

## Disparater oder integrativer Wiederaufbau? Erfahrungen mit der „dritten Sempeloper“

Friedrich Dieckmann

Meine Damen und Herren, vielen Dank für die Einladung zu dieser spannenden Tagung! Ich nehme gern die Gelegenheit wahr, vor einem wahrhaft fachmännischen wie -fraulichen Publikum Erfahrungen mit einem Projekt darzulegen, das mich publizistisch-analytisch zwei Jahrzehnte lang beschäftigt hat und danach eine gute Grundlage gab für den Umgang mit anderen Wiederaufbauproblemen, bis hin zum neuen Palast der Republik alias Humboldt-Forum.

In den neunziger Jahren habe ich mir sagen lassen, dass westdeutsche Dresden-Besucher, wenn sie des Opernhauses ansichtig wurden und hörten, dass es ein Wiederaufbau des zerstörten Vorgängerbaus sei, manchmal sagten: Und dafür gibt die Bundesregierung nun diese vielen Milliarden in den Osten. Sie konnten sich nicht vorstellen, dass dies ein Werk der DDR-Ära war – und in der Tat: in der 1990 anbrechenden DM-Ära wäre dieser Wiederaufbau nicht mehr

zu bezahlen gewesen. Er hatte, 1985 fertig geworden, 258 Millionen DDR-Mark gekostet – Ergebnis einer Wirtschaftsstruktur mit weitgehend festgefrorenen Löhnen, Preisen und Mieten und einer langverbürgten Handwerkskultur. Der Weg zu diesem Wiederaufbau war reich an ökonomischen wie an konzeptionellen Problemen gewesen; ich will versuchen, ihn in aller Kürze nachzuzeichnen; es war ein exemplarischer Weg, und er enthält Lehren bis auf den heutigen Tag. Mitte der achtziger Jahre wurde in der DDR noch anderes fertig: in Leipzig das Neue Gewandhaus, eindrucksvolles Zeugnis einer von Grund auf zeitgenössischen Architektur, in Berlin-Mitte der historisierende Neubau eines Konzerthauses in den Außenmauern von Schinkels Schauspielhaus. Wollte die DDR ein Jahr fünf vor ihrem Rückzug aus der Geschichte noch einmal zeigen, was in ihr steckte, wenn man es richtig machte? Von heute gesehen, sieht es fast so aus.



Abb. 1 Gottfried Sempers erstes Dresdner Theater von 1841 (Foto von 1865)



Abb. 2 Gottfried und Manfred Sempers Dresdner Theater von 1878 in einer historischen Fotografie



Abb. 3 Zuschauerraum des zweiten Semperbaus (Foto um 1930)

### Wiederaufbau, aber wie?

Sempers zweites Dresdner Theater hat das Schicksal der Stadt erlitten. Sein erster Dresdner Theaterbau, das Werk, das den Ruhm des Architekten begründete, war 1841 fertig geworden und wurde 1868 durch eine Unachtsamkeit der Bühnenhandwerker ein Raub der Flammen; sein zweites Dresdner Theater, Schwesterwerk des Wiener Burgtheaters, fiel im Februar 1945 einer Vernichtungssorgie aus der Luft zum Opfer (Abb. 1–3). Der Bau war durch die markante Veranschaulichung der Funktionsbereiche von wegweisender Modernität: Zuschauertrakt, Treppenhäuser und Bühnenhaus zeichneten sich als differenzierte Baukörper voneinander ab. Man kann das Funktionalismus nennen, ich würde den Begriff des Realismus vorziehen. Wenn man Realismus in der Architektur als eine weitgehende Kongruenz von Zweck und Form bestimmt, dann hatte Semper diese Haltung am vollkommensten in seinen Dresdner Barrikadenbauten vom Mai 1849 ausgeprägt. Bei seinem zweiten Dresdner Theater bedurfte es auch in der Außengestalt eines hohen dekorativen Aufwands, um das Publikum mit der Kühnheit der Anlage zu versöhnen.

In die Fassade des Baus, dessen Wiederherstellung 1950 durch ein Votum des Ministerpräsidenten Grotewohl sichergestellt und durch einen Beschluss der sächsischen Regierung eingeleitet wurde, galt es, eine dritte Semperoper zu bauen. Finanziert zu gleichen Teilen aus staatlichen Mitteln und Spenden der Bevölkerung, war von 1952 bis 1956 das Mauerwerk der Ruine gesichert und ergänzt und ein Dach aufgezogen worden; das Hauptaugenmerk der Behörden galt in den folgenden Jahren der Errichtung des Kulturhauses am Altmarkt, die 1966 in Angriff genommen wurde. Ein Jahr zuvor hatte das Ministerium für Kultur einem neugegründeten Berliner Theaterbauinstitut, dem „Institut für Technologie kultureller Einrichtungen“, in Verbindung mit dem VEB Dresdenprojekt die Projektierung der neuen Oper übertragen; im Juni 1967 war die erste Etappe dieser Arbeit, die „technisch-ökonomische Zielsetzung“, abgeschlossen; sie fand bald darauf die Billigung der Instanzen.

Eine dritte Semperoper in der Fassade der zweiten – der Satz schließt alle Probleme ein, die sich an den Wiederaufbau knüpften. Es hätte zwei reine Möglichkeiten gegeben. Die eine war der Abriss der Ruine und der Bau eines völlig neuen Theaters. Aber dann hätte man auch die Ruine der Gemäldegalerie abreißen müssen, Sempers Forumsplan von 1835 wäre mit zeitgemäßen Mitteln wieder möglich geworden. Mit Glück und Tatkraft gelang es, diese Absage an das 19. Jahrhundert zu vermeiden.

Die andere reine Möglichkeit wäre die völlig getreue Wiederherstellung des Gebäudes in seiner von Gottfried Semper und seinem Sohn Manfred in den 1870er Jahren geschaffenen Gestalt gewesen. Eine solche Lösung hätte dem Bauwerk den Rang eines freien Kunstwerks zugestanden, bei dem die ästhetische Bewältigung der Aufgabe – also des gesellschaftlichen Zwecks – deren zeitliche Bedingtheit aufhebt. Ein solcher Grad transzendierender Originalität ist den alten Barocktheatern eigen, dem Bayreuther Hoftheater von Giuseppe Galli Bibiena oder dem Münchner Residenztheater von Cuvilliés. Sie haben musealen Charakter – Kunstwerke ihrer Form nach, erlesene Kuriosa in betreff ihres Zwecks, Liebhabertheater auch heute noch, keine Volksbühnen.

Ein ähnlicher Rang kam Knobelsdorffs Berliner Hofoper zu, deren Innenausstattung aber schon im 19. Jahrhundert durch einen Brand vernichtet und durch eine dem Zeitgeschmack entsprechende neue ersetzt wurde. Bei dem Wiederaufbau Anfang der 1950er Jahre schlug der Architekt Richard Paulick (1903–1979) einen Mittelweg zwischen aktuellem Anspruch und ursprünglicher Formensprache ein; er rekonstruierte ein stil-, ja sogar personalstilgerechtes Rokokodekor, das es gar nicht mehr in dem Haus gegeben hatte, und wahrte Proportionen und Grundverfassung des Saals: Logenproscenium und hufeisenförmig umlaufende Ränge (Abb. 4). Er verminderte aber deren Zahl (von vier auf drei), verzichtete außer einer diskret markierten Mittelloge in den Rängen auf jede Logengliederung und erhöhte – in den Grenzen, die diese Struktur ihm setzte – den Anteil guter Plätze.



Abb. 4 Zuschauerraum der von Richard Paulick wiederaufgebauten Berliner Staatsoper (1955)



Abb. 5 Vestibül im zweiten Semperbau, Foto um 1880

Konnte dies das Rezept für den Innenausbau einer neuen Dresdner Oper sein? Sempers Dresdner Theatersäle, der von 1841 und der von 1878, waren dem Architekten aufgezwungene Versionen des feudalen Barocktheaters. Der ornamentale Schmuck nahm auf entlegene Epochen Bezug: auf die Frührenaissance bei dem ersten, auf die Hochrenaissance bei dem zweiten Bau; in ihm war das schwere Empire der konvexen Wandelgänge, der kühle, von der Strenge der Grundformen gebändigte Prunk der Säulen und Gewölbe von keiner geringen Ausstrahlung (Abb. 5). Was für die innere Wiederherstellung dieser Architektur sprach, war mehr noch als das in die Bande seiner Epoche geschlagene Genie Sempers die Tatsache, dass die Oper, der das neue Haus ebenso wie das alte gehören sollte, vor allem eine reproduktive Gattung ist; der iterative architektonische Rahmen war ihr von daher angemessen. Unter den 14 am häufigsten gespielten Opern der Spielzeiten 1963/1964 und 1964/1965 in den Theatern der DDR – und es sieht heute in Deutschland nicht wesentlich anders aus – befand sich kein Werk des 20. Jahrhunderts, geschweige denn ein unmittelbar zeitgenössisches. Bei der Operette lagen in beiden Spielzeiten immerhin fünf, beim Schauspiel acht nach 1945 entstandene Werke an der Spitze des Feldes. Es müsste eine wirksame, in das Bewusstsein der Gegenwart eingreifende moderne Oper geben, damit bei dem Wiederaufbau eines berühmten Opernhauses ein ak-

tuell disponierter Zuschauerraum wirklich gerechtfertigt wäre.

Ein anderer Grund für die Wiederherstellung des alten Interieurs hing mit diesem zusammen: Er liegt in der Schwierigkeit, mit den Mitteln zeitgenössischer Architektur festliche Wirkungen zu erzielen. Die Oper ist ihrem Wesen nach eine festliche Kunst; eben darum ist sie so unzeitgemäß – und so beliebt. Der Ausdruck des Festlichen fordert Zierat, Dekor, die moderne Architektur aber ist ihrem Ursprung und Wesen nach antidekorativ; wo sie wider diese ihre Grundverfassung schmückende Wirkungen zu erzielen versucht, gleitet sie leicht ins Kunstgewerbliche und Eklektische ab.

Der dritte Grund, der – im Sinn des Lindenoper-Modells – für eine modifizierte Wiederherstellung der Semper'schen Innenarchitektur sprach, folgte aus der Erhaltung der Fassade. Es ist nicht gut, wenn das Innere nicht hält, was das Äußere verspricht. Und es ist insonderheit nicht gut, wenn der Schritt von außen nach innen von der reicheren zu der kargereren Gestalt führt, wie modernes Bauen sie mit sich bringt. Zu den beiden reinen Lösungen: völliger Neubau und getreue Rekonstruktion wäre mit derjenigen: außen überwiegend alt, innen teilweise neu, eine unreine Lösung getreten, der erklärte, aber nicht produktive Widerspruch. Er wurde 2008 in Berlin bei der Erneuerung der Knobelsdorff-Paulick-Oper von einer irregeleiteten Jury durchzusetzen versucht; es gelang mit einiger Mühe (hier gedenke ich

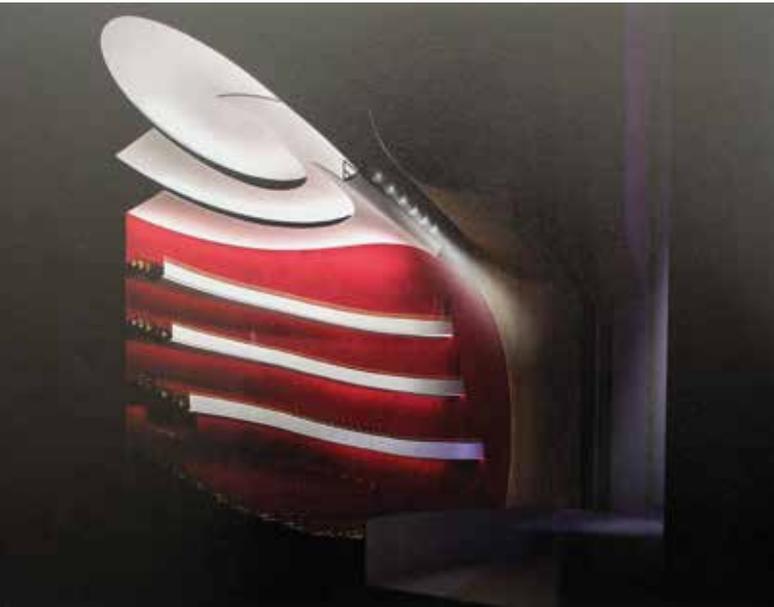


Abb. 6 Saalentwurf von Klaus Roth Architekten für den Umbau der Berliner Staatsoper (1. Preis des Wettbewerbs von 2008)

dankbar der Zusammenarbeit mit Jörg Haspel), das bizarre Vorhaben abzuwenden (Abb. 6).<sup>1</sup>

## Planungsetappe 1966

Eben diese Lösung: außen überwiegend alt, innen im Zentrum neu, war durch einen in den fünfziger Jahren gefassten Ministerratsbeschluss zur architektonischen Vorgabe für den Wiederaufbau der Dresdner Oper geworden. Die weitgehend erhaltenen Foyers und Treppenhäuser des Hauses sollten in der Semper'schen Fassung wiedererstehen, die Stelle des fast ganz zerstörten Zuschauerraums sollte ein völlig neuer Saal einnehmen. Die stilistische Nahtstelle wäre damit von dem Eintritt in das Theater auf das Betreten des Zuschauerraums verlegt worden (Abb. 7 und 8).

Sempers Theatersaal hatte ca. 1600 Plätze, darunter eine große Anzahl mit Seh- und Hörgelegenheiten, die man dem heutigen Zuschauer, der dem Fernsehen und dem Kino abgewonnen werden muss, nicht mehr zumuten kann. Der neue Saal war auf 1495 Plätze angelegt, davon sollten 1400 den vollen Blick auf die Bühne haben. Das Parkett dachte man sich um 30 Prozent verbreitert und um 15 Prozent verlängert, bei einem um mehr als 20 Prozent vergrößerten Sesselabstand (von 75 auf 90–95 cm). Die Parkettreihen sollten der Krümmung der Rückwand folgen, und auch die Ränge sollten dieses in der Fassade nach außen tretende Formelement aufnehmen und in sanftem Bogen über den sechs letzten Parkettreihen liegen. Drei Ränge hätten sich an den Seitenwänden in je vier (insgesamt also 24) Balkonen fortgesetzt; in gelinder Abwärtsstufung führten diese auf eine an den Bühnenrahmen heranreichende Plattform, die als Auftritt- oder Beleuchtungsrampe gedacht war. Die Beleuchtungsbrücke nahm die Stelle eines vierten Ranges ein und reichte über

die ganze Rückwand des Saales. Die schmalen Ränge sollten eine leichte Horizontalstufung haben, dergestalt, dass der höhere Rang jeweils um eine halbe Reihe gegenüber dem unteren vorgespungen wäre. Dieser überraschende Effekt konterkarierte jenes ständische Prinzip, das dem Rangtheater zugrunde liegt und dem höheren Rang im Theater einen geringeren in der Gesellschaft zuschreibt.

Der von Semper, Wagner und anderen revolutionären Theaterleuten des 19. Jahrhunderts als das Theater der demokratischen Gesellschaft propagierte Theatron-Typus mit dem steil ansteigenden Parkett hat sich auch nach dem Ende der Monarchien nicht durchzusetzen vermocht; das höfische Rangtheater hat Qualitäten erwiesen, die über seinen sozialen Ursprung hinausreichen. Sie liegen in der Möglichkeit, die Wände des Saals zu aktivieren, und das hat nicht nur akustische Vorzüge. Das Auditorium bringt sich auf diese Weise als Ganzes zum Bewusstsein, der aktive Charakter der Rezeption, der die theatralische von technischen Darstellungsformen unterscheidet, tritt stärker als in ranglosen Saalgebilden hervor, ganz abgesehen von einem pragmatischen Aspekt, den schon Semper hatte anerkennen müssen: der Elastizität der Rangstruktur gegenüber verschiedenen Auslastungsgraden.

Rang- oder Amphitheater – das war im 19. Jahrhundert eine politische, eine Klassenfrage; im Zeitalter des Kinos, des Sportstadions und des Fernsehens ist sie das nicht mehr. Das Medienmonopol, das das Theater im 19. Jahrhundert innehatte, besteht nicht mehr, Theater ist als Darstellungsform nachgerade historisch geworden. So tritt an Stelle des Entweder-Oder zwischen beiden Sitzordnungen die Frage nach den Möglichkeiten ihrer Verbindung, also nach der Demokratisierung des Rangtheaters. Der Opersaalentwurf von 1966 leistete dazu einen markanten Beitrag. Er vermied den zuweilen (so im neuen Leipziger Opernhaus) geübten Fehler, die Ränge in einem einzigen zusammenzuziehen, der dann wie zu einem zweiten Parkett wird, und setzte die Rangarchitektur als ein formales Mittel ein, das seinen gesellschaftlichen Inhalt verloren hat und seinen Sinn nur noch als belebende Zutat zu dem dominierenden Parkett gewinnt. War in dem originalen Rangtheater das bürgerliche Parkett ein Akzidens der Ranggliederung, so erschienen hier die Ränge als ein Akzidens des Parketts. Der Dresdner Saalentwurf des Instituts für Technologie ließ sich als eine Synthese aus dem Wollen und dem Wirken Sempers deuten, aus seiner intentionellen und seiner realisierten Architektur.

Ähnlich erschien die beabsichtigte Einrichtung der Vorbühne wie eine moderne Verwirklichung von Sempers nie realisierten Vorstellungen. Das Proszenium war breiter und tiefer angelegt als in dem alten Bau; von den Seiten aus betretbar, sollte es die Potenz einer eigenen Spielfläche gewinnen können. An Stelle der früheren Logen und Skulpturen befand sich eine vertikal in sich geteilte Wandfläche, die durch Drehung und Verschiebung ihrer Abschnitte Auftrittsöffnungen von verschiedener Größe freigab. Geschlossen verlängerte sie den Zuschauerraum in trapezförmiger Schräge auf eine nicht nur in der Höhe, sondern auch in der Breite verstellbare Bühnenöffnung.

Die stilistische Nahtstelle im Innern wiederholte sich bei dem Projekt von 1966 in der Gestaltung der Fassade. Sempers Kulissentheater war für szenische Verwandlungen mit

einem Schnürboden ausgekommen; die zweidimensionalen Dekorationssteile wurden in die Höhe gezogen oder von dort heruntergelassen. Die räumlich-plastische Einrichtung der modernen Szene verlangt außerdem Seitenbühnen, deren Einbau die Proportionen der alten Kulissentheater sprengt. Die seitliche Erweiterung schien auch beim Neubau der Dresdner Oper unvermeidlich; sie ließ den hinteren Teil des Hauses in die Breite gehen und hob den Absatz auf, den die seitlichen Treppenhäuser mit dem anschließenden Bühnentrakt gebildet hatten. Auch der Einbau einer Hinterbühne erwies sich als notwendig; mit den beiden Seitenbühnen ermöglichte er den gleichzeitigen Aufbau von drei Bühnenbildern hinter der Szene.

Diese technischen Erfordernisse sind für den Wiederaufbau maßgebend geblieben; auch die Bühnenkonzeption – eine Kombination von Drehscheibe und Hubpodien – hat sich im Wechsel der Planungen als dauerhaft erwiesen. Statt einer ortsfesten Drehbühne erhielt das Theater eine verschiebbare Drehscheibe, die in der Hinterbühne abgestellt werden kann; dann ist auf der Hauptbühne ein schachbrettartiges System hydraulisch versenkbarer Teilflächen (Hubpodien) freigegeben, die stückweise Veränderungen des Bühnenbodens ermöglichen.

Um die übermäßige Verlängerung des Gebäudes zu vermeiden, die ein baufertig gediehenes Vorkriegsprojekt des Architekten Wilhelm Kreis in Kauf genommen hatte, entschloss man sich 1966, die Intendanz des Theaters in einem von der Hauptmasse abgesonderten Flachbau unterzubringen, der auf den Fundamenten von 1938 stehen und durch zwei gedeckte Gänge mit der Rückseite des Bühnenhauses verbunden sein sollte. Seine stilistische Ausführung sollte sich von der des Hauptbaus lösen; dasselbe war für die seitlichen und rückwärtigen Erweiterungen des alten Hauses vorgesehen, so dass man, von der Seite auf den Bau blickend, bei dem Übergang vom Zuschauer- zum Bühnentrakt die Formen zweier Jahrhunderte unmittelbar hätte aneinanderstoßen sehen. Der Kontrast hätte sich hier noch schärfer ausgeprägt als im Innern, wo der Zuschauer das Nebeneinander als ein Nacheinander erlebt hätte. Die Architekten fanden es damals unzulässig, eine notwendige Veränderung des Baues mit dessen alter Fassade zu tarnen; sich zu ihrer eigenen ästhetischen Verantwortung bekennend, wollten sie keinen Zweifel darüber lassen, wo das Alte aufhört, das Neue beginnt.

Bei dieser Einstellung konnten sie sich auf viele große Werke der Architektur berufen, deren Entstehung mehr als *eine* historische – und also stilistische – Epoche umfasst. Jedes Zeitalter hatte an ihnen aus seinem Geist fortgewirkt, den Vorwurf des Uneigenen, Imitatorischen mehr scheuend als den des Unharmonischen und Widersprüchlichen. Die Kunstgeschichte hat solcher Baugesinnung fast immer ihren Segen gegeben; wo echte Stile aneinanderstießen, stellte sich zumeist ein Ganzes höherer Ordnung her, das durch geschichtliche Authentizität für mangelnde Stileinheit entschädigte. Wie ausdrucksvoll und ‚richtig‘ nehmen sich die beiden welschen Hauben auf den Türmen der spätgotischen Münchner Frauenkirche aus! Und wer hätte den Renaissance-Helm auf dem Turm des Prager Veitsdoms oder auf dem der Leipziger Thomaskirche jemals als disparat empfunden!

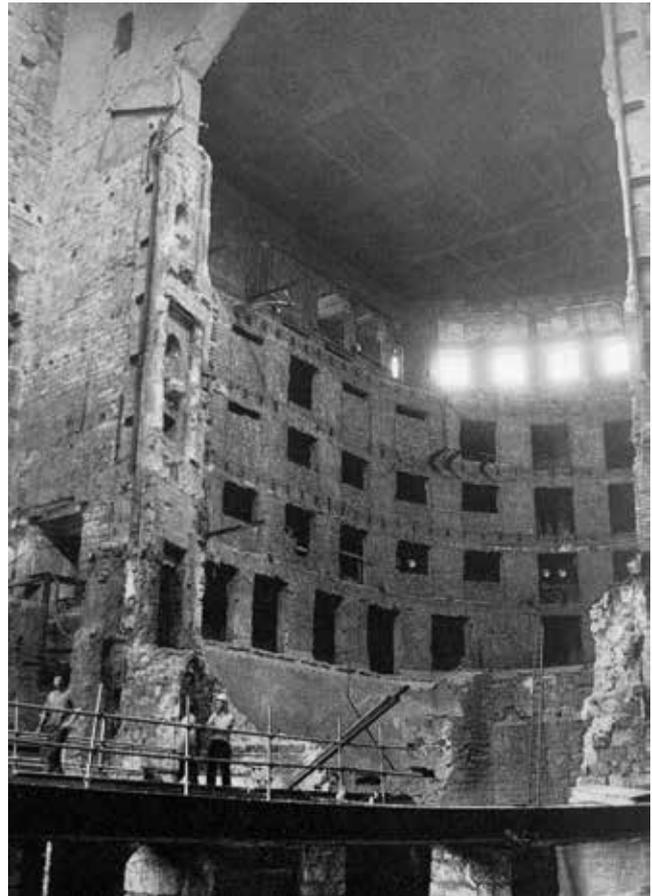


Abb. 7 Blick aus dem Bühnenhaus in den Zuschauerraum der zerstörten Dresdner Oper; Aufnahme vor Beginn des Wiederaufbaus (1977)

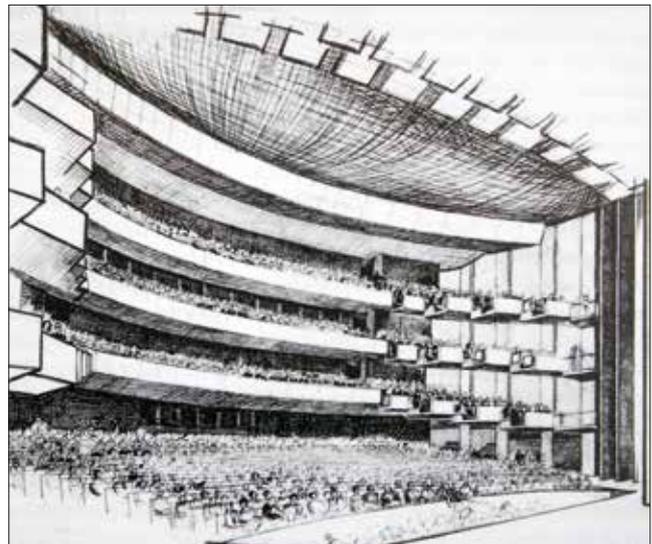


Abb. 8 Skizze des Zuschauerraums für den Wiederaufbau der Dresdner Oper (Institut für Technologie kultureller Einrichtungen, 1966)

Doch wurde hier die Frage akut, inwieweit die technisch wie ästhetisch durch eine tiefe Kluft von dem alten Bau geschiedene Architektur der Gegenwart stilistische Kräfte repräsentiert, die denen früherer Zeiten gleichberechtigt



Abb. 9 Das wiederhergestellte obere Vestibül bei der Eröffnung 1985

gegenübergestellt werden können. Rücksicht jedenfalls war geboten. Als Semper 1838 sein Dresdner Theater und dann später die Gemäldegalerie neben den Zwinger setzte, nahm er dessen prägendes Motiv, das rings um den Bau laufende Rundbogenfenster, auf und verwandelte es seinem eigenen, schon nicht mehr authentischen Stilempfinden an. Eine ähnliche Aufgabe stand in den sechziger Jahren vor den Planern der neuen Semperoper. Ein Wettbewerb sollte Klarheit über die Erfüllbarkeit der Aufgabe geben; er fand 1967/1968 unter dem Vorsitz von Richard Paulick statt, ohne dass der erste Preis vergeben worden wäre. Der Öffentlichkeit wurde kein Einblick in das Ergebnis gewährt.

Von Anfang an war der Wiederaufbau des Semperbaus Teil eines Gesamtprojekts, das außer dem Opernhaus und dem anzufügenden Intendantengebäude den Bau von Werkstätten, Probebühnen und einem Dekorationslager vorsah. Für diese Gebäude war, in gleicher Nähe zum Schauspielhaus wie zur Semperoper, das Gelände hinter dem Zwingerteich ausersehen worden; in der verlängerten Längsachse des Zwingers sollten sie sich um die alte Reithalle von Christian Traugott Weinlig gruppieren, die als Malsaal instandgesetzt werden sollte. Nach Lage und Gliederung war hier eine ideale Lösung gefunden, die auch die der Reithalle vorgelagerte alte Ausspannungshalle einbezog. Für die Fassadengestalt der

neuen Gebäude setzte der Weinlig'sche Bau, eine Giebelarchitektur von 1795, höchste Maßstäbe. Dass sie erfüllt wurden, wäre ein gewagte Behauptung.

## Die Lösung

Soweit Zielsetzung und Planung 1966/67. Zehn Jahre später war vieles anders und alles besser geworden. Und nicht nur auf dem Papier: Der Grundstein des Wiederaufbaus war gelegt, die Oper ein großer Bauplatz geworden. Bei der Eröffnung des alt-neuen Hauses im Februar 1985 waren nicht nur Foyers und Treppenhäuser in ihrer alten Gestalt wiedererstanden (Abb. 9), auch der Zuschauerraum hatte das Gepräge seiner Entstehungszeit erhalten. Etwas vergrößert und in der Form modifiziert, hatte er vier Ränge mit einer nur noch markierten Logengliederung, deren Decken-Palmetten schon der Akustik von Sempers erstem Bau zugutegekommen waren. Verzichtet hatte man auf den amphitheatralisch disponierten und weit zurückgesetzten fünften Rang Sempers. Dekor und Farbigkeit des Raums (die Letztere war 1912 bei einer Restaurierung aufgegeben worden) waren in der Semper'schen Fassung wiederhergestellt. Die den hinteren Teil des Hauses verbreiternden Seitenbühnen hatten die alte, in der Ruine vorhandene Fassade erhalten, die nach außen gerückt worden war. Auch die Rückseite hatte, ein Stück weit herausgerückt, ihre alte Gestalt behalten.

In den Fluchtlinien des Semper'schen Baus, aber deutlich von diesem getrennt, hatte der rückwärtige Flachbau quadratische Gestalt und war durch zwei Brückenstege mit ihm verbunden (Abb. 10a und 10b). Außer den Künstlergarderoben, Magazinen und Büros nahm dieses Intendantengebäude mit seinen zwei oberirdischen Geschossen die Probebühnen auf, die der frühere Plan dem Werkstättenkomplex zugeordnet hatte. Zwei diagonal einander gegenüberliegende, ebenfalls quadratische Pavillons zu beiden Seiten dieses Ergänzungsbaus enthielten einen Gaststättenkomplex und eine als Studiobühne einrichtbare große Probebühne. Diese Lösung, unter dem Chefarchitekten Wolfgang Hänsch in ständiger Kooperation mit dem Denkmalpflegeamt erarbeitet, bot am Ende eines Planungswegs, der mit einer Vielzahl ausgearbeiteter Projekte gepflastert war, das Optimum eines Ausgleichs von aktuellen Funktions- und restaurativen Stilansprüchen.

Die Planung von 1966 war eine wichtige Stufe auf dem Weg zu dem nun erreichten Ergebnis gewesen. Inzwischen selbst ein Stück Baugeschichte, Wiederaufbaugeschichte geworden, lässt sich das Resultat seinerseits historisch begreifen: als Ergebnis eines langwierigen Prozesses. In dessen Verlauf waren all jene Überlegungen wirksam geworden, die einst kritisch vorgetragen worden waren. Damit sie zum Tragen kamen, war vor allem eines nötig gewesen: Zeit. Die schien Ende der sechziger Jahre zu fehlen; die auf der Basis des dargestellten Konzepts ausgearbeiteten Pläne standen zu dieser Zeit unmittelbar vor ihrer Verwirklichung. Aber es kam nicht dazu, der Bau wurde abermals verschoben, und die Verzögerung trug Früchte. Es mag angesichts des tiefen Unmuts nicht nur der Dresdner Opernfreunde über den immer wieder vertagten Wiederaufbau merkwürdig klingen,

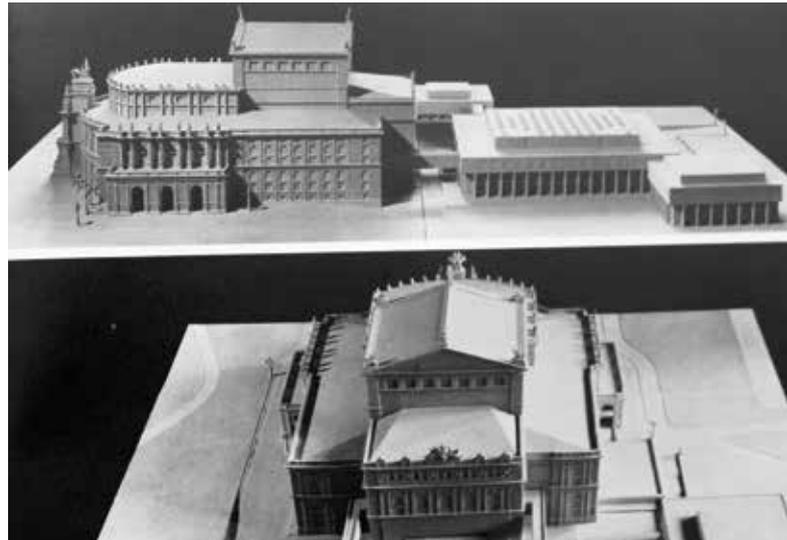
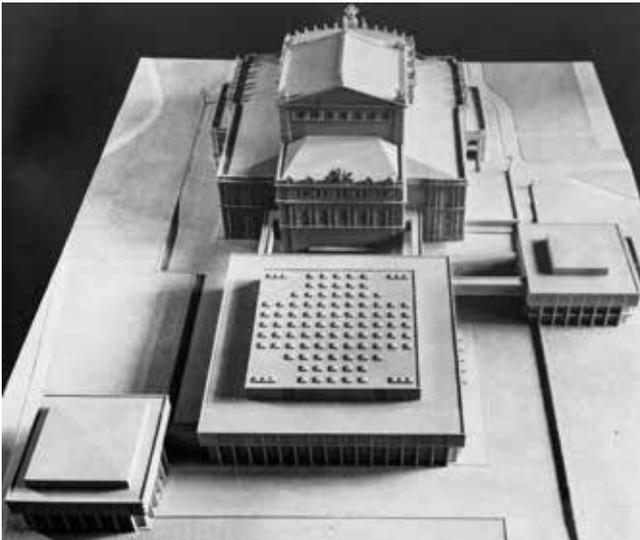


Abb. 10a/10b Modell für den Wiederaufbau der Dresdner Oper von Franz Bretschneider, Entwurf Herbert Löschau und Wolfgang Hänsch (1978)

aber der Bau hätte zu keiner früheren Zeit so gut werden können, wie er am Ende geworden war.

Faktoren verschiedener Dimensionen hatten die aus finanziellen Gründen auferlegte Denkpause fruchtbar werden lassen. Viele nehmen sich zufällig aus – am Ende erscheint der Zufall als ein Mosaikstein im Bilde der Notwendigkeit. Als folgenreich erwies sich die Initiative des Dresdner Instituts für Denkmalpflege, 1969 im oberen Vestibül und im oberen Rundfoyer der Oper probeweise je eine Architekturachse farblich exakt wiederherzustellen. Das Ergebnis war umwerfend, es machte Wesen und Ausmaß des ästhetischen Sprunges sinnfällig, den der Übergang von den Semper'schen Vorräumen in einen modernen Saal dem Zuschauer auferlegt hätte. Zugleich machte es deutlich, in welchem Maß Farbgebung und malerische Ausgestaltung konstitutive Elemente des Semper'schen Gesamtkunstwerks gewesen waren. Aus denselben prinzipiellen ästhetischen Gründen musste das Bestreben für gescheitert gelten, den hinteren Seitenfassaden des Hauses eine Gestalt zu geben, die es mit den von Semper stammenden Teilen hätte aufnehmen können. Joachim Näther, der neue Direktor des an dem Projekt beteiligten Berliner Theaterbauinstituts, zeigte sich, nachdem sein Vorgänger Klaus Wever Entscheidendes für die funktionelle Disposition des Projekts geleistet hatte, dieser Problematik gegenüber als empfindlich und initiativ.

Schon vorher hatte die seit langem für den Wiederaufbau tätige Dresdner Außenstelle des Instituts für den Zuschauerraum auch einmal die historische Variante durchgearbeitet und den alten Semper'schen Saal dabei so weit als möglich von Plätzen mit unzumutbaren Sichtverhältnissen entlastet; das Ergebnis war ein Saal von 1150 Plätzen – ein Drittel weniger als vor der Zerstörung. Das Problem des demokratisierten Rangtheaters entdeckte sich plötzlich als ein bloß quantitatives: Semper minus ein Drittel der Plätze = moderner Opernsaal. Nicht nur Heinrich Magirius, der verantwortliche Denkmalpfleger, auch Walter Reichardt, der leitende Akustiker, und damit die Mehrheit der Gutach-

ter traten auf die Seite dieser Lösung; auf der politischen Ebene fiel dann das entscheidende Wort für die Wiederherstellung der Semperoper als eines Gesamtkunstwerks ihres Schöpfers. „Wenn Sie dieselbe gute Akustik wie bei dem alten Bau haben wollen, dann müssen Sie ihn neu bauen“, hatte der Akustiker, ein Mann von internationaler Reputation, erklärt, und Hans Modrow, der Parteichef des Bezirks Dresden, ließ sich überzeugen. Die Architekten konnten daran gehen, für die Bekrönung der Proszeniumslogen eine Krone zu erfinden, die der alten sächsischen Königskrone nur von weitem ähnelte.<sup>2</sup> Ein komplizierter und nicht selten kontroverser Prozess der Entscheidungsfindung war zum glücklichen Abschluss gelangt (Abb. 11). Er hatte jenen dialektischen Weg genommen, den man mit Negation der Negation bezeichnen kann.

Der Zeitgrund dafür liegt zutage: die kunsthistorische Rehabilitierung des Historismus. Das war kein innerwissenschaftlicher, sondern ein gesamtgesellschaftlicher Vorgang. Wenn etwas lange genug her ist, dann treten seine Vorzüge wieder zutage; da es vollkommen überwunden ist, wird es aufs Neue bedeutend. Auch die Kunstwissenschaft ist nur ein Organ des Zeitgeists; wenn sie ihre Mission erfüllt, leuchtet sie diesem ein Stück voraus. An der Wurzel des Umdenkens stand die Einsicht, stand das Erlebnis der engen ästhetischen Grenzen der industriell geprägten Moderne. Indessen: Das Allgemeine wirkt durch einzelne; „der Sieg der Vernunft“, weiß Brechts Galilei, „kann nur der Sieg der Vernünftigen sein“. Auch wenn die gesellschaftliche Stimmung – eine wichtige und wenig erkundete historische Kategorie – eine Revision begünstigt, bedarf es der Initiative einzelner, sie durchzusetzen, und es bedarf spezifischer Konstellationen, ihnen das zu ermöglichen. Beides war hier zur Stelle gewesen, und auch der Gesetzgeber hatte einen Beitrag geleistet: Das neue Denkmalpflegegesetz der DDR von 1975 hatte sich als unmittelbar förderlich erwiesen.

Nachdem die Lösung gefunden worden war, die sich mit einer singulären Namensgebung verband (von „Semper-



Abb. 11 Proszenium und Schmuckvorhang des wiederaufgebauten Opernhauses (1985)

oper“ hatten vormals nur Fachleute gesprochen), schwärmten die Dresdner Denkmalpfleger nach Wien und Zürich aus, um Sempers Nachlass und seine erhaltenen Bauten um die Wiederherstellung des originalen Dekors, einschließlich des gesamten Bildprogramms, zu befragen.<sup>3</sup> Vieles von dem, was durch Übermalung, dann durch den Brand zerstört worden war, konnte anhand von Fotos und Farbstreifen rekonstruiert werden; anderes wurde, auf dem „den Denkmalpflege-Doktrinen seit 1900 höchst verdächtigen Weg der konformen Stilwiederholung“ (Heinrich Magirius), zeitgetreu nachempfunden. Dabei geschah es, dass, nachdem ein erstrangiger Fachmann eine solche Nacherfindung im Entwurf abgeschlossen hatte, in einem Kellerwinkel der alten Kunstakademie die originalen Vorlagen zutage traten – Glück für das Ganze, ein Malheur für den Stellvertreter.

Im Proszenium des neu zu erbauenden Saals waren nicht nur die an den Bühnenrahmen grenzenden Logen wieder zu sehen, die nun mit Scheinwerfern besetzt waren, sondern neben ihnen im Portalrahmen auch jene allegorischen Nischenfiguren, die der schwächste Teil des Raums gewesen waren;<sup>4</sup> zu Häupten des Portals zeigte eine alt-neue Digitaluhr wieder die Spielzeit an. Die Akustiker für ihr Teil hatten Vorkehrungen getroffen, die Klangverhältnisse des neuen Saals mit elektronischen Mitteln variabel zu gestalten. Proszenium-Nippes und geheime Elektroakustik – an solchen Details wurde die Problematik, die den verschlungenen Projektierungsweg bestimmt hatte, noch einmal anschaulich.

Wenn schon rekonstruieren, dann möglichst komplett, ohne formale Reduktionen aus dem Geist oder den Bedenken der Gegenwart – welche Debatten dieses Prinzip heraufführen kann, haben wir kürzlich an Kuppelkreuz und Kuppelinschrift des Berliner Humboldt-Forums erleben können. Das Gegenbeispiel lieferten die DDR-Instanzen beim Wiederaufbau der Berliner Architekturkleinodien: Die Attika der königlichen Bibliothek war ohne die preußischen Adler, der Giebel der Staatsoper ohne die Fridericus-Rex-Inschrift geblieben. Das ist nach 1990 mit Recht korrigiert worden.

Der Ausgleich, den die miteinander ringenden Aspekte in der realisierten Gestalt gefunden hatten, zog die Folgerung aus der Tatsache, dass die Oper eine historische Kunstform ist, deren räumliche und ornamentale Ansprüche nur aus einem historischen Geist adäquat zu befriedigen sind. Es habe sich im Laufe der Jahre herausgestellt, resümierte Dieter Schölzel, einer der an dem Wiederaufbau zentral beteiligten Architekten, seine und seiner Kollegen Erfahrung, dass ein Opernhaus keine zeitgenössische architektonische Aufgabe sei.

Die Situation der Kunstform Oper, trotz zahlreicher Uraufführungen und ungeachtet des Zulaufs, den sie immer noch und sicher auf lange Sicht findet, entspricht diesem Votum. Wenn Schinkels Berliner Theater die Uraufführung des *Freischütz* und Sempers erstes Dresdner Haus die Uraufführung dreier Opern des jungen Wagner umschloss und wenn Sempers zweiter Bau mit neun Uraufführungen dem Strauss'schen Opernwerk dienstbar wurde, so war, bei al-

ler Bedeutung, die der Pflege und Entdeckung neuer Werke zukam, für den neuen Bau eine ähnliche Bestimmung nicht abzusehen. Es lag auf der Hand: Man würde auch manche zeitgenössischen Werke darin spielen, vor allem aber *Freischütz* und *Zauberflöte*, *Meistersinger* und *Rosenkavalier* – das Repertoire der alten Semperoper. Die szenische Neudurchdringung dieses Repertoires aber wird durch die wiederhergestellte Architektur eher begünstigt, nämlich provoziert, als behindert. Dass aktuelles Theater nicht auf aktuelle Architektur angewiesen ist, hat niemand klarer gezeigt als Bertolt Brecht im Theater am Schiffbauerdamm.

#### Bildnachweis

Abb. 1, 2, 3, 9, 10a, 10b, 11 Heinrich MAGIRIUS, Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater, Leipzig 1985  
 Abb. 4 Deutsche Staatsoper Berlin/Zur Wiedereröffnung des Hauses Unter den Linden am 4. September 1955/hrsg. von der Intendanz der Deutschen Staatsoper, Berlin 1955  
 Abb. 5 Gottfried Semper zum 100. Todestag/Ausstellung im Albertinum zu Dresden vom 15. Mai bis 29. August 1979  
 Abb. 6 Sanieren oder Demolieren?/Berlins Opernalternative, hrsg. von Friedrich DIECKMANN, Thomas FLIERL, Harald MÜLLER, Sonderheft Theater der Zeit, Berlin 2008  
 Abb. 7, 8 Friedrich DIECKMANN, Dresdner Ansichten/Spaziergänge und Erkundungen, Frankfurt am Main und Leipzig 1995

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich DIECKMANN, Thomas FLIERL, Harald MÜLLER, Sanieren oder demolieren?/Berlins Opernalternative, Sonderheft der Zeitschrift *Theater der Zeit*, Berlin, Juli 2008.

<sup>2</sup> Während die sächsische Königskrone bei dem Vorgängerbau nur auf der rechten, dem Monarchen vorbehaltenen Proszeniumsloge angebracht war, wurde die frei gestaltete neue Krone auf beide Proszeniumslogen gesetzt, auch auf die vormals für den Kronprinzen bestimmte.

<sup>3</sup> Heinrich Magirius, der leitende Denkmalpfleger, hat in einem großen Bildband (Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater, Leipzig 1985) Auskunft über diese Arbeit gegeben.

<sup>4</sup> Diese Figuren, um deren Festlegung die beteiligten Künstler und Architekten hart gerungen hatten, sind durch die über ihnen angebrachten Namen von Theatergestalten eher verunklart: über der Figur des Eros steht „Don Juan“, über Tyche (Zufall) „Iphigenie“, über Psyche „Faust“ und über Nemesis „Wallenstein“. Der plastische wie auch der malerische Schmuck des Theaters lässt erkennen, dass es nicht als Opernhaus, sondern für beide Sparten, Oper wie Schauspiel, erbaut und anfangs auch genutzt wurde.