

gischen und formalen Bauanalysen zu knapp, oft auch sprachlich zu schwach, werden stilgeschichtliche Phasenbegriffe zu etikettenhaft angewendet, ist der Textteil insgesamt zu kurz und zu oberflächlich.

Das eigentliche Arbeitsergebnis des Autors ist auch nicht der zusammenfassende Text des Buches, sondern der Katalogteil. Und dabei müssen bei allen gemachten kritischen Einschränkungen doch die verdienstvolle Forschungsarbeit von Helas und der wissenschaftliche Wert seines Buches hervorgehoben werden. Dieser besteht darin, daß hier unter besonders schwierigen Voraussetzungen, — in Dresden sind nicht nur die meisten der Bauten, sondern auch die Archivalien des Stadtbauamtes im Kriege zugrunde gegangen — ein für die Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland außerordentlich bedeutsames Material rekonstruiert und für weitere Forschungen aufgearbeitet worden ist. Das Buch liefert dazu ein reichhaltiges und ausgezeichnetes Abbildungsmaterial, das aufzufinden sicher nicht leicht war, und das in dem Buch mit geradezu fantastischer Präzision reproduziert ist, so daß man sogar auf den berühmten, aus weiter Höhe aufgenommenen Vogelschaufotos von W. Hahn die bauliche Struktur der Stadt genau erkennen kann. Dazu hat Helas eine ganze Reihe noch erhaltener, meist weit an der Peripherie der Stadt verstreute Wohnbauten des 19. Jahrhunderts zusammengestellt, fotografiert, beschrieben und baugeschichtlich identifiziert, was diese letzten Reste des einstigen überreichen Bestandes Dresdens an Architektur des 19. Jahrhunderts nicht nur dokumentiert, sondern hoffentlich auch dazu beiträgt, sie vor dem Untergang durch weiteren Verfall und verständnislosen Abbruch zu schützen.

Gerade weil in dem Buch so viel offenkundiger Arbeitsaufwand und spürbarer Enthusiasmus steckt, bleibt es alles in allem zu bedauern, daß Helas aus seinem reichen und wichtigen Material nicht mehr gemacht hat als einen Katalog mit einer wenig glückten, zusammenfassenden Übersicht.

Am Schluß soll noch gesagt werden, daß das Buch einige editorische Mängel aufweist: Druckfehler (Sempers Synagoge als „byzantinisch-romantisch“ statt „-romanisch“, u. a.), vertauschte Abbildungsnummern und -texte (z. B. S. 48, 73).

Jürgen Paul

HEINRICH MAGIRIUS, *Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater. Entstehung — Künstlerische Ausstattung — Ikonographie*. Wien, Köln und Graz, Hermann Böhlau Nachf. 1985. 319 Seiten mit 401 großenteils farbigen Abbildungen, DM 148,—.

Maßnahmen und Argumente der Denkmalpflege sind seit jeher Seismographen unserer Haltung zu Kunst und Geschichte. Im Zuge des neuen Historismus hat man in den letzten Jahren längst das Stadium der Konservierung und Restaurierung hinter sich gelassen und ist zuweilen — insbesondere bei Prestigebauten — zu Totalrekonstruktion und Nachempfingung übergegangen: Nicht mehr im ehrbaren Sinne von Rankes „Wie es wirklich wirklich gewesen ist“, sondern in der verdächtigeren Variante „Als wenn nie etwas gewesen wäre“. Der umstrittene Goldene Saal des Augsburger Rathauses in seiner Ambivalenz zwischen der beeindruckend wiedergewonnenen historischen Raumdimension und dem spülmaschinenfesten Glanz seiner Oberflächen ist eines der letzten

Beispiele hüben, die nach weitgehender Zerstörung völlig rekonstruierte Semper-Oper in Dresden ein vergleichbares Exempel drüben.

Heinrich Magirius, als profilierter Denkmalpfleger am Wiederaufbau maßgeblich beteiligt, hat eine umfangreiche Monographie über Sempers zweiten Dresdner Theaterbau (1869—78) vorgelegt, deren letztes Kapitel das Dilemma der Denkmalpflege im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Nachschöpfung, zwischen funktionalem Kompromiß, Kunst- und allgemeinem Identifikationswert knapp, aber relativ offen anspricht. Er lehrt diejenigen, die abschätzig meinen, hier habe sich nur der Staat eines Symbols nationaler Identität bemächtigen und es zur politischen Selbstdarstellung funktionalisieren wollen (was am Ende wohl *auch* ein Motiv war), eines besseren. Das Konzept der Sicherung und Rekonstruktion dieses berühmtesten Semperbaus ist seit Kriegsende von vorausschauenden Kunsthistorikern und Denkmalpflegern, in erster Linie dem damaligen Landeskonservator Hans Nadler, verfochten worden. Es mußte den offiziellen Entscheidungsgremien gegen „moderne“ und „fortschrittliche“ Wiederaufbaupläne abgetrotzt werden, insbesondere was die Innenräume anbetrifft.

Radikal und nicht unproblematisch ist die Überzeugung des Autors, daß es beim Rekonstruieren nicht um die Wiederherstellung eines historischen Zustandes gehe, sondern des Bauwerks *qua* Kunstwerk: „Der Wille zur Identifikation mit dem Denkmal nimmt dessen Beschädigungen nicht hin, er 'überspielt' dieselben mit dem Ziel, der Bedeutung und Schönheit (des Kunstwerks) wieder ansichtig zu werden.“ Entsprechend nimmt Magirius die notwendigen funktionalen Änderungen beim Wiederaufbau nur zähneknirschend hin. Die wichtigsten sind das Herausschieben der Seitenbühnenwände um einige Meter, wodurch die klare Kreuzgliederung der Baukörper verwischt wird, die Vergrößerung der Bühne und des Proszeniums, das Schrägstellen der Proszeniumslogen, die Anpassung des ehemals trapezförmigen Zuschauerraums an das innere Halbrund der Ränge, deren Reduzierung von fünf auf vier mit entsprechender Erhöhung. Die Konsequenzen für die notwendigen Abänderungen der Innendekoration waren so erheblich, daß der Autor hier nicht mehr von einer Rekonstruktion „im eigentlichen Sinne“ sprechen will (und bezeichnenderweise fehlt eine vollständige Innenansicht des neuen Zuschauerraums): „Unter dem Blickwinkel der denkmalpflegerischen Rekonstruktion gesehen, geht der Kompromiß zwischen der verbesserten Funktion und der historischen Architektur eindeutig zulasten der letzteren.“

Das Konzept des 'Überspielens', das sich im zerbombten Dresden gleichsam von selbst zu rechtfertigen scheint, bleibt problematisch, da es jeder Nachschöpfung und Nachempfindung Tor und Tür öffnen kann bis hin zum neudeutschen Pseudoklassizismus des Konzertsaals, den man in Schinkels ehemaliges Schauspielhaus am Gendarmenmarkt eingebaut hat. Im Gegensatz zu solch freier Einfühlung ins Schinkeleske ist manches an der Dresdner Rekonstruktion authentischer, als es die letzten überlebenden Zeitzeugen in Erinnerung haben können. So hat man beispielsweise die schwerfälligen Dekorationsfassungen von 1913 anhand der Farbreste und wiederaufgefundenen Vorlagen in den Semperschen Urzustand zurückversetzt. Wenngleich Magirius einräumt, daß sich die „Wirkung der Gesamtheit“ trotz aller historischen Belegbarkeit der Details letztlich dem wissenschaftlichen Zugriff entziehe, ist es andererseits doch ausschließlich

der tatsächlich hohe Grad wissenschaftlicher Belegbarkeit, der das gewagte Unternehmen rechtfertigt.

Eine positive Entscheidung für die Totalrekonstruktion mit dem Ziel der Wiedergewinnung eines der großen (und auch als solches wirklich geplanten) Gesamtkunstwerke des 19. Jahrhunderts war nur auf der Basis systematischer kunsthistorischer Erforschung des verlorenen Bestandes möglich. Wie eng denkmalpflegerische Absicht und kunsthistorische Forschung ineinander verzahnt waren, zeigt sich etwa daran, daß eine der wichtigsten Quellen für die Ausstattung der Vestibüle, das sogenannte „Album des Kunstfonds“, erst im Nachhinein und nach intensiver Suche von Magirus im Keller der Dresdner Hochschule für bildende Künste aufgefunden werden konnte. Die vollständige Publikation der darin nachgezeichneten Lunettenzyklen bildet den Kern der vorliegenden Monographie.

Aus diesem Entstehungszusammenhang erklärt sich die außergewöhnlich genaue Darstellung der Planungs- und Baugeschichte, vor allem die den Hauptteil des Bandes einnehmende (auch fotografische und größtenteils farbige) Dokumentation seiner Innendekoration und künstlerischen Ausstattung. Zugegeben: Manches hätte in Fußnoten abgehandelt werden können. Der minutiöse Nachvollzug aller Einzelschritte der Planung und Ausführung im Wechselspiel zwischen Regierung, Beratungsgremien, Architekt, Bauleitung und ausführenden Künstlern und Firmen, eine Unmenge katalogartig angehäufter Daten und Details, erschwert die Lesbarkeit. Aber es ist das große Verdienst des Autors, daß die Darstellung nicht in der bloßen Dokumentation von Fakten stecken bleibt, sondern in eine kunsthistorische Analyse überführt ist, deren Interpretationsschritte in Sempers eigenen baukünstlerischen Prämissen wurzeln.

Im ersten Kapitel sind die Entscheidungsprozesse nachgezeichnet, die nach dem Brand des 1838 vollendeten ersten Hoftheaters im September 1869 zur abermaligen Auftragsvergabe an den schwierigen und politisch umstrittenen, jedoch künstlerisch herausragenden Semper führten. Das modernisierte Bauprogramm und die verschiedenen Planstufen werden anhand z. T. neuer Entwurfs- und Quellenmaterialien ebenso ausführlich vorgestellt wie die Baugeschichte im engeren Sinne.

Im zweiten Kapitel geht es um eine Analyse von Form und Funktion im Vergleich zu Sempers Vorgängerbau und seinen übrigen Projekten für Rio de Janeiro, München und Wien vor dem Hintergrund der Bauaufgabe 'Theater' im 19. Jahrhundert. Die fortdauernde Spannung zwischen höfischem Logen- bzw. Rangtheater und bürgerlicher Schaubühne wird in Sempers Integration klar gegliederter Funktionsbereiche und architektonischer „Leitmotive“ greifbar, die in der Gesamtabfolge seiner Theaterplanungen variiert und modifiziert werden. Dies entspricht seinem generell funktionalistischen Planungsansatz. So wird das auf Durand (1802/05) und Pietro San Giorgio (1821) zurückgehende amphitheatralische Halbrund des ersten Hoftheaters beim zweiten durch die segmentförmige Fassade aus dem geplanten Wagner-Festspielhaus für München ersetzt, wo sie durch die trapezförmige Sitzordnung der Wagner'schen Reformbühne bedingt war. Die Segmentform wird übernommen, obwohl die Ränge des neuen Hoftheaters der traditionellen Form eines leicht eingezogenen Hufeisens folgen mußten. Ausschlaggebend dafür war eine andere Determinante, nämlich der städtebauliche Aspekt nach dem Abrücken des Baus aus der Zwingerachse. Parallel zur Ausformung

der gestreckten Schauffassade ist ein entsprechendes Aufgipfeln der Baukörper über einer klar akzentuierten Längsachse zu verfolgen. Sie kulminiert in der triumphalen 'Tribuna' zum Theaterplatz, die Semper von seinem Projekt einer kaiserlichen Oper für Rio (1858) übernahm. Die Tribuna ändert in der Rezeption ihre ikonologische Valenz: Sie ist nicht mehr Zentrum herrscherlicher Repräsentation, sondern — wie Magirius anhand der Ikonographie überzeugend darlegt — Huldigungsort der Musen, Altar der zusammenklingenden Künste. Die Entwicklung des funktionalen Systems ist mithin auf ihre ästhetischen und semantischen Folgen bezogen. Die Architekturikonologie wird dadurch verkompliziert, daß sich inzwischen die Fronten verkehrt haben: Es ist das Dresdner Bürgertum, das nun am Hoftheatercharakter festhalten und den König als Garanten kulturellen Mäzenatentums binden will, und umgekehrt der König, der sich nach dem Machtverlust 1871 nurmehr in der „bürgerlichen“ Sphäre der Bildung repräsentativ darstellen kann.

Im dritten Kapitel wird folgerichtig die Architektursprache im engeren Sinne des historischen 'Stils' behandelt, der sich vom ersten zum zweiten Hoftheater entscheidend, nämlich „von der bescheidenen Blütenkunst des 15. Jahrhunderts...zur wuchtigen Kraft der Hochrenaissance“ (Cornelius Gurlitt 1878), gesteigert hat. Darin spiegelt sich mehr als der Mentalitätswandel vom Vormärz zur Gründerzeit. Erst die spätklassizistische Opulenz von Sempers Neurenaissance gestattet die Entfaltung und Verschmelzung der bildenden Künste und des Ornaments zur Komplexität des Gesamtkunstwerks.

Die nachfolgenden fünf Kapitel (S. 80—265) sind dem 'Schmuck' gemäß seiner überragenden Bedeutung in Sempers 'Bekleidungstheorie' gewidmet: Der Bau- und Werkgeschichte der dekorativen Ausstattung, dem Material und Farbspektrum der Innenraumpolychromie, der Entfaltung des Ornaments, der kontroversen Entwicklung einer theater- und musikgeschichtlichen Ikonographie und Ikonologie, schließlich der Erfassung und Wertung der skulpturalen und malerischen Bildzyklen. Diese Dominanz rechtfertigt sich aus der neuen Einsicht einer überaus intensiven Einflußnahme Sempers auf alle Details des Ausstattungsprogramms und seiner Ausführung. Mehr noch dadurch, daß in den siebziger Jahren nicht mehr die Erhaltung der äußeren Baugestalt als Hülle, sondern die Rekonstruktion der Innenräume strittig war, die den Denkmalpflegern auch die größten praktischen Probleme bescherte. Wenig war erhalten, manche handwerkliche Technik vergessen, die vollständige Reproduktion ganzer Bildzyklen mit ihrem autonomen Kunstanspruch mußte heikel erscheinen. Wenngleich sich in ihrer Dokumentation ein ganzes Kapitel der Dresdner Kunstgeschichte manifestiert, sieht der Autor das Einzelwerk nicht ohne eine gewisse Distanz. Die positive Würdigung der Leistungen von Bildhauern wie Johannes Schilling (Pantherquadriga über der Tribuna) oder Malern wie Ferdinand Keller (Bühnenvorhang), Theodor Grosse, Friedrich Preller d. J. und anderer (Lunetten in den Foyers und Deckenspiegel) steht neben sachlichen Beobachtungen über Mißlungenes. Keiner der achtzehn späromantischen Maler, die in enger Zusammenarbeit mit Semper den Bildschmuck schufen, habe wirklich europäisches Format besessen. Obwohl vieles zu den „guten Leistungen des 19. Jahrhunderts gehört“, zeigen die Szenen des klassischen und nordischen Dramas in den Lunetten eine eher routinierte Bühnenpoesie, Plafondbilder wie „Die poetische Gerechtigkeit mit Helden aus Drama und Oper“ von Friedrich Gotthe — eine heute fast ko-

misch wirkende Adaption eines Jüngsten Gerichts für Theaterwissenschaftler — eher Elend als Glanz der Bildungsallegorie. Die Kontroversen zwischen Semper und dem 'Akademischen Rat' um die Entwicklung des ikonographischen Programms sind von besonderem Interesse. Das Ingesamt der ikonographischen Bezüge lebt von Dualismen wie der Gegenüberstellung dramatischer Bühnenstoffe aus Oper und Schauspiel, der Konfrontation des Dionysischen und Apollinischen in Stil und Bedeutung, der Polarität von klassisch-antiken und christlich-romantischen Sujets, des szenisch Narrativen und Allegorischen. Bezeichnenderweise sucht Semper bei der Auswahl herausragender Bühnencharaktere für die Balustradenfiguren der Elb- und Zwingerseite der Gefahr eines allzu beliebigen Historisierens oder Idealisierens vorzubeugen, indem er sie als „Exponenten menschlicher Prinzipien“ verstanden wissen will. Überhaupt staunt man vor dem Tiefsinn des Gedankengebäudes, das als spätbürgerliche Bildungsidee die komplexe Theaterikonologie zusammenhalten soll, wobei ganz nebenbei auch der Rang Dresdens als Kunststadt und die damals führende Rolle der Dresdner Staatskapelle zu verschlüsseln waren.

Wird angesicht solcher Historizität nicht ein allzu blauäugiges Anknüpfen an „Schönheit, Bedeutung und Wahrheit“ des Kunstwerks, wie es Magirius in seiner Rekonstruktionsbegründung postuliert, fragwürdig? Gilt für das theater- und musikgeschichtliche Panorama und seinen allegorischen Apparat nicht verstärkt, was der Autor schon hinsichtlich des Semper'schen Architekturstils konstatiert, daß nämlich hier ein 'Kraftakt' zur Bewältigung auseinanderstrebender Tendenzen Gestalt angenommen habe? Zwar weist Magirius mit Recht darauf hin, daß die Bedeutung der (fast vollständig nachgeschaffenen) Ausstattungskunst in erster Linie in ihrer Gesamtwirkung liege, jener „Orchestrík“, von der Semper selbst in Anlehnung an Wagners musikalisches Gesamtkunstwerk sprach. Jenseits eines allgemeinen, aber unverbindlichen festlichen Glanzes scheint ein Zugang heute jedoch primär über die historische Dimension dieses Gesamtkunstwerks als Zeugnis eines einmaligen künstlerischen Willens und gesellschaftlichen Wollens möglich. So gesehen läßt sich fragen, ob nicht in einer gewissen historischen Distanz, in der Brüche an der schönen Oberfläche als Zeichen einer Geschichte, die über Sinn und Physis dieses Bauwerks gnadenlos hinweggegangen ist, sichtbar blieben, ein höherer Grad von Authentizität läge als im makellosen 'Überspielen'? Selbst Magirius räumt die Gefahr ein, „daß das Monument hinter einem schönen Schein allgemeiner Art verschwindet“, wenn er die Abkoppelung der „künstlerischen Erscheinung“ von ihrer „materiellen Identität“ verteidigt.

Doch führt der Verweis auf denkmalpflegerische Prinzipienfragen von der Würdigung der bedeutsamen Ergebnisse der Baumonographie ebenso ab wie von der Frage nach Wirkung und Gelingen der Dresdner Rekonstruktion (die auf einem anderen Blatt steht). Es ist aber am Ende das denkmalpflegerische Resultat, das alle seine theoretischen Begründungen rechtfertigt oder konterkariert. Der erste Eindruck zumindest ist, trotz der genannten Skrupel und Einschränkungen, ebenso bestechend wie Magirius' wissenschaftliche Rekonstruktionsleistung.

Adrian von Buttlar