähligen Opfern der letzten Theaterbrände die volle Sühne zu Theil geworden sein, denn dann können wir ihnen in's Grab nachrufen: „Ihr seid nicht umsonst gestorben, Euer Tod hat dem Fortschritt eine Gasse gebahnt!“

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.