



DRESDNER

HEFTE

79

Beiträge zur Kulturgeschichte



Theater in Dresden

DRESDNER HEFTE

22. Jahrgang, Heft 79, 3/04, herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V.



Friederike Caroline Neuber (die Neuberin) als Medea
Röthelzeichnung um 1730, C. W. E. Dietrich zugeschrieben

Inhalt

- Seite 2 Vorbemerkung
- Seite 3 Dieter Görne
Magister Johannes Velten und seine »berühmte Bande«
- Seite 8 Ulrich Rosseaux
Aufstieg und Expansion. Dresdner Theater im 18. Jahrhundert
- Seite 16 Eckhard Gruber
Sittlicher Bürger Abendschule. Das Societätstheater – eine Dresdner Liebhaberbühne des ausgehenden 18. Jahrhunderts
- Seite 25 Günter Jäckel
Theater im Vormärz – Mosen und Gutzkow
- Seite 35 Manfred Altner
Kleine Geschichte des Albert-Theaters
- Seite 42 Inge Mätje
Tradition und Fortschritt. Der Intendant Graf Nikolaus von Seebach
- Seite 48 Klaus Herrich
Residenztheater – das Volkstheater Dresdens
- Seite 54 Siegfried Blütchen
Das Komödienhaus – ein Intermezzo
- Seite 58 Walter Schmitz / Annette Teufel
Helleraus theatralische Sendung
- Seite 68 Heike Müller-Merten
Von Tieck bis Wollf – die Entwicklung von Theaterprogrammatisik und Dramaturgie im Dresdner Schauspiel
- Seite 77 Norbert Seidel
»Die Kunst ist wieder deutsch«. Das Dresdner Schauspiel in der NS-Zeit
- Seite 83 Klaus Schuhmacher
Prospekte und Maschinen – das andere Theater des Dresdner Schauspielhauses
- Seite 89 Thomas Irmer
Vom großen Atem in die neue Zeit. Das Staatsschauspiel vor und nach der Wende
- Seite 96 Mitteilungen des Dresdner Geschichtsvereins
- Seite 97 Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur
- Seite 100 Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte
- Seite 103 Autorenverzeichnis
- Seite 104 Bildnachweis / Fotonachweis

Vorbemerkung

Theater in Dresden – das Thema füllt etliche Bände. Und nun noch ein Dresdner Heft? Mindestens aus drei Gründen scheint uns der Versuch legitim und reizvoll. Zum einen fehlte bisher neben den für ein spezielles Publikum entstandenen Büchern eine Publikation für einen größeren Interessentenkreis; zum anderen gibt es noch immer genügend Leerstellen in der städtischen Theatergeschichte, die aufzuarbeiten sich unbedingt lohnt. Und schließlich ist es – frei nach dem Motto, jede Zeit schreibt ihre Geschichte neu – gerade bei einem so vitalen Thema wie Theater eine schöne Aufgabe, die Herkunft dieser flüchtigen Kunst immer wieder unter wechselnden Blickwinkeln zu befragen: Was waren die Ursprünge des Dresdner Theaters? Wie kam es zur bürgerlich-aufklärerischen Bühne? Wo war die Schillersche »Anstalt« moralisch, sprich gesellschaftlich relevant, und wie war dies z.B. beschaffen im Vormärz und wie im heißen Herbst von 1989? Wo wurde die Bühne utopisch (wie in Hellerau) und wo eine ideologisch manipulierte Scheinwelt (wie nach 1933)?

Das vorliegende Heft versucht, solchen beispielhaften Spuren nachzugehen und ein Stück Kulturgeschichte des Dresdner Theaters zu schreiben – sowohl als kleine Chronik wie auch mit Blick auf ihre Phänomene. Daß dabei etliche Aspekte fehlen, ist bei einer solchen Publikation zusammenfassender Darstellung nicht zu vermeiden. Ausdrücklich korrespondiert dieses Heft darum mit dem Buch von Emil Ulichberger »Schauspiel in Dresden«, der Eigenpublikation des Staatsschauspiels »Sein oder Nichtsein« von 1995 und vorangegangenen Ausgaben der Dresdner Hefte, vor allem Heft 57 und 72 mit Texten zum expressionistischen Theater, das für Dresden große Bedeutung hatte, hier aber ausgespart wird.

Holk Freytag
Intendant des Staatsschauspiels Dresden

Hans-Peter Lühr
Redaktion Dresdner Hefte

DIETER GÖRNE

Magister Johannes Velten und seine »berühmte Bande«

Ihr Ruf war der schlechteste. Man traute ihnen Diebstahl und alle möglichen Betrügereien zu, war sich sicher, daß sie einen ausschweifenden Lebenswandel führten und verweigerte ihnen das heilige Abendmahl. Denn der ewigen Seligkeit würden sie ohnehin nie teilhaftig werden. Die Rede ist von Schauspielern, die sich im 17. Jahrhundert unter der Leitung eines Prinzipals zu »Banden« zusammenschlossen und (in sogenannten Wanderbühnen organisiert) von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt, von Markt zu Markt zogen, um einem in der Regel wenig anspruchsvollen Publikum ihre Theaterspektakel vorzuführen. Conrad Ekhof, einer der bedeutendsten Theaterreformer des 18. Jahrhunderts, beschreibt die Situation der Wanderbühnen so: »Herumreisende Gauklertruppen... belustigen den Pöbel durch niederträchtige Possen. Der Hauptfehler des deutschen Theaters war der Mangel an guten Stücken; die, welche man aufführte, waren gleich lächerlich vor dem Plane als nach der Darstellung. Eine Komödie, welche man überall am häufigsten spielte, hieß ›Adam und Eva oder der Fall der ersten Menschen‹... Da sah man denn eine dicke Eva, deren Körper mit schlechter fleischfarbener Leinwand bedeckt war und der man einen kleinen Gürtel von Feigenblättern auf die Haut geleimt hatte. Der gute Adam erschien ebenso lächerlich gekleidet, Gott Vater aber in einem alten Schlafrocke, mit mächtiger Perücke und einem langen weißen Barte. Die Teufel stellten die Lustigmacher vor. Ein anderer Fehler der alten deutschen Stücke, und zwar der meisten, ist, daß sie nicht durchgängig niedergeschrieben sind. Die Komödianten besitzen vielmehr gemeiniglich nur den Entwurf davon und spielen alles aus dem Stegreife. Hanswurst vor allem findet da ein Feld, seinen Einfällen freien Lauf zu lassen. Im übrigen war alles widerwärtig: eine schlechte bretterne Bude diente zum Komödienhause, die Verzierungen darin waren jämmerlich, die Akteure, die in Lumpen gehüllt waren und konfiszierte alte Perücken aufhatten, sahen aus wie in Helden verkleidete Mietkutscher; mit einem Worte, die Komödie war ein Vergnügen nur für den Pöbel. Mitten in dieser Barbarei wagte eine lebenswürdige Frau den Vorsatz zu fassen, das deutsche Theater zu reinigen und ihm eine vernünftige Form zu geben.«¹

Mit der lebenswürdigen Frau meint Ekhof natürlich Friederike Caroline Neuber, deren Verdienste um die Entwicklung wirklicher Theaterkunst in der Tat bedeutend sind. Ohne Mithelfer und Vorkämpfer war sie indes nicht, und einer der wichtigsten war der am 27. Dezember 1640 in Halle geborene Johannes Velten.² Er war das dritte von dreizehn Kindern eines einigermaßen wohlhabenden geachteten Kaufmanns, der für den Sohn bereits früh eine akademische Laufbahn plante. Über Details seiner Studien, die er von 1657 an zunächst in Wittenberg und ab 1660 in

Leipzig absolvierte, gibt ein anlässlich seiner Promotion zum Magister am 24. Januar 1661 verfaßtes lateinisches Lobgedicht Auskunft. Demzufolge hörte er in Wittenberg vor allem Vorlesungen in Theologie und Philosophie, besuchte aber auch Lehrveranstaltungen in den Fächern Poesie und Beredsamkeit. In Leipzig konzentrierte er sich vor allem auf diese »schönen Wissenschaften«, während er die theologischen Kollegien vernachlässigte. Ohne Zweifel ist er während seines Studiums auch mit gastierenden Schauspielern in Berührung gekommen, die erste sichere Nachricht von einer eigenen theatralischen Wirksamkeit Veltens stammt aber erst von 1668. Da spielte »eine Gesellschaft hochdeutscher Comödianten in Nürnberg. Ihr Haupt war ›ein gewisser Magister Veltheim‹.«³ In den folgenden Jahren, über die Einzelheiten nicht bekannt sind, dürfte er mit seiner Truppe als ein Prinzipal von vielen durch Deutschland gezogen sein. Immerhin wird er 1678 als Führer der »berühmten Bande« an den Dresdner Hof des Kurfürsten Johann Georg II. gerufen. Bei einer Zusammenkunft aller Mitglieder des Hauses Sachsen wurden mehrere Tage lang pompöse Feste gefeiert, zu denen auch Opern-, in erster Linie aber Schauspielaufführungen gehörten. Auf Befehl des Kurfürsten führte der Dresdner Bürgermeister Gabriel Tzschimmer genau Protokoll, so daß eine Beschreibung der von Velten vorgestellten Stücke erhalten ist.⁴ Der Eindruck muß außerordentlich gewesen sein, denn fortan ist, wie Velten stolz an den Leipziger Magistrat schreibt, »mir sambt meinen leuthen gnädigst erlaubet worden, uns die Chur-Sächsische Comoedianten Geselschafft zu schreiben und zu nennen«.⁵

Daß Veltens Aufführungen nicht nur beim Hof, sondern auch bei einem breiteren Publikum Anklang fanden, geht aus der Tatsache hervor, daß er im Mai und im November 1678 die Erlaubnis bekam, im sehr gut ausgestatteten Dresdner Komödienhaus zu spielen, was ihm die aufwendige Einrichtung einer eigenen Bühne ersparte. 1679 sind Auftritte Veltens in Nürnberg, Worms und Frankfurt am Main nachgewiesen, während er 1680 abermals einen Auftrag des sächsischen Hofes erhielt, der den Karneval in Torgau feierte und Vorstellungen der Veltenschen Truppe ins Programm aufnahm. Nach dem Tod Johann Georgs II. herrschte in Sachsen Landestrauer. Das bedeutete für alle »Comoedianten« Auftrittsverbot. Velten mußte abermals wandern und spielte in Frankfurt am Main, in Köln, Nürnberg, Regensburg, Augsburg und München. Im Sommer 1682, vor allem aber während des Karnevals 1684 ist er wieder in Dresden und hat so viel Erfolg, daß sich Kurfürst Johann Georg III. entschließt, Velten und seiner Truppe eine feste Anstellung bei Hofe und »somit der deutschen Komödie eine neue und vollständige Organisation zu geben. Dies geschah im Herbst des Jahres 1685 und bewirkte die Errichtung des ersten deutschen Hoftheaters.«⁶ Für Velten und seine Truppe bedeutete dies die Chance, sich mit größerer Intensität und Ruhe der Verbesserung der künstlerischen Qualität seiner Aufführungen widmen zu können. Trotzdem hat er in seinen Anstellungsvertrag eine Klausel aufnehmen lassen, die ihm erlaubte, nach Erfüllung aller ihm vom Hof auferlegten Pflichten seine alten Wanderzüge wieder aufnehmen zu dürfen. Er hat von diesem Recht Gebrauch gemacht und ist in den folgenden Jahren außer in Dresden auch wieder in Frankfurt am Main, Leipzig, in Süddeutschland, in Hamburg und mit »gnädigster« Erlaubnis des Kurfürsten in Berlin aufgetreten. Von Berlin kehrte Velten nach Dresden zurück. Er war inzwischen zu einem im ganzen deutschsprachigen Raum bekannten Prinzipal geworden und stand auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Sein Schicksal wendete sich mit dem Tod von Johann Georg III. am 16. September 1691. Zwar war auch dessen

Nachfolger, Johann Georg IV., ein durchaus den schönen Künsten wohlgesonnener Herrscher, aber seine Vorliebe galt der italienischen Oper, nicht dem deutschen Schauspiel. Auch wenn er Velten und seinen Schauspielern den rückständigen Lohn großzügig auszahlte und ihnen erlaubte, den Titel »Chur-Sächsische Comodiengesellschaft« weiterhin zu führen – auf ein festes Dresdner Engagement wie bisher konnte Velten nicht mehr hoffen. Er zog mit seiner Truppe im Februar 1692 nach Hamburg und ist dort (wahrscheinlich am 8. April 1693) gestorben. Nach seinem Tod führte seine Frau, Catharina Elisabeth Velten, die bereits seit vielen Jahren als Schauspielerin mit ihm zusammenarbeitete, die Truppe weiter. 1711 oder 1712 hat sie sie in Wien aufgelöst.



Schausteller auf der Leipziger Messe, Stich um 1820

Veltens Nachruhm ist beträchtlich. Basierend auf zwei Briefen, die Conrad Ekhof am 14. November 1765 und am 7. März 1766 an Johann Friedrich Löwen in Hamburg richtete⁷, haben Löwen und in seiner Nachfolge vor allem Eduard Devrient die Verdienste Veltens ausführlich gewürdigt. Obwohl sich manche ihrer Behauptungen (zum Beispiel die, Velten habe als erster Prinzipal die Werke Molières in das deutsche Repertoire aufgenommen) nicht halten lassen⁸, bleibt unbestritten, daß Velten durch sein Wirken Entscheidendes für die Entwicklung und Qualifizierung der deutschen Theater- und Schauspielkunst geleistet hat. Das bezieht sich zunächst auf seine Repertoiregestaltung. Konsequenter als andere Prinzipale versuchte er, mit der bisherigen Praxis der Wanderbühnen zu brechen. Deren Ziel bestand vor allem darin, das Publikum mit möglichst wirkungsvollen Effekten zu fesseln. Dabei fühlten sie sich der schriftlich vom Autor fixierten Form der Stücke gegenüber nicht im geringsten verpflichtet, sondern betrachteten die literarischen Vorlagen lediglich als »Material«, das sie »ausbeuteten« – teils in freier Rede improvisierend, teils Szenen umschreibend, teils sogar völlig neu erfindend. So kam es zu einem bunten Sammelsurium in den Spielplänen, in dem die vorgestellten Stücke nur eines gemeinsam hatten: eine Fülle von Abenteuern und pompösen Ereignissen. Die Handlung mußte eindeutig

und einfach sein. Reflexion und Psychologie waren als zu kompliziert für ein ungebildetes Publikum verpönt. Gerade um die Bildung des Publikums aber ging es Velten. Sowohl im Hinblick auf das Schaffen einzelner Autoren als auch hinsichtlich seiner ästhetischen Ansprüche unterschied er sich von den meisten seiner Kollegen und bestand zunehmend darauf, die Stücke in der vom Autor vorgegebenen Form auf die Bühne zu bringen. Er verabschiedete sich mehr und mehr von den wilden Haupt- und Staatsaktionen (die er in seiner Frühzeit durchaus bedenkenlos auch gespielt hatte) und setzte in Ermangelung guter deutscher Autoren (Gryphius, dessen »Peter Squenz« er aufführte, ausgenommen) auf die Werke ausländischer Autoren. Mehr als bei anderen tauchen deshalb Werke Shakespeares, Corneilles, vor allem aber Molières in ihrer Originalgestalt in seinen Spielplänen auf. Auch dürften seine Bemühungen um die Aus- und Weiterbildung seiner Schauspieler (zu denen seit frühester Zeit auch Frauen gehörten, während in manchen anderen Truppen noch immer die Frauenrollen von Männern gespielt wurden) Früchte getragen und somit die Qualität seiner Aufführungen verbessert haben. Das belegt nicht nur sein Erfolg am Dresdner Hof, das geht auch aus der Tatsache hervor, daß Anträge auf Spielgenehmigungen in den verschiedensten Städten immer besonders schnell und gern genehmigt wurden, wenn sie die Unterschrift Veltens trugen. An seinem Erfolg während der Festlichkeiten am Dresdner Hof 1678 läßt sich das anhand des bereits erwähnten Tzschimmerschen Protokolls besonders gut nachweisen. »Mittwochs / den 6. Februarii« vermeldet Tzschimmer zunächst ganz lapidar: »Als man nun diesen Tag die 12. Rennen abgeschlossen / ... schlug und bliese man zur Taffel / ... Nach gehaltener Taffel aber ward in dem Comoedien-Hause / der Erste Theil von Joseph agiret.«⁹ Zunächst gibt Tzschimmer eine ausführliche Inhaltsangabe des aus dem Holländischen übersetzten Stückes von Joost van den Vondel. Dem schließt sich eine »Anmerckung Der Comoedien und ihres uhr-alten nutzlichen Gebrauches« an, in der er, ausgehend von Veltens Auftreten, die »Comoedien und öffentlichen Schau-Spiele« gegen zunehmend lautstärker sich äußernde, vor allem aus der Geistlichkeit kommende »Widersacher« verteidigt: »So verwerffen dieselbigen Etliche gantz und gar / nennen sie eine Pestem Reipublicae, eine ansteckenden Pestilentz / und daß alles das jenige / was auf solchen Schau-Plätzen gehandelt würde / wider alle Zucht / Erbarkeit / und Tugend liefe: Sie verderbten die guten Sitten der Menschen / machten dieselben weich und weibisch / reizten sie zu aller Unzucht / und Leichtfertigkeit / und brächten auf solchen nichts / als Büberey / Ehebruch / Huren und unzüchtige Possen vor.«¹⁰ Mochte diese Beschreibung auf die größten Possen der Wanderbühnen noch zutreffen – die Darstellung durch Velten nimmt Tzschimmer gegen solche Vorwürfe ausdrücklich in Schutz: »Es handeln nicht alle Comoedien von unzüchtigen und leichtfertigen Händeln / sondern guten Sitten / schönen Reden / tugendhafften Leben / berühmten Helden-Thaten / und andern zierlichen Gemüths-Bewegungen / deren man sich zur guten Nachfolgung bey Hohen und Niedrigen zu gebrauchen hat / gestalt dann die Gemüther weder durch geistliche / noch weltliche Comoedien, und Tragoedien verderbet / sondern vielmehr vermittelt ihrer erbauet / von allerhand schandbaren Lastern / und viehischen Begierden abgehalten / zu einem gottseligen Leben / und Christlichen Wandel anvermahnet / und zu mehrer Erfindung einer und der andern nützlichen Sache aufgemuntert werden. Was die Augen sehen / das gläubet das Hertze / und alles dasjenige was einen Nutzen schaffet / das soll man nicht unterlassen?... Denn das Hertz wird dadurch erquicket /

der Verstand lebhafter / das Auge schärffer / und das Ohr mit Anhörung und Vorstellung der seltzamsten Geschichte aufmerksamer: Und was noch mehr ist; so wird dadurch die Zuneigung zur Tugend angestrengt / der Appetit zum Lastern abgeschreckt / das Gedächtnüs geschärffet / die Zunge behender / und die Sitten und Gebehrden höflicher. Mit einem Worte / die Erschrockenen werden dißfalls behertzt / und die Furchtsamen aufgefrischt / daß sie endlich jederman ihre Noth / und Anliegen unter die Augen tragen dürffen / diejenigen aber / so zuhören / zu allerhand Erkäntnüß gebracht / von Schand und Lastern abgemahnet / und zur Tugend geleitet / so gar / Daß ihre Gemüther deswegen bewegt / und dasjenige so sie sehen und hören / viel länger und beständiger in dem Gedächtnüße behalten / als wenn man es Ihnen sonst mit Worten viel hundertmahl eingeprägt und wiederhohlet.«¹¹

Angeregt durch Veltens Aufführungen, die sich offenbar sowohl im Hinblick auf die Stückwahl als auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualität vom ansonsten üblichen Theaterbetrieb abhoben, findet Tzschimmer zur Rechtfertigung des Theaters Formulierungen und Argumente, wie sie ansonsten erst Jahrzehnte später von Löwen, Gottsched oder Johann Elias Schlegel gebraucht werden. Im Grund ist die Schaubühne als »moralische Anstalt« gemeint, eine für den Stellenwert des Theaters in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erstaunliche Feststellung. Daß sie möglich wurde, ist ohne Zweifel auch das Verdienst der besonderen Begabung Veltens, der zwar nicht der originäre Reformator war, für den er gelegentlich gehalten wurde, der aber durch seine Bildung und durch den Ernst seiner Berufsauffassung ganz wesentliche Vorarbeit für die großen Theaterreformen des 18. Jahrhunderts geleistet hat.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach: Conrad Ekhof, Ein Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts., hrsg. von Hugo Fetting, Henschel-Verlag Berlin 1954, S. 16f.
- 2 Sowohl von ihm selbst als auch in den Akten existieren abweichende Schreibweisen: »Velthen«, »Velthem«, »Veltheim«.
- 3 Zitiert nach: Carl Heine, Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahrhundert. Inauguraldissertation, Halle 1887, S. 7.
- 4 Gabriel Tzschimmer, Die durchlauchtigste Zusammenkunft, Nürnberg 1679.
- 5 Zitiert nach: Carl Heine, a. a. O., S. 9.

- 6 Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse, Henschel-Verlag Berlin, 1967, Bd. I, S. 167.
- 7 Vgl. Conrad Ekhof, a. a. O., S. 105–113.
- 8 Darauf verweist besonders Berthold Litzmann in seinem Aufsatz »Johannes Velten. Legende und Geschichte« in: Archiv für Theatergeschichte. Im Auftrag der Gesellschaft für Theatergeschichte, hrsg. von Hans Devrient, Berlin 1905, 2. Bd., S. 56–71.
- 9 Vgl. Tzschimmer, a. a. O., S. 131.
- 10 Tzschimmer, a. a. O., S. 135.
- 11 Tzschimmer, a. a. O., S. 136.

ULRICH ROSSEAUX

Aufstieg und Expansion. Dresdner Theater im 18. Jahrhundert

Wenn vom Theater in Dresden im 18. Jahrhundert die Rede ist, fällt der Blick nahezu automatisch zuerst auf die Oper und das Schauspiel am Hof, die eng mit der glanzvollen fürstlichen Repräsentation des Augusteischen Zeitalters verbunden waren. Ihr Eingebundensein in die barocke Hofkultur hatte allerdings zur Folge, daß beide nur einem sozial eng begrenzten Rezipientenkreis zugänglich waren. Jenseits dieser exklusiven Sphäre aber waren es die Wandertheater, die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein für die theatralische Unterhaltung der Dresdner Bevölkerung sorgten und das Theater zu einer im eigentlichen Sinne urbanen kulturellen Praxis machten. Sie offerierten ihre Künste jedem, der den verlangten Eintrittspreis aufbringen konnte, und da dieser sich auf einem Niveau bewegte, das auch bei anderen zeitgenössischen Unterhaltungsangeboten üblich war, erreichten die deutschen Theatergesellschaften ein weit gefächertes Publikum. Gleichsam exemplarisch für den städtischen Charakter war ihr bevorzugter Auftrittsort. Während die höfischen Opern und Schauspiele manchmal im Schloß, meistens aber in den verschiedenen Theaterbauten in dessen Umgebung stattfanden, traten die Schauspielgesellschaften bis 1756 in der Regel im städtischen Gewandhaus am Neumarkt auf, das über einen großen Mehrzwecksaal verfügte, in dem mehr als 600 Zuschauer Platz fanden.¹ Auftrittsmöglichkeiten boten darüber hinaus auch das kleine Gewandhaus in Altendresden/Neustadt, einige Gasthöfe und seit Sommer 1747 das Gartentheater des Brühlschen Belvedere.²

Nachdem Dresden schon im späten 17. Jahrhundert regelmäßig von Schauspielgesellschaften besucht worden war, verging zwischen 1700 und 1756 kaum ein Jahr, in dem keine deutschsprachigen theatralischen Darbietungen bewundert werden konnten.³ Dabei nahmen die Häufigkeit und die Dauer der Aufenthalte von Theatergesellschaften bis zum Vorabend des Siebenjährigen Krieges erheblich zu. Bereits in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts kam beinahe jährlich mindestens eine Theatergesellschaft nach Dresden, die in aller Regel in der Wintersaison spielte. Ab den 1740er Jahren wurde es dann üblich, daß sich in der Saison zwei, drei und manchmal sogar vier verschiedene Theatergesellschaften gleichzeitig in der Stadt aufhielten und ihre Künste anboten. Dieser Aufschwung des deutschsprachigen Theaters beruhte auf zwei Ursachen, als deren erste die Entwicklung der Einwohnerzahlen zu nennen ist: Von 1699 bis 1755 hatte sich die Bevölkerung Dresdens von 21 298 auf 63 209 rund gerechnet verdreifacht. Dementsprechend war das Publikum der Theater gewachsen und ermöglichte das wirtschaftliche Überleben mehrerer Schauspielgesellschaften nebeneinander. Zum anderen befand sich Dresden in dieser Zeit auf dem Höhepunkt seiner Bedeutung als Residenz von europäischem Rang. Das zog eine Klientel

in die Stadt, die unterhalten werden wollte. »Spectacle müssen seyn, ohnedem kan man nicht hier in einer solchen großen Residenz bleiben«, diese von Kaiserin Maria Theresia 1759 auf Wien gemünzte Aussage läßt sich ohne wesentliche Einschränkungen auf Dresden in der Hoch- und Endphase der Augusteischen Epoche übertragen.⁴

Die »Actiones Comico-Tragicas«, die den Zuschauern in dieser Zeit geboten wurden, bestanden meist aus Haupt- und Staatsaktionen oder Burlesken. Hinzu kamen manchmal Bearbeitungen von Stücken Molières sowie Übersetzungen von Corneille oder Racine.⁵ Die Haupt- und Staatsaktionen behandelten (zeit-)historische Begebenheiten, in deren Mittelpunkt berühmte Persönlichkeiten standen. Typisch hierfür war das 1724 von der Elenon-Haackischen Gesellschaft in Dresden gegebene Stück über Karl XII. von Schweden, das sich im Repertoire vieler Wandertheater

fand.⁶ Die Burlesken hingegen stützten sich auf ein Grundmuster stereotyper Alltagssituationen – aufgezwungene oder ungleiche Ehepartner, Geld- und Erbschaftsangelegenheiten, menschliche Verhaltensauffälligkeiten und dergleichen mehr – aus denen sich Komik herauspräparieren ließ.⁷

In beiden Genres durften der Hanswurst oder der Harlekin nicht fehlen. Beide Figuren waren als Lustigmacher angelegt, der entweder als Akteur im Stück oder als Kommentator der ablaufenden Handlung, meist aber in einer beide Funktionen verbindenden Doppelrolle für die Unterhaltung des Publikums zu sorgen hatte.⁸ Die Literatur- und Theatergeschichte hat sich mit

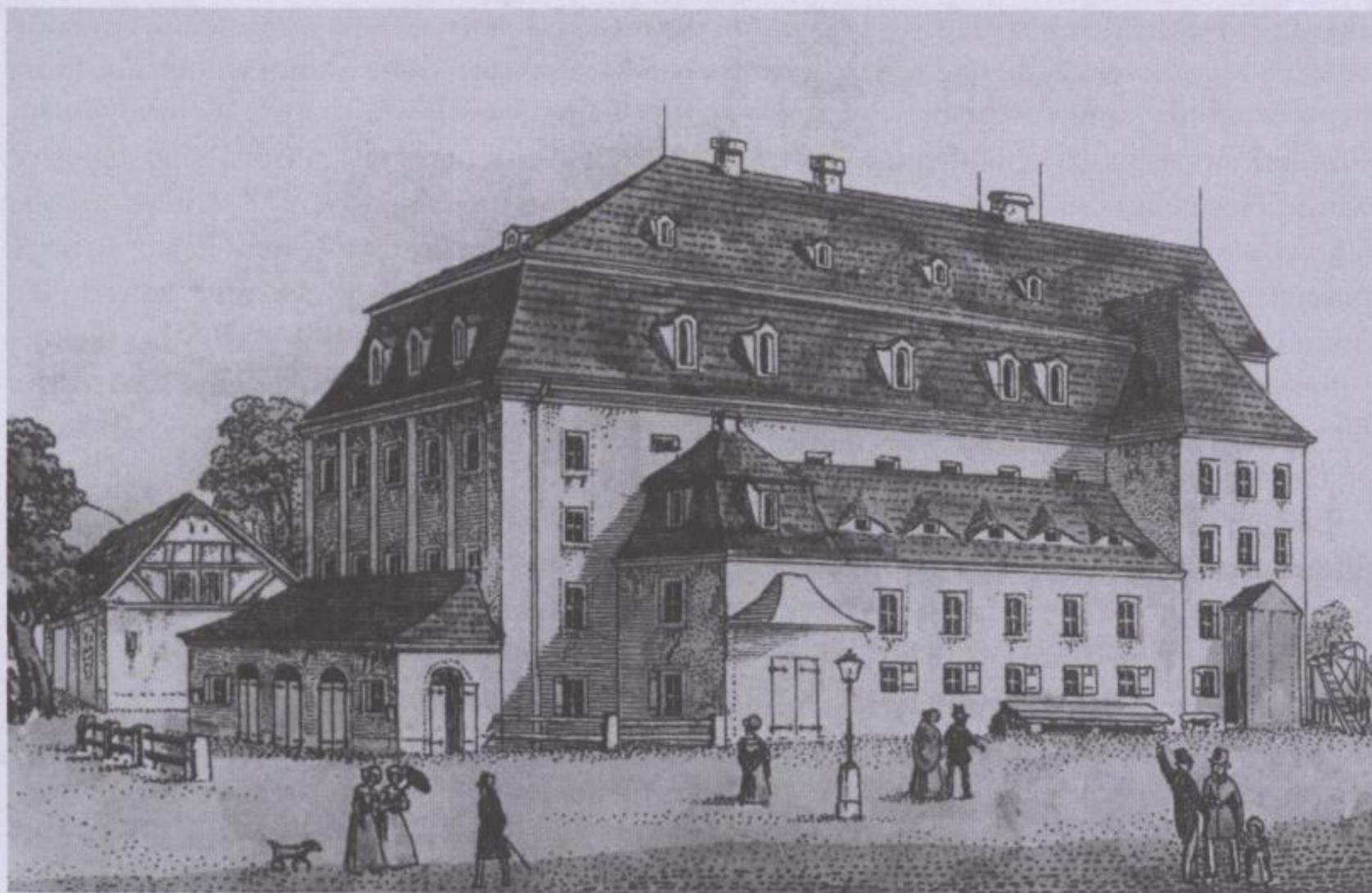


Zwinger und Komödienhaus am Taschenberg (1667–1707), Ausschnitt aus: Bernardo Bellotto, Der Zwingerhof in Dresden, Gemälde um 1750

dieser Art des Schauspiels lange schwer getan. Orientiert an ästhetischen Kriterien, die aus der Ablehnung jener älteren Formen entstanden waren, betrachtete man die Darbietungen der Wandertheater als künstlerisch minderwertig. Ausgenommen von diesem Verdikt wurde lediglich die Gesellschaft von Johann und Karoline Friederike Neuber, der man das Bemühen um die Umsetzung der von Gottsched propagierten Theaterreform attestierte.⁹ Erst in allerjüngster Zeit finden sich Studien, die bestrebt sind, das sinnliche Potential des Theaters der Wanderbühnen nicht mehr anhand anachronistischer Maßstäbe zu beurteilen.¹⁰ Das Dresdner Theaterpublikum der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sich um diese Probleme ohnehin nicht geschert. Die Expansion des deutschsprachigen Theaters wäre nicht möglich gewesen, wenn die Zuschauer dort nicht die Unterhaltung und Zerstreuung gefunden hätten, die sie suchten.

Mit dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges kam das Theaterleben in Dresden dann für mehrere Jahre zum Erliegen. Zarte Ansätze einer Wiederbelebung zeigten sich allerdings bereits 1761: Der Impresario Pietro Moretti erhielt ein Privileg zur Aufführung deutscher Schauspiele und italienischer Opern und eröffnete seine Vorstellungen am 30. September 1761 in einem von ihm bereits kurz vor dem Krieg im Zwinger errichteten Theatergebäude. Das ursprünglich als Fachwerkkonstruktion ausgeführte Haus hatte er infolge der Kriegereignisse bislang nicht nutzen können, ehe er es 1761 in einen festen Steinbau umwandelte, um es dann tatsächlich zu bespielen. Mit der Einsetzung Morettis als Generalunternehmer in Sachen Theater waren zwei einander ergänzende Tendenzen endgültig zum Durchbruch gelangt, die bereits in den Jahrzehnten vor dem Siebenjährigen Krieg deutlich spürbar waren. Zum einen hatten die Wandertheater in wachsendem Maße die Nähe zum Hof gesucht, nicht zuletzt in dem Bestreben, zu einem permanenten und nach Möglichkeit durch den Landesherrn finanziell unterstützten Theaterbetrieb überzugehen, und zum anderen hatte sich der Hof seinerseits zunehmend dem deutschen Schauspiel geöffnet. Letzteres schlug sich auch in architektonischen Veränderungen im Saal des Dresdner Gewandhauses nieder. 1747 wurde dort eine Galerie »vor die hohe Nobleße« eingebaut, um den Bedürfnissen der an die räumlichen Distinktionsmöglichkeiten eines Rangtheaters gewöhnten Hofgesellschaft entgegenzukommen, und 1756 sollte der aus anderen Gründen ohnehin anstehende Um- und Ausbau des Gebäudes dazu genutzt werden, den bisherigen Multifunktionsraum durch einen reinen Theatersaal zu ersetzen, was allerdings durch den Kriegsausbruch verhindert wurde.¹¹ Nach dem Krieg avancierte dann das Morettitheater, das 1763 durch den Kurfürsten Friedrich Christian erworben wurde und seitdem als kleines kurfürstliches Theater firmierte, zur Spielstätte für Oper und Schauspiel, während das alte Gewandhaus nicht mehr zu Theaterzwecken verwendet wurde.

Festzuhalten bleibt jedoch, daß es in Dresden nach dem Siebenjährigen Krieg nicht zur Gründung eines echten Hoftheaters kam, dessen organisatorische und finanzielle Verantwortung ganz in den Händen des Landesherrn gelegen hätte. Statt dessen wurden sowohl die italienische Oper als auch das deutsche Schauspiel durch landesherrlich privilegierte und subventionierte Theaterunternehmer betrieben (erst 1814 wurden beide Zweige verstaatlicht und unter einem gemeinsamen organisatorischen Dach zusammengefaßt). Dabei gestaltete sich der Neuanfang des kurfürstlich privilegierten deutschen Schauspiels nach 1763 reichlich holprig. Nach langwierigen Verhandlungen kam 1764 ein Vertrag mit dem Theaterunternehmer Gottfried Heinrich Koch



Altes Hoftheater (»Moretti-Theater«, 1771–1841) am Italienischen Dörfchen

zustande.¹² Allerdings dauerte sein Engagement nur eine Spielzeit, und bereits im Oktober 1765 verließ er Dresden auf Nimmerwiedersehen. Er war von der Resonanz beim Publikum enttäuscht und befürchtete zudem, daß sich die daraus resultierenden finanziellen Probleme infolge der beabsichtigten Indienstnahme einer italienischen Operntruppe durch den Hof noch verschärfen würden. Umgekehrt war man auf Seiten des Administrators Xaver mit Kochs Vertragserfüllung unzufrieden, denn anstatt der den Abonnenten anfangs zugesicherten 80 Vorstellungen hatte seine Gesellschaft nur etwa 50 gegeben.

Da Koch dennoch im Besitz des kurfürstlichen Privilegs für deutsche Schauspiele blieb, hatte sein Weggang die Konsequenz, daß einige Jahre lang überhaupt keine derartigen Aufführungen mehr in Dresden stattfanden. Erst 1770 erhielt der Theaterunternehmer Johann Christian Wäser eine neue Konzession für deutsche Schauspiele, allerdings mit der Bedingung, seinen Betrieb ohne landesherrliche Subvention allein durch die Zuschauereinnahmen zu finanzieren. Auch blieb ihm das kleine kurfürstliche Theater verschlossen, weshalb er das Brühlsche Gartentheater reaktivierte. Obwohl Wäser anfangs durchaus erfolgreich war, scheiterte er 1772 an den ökonomischen Risiken und beendete seine Vorführungen. 1773 folgte erneut ein Jahr ohne deutsches Theater, ehe zwischen 1774 und 1777 erst die Truppe von Theophil Döbbelin und danach zweimal die Gesellschaft Abel Seylers mittels kurzfristiger Kontrakte vom Hof in den Dienst genommen wurde.¹³ Anders als Wäser erhielten beide Unternehmen einen finanziellen Zuschuß aus der kurfürstlichen Kasse, dessen Höhe im Vergleich zu den Subventionen für die italienische Oper

allerdings bescheiden ausfiel. Mit 2 000, später dann 3 000 Talern pro Jahr wurde kaum ein Fünftel der Summe erreicht, die zugunsten des höfischen Musiktheaters aufgewandt wurde. Die Phase der wechselnden und kurzfristig tätigen Vertragstheater endete schließlich 1778, als mit Pasquale Bondini ein sechs Jahre laufender Kontrakt über das deutsche Hofschauspiel abgeschlossen wurde. Gegen Zahlung einer merklich erhöhten Subvention – anfangs 6 000, ab 1801 7 200 Taler jährlich – verpflichtete sich Bondini, das deutsche Schauspiel im kurfürstlichen Theater zu organisieren und künstlerisch zu leiten. Dieser erste Vertrag wurde in den folgenden Jahrzehnten immer wieder um weitere Perioden verlängert und endete erst 1814 mit der Verstaatlichung der Bühnen. Daran änderten weder der Bayerische Erbfolgekrieg, der 1778/79 eine kurzfristige Unterbrechung des Theaters zur Folge hatte, noch der Tod Bondinis 1789, dem umstandslos sein Mitarbeiter Franz Seconda nachfolgte, etwas.

Die Entstehung dieses De-Facto-Hofschauspiels fiel zusammen mit dem Aufstieg des Theaters und hierbei insbesondere des deutschsprachigen Schauspiels zur renommiertesten und wichtigsten Freizeitbeschäftigung, die es im Dresden des ausgehenden 18. Jahrhunderts gab. Ins Theater zu gehen wurde nicht nur für die gesellschaftlichen Eliten, sondern auch für breite Teile der Mittelschichten zu einem fast alltäglichen Vergnügen. Kaum anderswo sonst wurde der Anspruch der Aufklärung, in der Unterhaltung Zerstreuung und Erbauung miteinander zu verbinden, besser eingelöst als im Schauspiel. Gleichzeitig avancierten die aufgeführten Stücke und mehr noch die Darsteller und ihre Leistungen zum Stadtgespräch. Als Christian Wilhelm Opitz, ein gefeierter Darsteller junger Liebhaber, Dresden 1785 verließ, wurden ihm tränenreiche Gedichte gewidmet, und der Tod des bekannten Schauspielers Johann Friedrich Reinecke 1787 evozierte eine kaum noch überschaubare Zahl von Nachrufen.¹⁴

Diese Entwicklung war nicht zuletzt eine Folge der literarischen Weiterentwicklung, die das deutsche Theater seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchlaufen hatte. Allerdings täuscht der heute noch übliche Kanon der Hochliteratur darüber hinweg, daß die Theaterbesucher damals keineswegs jeden Abend Lessing, Schiller oder Goethe zu sehen wünschten. Immerhin gehörten die ersteren beiden noch zu jenen Autoren, deren Werke aufgeführt wurden, letzterer spielte hingegen als Dramatiker kaum eine Rolle. Die Stars unter den Bühnenautoren der Zeit waren statt dessen August von Kotzebue und August Wilhelm Iffland. Von den 1471 Aufführungen, die zwischen 1789 und 1813 am kurfürstlichen kleinen Theater stattfanden, entfielen allein 334 auf Werke Kotzebues, weitere 143 waren Stücke von Iffland, so daß beide Dramatiker zusammen ein knappes Drittel aller Dresdner Theaterabende in jenem Zeitraum bestritten.¹⁵ Ebenfalls häufiger im Spielplan vertreten waren Lustspiele von Carlo Goldoni, hinzu kamen, wenn auch seltener, Werke von Shakespeare. Mit geringfügigen Abweichungen entsprach dies dem allgemeinen Bild in der damaligen deutschen Theaterlandschaft.¹⁶ In Dresden und anderswo bevorzugte das Publikum gerade beim bürgerlichen Trauerspiel solche Stücke, die bei aller Gemütsbewegung und Dramatik am Ende zuverlässig so ausgingen, wie es der bürgerliche Wertehimmel vorsah. Edle Räuber wie Karl Moor oder Liebende, die sich wie Luise und Ferdinand in *Kabale und Liebe* selbst umbrachten, entsprachen wie manch andere Gestalt aus dem Theaterkosmos des Friedrich Schiller nur sehr bedingt diesem Schema.



Theater auf dem Linckeschen Bade (1776–1858)

Abgesehen davon ging man ohnehin lieber ins Lustspiel. Auch hier sprechen die Zahlen eine klare Sprache: Zwischen 1777 und 1813 standen in Dresden 282 Stücke ernsteren Inhalts 389 aus dem unterhaltenden und lustigen Fach gegenüber.¹⁷ Dabei überwogen die letzteren die ersteren in jeder Spielzeit, was wie bei den bevorzugt gespielten Dramatikern ebenfalls keine Dresdner Besonderheit, sondern ein auf allen Bühnen im deutschsprachigen Raum anzutreffendes Phänomen war.¹⁸ Jenseits aller hehren aufklärerischen Bekundungen war auch das Theater des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in erster Linie eine unterhaltende Anstalt.

Dies manifestierte sich auch im Wunsch der Theaterzuschauer nach Abwechslung. Die Wiederholung eines Stücks an aufeinander folgenden Spieltagen war undenkbar, selbst innerhalb einer Saison kam dies nur selten vor. Als Beispiel sei hier die Spielzeit 1786/87 (Oktober–März) angeführt, in der am kurfürstlichen Theater 57 verschiedene Stücke gegeben wurden.¹⁹ Lediglich sechs davon wurden einmal wiederholt, und kein Werk erlebte mehr als diese zwei Aufführungen.

Diejenigen Stücke aber, die wiederholt wurden, waren alle dem unterhaltenden Genre zuzurechnen, drei abendfüllende Lustspiele und drei einaktige Nachspiele, letztere teilweise mit Musik, und zwischen den Wiederholungen lagen jeweils mehrere Wochen. Dieser ständige Wechsel der Stücke war nicht auf eine Saison beschränkt, sondern setzte sich in den folgenden Spielzeiten fort. Nur ausgesprochene Erfolgswerke wurden bereits in der nächsten Saison erneut gegeben, meistens aber lagen längere Pausen dazwischen. Das thematisch bürgerlich geprägte Repertoire zeigt, daß der im späten 18. Jahrhundert erfolgten organisatorischen Anbindung des Theaters an den Hof kein inhaltliches Äquivalent gegenüberstand. Vielmehr waren umgekehrt der Landesherr und sein Hofstaat im allgemeinen Theaterpublikum aufgegangen und teilten im Großen und Ganzen dessen Vorlieben und Abneigungen. Oder mit anderen Worten: Dresden besaß wie andere Residenzen in Deutschland auch: ein bürgerliches Hoftheater.²⁰

Neben diesem etablierten sich ab der Mitte der 1770er Jahre weitere professionelle und semi-professionelle Bühnen. Zu letzteren gehörte das Societätstheater, das 1776 aus dem Zusammenschluß von 15 Dresdner Bürgern und Adligen entstand, die ein ursprünglich zu ihrem eigenen Vergnügen gedachtes Liebhaber- und Dilettantentheater begründeten.²¹ Diese für das gesellige 18. Jahrhundert so typische Vereinigung avancierte allerdings binnen kurzem zu einem der berühmtesten und besten Privattheater in Deutschland, dessen künstlerische Leistungen hinter denen des kurfürstlichen Schauspiels kaum zurückstanden. Zu den professionellen Bühnen zählte dagegen das Theater im Linckeschen Bad, einer beliebten Naherholungs- und Vergnügungsstätte. Dort fanden 1775 erstmals den Sommer über Theateraufführungen statt, deren Erfolg Carl Christian Lincke, den Besitzer der Badeanstalt, dazu bewog, 1776 ein »Comödien Haus« auf dem Gelände errichten zu lassen, in dem in den Folgejahren regelmäßig in der Sommersaison gespielt wurde.²² Anfangs gastierten hier wechselnde Gesellschaften, von 1790 an bis 1816 dann stets die Truppe von Joseph Seconda. Das Repertoire des Theaters im Linckeschen Bad unterschied sich im Schauspiel nur graduell vom Programm der kurfürstlichen Bühne, umfaßte darüber hinaus aber auch deutsche Singspiele und Opern, die letztere nicht anbot.

Insgesamt gesehen durchlief das deutschsprachige Theater in Dresden im 18. Jahrhundert einen bemerkenswerten Expansionsprozeß. Das Angebot an theatralischen Darbietungen, das schon um 1700 nicht unbedeutend war, nahm im Laufe des Säkulums noch beträchtlich zu und gewann zugleich eine immer mehr auf Dauer angelegte organisatorische Form. Parallel hierzu veränderte sich der Inhalt des Theaters. Waren es in der ersten Jahrhunderthälfte die Burlesken und die Haupt- und Staatsaktionen, welche die Zuschauer anlockten, so machte sich nach 1763 in wachsendem Maße die Literarisierung des Schauspiels bemerkbar. Allerdings blieb auch unter diesen gewandelten Vorzeichen die Unterhaltung des Publikums die vorrangige Funktion der Bühne. Außerdem gilt es festzuhalten, daß das Theater auch und gerade in der Residenzstadt Dresden am Ende des 18. Jahrhunderts im Hinblick auf das Repertoire und die vorherrschenden Geschmacksnormen zu einer durch und durch bürgerlichen Angelegenheit geworden war.

Anmerkungen

- 1 F. Löffler, *Das alte Dresden*, 15. Aufl., Leipzig 2002, S. 46; H. Schnoor, *Dresden. Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 224; *Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten 1732*, S. 38.
- 2 *Auserlesener Historischer Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten 1747*, S. 27, 50, 58; M. Zumpe, *Die Brühlsche Terrasse in Dresden*, Berlin 1991, S. 112–114.
- 3 Die Gastspiele der Wandertheater im 18. Jahrhundert lassen sich aus den Konzessionierungsakten und den Standgeldrechnungen ermitteln. Siehe zu ersterem StadtA Dresden, Ratsarchiv, C XVII 24; C XVII 35; C XVII 36; C XVII 45; C XVII 50; C XVII 66; C XVII 67, Vol. I-II; C XVII 138y; C XVII 139c; C XVII 141b; C XVII 142c, Vol. I–IV und zu letzterem B. Rudin, *Zwischen den Messen in die Residenz. Das Theater- und Schaustellergewerbe in Dresden und Leipzig nach den Standgeldrechnungen*, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 34/35 (1988), S. 74–104. Sofern keine anderen Belege genannt werden, stammen alle Angaben über die im Text erwähnten Theatergesellschaften aus diesen Quellen.
- 4 G. Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Köln / Wien / Weimar 1992, S. 15.
- 5 M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*, Dresden 1862, S. 303f, 356–358; R. Prölss, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, Dresden 1878, S. 173–175.
- 6 G. Hansen, *Formen der Comedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten 1984, S. 63–72; Fürstenau, *Musik und Theater*, S. 304f.
- 7 E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 2. Aufl., Tübingen / Basel 1999, S. 60–80.
- 8 B. Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn u. a. 2003.
- 9 R. Graf, *Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und Schaubühne*, in: B. Rudin / M. Schulz (Hrsg.), *Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin*, Reichenbach i. V. 1999, S. 125–144.
- 10 Müller-Kampel, S. 10–26.
- 11 *Auserlesener Historischer Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten 1747*, S. 27; StadtA Dresden, RA, C XIII 23, *Die vorgehabte Reparatur und Erhöhung des Gewandhauses betr. 1756* [unfol.], [fol. 5-7v].
- 12 M. Fürstenau, *Der Prinzipal Johann Gottfried Heinrich Koch in Dresden, 1764 und 1765*, in: *Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger* 3 (1875), S. 17–30; HStA Dresden, Loc. 908/01; Loc. 908/02.
- 13 Hierzu und zum folgenden HStA Dresden, Loc. 909/03; Loc. 909/04; Loc. 909/05.
- 14 *Magazin der Sächsischen Geschichte* 1785, S. 239; Prölss, S. 316f.
- 15 Prölss, S. 340.
- 16 M. North, *Genuß und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*, Köln / Weimar / Wien 2003, S. 181–188.
- 17 Prölss, S. 311, 339.
- 18 S. Mauerer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1982, S. 131f.
- 19 *Hoftheaterzettel*, Bd. 1 (1786/87), S. 33–82.
- 20 U. Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 115–125.
- 21 E. Gruber (Hrsg.), *»Der Mensch hascht unaufhörlich nach Vergnügen«. Zur Geschichte des Societätstheaters in Dresden und anderer »Bühnen im Taschenformat«*, Berlin 1998.
- 22 StadtA Dresden, RA, C XVII 141, fol. 2-4v.

Sittlicher Bürger Abendschule. Das Societätstheater – eine Dresdner Liebhaberbühne des ausgehenden 18. Jahrhunderts

August Gottlieb Meißner, ein bekannter Modeschriftsteller der Goethezeit, hat nach der Übersiedelung nach Prag seiner einstigen sächsischen Wirkungsstätte ein wenig schmeichelhaftes Zeugnis ausgestellt. Dresden, so vertraute er seinem Dichterfreund Goeckingk am 1. März 1800 an, sei nun einmal nicht der Ort, wo man den guten deutschen Geschmack suchen dürfe. Man begnüge sich mit seichter Tagesliteratur, spiele die neuesten italienischen Arien, bedaure, daß man nur wenig Kastraten zu Kirchensängern habe, glaube alles zu wissen und wisse nichts von dem, was Deutsche tun und schreiben. Kaum fünfzig Menschen wüßten hier, daß Lessing lebte, und zehn bis fünfzehn Menschen läsen ihn.¹

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Städten, so könnte man in Meißners Sinne zuspitzen, hatte die Elbestadt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wenig Anteil an der Herausbildung bürgerlicher Kultur in Deutschland, oder vielmehr: an der Durchsetzung und Entfaltung ihres damaligen Leitmediums, des deutschen Theaters. Zu sehr dominierte der konservative sächsische Hof das kulturelle und gesellschaftliche Leben der Residenzstadt, der zu Lasten des Sprech-, resp. des deutschen Theaters bis ins 19. Jahrhundert hinein an der repräsentativen italienischen Prunkoper festhielt. Und dennoch findet sich – ausgerechnet hier – eine der erstaunlichsten deutschen Bühnen dieser Zeit, die ohne einen umfänglichen Kulturtransfer mit anderen Theaterzentren, ohne den lebhaften Austausch zwischen den Ständen, vor allem jedoch ohne das rege kulturelle Engagement bürgerlicher Kreise nicht denkbar gewesen wäre: Das Societätstheater in der Dresdner Neustadt. Daß Meißner lange Zeit als Nestor dieser mutmaßlich ersten Vereinsbühne Deutschlands fungierte, läßt sein eingangs zitiertes Verdikt in anderem Licht erscheinen: Es gründet in einer kaum verhohlenen Enttäuschung darüber, daß jene frühe bürgerliche Selbstbildungsanstalt in Sachen Theater – denn das vor allem ist diese Laienbühne in ihren ersten Dezenen gewesen – die in sie gesetzten Hoffnungen nicht erfüllte. Das aber resultierte weniger aus einem (vermeintlich) dem deutschen Theater abträglichen geistigen Klima der Stadt, sondern vielmehr aus den überall zu beobachtenden großen Umwälzungen im Theatersektor jener Jahre, die als Ergebnis die noch heute gültige Ausformulierung eines »trivialen« Laienspielbereichs auf der einen Seite sowie eines »hochkulturellen« und professionellen Theaterbereichs auf der ande-

ren Seite zeitigten. Auf die weitläufige und bis dato wenig erforschte Entwicklung des Amateurtheaters seit 1800 wird im Folgenden nicht weiter eingegangen werden. Anstelle dessen kommt das Societätstheater während seiner Blütezeit zwischen 1776 und 1800 in den Blick, und damit während einer Zeit, als diese »Abendschule sittlicher Bürger« einer Reihe ähnlicher Unternehmen zum Vorbild gedient hatte.²

Ins Leben gerufen wurde das Societätstheater von einer – wie es damals hieß – »Gesellschaft längst verbundner Freunde, [die] bey gleichem Geschmacke an Kunst, und bey ähnlichen Trieben zur geselligen Freude [...] mit vereinten Kräften an [der] Errichtung einer Privatbühne arbeiteten.«³ Fünfzehn Bürger und Adlige hatten sich im Frühjahr 1776 zusammengeschlossen, um während ihrer Mußestunden die gemeinschaftliche Aufführung von Theaterstücken zu bewerkstelligen. Die Entstehung der Bühne erfolgte dabei vor dem Hintergrund eines Umbruchs in der Dresdner Theaterlandschaft, der nach dem Siebenjährigen Krieg durch die Entlassung der französischen Hofschauspieler und das Engagement subventionierter deutscher Theatergruppen erfolgt war: Nach mißglückten Versuchen verschiedener Prinzipale, die Gunst des Publikums zu erwerben, entfachten seit Oktober 1775 die Aufführungen der Theatergruppe Abel Seylers den Enthusiasmus für eine neue und reformierte Schaubühne, der sich nicht nur in der engen Zusammenarbeit der Dresdner Gelehrten-, Künstler- und Dichterkreise mit dieser Gesellschaft, sondern mehr noch in der Gründung des Liebhabertheaters niederschlug. Nicht allein über die Theaterarbeit hatte der Societätskreis mit der Schauspielgruppe Kontakt: Als Freimaurer fanden Abel Seyler und Christian Brandes auch Aufnahme in die Dresdner Logen, denen Mitglieder des Societätstheaters angehörten. Im gemeinsamen Umgang wurde hier allem Anschein nach die Idee zur Etablierung eines Gesellschaftstheaters geboren, denn schon vor ihrem Engagement in Dresden war die Seylersche Theatertruppe mit der Einrichtung bürgerlich-adeliger Liebhaberbühnen in Tuchföhlung gekommen. Friedrich Wilhelm Gotter hatte so Anfang 1773 in Gotha ein Privattheater eingerichtet, auf dem man Komödien Destouches, Goldonis und Ayrenhoffs gab. Zu dieser Zeit hatte Gotter regen Kontakt zur Seyler-Ekhof'schen Gesellschaft, zu deren Weimarer Aufführungen er – wie später Karl Philipp Moritz und August Wilhelm Iffland – regelrechte Pilgerfahrten unternahm. In Weimar hingegen kompensierte man nach dem Schloßbrand und der daraufhin erfolgten Abwanderung Seylers nach Sachsen den Verlust an Unterhaltung durchs eigene Liebhaberspiel. Noch bevor sich Goethe im Mai 1776 an dieser Dilettantenbühne beteiligte, hatte Friedrich Justin Bertuch ein provisorisches Theater eingerichtet, auf dem Hofbeamte Komödien aufführten. Eine ähnliche Funktion, das Spiel trotz der Abwesenheit professioneller Schauspieler aufrechtzuerhalten, mag auch die Societätsbühne während ihrer ersten Phase besessen haben, bespielte doch Seylers Gesellschaft zwischen April/Mai und September/Oktober die Messestadt Leipzig. Während nun jedoch den Bühnen in Gotha und Weimar eine Interimsfunktion bis zur Verpflichtung neuer Schauspieler zukam, zeigte sich in Dresden sehr bald, daß das Spiel keinesfalls nur auf die Überbrückung theaterloser Zeiten hin angelegt war. Dies unterschied das Societätstheater von den zahlreichen frühen Liebhaberbühnen um 1775, die in Ermangelung theatralischer Unterhaltung aber auch zur festlichen Umrahmung dynastischer Anlässe in einer Reihe von kleineren mitteldeutschen Residenzen wie Gotha, Weimar, Coburg, Dessau und Hanau zustande gekommen waren. Und noch ein weiterer, wichtiger Unterschied ist gegenüber

diesen ersten bürgerlich-adligen Liebhaberunternehmen, aber auch hinsichtlich dem bis ins 19. Jahrhundert gepflegten Theaterspiel an den Höfen sowie gegenüber den um 1800 in Mode kommenden, bald zahllosen bürgerlichen Haus- und Familientheatern⁴ zu vermerken: Anders als dort verabschiedeten die Societätsmitglieder eine 25 Artikel umfassende Vereinssatzung, die von jedem der 50 Teilnehmer unterzeichnet wurde. Auf diese Zahl war die Mitgliederstärke der Gesellschaft die längste Zeit festgesetzt, bevor sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf über 75 Teilnehmer anwuchs. Sieht man einmal von den Gesetzen der bis in die frühe Neuzeit zurückreichenden Handwerkertheater in Biberach und Kaufbeuren ab, so ist diese Vereinssatzung die erste nachweisliche im Bereich des Amateurtheaters gewesen. Zugleich rückt sie die »Freundschaftliche Bühne«, wie das Societätstheater auch genannt wurde, in engen Zusammenhang mit den Aufklärungsgesellschaften des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts, die auch in Dresden zahlreich vertreten waren. Denn nicht nur dem Namen nach war das Societätstheater einer Epoche verpflichtet, die als Zeitalter der Societäten sowie als das »gesellige Jahrhundert« (Ulrich Im Hof) in die Geschichtsbücher eingegangen ist. Die Gemeinsamkeiten reichten vielmehr weiter, von der Organisationsform der Bühne, die sich an dem Vorbild der ökonomischen Societäten orientierte, bis hin zu der oftmals engen biographischen Verflechtung seiner Mitglieder mit anderen Dresdner Gesellschaften: Karl August Zschiedrich, einer der Leiter der Vereinigung, war zugleich Kassierer bei der Dresdner »Ökonomischen Societät«, einer von sechs Filialen der berühmten, 1764 in Leipzig gegründeten gemeinnützig-patriotischen Gesellschaft. Andere wichtige Teilnehmer gehörten, das wurde ja schon erwähnt, der Dresdner Freimaurerloge zum »Goldenen Apfel« an oder beteiligten sich an Vereinsgründungen, wie etwa jener des geselligen Zirkels der »Harmonie«. Die Zugehörigkeit der Neustädter Bühne zur Welt der Societäten äußerte sich schließlich auch in ihrer gemeinnützigen Ausrichtung: Mehrmals im Jahr wurden »zum Besten der Armen« Aufführungen geboten, bei denen man Kollekten sammelte. Entsprechend dem Toleranzideal der Aufklärung wurden die Spenden anschließend »durch [...] hiesige Prediger unter die Armen beiderlei Religionen vertheilt.«⁵ In den meisten dieser Gesellschaften wurde ohne Ansehen des Standes die Diskussion gepflegt, konstituierte sich bürgerliche Öffentlichkeit. Auch hieran hatten die Gesellschaftstheater des ausgehenden 18. Jahrhunderts – neben den Societätsfilialen in Bautzen, Freiberg und Meißen sind als größere Pendants u. a. das Magdeburger Gesellschaftstheater oder die Nürnberger »Gesellschaft der freundschaftlichen Privatbühne« zu nennen – entschiedenen Anteil. Solche Bühnen waren daher mehr als nur bloße Theaterinstitute, deren einziger Zweck die Aufführung von Schauspielen bildete: Nach dem Spiel tafelte und tanzte man, räsonnierte und verständigte sich gemeinsam über die neuesten Entwicklungen. Per Satzung schrieb man die Rahmenbedingung des Liebhaberspiels, aber auch des Theaterräsonnements, nämlich die Gleichheit aller Mitglieder, fest. Auf diesem Fundament übte man einen demokratischen Umgang miteinander ein. Bei aller Nachahmung des adeligen Liebhaberspiels wiesen diese Formen selbstgewählter Geselligkeit daher weit über die Kultur des Ancien régime hinaus, in eine neue bürgerliche Epoche.

Aus den Reihen der Societät wurden fünf Vorsteher, ein Kassierer sowie ein Sekretär gewählt. Ihnen oblag es, die Auswahl der Stücke, die Besetzung der Rollen sowie die sonstigen Geschäfte der Privatbühne zu besorgen. Die Kosten für Kostüme, Spielvorlagen, Beleuchtung sowie den



Siegfried von Lindenberg und Schulmeister Schwalbe räsonnieren im Societätstheater über die Wirkung des Magnetisierens auf »Mamsells«, Zeichnung von J. H. Ramberg, 1790

Unterhalt des Hauses wurden zu einem nicht geringen Teil von adligen Mäzenen bestritten. Ihre Beteiligung wurde begrüßt und herausgestellt, wohl auch darum, weil sich die Gesellschaft hierdurch der Protektion derselben versicherte. Von Bedeutung wurde ihr Schutz Ende des 18. Jahrhunderts, als sich die Theaterliebhaber mannigfaltiger Angriffe erwehren mußten. Nicht allein vonseiten der Geistlichkeit wurden Einwände gegen die »sittenverderbende Theatromanie« der Bürger formuliert; auch die Obrigkeit, insbesondere in Preußen, Österreich und Bayern, ging nach 1792/93 massiv mit Verboten gegen die »Bühnen im Taschenformat« vor, sei es weil sie verdeckte politische Umtriebe witterte, wirtschaftliche Nachteile durch die »vergeudete Zeit« der Untertanen mutmaßte, aber auch finanzielle Einbußen für ihre neuetablierten Hofbühnen und Nationaltheater befürchtete. Erlangten Bühnen wie das Societätstheater durch die Einbeziehung hochgestellter Protektoren eine gewisse Sicherheit vor Nachstellungen, so konnten sich umgekehrt Fürsten und Adel durch ihr Engagement als aufgeklärte Vertreter ihrer Zeit profilieren. So entstanden u. a. in Erfurt, Meiningen, Dürkheim und Fulda in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts sogar Privattheater auf den ausdrücklichen Wunsch der Landesherrn hin, wenngleich der Verdacht naheliegt, daß sich ihr Eingreifen weniger ihrem Bestreben nach »Beförderung der

Aufklärung und Ausrottung alter Vorurtheile«⁶ verdankte, sondern eher ihrem Kalkül der Einsparung einer »ordentlichen Hoftruppe«.⁷

Wenngleich die Kosten für eine Liebhaberbühne im Vergleich zu den Ausgaben für eine stehende Bühne oder eine subventionierte Theatergruppe kaum zu Buche schlugen, so war doch der Aufwand für erstere keinesfalls unerheblich, da sie sich oftmals Angestellte leisteten, welche die technischen Dinge wie den Umbau der Kulissen, die Versorgung der Wachs- und Talgkerzen, aber auch den Brandschutz bewerkstelligten. Häufig wurde hierzu jedoch auch das Dienstpersonal der vornehmen Gönner herangezogen, die selbst auf der Bühne, die Societätsmitglieder waren in einen aktiven und einen passiven Teil geschieden, nicht in Erscheinung traten. »Ich ward sehr überrascht«, berichtete aus Dresden 1781 ein Theaterliebhaber ins fridericianische Berlin, »als ich hier, wo sonst teutsche Litteratur und wahrer Geschmack immer noch weit zurückgeblieben ist, eines der besten Privattheater [...], [...], antraf. Meine Verwunderung mehrte sich, als ich hörte, [...], daß nicht nur einige der besten hiesigen Köpfe, sondern auch Rätthe aus den vornehmsten Kollegien, Minister und auswärtige Gesandten Theil dran nähmen; obgleich freilich nur mit Tragung der Kosten.«⁸ Neben Carl von Kurland, einem Sohn Friedrich Augusts I., der vor seinem Beitritt zur Societät schon maßgeblich an der Ausrichtung von Dilettantenkonzerten in dem nach ihm benannten Kurländer Palais beteiligt war, ist die Mitgliedschaft des englischen Diplomaten Esquire Hugh Elliot sowie des schwedischen Gesandten Graf Löwenhjelm wahrscheinlich. Auch Graf Alois Friedrich von Brühl, dessen *Theatralische Belustigungen* sich einiger Beliebtheit erfreuten, sowie Graf Moritz von Brühl standen in enger Verbindung zur Societät.

Während der Anfangsjahre wechselte das Societätstheater mehrmals seinen Standort: Bald nachdem die Gesellschaft auf der provisorischen Bühne eines nur fünfzig Zuschauer fassenden Gartensaales »vor dem Falkenschlage« in der Friedrichstadt den Spielbetrieb aufgenommen hatte, folgte der Umzug in ein dreifach größeres Gebäude, das der renommierte Hofbuchhändler und Verleger Georg Conrad Walther zur Verfügung gestellt hatte. Nach Walthers Tod im Januar 1778 sah sich die Vereinigung erneut gezwungen, nach Räumen Ausschau zu halten. Mit dem Gartengebäude des Regierungskanzlisten Johann Christoph Hoffmann in der Hauptstraße der Neustadt⁹, das auch heute noch mit dem Namen des Societätstheaters verbunden ist, wurde schließlich – nach einer Spielpause infolge des bayrischen Erbfolgekrieges – Ende 1779 ein mehr als adäquater Ersatz gefunden. Bis zum 19. Mai 1832 fanden hier während der verlängerten Winterhalbjahre meist Freitags oder Sonntags die Vorstellungen statt. Von Nachfolgevereinigungen wurde dann noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts das Theater genutzt. »Ein Saal der [...] zu Maskeraden bestimmt war, und seine Bestimmung nie erreichte«, berichtete der *Theater-Kalender, auf das Jahr 1785* über die Spielstätte, »wurde [...] zum Schauplatze eingerichtet. Er faßt im Parterre und auf der mit einem Amphitheater versehenen Galerie 250 Zuschauer, und im Orchester spielen 24 Musiker. Das Theater hat an der Seite zwey Garderoben [sic!], und 8 Dekorationen [...]. Der Haupt-Eingang ist geräumig [...] Theater, Orchester, Galerie und Parterre haben ihre besonderen.«¹⁰ Die Theatermaschinerie, die Kulissen und die Innenausstattung wurden seinerzeit viel gerühmt. Johann Ludwig Giesel, dem u. a. das Leipziger »Gewandhaus« seine Ausschmückung verdankte, hatte die Dekorationen gestaltet. Der Entwurf zum Vorhang des Theaters, auf dessen Abschilderung die Berichte über die Neustädter Bühne große Mühe verwandten,

stammte hingegen von Johann Eleazar Schenau. Zur Entstehungszeit dieses Kleinods 1784 teilte sich Schenau mit Giovanni Battista Casanova die Direktion der Dresdner Kunstakademie. Rechtfertigte noch der programmatische Prolog zur Eröffnung der Bühne das Spiel aus seiner Unterhaltungsfunktion, so äußerte sich im allegorischen Programm des Theatervorhangs eine weitere zentrale Zielsetzung der Societät: Allen Anfechtungen des unbürgerlich-luxuriösen Vergnügens zum Trotz eine »moralische Schaubühne« und (Selbst-)Bildungsanstalt zu errichten. »[Der Vorhang] zeigt [...] den Tempel der Tugend, offen, auf Säulen ruhend und von innen durch ein olympisches Licht erleuchtet, zu dem Thalia einen Jüngling führt, [...]. Neben ihm steht eine Bacchantin mit allem Zauber der Wollust, die ihm einen Becher beut, aber er entzieht ihr den Blick, und wendet sich nach der auf einer Wolke schwebenden Göttin des guten Geschmacks [sic!], die ihm Dolch und Maske darbietet. Auf der anderen Seite liegt im Vordergrund ein trunkener Faun, und im Hintergrund, zeigt sich, [...], der Tempel der Wollust von Genien und Rosenketten umflattert. Das ganze macht eine herrliche Wirkung, und wird von Kunstkennern bewundert.«¹¹ Am Proszenium waren die Büsten Shakespeares, Molières, Lessings und Friedrich Wilhelm Gotters aufgestellt. Über den Dichtern prunkte das Motto der Vereinigung: *amicitiae & otio* – »An die Freundschaft und Muße« – entsprechend dem empfindsamen Freundschaftskult jener Zeit.

Die vorbildliche Organisationsform sowie die Qualität der Aufführungen machten die Societätsbühne bald über die Grenzen Sachsens hinaus bekannt. In Theaterzeitschriften fand sie neben den etablierten Hofbühnen und den Gastspielen namhafter Wandertruppen gleichberechtigte Erwähnung. Sensationell schien gegen Ende des 18. Jahrhunderts schon allein ihre Beständigkeit: »Gewöhnlich haben Liebhaber-Theater nicht die längste Dauer«, räsionierten die *Neuen Dresdner Merckwürdigkeiten* gemeinnützigen Inhalts 1793: »Sie tragen oft den Keim der Zerstörung in sich selbst [...], und es ist auch natürlich, daß sie zerfallen müssen, wenn nicht edle Absichten zum Grund liegen, und solide Familien die Glieder sind. Zum Lobe des hiesigen freundschaftlichen Theaters ist daher genug gesagt, daß es ietzt schon hundertundvierundzwanzig Vorstellungen gegeben hat. Vielleicht ist der Redakteur [...] im Stande, künftig [...] Beiträge zur Geschichte dieses, in Rücksicht auf die teutschen Bühnen gewiß nicht unbedeutenden Instituts, bekannt machen zu können.«¹² »In einem Zeitraum von dreizehen Jahren hat sich dieses Institut zu solcher Festigkeit gebildet, die ihm einen Platz [sic!] in der Geschichte deutscher Schauspielkunst erwerben muß, da so viele ähnliche Gestalten indessen aufhörten«¹³, führte dagegen 1789 das *Taschenbuch für die Schaubühne* aus. »Wäre es denn nicht einmal möglich, dergleichen in unsrer lieben Vaterstadt zu Stande zu bringen?«¹⁴ hatte im Vorjahr schließlich Adolf Freiherr von Knigge in Hannover angemahnt.

Das Ansehen der Bühne zehrte jedoch nicht allein von der wegweisenden Organisationsform, die erst das Fundament zu ihrer Langlebigkeit legte. Es verdankte sich auch dem künstlerischen Ruf, den einzelne ihrer Mitglieder genossen. So stellte der schon erwähnte August Gottlieb Meißner über mehrere Jahre sein Schaffen ganz in ihren Dienst. Gemeinsam mit Karl August Zschiedrich sowie mit Hans Ernst von Teubern, einem Rat beim Geheimen Konzil, bildete Meißner den Mittelpunkt des Vereins. Ein Anliegen desselben bildete in den Anfangsjahren, seinem verehrten Vorbild Lessing zur Geltung zu verhelfen. Doch die Societäts-Aufführungen der *Minna von*

Barnhelm (1777), des *Freigeists* (1777) und der *Emilia Galotti* (1784) fanden keine Nachahmung und scheiterten am Desinteresse des Dresdner Publikums zu dieser Zeit. Meißner zur Seite standen Dresdener Literaten wie Johann Christian Bock oder Franz Carl Romanus.¹⁵ Nicht nur Scheuau und Giesel, sondern auch andere bekannte Künstler – wie der Porträtmaler Anton Graff und der Komponist Johann Gottlieb Naumann – verkehrten in freundschaftlicher Weise mit der Societät. Kursächsische Kapellmeister, Joseph Schuster etwa und Franz Seydelmann, steuerten zum »Gesamtkunstwerk« der Dilettantenbühne Kompositionen bei. Das Repertoire beschränkte sich daher nicht nur auf Komödien, Schauspiele und Tragödien sowie auf die damals so überaus beliebten »dramatischen Sprichwörter«: Auch Singspiele wie Karl Ditters von Dittersdorf *Der Doktor und der Apotheker* (1800) oder Wenzel Müllers *Der Geisterseher* (1800), daneben Opernszenen, Kammerkonzerte und gesellige Lieder wurden unter Mithilfe ausgebildeter Musiker – Simon Uhlig etwa, ein Geiger der Kurfürstlichen Kapelle, war langjähriges Vereinsmitglied – gegeben. Ordnet man die gebotenen Stücke nach den Theatergattungen, so atmet ihr Verhältnis zueinander freilich den Geist der Zeit. Wie auf den großen Bühnen, so dominierte auch hier die leichte Muse eindeutig das Programm: Von den 113 unterschiedlichen Stücken, die im Zeitraum zwischen 1776 und 1798 zur Aufführung kamen, standen fünfzehn Schauspielen, zwei Tragödien und zwei Singspielen nicht weniger als 94 Komödien gegenüber.¹⁶ Allein die Titel dieser Komödien – etwa Johann Christian Brandes *Der Graf von Olsbach, oder die Belohnung der Rechtsschaffenheit* (1782) oder August Friedrich Langbeins *Vergeben ist süßer, als strafen* (1786) – zeigen die Tenzenz derselben an: Immer darf sich die Tugend bewähren, triumphiert am Ende die Ehrbarkeit, tragen Fleiß und Enthaltsamkeit, Treue und Frömmigkeit den Sieg davon. Nicht nur in der Aufführung der Lessingschen Dramen oder von Johann Anton Leisewitz' auf der Hofbühne verbotenem Trauerspiel *Julius von Tarent* (1781) dokumentierte sich der Anspruch der Societät, die Bühne als Medium der Läuterung und Versittlichung des Menschen einzusetzen. Auch die Unmenge bürgerlicher Rührstücke zeugt von diesem Anliegen in den ersten Jahrzehnten.

Es steht nun außer Zweifel, daß die darin glorifizierten Tugenden in besonderem Maße dem Selbstverständnis des gebildeten Bürgertums entsprachen. Privattheater wie die Societätsbühne waren daher Ausdruck wie Plattform der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Anders als in Frankreich traten die aufgeklärten Gesellschaftsschichten in Deutschland jedoch nur äußerst selten gegenüber dem Absolutismus in offene Opposition. Trotz allen aufklärerischen Impetus und allen demokratischen Rasonnements ist das Societätstheater daher nie eine »revolutionäre« Bühne gewesen. Zwar zeigte sich in der Auffassung, dem »Menschen« und nicht seinem Rang, dem geselligen Beisammensein und nicht der Etikette den Vorrang zu geben, eine egalitäre Grundeinstellung, die auch im empfindsamen Freundschafts- und Naturkultus Ausdruck fand: Innerhalb der Societät existierte eine Gruppe, die in der freien Natur – fernab also des höfischen Betriebes – auf einem Loschwitzer Weinberg ihrer Theaterleidenschaft nachging.¹⁷ Doch schon ein näherer Blick auf die gebotenen Komödien und Sittengemälde zeigt, daß die Frage nach dem kritischen Gehalt einer solchen Gesellschaft nicht gar so einfach zu beantworten ist: Denn in diesen weitverbreiteten Rührstücken wurden die glorifizierten Werte nicht als spezifisch bürgerliche, sondern als »Allgemein-Menschliche« deklariert. Aus diesem Grunde



Das Societätstheater nach dem Wiederaufbau 1998, Foto Hennig

konnte sich auch die aufgeklärte aristokratische Gönnerschaft mit dem Repertoire der Bühne identifizieren. Darüber hinaus legitimierten die Mitglieder ihr Spiel nicht nur aus dem allgemein menschlichen Nutzen einer »moralischen Schaubühne« heraus, sondern konkreter noch aus seinem Nutzen als Erziehungsmittel tugendsamer Staatsbürger: »Nächst dem öffentlichen Kanzelvortrage, nächst dem Schulunterricht, nächst der Lektüre«, stellte Karl August Zschiedrich 1789 fest, nehme das Theater »in Absicht der Polizierung des Staats und Bildung guter Staatsbürger den ersten Platz [ein].«¹⁸ Schließlich – und auch daraus erklärt sich die »Theatromanie« des Bürgertums zwischen 1775 und 1800 – wurden die »Bühnen im Taschenformat« als »Geschmacksbildungsanstalten« begriffen, in denen die bürgerlichen Eleven einüben sollten, was sie für eine Karriere auf dem theatralen Parkett der höfischen Welt vor allem brauchten: sicheres Auftreten, gute Aussprache, Geschmack, Menschenkenntnis, Disziplin sowie nicht zuletzt Bildung. Zieht man nun den letzten Sachverhalt bei der eingangs erwähnten Frage, weshalb es ausgerechnet in Dresden zur Gründung einer solchen Bühne gekommen ist, in Betracht, dann liegt nahe, daß die sächsische Residenz in mehrfacher Hinsicht den idealen Nährboden für eine solche Gesellschaftsbühne gebildet hat: Anders als in den »bürgerlichen Handelsstädten«, in Leipzig etwa oder Hamburg, war hier das gesellschaftliche Leben noch immer stark vom Hof domi-

niert, an dessen »theatraler Erscheinungsweise« sich die Umgangsformen des gehobenen Bürgertums und der Beamten orientieren und »abarbeiten« konnten. Als »Geschmacksbildungsanstalt« hatte dabei das Societätstheater Anteil an der Integration des Bürgertums in eine noch immer vom höfischen Formenkanon geprägte gehobene Gesellschaft. Umgekehrt existierte in Dresden jedoch auch eine selbstbewußte bürgerliche Schicht, die im Gegenentwurf zur höfischen Sphäre nach neuen und eigenen Formen der Vergesellschaftung suchte und sie im gleichberechtigten Umgang miteinander fand. Auch hieran hatte das Societäts-Theater – schon allein sein Doppelname enthält diese widerstreitenden Tendenzen von Anpassung und Emanzipation in Nuce – als Phänomen einer »Schwellenzeit« großen Anteil.

Anmerkungen

- 1 Brief von August Gottlieb Meißner, zit. nach: Rudolf Fürst: August Gottlieb Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen, Stuttgart 1894, S. 11.
- 2 Zur Geschichte des Societätstheaters und der Laienbühnen auch nach 1800, vgl. ausführlicher: Eckhard Gruber (Hg.): »Der Mensch hascht unaufhörlich nach Vergnügen«, Zur Geschichte des Societätstheaters und anderer »Bühnen im Taschenformat«, Berlin 1998.
- 3 Vom Societätstheater in Dresden. In: Theater-Kalender auf das Jahr 1785, Gotha, S. 83–94, S. 83f.
- 4 Laut einem Bericht des Journals des Luxus und der Moden existierten in Dresden 1802 nicht weniger als 13 Privattheater zur gleichen Zeit, in Wien soll es dagegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht weniger als 84 Liebhaberbühnen gegeben haben.
- 5 Schreiben aus Dresden vom 11ten März 1784. In: Litteratur- und Theater-Zeitung. Für das Jahr 1784, No. XIV, Berlin 3. 4. 1784, S. 6.
- 6 So der Statthalter Erfurts, Carl Theodor Anton Maria von Dalberg, dessen aufklärerische Intentionen, nicht zuletzt in Anbetracht der Leistungen der Erfurter Privatbühne, jedoch keinen Zweifel dulden. Zit. nach: Litteratur- und Theater-Zeitung. Für das Jahr 1783, No. XIV, Berlin 5. 4. 1783, S. 217.
- 7 So Jean Paul in: Die unsichtbare Loge. Eine Lebensbeschreibung. In: Jean Pauls sämtliche Werke, Erste Abteilung, Zweiter Band, Weimar 1927, S. 225.
- 8 Fragment eines Briefes von Dresden den 8. Dezember 1781. In: Litteratur- und Theater-Zeitung für das Jahr 1782, No. I, 5. Januar 1782, S. 19f.
- 9 Gottlob W. Ferber: Dresden, zur zweckmäßigen Kenntnis seiner Häuser, Dresden 1797, S. 401.
- 10 Vom Societätstheater in Dresden. In: Theater-Kalender auf das Jahr 1785, Gotha, S. 83–95, S. 86f.
- 11 Ebd.
- 12 Neue Dresdner Merckwürdigkeiten gemeinnützigen Inhalts, No. L, Freytags den 13. Dezember 1793, S. 345.
- 13 Societätstheater in Dresden. In: Taschenbuch für die Schaubühne, 1789, S. 232f.
- 14 Dramaturgische Blätter von A. Freyherr von Knigge, Erstes Stück. Hannover den 4ten Oktober 1788, S. 13.
- 15 Carl F[ranz]. Romanus: Der Unschlüssige. Eine Komödie in fünf Akten. Nach dem Französischen des Herrn Destouches, für ein Privat-Theater. Dresden 1778. In der Waltherschen Hofbuchhandlung [EST: L'irrésolu].
- 16 Vgl. W[ilhelm]. Freiherr von Biedermann: Eine Dresdner Liebhaberbühne vor hundert Jahren. In: Dresdner Geschichtsblätter, IV. Jg. (1895), Nr. 2, S. 187–196, S. 194.
- 17 Am 26. September 1791 brachten nicht weniger als sechzig Personen auf diesem Loschwitz Weinberg das Ritterdrama Lothegar und Irmengild des Societätsmitglieds Heinrich Erdmann Lerch zur Aufführung. Das Publikum soll, laut dem Theater-Kalender auf das Jahr 1792, mehrere tausend Zuschauer gezählt haben. Es wäre sicherlich lohnenswert, dieses Dresdner Ereignis im Vergleich mit den zeitgleichen Revolutionsfeierlichkeiten und -festen in Frankreich, näher zu beleuchten.
- 18 Karl August Zschiedrich: Brief aus dem Mecklenburgischen. In: Taschenbuch für die Schaubühne, Gotha 1789, S. 39–43, S. 40f.

GÜNTER JÄCKEL

Theater im Vormärz – Mosen und Gutzkow

1835 kam der Rechtsanwalt Julius Mosen nach Dresden. Er war kein Avantgardist, eher ein Mann des Ausgleichs und der Toleranz. Der einflußreiche Stuttgarter Kritiker Wolfgang Menzel hatte ihm 1831 durch eine wohlwollende Besprechung seines Epos »Ritter Wahn« den Weg zur Literatur gebahnt. Obwohl Menzel vier Jahre später zum rabiaten, konservativen Widersacher auch jener Schriftsteller wurde, die Mosen in Dresden bald um sich versammelte, blieb dieser ihm stets verbunden. »Geben Sie mir lieber Gelegenheit, Ihnen mit der That zu zeigen, wie sehr ich Sie verehere und liebe«, schreibt er am 16. September 1842. Gleichzeitig bestanden ein spannungsvoll freundschaftliches Verhältnis zu dem Junghegelianer Arnold Runge und Beziehungen zu Karl Gutzkow.

Mosens Dramen sind ebenso wie seine Versepen und Novellen nahezu vergessen, von seinen Gedichten, in denen er, wie in den Dramen, für Freiheit und Vaterland, burschenschaftliche Mannestugenden und edle Liebe eintritt, haben jene über Andreas Hofer (*Zu Mantua in Banden...*), das zur Landeshymne von Tirol geworden ist, und über die letzte Schlacht des polnischen Aufstandes bei Ostrolenka 1831 (*Die letzten Zehn vom vierten Regiment*) die Zeiten überdauert. Bevor Mosen 1843 Intendant des Oldenburger Hoftheaters werden sollte, holte der Großherzog ein Gutachten über die politische Zuverlässigkeit des vierzigjährigen Kandidaten ein. Ein Leipziger Gewährsmann konnte ihn beruhigen: »Er neigt sich der neueren Dichtung allerdings etwas zu, ohne jedoch in die Thorheiten derselben eigentlich einzugehen, wie denn auch seine politische Farbe eine frische aber doch gemäßigte ist, in so fern er sich zu dem Schwindel eines Hofmann oder Herweg's nie hat hinreißen lassen.«¹ Man hatte gut beobachtet, denn in seiner Stadtwohnung auf der Rosmaringasse (Frauengasse) und im Sommerhaus in Strehlen verkehrten fast acht Jahre Dichter und Denker einer nachklassischen Moderne, die meist in schroffem Dissens zu staatlich verordneten Meinungen standen.² Ludwig Uhland kam mit der Eisenbahn aus Leipzig und mit ihm, unmittelbar nach Entlassung wegen mißliebiger politischer Lieder, der Breslauer Professor Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Er blieb vom 30. Mai bis 4. August 1843 und fand »jedermann höflich und gefällig, wenn es nichts kostet, kleinlich und knickrig im Handel und Wandel, viel Lakaientum und Philisterei, wenig geistiges Leben, gar keine Gastfreundschaft.«³ Der Lyriker Emmanuel Geibel war hier, ferner Berthold Auerbach, der angemessen rustikal gekleidet aus seinen beliebten *Schwarzwälder Dorfgeschichten* las. Er gehörte zu den Demokraten des Vormärz, ebenso wie Georg Herwegh, Robert Prutz, Theodor Echtermeyer und sein Freund Arnold Ruge, die entschieden für Demokratie und Republik eintraten. Ruge und Echtermeyer hatten die *Hallischen Jahrbücher*, das Organ der junghegelianischen Bewegung, herausgegeben und nach deren Verbot seit 1841 in Dresden die *Deutschen Jahrbücher*. »Mosen ist wie ein Ertrin-

kender, der sich krampfhaft anklammert, ohne seine Hilfsmittel im Wasser selbst zu gebrauchen«, schrieb Ruge am 18. November 1842 an Robert Prutz. »Herwegh geniert ihn sehr. Er fühlt unmittelbar seinen Mangel, der ganz einfach der fehlende Radicalismus ist. . . denn er ist heimlich und resultatistisch so radical wie alle Welt.«⁴ Vom liberalen Minister Bernhard von Lindenau wohlwollend unterstützt, war Ruge 1841 Dresdner Stadtverordneter geworden.

Dem 21jährigen Alfred Meißner, Quandts Neffen, später österreichischer Arzt und Schriftsteller, verdanken wir eine Schilderung des literarischen Klimas im Hause Mosen vom April 1843. Sie zeigt, wie eng hier kritisches und soziales Denken mit überlieferten, um nicht zu sagen epigonalen literarischen Formen verknüpft sein konnte. Das galt wohl auch für die dramatische Produktion. Mosen holte »Gedichte vor und las wohl 2 Stunden lang vor. Ein Gedicht hieß der Schafhirt. Ein Schafhirt liegt arm und elend von seinem Herren geschlagen in der Mitte seiner Schafe. Aber er, der Verachtete, hat einen Wunderstein gefunden. Er blickt hinein, da wölbt sich ein Schloß um ihn und die Geliebte, das wunderbare Weib, nackt auf grünem Sammet vor ihm. ›Und da spricht sie: offenbar es / Gestern kamst Du nicht warum / Samstag spricht er, Fürstin war es / Meine Seele arm und stumm. / Ach in Strömen floß der Regen / Alle Ställe muß ich fegen.‹ die Fürstin erwidert: Muth und Eisen machen frei, und der Schafhirt erwacht. Arm, verachtet, elend liegt er mitten unter seinen Schafen. ›Und ich weiß nicht soll ichs tragen / Oder meinen Herrn erschlagen.‹ Dies Gedicht, von Mosen mit grässlich düstrier Stimme vorgelesen, sträubte mir das Haar und jede Ader und Nervenfasern zitterte. Er sah die tiefe Erschütterung und die Thränen im Auge und umarmte mich warm. ›Und die Leute verstehen es nicht!‹ rief er. ›Es ist ein politisch Gedicht rief ich, das ist der Schmerz des Proletariats!‹ – ›So hab ich's gemeint.‹ sagte er.«⁵

Tieck, der weder zu den weichherzigen Poeten des Liederkreises noch zu den politisch engagierten Schriftstellern ein Verhältnis gewinnen konnte und in seinen Dresdner Novellen (*Der Wassermensch*, *Die Vogelscheuche*) beide Gruppen verspottete, wurde im Kreis um Mosen eine »literarische Gräbermade« genannt.⁶ Zeichen eines schärfer und polemischer werdenden Tones und eines veränderten Verständnisses von Poesie. Auch für Gutzkow waren im Januar 1835 Tiecks Novellen »klatschhafte Medisance« und »Weiberliteratur«.⁷ Heine, für die junge Generation eines der großen Vorbilder, hatte sich in der *Romantischen Schule* von der vergangenen Literatur abgegrenzt und in einer Strophe seines Tannhäuser-Liedes (das vielleicht eine Anregung für Wagners Oper war) auch Tieck verspottet.⁸ »Im Herbst 1847 schrieb ich in Dresden das Schauspiel ›Graf Waldemar‹«, berichtet Gustav Freytag in seinen Erinnerungen.⁹ 1848 ging er, wegen dramaturgischer Fragen und der Aufführung seines Schauspiels *Die Valentine*, mit dem Dramaturgen Karl Gutzkow zerstritten, später erbittert verfeindet, nach Leipzig.

Das Theater war die wichtigste Form der Unterhaltung für Hof und gehobenes Bürgertum und für dieses lange Zeit auch Ersatz einer Öffentlichkeit. Doch auf dem Spielplan überwogen Stücke einfachster Unterhaltungsliteratur, die zumal Winkler-Hell mit Übersetzungen und Bearbeitungen von 132 Theaterstücken, 125 davon aus dem Französischen,¹⁰ beisteuerte. Auch die Schwester von Prinz Johann, Maria Amalie Friederike Auguste, Herzogin von Sachsen, hatte den Pegasus bestiegen und unter dem Pseudonym Amalie Heiter die Bühne mit zahlreichen populären Komödien beschenkt. In den *Hallischen Jahrbüchern* Ruges und Echtermeyers findet sich eine Dar-

stellung des Lebens der Stadt, die auch das Theaterleben berührt: »Selbst das Theater, sonst die beliebteste, weil allen zugängliche und durch den Reiz der Sinne auch den Gemütlosen und Ungebildeten gewinnende Vermittlung der Kunst mit dem Publikum ist... in Dresden kein Gegenstand lebhafteren Interesses. Man begnügt sich mit dem Besitz, dem guten Rufe des Theaters, man geht hin, den Abend auszufüllen, und ist weiter gar nicht böse, wenn man sich gelangweilt hat, es schmeichelt die Eitelkeit der Dresdner, wenn die Fremden vor dem Gebäude Queue machen, um »unsere« Schröder singen zu hören oder »unsern« Emil Devrient tragieren zu sehen.«¹¹ – Daß auch der Hof nicht nur hehre Kunst bevorzugte, zeigten »Kunst-Vorstellungen des Karl Rappo«, der »das Aufbauen eines chinesischen Tempels auf der Nase« vorführte und lange am Hamburger Theater brillierte.¹²



Julius Mosen, Stich von A. Hüsener

Carl Devrient und Wilhelmine Schröder-Devrient, von 1823 bis 1828 verheiratet, waren die ersten Künstler, die dem Hoftheater eine neue Leuchtkraft verliehen. Ihnen folgten bald Carls Brüder Emil und Eduard, die Schauspielerinnen und Sängerinnen Maria Bayer-Bürk, Karoline Bauer und Wagners Nichte Johanna sowie der legendäre Tenor Josef Tichatschek. Wollf August von Lüttichau war seit 1824 Generaldirektor, zuvor königlicher Oberforstmeister. Er blieb 38 Jahre in dem Amt. Unter seiner oft zögerlichen Leitung vollzog sich der Aufstieg des Dresdner Theaters, vornehmlich der Oper, zu einem europäischen Kunstereignis. Behutsam geleitet von seiner gebildeten Frau Ida, erwies er eine hohe Lernfähigkeit und suchte Krisen stets so zu begegnen, daß die Institution nicht bedroht wurde. Anlässe gab es genug: Carl Maria von Weber und



Wilhelmine Schröder-Devrient, Lithografie von G. Engelmann

schon diese wenigstens formal vom Geist der Moderne kaum inspiriert waren. *Cola Rienzi* erschien dem vorsichtigen Intendanten von Lüttichau zu politisch, wie auch Richard Wagner in seinen Erinnerungen bemerkt.¹⁴ Ebenfalls nicht gespielt wurden am Hoftheater *Heinrich der Finkler*, *König der Deutschen*, *Wendelin und Helene* und *Der Sohn des Fürsten*, eine preußenfreundliche Tragödie um Katte und den späteren König Friedrich II.; wohl aber im September 1839 *Kaiser Otto III. Die Bräute von Florenz* wurden im Januar 1841 gegeben. Die zweite und letzte Aufführung hatte Lüttichau galanterweise auf den 5. Januar, den Tag nach Mosens Hochzeit, gelegt. Der König und seine Gemahlin richteten einen huldreichen Blick »auf den Dichter und seine junge Frau«...¹⁵ Im Oktober 1842 erlebte *Herzog Bernhard von Weimar* seine Premiere, ein Stück aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, das auch andere deutsche Bühnen übernahmen.

Francesco Morlacchi, der Theatersekretär und Schriftsteller Winkler-Hell und der Dramaturg Tieck, der virtuose, egozentrische Emil Devrient und sein sensibler Bruder Eduard, der reizbare Gutzkow und der in Genialität und Widersetzlichkeit unberechenbare Wagner, die Kapelle und ihre Kapellmeister, die Autoren, die Zensur, die Torheiten des Hofes. – Es gäbe ein falsches Bild von Lüttichau, wollte man ihn nur mit den Augen Wagners oder Gutzkows sehen. Als 1846/47 Gutzkows *Uriel Acosta* und Heinrich Laubes *Karlsschüler* von einem hellhörig gewordenen Publikum allzu stürmisch gefeiert wurden, drohte der König, einen Zensor einzusetzen. Lüttichau hierauf im Gespräch zu Wagner: »Allerdings würde jetzt Schiller so etwas wie den ›Tell‹ auch nicht mehr schreiben können.«¹³

Als Dramaturg hatte Tieck für Mosens historische Dramen wenig Interesse gezeigt, ob-

Mitte der vierziger Jahre bestanden drei Theater: Am Linckeschen Bad in der Neustadt hatte 1776 der Beamte Karl Christian Lincke als Fachwerkbau ein Sommertheater für 500 Personen errichtet. Die Schauspielertruppe des Abel Seyler spielte zuerst dort, von 1790 bis 1816 die Wanderbühne des Josef Seconda, 1813 mit E. T. A. Hoffmann als Kapellmeister. Es bestand, seit 1817 Teil des Hoftheaters, bis 1858. 1844 eröffnete der Direktor Mathes im Reisewitzschen Garten am Eingang zum Plauenschen Grund ein Sommertheater (»Tivoli«) für 600 Personen. Beides waren Spielstätten, die vorwiegend der Unterhaltung dienten. Besonders Gustav Räder, der als 29jähriger 1839 aus Breslau gekommen war, feierte hier und im Linckeschen Bad als Komiker, auch mit eigenen Stücken, Triumphe. Das königliche Schauspielhaus hatte mit dem Neubau Gottfried Sempers seinen repräsentativen Ort gefunden, 1838 war der Grundstein gelegt worden. Das alte Komödienhaus Pietro Morettis, Schauplatz aller großen Opern- und Theaterereignisse seit 1755, hatte am 31. März 1841 mit *Minna von Barnhelm* seine letzte Vorstellung gegeben. Am 12. April 1841 wurde das neue Theater mit Goethes *Tasso* und der Jubelouvertüre Webers festlich eröffnet. Der einleitende Prolog stammte von Theodor Winkler-Hell. Der Theatervorhang, von Julius Hübner entworfen, zeigte den Aufzug der Romanze aus dem *Kaiser Octavian*. Tiecks berühmte Verse »Mondbeglänzte Zaubernacht, / Die den Sinn gefangen hält, / Wundervolle Märchenwelt, / Steig auf in alter Pracht« blieben – bei aller Mittelmäßigkeit des Spielplans unter Winkler – Programm und Thema des Hauses. Am 21. September 1869 wurde es von einem Brand zerstört, – genau neun Monate nach der Dresdner Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*.



Eduard Devrient, Karikatur von F. Pecht

Nach dem Weggang Tiecks gewann Lüttichau 1844 nach längeren Verhandlungen den Berliner Schauspieler Eduard Devrient als Oberregisseur und Schauspieler. Sein Gehalt betrug 2 600 Taler jährlich (Richard Wagner erhielt als Musikdirektor 1 500, Gutzkow 800, Tieck 600); seine Vollmachten betrafen alle Mitglieder von Oper und Theater und waren damit weit umfassender als jene Tiecks. Bestanden zu dem Vizedirektor und Sekretär des Theaters, dem Schriftsteller Winkler-Hell, nur wenig Gegensätze, so war die Stellung Eduard Devrients dennoch nicht leicht. Zwar überließ er Entscheidungen in der Oper bald dem selbstbewußten Kapellmeister Wagner; doch im Schauspiel gelang es ihm kaum, sich gegen seinen zwei Jahre jüngeren Bruder Emil durchzusetzen. Dieser, mit 28 Jahren, 1831 zusammen mit seiner Frau, der Schauspielerin Doris, nach Dresden engagiert, war einer der großen Bühnenkünstler, wie viele aus dieser weit verzweigten Schauspielerfamilie. So mußte es zu Konflikten kommen, als Eduard versuchte, dessen selbstgefällige, wenn auch grandiose Einzelleistungen einem disziplinierten Ensemblespiel unterzuordnen. Doch nicht allein dies führte zu Schwierigkeiten, sondern gleichermaßen die bislang wenig profilierte Stellung eines Regisseurs und die im Unterschied zur Oper außerordentlich bescheidene künstlerische Ausstattung des Schauspiels. Nur mit Mühe vermochte Devrient den scheuen, zurückhaltenden Erzähler und Dramatiker Otto Ludwig, der sich seit 1843 bei Meißen und in Dresden aufhielt, zu fördern.¹⁶ Nach 18 Monaten bereits erklärte er den Rücktritt. Seine Tagebücher verraten etwas von seinen Nöten, und sie zeigen viel vom Alltag des Dresdner Theaterlebens jener Jahre.¹⁷ Als Schauspieler blieb er bis Ende 1852 weiter der Bühne verbunden. Seine große und bis heute gültige Leistung ist die *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, die 1848 in Dresden erschien.

Lüttichau war umsichtig genug, nach dem Rücktritt Eduard Devrients wieder einen Berater in künstlerischen Fragen zu suchen und mit dem Amt eines Dramaturgen zu verbinden. Gutzkow, als tapferer und kluger Journalist und erfolgreicher Dramatiker weit bekannt, war eine Autorität für die neuere Literatur, wie nicht zuletzt sein verständnisvolles Eintreten für den verfolgten Georg Büchner gezeigt hatten.¹⁸ 1835 war er wegen seines als anstößig gebrandmarkten Romans »Wally die Zweiflerin« in Mannheim für zehn Wochen arretiert worden, nachdem sein einstiger Förderer, der altdeutsch christlich eingestellte Wolfgang Menzel ihn in denunziatorischer Weise verfemt hatte.¹⁹ Die unmittelbare Folge war jener Beschluß des Bundestags vom 15. 12. 1835, der eine kaum miteinander verbundene Gruppe liberal und demokratisch gesonnener Schriftsteller, das »Junge Deutschland«, mit Schreibverbot belegte. Dazu war Gutzkow Preuße, was ihn den Hofkreisen nicht allzu sehr empfahl. Noch weniger mochte er Winkler-Hell willkommen sein, dessen »Neue Lyratöne« er vernichtend rezensiert hatte. Doch er war befreundet mit Emil Devrient und dem Schriftsteller August Bürck, Gatten der berühmten Schauspielerin Maria Bayer-Bürck.

Zwischen 1835 und 1871 hatte Gutzkow mehr als 30 Dramen verfaßt, doch nur jene aus den vierziger Jahren haben literaturgeschichtliche Bedeutung. Friedrich Hebbel, zwei Jahre jünger als Gutzkow, der den jungdeutschen Tendenzstücken seine dramatischen und philosophischen Deutungen der Welt entgensetzte, erkannte gleichwohl die Leistung seines lebenslangen Widersachers an: »Gutzkow ist der erste unter den neueren Schriftstellern gewesen, der sich des Theaters wieder zu bemächtigen gewußt hat, seine Stücke werden auf allen Bühnen gegeben, schon aus



Das erste Sempersche Hoftheater, Lithografie von J. Riedel

diesem Grunde muß man seiner gedenken, wenn man über die Regeneration des Dramas spricht.«²⁰ 1840 war die Tragödie um den englischen Dichter *Richard Savage oder der Sohn einer Mutter* nicht nur in Gutzkows Geburtsstadt Berlin, sondern an 18 weiteren deutschen Bühnen, darunter Dresden, erfolgreich aufgeführt worden; am 1. Januar 1841 hier mit beispiellosem Erfolg die Komödie *Das Urbild des Tartüffe*²¹, und am 13. Dezember 1846 war am Hoftheater die Premiere von Gutzkows bekanntester Tragödie *Uriel Acosta*. Hatte *Tartüffe* ein hellhörig gewordenes Publikum wegen seiner Anspielungen auf Zensurpraktiken, denen Molière am Hof Ludwigs XIV. ausgesetzt war, fasziniert, so erfuhr es nun in der Geschichte des Religionsphilosophen Acosta, dem Lehrer Spinozas, den unlösbaren Konflikt eines Mannes, der sich in einem lessingschen Streben nach Wahrheit dem Christentum zugewandt hatte, dort aber einen ähnlichen eifernden Dogmatismus vorfand wie bei den Vertretern der jüdischen Religion. Carl Gustav Carus schrieb in seinen »Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten«, das Stück habe »die Emanzipation der Juden vorbereitet«.²² Sogleich nach der stürmisch bejubelten Premiere hatte der Hof aus politischen Gründen auf die Absetzung des Stücks gedrungen. Nur die entschlossene Haltung Gutzkows, der sofort seine Kündigung einreichte, die kluge Vermittlung Ida von Lüttichaus und Korrekturen bedenklich erscheinender Stellen des Stückes durch Prinz Johann ermöglichten zahlreiche weitere Aufführungen. Es wurde auch an vielen anderen deutschen Bühnen gespielt und hat sich, trotz mancher deklamatorischer Rhetorik im klassischen Versmaß des fünfhebigen Jambus, zusammen mit den Komödien *Das Urbild des Tartüffe* und *Zopf und Schwert*, am längsten behauptet.



Karl Gutzkow, Steinzeichnung von J. G. Weinhold, 1844

war gewiß ein sehr schwieriger Charakter – brachten ihm unter Schauspielern und Autoren wenig Freunde. Dazu gesellten sich, wie schon gegen Tieck, Intrigen Winkler-Hells und seiner Anhänger von der *Abendzeitung*. Sogleich nach der Revolution 1849 teilte Lüttichau mit, daß der Vertrag aus Gründen der Sparsamkeit nicht verlängert werden könne. Dies war wohl eher der Wunsch des Hofes. – In den zwei Jahren und vier Monaten seiner Amtszeit hatte Gutzkow 48 Stücke auf die Bühne gebracht, davon 15 eigene. Bis Ende 1861 blieb er in Dresden. Hier verfaßte er zwischen 1849 und 1851 das Riesenwerk eines neunbändigen Romans *Die Ritter vom Geiste*, ein bedeutsamer Versuch, in der Technik des »Romans des Nebeneinandern« eine effektiv gesteigerte Bilanz der Zeit zu geben. Arno Schmidt stellt diesen und den folgenden ebenso umfangreichen Roman aus den letzten Dresdner Jahren, *Der Zauberer von Rom*, in die Nähe des *Ulysses*

Gutzkows Stellung als Dramaturg war ebenso schwierig, wie es jene Tiecks gewesen war. Im unscharfen Bereich zwischen dramatischer Literatur, die er zu begutachten, auszuwählen und einzurichten hatte, und deren künstlerischen Umsetzungen durch das Ensemble fehlten ihm Rechte und Autorität, wohl auch ein diplomatisches Geschick im Umgang mit den Künstlern. Wie seine Vorgänger, vermochte auch er sich nicht gegen Willkür und Empfindsamkeiten der Mimen durchzusetzen. Zumal Eduard Devrient verfolgte die Tätigkeit seines Nachfolgers mit Skepsis²³; auch zu Emil Devrient, dem alten Freund, mußten sich die Beziehungen verschlechtern, zumal wenn es darum ging, die Starrolle in ein sinnvolles Zusammenspiel des Ensembles einzufügen. Gutzkows oft undiplomatische und sarkastische Bemerkungen – er

von James Joyce: »Die Prosaform habe überhaupt mit Gutzkow einen gewaltigen Schritt nach vorn getan – leider damals ohne Nachfolger & Fortsetzer.«²⁴

Gutzkows letzte Arbeit für das Dresdner Theater galt Goethe. Auf Initiative eines »Comités für die Goethefeier« unter dem Vorsitz von Carus beging die Stadt vom 27. bis 30. August 1849 Goethes 100. Geburtstag. An der Festsitzung zum 28. August, mittags 12.00 Uhr nahm Prinz Johann teil, und zur Abendveranstaltung hatte Winkler-Hell einen Prolog in 16 Stenzen verfaßt und Gutzkow Szenen aus »Faust II« nicht allzu glücklich unter dem Titel *Raub der Helena* zusammengefügt. Der Hofkapellmeister Carl Gottlieb Reißiger hatte dazu die Musik komponiert. (Doch geriet die dritte Aufführung zur Groteske, als Faust auf seinem Flug aus den Armen der Helena im Tauwerk der Maschinerie hängenblieb und im Angesicht des Publikums mit den Bühnenarbeitern zeterte.²⁵) Zuletzt wurde eine »Darstellung biographischer Momente aus Goethes Jugendleben unter dem Titel ›Der Königsleutnant‹ in fünf Akten von Dr. Gutzkow« gegeben²⁶, eine oft allzu oberflächliche und effekthascherische Verarbeitung von Episoden um den jungen Goethe in Frankfurt, die sich dennoch lange auf der Bühne behauptet haben. Am folgenden Nachmittag dirigierte Robert Schumann seine Komposition *Fausts Verklärung*, Reißiger die Kantate von Felix Mendelssohn-Bartholdy *Erste Walpurgisnacht*. Trotz bedrückender äußerer Umstände – die Revolution vom Mai lag erst drei Monate zurück – waren die Veranstaltungen im Großen Garten außerordentlich gut besucht. Ein Rezensent vom süddeutschen *Morgenblatt für gebildete Leser* hatte indes ein wenig genauer hingesehen und bemerkt, daß diese ›Wohlthat‹ nicht ganz unverkürzt genossen werden konnte. »Den dazu Wallfahrenden begegneten Reiterpatrouillen, die, noch immer den Kriegszustand vergegenwärtigend, in mehrerlei Richtung den Garten durchstreiften. Und bald verlautete, man habe in den tumultvollen Tagen die Befreiung einiger Gefangenen versuchen wollen; nachts zuvor seyen daher die drei bedeutendsten derselben zu gesicherterer Untersuchungshaft eiligst auf den Königstein geschafft worden.«²⁷ Das entsprach den Tatsachen, wie auch David August Taggesell in seiner Chronik vermerkt: »Den 29. Aug. früh nach 1 Uhr wurden Bakunin, Heubner und Röckel in drei Wagen aus der hiesigen Reiterkaserne auf die Festung Königstein geschafft.«²⁸ Der Geist von Weimar mit seinen Auffassungen von Ordnung und Mäßigung, mit zwar aufgeklärten, aber gehorsamen Untertanen und den Segnungen durch eine sich wohlwollend dünkende Obrigkeit schien geeignet, eine gedemütigte Bevölkerung zu beruhigen, abzulenken, vielleicht auch zu versöhnen.

Im Oktober 1861 ging Gutzkow als Generalsekretär der von ihm 1859 mitbegründeten Schillerstiftung nach Weimar. Schon damals litt er unter schweren neurotischen Störungen, die das Ende eines ruhelosen, fleißigen, oft genialen Schriftstellerdaseins bedeuten. Am 16. Dezember 1878 starb er in Sachsenhausen an einem Brand in seiner Wohnung.

Anmerkungen

1 Dieter Seidel, Julius Mosen. Leben und Werk, Julius Mosen-Gesellschaft 2003, S. 273. Mit »Hoffmann« ist Hoffmann von Fallersleben gemeint. – An dieser fleißigen, nicht immer kritischen Arbeit

ist zu beanstanden, daß an Stelle der penetrant völkischen Literaturgeschichte von Adolf Bartels das Standardwerk von Friedrich Sengle, Biedermeierzeit I–III, München 1970 bis 1980, hätte benutzt werden sollen.

- 2 Aus der Fülle der Literatur sei nur genannt: Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente. Hg. v. Jost Hermand, Stuttgart (RUB) 1977. Dort auch weitere Literatur. Vom gleichen Herausgeber: Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente, Stuttgart (RUB) 1966.
- 3 Hoffmann von Fallersleben, Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Bd. 4, Hannover 1868, S. 55f.
- 4 Arnold Ruges Briefwechsel und Tagebuchblätter aus den Jahren 1825 – 1880. Hg. v. Paul Nerlich, Berlin, 1886, S. 285.
- 5 Seidel wie Anm. 1, S. 261f.
- 6 Doering-Manteuffel, Dresden und sein Geistesleben im Vormärz, Dresden 1935, S. 28.
- 7 Ludwig Tieck, Schriften Bd. II. Hrsg. v. Uwe Schweikert unter Mitarbeit v. Gabriele Schweikert, Frankfurt a. M. 1988, S. 1098f.
- 8 Heinrich Heines Samtliche Werke, hrsg. von Ernst Elster, vierter Bd., Leipzig und Wien o. J., S. 433 ff. (Der Salon III; vgl. auch Die Romantische Schule. Zweites Buch II).
- 9 Gustav Freytag, Gesammelte Werke. Zweite Serie, Bd. 8, Berlin u. Leipzig o. J., S. 560f.
- 10 Heinz Pietzsch, Carl Gottfried Theodor Winkler. Erinnerung an einen Vergessenen. In: Dresdner Hefte, 5/1987, S. 51. Ferner: Hellmuth Fleischhauer, Theodor Hell (Winkler) und seine Tätigkeit als Journalleiter, Herausgeber, Übersetzer und am Theater (Diss. München), Borna–Leipzig 1930.
- 11 Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst. Redactoren: Echtermeyer und Ruge in Halle. Verleger: Otto Wiegand in Leipzig, Nr. 34, 8. Februar 1840, Sp. 267f.
- 12 Roger Paulin, Höfisches Biedermeier. Ludwig Tieck und der Dresdner Hof. In: Literatur und soziale Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Hg. v. Alberto Martino, Tübingen 1977, S. 217.
- 13 Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. Berlin 1984, S. 190.
- 14 Richard Wagner, Mein Leben, hrsg. von Eike Midell, Erster Band, Leipzig 1985, S. 270f.; ferner Seidel wie Anm. 1, S. 204f.
- 15 Seidel, ebenda, S. 212.
- 16 Otto Ludwig, Briefe. Hg. v. Kurt Vogtherr, erster Bd., Weimar 1935, S. 184ff.
- 17 Eduard Devrient, Aus seinen Tagebüchern. Berlin – Dresden 1836. 1852. Hg. v. Rolf Kabel, Weimar 1964.
- 18 Gutzkows Briefe an Büchner in: Georg Büchners Werke und Briefe. Gesamtausgabe, Leipzig 1952. Im *Telegraph für Deutschland* 1837 hatte Gutzkow *Lenz* und *Leonce und Lena* abgedruckt.
- 19 Noch am 15. 12. 1845 dankt ein poesiebeflissener Pfarrer für den »männliche(n), ritterliche(n) Muth«, womit Menzel »gegen die frivolen gottlosen Tendenzen eines Gutzkow, Heine u. a. angekömpft« habe. In: Briefe an Wolfgang Menzel. Hrsg. v. Heinrich Meißner u. Erich Schmidt, Berlin 1908, S. 258.
- 20 Karl Gutzkows ausgewählte Werke in zwölf Bänden. Hrsg. v. Heinrich Hubert Houben, Leipzig (1908), Erster Bd., S. 66f.
- 21 Robert Pröhl, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, Dresden 1878, S. 512.
- 22 Zitiert nach: H. H. Houben, wie Anm. 20, Zweiter Bd., S. 44.
- 23 Vgl. Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters in Dresden in actenmäßiger Darstellung von Robert Pröhl, Erfurt 1879, S. 162 ff.
- 24 Arno Schmidt, Zur deutschen Literatur, Bd. 4, Arno Schmidt Stiftung Bargfeld 1988, S. 31. Volkmar Hansen hat den bedeutendsten Bericht zum aktuellen Stand der Gutzkow-Forschung geliefert: »Freiheit! Freiheit! Freiheit! Das Bild Gutzkows in der Forschung; mit Ausblicken auf Ludolf Wienbarg. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Hg. v. A. Martino, Tübingen 1977, S. 488 ff. Sehr beachtenswert auch Martin Greiner, Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte im Zeichen Heines, Leipzig 1954, S. 219 ff.
- 25 Pröhl, wie Anm. 23; ferner Otto Baumgard, Gutzkows dramaturgische Tätigkeit am Dresdner Hoftheater unter besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenbearbeitungen. Diss. Bonn 1915, S. 48.
- 26 Tagebuch des Königl. Sächs. Hof-Theaters vom Jahr 1849, S. 49 ff. Die Szenen »Der Raub der Helena« von Gutzkow in: Otto Baumgard, wie Anm. 28, S. 51 ff.
- 27 Stuttgart, Tübingen, 20. 9. 1849, S. 904.
- 28 Tagebuch eines Dresdner Bürgers: oder Niederschreibung eines jeden Tages, soweit solche vom Jahre 1806–1851 für Dresden und dessen Bewohner von geschichtlichem, gewerblichem oder örtlichem Interesse waren. Hrsg. v. David August Taggesell, Dresden 1851, S. 981f. u. 988.

MANFRED ALTNER

Kleine Geschichte des Albert-Theaters

1868 hatte der Verschönerungsverein Neu- und Antonstadt beschlossen, auf dem Bautzner Platz (ab 1871 Albert-Platz) ein Theater zu errichten. Dresdner Bürger gründeten 1871 einen Aktienverein, um den Bau zu finanzieren. Das Gelände dafür stellten die städtischen Behörden unentgeltlich zur Verfügung. Der Architekt Bernhard Schreiber, ein Schüler Hermann Nicolais, erbaute das Theater in der Zeit von 1871 bis 1873 in einfachen, würdigen Neo-Renaissance-Formen. Der in Weiß, Rot und Gold ausgeschmückte Zuschauerraum erhielt die Lyraform mit drei Rängen steil übereinander, war in Logen eingeteilt und bot 1 500 Zuschauern Platz. Rechts und links vom Proszenium waren die königlichen Logen angelegt. Der Hauptvorhang war geschmückt mit einem allegorischen Gemälde über die Poesie. Die für ihre Zeit vorzügliche Bühneneinrichtung schuf Hofmaschinenmeister Karl Brandt aus Darmstadt. Die Fassaden waren sparsam geschmückt mit Sgraffiti von Anton Dietrich, einem Skulpturenfries an der Hauptfront, musizierende Kinder darstellend. In den Nischen befanden sich zwei Statuen, Musik und Tanz vom Bildhauer Wenzel, und die Relief-Figuren Amor und Psyche, Pandora und Alecto, Dionysos und Ariadne in den Zwickeln der Rundbogenfenster der ersten Etage vom Bildhauer Robert Henze. Der Aktienverein, der das Theater erbauen ließ, verpachtete es für jährlich zehntausend Taler an die kgl. Zivilliste. Die Kgl. Generaldirektion, ab 1894 durch Grafen Nikolaus Seebach vertreten, übernahm das Albert-Theater gewissermaßen als Filiale des großen Altstädter Semperbaus.

Am 20. September 1873 wurde das Albert-Theater mit Goethes *Iphigenie* eröffnet. Pauline Ulrich spielte die Titelrolle. Zwanzig Jahre erhielt sich nun die Regelung, daß Schauspiele, insbesondere klassische, die großen Aufwand erforderten wie *Faust*, im Altstädter Semper-Bau gespielt wurden, während das kleinere Neustädter Haus insbesondere dem Lustspiel und Salonstück vorbehalten war, was jedoch klassisches Repertoire nicht ausschloß. Von 386 Vorstellungen im Jahr 1873 stieg die Zahl der Aufführungen 1874 auf 651, d. h. zwei Vorstellungen fast täglich in beiden Häusern zusammen. Im Neustädter Haus spielte man viermal pro Woche, davon dreimal im Abonnement. Fast vier Jahrzehnte fanden die Schauspielvorstellungen in diesem Gebäude statt. Als 1913 das neue Schauspielhaus auf der Ostra-Allee eingeweiht wurde, erhielt das Albert-Theater, ab 1921 als »Neustädter Schauspielhaus« bezeichnet, den Status eines Privat-Theaters. Direktoren waren u. a. Maximus René, Hermann Röbbeling und Paul Willi. Von 1925 bis 1929 wurde das Albert-Theater von der Schauspielerin Hermine Körner geleitet. Oberspielleiter war in dieser Zeit Max Reitz. Am 1. 6. 1931 ging das Haus in den Besitz der Gebrüder Rotter über. Sie wollten es als Gastspielbühne führen. Den Auftakt machte das Ensemble des Deutschen Theaters Berlin mit Carl Zuckmayers *Hauptmann von Köpenick*, in der Titelrolle: Ferdinand Bonn.

Ein glücklicherweise erhaltenes Konvolut von dreihundert Theaterzetteln aus dem Jahre 1892 gibt in großen Zügen Einblick in das Repertoire und die Rollenbesetzungen der frühen Jahre. Regisseure und Vornamen der Schauspieler werden leider nicht genannt. Oberregisseur des Schauspiels war seit 1871 Albrecht Marcks, Intendant von 1867 bis 1889 Julius Graf von Platen-Hallermund. Die Auswahl der Stücke bewegte sich zwischen Klassizität und Trivialität. Bereits im Jahre 1877 hatte der damalige Dramaturg des Hoftheaters Dresden, Julius Pabst, mit seiner Bearbeitung des Trauerspiels *Antonius und Kleopatra* einen starken Impuls für die künftige Shakespeare-Pflege gegeben. Diese fand mit Stücken wie *Hamlet*, *Othello*, den *Heinrichs-Dramen*, *Richard II.*, *Sommernachtstraum*, *Wintermärchen*, *Coriolan*, *Was ihr wollt*, *Imogen (Cymbelin)* auf der Bühne des Albert-Theaters ihre schönste Erfüllung.

Im übrigen wurden französische Lustspiele von zeitgenössischen Autoren bevorzugt, von denen z. B. *Damenkrieg* von Eugène Scribe vielleicht heute noch dem Namen nach bekannt ist. Von Molière wurden 1903 *Tartuffe* und *Der eingebildete Kranke* gegeben. Von 1868 bis 1875 lebte der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen in Dresden. 1894 wurde sein Drama *Rosmersholm*, 1897 *John Gabriel Borkmann* im Albert-Theater aufgeführt. Die deutsche Klassik war vertreten mit Lessings *Emilia Galotti*, ein wenig Goethe: *Egmont*, *Torquato Tasso*, *Iphigenie*; sehr viel Schiller und Heinrich von Kleist; Österreicher Franz Grillparzer mit *Medea* aus der Trilogie *Das goldene Vlies*, *Die Jüdin von Toledo*, *Libussa*, *König Ottokar*.

Darüber hinaus wurde der Spielplan von einer dramatischen Verbrauchsliteratur beherrscht, die als Amüsierkomödie einem vergnügungssüchtigen Publikum entgegenkam. Der Germanist Ernst Alker urteilt über die Situation des deutschen Theaters dieser Zeit: »Das Theater war entweder ausschließlich feierliche, gesellschaftliche Repräsentation (meistens verknöchert und langweilig) oder gehobenes Tingel-Tangel für ein geistig entwurzelttes Bürgertum, das sich selbst als die Zierde der Welt und Kleinod der Zeit bewertete.«¹

Die erfolgreichsten Macher tummelten sich auch auf der Bühne des Dresdner Albert-Theaters. Allen voran Oskar Blumenthal, der als Kritiker »der blutige Oskar« genannt wurde. Zusammen mit Gustav Kadelburg hatte er einen Schwank verfaßt, *Die Großstadtluft*, der immer und immer wieder gespielt wurde. Auch das Lustspiel *Das weiße Rössl* (1898), aus dem später Hans Müller und Ralph Benatzky eine schwungvolle Operette machte, die ab 1930 allenthalben als »sicherster Kassentrost jedes bekümmerten Bühnenleiters« (Ernst Alker) aufgeführt wurde. Oft gespielt wurde damals auch das Schauspiel *Wahrheit?* von Paul Heyse, die, wie Friedrich Kummer, der Kritiker des *Dresdner Anzeigers*, bemerkt, »für die Entwicklung der Literatur jede Notwendigkeit entbehrten und jedes Einflusses auf die lebende Dichtung«. Den Rostocker Adolf von Wilbrandt nannte Alker »den Liebenswertesten von den Liebenswertigen« und bescheinigt dem »glücklicheren Nebenbuhler« von Heyse »größere Beobachtungsschärfe, stärkeren Mut gegenüber der Wirklichkeit« und wohl auch große Theatererfahrung, immerhin war er von 1881 bis 1887 Direktor des Wiener Burgtheaters. Jedenfalls erfreute er in Dresden mit seinem Lustspiel *Der Unterstaatssecretair*. Als Theaterprofis erwarben auch Karl Gutzkow und Heinrich Laube die Gunst des Dresdner Publikums und alle Sympathien bei rollensüchtigen Schauspielern. Von Gutzkow, der von 1846 bis 1849 als Dramaturg in Dresden wirkte, kam das reißerische Lustspiel *Der Königsleutnant* (1849) besonders gut an. Heinrich Laube konnte mit der Tragödie *Graf Essex*



Das Albert-Theater um 1910 (1945 ausgebrannt)

(1856), vor allem aber mit *Böse Zungen* (1868) seinen letzten großen Bühnensieg erringen. Von Gustav Freytag wurden *Die Journalisten* (1852) gegeben, die durch die Thematik Presse und Politik und intime Milieukennntnis eine gewisse Spannung erreichten. Von den sonstigen deutschen Lustspielen, die damals über die Bühne des Albert-Theaters gingen, ist kaum eins zu nennen, das nicht seicht und phrasenhaft gewesen wäre. Auf dem Gebiet des Trauerspiels galt Albert Emil Brachvogel als großes Talent. Mit seinem Trauerspiel *Narziß* (1857), einem herzzerreißenden Verwirr drama um die Marquise von Pompadour, errang er auch beim Dresdner Publikum große Sympathien, die über sein Epigontum hinwegtäuschten, zumal 1926 der große Albert Bassermann in der Titelrolle am Albert-Theater gastierte.

Julius Bab urteilt: »Was das Repertoire betrifft, so sah es freilich am Dresdner Hoftheater damit so betrüblich aus wie in Berlin oder sonstwo in Deutschland zu dieser Zeit. Daß die Klassiker regelmäßig und planvoll gepflegt wurden, daß Shakespeare und Schiller und Goethe nicht vom Spielplan verschwanden, daß auch Molière und Calderon zuweilen erschienen, und daß gerade in Dresden auch die großen Tragödien der Griechen nicht ganz selten versucht wurden, das war das Positive an diesem Spielplan. Sonst stand es mit ihm so schlimm, wie es eigentlich nach der damaligen Beschaffenheit der dramatischen Produktion in Deutschland stehen mußte.«²

In der in jeder Hinsicht gemäßigten und ausgeglichenen Atmosphäre der königlichen Residenz- und Pensionärsstadt kamen die frühen sozialkritischen Stücke des jungen Gerhart Hauptmann, die bei ihrer Uraufführung in Berlin Skandale ausgelöst hatten oder zumindest heftig umstritten waren wie *Vor Sonnenaufgang* (1889) oder gar gänzlich verboten wurden wie *Die Weber* (1892), gar nicht auf den Spielplan oder erst viel später, als der Pulverdampf tumultarischer Uraufführungen verflogen war.³ Als der junge Gerhart Hauptmann in Berlin seine Skandale und Saalschlachten bestehen mußte, fand in Dresden gerade eine Hebbel-Renaissance statt. Es gab wundervolle Aufführungen. Von Otto Ludwig, dessen Tochter Cordelia in Dresden das Andenken ihres Vaters, der seit 1852 dauernd in Dresden gelebt hatte, mit rührender Treue hütete, gab man *Torgauer Heide*.

Graf Nikolaus von Seebach, »der letzte und erfolgreichste Ausläufer des höfischen Intendantentums« (Friedrich Kummer), ging mit der Zeit, aber politisches Risiko gab es nicht. Man wollte das auf eine gewisse Festlichkeit eingeschworene Publikum nicht schockieren. Natürlich, ein Bildungs- und Erziehungsanspruch mußte schon gewahrt werden, schließlich sollte das Theater eine moralische Anstalt sein und bleiben. Man hielt sich ans Familiäre und moralisierte gegen Trunksucht und Untreue. Märchenmotive waren sehr beliebt. Das Publikum, alle die Bildungsbürger, Akademiker, Bank- und Staatsbeamten, Bankiers und Offiziere, die Vertreter des Hof- und Landadels und die Besucher aus dem Ausland wollten in Dresden keinen Klassenkampf und keine Politik auf der Bühne. Schließlich hatten die Bürger ihr Wahlrecht, und der Staat hatte schon seit 1831 eine Verfassung. Es herrschte allgemeiner Wohlstand. Die Industrie florierte. Kunst und Kunstgewerbe standen hoch im Kurs. Sachsen war ein »rotes Königreich«. Bei allen Reichstagswahlen vor 1918 erhielten die Sozialdemokraten die meisten Stimmen. Es galt, im Theater die Balance zwischen Eleganz und bürgerlicher Gemütlichkeit zu wahren. Und dazu eignete sich die Barcarole-Stimmung aus *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach allemal besser als jeder Theaterskandal. Der Ostpreuße Hermann Sudermann zeigte, worum es ging. Seine Stücke hießen *Glück im Winkel* (1895) und *Die Ehre* (1889). Aber es fehlte der poetische Glanz, der Hauptmanns *Versunkener Glocke* zum Erfolg verholfen hatte. Daneben wirkte die Wiener Happy-End-Dramatik Ludwig Anzengrubers mit *Der G'wissenswurm* (1897), *Der Meineidbauer* (1898), *Das vierte Gebot* (1900) zwar lehrreich, aber doch schon antiquiert. Ähnlich verhielt es sich mit dem Rittergutsbesitzer Wilhelm von Polenz, der mit dem *Büttnerbauer* (1895) einen bedeutenden Roman geschaffen, aber mit seinen Dramen *Preußische Männer* (1891), *Heimatluft* (1900) und *Junker und Fröhner* (1901) wenig Glück hatte. Max Halbe thematisierte in den Stücken *Mutter Erde* (1897) und *Haus Rosenhagen* (UA 1901 in Dresden) Familie und Besitz, blieb aber »auf mittlerer Höhe stehen«.⁴ Der Elsässer Friedrich Lienhard, ein schreibender Akademiker, präsentierte den Dresdnern Heimatkunst mit nationalen Gedanken in *Der Fremde* und *Münchhausen* (beide 1900). Walter Harlan, ein in Dresden geborener dichtender Jurist, war mit *Jahrmarkt in Pulsnitz* (1904) vertreten. Karl Schönherr wartete mit österreichischer Volkskunst aus seiner Tiroler Heimat auf: *Erde* (1907), *Der Weibsteufel* (1915) hießen seine Stücke, Wilhelm Schmidt-bonn mit *Mutter Landstraße. Drama einer Jugend* (1915). Seit Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1901) wurde den Problemen der Jugend und der Schule auf dem Theater erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Die Komödie *Flachsmann als Erzieher* von dem etwas reißerischen

Unterhaltungsschriftsteller Otto Ernst hatte bereits im Jahre 1900 am königlichen Schauspielhaus Dresden mit Carl Wiene als Oberlehrer Flachsmann seine sehr erfolgreiche Uraufführung erlebt. Am 7. Januar 1902 wurde *Auf Krugdorf* von dem jungen Dramatiker Carl Sternheim »mit mäßigem Erfolg« aufgeführt. Der Gymnasialprofessor Otto Erler war 1901 von Gera nach Dresden umgezogen, wo er von 1917 bis 1932 als Dramaturg wirkte und seine eigenen Stücke *Zar Peter* (1905) und *Die Hosen des Bartolus* (1910), eine Auseinandersetzung mit dem Zölibat, herausbrachte. George Bernard Shaw kam mit *Candida* 1903 auf die Bühne; doch erst mit *Pygmalion und Arzt am Scheideweg* drang er durch. Oskar Wilde, vom damaligen Dramaturgen Karl Zeiß sehr gefördert, glänzte mit *Der ideale Gatte*, *Ernst* und *Frau ohne Bedeutung*. – 1902 wurden die sogenannten »Volksvorstellungen« eingeführt. Im Abendglanz der konstitutionellen Monarchie und aristokratischer Etikette öffnete das Theater seine Pforten für eine andere Schicht von Besuchern. Die Dienstmädchen und Verkäuferinnen, die Manufakturarbeiter und Frisöre, die es mit der Bildung versuchen wollten, konnten jetzt auf Plätzen von 20 Pfennig bis 1,25 Mark eigens für sie ausgewählte Vorstellungen besuchen. Thalia gab sich demokratisch. Volksaufklärung in nationalem Sinn war angesagt. Darüber hinaus blieb die Kunst ein Privileg der Besitzenden.

Der wahre Glanz und die langanhaltende Wirkung gingen jedoch auch am Albert-Theater von den Schauspieler/innen aus. Allen voran Hermine Körner, »eine der größten Schauspielerinnen, die je gelebt haben«. 1909 bis 1915 wirkte sie am Dresdner Hoftheater, 1925 bis 1929 war sie Inten-



10. Abonnements-Vorstellung Serie B

Freitag, den 27. Februar 1914

Erst-Aufführung

Was ihr wollt

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen von William Shakespeare

In Szene gesetzt von Direktor Röbbeling

PERSONEN:

Orsino, Herzog von Illyrien	Willy Kleinoschegg
Sebastian, ein junger Edelmann, Violas Bruder	Heinrich Spennrath
Antonio, ein Schiffshauptmann	Willy Porth
Ein Schiffshauptmann	Oswald Wolf
Valentin } Kavaliers des Herzogs	Willy Gallwitz
Curio }	Willy Favart
Junker Tobias von Rülp, Olivias Oheim	Hermann Bräuer
Junker Christoph von Bleichenwang	Alexander Starke
Malvolio, Olivias Haushofmeister	Georg Schnell

Kgl. Sächs. Hof-Musikalienhandlung, Piano-Magazin und Konzert-Direktion **F. Ries** (F. P. 18 Modern im Piano)

Programmzettel 1914

dantin, Schauspielerin und Regisseurin am Albert-Theater, wo sie u. a. im Januar 1929 Brechts *Dreigroschenoper* mit Paul Verhoeven als Peachum inszenierte. Auch in späteren Jahren gastierte sie oft und gern in Dresden. Große Tragödiinnen wie Pauline Ulrich (Lady Milford in Schillers *Kabale und Liebe*), Clara Salbach als Emilia Galotti, Johanna von Orleans, Maria Stuart oder Ophelia sind alten Dresdner Theaterfreunden noch geläufig. Große Namen sind zu nennen: Adalbert Matkowsky, der zwischen 1889 und 1909 in 300 Rollen glänzte (Fiesco, Wilhelm Tell, Marquis Posa und in vielen Shakespeare-Rollen), Julia Serda als Rose Bernd (1904), Elga (1905); Alice Verden; Charlotte Basté, unvergessen als Rautendelein; Albin Swoboda; Paul Neumann (1858–1923), der am 14. 4. 1898 vor dem Kaiser den Giesecke in Kadelburgs *Im weißen Rössl* spielte; Paul Wiecke; Adolf Müller, Auguste Diacono; Maximiliane Bleibtreu, Alfred Meyer; Stella David; Emil Drach, der Regie führte und als Schauspieler agierte; Willy Kleinoschegg; Rudolf Fleck.

1915 engagierte Direktor Adolf Edgar Licho den jungen Fritz Kortner und besetzte ihn als Liliom in dem gleichnamigen Melodram von Franz Molnár. Kortner: »Das Stück fiel entsetzlich durch – ich nicht.« Das geschah am 1. 10. 1915. Im Oktober 1915 wurde auch *Macht der Finsternis* von Leo Tolstoi gespielt, Fritz Kortner war der Bauer Pjotr. Im Dezember 1915 stand die Operettenpantomime *Sumurun* von Friedrich Freksa auf dem Spielplan. Fritz Kortner spielte den alten Scheich, Ernst Deutsch den jungen Stoffhändler, Käthe Richter die schöne Tänzerin, Martha Angerstein die Sumurun. Kortners Fazit des Dresdener Zwischenspiels und seiner kumpelhaften Freundschaft mit Ernst Deutsch: »Wir hatten zu wenig Rollen und hielten uns an unsere Witze und an die Mädchen.«⁶

Heinrich George spielte 1917/18 am Albert-Theater. Der junge Ernst Deutsch trat am 3. 6. 1917 zusammen mit Käthe Richter in Hauptrollen bei der Uraufführung der Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen; Hiob; Der brennende Dornbusch* von Oskar Kokoschka im Albert-Theater auf, wo er bereits 1916 in Walter Hasenclevers *Der Sohn* die Titelrolle gespielt hatte.⁷ Es folgte Romain Rollands *Ein Spiel von Liebe und Tod* (1925), inszeniert von Alfred Noller. Neben Hermine Körner spielte Ernst Wüstenhagen.

1926/27 stand das Albert-Theater überraschenderweise nicht unter der Leitung Hermine Körners. Es galt für die Dauer eines Jahres ein Interregnum mit Hanns Fischer als Direktor. Der bewährte Theatermann, der es im Königlichen Schauspielhaus als Schauspieler und Regisseur zu Ruhm und Ehre gebracht hatte, bewährte sich auch in dieser Aufgabe. Er erweiterte das Schauspieler-Ensemble um bedeutende Persönlichkeiten. Neben den bewährten Kräften wie Albert Willi, Max Reitz, Max Jähnig und Meta Bünger traten Deli Maria Teichen, eine Schülerin von Lucie Höflich, Theodor Becker, Ernst Waldow und Paul Verhoeven ins Ensemble ein. Hermine Körner kannte Verhoeven von München her und gilt als seine Entdeckerin. Sie holte ihn ans Albert-Theater, wo sie gemeinsam zahlreiche Stücke inszenierten, z. B. 1925 das französische Lustspiel *Madame Sans-Gene* von Victorien Sardou mit Hermine Körner als Wäscherin Cathérine Hübscher und Charlotte Friedrich als Plätterin Julie. – Berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen waren Gäste des Albert-Theaters: Elisabeth Bergner, Henny Porten, Josef Kainz, Käthe Dorsch; die Tänzerin Gret Palucca, die am 23. 4. 1926 *Neun neue Tänze* aufführte. Die Sängerinnen Ljuba Welitsch und Ruth Lange traten 1933 im *Zigeunerbaron* auf. In den Jahren 1933 bis 1945 bestand der Auftrag des privaten Albert-Theaters unter dem Direktorat von Paul Rainer und Otto

Wilhelm Müller – Eigentümer war Konsul Bernhard Mühlberg, Intendant Max Eckhardt – offenbar nur darin, die Volksmassen zu belustigen. Das Repertoire enthielt nur Lustspiele und Operetten wie *Der Graf von Luxemburg*, *Der Zarewitsch*, *Wo die Lerche singt* von Franz Lehár, *Die Landstreicher* von Carl Michael Ziehrer. Zu der Operette *Saison in Salzburg* von Fred Raymond wurde im Programmheft 1939/40 zu dem Gesangstitel *Salzburger Nockerln* unter der Überschrift *Wie macht man gute Salzburger Nockerln?* gleich das Rezept abgedruckt. Welch ein Service! Und Meister Lehár persönlich belehrt die Besucher des »Theaters des Volkes« über »die Macht der Operette« wie folgt: »Alles in der Operette dient nur dem einen Zweck, dem Zuschauer eine ungetrübte Freude zu bereiten. Und wer freut sich heutzutage nicht gern, wer vergißt nicht wenigstens für Stunden die Sorgen des Alltags und gibt sich dem Genusse heiterer Musik hin!«⁸



Hermine Körner um 1920

Anmerkungen

- 1 Ernst Alker: Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Kröner 1961, S. 538.
- 2 Julius Bab: Albert Matkowsky, Berlin: Oesterheld 1932, S. 31.
- 3 Zu Werk und Wirkung Gerhart Hauptmanns am Dresdner Theater, vgl: Manfred Altner: Gerhart Hauptmann in Dresden und Radebeul. Dresden: Hellaerau-Verlag 2003.
- 4 Friedrich Kummer: Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dresden: Carl Reissner 1909, S. 655.
- 5 Siegfried Melchinger: Schauspieler. 36 Porträts. Frankfurt/M./Zürich: Büchergilde Gutenberg 1966, S. 211.
- 6 Klaus Völker: Fritz Kortner, Schauspieler und Regisseur. Berlin: Edition Hentrich 1993.
- 7 Hans-Jürgen Sarfert: Dresden im Zeichen des expressionistischen Theaters. In: Dresdner Hefte Nr. 14 (1988), S. 41–49.
- 8 Franz Lehár: Programmheft *Theater des Volkes*, Dresden 1939/40.

INGE MÄTJE

Tradition und Fortschritt. Der Intendant Graf Nikolaus von Seebach

Von Zeitgenossen wurde die Amtszeit des Hoftheaterintendanten Nikolaus von Seebach mit dem überschwenglichen Beiwort »Ära« zu einem besonders glanzvollen Abschnitt der Dresdner Theatergeschichte erhoben. Dennoch versuchen einige Autoren im gleichen Atemzug, die Verdienste dieses Theatermannes zu schmälern: Seebach sei so bedeutend nicht gewesen, heißt es, er sei vielfach überschätzt worden, habe eher lässig als fleißig die Dinge laufen lassen, kühlen Abstand zu seinen Mitarbeitern gehalten, sein Amt ohne fachmännische Kenntnis angetreten, sein Engagement für moderne Dramen sei unbedeutend, man habe schließlich Ibsens »Stützen der Gesellschaft« als erstes zeitgenössisches Stück in Dresden schon vor Seebachs Amtseinführung gezeigt, – überhaupt –, er sei keine tiefempfindende Künstlernatur oder gar ein Bahnbrecher gewesen. Was war also dran an der »Ära« Seebach und an diesem Theaterleiter?

Seebach entstammte einer thüringischen Adelsfamilie. Nach steiler Offizierskarriere bereiste er in diplomatischen Diensten der sächsischen Regierung die halbe Welt, und er war bereits 40 Jahre alt, als er 1894 zum Generalintendanten der Dresdner Hoftheater berufen wurde. Welt erfahren, sprachkundig, von tiefem Interesse für das Theater erfüllt (er hatte hervorragende Aufführungen in europäischen Metropolen erlebt und war häufiger Besucher der Wagnerfestspiele in Bayreuth), trat er sein Amt an. Und machte sich erst einmal unbeliebt. Mit seiner ersten Verfügung wollte er die zur Unsitte ausgeuferte Gepflogenheit der Zuschauer unterbinden, während einer Opern- oder Schauspielaufführung Lorbeerkränze, Blumen und Schleifen auf die Bühne zu werfen. Außerdem forderte er, die Vorstellung sollte ohne ständiges »Hervorrufen« von Darstellern mit Bravorufen oder Szenenapplaus durchgespielt werden, Verbeugungen und Beifallskundgebungen sollten am Ende des Theaterabends stehen. Dem neuen Intendanten war der künstlerische Gesamteindruck wichtiger als Virtuosenruhm.

Nun ist ja Applaus das Lebenselixier für die darstellenden Künstler, müssen sie doch Abend für Abend ihre Haut zu Markte tragen, täglich ihre ganze Persönlichkeit und ihr Können in die Waagschale werfen, um das Publikum zu überzeugen. Jede Indisponiertheit, jeder Versprecher, jeder falsche Ton kann die Gunst der Zuschauer kosten. Und jetzt sollten Lorbeer und Bravos abgeschafft werden? Seebach fand mit seinen Maßnahmen weder beim Ensemble noch bei den Zuschauern Gegenliebe, und der alte Zopf blieb vorerst dran.

Sehr bald aber hatte Seebach die Zügel fest in der Hand und dank seiner persönlichen Ausstrahlung volle Autorität errungen. Sowohl seine Anhänger wie seine Kritiker konstatierten: »Er war ein Kavalier, ein Aristokrat, ein gerechter Theaterleiter, bei dem es keine Günstlingswirtschaft

gab«. Seebach galt als tolerant und vorurteilsfrei, auch als humorvoll und Mann von gewinnendem Charme – wenn er etwas erreichen wolle!

Dr. Paul Adolph, der einige Jahre als Seebachs engster Mitarbeiter vom königlichen Ministerium mit der Organisation der Verwaltungsgeschäfte beauftragt war, hat eine Art von Tagebuch geführt und unter dem Titel *Vom Hof- zum Staatstheater* eine Fülle von Alltagsbeobachtungen überliefert. In diesen Erinnerungen beschreibt er auch einen recht menschlichen Zug seines Intendanten: Seebach sei leicht zu beeinflussen gewesen, Recht habe immer derjenige bekommen, der als letzter in seinem Büro vorgesprochen hatte. (Denkbar wäre auch, daß der jeweils letzte die überzeugendsten Argumente hatte.) Adolph berichtet, daß vor allem die Meinung von Karl August Lingner, der mit den Jahren Seebachs Freund geworden war, für diesen größtes Gewicht hatte. Schlecht beraten war der Hoftheaterintendant gewiß nicht, wenn er den Rat des Fabrikanten und Kunstmäzens, der außerordentliche Verdienste um die kulturelle Entwicklung Dresdens hat und als der »geistige Vater« des Hygienemuseums gilt, anhörte und berücksichtigte.

Etwas boshaft vermerkt Adolph, man habe sicher sein können, daß, wenn Seebach einen gemeinsam in der Theaterleitung gefaßten Beschluß anderntags wieder umstieß, er am Abend zuvor mit Exzellenz Lingner in Kneists Bierlokal konferiert hatte. Wollten also Seebachs Mitarbeiter ihnen wichtige Entscheidungen durchsetzen, »steckten« sie sich hinter Lingner, und dessen unbefangener Blick »von draußen« mag dem Theater oft genug genützt haben.

Die äußerlichen und anekdotischen Kürzel skizzieren den einen oder anderen Wesenszug Seebachs, doch seine Verdienste, seine Lebensleistung erfassen sie kaum, dazu muß man seine Entscheidungen und Haltungen befragen.

Einig sind sich alle Zeitzeugen, daß es Seebachs bestechendste Eigenschaft war, Talente zu erkennen und zu fördern, sich fähige Mitarbeiter an die Seite zu stellen, ohne sie einzuengen. In dieser seiner Personalpolitik lag zweifellos der Schlüssel für seine erfolgreiche Theaterpolitik. »Es sei gar nicht so schwer, ein guter Intendant zu sein, man müsse sich nur tüchtige Mitarbeiter aussuchen und diesen möglichst wenig hineinreden. Nach diesem Rezept habe er gehandelt und sei gut dabei gefahren«, erinnert sich Paul Adolph an eine Äußerung seines Chefs. Und Seebach selbst hatte das Glück, daß sowohl sein »Dienstherr« König Albert wie auch dessen Nachfolger ihn gewähren ließen und weitestgehend unterstützten.

Seebach mußte nicht bei Null anfangen: Ein Opernensemble von Weltruf und der Chefdirigent Ernst von Schuch waren als festgefügt Fundament des Hoftheaters schon vorhanden, hier mußte er nur stetig weiterbauen. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde ein weiteres, ruhmreiches Kapitel hinzugefügt. Die Dresdner konnten allein vier Uraufführungen von Opern des Komponisten Richard Strauss unter dem Dirigat Schuchs erleben. Nach *Feuersnot*, *Salome* und *Elektra* war die Uraufführung des *Rosenkavalier* 1911 ein theatralisches Ereignis von höchstem Rang, und Richard Strauss nannte Dresden dankbar ein »Dorado für Uraufführungen«. Mit dem *Rosenkavalier* wollten der Komponist und sein Autor Hugo von Hofmannsthal neue Wege gehen, eine »Komödie mit Musik« sollte es werden, die nicht im traditionellen Opernstil erstickt. Auf die Bitte des Komponisten holte Seebach deshalb für die Regie anstelle des hauseigenen Regisseurs keinen Geringeren als den Schauspielregisseur Max Reinhardt aus Berlin und gab damit Raum für ungewöhnliche künstlerische Arbeit mit dem Musikensemble. Der namhafte Thea-

termann Reinhardt verwandelte die Sänger in »singende Schauspieler«, die Premiere wurde umjubelt, und ein beispielloses Wallfahren zu den Aufführungen setzte ein: Sonderzüge aus Berlin brachten Ströme von Interessenten nach Dresden.

Seebach öffnete seine Bühne auch für Gastspiele der Reinhardt-Inszenierung von Gorkis *Nachtsyl*, das war in der Dresdner Residenz damals ein mutiges Unterfangen.

Die Oper war also auf dem besten Weg, sein Schauspiel aber mußte Seebach von Grund auf erneuern. Auch hier bewährte sich sein Grundsatz, kompetente Mitarbeiter zu verpflichten und ihnen schöpferische Freiräume zu schaffen. »Dresden wurde literarisch betrachtet in der Seebach-Zeit das führende Hoftheater in Deutschland« resümiert selbst der konservative Kritiker Friedrich Kummer, und der Rezensent Paul Hermann Hartwig urteilt: »Der Wert dieser Spielpläne liegt hauptsächlich darin, daß die artistische Leitung nicht Erfolge von anderen Tischen für sich akzeptierte, sondern selbst auf die Suche ging und wagte.«

Wesentlichen Anteil an dieser Erneuerung des Schauspiels hatte Dr. Karl Zeiß, den Seebach 1901 ans Hofschauspiel als Dramaturgen verpflichtete. Dieser außerordentlich theaterkundige Mann stammte aus Meiningen und war geprägt vom Wirken seines heimatlichen Theaters, das als erstes mit dem »Virtuosentum« aufräumte, ein harmonisches Ensemblespiel mit realistischen Kostümen und Ausstattungen bot und damit revolutionierend auf das deutsche Theater eingewirkt hatte.

1873 war das »Neue Königliche Hoftheater in der Neustadt« mit Goethes *Iphigenie* eingeweiht worden. Das von Bernhard Schreiber erbaute Haus wurde zur Bühne für das bürgerliche Drama, das Lustspiel und das Singspiel, ab 1888 diente es dann ausschließlich als Schauspielhaus. (Die großen Klassikerinszenierungen wurden im Semperbau am Theaterplatz gezeigt.) Neben bewährten Klassikern führte man die Nachklassiker Hebbel, Grillparzer und Kleist auf. Vor allem aber entwickelte sich nach Seebachs Amtsantritt das »Neue Königliche Hoftheater« zur Pflegestätte der modernen Theaterliteratur: Im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts sorgten Seebach und sein Dramaturg Zeiß mit Nachdruck dafür, daß keiner der Gegenwartsautoren auf dem Spielplan des Dresdner Hoftheaters fehlte. 1897 spielte man Gerhart Hauptmanns *Versunkene Glocke*, 1901 *Michael Kramer*, 1904 *Rose Bernd*, die Zeitgenossen Ibsen, Strindberg, Schnitzler, Sudermann, Halbe und Björnson gehörten zum Repertoire, und manche unbekannte Autoren bekamen eine Chance. Gewiß waren Eintagsfliegen und Mißerfolge unter letzteren, aber meist hatten Seebach und Zeiß die »richtige Nase«. Hatte Hermann Anders Krüger in seiner 1904 erschienenen Schrift *Kritische Studien über das Dresdner Hoftheater* noch gewettert gegen äußerliche, routinierte Darstellung, gegen die Nachsicht der Intendanz, die unfähige Dramaturgie, die nur rein handwerksmäßige Regie und urteilslose Zuschauer, erkannte er doch zumindest an, daß Seebach dem Neuen prinzipiell nie im Wege gestanden und in liberaler Weise manchen unbekanntem Autor unterstützt habe.

Blickt man aus heutiger Sicht auf die »Ära Seebach«, die überstrahlt wird vom Glanz alter Tradition, gepaart mit Offenheit für den Geist der Zeit, springen Parallelen ins Auge, die deutlich machen, wie sehr doch Erfolg und fruchtbares Wirken vom Geist und der Haltung herausragender Persönlichkeiten bestimmt werden. So ist in Dresden bei allem Auf und Ab der Theaterentwicklung und durch alle Krisen hindurch eine gewisse Kontinuität entstanden, die



Das Neue Schauspielhaus von Lossow & Kühne, Foto 1914

unerlässlich ist für das kulturelle Klima einer Stadt und die sich aus dem Wechselspiel von Tradition und Fortschritt speist.

Wieviel schwieriger es damit in Zeiten von Diktatur und Dogmatismus aussieht und wieviel selbst da der einzelne mit Zivilcourage noch bewirkt, konnte man in Dresden ein Menschenalter später beobachten: 1981 kam der in Berlin in Ungnade gefallene Gerhard Wolfram auf den Intendantenstuhl des Staatsschauspiels. Es begannen aufregende, künstlerisch fruchtbare Jahre. Wolfram war stets im Gegenwind, alle Erfolge rang er dem dumpfen Widerstand von Partei und Regierung ab – mit Klugheit und List, gestützt auf ein eingeschworenes Team. Die Gabe Seebachs, fähige, talentierte, kompetente und mutige Mitstreiter zu gewinnen, stand auch dem Humanisten Wolfram zu Gebote; wie Seebach redete er seinen Regisseuren nicht hinein, stellte sich aber mit seiner ganzen Autorität dazwischen, wenn seine Mitarbeiter unter den Beschuß der Obrigkeit oder jener allgegenwärtigen Institution im Hintergrund, der »Stasi«, geraten waren.

So hat er das kleine Stück Freiheit immer aufs neue erfochten. Brisante Themen und Wahrheiten, die öffentlich nicht mehr gesagt werden durften, wurden auf der Bühne verhandelt. Der Regisseur Wolfgang Engel, heute Intendant des Leipziger Schauspiels, hat Gerhard Wolfram einmal einen »Ermöglicher« genannt. Ob diese Zeit wie die jenes anderen Ermöglichers Seebach zur »Ära Wolfram« wird, mögen spätere Generationen entscheiden.

Der Ära Seebach und dem am Beginn des 20. Jahrhunderts in Blüte stehenden Hoftheater fehlte nur noch eins zur Vollendung: ein technisch perfektes, modernes Theatergebäude für das Schauspielensemble. Seebach und Maschineriedirektor Adolf Linnebach hatten sich in jeder Hinsicht und über Jahre hinweg entschieden dafür eingesetzt. Denn das »Neue Königliche Hof-



Graf Nikolaus von Seebach, Gemälde von Robert Sterl, 1915

theater in der Neustadt«, das spätere »Albert-Theater«, war eng und technisch unzulänglich, weshalb die Umbauten viel zu lange dauerten, der Feuerschutz war unzureichend, und die Bühne genügte den Anforderungen an moderne Ausstattungen überhaupt nicht mehr. Der rührige Lingner hatte vorgeschlagen, »An der Herzogin Garten« einen Theaterneubau in Angriff zu nehmen, er wollte auch die Finanzierung sichern. Zum Bedauern aller kam dieses bestechende Projekt aus formaljuristischen Gründen nicht zu Stande. Die Stadt stellte auf Initiative des Oberbürgermeisters Beutler ein Grundstück in der Altstadt zur Verfügung, und 1911–1913 bauten

die Architekten William Lossow und Max Hans Kühne mit Finanzmitteln, die Bürger der Stadt aufgebracht hatten, das neue Schauspielhaus gegenüber vom Kronentor des Zwingers.

Am 13. September 1913 konnte der Hausherr Graf Seebach das Gebäude feierlich der Öffentlichkeit übergeben. Mit der künstlerischen Leitung betraute er seinen Dramaturgen Dr. Zeiß. Die Verpflichtungen für ihn und sein neues Haus waren groß, immerhin hatte das Schauspielensemble zwischen 1897 und 1913 70 Uraufführungen herausgebracht. Mit einem Hebbel-Zyklus hatte man vom alten Hoftheater in der Neustadt Abschied genommen, und im »Neuen Königlichen Schauspielhaus« im Herzen der Stadt begann man programmatisch mit Werken von Heinrich von Kleist und Otto Ludwig. Doch Seebach und seinem Ensemble war keine kontinuierliche, gedeihliche Weiterarbeit vergönnt, ein Jahr später brach der Erste Weltkrieg aus. Der Intendant, dem 1914 die Ehrendoktorwürde der Universität Leipzig für sein Lebenswerk verliehen wurde, konnte nicht wie gewollt, in den verdienten Ruhestand treten. So gut es ging, führte er zwischen Fronteinsätzen als Johanniter die Geschäfte weiter.

Im letzten Kriegsjahr erschütterte dann ein regelrechter Skandal das Schauspielhaus und brachte den erfolgsgewohnten Theaterleiter in größte Bedrängnis. Mit seinem neuen Dramaturgen Dr. Karl Wollf (Dr. Zeiß war 1916 nach Frankfurt / M. gewechselt) hatte sich Seebach für die Uraufführung von Reinhard Goerings Stück *Seeschlacht* eingesetzt. Dieses expressionistische Drama mit der Wucht einer antiken Tragödie klagte inmitten des Krieges die Unmenschlichkeit des Krieges an. Das erschütternde Schicksal einer U-Boot-Besatzung, die dem sicheren Tod entgegenfährt, wurde von Ernst Lewinger so eindringlich in Szene gesetzt, daß bei einigen Zuschauern die Schmerzgrenze überschritten war – eine Frau fiel in Schreikrämpfe, geschockte Besucher verließen türenknallend das Theater.

Seebach hatte im Wissen um die politische Sprengkraft des Textes die Uraufführung am 10. Februar 1918 in einer geschlossenen Aufführung für die Literarische Gesellschaft spielen lassen. Die rechtsnationale Presse schäumte, der Rezensent Friedrich Kummer erhob den, vor allem gegen den »nichtarischen« Dramaturgen Wollf gerichteten Vorwurf, es fehle an »vaterländischer Gesinnung«, jetzt, wo man alle Kräfte für den deutschen Sieg mobilisieren müsse, könne man kein so defätistisches Stück zeigen. Das klingt fatal nach den faschistischen Parolen vom Endsieg.

Seebach verteidigte die Position des Theaters, stellte sich vor seinen Dramaturgen und Goerings Drama. »Der ästhetische Wert, der ungeheure sittliche Ernst und die bezwingende Reinheit seiner Gesinnung sind von der überwiegenden Mehrheit des Publikums in ihrer ganzen tiefen Bedeutung empfunden worden«, und er machte noch einmal unmißverständlich seinen Standpunkt klar: »Es ist Pflicht eines Theaterleiters, Werke, in denen das innerste Ringen der Zeit Ausdruck gefunden, dem Publikum zugänglich zu machen, das dann als eine Gemeinschaft reifer Menschen selbst entscheiden kann, ob es das Stück ablehnt oder ein innerlich Verwandtes und Erlebtes darin erkennt.« Seebachs Engagement half in diesem einzigen Fall nichts, das königliche Ministerium verbot weitere Aufführungen der *Seeschlacht*. Einen Monat später brachte Max Reinhardt das Stück unangefochten in Berlin heraus.

1918 wurden nach dem Sturz der Monarchie die Hoftheater in Staatstheater umgewandelt. Graf Seebach blieb als einziger Hoftheaterintendant Deutschlands im Amt, und das geschah auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Belegschaft. So war ihm noch vergönnt, das 25jährige Dienstjubiläum an seinem Theater zu begehen. Er blieb ihm auch nach seiner Pensionierung eng verbunden, besuchte häufig Proben und Vorstellungen, nahm an allem regen Anteil und sparte nicht mit seinem Rat.

Beim Abschied hatte man ihm ein symbolisches, handgemaltes Billett überreicht, auf dem er mit endlos langen Beinen über die Brüstung seiner Direktorenloge hinuntersteigt ins Parkett auf seinen neuen »Dienstplatz«. In der »Wanne«, wie man seine Loge nannte, weil er für gewöhnlich lässig zurückgelehnt von da die Vorgänge auf der Bühne verfolgte, hat ihn Robert Sterl in einem Gemälde porträtiert. Es hatte seinen Platz in der »Ahnengalerie« des Schauspielhauses und befindet sich seit 1962 in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Es wäre schön, wenn es wieder an seinen angestammten Platz zurückkehren könnte. In den letzten Lebensjahren durch schwere Krankheit oft am Theaterbesuch gehindert, starb Nikolaus von Seebach in der Nacht vom 13. zum 14. Januar 1930, bevor die tiefen Schatten über Deutschland fielen.

Dr. Karl Wollf würdigte das Lebenswerk dieses Theatermannes in einem Nachruf: »Seebach stammt aus einer Zeit, in der man Kavaliere zu Intendanten machte, ohne nach innerer Berufung lange zu fragen. In diesem Falle wurde einmal ein Berufener Intendant. Dieser zum Führer Geborene besaß die Gabe..., selbständigen Geist und Willen neben sich gelten zu lassen. Nie konnte es ihm in den Sinn kommen, das Wohlgefühl der Überlegenheit sich auf wohlfeile Weise zu sichern, indem er sich mit mittelmäßigen Kreaturen umgab. Trotzdem hielt er die Zügel fest in der Hand. Er war ein Aristokrat, dem das Umschmeicheln der Mächtigen ebenso fern lag wie das Werben um Massengunst...

Im Moment der Gefahr konnten alle, die mit ihm zu tun hatten, sicher sein, Hilfe zu finden, er gab keinen Preis. Er war Theaterleiter aus Leidenschaft. Er hatte den Spürsinn für das Echte und erkannte unter Schichten von Staub das wertvolle Alte so sicher, wie er das Zukunftsträchtige witterte.«

Residenztheater – das Volkstheater Dresdens

Folgt man der Zeitungsmeldung im *Dresdner Journal* vom 10. Mai 1872, erlassen von der Königlichen Polizeidirektion, so muß man daraus schließen, daß schon zur damaligen Zeit die Beherrschung des fließenden und des ruhenden Verkehrs auf Straßen und Plätzen Dresdens zum Problem geworden war. Darin war genau festgelegt, wie der Wagenverkehr nach und vom Herminia-Theater am 18. Mai des Jahres zu erfolgen hat. An diesem Tag eröffnete nämlich in der Zirkusstraße, ungefähr dort, wo sich heute das Dorint-Hotel an der Grunaer Straße erhebt, Dr. Oswald Baumgart sein Theater, dem er zu Ehren seiner Ehefrau deren Namen gab. Er hatte den Bau nach Muster des Théâtre lyrique in Paris von den Architekten Stock, Schönherr und Weisse in der Rekordbauzeit von eineinhalb Jahren errichten lassen und die Absicht, hier der heiteren Muse eine Spielstätte zu geben und damit einer breiten Öffentlichkeit die Möglichkeit der Entspannung und des Genusses.

Eingebaut in eine Häuserreihe, bot das dreirangige Theater mit seinem imposanten Kronleuchter 1118 Zuschauern Platz, die hier einen Spielplan mit Lustspielen, musikalischen Schwänken, Vaudevilles und Operetten angeboten bekommen sollten. Anfänglich mit technischen Schwierigkeiten behaftet – wiederholt werden zu lange Umbaupausen und dadurch spannungslose Theaterabende kritisiert –, gastierte noch in der ersten Spielzeit das Strampfer-Theater aus Wien im Hause. Dabei der schon berühmte Felix Schweighofer und als junger Anfänger Alexander Girardi, der später einer der berühmtesten Vertreter seines Faches werden sollte.

Im Jahr darauf übernahm Dr. Hugo Müller, ein damals angesehener Stückeschreiber und Schauspieler, das Theater und machte es zum Residenztheater, künstlerisch unterstützt von seiner Frau, die zu den Protagonisten des Ensembles gehörte. Den Spielplan bereicherten nun auch Offenbach- und Lecoqu-Operetten, die durch Verbesserungen der Bühnentechnik und einfallreiche Regietaten Dr. Müllers das Haus und sein Ensemble aufwerteten, das sich mit 102 Mitgliedern, unter anderen aus 24 Chor- und ebensovielen Orchestermitgliedern zusammensetzte. Bühnengrößen der damaligen Zeit gaben sich nun im Hause gastierend die Klinke in die Hand und öffneten es damit auch für die »gebildeten« Bevölkerungskreise. In den Jahren 1874 und 1875 waren es neben der berühmten Marie Seebach, die in ihrem klassischen Repertoire Dumas Cameliendame bot, die Wiener Publikumslieblinge Josefine Gallmeyer, deren Pendant Marie Geistinger und Felix Schweighofer. Nestroys *Lumpacivagabundus* und O. F. Bergs *Das Volk, wie es weint und lacht* waren feste Stützen des Jahresspielplans wie auch Johann Strauß' *Fledermaus* und Charles Lecoqus *Mamsell Angot, die Tochter der Halle*.

Neue Farben in die Pläne der laufenden Spielzeiten brachten aber auch Gastspiele ganzer Ensembles im Residenztheater. So folgte 1877 Johann Fürst mit seinem Ensemble des Theaters

in der Josephstadt aus Wien der Operettengesellschaft Albin Swobodas aus Pest im Jahr zuvor. Und als am 20. September 1877 das Gastspiel des Herzoglich-Meiningschen Hoftheaters mit der »Hermannsschlacht« von Heinrich von Kleist im Residenztheater begann, da kannte die Begeisterung des ausverkauften Hauses keine Grenzen. Im Jahr zuvor hatten die Meininger das erste Mal im Albert-Theater, dem Königlichen Hofschauspiel, mit ihren beispielgebenden und damals sensationellen Klassiker-Aufführungen wahre Beifallsstürme entfacht und damit erreicht, daß dieses Haus anschließend nach Wiederaufnahme des regulären Spielplans über Publikums-mangel zu klagen hatte. Das veranlaßte die Hoftheaterdirektion, die Meininger zukünftig nicht mehr ins Haus zu lassen. Davon profitierte nun das Residenztheater, dessen Publikum die Meininger Aufführungen des *Kaufmanns von Venedig* wie auch der Schauspiele *Wilhelm Tell*, *Was ihr wollt* und *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* erleben konnte.

Nach fünfjähriger verdienstvoller Tätigkeit nahm 1878 Dr. Hugo Müller aus gesundheitlichen Gründen seinen Abschied und überließ das Theatersteuer dem Schauspieler Ferdinand Dessoir, dessen erste Amtshandlung in der Einführung eines Theaterabonnements bestand, der aber bereits nach einem Jahr die Direktionsgeschicke in die Hände Engelbert Karls gab, eines Schauspieler-, Regisseur- und Stückeschreibermitglieds des Hauses von Anbeginn und deshalb prädestiniert für diesen Posten. Ihm zur Seite stand mit Carl Pleininger ein komponierender musikalischer Oberleiter, der sich in Dresden seit langem einen Namen gemacht hatte und dessen Frau als Ballettmeisterin dem Residenztheater künstlerisch diente. In kurzer Folge kamen nun Suppés *Boccaccio* und *Das Pensionat*, Carl Millöckers *Das verwunschene Schloß* und Strauß' *Der lustige Krieg* im Residenztheater zu Dresdner Erstaufführungen, das Wiener Carltheater gastierte hier in großer Besetzung neben den alljährlich stattfindenden Gastspielen Felix Schweighofers. Der Wiener Ringtheater-Brand, eine der größten Theaterkatastrophen, war Anlaß für Engelbert Karl, die Publikumsausgänge zu verbreitern, obschon ihm und dem Theater dabei 250 Sitzplätze verlorengingen, und am 6. Mai 1882 feierte er mit der Dresdner Erstaufführung von Carl Millöckers *Madame Dubarry* die 1000. Vorstellung unter seiner Leitung. Das Residenztheater setzte die Gastspielreihe internationaler Solisten mit Gastspielen unter anderem des Wiener Starkomikers Carl Blasel und des inzwischen zu großem Ruhm gekommenen Alexander Girardi fort. Noch im Dezember 1882 begeisterten wiederum die »Meininger« die Dresdner mit ihrer Kunst und wurden abgelöst von einem Ensemble, das von der leichtgeschürzten Muse weit entfernt war. Direktor Angelo Neumann bescherte mit seinem reisenden Wagnertheater dem Publikum die Dresdner Erstaufführung der *Walküre* im Residenztheater. Eine weitere regionale Erstaufführung ging im März 1883 mit Millöckers *Bettelstudenten* und Felix Schweighofer als Ollendorf in Anwesenheit des Königs und der Königin über die Bühne und stand anschließend über einen Monat en suite auf dem Spielplan. Direktor Karl feierte am 12. März 1884 sein 25jähriges Bühnenjubiläum als Valentin in Raimunds *Verschwender*, wobei im 3. Akt fünf von dessen Kindern seine eigenen waren. Leider ergaben sich in der Folge Unstimmigkeiten zwischen dem Verpächter des Theaters und Direktor Karl, der daraus die Konsequenzen zog und seine Tätigkeit vom Dresdner Haus für ein Jahr ins Chemnitzer Thalia-Theater verlegte.

Der neue Residenztheater-Direktor hieß Franz Steiner, der eben diese Tätigkeit am Theater an der Wien aus finanziellen und sehr persönlichen Gründen – er unterhielt eine Liebesaffäre zu



Residenztheater in der Zirkusstraße (1945 zerstört)

Dresdens größtes Theater, das Central-Theater in der Waisenhausstraße, unter reger Anteilnahme der Dresdner Prominenz seine Pforten geöffnet. Charakteristisch für das zukünftige Konzept des Theaters waren die breiten Gänge, die zwischen den Sitzreihen im Parkett angelegt waren. Sie sollten eine reibungslose gastronomische Versorgung der Zuschauer ermöglichen. Der Rat der Stadt hatte nämlich neben dem Residenztheater ein zweites Operettentheater in Dresden nicht für notwendig erachtet, und so war vom Eigentümer die Nutzung des Central-Theaters als Spielstätte für das Varieté in den Monaten September bis März und in den Sommermonaten für

Johann Strauß' zweiter Frau – aufgeben mußte. Die Dresdner profitierten von Steiners Beziehungen, indem sie erst Richard Genée bei der Dresdner Erstaufführung seiner Operette *Nanon* und anschließend Franz von Suppé beim persönlichen Dirigat seiner Operette *Die Afrikareise*, ebenfalls als Dresdner Erstaufführung, am Residenztheater erleben konnten. Ähnlich den jährlich wiederkehrenden Gastspielen der Meininger kam am 7. August 1886 das erste Gastspiel von Mr. R. Döly Cartès Operngesellschaft mit Arthur Sullivans *Mikado* zustande. Die Dresdner wurden verzaubert von einem wunderschönen Märchen, das über die Bühne des Residenztheaters dahinfloß. Auch hier war wie bei den Meinigern künstlerische Pionierarbeit zu erleben.

Inzwischen hatte am 21. November 1898 Dres-

Schau- und Lustspiele, Operetten und Possen vorgesehen.

Ein halbes Jahr später starb Johann Strauß in Wien; das war Anlaß für das Residenztheater, die Wintersaison 1899 mit einem Johann-Strauß-Zyklus zu eröffnen, der den *Zigeunerbaron*, die *Fledermaus* und den *Prinz Methusalem* enthielt. Adele Sandrock vom k. k. Hofburgtheater Wien gastierte im Juni 1901 als Cameliendame und als Deborah im Hause, und am 5. Oktober des Jahres brachte hier Rudolf Dellinger seine Operette *Jadwiga* mit großem Erfolg zur Uraufführung, die anschließend en suite gespielt am 29. Oktober ihre 25. Wiederholung fand.

Der nächste berühmte Gast aus Wien war Josef Kainz im April 1902 im Residenztheater, und als hier am 11. September desselben Jahres die Wintersaison mit einer Galavorstellung unter dem Motto »Das Haus steht fertig, laßt das Spiel beginnen« eröffnet wurde, war der Zuschauerraum in seiner licht- und far-

benfrohen Helligkeit kaum wieder zu erkennen. Die Farben Weiß und Gold dominierten, der neue Hauptvorhang war mit Apollo und Terpsichore bemalt, und eine neue Lichtanlage leuchtete das Haus prächtig aus. Der geistige Urheber aller Neuerungen war Carl Witt gewesen, der neue Direktor des Hauses und Schwiegersohn der Prinzipalin Madeleine Karl. Er löste damit Alexander Rotter ab, der zum Central-Theater in gleicher Funktion gewechselt war. Das entpuppte sich in den Sommerspielzeiten mit Gastspielen hervorragender Operettenensembles immer mehr als eine ernsthafte Konkurrenz. Da war es gut, daß mit der 75. Vorstellung von *Alt Heidelberg* im Residenztheater ein Publikumsmagnet zur Verfügung stand und mit dem Neuengagement Oscar Aigners zur Wintersaison 1904 dem Hause ein hervorragender Spieltenor gewonnen war, daß am 27. September des Jahres das 25. Dienstjubiläum der Familie Karl feiern konnte, gefolgt vom ebenfalls 25jährigen Bühnenjubiläum Minna Hänsels, die mit ihren künstlerischen Leistungen dem Hause seit vielen Jahren Profil gab. Josef Kainz gehörte nun ebenfalls zu den jährlich wiederkehrenden Gästen, von denen Alexander Girardi der Primus inter pares war. Die Direktion des Residenztheaters hatte nach den gemachten guten Erfahrungen mit Abonnementsvorstellungen für die neue Wintersaison je ein Schauspiel- und ein Operettenabonnement zu bedeutend herabgesetzten Preisen offeriert. Im Operettenabonnement waren 10 verschiedene Werke vor-



Rudolf Dellinger,
Komponist und Kapellmeister am Residenztheater



Engelbert Karl, Sänger und Direktor am Residenztheater

gesehen. Die differenzierten Preise dafür reichten von 3,50 M. bis zu 35 M. Man war also in der Lage, 10 Theatervorstellungen für je 35 Pfennig erleben zu können.

Mit der Dresdner Erstaufführung von Franz Lehárs *Lustiger Witwe* am 20. Oktober 1906 holte sich das Residenztheater einen künstlerischen Dauerbrenner auf die Bühne, der ausverkaufte Vorstellungen und am 17. April 1907 bereits die hundertste ins Haus brachte.

Die Kunstgattung Operette verdrängte seit der Erstaufführung von Lehárs *Lustiger Witwe* das Schauspiel am Residenztheater immer mehr, und als am 1. August 1912 Carl Witt beschloß, dieses vorübergehend aufzugeben, tat er das, weil inzwischen die königliche Hoftheaterdirektion den Mut gehabt hatte, auch zeitgenössische Autoren aufzuführen. Emmerich Kálmán dirigierte am 5. Dezember 1913 die Dresdner Erstaufführung seiner Operette *Der Zigeunerprimas* und bescherte damit

dem Residenztheater einen großen Erfolg. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs und damit die Einberufung junger Künstler brachte erhebliche Lücken ins Ensemble und konzeptionelle Änderungen in den Spielplan, der sich mit kriegsverherrlichenden Stücken wie *Des Kaisers Rock*, *Immer feste druff* und *Kriegers Weihnacht* füllte. Während der Vorstellungen wurden dabei dem Publikum aktuelle Kriegssiege mitgeteilt, und immer mehr Fronturlauber und Kriegsverwundete füllten den Zuschauerraum. Das Kriegsende sah zunehmend belanglose und seichte Stücke auf dem Spielplan, deren Vorstellungen häufig 10 Reprisen nicht überlebten. Am 12. September 1920 kam im Haus die 350. Vorstellung der *Fledermaus* auf die Bühne, und die Dresdner Erstaufführung von Eduard Künnekes Operette *Das Dorf ohne Glocke* im selben Jahr war eine Rückbesinnung auf Werke mit hohem musikalischem und künstlerischem Wert, fortgeführt in der Folge mit Aufführungen von Suppés *Boccaccio*, Offenbachs *Schöner Helena* und Millöckers *Gasparone*.

Den Ruf, eine dem fortschrittlichen Schaffen offene Bühne zu sein, konnte das Residenztheater am 28. Juli 1922 mit dem Berliner Gastspiel von Arthur Schnitzlers *Der Reigen* erneut festigen. Jeder Besucher mußte sich dabei verpflichten, keinerlei Zeichen des Beifalls oder des Mißfallens zu geben, sonst wurde ihm mit der Klage des Hausfriedensbruches gedroht. Personen unter 30 Jahren hatten keinen Zutritt, ein beträchtliches Polizeiaufgebot stand für alle Fälle bereit.

Carl Sukfüll, seit Jahren einer der herausragenden Solisten des Ensembles, hatte sich inzwischen auch zum einfallsreichen Regisseur entwickelt. Mit der Uraufführung von Franz Lehárs Operette *Frasquita* am 25. Dezember 1922 stellte er das nachhaltig unter Beweis. Als neues Mitglied stellte sich am 31. August 1923 Georg Wörtge in der Rolle des Gauklerkönigs in Jean Gilberts gleichnamiger Operette dem Residenztheaterpublikum vor, der Mann, der über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren die Dresdner mit seiner Kunst be- und verzaubern sollte. Dazu gesellte sich als neuer Kapellmeister Heinrich Kunz-Krause. Langjährige Mitglieder feierten im Jahr 1924 Bühnenjubiläen, so Ida Kattner ihre 20jährige Mitgliedschaft zum Ensemble und der Tenor Otto Marlè sein 20jähriges Bühnenjubiläum. Das Residenztheater mauserte sich wieder zu Dresdens führendem Operettentheater, nachdem das Central-Theater, das über Jahre durch seine moderne Aufmachung bei seinen Premieren gesellschaftliche Höhepunkte in Dresden setzte, nur noch zu bestimmten Zeiten mit der Kunstgattung Operette präsent war. Im Residenztheater wurde mit der Dresdner Erstaufführung am 23. Dezember 1924 Emerich Kálmáns *Gräfin Mariza* zum großen Publikumserfolg und damit zum Dauerbrenner. Im Jahr 1925 en suite gespielt, erreichte sie am 26. August des Jahres bereits ihre 200. Aufführung und die Produktion von *Gräfin Mariza*-Zigaretten und -Seifen. Zu Beginn des Jahres hatte sich Madeleine Witt, eine Tochter des Direktors, als begabte Sängerdarstellerin dem Publikum vorgestellt, Paul Lincke dirigierte am 24. Juli höchstpersönlich die Neueinstudierung seiner Operette *Grigri*, und am 17. November lief zum 500. Mal das Schauspiel *Alt Heidelberg* über die Bühne des Hauses. Dem romantischen Städtchen huldigte im Jahr 1927 auch eine der damals modern gewordenen sogenannten Schlageroperetten, die *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* betitelt war. Den Spielplan markierten nun Kálmáns *Zirkusprinzessin* und das *Hollandweibchen*, Robert Stolz' *Tanzgräfin* und *Der Mitternachtswalzer*, Walter Kollos *Nur du* mit Willi Kollos Text sowie Robert Winterbergs *Die offizielle Frau* und *Der alte Dessauer*. Martin Kleber, dem eine ähnliche Langzeitrolle zugeordnet war wie dem schon genannten Georg Wörtge, debütierte am 4. September 1927, und zu Weihnachten kam es im Residenztheater zur Uraufführung der Operette *Die goldene Meisterin* von Edmund Eysler. Zu den gastierenden Ensembles im Residenztheater gehörten im Jahr 1930 auch Emil Jannings mit seinem Starensemble und ein Jahr später das Ensemble der Piscatorbühne mit dem Schauspiel *Frauen in Not*.

Wieder ein Jahr später meldete der Rotterkonzern Insolvenz an, das Ensemble des Residenztheaters schloß sich darauf zu einer Notgemeinschaft zusammen, um weiter spielen zu können, bis Carl Sukfüll und Georg Wörtge im Juni 1933 das Haus in gemeinsamer Direktion von der Witwe Carl Witts, der drei Jahre zuvor gestorben war, übernahmen. Der Erfolg war dabei auf ihrer Seite, so daß sich beide entschlossen, auch noch die Leitung des Central-Theaters zu übernehmen. Unter ihnen kamen im Residenztheater wieder die Operettenklassiker zu Ton und Wort, brillant gesungen von Protagonisten wie Johanna Schubert und Otto Marlè. Aber der bautechnische Niedergang des Hauses war inzwischen unaufhaltbar. Die Ausnahmegenehmigungen zum abendlichen Spielbetrieb waren nicht mehr möglich, die Summen, die nötig waren, um das Haus zu sanieren und auf einen technischen Normalzustand zu bringen, zu hoch. Die Musen verhüllten deshalb ihr Haupt, als am 11. August 1934 der Termin zur Zwangsversteigerung des Hauses vor dem Amtsgericht stattfand. Dresden war um eines der profiliertesten Theater ärmer geworden.

Das Komödienhaus – ein Intermezzo

Die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erwiesen sich für Deutschlands Theater und Bühnenkünstler keineswegs als »golden twenties«. Zwar gab es einerseits viel kluge, experimentelle, auch revolutionäre dramatische Kunst, wofür die Namen Jeßner und Piscator stehen mögen, andererseits führten Inflation, Depression und schließlich Weltwirtschaftskrise zu einem weit verbreiteten Bühnensterben und zu einem Heer stellungsloser Schauspieler.

Es mag nun paradox klingen, entspricht aber den Tatsachen: Fast für jedes in Konkurs gegangene Theater gab es ein frisch eröffnetes. Mimen, die plötzlich ohne Engagement dastanden, schlossen sich in neuen Kompanien zusammen. Entweder spielte man »auf Teilung«, oder es fanden sich Geschäftsleute, die ihr Geld statt in Petroleum oder Kaffee nun mal in Kunst steckten. Auf letztgenannter Basis entstand 1926 das »Komödienhaus Dresden«. Die Eröffnung fand am 9. September 1926 mit der Komödie *Man kann nie wissen* von George Bernard Shaw statt. Das Ensemble rekrutierte sich aus Künstlern des Albert-Theaters und des erst wenige Jahre zuvor gegründeten, nun schon wieder aufgelösten Neuen Theaters. Erster künstlerischer Leiter war Hanns Fischer (vormals Staatsschauspiel), zum Direktorium gehörten Hermine Körner, Arno Großmann und Robert George. Im Anfangsensemble finden wir u. a. Paul Lewitt und Adolf Wohlbrück.

Ihr Domizil fand die neue Gesellschaft in dem 1923 von Leopold Lustig gestalteten Konzerthaus auf der Reitbahnstraße, das durch eine Passage auch von der Prager Straße erreichbar war. Im gleichen Grundstück befanden sich noch die Prinzeß-Lichtspiele und das Kabarett »Barbarina«. Der Saal bot ca. 600 Plätze, gegliedert in 16 Parkettreihen und zwölf Parkettlogen, dazu kam eine Tribüne mit drei Sitzreihen und zahlreichen Stehplätzen. Der Zuschauerraum war hell, freundlich und modern ausgestattet, verzichtete auf den teils überreichen Bildschmuck der ehemaligen Hoftheater.

Das künstlerische Personal bestand – ungeachtet des obligatorischen jährlichen Wechsels – durchgängig aus sieben Damen und zwölf Herren. Dazu wurden je nach Bedarf für einzelne Produktionen Stückverträge abgeschlossen. Es wurden auch verschiedentlich Musiker engagiert, wenn musikalische Lustspiele das erforderlich machten. Als musikalischer Leiter fungierte dabei über viele Jahre Hans-Hendrik Wehding. In solchen Fällen gab es oft eine Kooperation mit dem fast benachbarten Central-Theater.

Komödie – der Name war Programm. Man bevorzugte leichte, unterhaltende Kost, wobei die Direktion allerdings auch Wert auf literarische Qualität legte. In den Programmzetteln der ersten Jahre finden sich Namen wie George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Alexander Lernet-Holenia, Egon Friedell, Arthur Schnitzler, Curt Goetz und Heinrich Spoerl. Besonderes Augenmerk galt den guten Kriminalstücken, von denen man z. B. *Der Mordprozeß Mary Dugan* von Bayard Veiller oder *Der Geisterzug* von Arnold Ridley hier sehen konnte. Possen oder gar sächsische Mundartstücke überließ man

Thymians Thalia-Theater in der Görlitzer Straße. Um die Gunst der Familien warb das Komödienhaus mit einem jährlichen Weihnachtsmärchen. Die neue Bühne wurde von den Dresdnern gut angenommen. Schon für die Spielzeit 1928/29 konnte die Kasse 200 000 zahlende Besucher melden, wobei es bei einzelnen Erfolgsstücken (z. B. *Charleys Tante*) über 70 Aufführungen gab.

Einen besonderen Bonus verschaffte sich die Theaterleitung, indem sie beliebte Künstler und Ensembles zu Gastspielen nach Dresden einlud. So brachten die Berliner Max-Reinhardt-Bühnen die Revue *Es liegt in der Luft* mit der Musik von Mischa Spoliansky und Shaws *Der Arzt am Scheideweg*. In den knapp zwanzig Jahren ihres Bestehens hat die Komödie zahlreiche Akteure, die den Dresdnern nun vor allem durch den Film bekannt waren, an die Elbe geholt. Die nachstehende Auflistung in extenso folgt nicht der Chronologie, sondern dem Alphabet: Albert Bassermann, Elisabeth Bergner, Lil Dagover, Ernst Deutsch, Gertrud Eisoldt, Otto Gebühr, Carola Höhn, Peter Igelhoff, Rotraut Richter, Agnes Straub, Paul Wegener, Dorothea Wieck und Ida Wüst. Auch Künstler anderer Dresdner Bühnen (Hermine Körner, Erich Ponto) nutzten das Haus gern für eigene Vortragsabende. Und schließlich konnten auch Tanzabende, etwa mit Gret Palucca, Mary Wigman oder Harald Kreutzberg, stattfinden. Im Foyer waren ständig wechselnde Ausstellungen zu sehen.

Die Theaterbesuche in der Komödie waren von vornherein nicht als Bildungserlebnisse, sondern als gesellschaftliche Ereignisse deklariert. Dazu luden die für kleine Gruppen bestimmten Logen geradezu ein. Man konnte beim Kauf der Theaterkarten auch gleich Plätze im feudalen Theaterrestaurant bestellen, das sich im selben Haus befand. Außerdem war es nach der Vorstellung nicht weit zu den vielen Bars, Tanzcafés und Vergnügungsstätten in der Prager und Seestraße. Interessanterweise machte sich auf diesem Sektor zuerst der Wandel der Zeiten bemerkbar, wenn z. B. das Restaurant »Sector« sich in Zeitungsanzeigen immer öfter als Treff der Nationalsozialisten anpries.

Der Spielplan des Komödienhauses war bewußt unpolitisch gehalten. So gab es in diesem Haus und um dieses Haus auch keine ideologischen Auseinandersetzungen. Jedenfalls ist in Dresdens Bibliotheken und Archiven darüber nichts zu finden. Die politischen Kämpfe der Zeit wirkten sich aber mittelbar auch auf die Komödie aus.

Schon 1924 hatte es im Staatsschauspiel einen Eklat gegeben, als Schauspielregisseur Paul Wiecke die Tragödie *Hinkemann* von Ernst Toller inszenierte. Es ist die Geschichte eines Kriegskrüppels, den die Not zwingt, sein Gebrechen – er wurde durch eine Kugel entmannt – in einer Jahrmarktsbude zur Schau zu stellen und seine Männlichkeit zu beweisen, indem er Ratten totbeißt. Nationalistische Studentenverbindungen und gleichgesinnte Kreise hatten die Premierenkarten aufgekauft und provozierten einen handfesten Theaterskandal. Der konservative Kritiker Friedrich Kummer schrieb: »Ausgerechnet am Tage vor der Reichsgründung wurde das Stück gegeben. Gegen die Verhöhnung des Deutschtums erhob sich in Dresden aus nationalem Empfinden ein Sturm der Entrüstung.«

Paul Wiecke, sein Ensemble und auch sein Generalintendant Alfred Reucker ließen sich dadurch nicht einschüchtern, brachten weiterhin sozial- und gesellschaftskritische Stücke von Friedrich Wolf oder Gerhard Menzel. Schließlich wurde der Druck der »Massen«, dem sich bezeichnenderweise auch das zuständige Staatsministerium anschloß, zu mächtig. Man versetzte Paul Wiecke gegen seinen Willen in den Ruhestand. Auf diese Weise gewann die Komödie einen erfahrenen Regisseur.



Das Komödienhaus in der Reitbahnstraße (1945 zerstört)

Dort war man durch die Ereignisse gewitzt geworden und vermied peinlich alles, was den neuen Machthabern mißliebig sein konnte, ohne sich allerdings geradeswegs zur Partei zu bekennen, wie das andere Veranstalter in jener Zeit taten, die in ihren Annoncen betonten, daß alle ihre Mitwirkenden Pgs seien. Auch durch die ganze Zeit des Nationalsozialismus lavierte die neue Theaterleitung unter Heinz Pabst recht geschickt. Jüdischstämmige Schauspieler wurden nicht mehr engagiert, mißliebige Autoren nicht mehr gespielt. Im Spielplan nahmen, bei gleichbleibender Qualität der Darstellung, seichte Unterhaltungsstücke einen immer breiteren Raum ein. Wie es scheint, lagen da schon die Wurzeln der Spaßgesellschaft, in der man sich durch Klamauk und Lachen von den wahren Lebensfragen ablenken läßt. Damals kam das Erwachen zu spät.

Am 31. August 1944 mußte auch das Komödienhaus seine Pforten schließen. Wer vom Personal nicht ins Feld oder in die Rüstungsindustrie geschickt wurde, war verpflichtet, sich allnächtlich zur Luftschutzwache im Theater einzufinden. Als ob die im kommenden Inferno noch etwas hätte ausrichten können.

Das Gebäude in der Reitbahnstraße wurde am 13. Februar 1945 zerstört, die Ruine 1953 abgebrochen. Im Inferno des Feuersturms fanden auch mehrere Mitglieder des Theaters den Tod, unter ihnen der Schauspieler Carl Zimmermann. Seine Frau, Charlotte Friedrich, ebenfalls langjähriges Ensemblemitglied, gewann Anschluß an das Staatsschauspiel, wo sie am 10. Juli 1945 in der legendären Aufführung von *Nathan der Weise* mit Erich Ponto die Daja spielte.

Nach dem Krieg fanden sich die Mitglieder verschiedener Dresdner Theater zusammen und suchten nach geeigneten Spielstätten, um durch die Gründung kleiner Truppen die Theaterland-

schaft abseits der staatlichen Bühnen zu beleben. Auf der Königstraße etablierte sich das Central-Theater, in Heidenau eine Operettenspielgruppe und im Tanzsaal Gittersee die Volksoper.

Auch Curt Lerch, ehemals Verwaltungsdirektor der Komödie, sammelte überlebende Ensemblemitglieder um sich. Zunächst spielte man in den Gasthofsälen umliegender Dörfer. Das hatte zwar den Vorteil, daß man Naturalien als Entree verlangen konnte, war aber vor allem dem Umstand geschuldet, daß es in der Stadt kaum noch bespielbare Säle und Bühnen gab.

Das ehemalige Wettin-Gymnasium, in deren Gebäude heute die Hochschule für Musik untergebracht ist, war am 7. Oktober 1944 durch Bomben in Mitleidenschaft gezogen worden. Im Juni 1946 konnte sie im notdürftig hergerichteten Haus als

Oberschule Dresden-West den Lehrbetrieb wieder aufnehmen. Dort vermietete nun das Schulamt an Curt Lerch die Aula und einige Nebenräume für Theaterzwecke. Der Festsaal hatte 300 Plätze, die eingebaute winzige Bühne ließ fast nur Stücke zu, die mit einer Dekoration auskamen.

Lerch bemühte sich, die Tradition des alten Komödienhauses fortzusetzen. Im Spielplan tauchten *Pygmalion* von Shaw und *Der Biberpelz* von Gerhart Hauptmann auf. Auch *Der Mordprozeß Mary Dugan* und *Der Geisterzug* fanden wieder ihren Platz. Daneben suchte man sich durch die Aufführung sowjetischer Lustspiele die Gunst der neuen Verwaltung zu erringen.

Für uns Schüler bot die Einquartierung eine willkommene Abwechslung: Wir konnten nach Ende des Nachmittagsunterrichts eine Etage höher ins Theater gehen. Und wenn wir einmal helfen, Kulissen oder Möbel nach oben zu schleppen, sparte Direktor Lerch nicht mit Freikarten. Außerdem stellte er Bühne und Dekorationen gern für Schulaufführungen zur Verfügung.

Die Presse bescheinigte den Aufführungen fast einhellig Qualität und Niveau. Zudem wurde Curt Lerch häufig dafür gelobt, daß er jungen Künstlern Möglichkeiten zur Bewährung einräumte. Dazu gehörten beispielsweise Helga Göring, Achim Schmidtchen und Horst Schulze. Aber weder dieser Umstand noch die Tatsache, daß etwa 1949 in 212 Vorstellungen mehr als 32 000 Besucher gezählt wurden, konnten den Gang der sozialistischen Kulturpolitik aufhalten. Und in deren Zukunftsvisionen paßten keine privat betriebenen Theater, die sich doch der staatlichen Kontrolle weitestgehend entzogen. Im Zusammenhang mit der Auflösung der Volksbühne verschwanden diese Bühnen. Auch das Komödienhaus hörte auf zu existieren. Damit war ein kurzes, aber amüsanter Kapitel der Dresdner Theatergeschichte unwiderruflich zu Ende.



Paul Wiecke um 1910

Helleraus theatralische Sendung

I.

Die erste deutsche Gartenstadt – Hellerau am Stadtrand von Dresden – wurde 1909 nach dem englischen Vorbild der »Garden-Cities«¹ als ein Gegenmodell zum entfremdeten Leben und Arbeiten im sich modernisierenden Kaiserreich gegründet. Für kurze Zeit war die kleine Siedlung, die später ein »kleines Europa« genannt werden sollte², ein leuchtendes Beispiel unter jenen zeitgenössischen Experimenten, die aus »Reformdruck und Reformgesinnung vor dem Ersten Weltkrieg«³ erwachsen waren. Am Anfang stand freilich auch hier eine höchst praktische Idee, die Bemühung des Laubegaster Möbelfabrikanten Karl Schmidt um eine nichtindustrielle Serienproduktion, die nicht zuletzt von den Bestrebungen des Deutschen Werkbundes inspiriert gewesen war.⁴ Das Gelände am Rande Dresdens, wohin Schmidt die Fabrik der »Deutschen Werkstätten« verlagern wollte, sollte vorerst den Arbeitern neben hellen und weitläufigen Arbeitsplätzen zugleich einen preiswerten, gesunden, antistädtischen Wohn- und Lebensraum bieten. Doch schon wenige Jahre später war Hellerau mehr als »nur« eine Gartenstadt geworden; denn was sie von anderen, vergleichbaren sozialreformerischen Gründungen unterschied, war »der sozial-künstlerische Geist, der hier lebt«⁵ – und dieser ist es, auf den der »Mythos Hellerau« sich noch heute stützt.

Daß das Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft eine ästhetische Form haben, daß Kunst und Leben sich in einem Lebenskunstwerk verbinden könnten, war in der Aufbruchzeit um 1900 ein weit verbreitetes Motiv kultureller Praktiken, das auch die Gründer der Dresdner Gartenstadt bewegte. Deren »Absicht« bestand bezeichnenderweise darin, »das Leben der Bewohner Helleraus nach Kräften mit Kunst zu durchdringen.«⁶ Das galt insbesondere für Wolf Dohrn, der von 1908 bis 1910 erster Geschäftsführer des Werkbundes war und dem es gelang, mit Emile Jaques-Dalcroze jenen Genfer Musikpädagogen an Hellerau zu binden, »der eine ganze Jugend [...] mit seiner fröhlichen Wissenschaft von der Vergeistigung der menschlichen Sinnlichkeit und der Versinnlichung alles Geistigen begeistert[e]«.⁷ Mit der Bildungsanstalt Dalcrozés, dem von Heinrich Tessenow entworfenen – und zu keinem geringen Teil von Wolf Dohrn selbst finanzierten – Festspielhaus, entstand der zweite – in der Intention der Gründer der Gartenstadt der pädagogische – Pol des Hellerauer Lebens: »Es bedeutet die Lage der Bildungsanstalt in der Gartenstadt«, so hatte Karl Scheffler betont, »etwas wie ein Symbol, daß das Gesunde, Starke und Schöne, das auf große Massen wirken soll, nur in einem ganz durchgeistigten und zugleich ganz wirklichen Milieu, nur in einer Atmosphäre der Uneigennützigkeit entstehen und sich fruchtbar entwickeln kann.«⁸

Unter dem Einfluß Jaques-Dalcrozés wurden die ästhetischen Utopien der Moderne um 1900 in das »Laboratorium« Hellerau eingebracht. Seiner Musikschule ging es um mehr als nur um eine

neue reformierte Form der musikalischen Ausbildung für junge Menschen; vielmehr sollten »durch systematische Übung der rhythmischen Innervation [...] unsere Körper zu jener schönen Harmonie und Freiheit erzogen werden, die den Griechen der Antike eignete und noch heute viele der Natur näherstehende Völker adelt«⁹, so hatte Max Adler in seinem Essay *Kulturfrühling in Hellerau* festgehalten und damit das Zentrum der Dalcrozeschen Pädagogik berührt. Dalcroze selbst nämlich erklärte die Rhythmik zur einzigen Kraft, die »uns die ungezwungene – darauf liegt der Nachdruck! – Synthese des Seelischen und des Körperlichen im Menschen« ermöglicht: »Der Rhythmus einer Bewegung wird uns das Symbol ihrer Menschlichkeit, ihres spontanen Ursprungs, ihrer tieferen Bedeutung. Und weil der Tänzer in jedem Fall der verkörperte Ausdruck dieser Rhythmik ist, deshalb ist er uns ein künstlerisches Phänomen und – ein philosophisches Ideal.«¹⁰ Tanz und Rhythmik sind demnach keine irgendwie geartete Spezialbildung, sondern die »notwendige Vorbereitung zu höherer menschlicher Bildung«¹¹, wie sie Dalcroze zufolge bereits Friedrich Schiller in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* gefordert hatte. »Alles schwillt hier von Zukunft und Werden«, schrieb Adolphe Appia im Jahrbuch *Rhythmus*: »In dem – notgedrungen Unvollkommenen – Heute darf [die Schule] den Gästen nur ein Symbol des schöneren Morgen geben wollen. In diesem Sinne freilich könnten die Schulfeste von Hellerau grandiose Wahrzeichen werden, dazu bestimmt, unseren Blick von Jahr zu Jahr weiterzuleiten, einem höheren, immer höheren Ziele zu. Und der Festbesucher würde selbst ein Glied in dieser lebenden Kette sein, und die Spiele würden, statt einer Darstellung des Lebens ein Leben selbst sein und wie alles Lebendige in ihrer Wirkung inkommensurabel.«¹² Im gesteigerten Augenblick des Festes sollten Tänzer und Publikum mithin in einer Gemeinschaft des Lebens verbunden werden.

Die junge Gartenstadt Hellerau schien für dieses Programm die beste Basis zu bieten, stilisierten die Hellerauer doch – nach den Worten Karl Schefflers – Dalcrozes musikalisches Lehrsystem sogar zur »Urzelle eines idealen Staates« empor.¹³ Bezeichnend ist etwa die Erwartung des Hellerauer Dichters Alfons Paquet: »Wir stehen hier vor dem Eintritt der Musik in den Kreis der sozialen Faktoren [...].«¹⁴ Von daher scheint es nur zu verständlich, wenn Jaques-Dalcroze die Überzeugung gewann, in jeder »anderen Großstadt [...] nur eine Musikschule machen«, in Hellerau dagegen »den Rhythmus zur Höhe einer sozialen Institution erheben [zu] können.«¹⁵ Wolf Dohrn sekundierte, es gehe darum, »diese psychische Naturkraft, den Rhythmus, so zu beherrschen und zu verwerten, wie uns die technischen Erfinder gelehrt haben, die Spannkraft des Dampfes oder der Elektrizität zu beherrschen.«¹⁶

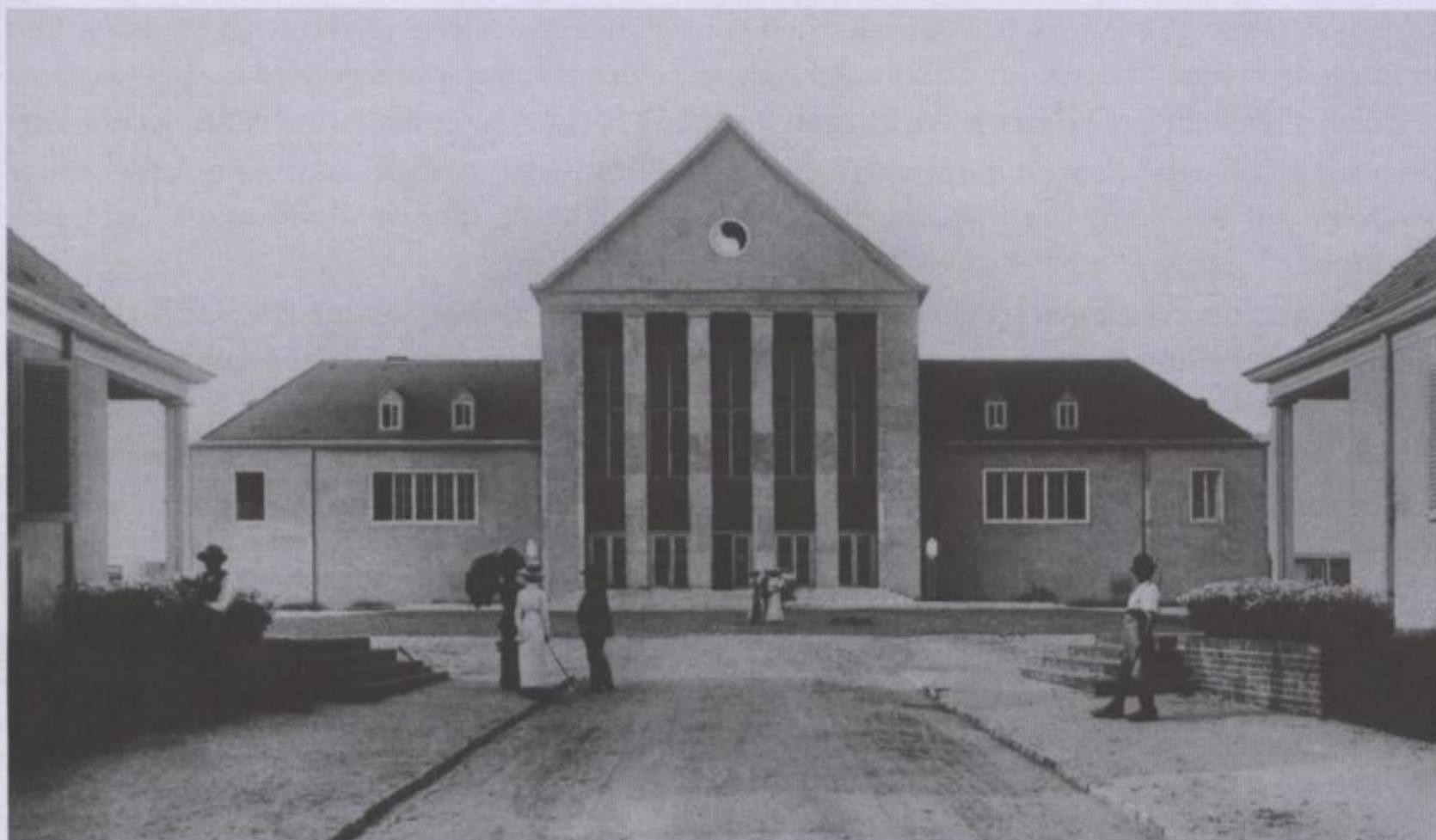
So waren die beiden Zielprojektionen des modernen Utopismus – der Fortschritt von Wissenschaft und Technik auf der einen, der Entwurf einer neuen Gemeinschaft auf der anderen Seite – nun in einem Programm vereint, dessen Zentrum eine »neue Ästhetik des Körperlichen« bildete, »die sich in Hellerau schließlich zur Verbindung von Bebauungsplan und Musikalität, von Architektur, Arbeit und Rhythmus fügt.«¹⁷ Eben dadurch, hoffte man mit jener Formulierung Adolphe Appias, würde die Kunst »statt einer Darstellung des Lebens ein Leben selbst sein« und das Leben ein Gesamtkunstwerk in Schönheit.¹⁸ Die Gartenstadt Hellerau wird am Jahrhundertbeginn so zur Realutopie eines durch Kunst gesteigerten Lebens.

II.

Die »Gartenstadt und Künstlerkolonie«¹⁹ Hellerau stand keineswegs in einer Spannung zur urbanen Kultur der Stadt Dresden; auch das unterscheidet sie von Bohemesiedlungen wie Friedrichshagen bei Berlin oder gar Ascona am Comer See und von Künstlervororten wie München-Schwabing. Die Kultur der Sächsischen Residenz wurde um 1900 eben nicht von dekadenter Fin-de-siècle-Stimmung beherrscht, von der Resignation abgelebter Zeiten, der Müdigkeit eines überreichen Erben oder auch der analytischen Skepsis gegenüber den emphatischen Konzepten von Persönlichkeit und Handlung, wie sie das 19. Jahrhundert geprägt hatten. Auffällig ist vielmehr ein Wille zum Aufbruch in eine neue Epoche, auffällig ist die Erfahrung der Jahrhundertwende als Anfangsmarkierung eines Fortschritts, der sich nun gleichsam als Prinzip des gesamten Lebens und nicht nur in einzelnen Bereichen der materiellen Produktion und des Wissens zu etablieren scheint. In diesem Zeichen der Zuversicht findet, wie Thomas Nipperdey formuliert hat, »das Bürgertum die Moderne«.²⁰ Die neuen Kunstrichtungen werden – auch wenn sie Opposition und gelegentlich sogar Provokation bedeuten – doch in den Bildungshorizont eines wohlhabenden Besitzbürgertums integriert. Um 1900 beginnen die Residenzstädte sich vollends als »Kunststädte« zu begreifen, als Stätten der Kunstpflege und des Strebens nach Kunst also – in München-»Isarathen« kaum anders als im sächsischen »Elbflorenz«, der München in vielem verwandten nördlichen Residenz. Wie die Schwabinger Oppositionskultur durchaus in den gemütlichen Mythos der »Kunststadt« München eingeht, kann der sächsischen Metropole gewiß ein – auf der gesättigten kunststädtischen Tradition basierendes – Vertrauen in eine »erlöste Moderne« attestiert werden. Im Hoffnungswort der »Erlösung« bilden sich all jene säkularisierten Sehnsüchte auf Sinnstiftung – gleichsam auf ein diesseitiges Paradies – ab, die wenige Jahre später, im Ersten Weltkrieg, in eine Apokalypse umschlagen sollten.

Das Theater um 1900 arbeitete seit jenem Impuls Richard Wagners und seiner Bayreuther Weihe-Festspiele dieser gleichsam religiösen Überhöhung des Gesamtkunstwerkes vor. Ganz so wie einst Gott als Regisseur des »großen Welttheaters« gegolten hatte, würden jetzt die Menschen die Welt der Bühne zum Ort ihrer Erlösung bereiten. Gewiß, in den städtischen Alltag haben solche steil emporgetriebenen Hoffnungen nie eindringen können, und doch hat die Residenzstadt Dresden in ihren Projektionen und Praktiken einer »erlösten Moderne« im Festspielort Hellerau gleichsam die Bühne gefunden. Die Hellerauer Schulfeste, die im Sommer 1912 zum ersten Mal stattfanden, belegten, daß es »noch ein gewaltiges Hinaus und Hinauf gibt über die Entwicklung, die von Gordon Craig zu Reinhardt« – den bisherigen Wegbereitern eines theatralischen Gesamtkunstwerkes – führt.²¹

Zum Beginn des neuen Jahrhunderts, in der frühen Blütezeit Helleraus, sind die Erlösungshoffnungen allgegenwärtig. Und obschon es hier um neue Gemeinschaftsformen und neue Formen der Kunst geht, steht doch im Zentrum jeglicher Inszenierungen dieses Fortschritts in allem und für alle insgeheim stets der gebrechliche Körper des Menschen. Der »erlöste Körper« aber wird zum Leitbild gerade des »modernen« Dresden. Die Sorge um das Selbst entfaltet sich in einem neuen Aufschwung alternativer Heilkulturen – Kulturen der Heilung von Gebrechen, die allemal auf das Heil des ganzen Menschen zielen; sie entfaltet sich in einer neuen Sorge um das Wohlergehen und Wohlbefinden, in der sich Konsum und Ästhetik unlöslich verschränken; sie



Festspielhaus Hellerau um 1912

entfaltet sich schließlich in einer Befreiung des Körpers von allen Hemmnissen bis hin zum Kult der Nacktheit, gleichsam noch als verspätetes Wahrzeichen dieses Aufbruchs in eine »erlöste Moderne«. Hellerau – mit seinem Programm einer Kunst- und Lebensreform – hat an dieser Heilsästhetik teil. Die Festspiele sprechen für sich; die Sorge um das Selbst spiegelt sich jedoch auch in pädagogischen Maßnahmen wie den Vorträgen der Dalcroze-Schule, zu denen bezeichnenderweise der leitende Arzt des Lahmann-Sanatoriums am Weißen Hirsch, Prof. Dr. Heinrich Krafft, geladen wurde²², und in einem emphatischen Kult des Körperlichen, für den das ab 1911 geübte »ekstatische Sonnenbaden« auf dem Festspielgelände nur ein Beispiel von vielen ist. In Dresden selbst freilich findet der Aufbruch in die Moderne doch weit gelassener statt. Denn, so hatte schon Erwin Le Mang festgestellt, »in diesem wohltemperierten Talkessel brodelt kein revolutionärer Geist, auf keinem Gebiete! [...] Der Flügelschlag des Genius stört nicht die Ruhe der freundlichen Straßen, das leise Plätschern des braven Stromes. Aber Dresden bietet«, so erkannte er dennoch mit Bezug auf die Literatur an, »noch immer eine angenehme Stätte denen, die in ihm schaffen, und die Anschmiegsamkeit des Sachsen, sein Kompromißsinn lassen ihn auch an der literarischen Produktion einen unaufgeregten, aber herzlichen Anteil nehmen [...]«²³ – und, so darf man ergänzen, an der Bewegung der Moderne überhaupt. Selbst Industrie und Wirtschaft der sächsischen Residenz bilden hier keine Ausnahme, vielmehr tragen sie unauffällig zur Entwicklung eines Konsums und eines Komforts bei, der die Bezeichnung »modern« durchaus verdient. Spektakulärer ist dagegen doch die – allerdings verspätete – Installation des Gläsernen Menschen im Dresdner Hygiene-Museum zu Beginn der 30er Jahre, die gleichwohl ebenfalls eine für Dresden typische Verbindung von technischem Fortschritt und der Repräsentation des Licht-

körpers des »erlösten« Menschen darstellt. In den sorgsam konstruierten Achsen der Stadtplanung steht dieser »Neue Mensch« zudem an der Schwelle zum »Naturparadies« des Großen Gartens; zugleich aber steht der Gläserne Mensch als »Neuer Mensch« (und befreiter Mann) in der Verlängerungsachse der Kunstsammlungen am Elbufer. Insofern ist er gleichsam die Antwort der Moderne auf die Ikone der traditionellen Kunst und Bildung, die weltberühmte »Sixtinische Madonna«.

All diese Entwicklungen haben eines gemein: Die Sorge um das Selbst richtet sich zunächst nicht auf ein Jenseits des Geistes, sondern gleichsam auf eine Versöhnung des Fleisches mit dem Geist – auf eine Durchgeistigung also der Materie. Das fleischgewordene Sinnbild dieses Ideals jedoch scheint eben der tanzende Körper zu sein; im Tanz wird Nietzsches »Übermensch« geboren, auf den sich die »fröhliche Wissenschaft« des Jaques-Dalcroze denn auch bezeichnenderweise und sehr ausdrücklich beruft: »Sein Uebermensch war Tänzer – weil er Mensch war, Herr seiner selbst, seines Körpers, seiner Launen, seiner Stimmungen, Triebe, Hemmungen, Leidenschaften. [...] Der Tanzende war ihm ein aus dem Reichtum Verschenkender, ein Mensch, der sich in jedem Augenblick ganz verlieren, weil er sich in jedem Augenblick ganz wiederfinden kann.«²⁴

III.

Die Festspielstadt Hellerau sollte, in der Erwartung der Zeitgenossen zumindest, »zum Wallfahrtsorte werden, an dem die Quelle der Kunst in erlösender Reinheit fließt.«²⁵ Hatte das Jahrbuch *Der Rhythmus* die »Schülervorstellungen« des Instituts Jaques-Dalcrozes noch vorsichtig als »ein notwendiges Übel« bezeichnet, das akzeptiert werden müsse zur »Verbreitung einer Methode, die wie die Rhythmische Gymnastik durch Worte so ungenügend zu erläutern ist«²⁶, so erschienen sie im Rückblick, nach dem überwältigenden Erfolg der Aufführungen, plötzlich in ganz anderem Licht: Die Aufführungen sind gleichsam zur Repräsentation einer wahren Idee Helleraus geworden, die durch die Aufführungspraxis überhaupt erst kenntlich wurde.

Nicht allein die rhythmischen Übungen, sondern vor allem die rhythmische Übersetzung von Kunstwerken der Tradition schien ein neues Leben der Kunst zu wecken. Hier begreift sich Hellerau als Ort einer neuen Klassik, als wiedergeborenes Griechentum und als Erfüllung der deutschen Klassik um 1800 in einem. Man beruft sich auf Schiller, und die »pädagogische Provinz« aus Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* wird zur »utopischen Provinz« überhöht.²⁷ Die Inszenierungen schließlich spiegeln die Programmatik in der Kunst – verweist doch Glucks *Orpheus und Eurydike* im mythischen Substrat auf eine mißlungene Erlösung und Wiedergeburt, während diese Oper als Kunstwerk ja eben die Erlösung und Wiedergeburt der »deutschen Kunst« eingeleitet hatte, die in der Weimarer Klassik einen ersten Höhepunkt fand, sich dann über Wagners Bayreuth – mit der Berufung auf Glucks Reformoper – bis zur Hellerauer Wiedererweckung in körperlicher Präsenz steigern sollte: Eine Wiedergeburt des Menschen, gleichrangig dem antiken Ideal, schien sich im Medium des Rhythmus' zu ereignen.

Komplementär hatte man sich im Oktober 1913 die Inszenierung von Paul Claudels *Die Verkündigung* vorgenommen, wohl auf Anregung des Berliner Verlegers Erich Baron, der bei seinem ersten Besuch im Festspielhaus »die Idee« gefaßt hatte, »die bis dahin von allen Beteiligten als äußerst fraglich bezeichnete Möglichkeit einer Aufführung der Claudelschen Werke, könne



Glucks Oper *Orpheus und Eurydike*, Festspielhaus Hellerau, 1913

womöglich in Hellerau durchzusetzen sein.«²⁸ Doch fügt sich eben Claudels Spiel in das Programm einer Erweckung der Kunst; es ist das Schauspiel christlicher Überbietung der antiken Erlösungsmythe, wie ja Orpheus – der Sänger, dem die Auferstehung noch mißglückt – stets als mythische Präfiguration Christi gedeutet worden war. In Claudels geistlichem Spiel spiegelt sich die Hoffnung auf die Erlösung des Körpers, denn es ist die Exegese des »verbum caro factum«, also der Fleischwerdung des Geistes. Diese Verkündigung an Maria, die Jungfrau, entfaltet sich in einem universalhistorischen Panorama, das drei Ebenen verbindet: eine nationalhistorische – die Krönung König Karls in Reims –, eine exegetische – das Inkarnationsmysterium der Heiligen Nacht –, und eine individuelle – den Nachvollzug des Weihnachtswunders durch Violaine, die Hauptfigur, die schließlich, im geistlichen Mysterium, zur Mutter des wahrhaft wiedergeborenen, vormals toten Kindes ihrer Schwester Mara wird. Damit ist das Geheimnis der Schöpfung selbst auf der Bühne in Szene gesetzt – und es wird in der Aufführung wiederum »Fleisch«, körperlich sichtbare Gegenwart.

Deshalb, und darauf legten die Hellerauer auch in ihrer Selbstdarstellung Wert, wurde das Ferment des Schöpferischen in den Musikfestspielen höher gesetzt als die Routine einer Spielplangestaltung. Deshalb kam *Die Verkündigung* 1911 noch nicht auf die Bühne: »In Hellerau wird gearbeitet, vorsichtig, tastend experimentiert. Der Freimut, mit dem die Verschiebung der Verkündigung begründet wird – daß nämlich die bisherige, auf den Proben als richtig empfundene Lösung als eine genügende nicht mehr aufrechterhalten und eine neue vorbereitet wird –, entspringt demselben Geist, mit dem in den Schulaufführungen nicht die Elitetruppen allein

vorgeführt oder ihre Leistungen als Endziel bewertet werden«; Hellerau, so heißt es, erfülle das Bedürfnis nach einer »Versuchsbühne für Stilschöpfungen, eine[r] Anstalt, die, statt nur Vollendetes zu geben, die Anfänge, Möglichkeiten und Grenzen einer neuen Lebensform und eines Kunststils deutlich macht.«²⁹

Die Hellerauer Bühne entstehe, wie Wolf Dohrn programmatisch zu dieser Inszenierung erläuterte, erst im Prozeß der Schöpfung, der Aufführung selbst.³⁰ Diesem Prozeß nun hatte Paul Claudel, der Dichter, die Richtung gegeben, angeregt nicht zuletzt wiederum durch die *Orpheus*-Aufführung von Jaques-Dalcroze. Das Ziel seines Inszenierungsgedankens erklärte er eigens in seinem Essay *Über die Darstellung meiner Dramen*; er verlangt vom Schauspieler, auf der Bühne im Medium der Musik wahrhaftes Leben zu zeigen.³¹

Und so wie der Körper des Schauspielers hier in ein musikalisches Grundstreben eingefügt wird, so wird in einem Essay Martin Bubers, der gleichfalls aus dem Erlebnis der Hellerauer Inszenierungsexperimente inspiriert war, das »Raumproblem der Bühne« bestimmt: die Bühne der Zukunft ist der Kunstraum des gesteigerten Lebens. Tessenows großer Saal, schreibt Buber, ist »in einfachen und bedeutenden Proportionen [...] gehalten, die den Eindruck wahrhaften Lebens wachrufen und erhalten. Architektonisch ist der Saal eine Einheit; die Bühne ist vom Publikum, das nicht in trennendem Dunkel, sondern im gemeinsamen Lichte weilt, nicht durch ihre Konstruktion, sondern einzig durch das abgehoben, was aus ihr gemacht wird: die Bühne ist nichts anderes als was mit ihr geschieht; aber alles, was mit ihr geschieht, ist untereinander streng und klar verbunden; von uns streng und klar geschieden durch die Art, wie es geschieht, die uns keinen dem unsern wesensgleichen Raum vortäuscht, sondern uns einen von unserm wesensverschiedenen Raum, den Raum des Dramas darstellt.«³² Darum fand sich auf der Bühne kein scheinbar mimetisches Bühnenbild, sondern ein bewegliches Arrangement abstrakter Körper und Requisiten. Und der wahrhafte Akteur auf dieser Versuchsbühne war schließlich jenes »diffuse Licht, das nicht episodisch-herausreißend wie der übliche Scheinwerfer, sondern im Gleichmaß großer Flächen und Perioden wirkt«, das dem Mystiker Martin Buber ein Schöpfungsgeschehen selbst vorstellt: »Durch die Variabilität der Belichtung« können »die Stoffe [...] bald weich bald fest, bald flach, bald rund erscheinen, und mit ihrer Wandlung wandelt sich das Bild des Raums, den das Licht aus einem eingeschränkten zu einem ins Unendliche offenen, aus einem in allen Punkten determinierten zu einem von Geheimnis schwingenden, aus einem nur sich selber bedeutenden zu einem Unnennbares andeutenden macht. Aber ein Untrennbares ist er selber, dieser Raum, dieses Werk des Lichts; von einem Prinzip gestaltet, dessen Namen wir noch nicht, von dem wir nur eine sinnliche Kundgebung kennen: das schöpferische Licht.«³³ – Um Schöpfung ging es also auf dieser experimentellen Bühne, und gewiß nicht um eine bloße Schöpfung von Kunst, denn die Hellerauer Aufführungen waren nach den Worten Auguste Horneffers »in dem höheren Sinne« des Begriffs Gesamtkunstwerk, »eine Sache der Gesamtheit und ein Anlaß zur Neuanknüpfung und Befestigung des geistig-sozialen Bandes.«³⁴

Allerdings wird der universalhistorische Entwurf Claudels in Hellerau gleichsam als national-literarischer Entwurf kenntlich – und konterkariert. Denn die Hellerauer Bühne gibt das Stück in der Übersetzung von Jakob Hegner. Genauer freilich ist diese Übersetzung als eine Verdeutschung zu kennzeichnen, denn der in Hellerau aufgeführte Text tilgt das französische Kolorit des

Originals, und er ersetzt es durch eine entsprechende Konstruktion germanischer Erlösungssehnsucht.³⁵ Auch damit erweist sich Hellerau wahrhaft als die Bühne des »gebildeten Dresden«. Denn die Moderne wurde dort, wie sich exemplarisch am Wirken des Germanisten Oskar Walzel, des einflußreichen Impresario noch der expressionistischen Entwicklung für das gebildete Bürgertum der Stadt belegen läßt, eben als jüngste Wandlung des deutschen Geistes akzeptabel.³⁶ Der Hellerauer Paul Adler hatte diese Aneignungsstrategie früh erkannt und vor der Inszenierung eines derart »für die Aufführung zurechtgemachten Werkes« gewarnt, dessen »rein seelische Handlung« aus Adlers Sicht in der Inszenierung »eine Durchsetzung mit äußerlich zugeflogenem Ausstattungsprunk, mit theoretischer Wagnererei erleidet.«³⁷

Den Wallfahrern aber, die zu diesem Ereignis nach Hellerau kamen, war überdies bewußt, daß sie hier einem Weihespiel der Moderne – einer Alternative zu Wagners Bayreuth wohl auch – beiwohnen würden. Sie erwiesen sich damit, wie es die Paradoxie jeder ähnlichen Veranstaltung wollte, als ein wohltrainiertes Festspielpublikum, als jene »Gaffer der Schauspiele«³⁸, auf die Paul Adler noch vor der Claudel-Aufführung verwiesen hatte. Hellerau wurde Mode; von Nah und Fern kam die Prominenz der »Moderne«: die Prager Franz Werfel und Rainer Maria Rilke trafen sich hier, Bernard Shaw reiste an, Max Reinhardt ebenso, Buber war ohnehin zugegen – um nur einige wenige zu erwähnen –³⁹, und auch Franz Kafka kam, allerdings nicht zu den Festspielen. Sie suchten kaum den »neuen Menschen«, vielleicht ein »Fest der Kunst«; aus einem utopischen Ereignis machten sie jedenfalls – und ganz anders als es Dalcroze vorgeschwebt hatte – eine »soziale Institution«. Denn die Festspiele von Hellerau dementierten zugleich ja das Programm der Gründer der Gartenstadt: Sie verwandelten, was ursprünglich als bildungsbürgerliche Lebensutopie – was gar als Wirklichkeit des »Lebens selbst« – konzipiert war, in die Repräsentation bildungsbürgerlicher Zeichen. Publizistik und Kommerzialisierung gehören, wovor Adler ebenfalls warnte, zu diesen Festspielen ebenso wie der weihevoll Moment der Aufführung: »Ich fürchte«, so Adler, »sie haben von Anfang ein Falsches unternommen, und Claudel widerspricht sich nach meinem Dafürhalten noch deutlicher und wird mit seiner eigenen neuen Inszenierung nur den besseren äußeren Erfolg davontragen.«⁴⁰ So bleibt die Hellerauer Festspielkultur doch wohl eher ein Kunstereignis von europäischem Rang, das die europäische Avantgarde magnetisch anzog, als daß sie tatsächlich das »wirkliche Leben« – etwa der in Hellerau Arbeitenden und Lebenden – erreicht hätte. Nicht ganz untypisch dürfte die Äußerung des ortsansässigen Arbeiters Wenzel Holek gewesen sein, der darüber spottete, daß »der ›Rhythmusgedanke‹ über uns sterblichen Hellerauern und in die ferne Welt [leuchten sollte], und wir sollten ehrfurchtsvoll vor ihm auf den Knien rutschen, da er den Freunden den Weg zu dem Heiland Jacques[sic]-Dalcroze zeigen würde, wie die Hirten durch den Stern den Heiland gefunden hatten. Wohl hat man aller Welt verkündet, die rhythmische Kunst sei das Allheilmittel, durch das sich alle Probleme des sozialen Lebens lösen ließen; aber all das vermochte in mir nicht zu unterdrücken, daß es zwar schöne Leibesübungen seien, aber weiter nichts. Der Schmied sollte rhythmisch hämmern, der Schlosser feilen, der Tischler hobeln, in dem Menschen der Wille erzogen werden, und was versprach man sich nicht alles, was war unsere Arbeit dagegen? Idealistische, unpraktische Schwärmerei! Hätte man nicht auch sagen können: ›Was der Mensch nicht in sich hat, gibt ihm auch die rhythmische Kunst nicht!‹«⁴¹

IV.

Wie andernorts – in der Kunststadt München etwa –, wenn auch weniger spektakulär, verliert die Moderne in Dresden während der Jahre der Weimarer Republik ihren Ort. War in der Blütezeit Helleraus ein völkischer Agitator wie Bruno Tanzmann noch kaum über den Rang eines ortsbekanntem skurrilen Originals hinausgekommen – »Schmulchen Hakenkreuz« hatte ihn der deutsch-jüdische Dichter Paul Adler genannt –⁴², so scheint nach dem Zusammenbruch jener »Welt von gestern« auch ihre Utopie korrumpiert. Die Erlösung, so lautet nach dem Weltkrieg das Programm, wird nicht mehr dem einzelnen Menschen zuteil, sondern dem völkischen Kollektiv. Das »Laboratorium der Moderne« blieb als verlorenes Erbe zurück, und noch die Kulturpolitik der DDR sah wenig Anlaß, diese Auffassung ernsthaft zu revidieren. Die verborgene Treue zu Hellerau, die sich in einer beharrlichen Weitergabe der Stadtpersönlichkeit Dresdens gegen deren sozialistische Umerziehung einordnet, ist hier nicht nachzuzeichnen. Erst 1989 wird der Festspielort Hellerau wieder entdeckt. Mit Oskar Kokoschkas Aufführung *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1996) wurde die neue, noch improvisierte Festspielbühne in Hellerau gleichsam zum Spiegelort des einst modernen, expressionistischen Dresdner Schauspielhauses. Denn dort, im Dresdner Albert-Theater, war 1917 – ein Jahr nach der berühmten Uraufführung von Walter Hasenclevers *Der Sohn* – eben dieses Stück von Oskar Kokoschka selbst inszeniert worden. Ob freilich ein Gesamtkunstwerk ohne den pathetischen Appell zur Weltveränderung faszinierend sein wird, ist eine Frage, die erst durch die künftige Praxis Helleraus beantwortet werden kann. Denn Helleraus »theatralische Sendung« war ja einst die Aufhebung des Theaters im Gesamtkunstwerk des schöpferischen Lebens.

Anmerkungen

- 1 Zum Gartenstadtgedanken vgl. die grundlegende Schrift von Ebenezer Howard: *Garden Cities of tomorrow*. London: Sonnenschein 1902.
- 2 Peter de Mendelssohn: Aus einer pädagogischen Provinz. In: Ders.: *Hellerau: mein unverlierbares Europa*. Dresden: Hellerau-Verlag 1993, S. 49: »Ich bin in Deutschland geboren [...]. Aber ich bin in Europa aufgewachsen. [...] Hellerau war mein persönliches, ureigenstes, unverlierbares Europa.«
- 3 So der Titel der *Dresdner Hefte* 36, Jg. II (1993).
- 4 Vgl. Frederic J. Schwartz: *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900–1914*. Hg. v. Museum der Dinge Werkbundarchiv Berlin und dem Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen. Dresden: Verl. der Kunst 1999.
- 5 Dr. Karl Storck: Die Hellerauer Schulfeste. In: *Der Thürmer* 14 (1912) Bd. 2, S. 697–706, hier, S. 699.
- 6 Ebd.
- 7 Karl Scheffler: Das Haus. In: *Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*. Programmbuch. Hg. v. d. Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. (= *Der Rhythmus*. Jahrbuch, Bd. 2. Bd, 1. Hälfte.) Jena: Eugen Diederichs 1912, S. 2–12, hier S. 4.
- 8 Ebd. S. 3.
- 9 Dr. Max Adler: Kulturfrühling in Hellerau. In: *März* 6 (1912) 1, S. 13–18, hier S. 17.
- 10 Emile Jaques-Dalcroze: Zum Tanzproblem der Gegenwart. In: *Salonblatt* 47 (23. II. 1912), S. 1751f, hier S. 1752.
- 11 Ebd.
- 12 Adolphe Appia: *Œuvres complètes*, 3 Bde., Bonstetten: Société Suisse du Théâtre 1983–1988, Bd. 3, S. 198, zitiert nach Bettina Heyl: Richard Wagner in Hellerau. In: *Hellerau: »Laboratorium der Moderne«*. Hg. v. Walter Schmitz, Uwe Schneider u. Justus Ulbricht. Dresden: Thelem (i.D.).
- 13 Zitiert nach Wolfgang Pehnt: Verführung durch Hellerau. Die Dresdner Gartenstadt und die Lebensreform. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 133 vom 10. Juni 1995.

- 14 Alfons Paquet: Eine Vorfeier zu Pfingsten in Hellerau. Rede, gehalten im Großen Saal der Dalcroze-Schule am 25. Mai 1912. Jena 1912, S. 7.
- 15 Adler, Max (wie Anm. 9), S. 16.
- 16 Wolf Dohrn: Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. In: *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*. Hg. v. der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze Dresden-Hellerau. Bd. 1. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 2–19, hier S. 12.
- 17 Jürgen Helmchen: Das »Gesamtkunstwerk« Dresden-Hellerau: Lebensreform als Erziehungsreform und als sozial-ästhetische Tat. In: Schmitz, Hellerau (wie Anm. 12).
- 18 Appia (wie Anm. 12).
- 19 Vgl. den bezeichnenden Untertitel des einschlägigen Bandes von Hans-Jürgen Sarfert: Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie. Dresden: Hellerau-Verlag 1992 (= Kleine Sächsische Bibliothek, 3).
- 20 Vgl. Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. Berlin: Siedler 1998.
- 21 Robert Breuer: Hellerau. In: *Schaubühne 8* (18. 7. 1912), 1, S. 50–53, hier S. 50
- 22 Lokalnachrichten. In: *Salonblatt 45* (9. 11. 1912), S. 1665.
- 23 Erwin Le Mang: Dresden und die Literatur 1911/12. In *Dresdner Kalender 1913*, S. 61–66, hier S. 66.
- 24 Jaques-Dalcroze (wie Anm. 10), S. 175f.
- 25 Otto Erhardt: Anfänge der modernen Szenengestaltung in Hellerau. In: *Opernjournale der Deutschen Oper Berlin (1964/65)* 9, S. 2–6, hier S. 5.
- 26 Wolf Dohrn: Jahresbericht der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze für das Unterrichtsjahr 1910/11. In: *Rhythmus 1* (wie Anm. 16), S. 65–70, hier S. 69.
- 27 Vgl. Michael Jaeger: Von der pädagogischen zur utopischen Provinz oder die Gesellschaft in rhythmischer Bewegung. Anmerkungen zum modernen Erlösungsgedanken. In: Schmitz, Hellerau (wie Anm. 12.)
- 28 Anonym: o.T. [Bericht aus Hellerau.] In: *The Jewish National & University Library. Handschriftenabteilung. Arc.Ms.Var.350/77 – Abt. 7*, S. 6.
- 29 Manfred Berger in *Zeit im Bild*. Nachdruck im dokumentarischen Anhang zur Presse über die Schulfeste. In: Karl Lorenz: *Premiere der Dalcroze-Schulfeste am 18./19. Juni 1913 in Hellerau*. In: *Hellerau – Eine pädagogische Provinz? Eine Aufsatzreihe aus der Zeitschrift Rhythmik in der Erziehung über die Hellerauer Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in den Jahren 1911 bis 1918* Hg. v. Karl Lorenz. Heinsberg, Rothaargebirge: Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze 1991, S. 5–8, hier S. 7.
- 30 Vgl. Wolf Dohrn: Claudels Verkündigung in Hellerau. In: *Das Claudel-Programm-Buch*. Hellerau bei Dresden: Hellerauer Verlag 1913, S. 82–87.
- 31 Vgl. Paul Claudel: Über die Darstellung meiner Dramen. In: *Claudel-Programm-Buch* (wie Anm. 30), S. 69–71.
- 32 Martin Buber: Das Raumproblem der Bühne. In: *Claudel-Programm-Buch* (wie Anm. 30), S. 72–81, hier S. 79f.
- 33 Ebd., S. 80. Diese Lichtregie hat – allerdings ohne die programmatische Überhöhung – in den zwanziger Jahren Theatergeschichte gemacht; zur Praxis vgl. Alexander Salzmann: *Licht, Belichtung und Beleuchtung. Bemerkungen zur Beleuchtungsanlage des Großen Saales der Dalcroze-Schule*. In: *Schulfeste* (wie Anm. 7), S. 69–72.
- 34 Auguste Horneffer: *Das Fest*. In: *Schulfeste* (wie Anm. 7), S. 14–19, hier S. 17.
- 35 Vgl. dazu Walter Schmitz: Claudels »Verkündigung« in Hellerau. Die katholische Poetik als Totalitätsentwurf einer deutschen »Moderne«. In: Schmitz, Hellerau (wie Anm. 12).
- 36 Vgl. Walter Schmitz: Oskar Walzel (1864–1944). In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*. Hg. v. Christoph König, Hans-Harald Müller u. Werner Röcke. Berlin u.a.: de Gruyter 2000, S. 115–127. – Hier wären auch die Verbindungen Helleraus zum Verleger Eugen Diederichs zu beleuchten.
- 37 Paul Adler: *Schriftstellerkolonien VI. Hellerau*. In: *Das literarische Echo 15* (1912/13) 24, Sp. 1687–1691, hier Sp. 1687f.
- 38 Ebd., Sp. 1687.
- 39 Die beeindruckende Schar der Festspielbesucher ist vielfach benannt worden; vgl. etwa Sarfert (wie Anm. 19) und de Mendelssohn (wie Anm. 2).
- 40 Ebd., Sp. 1688.
- 41 Wenzel Holek: *Vom Handarbeiter zum Jugenderzieher. Lebensgang eines deutsch-tschechischen Handarbeiters*. Jena: Diederichs 1921. S. 127f.
- 42 Vgl. Ludo Abicht: *Paul Adler, ein Dichter aus Prag*. Wiesbaden/Frankfurt a. Main: Humanitas 1972, S. 31.

Von Tieck bis Wolff – die Entwicklung von Theaterprogrammatis und Dramaturgie im Dresdner Schauspiel

Schauspiel kann, wie kaum eine andere Gattung der darstellenden Künste, Wirklichkeit und Zeitempfinden erfassen, denn das Sichtbarmachen und Reflektieren von Widersprüchen ist sein Metier. Nur unter Umständen ist Theater auf der Höhe seiner Zeit, oft läuft es ihr hinterher. Selten, meist nur in den Köpfen einzelner kühner Visionäre, ist es seiner Zeit voraus. Denn Theater ist als kollektive Produktionsform immer auch abhängig von den strukturellen und politischen Gegebenheiten, die seine Träger bestimmen.

1815, als der russische Gouverneur Repnin die Abwesenheit des Sächsischen Königs nach der Niederlage Napoleons nutzte und gleichsam im Husarenstreich den Dresdnern ein festes Regionaltheater eroberte, indem er Hofkapelle, italienische Oper und Schauspiel zum Staatstheater vereinigte, schuf er die Struktur für ein modernes Theater. Aber um darin zeitgemäße Kunst entstehen zu lassen, brauchte es liberale Verhältnisse und Künstler mit kreativem Potential, Autorität und dem Geschick von Dschungelkriegern, die ihre Ideen gegen alle hemmenden Kräfte durchzusetzen vermochten.

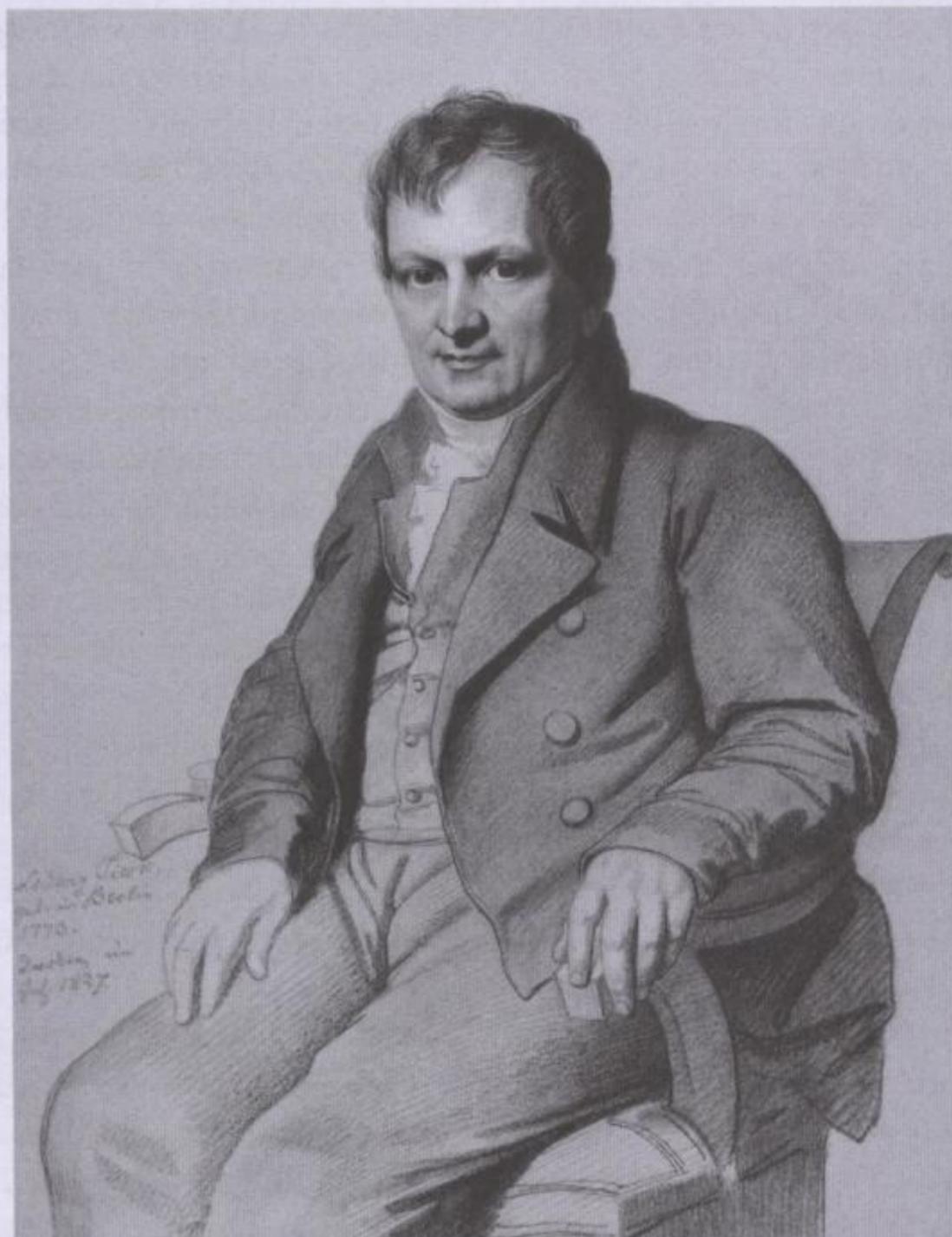
Die Präsenz des Hofes in der Residenzstadt Dresden, damit verbunden die Jahrhunderte währende Zensur in der Kunst und dem öffentlichen Leben, verhinderte lange eine Entwicklung des Theaters zum Diskussionsforum gesellschaftlicher Belange. Folgerichtig war das Theater im 19. Jahrhundert programmatisch unzeitgemäß, Zeitlosigkeit wurde sogar als Qualität definiert. Lobeshymnen auf den guten Ruf des Theaters über Dresdens Grenzen hinaus, die getreue Höflinge gerne zu feierlichen Anlässen verfaßten und vortrugen, waren reine Behauptung. In Programmgestaltung und ästhetischer Prägung war Dresdens Hofbühne bis zum Eintritt ins 20. Jahrhundert alles andere als zukunftsweisend. Dabei hätte das Theater in einer nicht entwickelten bürgerlichen Öffentlichkeit bedeutende (Ersatz-)Funktion übernehmen können. Bis 1846 gab es keine Zeitung von Rang in Dresden, politische Nachrichten, soweit sie erschienen, wurden aus den Leipziger Zeitungen übernommen, für den Zugang zu Bibliothek und Lesekabinett erhob der Hof eine Gebühr, damit waren Informationskanäle nur Wenigen vorbehalten. Journalistische Lobbyarbeit für künstlerische Ideen existierte nicht; so konnten sie auch nicht publik gemacht werden. Kommunikationsbedürftige Künstler und Intellektuelle zogen sich in private Salons und Zirkel zurück. Das Theater war eine Einrichtung des Hofes, und einzelne Reformer, analytische Köpfe oder über ihre Zeit hinaus denkende Visionäre hatten keine Chance.

1. Der 1817 vom König berufene Hoftheaterintendant Graf Vitzthum versicherte sich im Schauspiel hin und wieder des Rates eines Fachmannes, der literarische Kompetenz und Reputation mitbrachte. Ludwig Tieck verfügte über beides. Und der neue Intendant Wolf Adolf August von Lüttichau, gut beraten von seiner gebildeten jungen Gattin Ida von Lüttichau, institutionalisierte 1825 den Bedarf an künstlerischer Beratung. So kam es zum Engagement des ersten Hoftheaterdramaturgen in der Dresdner Theatergeschichte.

Bei Hofe war man Tieck günstig gesonnen, die Königin und die Prinzen schätzten ihn; für 700 Taler versah er sein Amt und trug den Titel eines Hofrathes. Das Amt begann mit einer von Lüttichau angeregten Städtereise durch den deutschsprachigen

Theaterraum von Prag über Wien, München, Stuttgart, Winterthur, Zürich, Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Braunschweig, Hannover... »So werde ich doch endlich einmal dafür bezahlt, daß ich reise und Komödie sehe! Es ist meine verdammte Schuldigkeit, daß ich mich amüsiere, und Dienst. Prügel dafür in der Jugend bekommen, im Alter Hofrath geworden; so gebührt es sich!«

Nach dieser langen schönen, und – was Zeitgeist und künstlerische Trends betrifft – erhellenen Bildungsreise arbeitete der Dichter weiter intensiv an den Schlegel–Tieckschen Shakespeareübersetzungen, schrieb am Vorwort seiner Ausgabe zur spanischen Literatur, gab 1826 Kleists gesammelte Werke heraus und brachte den *Homburg* auf die Bühne. Er entzog Lenz' Dramen der Vergessenheit, und schließlich gab er seine Kritiken als Dramaturgische Blätter heraus. Er arbeitete an der Gesamtausgabe seiner gesammelten Schriften. Und er führte einen beeindruckenden Salon mit ebenso beeindruckender Regelmäßigkeit; seine »Vorlesungen« am Samstag waren zum touristischen Geheimtip geworden, und europäische Persönlichkeiten und Liebhaber aller Kunst-



Ludwig Tieck, lavierte Kreidezeichnung von Carl Vogel von Vogelstein, 1827

gattungen gaben sich die Klinke in die Hand. »Das beste Theater Deutschlands ist jetzt in Ihrem Zimmer« – schrieb 1820 der gefeierte Schauspieler Pius Alexander Wolff an Tieck. Tieck las Shakespeare, Goethe, Schiller, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Kleist, Gozzi, Goldoni, manchmal auch die zeitgenössischen Stücke befreundeter Autoren. Selten oder gar nicht fanden sich diese Autoren auf den Spielplänen, abgesehen von Goethe, Shakespeare und Calderon. Und Tiecks Meisterschaft im dramatischen Lesen dürfte seine privaten Gäste mehr beeindruckt haben als die Schauspieler, die sich seiner Bevormundung entzogen. So waren Tiecks Salons wohl nicht nur private Passion, sondern auch eine Antwort auf die Zustände am Dresdner Hoftheater, die der Dramaturg trotz ernsthafter Bemühungen in den zwanziger Jahren nicht zu ändern vermochte. Das Spielzeitheft von 1824 beschreibt den Ist-Zustand: »Holde Stimmen flötengleich erschallen / Alles geht im stillen Lebensgleise / Milder wird das Herz gerührt... / Nur die Nerven uns vom Lachen schmerzen.« Und im Heft von 1825 formuliert der Hof das Soll: »Ist ein Wunsch, den sicher jeder / Mir erlaubt, der d'rin mir steht, Mir so recht von Herzen geht. / Dann soll sich Veränd'ring zeigen / Nur in dem Repertoire, alles andre bleib' treu eigen / Vor wie nach in jedem Jahr.«

Aber wie soll sich ein Dramaturg, zumal vom Format eines Tieck, auf ein Theater einlassen, ohne es zu verändern? Tieck konzentrierte sich zwar auf die Repertoirebildung, legte Listen von spielbaren Stücken an, nahm Einfluß auf Übersetzungen und Bearbeitungen. Weil jedoch das Projekt Literaturtheater auch einen neuen Schauspielertypus erfordert, machte er den Mimen Vorschläge, wie Verse textgerecht und sinnfördernd zu sprechen seien. Vergeblich. Und da die Damen und Herren Hofschauspieler mehr pausierten als spielten, weil es ihnen unzumutbar erschien, etwa vier Rollen zu halten und eine fünfte einzustudieren, was in Berlin und andernorts gang und gäbe war, fand ein täglicher Spielbetrieb am Dresdner Theater nicht statt. Anfang der 30er Jahre wurde Tiecks Stellung als Dramaturg zunehmend schwierig; mit Hofrat Winkler alias Th. Hell, der als Vizedirektor großen Einfluß hatte, war Tieck verfeindet, seit er 1827 eine kritische Bestandsaufnahme der Zustände am Dresdner Hoftheater vorgenommen hatte. Darin rechnete er mit der Mode der Bearbeitung von französischen Stücken auf dem deutschen Theater ab und scheute sich nicht, Roß und Reiter zu nennen: »...so muss man beklagen, das Autoren wie Castelli und Th. Hell, die doch schon besseres geleistet, mit diesen Übertragungen ihre Zeit verderben und die flüchtigen Arbeiten nachher noch mit ihrem Namen drucken lassen.« »Die Schauspieler, dem leitenden Einfluß eines Literaten ein für allemal abhold, standen auf der Seite der Regie und gehörten zu Tiecks heimlichen oder offenen Gegnern«, schrieb Devrient. Als schließlich das Junge Deutschland den in ihren Augen reaktionären und überlebten Künstler Tieck in das Kreuzfeuer nahm, schien der König der Romantik in Dresden geradezu entthront. Als glühender Anhänger der Monarchie entging dem sonst so scharfsinnigen Analytiker, daß genau die höfischen Strukturen, die er verteidigte, ein kompetentes Wirken am Theater verhinderten.

Diese Dresdner Theatermisere zu beenden fehlte es Tieck an Befugnissen. Ein »literarischer Rathgeber« für Theaterchef Lüttichau, der bei »Besetzung, Einstudierung und Anordnung gehört werden soll«, besitzt keine Autorität. Im Spielzeitheft von 1842, nach Tiecks Weggang, läßt sich triumphierend unter den Intendanten »Herr Carl Theodor Winkler, Hofrath und Vicedirektor

der Königl. musikal. Kapelle und des Hoftheaters« setzen. Wenige Jahre später werden überhaupt keine künstlerischen Vorstände wie Regisseure oder Dramaturgen mehr darin aufgeführt, sondern Kassenschreiber, Kontrolleure und Garderobenispektoren – der kleine Hofstaat macht- bewußter und kunstfeindlicher Verwaltungsdirektoren. Offenbar gab es in den bestehenden Strukturen noch keinen gesellschaftlichen Bedarf für Dramaturgie. Gotthold Ephraim Lessing, der den Berufsstand 1767 begründete, hatte seine Wirkungsstätte im aufgeklärten Hamburg, dort sezierte er als Hauskritiker für das erste Deutsche Nationaltheater mit spitzer Feder Stücke, Auf- führungen und Schauspielerleistungen und mahnte zur Selbstreflexion. Die Dramaturgie, ver- langte er, solle »ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers hier tun wird.« Aber seine Dramaturgie war an keine direkte Beratertätigkeit gekoppelt, so daß er aus der vergleichsweise sicheren Position des Journalisten urteilte. Anders seine Nachfolger Tieck, Devrient, Gutzkow; sie wirkten als Berater und »irgendwie« Kunst bearbeitende multifunktionale Zwischeninstanz bei Hofe ohne Öffentlichkeit.

2. Im Wind der Junirevolution wurden spätaufklärerische bürgerliche Emanzipationsbestre- bungen laut. Die beginnende Industrialisierung zog Arbeiter in die Stadt, Fabrikanten. Zwischen 1830 und 1870 verdreifachte sich die Einwohnerzahl Dresdens. Das neue Wahlrecht für Bürger war ein wesentlicher Schritt in Richtung städtischer Selbstverwaltung. Es folgten Reformen in Schule, Verwaltung, Justiz und Heer, die den radikalen Demokraten, den Jungdeutschen, zwar nicht weit genug gingen. Aber mit ihnen liberalisierte sich das öffentliche Leben. Der Dresdner Anzeiger löste im Rang die apolitische, literarisch selbstgenügsame und provinzielle Abendzeitung ab. Und den Theatermann Eduard Devrient drängte es nach weitgehenden Veränderungen am Theater. Er schien alle Voraussetzungen für gelungene Reformen mitzubringen: Als Schau- spieler kannte er das Theater und seine Erfordernisse; überdies besaß er Organisationstalent und Bildung. Ab 1844 berief ihn Lüttichau zum Oberregisseur der Oper und des Schauspiels. Dev- rient vertrat nachhaltig die Idee von einer Theaterreform, die das »Nationaltheater des neuen Deutschland« befördern und »der höheren Wohlfahrt des Volkes dienen« sollte.

Er schrieb eine fünfbändige Geschichte der deutschen Schauspielkunst als Reflex auf histori- sche Entwicklungen und zur aktuellen Positionsbestimmung. Auf der Bühne führte er das zeit- getreue historische Kostüm ein und exakte Sprechproben. Er plädierte für die Errichtung von Theaterschulen, die realistisches Bühnenhandwerk lehren; er wollte den längst entbrannten Kampf zwischen dem traditionellen Weimarerischen Stil, dem die Virtuosen anhängen, und einer realistischen, natürlichen Schauspielkunst zugunsten letzterer entscheiden. Deshalb versuchte er es »mit einer Erweiterung der Wirksamkeit der künstlerischen Autoritäten, der Regisseure« und sicherte sich als Oberregisseur Einfluß. Er beschwor den »genossenschaftlichen Geist« des Ensem- bles und ging daran, »sich's sauer werden zu lassen«, um »die Notwendigkeiten der Wirklichkeit für das Ideal zugänglich zu machen.« Aber trotz kluger Spielplanpolitik fehlte es an Repertoire, wenn der Schauspielvirtuose Emil Devrient ein halbes Jahr im Ausland auf Gastspielreise war und seine Rollen nicht umbesetzt werden durften. Die Stars frisierten nach wie vor die Bühnenfas- sungen entsprechend ihren exaltierten Bedürfnissen; von literarischer Verantwortung dem Text gegenüber, wie Devrient sie einforderte, konnte keine Rede sein. Da es kein wiederholbares

Repertoire gab, führten der Zwang, immer Neues zu bringen sowie die Gepflogenheit, den Bühnenaufgebern ein Stück abzukaufen, ohne sie am Erfolg finanziell zu beteiligen, zur Vielschreiberei von Dilettanten. Dennoch: Nach Jahren der uninspirierten Ödnis (Tieck hatte zuletzt die Zügel völlig schleifen lassen) wies der Spielplan eine erkennbare Linie auf: Das bürgerliche Subjekt in der Krise seines Selbstverständnisses unter höfischen Bedingungen. *Don Quijote*, *Antigone*, *Phädra*, *Egmont*, *Clavigo*. Devrients Antrittsinszenierung des *Tartüffe* von Molière, in der er selbst den Orgon spielte, war exemplarisch für seine Absicht, die Wiedererkennbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse auszuspielen. Als Oberregisseur mit dramaturgischem Verstand konnte er einige bedeutende Klassiker- und Shakespeareraufführungen durchsetzen, in eigener oder in Schlegel–Tieckscher Übersetzung. Es gab Erstaufführungen von Gutzkow und Gottsched, Gellert und Laube, eine UA von Otto Ludwigs *Erbförster* und Komödien mit *Geist* von Molière oder Goldoni. Aber seine im »Nationaltheater des Neuen Deutschland« aufgestellte Behauptung, daß die Anstellung eines Dramaturgen das Theater vor schlechten Stücken bewahren und den Theaterbetrieb vor Eifersüchteleien und schlechter Haushaltsführung erretten kann, bewahrheitete sich nicht. Unter den realen Bedingungen der Abhängigkeit von Willkür und Machtgerangel erlitt er Schiffbruch. Devrients Forderung nach Zeitgenossenschaft auf dem Theater wurde torpediert von innen und außen. Zwar verschaffte sich Devrient erstmalig Zugang zu jenen Zuschauern, die in politisch bewegten Zeiten Anspielungen verstanden und verstehen wollten. Aber die Hofkamarilla unterband jede lebendige Reaktion der Leute oder gar eine staatsbürgerliche Haltung sofort. 1848 trat Devrient vom Amt des Oberregisseurs zurück und wurde nur noch als Darsteller und »dramaturgischer Beirat« eingesetzt.

Devrient hatte an allen Fronten gekämpft, als Regisseur, Schauspieler und Dramaturg. Es fehlten für seine Theaterreform liberale Strukturen und der Boden im Ensemble.

3. Sein Nachfolger Karl Gutzkow war nur zwei Jahre Dramaturg am Dresdner Hoftheater. Zwar hielt er in seinen Schriften »Die Notwendigkeit der Politisierung unserer Literatur« für »unleugbar« und pries den »entschlossenen Künstler, der in seinem Eifer aus der Tagesdebatte immer die Jahrhundertfrage herausfühlt.« Aufrütteln will er das Publikum, das in spießbürgerlichen Rührstücken, im bisherigen »Schlendrian zeitferner Schicksalsdramen« versumpft. Zwar erkannte er Büchner, Grabbe und Hebbel als dramatische Neuerer – aber er setzte sie nicht durch. Er beklagte, daß dem Theater die Anteilnahme fehle am Zeitgeschehen. »Sie (die Bühne) soll das Leben mit der Kunst verbinden, solle nicht Menschen hinstellen, die in vergangenen Jahrhunderten gelebt hätten (...) man muss sie der Gegenwart, der eigenen Umgebung entnehmen.« Und doch verpackte er aus Gründen der Zensur seine Themen in alte Gewänder und blieb, um Erfolg nicht nur im konservativen Dresden bemüht, hinter seinen vollmundigen Ansprüchen an das politische Zeitstück zurück. Verbal engagierte er sich für ein Theater, das als Staatsanstalt mit einer Gruppe als künstlerischem Vorstand agieren soll – »Eine adlige Nullität wird sich an der Spitze einer solchen Anstalt nicht halten können« –, aber tatsächlich machte er keine Anstalten, an den Strukturen zu rütteln. Die Radikalität der Jungdeutschen Bewegung ging am Theater vorbei. Als Dresden im Fieber der 48er Revolution brannte und der Ruf nach Reformen und nationaler Einheit Spuren hinterließ, dichtete Hofrath Carl Gottfried Theodor Winkler ein Hohelied auf seine Majestät: »Erhebe dich, o Hochgesang / Aus tiefbewegter Brust, / dem König gilt dein

froher Klang, / Des Landes höchster Lust... / Er schaut auf uns von seinem Thron, / Mit treuem Vaterblick, / Die Liebe aller ist sein Lohn, / Ihr Glück sein höchstes Glück.«

Als nach der Mairevolution der Spielbetrieb wieder aufgenommen wurde, setzte man Goethes *Hermann und Dorothea* als »idyllisches Familiengemälde« auf den Spielplan, später dann *Strudelköpfchen* und *Menschenhaß und Reue*. Die Hofschranze Winkler alias Theodor Hell hatte auch diesen Sturm überlebt; er war bis 1856 insgesamt 41 Dienstjahre Verwaltungsdirektor! Das Theater versank für Jahrzehnte in restaurative Steinzeit.

Die Spielpläne der nachfolgenden Intendanten unterschieden sich nicht voneinander: *Hamlet*, *Fiesco*, *Wallenstein*, *Othello*, *Was ihr wollt* – die immergleichen Klassiker, extrem gekürzt in rüden Bearbeitungen, diverse Lustspiele wie *Feuer in der Mädchenschule* und konsequent keine zeitgenössische Dramatik. Julius Pabst, seit 25 Jahren Sekretär des Hoftheaters und seinerzeit Erzieher des Sohnes von Intendant Lüttichau, war zum Dramaturgen bestellt worden. Er formulierte bezeichnenderweise in einer Rede zu Lessings 150. Geburtstag, daß das Schauspiel »Tempeldienste« verrichte. In den Achtzigern gab es überhaupt keine Dramaturgen mehr; sie waren entbehrlich geworden an einem Institut, das sich dem Stillstand verpflichtet hatte.

Die sozialen Probleme, die in der sich explosiv vergrößernden Industriestadt buchstäblich auf der Straße lagen – 70 % der Bevölkerung lebte unter dem Existenzminimum – fanden kaum Eingang in das Theater. Diese künstlerische Weltferne, entstanden aus einer autoritären, erzkonservativen Hoftheaterstruktur, erklärt auch das Nichtstattfinden der radikalen literarischen Bewegung des Naturalismus in Dresden. Die Stücke der Autoren Max Halbe, Arno Holz, Wilhelm von Polenz, Otto Ernst, Julius Hart, O. E. Hartleben, Gerhart Hauptmann wurden zwar in der Amtszeit von Graf von Seebach als verspätete Theaterreformbewegung nachgeholt, waren aber nicht Ausdruck einer politischen Zeitströmung wie in Berlin.

4. Endlich, an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, gelang es auch am Dresdner Theater, Anschluß an die Zeit zu finden. Voraussetzung dafür war die Koexistenz zwischen souveräner Intendanz und Hof, König Friedrich August III. ließ Generalintendant von Seebach und seine Mannen gewähren. Und da die Geschichte des Theaters und des Dramaturgenberufes auch immer eine Geschichte von Persönlichkeiten war und ist, muß auf die integrierende Kraft von Dr. Karl Zeiß hingewiesen werden. In den Kampf um das Theater brachte der studierte Germa-



Karl Zeiß um 1910

nist, Kunstwissenschaftler und ehemalige Gymnasialprofessor Zeiß, dessen vornehmste Aufgabe es war, Kunst und Wissen um die Kunst zu vermitteln, eine andere Mitgift ein, als um ihre eigenen Werke bemühten empfindsame Dichter. »Nichts ehrt vielleicht den Grafen Seebach mehr als die Karriere, die er seine beste Hilfskraft, Dr. Karl Zeiß machen ließ. Was der eine anregte und der andere mutig gegen die schwersten Widerstände durchsetzte –, diese gemeinsame Arbeit der beiden Männer hat ein Lebenswerk geschaffen, so organisch, so rund, daß davor jeder Schaffende nur ein Gefühl haben kann: den schmerzlichen Neid auf die Erfüllung einer Mission« hieß es 1913 in der Schaubühne.

Mit der von Meiningen ausgehenden Theaterreformbewegung, die von Zeiß mitgetragen wurde, ging ab der Wende zum 20. Jahrhundert eine bis dahin nicht gekannte Aufwertung des Regie-Berufes einher. Nur noch selten mußte der Dramaturg die Einstudierung übernehmen, dafür wuchs die Funktion des Dramaturgen im Entstehungsprozeß der Inszenierung und in der Profilierung des Theaters als Forum für gesellschaftliche Auseinandersetzung; das Einbringen von wissenschaftlichem Grundwissen und die Operation mit dramaturgischen Instrumentarien am Text waren erwünscht. Zunehmend begriff man Dramaturgie als ein strukturelles und strategisches Phänomen, wobei aus ästhetischen, inhaltlichen und gesellschaftspolitischen Blickwinkeln über die Zukunft des Theaters nachgedacht und auf sie hingewirkt wurde. Seebach machte Zeiß ab 1902 zum Dramaturgen, ab 1909 ernannte er ihn zum Ersten Hoftheaterdramaturgen und ab 1913 bis zu seinem Weggang 1916 zum alleinigen künstlerischen Leiter des Schauspiels. Ohne Zeitdruck und im Einklang mit dem Intendanten kam es endlich zum Aufbau eines Ensemble- und Repertoiretheaters in Dresden. Zeiß verschanzte sich nicht wie sein Vorgänger hinter den 800 Stücken, die jeden Winter als Manuskript im Dramaturgiebüro gingen, sondern ging in die Offensive: »Wir haben Stellung genommen zur Literatur unserer Zeit«, resümierte Zeiß 1913, und wußte sich darin bestätigt von seinem Intendanten, dem es darum ging, »unser Schauspiel dem neuzeitlichen Geist entsprechend auszugestalten.«

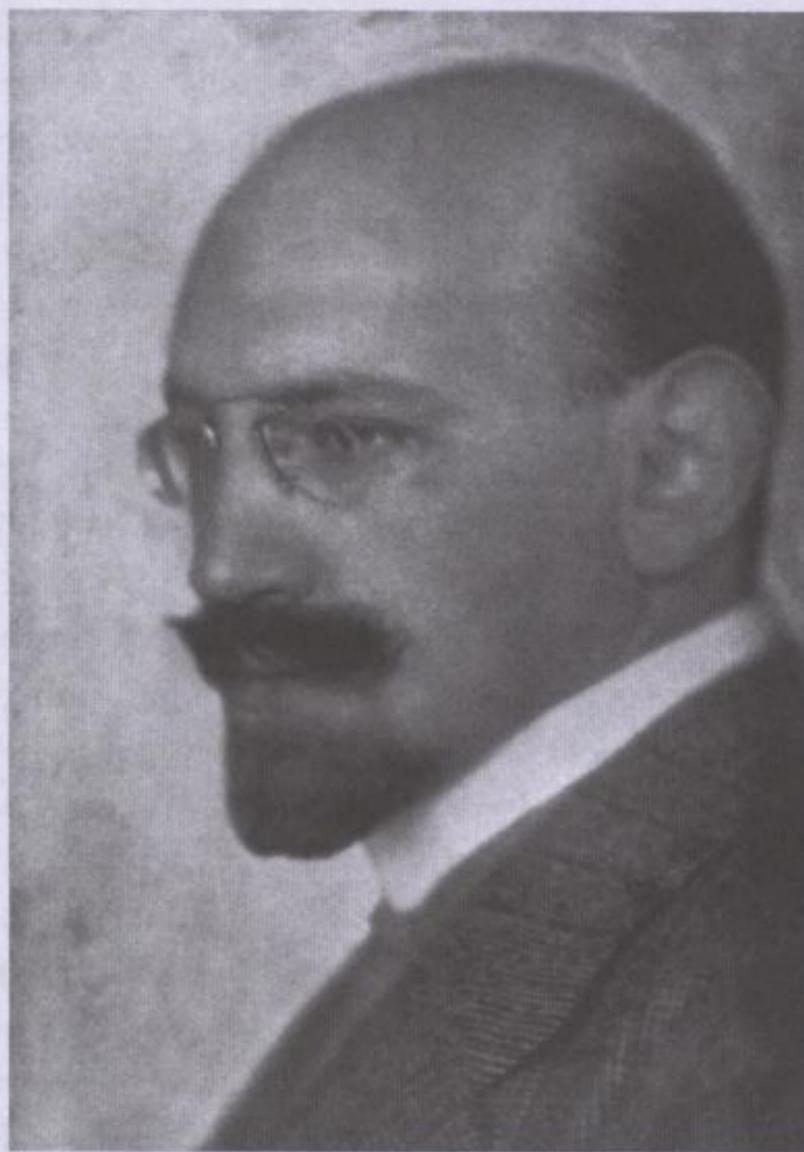
Zeiß' Programm war vor allem der Ausbau eines modernen Spielplanes mit Stücken von Hauptmann, Ibsen, Heibel, Schnitzler, Wedekind, Björnson und den Naturalisten. Im Jahr 1905 riskierte Zeiß alleine fünf Uraufführungen, in der letzten Spielzeit im alten Haus sogar acht! Autorenpflege bei Zeitgenossen in Größenordnungen – ein Novum. Und daß man sich amüsieren konnte, ohne seinen Verstand an der Garderobe abzugeben, bewies er mit Stücken von Shaw und Wilde. Das Schauspielensemble wurde einer Erneuerung unterzogen. Zeiß, der Wert auf ein geschlossenes einheitliches Ensemblespiel legte, ging selbst auf die Suche nach Begabungen.

Bei Ausbruch des Krieges 1914 gab es Diskussionen, ob das Theaterspiel abubrechen sei, aber der König favorisierte die Meinung, daß »gerade in den Zeiten der Not« es die »Aufgabe des Theaters« sei, »für die Aufrechterhaltung der Stimmung zu sorgen.«

Zeiß konzipierte einen intelligenten Spielplan. Drei Vaterländische Abende (1. Teil: Im Deutschen Bürgerhaus 1813, 2. Teil: Der Krieg 1870/71, 3. Teil: Der Deutsche Krieg 1914), und Freiheitsdramen aus der gesamten deutschen Literatur von Lessing, Goethe, Schiller, Kleist bis Carl Hauptmann und die UA von Hermann Burtes *Katte* warfen die Frage nach der Legitimität von Machtansprüchen auf. In dieser Spielzeit wurde kein ausländisches Stück gespielt. Es darf aus heutiger Sicht bezweifelt werden, ob die politische Tendenz dazu angetan war, »die Stimmung zu

heben«. Die Tatsache, daß das Theater auf einschneidende politische Ereignisse direkt reagiert, war noch nie dagewesen.

5. Das geistige und kulturelle Klima der Stadt hatte sich mit den Auswirkungen des verlorenen Krieges extrem erhitzt. Am 13. November 1918 verzichtete König Friedrich August III. auf den Thron und entband alle Beamten von ihrem Treueeid. Der Freistaat Sachsen wurde gegründet. Die Dresdner Theater erhielten den Status »Sächsische Staatstheater« und waren dem Ministerium für Kultur und öffentlichen Unterricht unterstellt. Graf Seebach behielt die Generaldirektion pro forma bis 1919; die Geschäftsführung hatte ein bewährter Verwaltungsdirektor inne, und die künstlerische Leitung wurde dem Schauspiel-direktor Hanns Fischer, seinem Stellvertreter Paul Wiecke und dem Dramaturgen Dr. Karl Wolff übertragen. Letzterer hatte, vom Münchner Hoftheater abgeworben, die Nachfolge von Zeiß angetreten; er übernahm die Leitung des Schauspielhauses. Wolff war »ein



Karl Wolff um 1920

scharfer Intellekt, dialektisch geschickt, philosophisch gebildet; ein Rednertalent, das sich auch im Theater betätigte...« gestand Friedrich Kummer, die konservative Instanz für Theater bei den Dresdner Neuesten Nachrichten dem Mann jüdischer Herkunft nur unwillig zu. Seit 1916 beeinflusste Wolff die Geschicke des Schauspiels maßgeblich, er inszenierte Strindberg, Werfel, *Alkestis* von Robert Prechtl. Und er gewann den bedeutenden Regisseur Berthold Viertel für Dresden.

Der mit den Novemberereignissen einhergehende Strukturwandel offerierte völlig neue Möglichkeiten. Paul Wiecke jubelte über die »freie Selbstverantwortlichkeit«, die nur »die ermessen können, die einem autokratischen System jahrelang unterworfen waren.« Wolff unterstützte ihn als Dramaturg und juristischer Berater. Seine Programmzettel wurden Strategiepapiere. Hatten sich Zeiß und von Seebach während der wilhelminischen Zeit mutig »der Literatur ihrer Zeit gestellt«, kämpften ihre Nachfolger in der neuen Zeit selbst. Das kollektive traumatische Erleben des Ersten Weltkrieges und die dadurch ausgelöste Sehnsucht nach Wandel ethischer und politischer Werte und die gesellschaftlichen Umwälzungen hatten die Voraussetzungen dafür geschaffen. Die Menschen hungerten nach einem Forum, das ihre Erfahrungen verarbeiten half. Aufsehen erregende Stücke eroberten die Bühnen der Stadt, der politisch motivierte Expressionismus tobte sich aus, auch im Staatstheater. Die Folgen des Krieges wurden auf der Bühne nicht verdrängt, sondern thematisiert. Es kam, bildlich gesprochen, zum Fall der vierten Wand. Die UA von Reinhard Goerings Seeschlacht wurde zur Saalschlacht, das Ministerium setzte die weiteren

Vorstellungen des umstrittenen Antikriegsstücks behördlich ab, trotz oder gerade wegen des unerhörten Erfolges. Seebach stellte sich hinter seinen Dramaturgen und verteidigte die Stückwahl als »Pflicht« des Theaters. Neue experimentelle Formen prägten die Optik und die theatrale Spielweise vieler Aufführungen, exemplarisch dafür war Berthold Viertel's Uraufführung *Das bist Du* von Friedrich Wolf in einer Bühne von Conrad Felixmüller. Die Deutschnationalen lehnten diese Entwicklung ab, und sie beargwöhnten die Beeinflussung »deutschen Geistes« durch jüdische Autoren wie Carl Sternheim, Wilhelm Speyer, Friedrich Wolf, Franz Werfel und mit tabuverletzenden Stücken von Georg Kaiser, Arnolt Bronnen und Fritz von Unruh. Aber das Ensemble zeigte Haltung, als rechtsgerichtete Kreise 1924 die UA von Toller's *Hinkemann* erst verhindern wollten und dann die Absetzung des Werkes beabsichtigten. Denn es traf den mutigen Paul Wiecke an seiner Spitze, der inmitten der Randalen versuchte, die Kunst als Akt der freien Meinungsäußerung zu verteidigen. Und es gab Karl Wollf, der ihn darin bestärkte. Er stellte Dramaturgie in den Dienst der Krisenbewältigung einer irritierten Gesellschaft. Konsequenterweise hatte er die neuen politischen Freiräume genutzt, um das künstlerische Spektrum auf der Höhe der Zeit auszuschreiten. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, nach dem *Hinkemann*-Skandal, wurde der Spielplan sukzessive wieder konservativer. Der 1927/28 zum Oberspielleiter und Schauspiel-direktor beförderte Georg Kiesau scheute allzu schrille Experimente und war darauf bedacht, die Tagespolitik vom Theater fernzuhalten. Darin wurde er von der Mehrzahl der Schauspieler unterstützt. Zwar kam es noch 1928 zur UA von Fleissers *Pioniere in Ingolstadt*. Aber bald dominierte das Literaturtheater mit seriös gearbeiteten Klassikerinszenierungen und Unterhaltungsstücken, ganz im Sinne des humanistischen Bewahrers Kiesau. Dramaturg Wollf, dem dieser Anspruch zu unverbindlich erschien, reagierte mit dem Versuch einer künstlerischen Alternative. Er gründete die »Aktuelle Bühne«, eine Art Experimentiertheater außerhalb des offiziellen Spielbetriebes, in der er neueste Werke junger Autoren uraufführte, so z.B. Gerhard Menzels Schauspiel über den Krieg, *Toboggan*, Regie Josef Gielen, mit Erich Ponto in der Hauptrolle. Aber die Bühne scheiterte nach einem Jahr. Die bewegten Nachkriegszeiten mit ihrem Traum vom neuen Menschen und den in ihm verkörperten Idealen von Freiheit, Gleichheit und Nächstenliebe waren vorbei, die Wirren der Inflation beruhigten sich, und das Theater war vorerst wieder im ruhigen Fahrwasser angekommen, und bald in »geistiger Windstille«, wie Jhering bemerkte.

Dr. Karl Wollf durfte bis 1933 als Dramaturg arbeiten. Dann brach ein neues Zeitalter an, das auch Folgen hatte für das gerade erst gewonnene Berufsprofil: Im Dritten Reich gelangte der Dramaturg in den zweifelhaften Rang einer ideologischen Zensurbehörde.

NORBERT SEIDEL

»Die Kunst ist wieder deutsch« Das Dresdner Schauspiel in der NS-Zeit

»Die Kunst ist wieder deutsch«. So lautet der Titel einer für das Presseorgan der NSDAP – den *Freiheitskampf* – im Programmheft zur ersten Deutschen Reichstheater-Festwoche 1934 in Dresden geschalteten Anzeige. Von Anfang an war Dresden, nicht zuletzt durch seine damalige nationale und internationale Bedeutung als Stadt der Musen und der Kunst von den Nationalsozialisten auserkoren, eine gewichtige Rolle im neuen, völkischen Staatstheater zu übernehmen. Das immer irgendwie präsente »höfische« Gefühl, der auch während der Wirren der Weimarer Republik große Teile des gesellschaftlichen Lebens durchdringende konservative Geist, ein annähernd kultisches Traditionsbewußtsein bildeten den geeigneten Boden, um der ideologischen Saat der Nationalsozialisten Halt und Blüte zu verschaffen. Wer – und derer sind es wohl auch heute noch einige – an der tatsächlichen Fruchtbarkeit jener Bedingungen Zweifel hegt, muß es sich mit den Worten des damaligen Propagandaministers Joseph Goebbels erklären lassen: »Wo stolze Tradition sich eint mit wahrer Kunst, wo diese Kunst ihren beredten, stärksten Ausdruck gefunden hat, wo ihr Streben zuerst und am sichtbarsten in den Nationalsozialismus einmündete, dort mußte auch die Stätte sein, an der der neue Staat seine Verbundenheit mit der deutschen Kunst zum Ausdruck brachte. So wurde Dresden dazu ausersehen, die erste Reichstheater-Festwoche durchzuführen.«¹

Doch erste Signale aus dieser Richtung gab es schon gute zehn Jahre vor jenem Ereignis: Zu Beginn der zwanziger Jahre befand sich das Dresdner Staatstheater auf Augenhöhe mit den entsprechenden Bühnen in Berlin, Hamburg, München und der Wiener Burg. Allerdings gerieten die noch zarten demokratischen Experimente der Moderne nach dem Ersten Weltkrieg in Dresden besonders schnell unter die Räder. Vor allem dem »Nicht-Arier« Dr. Karl Wollf, der 1916 als Dramaturg ans Schauspielhaus berufen worden war und in der Kriegszeit mit pazifistischen Stücken für Aufsehen sorgte, sowie dem jüdischen Regisseur Berthold Viertel ist es zu verdanken, daß auch zeitgenössisches Theater seinen Weg auf die große Dresdner Bühne fand – besonders in Gestalt des expressionistischen Dramas: unter anderem standen Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Carl Sternheim und Friedrich Wolf auf dem Programm. In seiner 1938 erschienenen Abhandlung »Dresden und seine Theaterwelt« beschreibt der damals für den *Dresdner Anzeiger* tätige Kritiker Friedrich Kummer diesen Zeitpunkt als einen, an dem der »jüdische Geist« begonnen habe, sich »in Dresden einzuschleichen«.² Bei Herbert Jhering hingegen heißt es: »Dresden hat [...] in den 20er Jahren mit seinem Staatstheater die schöpferische Tradition der deutschen Bühnenkunst vertreten, dem Theater die Grundlagen erhalten und Tradition und Fortschritt verbunden.«³

Der vielleicht größte Theaterskandal in der Geschichte des Dresdner Schauspiels – gleichzeitig wegweisendes Element für die Entwicklung der darauffolgenden Jahre – ereignete sich dann im Jahre 1924, als am 17. Januar Ernst Tollers Drama *Hinkemann* Premiere feierte, das die Tragödie eines heimgekehrten Kriegskrüppels wiedergibt, der sich, durch eine Kugel entmannt und notleidend auf der Suche nach Arbeit, auf einem Schaubudenplatz wiederfindet, wo er zur Belustigung der Leute die Aufgabe hat, in jeder Vorstellung einer Ratte die Kehle durchzubeißen. Er wählt den Freitod. Rechtsgerichtete Studentenverbände hatten schon lange vor der Premiere alle Karten aufgekauft und veranstalteten, angetrieben von nationalistischen Kreisen, während der Vorstellung einen brodelnden, pöbelnden Lärm, unter dem die Schauspieler, allen voran Bruno Decarli als Hinkemann, das Stück nur unter größten Strapazen zu Ende bringen konnten. Der konservative Einfluß auf die Stadtverordnetenversammlung führte schließlich zum umgehenden und dauerhaften Aufführungsverbot.

Als der Regisseur des Stückes und damalige Schauspieldirektor Paul Wiecke in den Ruhestand versetzt worden war, wurde Georg Kiesau zur Spielzeit 1928/29 zum Oberspielleiter berufen. Des- sen Wirken am Schauspielhaus bis zu seinem Tode im Jahr 1940 charakterisiert Emil Ulichberger in seiner 1989 erschienenen Abhandlung zum Dresdner Theater mit Prädikaten, die für das Verständnis der Dresdner Inszenierungspraxis während des Dritten Reiches und das mehr oder weniger unentstellte Überleben der Klassiker am Hause von größerer Bedeutung sind: »Kiesau war ein an der Tradition orientierter, auf das dichterische Wort konzentrierter Regisseur. [...] So prägte seine sehr sensible Menschenführung wesentlich den Darstellungsstil des Ensembles zum Ausgang der 20er Jahre und betonte die Rolle der Schauspielerpersönlichkeit als Vermittler des Dichterwortes. Er war kein Neuerer, aber ein humanistisch gesinnter Bewahrer. Es dominierten im Spielplan künstlerisch makellose Klassikerinszenierungen neben der Pflege der für Dresden wichtigen Nachklassik, dem naturalistischen Drama; aber es gab auch Salonstücke, Possen, musikalische Schwänke und das traditionelle, jährliche Weihnachtsmärchen.«⁴

Schon lange vor ihrer Machtergreifung im Jahre 1933 war es den Nazis gelungen, innerhalb des Theaters eine Gruppe zu bilden, die alles daransetzte, Einfluß auf jegliches Geschehen im Hause geltend zu machen. Hier wiederum kann mit ziemlicher Sicherheit konstatiert werden, daß der damalige Grundsatz Kiesaus, die Tagespolitik – soweit es möglich war – vom Theater fernzuhalten, jener Infiltrierung durch die Rechten Vorschub leistete. Eher unbedeutende, ja unscheinbare Persönlichkeiten – allen voran der Schauspieler Alexis Posse und der Maskenbildner-Assistent Franz Heger (Mitbegründer der ersten Theaterfachgruppe der NSDAP) – versorgten die Nazi- Organe mit Informationen aus dem Inneren des Hauses und schwangen sich nach der Gleichschaltung zu unglaublichen Positionen hinauf. Es ist also durchaus nicht so, daß die jungen, demokratischen Kräfte im Theater nur mit einem starken Druck von außen zu kämpfen hatten. Der eher zu den fortschrittlichen Kreisen zu rechnende Schauspieler Martin Hellberg, der sofort nach dem Handstreich der Nazis auf das Theater 1933 entlassen wurde, erinnert sich an ein makabres Nachspiel hinter der Szene, als 1931 bei der Premiere einer relativ sinnfreien, aber erfolgreichen Operette namens *Caramba oder Dolores und die Parallelen* die beiden Verfasser des Klaukaus vom Generalintendanten sowie dem Regisseur hinter dem Vorhang festgehalten wurden, um sich nicht noch einmal unter den Augen des Publikums verneigen zu können: »Man hatte

nicht mit so gebogenen Nasen und gekräuseltem Haar gerechnet. Die Ponems (sic!) hätten die »jüdische Versipptheit« des Kunsttempels mit dem internationalen Showgeschäft verraten.«⁵

Obwohl man ohne Zögern sagen kann, daß es weder vor noch nach dem Dritten Reich eine deutsche Regierung gab, die dem Wesen und Nutzen des Theaters gegenüber so aufgeschlossen war, besteht wohl kein Zweifel daran, daß der 7. März 1933 einer der schwärzesten Tage in der Geschichte des Dresdner Schauspielhauses ist. Während der Vorstellung einer Operette an jenem Abend platzte bis an die Zähne bewaffnete SA in den Saal und zwang mit vorgehaltener Waffe den Spielleiter Josef Gielen (der 1934 nach Südamerika emigrierte), die Besetzung des Schauspielhauses durch die SA dem Publikum zu verkünden. Zuvor hatte man auf der anderen Seite des Zwinners mitten im *Rigoletto* die Oper in Beschlag genommen und den international hoch angesehenen Dirigenten und Generalmusikdirektor Fritz Busch vor die Tür geworfen. Nicht zuletzt seinetwegen ernteten jene besonders dreist-groben Vorgänge in Dresden Schelte aus der obersten Riege. Während sich Opernfreund Göring maßlos über »diese Schweinerei«⁶ aufregte, war sich Wagner- und Strauss-Fan Hitler wohl schon im klaren darüber, welcher unbeseelte Geist als Urheber verantwortlich zeichnete: »Es ist so schade, daß wir in Dresden keinen Gauleiter haben, der über eine engere Beziehung verfügt zur Kunst.«⁷ Die Rede ist von Martin Mutschmann.

Danach ging alles ganz schnell, der Chargenspieler Rudolph Schröder wurde neuer Schauspielerspieldirektor, Georg Kiesau setzte man auf den zweiten Platz zum Oberspielleiter zurück, und jene oben genannten Unscheinbaren, die das Nazi-Gebaren ins Schauspielhaus getragen hatten, okkupierten die wichtigen Stellen im Theater. Rechtsgerichtete Autoren und faschistische Stücke, deren üble Mixtur aus Ahnenkult, Kriegsverherrlichung, Antisemitismus und Heldenmythen schon eine Spielzeit vor der Machtergreifung mit Kolbenheyers »Jagt ihn – ein Mensch« an die Tür des Publikums geklopft hatte, bekamen Oberwasser, wurden jedoch vom Dresdner Publikum nicht zuletzt wegen der qualitativ so hochwertigen Klassikerinszenierungen lange Zeit bestenfalls zur Kenntnis genommen. Trotzdem folgte eine Uraufführung der rechten Autoren (insgesamt 18!) der nächsten auf den Fuß. Was Heinrich Zerkaulen mit der *Jugend von Langemarck* und dessen Hal-lali-wir-ziehen-in-den-Tod-fürs-Vaterland-Tendenz in so manchen Köpfen vorbereitete, pflegte der in Dresden aktive Otto Erler mit seinem unsäglichen braunen Pathos immer zur rechten Zeit (er verstarb an einem Schlag während der Uraufführung eines seiner Werke) – unter anderem in der Spielzeit 1936/37 mit einem Stück namens *Thors Gast*, das mit rund 50 Vorstellungen zum in Dresden am fleißigsten gespielten Stück des Theaters der Rechten avancierte. Zwischen 1933 und 1943 fanden insgesamt 43 Stücke dieser Sorte Eingang ins Repertoire des Hauses, darunter Stücke von Hanns Gobsch, Hans Christoph Kaergel, Kurt Langenbeck sowie *Thomas Paine* und das berühmte *Schlageter* von Hanns Johst, welches zum Führer-Geburtstag gegeben wurde.

Neben einem unglaublich platt volkstümelnden Teil im Bereich der Gebrauchsdramatik, der das Publikum später mit seiner heilen Heiterkeit von den Wirren und der Not des Krieges ablenken sollte, in dieser Funktion den Dresdnern aber nicht annähernd so viel gab wie ein echter *Tasso*, versuchte man von nationalsozialistischer Seite alles auf den Spielplan zu heben, was sich irgendwie der ideologischen Entsprechung unterordnen ließ. An dem für Dresden so bedeutsamen Gerhart Hauptmann kamen die Machthaber ohnehin nicht vorbei, Henrik Ibsen wurde aufgrund seiner nordischen Abstammung kurzerhand in den »edlen« Bund der Arier projiziert, und in

William Shakespeares *Coriolanus* und *Hamlet* glaubten die Nazis eine hervorragende Vorlage für ihr heroisches Theater gefunden zu haben. Die hier für das aufmerksame Publikum ganz neue Facetten gewinnende Frage nach dem *Sein oder Nichtsein* hielt sich von 1936 an sieben Spielzeiten lang auf dem Plan.

Sowohl theaterhistorisch als auch ganz allgemein betrachtet gehört der Dresdner Theaterfreund wohl dauerhaft zu denjenigen, denen man die Kraft und das zeitlose Potenzial der Klassiker nicht lang erklären muß. Darüber, ob es (unter bestimmten Gesichtspunkten) nun ein Segen oder ein Fluch ist, daß es Diktaturen oft an sich haben, die großen Namen der Klassiker – vor allem der nationalen – vor ihren Karren zu spannen, läßt sich streiten. Während sich das Verhältnis zwischen verordneter Spielplangestaltung und Inszenierungspraxis im DDR-Theater sehr viel komplizierter darstellt, ist die offizielle Begründung der Auswahl von Klassikern für das Programm zu NS-Zeiten zumeist eine ganz andere, und obendrein eine, die in den Inszenierungen oft Widersprüche zur nationalsozialistischen Ideologie aufwarf, ohne auf eine spezielle Behandlung von seiten des Spielleiters angewiesen zu sein. Der Mißbrauch der Klassiker hat den Nationalsozialisten nicht weniger geschadet als genützt, doch kann man es andererseits auch niemandem ganz verwehren, dem von konservativem, ja höfischem Geist erfüllten Dresden mit der Spielplangestaltung während des Dritten Reiches einen gewissen Rückzug aus der geistig-kulturellen Verantwortung in eine Art schweigenden Glanz vorzuwerfen.

Daß das Engagement der Nazis bezüglich der Klassiker weit über Duldung oder großzügiger Traditionspflege hinausging, beweist schon ein die Spielzeitstatistik nur überfliegender Blick: Zwischen 1933 und 1944 feierten neun Stücke von Schiller am Schauspielhaus Premiere, sechs davon liefen für drei Spielzeiten oder länger, *Wilhelm Tell* war mit 102 Vorstellungen in 11 Jahren das meistgespielte Stück des Schauspiels zu NS-Zeiten. Goethes 1930 auf den Spielplan getretener *Faust I* verließ den Spielplan indes bis zum Untergang des Theaters im Bombenhagel des 13./14. Februar 1945 kein einziges Mal. Der auch auf die Schauspieler-Riege in Dresden durchaus zutreffende Begriff der »Goldenen Zwanziger« verlor während der NS-Zeit einiges von seinem Glanz. Was weder an der Zusammensetzung noch an den Darsteller-Fähigkeiten lag – es war vor allem der Umgang der Machthaber mit als »unliebsam« eingestuften Künstlern. Als der Spielleiter Josef Gielen 1934 nach Südamerika emigrierte, war der Schauspieler Martin Hellberg schon entlassen worden. Die wunderbare, 1919 geradewegs aus Wien nach Dresden berufene Jenny Schaffer war mit dem jüdischen Regisseur und Vortragskünstler Otto Bernstein verheiratet, schied somit, ebenso wie der beim Publikum hochangesehene jüdische Direktor der Schauspielmusik, Dr. Arthur Chitz, ohne Umwege aus dem Dienst aus und wurde in Berlin zu schwerer Arbeit bei Osram zwangsverpflichtet. Der letzte Weg des verarmten Paares Bernstein führte in ein Konzentrationslager, wo auch Arthur Chitz von den Nazis umgebracht wurde.

Wurden Hellberg und Gielen in den Rückschauheften der entsprechenden Jahre noch lapidar unter »Abgang« geführt, so waren Schaffer und Chitz in der Spalte »Ruhestand« aufgelistet. Diverse Dokumente im Archiv des Staatsschauspiels weisen indes makaber auf eine »Beurlaubung« Jenny Schaffers hin. Ein im Rückblick mit seiner leichten Schrulligkeit und gleichzeitiger wundervoller Darstellungskunst übergroßer Erich Ponto war nur einer von vielen ausgezeichneten Darstellern, die die entstandenen Lücken zu schließen suchten. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor



Erich Ponto und Edda Johannsen in Shakespeares König Richard III.

allein die Namen von Manja Behrens, Paul Hoffmann, Willi Kleinoschegg, Walter Kottenkamp, Alice Verden und Antonia Dietrich, die besonders in ihrer späten Rolle als Kriemhild vielen leidenschaftlichen Theatergängern von damals im Gedächtnis geblieben ist. Mit diesen Schauspielern und einem von Kiesaue beschworenen Darstellungsstil war es möglich, dem Publikum auch weiterhin ein handwerklich erstklassiges Niveau zu bieten. Erst der fortschreitende Krieg brach dem Theater, nachdem es in den letzten Monaten seines Bestehens hauptsächlich von Kranken aus den Lazaretten und Alten besucht wurde, technisch wie personell das Genick. Die Pläne für die Spielzeit 1944/45 enthielten unter anderem *Egmont*, *Götz*, *Wallensteins Tod* und Kleists *Penthesilea*. Mit der *Iphigenie*, die die neue Spielzeit eröffnete, wurde am 31. August 1944 ein schwieriger Abschnitt Dresdner Theatergeschichte beendet. Die ohnehin schon am Boden liegende Kriegsmaschine griff zu ihren letzten Reserven, und nur gelegentlich konnte sich ein Teil des Ensembles im Schauspielhaus zusammenfinden, um eine Art Faust-Querschnitt zu geben – mit Erich Ponto in der Rolle des Mephisto. Kurz darauf versanken die Theaterstätten Dresdens einschließlich dem reichhaltigen Archiv des Schauspielhauses im Feuersturm der Bombennächte.

Wie mächtig die Kluft zwischen den großen Ideen und Reden der Nationalsozialisten und deren finaler Verwirklichung war, ist vom heutigen Standpunkt aus gut zu erkennen. Der durchschnittliche Dresdner Theaterfreund brachte seinerseits keinerlei Ambitionen mit, das Theater über die humanistische Vernunft und das gewichtige geistige Erbe hinaus vielleicht als Ort des Widerstandes zu begreifen, vielmehr war ihm das Schauspielhaus Zuflucht in ungewissen Zeiten. Noch heute



Das neue Schauspielhaus nach der Zerstörung am 13. 2. 1945

ren Wert für die Volkserziehung erkannt. Er rückte das Theater mit einem Schlage aus der Sphäre des Privaten in den Brennpunkt der nationalen Kunstpolitik. Er überläßt seine magischen Wirkungen nicht mehr den Zufälligkeiten des Alltags und den Einflüssen materieller oder individualistischer Bestrebungen. Er übernimmt selbst die Garantie für die künftige Eingliederung der Bühne in den Lebensprozeß einer volksgerechten deutschen Kultur.«⁸ Welch eine naiv-banale, obgleich menschliche Fratze sich unter der Maske des völkisch-pathetischen Geschwafels verbarg, verrät eine gänzlich von geistiger Überforderung gezeichnete Kritik im *Freiheitskampf*, anlässlich der Aufführung von Eichendorffs *Die Freier* zur Reichs-Theaterfestwoche 1934: »Eine lichte, rasch ergriffene Freude war das wieder, und vielleicht gerade jetzt, in der anstrengenden festlichen Woche, nach so schweren grandiosen Kunstgenüssen. Kein Problem, keine Menschheitsfrage, nur Freude am Kapriolenspiel, Freude an der Verkleidung des Körpers und des Wesens, Freude an der romantischen Sehnsucht, an Lenz und Liebe...«⁹ Die Kunst war wieder deutsch.

Anmerkungen

- 1 Sachsen umjubelt den Führer. Ein Bildbericht über den ersten Staatsbesuch Adolf Hitlers anlässlich der Reichs-Theaterfestwoche vom 27.–30. Mai 1934 in Dresden, Hrsg. V. Wilhelm Liske. Dresden 1934, S. 7.
- 2 Friedrich Kummer: Dresden und seine Theaterwelt. Dresden 1938, S. 271.
- 3 Zit. nach Emil Ulichberger: Schauspiel in Dresden. Ein Stück Theatergeschichte, von den Anfängen bis in die Gegenwart in Wort und Bild, Berlin (Ost) 1989, S. 48.
- 4 Ebenda, S. 47.
- 5 Martin Hellberg: Die bunte Lüge. Erinnerungen eines Schauspielers, Berlin (Ost) 1974, S. 253.
- 6 Zit. nach Fritz Busch: Aus dem Leben eines Musikers. Berlin (Ost) 1978, S. 225.
- 7 Zit. nach Boguslaw Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945, Düsseldorf 1983, S. 64.
- 8 Theater-Tageblatt, 4. 7. 1933.
- 9 Der Freiheitskampf. Amtliche Tageszeitung der NSDAP. Gau Sachsen. 31. 5. 1934.

schwärmen ältere Dresdner von Ponto und der Dietrich, vom *Käthchen*, vom *Faust* und vom Weihnachtsmärchen. Vielleicht – aber das kann hier nur Mutmaßung sein – befanden sich die mit hervorragenden Namen und Inszenierungen verwöhnten Künstler und Zuschauer auch in einer Art Lähmung, die die menschenverachtende braune Dramatik und Programmatik mit ihrem Einfall ins Theater ausgelöst hatte. Doch muß es zweifelsohne auch ebenso viele gegeben haben, die die von offizieller Seite ausgegebenen Parolen geradewegs verinnerlichten, dafür lief die Propagandamaschine der Machthaber viel zu hochtourig: »Der nationalsozialistische Staat hat den sinnbildlichen Gemeinschaftscharakter der dramatischen Kunst und ihren unschätzbaren Wert für die Volkserziehung erkannt. Er rückte das Theater mit einem Schlage aus der Sphäre des Privaten in den Brennpunkt der nationalen Kunstpolitik. Er überläßt seine magischen Wirkungen nicht mehr den Zufälligkeiten des Alltags und den Einflüssen materieller oder individualistischer Bestrebungen. Er übernimmt selbst die Garantie für die künftige Eingliederung der Bühne in den Lebensprozeß einer volksgerechten deutschen Kultur.«⁸ Welch eine naiv-banale, obgleich menschliche Fratze sich unter der Maske des völkisch-pathetischen Geschwafels verbarg, verrät eine gänzlich von geistiger Überforderung gezeichnete Kritik im *Freiheitskampf*, anlässlich der Aufführung von Eichendorffs *Die Freier* zur Reichs-Theaterfestwoche 1934: »Eine lichte, rasch ergriffene Freude war das wieder, und vielleicht gerade jetzt, in der anstrengenden festlichen Woche, nach so schweren grandiosen Kunstgenüssen. Kein Problem, keine Menschheitsfrage, nur Freude am Kapriolenspiel, Freude an der Verkleidung des Körpers und des Wesens, Freude an der romantischen Sehnsucht, an Lenz und Liebe...«⁹ Die Kunst war wieder deutsch.

 KLAUS SCHUHMACHER

Prospekte und Maschinen – das andere Theater des Dresdner Schauspielhauses

Als am 13. Februar 1945 die Sirenen heulten, versenkte der Bühneninspektor Lommatzsch die Spielfläche des Dresdner Schauspielhauses in den zwölf Meter tiefen Unterbau. Er rettete damit die dreiteilige Hebebühne, eine technische Wunderkammer, wasserhydraulisch bewegt, angetrieben von einer Kolbenpumpe, deren Gehäuse unterirdisch in den Postplatz hineinragt. Dort kann heute noch eine Ingenieurskrypta aus dem Jahre 1913 besichtigt werden. Das Theater selbst brannte aus, wurde jedoch nicht abgerissen wie so vieles andere, sondern wiederaufgebaut, nicht zuletzt deshalb, weil das Herz der Bühnenmaschine die Katastrophe überstanden hatte. Als nach zweijährigem Umbau am 9. September 1995 das Haus wiedereröffnet wurde, da bewies eine über achtzigjährige Installation, modernisiert zwar, aber im Kern erhalten, erneut ihre Tauglichkeit. Die erste Inszenierung nach der Umbaupause war Ibsens *Peer Gynt*, und die Metamorphosen des nordischen Faust, die sich auf der Bühne dem Zuschauer präsentierten, durften auch ein wenig als Chiffre für die wechselhafte Geschichte der Theatermaschine gesehen werden.

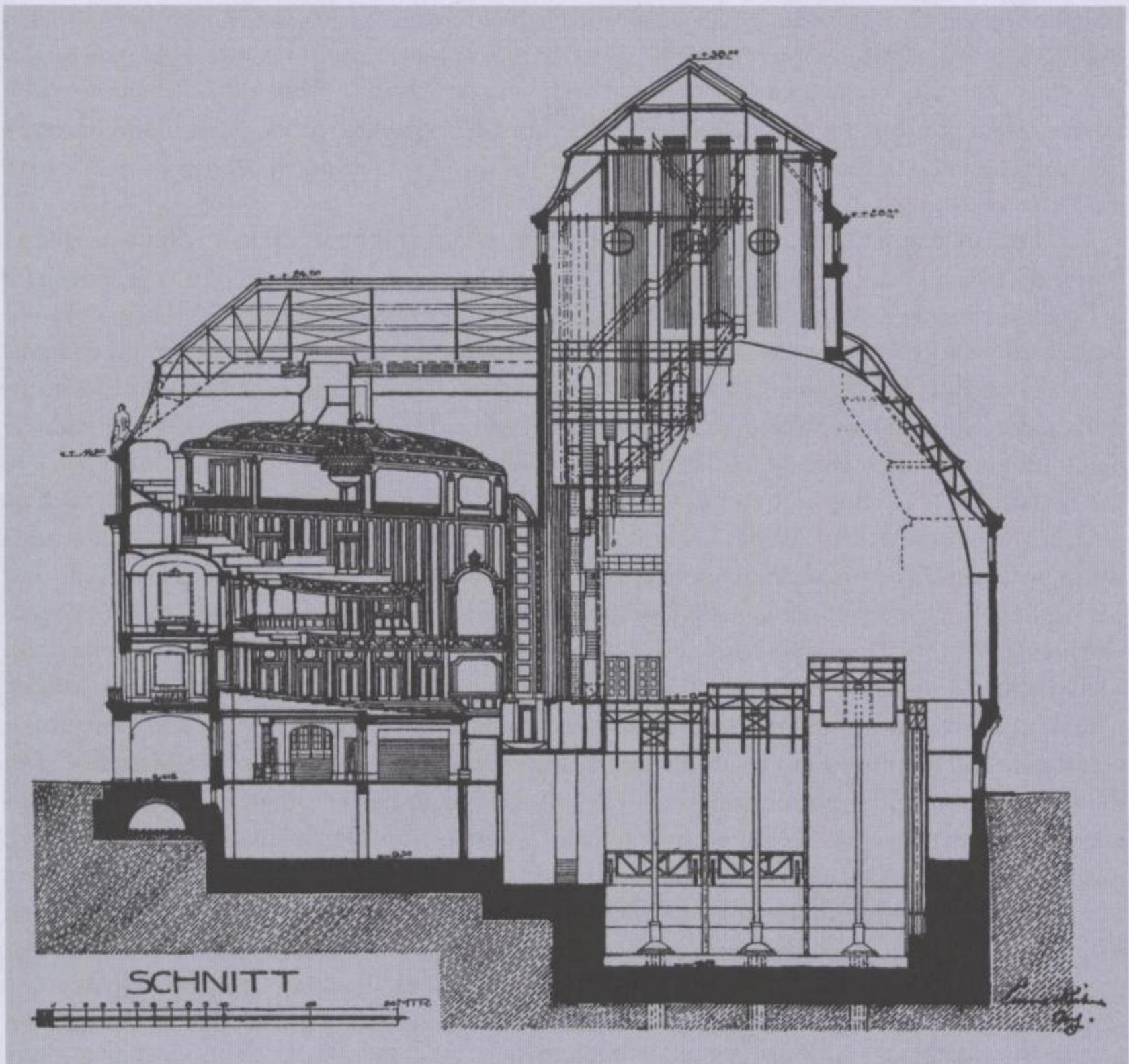
Vor dem Ersten Weltkrieg im Bühnenturm wie ein verborgener Titan installiert, half sie nach dem Zweiten Krieg fast ein halbes Jahrhundert mit, ein theaterbegeistertes Publikum zu bannen, dem die bürgerliche Welt des Jahrhundertbeginns so fern gerückt war wie eine Phantasmagorie, aber als das Haus hinter der vertrauten Fassade zum dritten Mal erbaut, d. h. in der alten Gestalt rekonstruiert wurde, wäre die Technik beinahe den neuen Sicherheitsstandards zum Opfer gefallen. Die Geschichte dieser Maschine ist das Theaterstück des Hauses, von dem die meisten Zuschauer nichts wissen und das die wenigsten gesehen haben. Es hat drei Akte: den titanischen Einsatz, das Ineinander von Katastrophe und Rettung, schließlich die triumphale Integration alter Technik in die Digitalisierungen der modernen Bühne. – Diesem Stück, seiner mehrfachen Autorschaft, seinen Spielen, seinen Rollenvisionen und Nebenhandlungen wollen wir uns eine kurze Weile zuwenden.

Als 1913 das Haus gegenüber dem Kronentor des Zwingers eingeweiht wurde, u. a. mit Kleists Fragment *Robert Guiskard*, da konnte das Publikum, unter ihm Hugo von Hofmannsthal, einen der letzten großen Theaterbauten des schon bald nicht mehr existierenden Kaiserreichs bestaunen. – Das Dresdner Schauspiel war aus der Neustadt in die Nähe des Semperschen Hoftheaters zurückgekehrt. Dieses war seit 1896 ausschließlich der Oper vorbehalten, während als Sprechbühne seit 1873 das Haus am Albertplatz diente. Um die Jahrhundertwende mußte dessen Bühnentechnik antiquiert erscheinen. Sie ermöglichte zwar in alter Tradition die Verschiebung von Kulissen, das Heben und Senken von Sofitten und Prospekten, blieb jedoch hinter den Mög-

lichkeiten einer sich zunehmend mechanisierenden Welt zurück. Denn am Ende des 19. Jahrhunderts war auf neuem Niveau möglich geworden, was sich die Maschinenverliebtheit des Barock erträumt und mit relativ primitiven Mitteln realisiert hatte: Welt mit mathematischer Präzision, *more geometrico*, zu simulieren. Wenn ein verwöhntes Publikum der großen höfischen Feste Amoretten durch die Lüfte fliegen und Götter aus dem Olymp herabschweben sah, dann wurden hinter den Kulissen Walzen bewegt, Seile gezogen, Getriebe mit Muskelkraft in Gang gehalten –, eine Unachtsamkeit konnte tödlich sein. Unhörbar für das Publikum das Stöhnen der Arbeiter, die Flüche des Zeremonienmeisters.

Inzwischen war die Welt bürgerlich geworden, und ihr Fortschreiten hieß Entzauberung. Was immer aber ein bürgerliches Publikum vom Theater erwartete, das Erhabene oder die Analyse, die Unterhaltung oder die Reflexion, den Choc oder die Entspannung: es mußte als konzentriertes Spiel weniger Stunden geboten werden, es brauchte die Suggestion des Raumes, ob er am Ende der Epoche nun naturalistisch gespiegelt oder expressiv stilisiert war. Was der Ingenieur dem Theater anbieten konnte, waren die Produkte der Eisen- und Stahlindustrie, Hubmechanismen, Schwungräder und Pumpanlagen, die Möglichkeiten einer differenzierten Röhrentechnik und vor allem die immer perfekteren Applikationen der Elektrizität. Mechanisierung des Theaters bedeutete unter anderem schnelle und geräuscharme Verwandlung der Szene, effizienter Transport großer Lasten, Plateauversenkungen, Erschließung der Oberbühne als Maschinenhimmel. Ein modernes Theater, so heißt es in der Festschrift von 1913, sei »zu gleicher Zeit Schaubühne und Fabrik«. Eine Formel, in der sich die Mentalität der Zeit spiegelt. In der Schaubühnenfabrik war Faust gleichsam als Ingenieur zu sich gekommen. Und hätte Schiller *Wallensteins Lager*, die Armee auf der Bühne, vielleicht anders konzipiert, wenn er Autor des eben fertig gestellten Dresdner Hauses gewesen wäre? Der gebildete Ingenieur des Jahres 1913 hätte diese Frage möglicherweise bejaht. Dem Goethe-Zitat – »Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßtes Neue« –, das den Theaterbesucher an der Gebäudefront in der Nachbarschaft eines Schiller-Wortes begrüßt, mochte er ebenfalls zustimmen; »freundlich« aber wäre ihm bei aller nüchternen Rationalität vermutlich doch zu wenig gewesen. Man befand sich schließlich im wilhelminischen Zeitalter und ging – in einem permanenten Staatsschauspiel – herrlichen Zeiten entgegen.

Problemlos war es nicht zugegangen bei Entwurf und Ausführung des Hauses. Die Architekten Lossow & Kühne fanden zwischen Ostra-Allee und Theaterstraße ein trapezförmiges Grundstück ohne Tiefe vor. Ein Repräsentationsbau mit Platzfreiheit und großzügigen Anfahrten, vor allem aber mit einem weitläufigen Bühnenhaus, war nicht möglich. Aber das hatte man ja in der Semperschen Hofoper. Diese war das noble Prachthaus, an der Ostra-Allee mußte man bürgerlich bauen; ein Theater in der Straßenfront. Die blockhafte Übertagung der Zwinger-Front ergab sich aus den Erfordernissen der Bühnentechnik; eigentlich hätte der Bühnenturm zehn Meter höher sein sollen; das aber hätte den Zwinger auf der anderen Seite der Straße optisch beschädigt. Adolf Linnebach, der »Technische Oberinspekteur des Königlichen Schauspielhauses«, so sein Titel, entwarf also eine Obermaschinerie, die es ermöglichte, den Bühnenturm mit seinem Rund- und Kuppelhorizont so niedrig wie möglich zu halten. Die größte Herausforderung für einen modernen Bühnenbetrieb lag jedoch in der fehlenden Grundstückstiefe. Normalerweise schließt sich an den Bühnenturm eine große Hinterbühne an. Diese war aus Platzmangel nicht



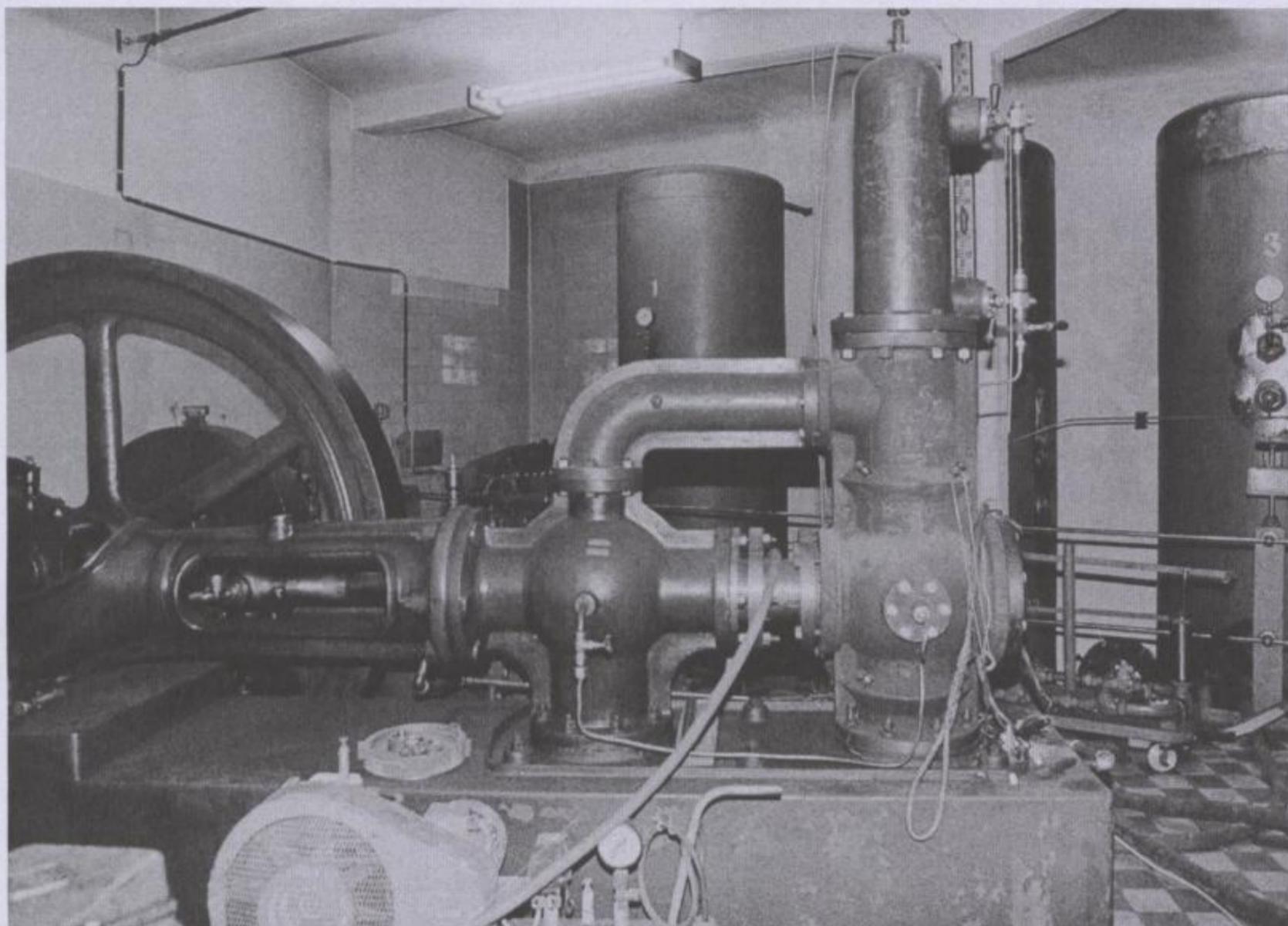
Schauspielhaus mit Hebebühnen, Entwurfszeichnung

zu realisieren, zudem wollte man keine seitlichen Dekorationsräume, die gesamte Bühnenebene sollte den Darstellern zur Verfügung stehen. Deshalb wurde beschlossen, in bisher noch nicht gekannten Dimensionen den Bühnenturm zu unterkellern. Der Wegfall der Hinterbühne sollte durch eine grandiose Unterbühnenanlage mit Schiebemechanismen kompensiert werden. Damit die Bühnenfläche segmentweise auf das Niveau der Unterbühne abzusenken war, konstruierte Linnebach drei Hubpodien von je achtzehn Metern Breite und sechs Metern Tiefe. Auf ihnen konnten die Bühnenarbeiter aufbauen und verschieben. So waren schnellste Verwandlungen möglich. Die Bühnenstreifen ruhen auf stählernen Rohren, die knicksicher konstruiert waren. Sie schieben sich in Zylinder, die in die Eisenbetonsohle der Unterbühne eingelassen sind. In diese Zylinder wird der Wasserdruck gepreßt, der über Röhren die Podien bewegt. Die drei Streifen

sind in variabler Höhenabstufung über der Spielfläche zu fixieren. Die tiefste Fixierungsstelle aller drei Podien liegt elf Meter unter der Spielebene. Linnebach war erfüllt von den Rationalisierungen seiner Epoche, auch was das Zeitregime betraf. Auf der Bühne proben die Darsteller, parallel dazu werden unten die Bühnenbilder für die Vorstellung aufgebaut. Und während oben die Schauspieler vor den Zuschauern agieren, sind unten die Vorbereitungen für den Probenbetrieb am nächsten Morgen in vollem Gange.

Ein Schnitt durch das Haus zeigt die Proportionen von Bühnenturm und Zuschauerraum. Unter dem Aspekt des Betriebs ist das, was der Zuschauer sieht, bevor der Vorhang sich hebt, lediglich die Maske eines großen Unternehmens. Hinter der Maske arbeitet die Maschine. Droht sie sich zu verselbständigen? Wer das Auge vom Kuppelhorizont in die Tiefe des Bühnenturms wandern läßt, der hat kaum einen Blick für den Zuschauerraum. Er ist fasziniert von Elektroinstallationen, Inspizientenpulten, Schalttafeln, Bewegungsabläufen. Eine technische Kathedrale, deren profaner Teil im Parkett und in den Rängen liegt. So mag es scheinen. Doch Linnebach, der Konstrukteur der Bühne, hat entschieden darauf hingewiesen, um was es in dieser Kathedrale geht: nicht um die Selbstfeier der Technik, sondern um Herstellung des großen Raum-Kunstwerks, in dessen Zentrum der Schauspieler als Medium des Autors steht. Daß man Prospekte und Maschinen nicht schonen sollte, hatte Goethes Theaterdirektor im *Faust* gefordert. Die entsprechenden Zeilen im *Vorspiel auf dem Theater* sollte man genau lesen. Die Maschine dient dazu, »den ganzen Kreis der Schöpfung« auszuschreiten. Faust ist das Stück der rapiden Verwandlung. Und Linnebach hat vor allem Goethes Weltgedicht als Herausforderung der Bühnentechnik begriffen. Als Herausforderung und nicht als Angebot einer Emanzipation der Maschine. Die dienende Funktion der Maschine kann vielleicht am besten in der jahrzehntelangen Theaterpraxis nach dem Zweiten Weltkrieg nachvollzogen werden. Im 1948 wiederhergestellten Haus, jetzt ein Dreispartenbetrieb, da die Semperoper zerstört war und es lange blieb, tat die gerettete Maschine mit Einschränkungen ihre Arbeit. Für die vollkommene Beseitigung der Schäden fehlten die Mittel; wichtig war, daß gespielt werden konnte. Wie bedeutend das war, hat spätestens 1989 die Öffentlichkeit des Theaterpublikums registriert. Brauchte Christoph Heins Stück »Die Ritter der Tafelrunde« den großen technischen Apparat? Sicher auch. Aber auch ohne ihn hätten die Zuschauer begriffen, was gespielt wurde in diesem Text und welches Spiel dieser Text signierte.

Zu den Erfordernissen des Betriebs gehörte Anfang der neunziger Jahre eine neue Heizungsanlage, da das Heizkraftwerk Dresden-Mitte stillgelegt werden sollte. Wenn man von einem Kleistschen »Fortziehen der Verhältnisse« sprechen kann, dann hier. Neubau einer Heizung und Klimaanlage bedeuteten massive Eingriffe in den Zuschauerraum. Der Bestandsschutz wurde aufgehoben. Das war eine Chance zur Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes von 1913. Die Verfechter dieser Lösung setzten sich durch; das Ergebnis kann jeder Theaterbesucher bewundern. Der Weg zur Totalsanierung war beschritten. Er schloß vor allem die Bühnentechnik ein. Die alte, gerettete Anlage entsprach nicht mehr den Sicherheitsbestimmungen, stand aber in ihrem Kernstück, der Wasserhydraulik, unter Denkmalschutz. Die Alternative, die alle Möglichkeiten von 1913 bewahrt und perfektioniert hätte, wäre eine elektronisch gesteuerte Ölhydraulik gewesen. Die hätte 54 Millionen DM gekostet, eine Summe, die in die Nähe dessen



Die denkmalgeschützte Untermaschine, Foto HL Böhme

heranreicht, was man für die Gesamtrekonstruktion ausgeben wollte. Das große »Unmöglich« stand im Raum. Verzweiflung beim Bühnenmeister. Hilfeersuchen beim befreundeten Ingenieur. Nichts zu machen. Die alte Anlage war nicht auf neue Standards zu heben. Hinter denen aber standen Katastrophenszenarien. Wer bemerkt ein Hindernis in den Scherkanten, wenn die Hubpodien aneinander vorbeigleiten? Was tun bei einem Rohrbruch, wenn der Druck abfällt, die Ventile sich aber nicht automatisch, sondern nur mit dem Rad schließen lassen? Ein Podium saust in die Tiefe, die Schnitte sind mit Kulissen überbaut, ein Höllensturz wird zum Ernstfall, Schauspieler brechen sich Hals und Bein. Also zurück zur alten feststehenden Bühne, Renaissance des abgetanen Prospektspektakels, die Oberbühne als einziger technischer Lichtblick? Der Bühnenmeister bleibt verzweifelt. Er lebt ein Vierteljahr im Vorhof der Resignation. Die einst modernste Bühne Deutschlands droht zur altmodischsten zu werden im Vergleich der großen Häuser. Dann der erlösende Anruf: »Es geht«. Es geht, daß man die Wasserhydraulik mit einer ölhydraulischen Vorsteuerung versieht. Archaische und digitale Technik symbiotisch miteinander verbunden. Noch herrscht Skepsis in der Fachwelt. Diese Dresdner. Aber die Idee wird realisiert, und Dresden hat jetzt wieder eine der modernsten Bühnentechniken in Deutschland. Was der Ingenieur Gunter Jargosch, der Ideengeber, 1995 in einer Informationsschrift mit untertreibender Lakonie beschreibt, hat alle Reizungen einer spannenden Handlung. Es ist eines der

ungeschriebenen Stücke des Hauses, aber sein Ende geht Abend für Abend in die Aufführungen ein. Man konnte für eine Wallenstein-Inszenierung auf der Unterbühne ein ganzes Offizierskasino aufbauen und es im Piccolomini-Teil hochfahren. Man konnte die Bühne, deren Fläche größer ist als der Zuschauerraum, zur Arena des Besuchers machen, ein Podium absenken und über diesem Abgrund einen Schauspieler, am Seil hängend, einen Monolog zwischen Himmel und Hölle sprechen lassen. Das war Teil einer faszinierenden Umsetzung von Heiner Müllers Stück *Der Auftrag*. Im *Dieb von Bagdad* ermöglichte die Technik einen Raumzauber, der die Illusionen des Films hinter sich läßt, weil jener den authentischen Körper umspielt. Genug der Aufzählung. – Doch was wären die Inszenierungen ohne ihre Lichteffekte? Zur Wiedereröffnung des Hauses erstrahlte im Rundhorizont der Sternenhimmel des 9. September 1995. Er ist eine feste Installation. Die Lichtpunkte sind mit Glasfaserleitungen verbunden. Auf diesem Horizont können aber auch alle denkbaren Lichtstimmungen projiziert werden, vom glühenden Inferno bis zu den Suggestionen der Kälte. Beschichtet ist die Krümmung mit einem Putz, der verhindert, daß die Schauspieler in ihr eigenes Echo hineinsprechen. Der Zuschauer erlebt auch ein Theater des Hörens.

Zum Schluß der Blick auf ein Bühnenbild, das wie nebenbei eine Chiffre des Ineinanders von Prospekt- und Maschinentheater ist. Es handelt sich um die Raumgestaltung des *Menschenfeinds* von Molière, entworfen von Ursula Müller. Molières Stück ist Vers auf Vers auch eine rasante Textmaschine, Stimulans für eine Dynamisierung der minimal erscheinenden Handlung. In der Dresdner Inszenierung umschließt eine halb gewendelte breite Treppe einen Fahrstuhlschacht. Die Treppe, aus der Tiefe aufsteigend, ein großes Haus vorspiegelnd, im Geheimnis des Raumes und des Textes verschwindend, zitiert und überbietet die perspektivische Kunst der alten Prospekte. Der Fahrstuhl benötigt die beschriebene Technik. Wer tritt aus seinem Gitter, wer steigt und fällt auf der Treppe? Die Worte gewinnen an Fahrt, die Bewegung der Maschine, die Bewegung der Darsteller ergänzen einander, überlagern sich. Altes und neues Theater zwischen den Himmeln und Höllen der Bühne und der Affekte. Der wahre Gott aus der Maschine aber bleibt der Schauspieler.

Quellen und Dank

Festschrift zur Eröffnung des neuen königlichen Schauspielhauses in Dresden-Altstadt, Dresden 1913
(verwendet wurden vor allem die Beiträge von Friedrich Kummer und Adolf Linnebach)

Staatsschauspiel Dresden – Großes Haus, hrsg. vom Sächsischen Staatsministerium der Finanzen
(für den Artikel wichtig war der Beitrag von Gunter Jargosch: »Die neue Bühnentechnik«)

Ich danke der Chefbühnenbildnerin Ursula Müller, dem Bühnenmeister Roland Oertel und der Archivarin Frau Riedel. Ohne ihre Hilfe hätte der Artikel nicht geschrieben werden können.

 THOMAS IRMER

Vom großen Atem in die neue Zeit. Das Staatsschauspiel vor und nach der Wende

Am 6. Oktober 1989 traten die Schauspieler des Staatsschauspiels aus ihren Rollen, um die Bühne zur Tribüne für ein Manifest zu machen. »Die Wahrheit muß an den Tag«, lautete eine der maßvoll vorgetragenen und doch bis dato unerhörten Forderungen. Durch Dresden kamen die Züge aus Prag, wo Bürger der DDR zu Tausenden für die schnellstmögliche Ausreise in die Botschaft der Bundesrepublik gestürmt waren. Auf den Straßen machte die Polizei gegen Demonstranten vom Knüttel Gebrauch, und verschiedene Einsatzpläne sahen das vor, was man später die »chinesische« oder »rumänische Lösung« nennen wird: die blutige Niederschlagung des Aufstands. Die dann doch friedliche »Wende« hatte ihre heiße Phase erreicht.

Der Anteil der Theater in der DDR an dieser emanzipatorischen Entwicklung ist gewiß als nicht gering zu veranschlagen. Ihn genau zu bemessen allerdings unmöglich. Sehr unterschiedlich fiel zudem die Positionierung einzelner Theater in diesen Tagen aus, was sich aus den inneren und äußeren Theaterverhältnissen in den einzelnen Städten erklären läßt, vor allem aber von Menschen abhing, die politisch etwas zu tun bereit waren. »Wir haben ein Recht, uns einzumischen«, war der Appell ans Publikum und zugleich die eigene Bestimmung.¹ Ob die Bühne zur Tribüne wurde, war nicht nur eine Frage des Moments, sondern einer Haltung, eines Klimas, einer Entwicklung, die lange zuvor schon begonnen hatte. Ein Blick auf die Schauspieltheater der beiden sächsischen Metropolen kann das veranschaulichen.

In Leipzig fand am 9. Oktober 1989 die vielleicht entscheidende Montagsdemonstration statt, deren friedlicher Ausgang Christoph Hein vier Wochen später auf der von Berliner Theaterleuten organisierten Kundgebung auf dem Alexanderplatz zur Ausrufung der »Heldenstadt« beflügelte. Vom Leipziger Theater, dessen Intendant Karl Kayser als Herrscher mit harter Hand galt, gingen indes so gut wie keine Impulse aus. Ein durch Schauspieler verlesener Aufruf des Ensembles – unvorstellbar. Es war der Dirigent Kurt Masur, der die Parteioberen zur Besonnenheit mahnte. Die Dresdner Theaterleute spielten dagegen eine Vorreiterrolle mit ihrem Manifest, dem nach und nach die Bühnen anderer großer Städte folgten. Das von dem »Ermöglicher« Gerhard Wolfram geleitete Staatsschauspiel – ein »Heldentheater«? So weit muß man nicht gehen. Einer der den Geist des Hauses mitprägenden Regisseure, Horst Schönemann, stellte später fest: »Unsere Haltung während der Wende war die Konsequenz aus dem Weg, den wir als Theater durch dieses besondere Jahrzehnt gegangen sind.«²

In der Theatergeographie der achtziger Jahre gab es außerhalb Berlins, wo das Deutsche Theater die führende Bühne genannt werden muß, zwei Nebenhauptstädte. Schwerin mit Christoph Schroth und Dresden mit Horst Schönemann, Wolfgang Engel und Klaus Dieter Kirst, später trat noch Irmgard Lange hinzu. Das ist nicht als Polarisierung zu verstehen und auch nicht als unmittelbare Konkurrenz, eher so, daß die Nebenhauptstädte mit einer ganz eigenen Theaterarbeit sich profilierten und schließlich auch überregional ausstrahlten. Dresden konnte sich im Unterschied zu Schwerin einer ausgesprochen langen, auch in der DDR nicht abgebrochenen bildungsbürgerlichen Tradition im Theater versichern, der aber auch etwas Konservatives anhing. Dies kann man, frei von allen politischen Konnotationen, so fassen, daß das Publikum das Erwartete erwarten darf, auf höchstem Niveau. Bösmeinende sagten: Hoftheater, ganz spitz, denn es gab inzwischen ja auch Theater in Hinterhöfen. Neuerungen des Regietheaters, das die DDR-Theaterlandschaft seit den siebziger Jahren vor allem mit jüngeren Regisseuren in kleineren Städten durchzog, waren hier zunächst nicht angesagt. Daß man Klassiker auf ihre Aktualität hin befragt, wie das damals gern genannt wurde, war indes schon Gemeingut seit allen Diskussionen um Brecht, aber trotzdem nicht immer populär. Bei der ersten großen Inszenierung von Wolfgang Engel, der zuvor schon einiges an den Landesbühnen Sachsen gemacht hatte, entbrannte 1980 sogleich ein Klassikerstreit um *Maria Stuart*. Engel verwies recht deutlich auf Rituale politischer Machtspiele, besetzte die Titelrolle mit der blutjungen Dagmar Manzel und brach das Schiller-Gediegene in eine Klarheit der »Verhältnisse«, die manchem Dresdner den Genuß an rhetorischer Kunstausübung verleidete. Rückschauend war das der erste Schritt zu einer neuen Theatersprache, die Engel in seinem Dresdner Jahrzehnt über Hebbels *Nibelungen* (1984), Kleists *Penthesilea* (1986) bis zu der damals mit nichts zu vergleichenden Erstaufführung von Heiner Müllers *Anatomie Titus* (1987) weiterentwickelte. Engel verstand es, ein aus bewährten Kräften und vielen jungen Neuzugängen bestehendes Schauspielerensemble zu Spielweisen zu führen, die er für jedes Stück neu entwarf. Rollen bewegten sich zwischen mehreren Zeiten, wie bei den *Nibelungen*, die von einem nicht nur damals aktuellen Rüstungs- und Starreverhältnis erzählten. Figuren wuchsen über die Psychologie ins Zeichenhafte, wie bei *Anatomie Titus*, wo Engel den Untergang Roms im Bühnenbild von Jens Büttner in einem Biologie/Geschichte-Fachkabinett inszenierte. Engels Schauspieler legten den lange tradierten »hohen Ton« ab und bahnten damit dem Publikum einen neuen Zugang zu Werken, die bei aller Zeit- und Stoff-Ferne nahe heranrücken konnten.³ Ein langer Weg, von heute aus gesehen aber nur ein paar Jahre – und insgesamt, mit Engels Arbeiten im Kern, das große Jahrzehnt.

Einiges ist damit gesagt, was ein einzelner Regisseur zur bedeutendsten Zeit vor der Wende beitrug. Wenig aber zu den Bedingungen, die das ermöglichten. Auch das läßt sich zunächst an einer Person festmachen. Gerhard Wolfram war – ebenso wie sein Kollege und Generationsgenosse Gerhard Meyer in Karl-Marx-Stadt, der Castorf mit durchsetzen half – ein überaus moderner Typ von Intendant. Eigentlich einer, wie er heute erst richtig gefragt ist. Nicht Prinzipal oder die eigene künstlerische Arbeit bewachend, war Wolfram eher ein Kurator, der seine Aufgabe darin sah, für seine Künstler den Kopf hin- und ihnen damit den Rücken freizuhalten. Für DDR-Theaterverhältnisse tatsächlich ein Glücksfall. Wolfram wußte, daß in dieser Zeit die Wirkung des Theaters vor allem von den Regisseuren ausgeht, daß sie dafür aber auch das richtige Ensemble



Samuel Beckett, *Warten auf Godot*, 1987 (Kube, Jung), Foto HL Böhme

brauchen und einen von ihnen gewünschten, aber wie immer schwierigen DDR-Dramatiker (etwa Müller, Braun oder Hein) aus dem Genehmigungsschleim freigeboxt bekommen müssen. Wolfram, den beinahe alle aus seinem Umfeld als zielstrebig Geduldigen beschreiben, konnte das. Und er wollte das. Möchte Engel jetzt unbedingt *Anatomie Titus* machen, und keiner versteht auch nur die Hälfte davon. Bitteschön, das machen wir. Kann man *Warten auf Godot* als DDR-Erstaufführung kriegen und intelligent zeigen, nachdem schon beinahe vierzig Jahre Nichtaufführung und höhere Bedeutung auf diesem Stück lasten? Aber sicher. Unbekannte Leute aus dem Dresdner Underground assistieren lassen? Geht auch. Via Lewandowsky, Carsten Ludwig und Durs Grünbein haben in diesen Jahren bei Produktionen mitmachen können – nicht daß Wolfram das extra im Auge gehabt hätte. Aber es ist doch wohl ein Glücksfall, daß ein Theaterdirektor gewähren läßt, was anderswo der totalen Kontrolle und Protokollpflicht unterliegt. Zumal Gegenmeinungen zum Stadttheater diesem auch etwas eingebracht haben dürften.

Wolframs Intendantenposition läßt sich außerdem erhellen, wenn man weiß, in welchem Interessengeflecht das Staatsschauspiel gedeihen konnte. 1985 wurden mit der Wiedereröffnung der Semperoper Musiktheater und Schauspiel getrennt und das Staatsschauspiel als Theater der höchsten Kategorie dem Rat des Bezirks unterstellt. Der SED-Bezirkssekretär Hans Modrow, den viele als eine Art Galionsfigur der DDR-Perestrojka sahen, wünschte sich für das Theater »ein politisches Profil nach dem Vorbild des Maxim Gorki Theaters« in Berlin, wo Albert Hetterle mit sowjetischen Zeitstücken ein wenig Glasnost auf die Bühne brachte, und »einen künstlerischen

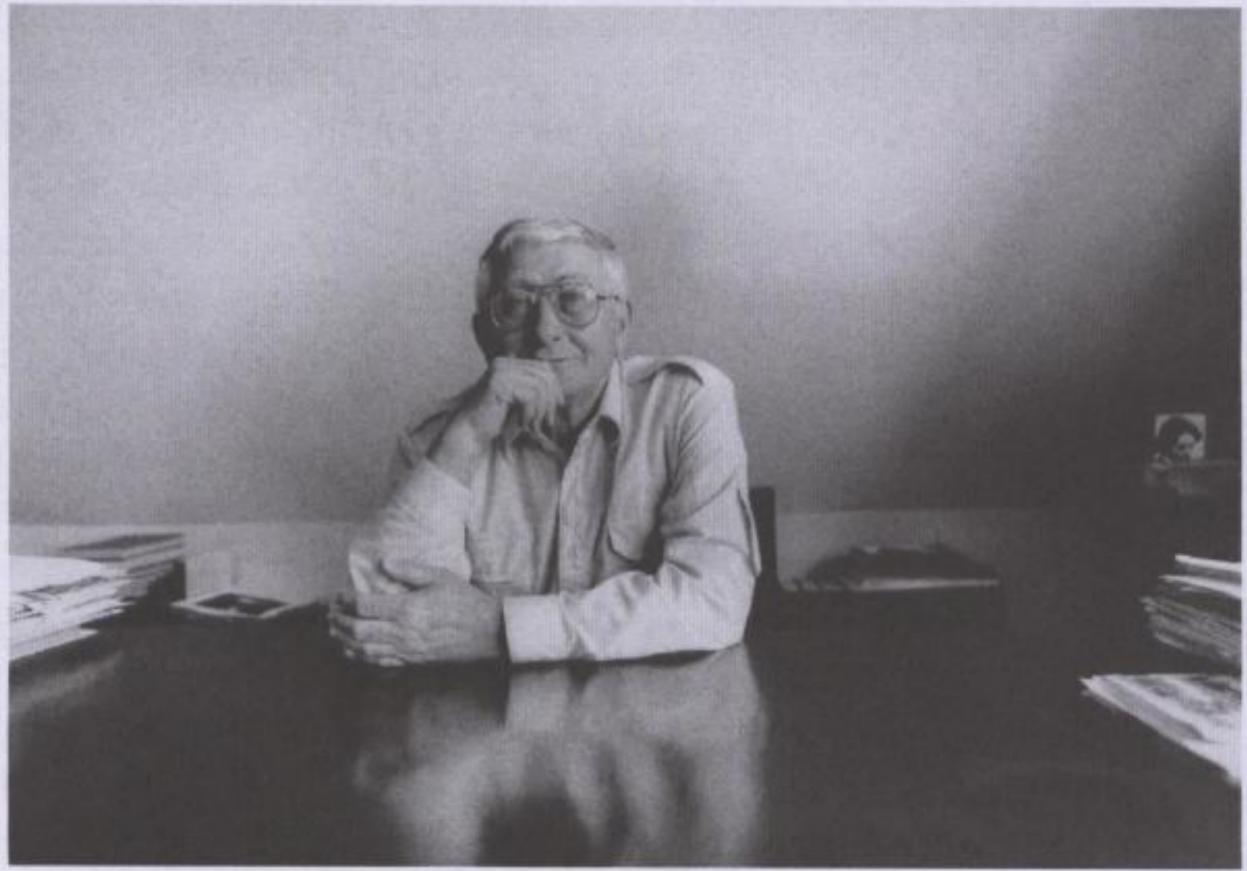
Anspruch, der sich an dem des Deutschen Theaters messen ließ.⁴ Sollte diese Synthese gelingen, das war einem Mann wie Modrow wohl schon klar, dann weitgehend ohne den alten Dirigismus und lähmende Diskussionen, die anderswo – wie etwa in Leipzig – das Theater immer noch »auf Linie« halten wollten. Wolfram, der selbst zeitweise Mitglied der SED-Bezirksleitung war, genoß dort mit seinem Konzept vom »eingreifenden«, also publikumsnahen Theater wohl so viel Vertrauen, daß der »Ermöglicher« in ihm aufblühen konnte. Ohnehin, und das muß man aus heutiger Sicht betonen, war auch das kritischste Theater in der DDR nie eine offene politische Opposition oder gar staatsfeindlich eingestellt: vielmehr stand man mit mehr oder weniger großer Überzeugung für eine konfliktreiche Korrektur und Verbesserung des praktizierten Sozialismus – in einer vielschichtigen, auch widersprüchlichen Verbindung aus identifikatorischer Gesellschafts- und emanzipatorischer Staatskritik.

Von daher wurden selbst Inszenierungen von Brauns *Übergangsgesellschaft* (Regie Irmgard Lange) und die Uraufführung von Heins *Ritter der Tafelrunde* (Frühjahr 1989 in der Regie von Klaus Dieter Kirst) von Publikum und Kritik zunächst als Auseinandersetzung mit der Stagnation gewertet, wogegen diese auch nach der Wende weiterlaufenden Produktionen dann als vorwegnehmende Deutungen des Endes der DDR zu verstehen waren. Wie so oft bei großer Kunst waren Werk und Aufführung klüger als der Autor und der Regisseur – oder eben geräumig genug für das, was sich an Geschichte um sie herum abspielen konnte. Insbesondere *Die Ritter der Tafelrunde*, bei denen Wolfram und sein Team – darin nicht zu vergessen der Chefdramaturg Dr. Dieter Görne – noch einmal alle denkbaren Genehmigungskämpfe ausfechten mußten, kann als eines der großen Endspiele des DDR-Theaters gelten. Möglicherweise, so kann man es rückschauend auch sehen, trat das Theater dann auch deshalb aus seiner Rolle heraus, weil es für diesen Moment seine wichtigste Funktion bereits ausgefüllt hatte – nämlich den Impuls zur Emanzipation mit seinem Publikum zu teilen.

Schon im Frühjahr 1990 zeigte sich die Kehrseite der Wende für die Theater in Ostdeutschland. Das Publikum, das den Theaterleuten eben noch dankbar zugejubelt hatte, blieb aus. Die Fragen, die sich mit der rasch herannahenden Wiedervereinigung ergaben, konnte das Theater gar nicht verhandeln, und so wirkte das, was eben noch ganz auf der Höhe der Zeit stand, ja ihr manchmal sogar vorauszugehen schien, plötzlich wie aus einer anderen Zeit. Der Krise der Gesellschaft, die das Theater so gewissenhaft begleitet hatte, folgte eine Krise des Theaters, das sich gerade dieser Aufgabe der anspruchsvollen gesellschaftlichen Reflexion nicht mehr so ohne weiteres stellen konnte.

In der Leitung des Staatsschauspiels folgte der erfahrene Dramaturg Görne auf den in den Ruhestand ausscheidenden Wolfram. Diese Kontinuität sollte zu den positiven Entscheidungen in der ostdeutschen Theaterlandschaft gehören. Denn überall dort, wo die Neubesetzung der Intendanz aus dem eigenen Haus gelang oder erfahrene DDR-Regisseure, wie Christoph Schroth in Cottbus ein Theater übernahmen, ließ sich die Nachwendekrise der Theater bald in eine Konsolidierung lenken, mit der das Publikum nach und nach zurückgeholt werden konnte. Dort wo die Kulturpolitik zu exotischeren Intendanzberufungen neigte, blieben ohnehin schwächere ostdeutsche Theater innerbetrieblich brüchig, waren von großer Fluktuation gekennzeichnet und litten weiterhin an fehlender künstlerischer Ausstrahlung.⁵

Auch mag das etwas konservativere Kulturklima Dresdens eine günstigere Bedingung gewesen sein, als Theater in anderen Städten sie vorfinden durften – konservativ eben auch im Sinne des unbedingten Bewahrens einer Tradition, zu der nun das große Jahrzehnt der achtziger Jahre gehörte. Trotzdem sollte man mit dem K-Wort vorsichtig umgehen.



Gerhard Wolfram, der »Ermöglicher«, Foto HL Böhme

Denn einiges, was der bedächtige Görne neu machte, war von nachhaltiger Wirkung und brachte das Staatsschauspiel bald wieder überregional ins Gespräch. Der Weggang Wolfgang Engels, der sich 1990 mit einer großen »Faust«-Inszenierung verabschiedet hatte, hinterließ eine nicht leicht zu schließende Lücke. Görne förderte den jungen, in Dresden gebürtigen Regisseur Hasko Weber, der dann 1993, gerade mal 30 Jahre alt, sein Schauspieldirektor wurde. Weber inszenierte einige Stücke von nun »historischer Gegenwart«, wie Thomas Braschs *Mercedes* und Heiner Müllers *Der Auftrag*, machte aber auch das Dresdner Publikum mit einer ganzen Reihe neuer Autoren bekannt: Michael Wildenhain, Oliver Bukowski, Sergi Belbel.

Görne hatte sicher erkannt, daß der Wandel der Theaterinhalte, die ein neues Publikum anziehen, mehr mit neuen Stücken junger Autoren zu tun hat als mit der regielichen Interpretationsleistung, wie es in dem vorangegangenen Jahrzehnt mitunter die beste Seite des Theaters war. Von großer Tragweite war daher 1994 die Eröffnung einer neuen kleinen Spielstätte, der Probebühne in der Tharandter Straße als Theater in der Fabrik, kurz TiF. Das TiF profilierte sich als Spielstätte für neue Dramatik, womit die Dresdner noch einmal einem bundesweiten Trend in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre voraus waren.⁶ Zunächst von dem Regisseur Volker Metzler geleitet, dann ab 1998 von Eva Heldrich übernommen, wurde die 99-Plätze-Bühne zum Aushängeschild mit überregionaler Beachtung. Unter Heldrichs Leitung, die nun gänzlich autonom als Theater innerhalb des Staatsschauspiels funktionierte, entwickelte sich auch das Modell der Koproduktionen mit ähnlich gesinnten Häusern in Berlin (sophiensaele), Hamburg (Thalia), Jena (Theaterhaus) u. a. Zu den wichtigsten Uraufführungen gehörten Gesine Danckwerts *Täglich Brot* in der Regie von Christiane Pohle, Martin Heckmanns' *Schieß doch, Kaufhaus!* (Regie Simone Blattner) sowie die viel beachtete Adaption von Michel Houellebecqs Roman *Elementarteilchen* in der Regie von Friederike Heller.⁷

Als umsichtiger Intendant konnte sich Görne über den TiF-Erfolg als Spartenprogramm freuen. Eine Stadt wie Dresden ließ sich damit allein freilich nicht bespielen. Eine ausgewogene Durchmischung des Spielplans war geboten, der sich auch nicht mehr vordergründig an »Ost-Themen« orientieren sollte. Als Beispiel wird die Spielzeit 1996/97 kurz beleuchtet. Insgesamt 31 verschiedene Produktionen wurden gezeigt. Deutlich erkennbar sind drei Hauptlinien der Spielplangestaltung: deutsche Klassik (Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel), die klassische Moderne (Ibsen, Tschechow, Hauptmann, Strindberg, Wedekind, Werfel, O'Casey, Williams) und, am umfangreichsten, deutsche und internationale Gegenwart (Belbel, Reza, Mamet, Norén, Wilson / Waits / Burroughs, Göthe, Duras u. a.). Von deutschsprachigen Gegenwartsautoren wurden Handkes *Kaspar*, Kroetz' *Der Drang* und Markus Köbelis Komödie *Zimmer frei* gezeigt, dazu der bereits erwähnte *Auftrag* von Heiner Müller als Neuproduktion und die Uraufführungsinszenierung von Christoph Heins *Die Ritter der Tafelrunde* (immer noch jene Theatergeschichte gewordene Produktion vom April 1989) sowie eine Uraufführung von Heins neuem Stück *Randow*. In seiner durchdachten Ausgewogenheit gibt dieser Spielplan zwar zu erkennen, daß das Theater ein Gegenwartsprogramm bietet, dieses aber nicht mit expliziten Ost-Themen entwickelt. Im Spielzeitheft schreibt die Dramaturgin Heike Müller-Merten, »daß die typisch deutsche Sicht um ein paar andere, uns fremde Perspektiven ergänzt wird, ist zu begrüßen. Wie langweilig wäre es, wenn jeder Autor Müller hieße...« Heins *Randow* als das einzige Stück mit einem ostdeutschen Gegenwartsthema (es handelt von alten Seilschaften und neuen Nazis in der Uckermark) ist die Ausnahme. Bemerkenswert ist auch, daß die Dramaturgin die eigene Programmabsicht nicht mehr explizit politisch formuliert, sondern in erster Linie als ethisch orientiert: »Verstaubte Begriffe wie Tugend und Treue werden nicht zynisch belacht, sondern vermögen Sehnsucht zu wecken. Die damit verbundenen Fragestellungen sind nur allzu aktuelle: Schrecklich plausibel scheint Clavigos Schwanken zwischen der Wahrung menschlicher Integrität und verlockenden Karriereaussichten.«⁸

Sicher, man kann die 1990er Jahre als eine weitere glückliche Fügung resümieren, hält man sich einmal vor Augen, was alles den Bach der Nachwendezeit runtergehen hätte können. So ist es vielleicht kein Zufall, daß Görnes Ära mit einer Einladung zum Berliner Theatertreffen zu Ende ging, als es ihm gelang, den aufstrebenden Regisseur Michael Thalheimer für eine Arbeit in Dresden zu gewinnen. Es ist sicher auch kein Zufall, daß *Das Fest* von Mogens Rukov und Thomas Vinterberg nach deren gleichnamigen DOGMA-Film ebenfalls nicht im Schauspielhaus gegenüber dem Zwinger spielte, sondern in einer weiteren alternativen Spielstätte, dem Schloßtheater, das bis zur Wiedereröffnung des Kleinen Hauses Anfang 2005 dieses ersetzt. Höchst ungewöhnlich war, wie Thalheimer das Publikum bei diesem Familienfest mit an der Tafel Platz nehmen ließ und so einen Teil der filmischen DOGMA-Ästhetik theatral umsetzte. Vielleicht braucht es mehr solcher Herausforderungen, um Dresden wieder zu einer Nebenhauptstadt des Theaters werden zu lassen. Charakteristisch ist aber wohl, daß das Theater insgesamt in den letzten Jahren seine interessanteren Angebote oft in den kleineren, unkonventionellen Formen gemacht hat, eben auch in der deshalb nie zu unterschätzenden »Hoftheater«-Stadt.



Thomas Vinterberg, *Das Fest*, 2000 (Grünewald, Bauer, Kurze, Jeske, Goette, Mahn), Foto HL Böme

Anmerkungen

- 1 Wieder abgedruckt in: Wolfgang Engel inszeniert Goethes *Faust*, dokumentiert von Dieter Görne, Zentrum für Theaterdokumentation, Berlin 1991, S. 173.
- 2 Zitiert in: Sein oder Nichtsein? Theatergeschichten. Staatsschauspiel Dresden 1913 bis heute, Staatsschauspiel Dresden o. J. (1995), S. 109.
- 3 In einer privaten Unterhaltung am Rande des Theatertreffens 2004, nach der Aufführung von *Anatomie Titus* von den Münchner Kammerspielen in der Regie von Johan Simons, sprach Engel mehrfach vom »hohen Ton« der Dresdner Schauspieler, um den es damals viel ging und den er in jahrelanger Arbeit für seine Regie nach eigenen Vorstellungen verändern konnte.
- 4 Ralph Hammerthaler, *Die Position des Theaters in der DDR*, in: Christa Hasche, Traute Schölling, Joachim Fiebach, *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Berlin: Henschel, 1994, S. 227.
- 5 Vgl. Thomas Irmer, »Der einst scharfe Cocktail ist fast verdunstet. Spurensuche nach einem DDR-Theater der neunziger Jahre«, *TEXT UND KRITIK* IX/00, Sonderband DDR-Literatur der neunziger Jahre, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: edition text + kritik, 2000, S. 145–156.
- 6 Die viel gerühmte und dann auch kopierte Baracke des Deutschen Theaters in Berlin ist tatsächlich jüngeren Datums, was Thomas Ostermeiers Spielleitung betrifft. Siehe dazu auch: Nikolaus Merck, *Erste Adresse für Erkundungen. Das Dresdner Theater in der Fabrik*, *Theater der Zeit* 3/00, S. 18–20.
- 7 Das TiF wurde mit Ende der Spielzeit 2003/04 durch den jetzigen Intendanten Holk Freytag geschlossen. Nachrufe: Ulrich Seidler, *Wieder an Mutters Tropf*, *Berliner Zeitung*, 11. Juni 2004; Eva Behrendt, »Jenseits von Ewigkeitswahn. Zur Abberufung des Dresdner Theaters in der Fabrik«, *Theater heute* 7/04, S. 48–52.
- 8 *Von Goethe bis Göthe*, in: »Spielzeit 1996/97«, hrsg. vom Staatsschauspiel Dresden, S. 2–3.

Mitteilungen des Dresdner Geschichtsvereins

Programm 2. Halbjahr 2004

- | | |
|---|--|
| 20. September, 20.00 Uhr
(Montag) | Filmtheater Schauburg
FILM-RAUM Dresden
Das Dresdner Schloß und seine Schätze |
| 4. Oktober, 18.00 Uhr
(Montag) | Schloß (Eingang Bärengarten)
Führung durch das Neue Grüne Gewölbe
mit Prof. Dr. Dirk Syndram * |
| 25. Oktober, 16.30 Uhr
(Montag) | Georgenbau (II. Etage)
Führung durch die Ausstellung
»Ernst Rietschel – zum 200. Geburtstag«
mit Frau Dr. Bärbel Stephan * |
| 13. November,
10.00 Uhr bis 13.00 Uhr
(Samstag) | Kulturrathaus, Königstr. 15 (Kleiner Saal)
Herbstkolloquium
»Die siebziger Jahre in Dresden« |
| 29. November, 20.00 Uhr
(Montag) | Filmtheater Schauburg
FILM-RAUM Dresden
Werner Kohlert – Filmemacher in Dresden |
| 6. Dezember, 18.00 Uhr
(Montag) | Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde
Zellescher Weg 17 (linker Flügel, III. Etage)
Führung durch das ISGV mit Prof. Winfried Müller
Vortrag von Frank Metasch
»Böhmische Exulanten in Dresden von 1620 bis
Mitte 19. Jahrhundert« (ca. 30 Min)
anschließend: Geselliges Beisammensein |

* nur für Mitglieder

Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur

André Eckardt, *Im Dienst der Werbung. Die Boehner-Film 1926–1967*
Beiträge zur Filmgeschichte. Hg. v. CineGraph Babelsberg, Band 2
Selbstverlag, Berlin 2004, 165 S., 12 € (zu beziehen über www.filmblatt.de)

Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.), *Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955–1990*
Bertz Verlag, Berlin 2003, gebunden, 543 S., 49,90 €

Während bewegte Bilder als kulturhistorische Quellen generell Konjunktur haben, spielte der Film in der Publizistik zu Dresden und Sachsen bisher fast keine Rolle. Allerdings hat dieser Befund Dank zweier Neuerscheinungen über die wichtigsten »Film-Fabriken« in Dresden zwischen 1926 und 1990 nur noch teilweise Gültigkeit. Die Editionen zur Boehner-Film und dem DEFA-Studio für Trickfilme folgen der inzwischen anerkannten Methode, Filmgeschichte über Porträts von Herstellerbetrieben zu konkretisieren. Sie richten den Fokus zudem weg von der Filmmetropole Berlin und weisen nach, daß es in den regionalen Zentren nicht nur eine florierende Kinokultur, sondern auch bedeutende Produzenten (vor allem des dokumentarischen, Animations- und Werbefilms) gegeben hat. Für die Filmwissenschaft sind solche Ansätze auch deshalb elementar, weil sie diese bisher vernachlässigten Genres in den Kanon der Disziplin einbetten helfen.

André Eckardts hervorragend recherchierte Studie über die Boehner-Film (1926–67) schärft den Blick auf Spezifika lokaler Filmbetriebe mit überregionaler Ausstrahlung: Es waren kaufmännisch effizient geführte, patriarchalisch organisierte Manufakturen, die gesellschaftliche Zäsuren (1933 und 1945) überlebten und deren Geschäftsprofil sich durch Akquise, Produktion und Distribution von Werbefilmen aller Art auszeichnete. Die unangefochtene Stellung Boehners als Lokalberichterstatter und Werber Dresdens führte schließlich dazu, daß die meisten heute in der Öffentlichkeit kursierenden Filmaufnahmen der Elbestadt vor 1945 seiner Werkstatt entstammen. Auch aus diesem Grund war es höchste Zeit, sein Werk bekanntzumachen und angemessen zu würdigen.

Im Kontext des lebenswichtigen Ökonomiedenkens entstanden bei Boehner handwerklich solide Filme, die auf den Massengeschmack rekurrierten, Experimente aber aussparten. Wie Eckardt schlüssig nachweist, griff der Dresdner Hersteller technische Neuerungen (z. B. den Raumfilm) dann auf, wenn sich daraus ein kurzfristiger Imagegewinn ableiten ließ. Auch gelang es ihm, politisch-gesellschaftliche Trends und staatliche Strukturen für sein Unternehmen auszunutzen. In der Konsolidierungsphase (1926–29) minimierte Boehner das Risiko, weil er als Leiter der Filmstelle der populären Jahresschauen Deutscher Arbeit Dresden (Dresdner Hefte 63, S. 53–61) offizielle Aufträge an seine eigene Firma weitergeben konnte. Mit vorauseilendem Gehorsam trat er – obwohl dem US-amerikanischen Wirtschaftssystem zugeneigt – dem Nationalsozialismus gegenüber und wurde nach und nach zum aktiven Handlanger der NS-Propaganda – im Anspruch, Firma und Mitarbeiter zu schützen. Diese brisante Unternehmensphase vermittelt Eckardt u.a. anhand des veränderten Produktionsspektrums sehr eindringlich; erst nach und nach mischten sich ideologische Inhalte in die Filme. Die Grenzen waren dabei fließend und (auch vom Autor)

nicht leicht auszuloten. Denn ein Tourismusfilm wie »Reisen im schönen Deutschland« (1937), der deutsche Kultur und Landschaft von der Sonnenseite zeigte, bedeutete letztlich auch ein Votum für das aktuelle politische System. Unter Kriegsbedingungen wurde Boehner in die militärische Filmproduktion verpflichtet, was ihm zunächst zu nutzen schien, nach 1945 aber dazu beitrug, seinen Besitz in Dresden leichter zu enteignen. Boehner war nun ein Freund des demokratischen Neubeginns in Westdeutschland, der die Großindustrie und den Staat für sich und seine Filme einzunehmen suchte. – Nach dem Lesen der fundierten und anregenden, sprachlich noch zu verbessernden Abhandlung stellt sich u.a. die Frage, ob Fritz Boehner als Prototyp deutschen Unternehmertums bezeichnet werden kann, als Stehaufmännchen mit kalkuliert eingegengtem Gewissen.

Der opulente, reich illustrierte Sammelband zur »Trick-Fabrik« Dresden beleuchtet die Fortsetzungsgeschichte des Boehner-Geländes in Gorbitz von 1955 bis 1990. Es wurde Heimstatt des größten deutschen Animationsfilmateliers, des DEFA-Studios für Trickfilme, Gesamtproduktion rund 2000 Filme. Im Unterschied zur Boehner-Film geriet das lokale Umfeld nun zusehends aus dem Fokus; man produzierte für die gesamte DDR. Dabei boten sich bei staatlicher Protektion glänzende Bedingungen für die zeitraubende Trickfilmfertigung. Dem standen die in der DDR üblichen Reglementierungen künstlerischer Arbeit gegenüber. Dieses Spannungsverhältnis bildet auch den zentralen Aspekt der aus unterschiedlichen Blickwinkeln geschriebenen Annäherung an das Studio. Ehemalige Mitarbeiter kommen genauso zu Wort wie zu DDR-Zeiten etablierte Fachleute und jüngere Forscher. Die Stilistik der 20 Beiträge ist dabei angenehm vielfältig, inhaltliche Wiederholungen hätten allerdings von der Redaktion vermieden werden können.

Das Ergebnis befördert die Suche nach einer eigenen Haltung zum DEFA-Trickfilmschaffen, wobei Sympathieträger vor allem Autoren sind, die ihr damaliges Tun selbstkritisch hinterfragen (Marion Rasche) oder den Dresdner Animationsfilm in realistischen internationalen Bezügen messen (Volker Petzold). Vor allem in den 1960er Jahren wurde so der Anschluß an innovative, den (Disney)Naturalismus ablehnende ost- und südosteuropäische Strömungen (Zagreb-Studio, Kratky-Film) gesucht und z. T. auch erreicht, während nach ca. 1980 kreative Impulse vor allem von frei beschäftigten Künstlern wie Lutz Dammbeck und Helge Leiberg ausgingen.

Aus Angst vor den Schwierigkeiten mit Gegenwartsstoffen wie auch aufgrund der unüberwindbaren Kongruenz von Trick- und Kinderfilm schlingerte das Studio – parallel zur gesellschaftlichen Situation in der DDR – mehr und mehr auf Stagnationskurs. Um die Planerfüllung zu sichern, wurden Kapazitäten für »Auftragsfilme« gebunden, Werbe- und Aufklärungsspots sowie nach dem Reklameverbot 1976 Serienfilme für das Kinderfernsehen nach externen Vorlagen gefertigt. Simone Tippach-Schneider macht in ihrer nüchternen Analyse besonders auf das Zusammenwirken wirtschaftlicher und politischer Faktoren aufmerksam, konnten doch so Verantwortlichkeiten nach außen verlagert, die geforderten Meterzahlen belichteten Zelluloids dennoch abgerechnet werden. Unvermittelt drängt sich darum die These auf, daß die in den 1980ern verlorenen Potenzen das jähe Studioende zur »Wende« mit verursacht haben.

Die Veröffentlichungen zu Boehner und dem DEFA-Trickfilmstudio enthalten ausführliche Bio- und Filmografien und ermöglichen u.a. die Konzeption historischer Filmprogramme, die in Dresden und Umgebung auf offene Ohren und Augen stoßen dürften.

Ralf Forster

Hansjörg Schneider, *Dresdner Theater 1933–1945*
Henschel Verlag, Berlin 2003, 19,90 €

Als die Dresdner Theater auf den Tag genau 5 Jahre nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und kurz nach Eröffnung der Spielzeit 1944/45 geschlossen wurden, kam dies für alle Beteiligten – Künstler wie Zuschauer – einer Katastrophe gleich. Dies ist nicht nur ablesbar an dem enormen Zuspruch, der sich im Anstieg der Abonnentenzahlen niederschlug, sondern es ist wahrscheinlich, daß im abrupten Ende des Spielbetriebs eine Ahnung des Verlustes spürbar wurde, der Monate später durch die Zerstörung der Spielstätten seine grausame Bestätigung fand. Natürlich vermochten Theater, Oper und Operette »die Tyrannei nicht zu mindern. Aber sie haben das Leben vieler Menschen erträglicher, ja sogar schöner gemacht«.

Auch für Hansjörg Schneider. Nicht umsonst stellt der Autor dieses Zitat aus Marcel Reich-Ranickis Biographie »Mein Leben« an die Schnittstelle zwischen dem einleitenden, sehr persönlich gehaltenen Kapitel »Erinnerungen« und den folgenden »Recherchen«, die ausführlich und kenntnisreich die Dresdner Theatergeschichte von 1933–1945 dokumentieren. Das Buch, bei Henschel erschienen, schließt eine Lücke, indem es u. a. so bekannte Vorgänge wie die skandalöse Vertreibung von Fritz Busch oder die von Richard Strauss den Nationalsozialisten abgetrotzte und kurz darauf verbotene Uraufführung von »Die schweigsame Frau« mit dem Libretto von Stefan Zweig in einen bisher kaum veröffentlichten und nur noch wenigen Zeitgenossen erinnerbaren künstlerischen Kontext stellt.

In weiten Teilen ist diese Rekonstruktion gelungen, vor allem in der fast kompletten Auflistung der Spielpläne und Stücke der großen Dresdner Häuser wie Staatstheater, Albert-Theater, Komödienhaus und Central-Theater, der Landesbühne Sachsen sowie der Oper. Spielplanpolitik und Reichstheaterwoche 1934 werden ausführlich dargelegt und interpretiert. Ergänzt wird diese Rekonstruktion durch den vergleichenden Blick nach Böhmen und Danzig, durch Schauspielerporträts und zeitgenössische Kritiken. Dabei ist dem Autor sehr genau bewußt, daß dem nachträglichen Zusammentragen der Fakten und ihrer Interpretation Grenzen gesetzt sind: nämlich dort, wo das schwierige Verhältnis zwischen Kunst und Politik, Geist und Macht, Widerstand und Anpassung mehr zu erahnen als nachzuweisen ist. Was gespielt wurde und was nicht, mag aussagekräftiges Indiz dafür sein, wie sich Künstler und Direktoren dem Diktat der Nazis nach Möglichkeit zu entziehen wußten; die wenigen persönlichen Erinnerungen sprechen hier eine deutlichere Sprache – doch der nachträgliche Blick von außen kann individuelle Schicksale nur andeuten. So bleibt es künftigen Publikationen vorbehalten, aus Archiven und Nachlässen weitere Zusammenhänge zu erschließen. Hansjörg Schneiders Buch bietet hierfür eine hervorragende Grundlage, auch wenn man dem Buch ein paar Seiten zusätzlich für ausführlichere Quellenangaben gewünscht hätte.

Cynthia Schwab

Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte

- Heft 1 (1983)* Dresden im 19. Jahrhundert
- Heft 2 (1983)* Ehrenfried Walther von Tschirnhaus 1651–1708
- Heft 3 (1984)* Absolutismus in Sachsen
- Heft 4 (1984)* Langfristige Orientierung zur Pflege, Verbreitung und sozialistischen Aneignung des kulturellen Erbes und der revolutionären Traditionen im Bezirk Dresden (Teil I und II)
- Heft 5 (1985)* Das kulturhistorische Dresden von 1830 bis 1871
- Heft 6 (1985)* Sozialentwicklung in Dresden nach 1830
- Heft 7 (1985)* Heinrich Schütz
- Heft 8 (1985)* Vom kulturellen Anfang im Raum Dresden nach der Befreiung vom Hitlerfaschismus
- Heft 9 (1986)* Von Gottes gnaden Augustus · Herzog zu Sachsen, Churf.
- Heft 10 (1986)* Wirken und Wirkung – zur Kunstentwicklung im Dresden der 50er Jahre (20. Jh.)
- Heft 11 (1987)* Zur Kunstentwicklung in Dresden im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts
- Heft 12 (1987)* Beiträge zur sächsischen Schulgeschichte
- Heft 13 (1987)* Johann Gottlob von Quandt und die kulturelle Emanzipation des Dresdner Bürgertums
- Heft 14 (1988)* Expressionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts
- Heft 15 (1988)* Sachsen und die Wettiner (historischer Abriß)
- Heft 16 (1988)* Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Teil I)
- Heft 17 (1988)* Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Teil II)
- Heft 18 (1989)* Carl Gustav Carus 1789–1869
- Heft 19 (1989)* 1789 – Zeichen der Zeit (Die Wirkung der Französischen Revolution auf Sachsen)
- Heft 20 (1989)* Von der Residenz zur Großstadt · Aspekte kultureller Entwicklung von 1871–1918
- Heft 21 (1990)* Zur Festkultur des Dresdner Hofes
- Heft 22 (1990)* Rudolf Mauersberger 1889–1971 · Protokoll der wissenschaftl. Konferenz zum 100. Geburtstag
- Heft 23 (1990)* Auf der Suche nach Zukunft – Das Beispiel Pieschen
- Heft 24 (1990)* Die Residenz des sächsischen Königreiches in der bürgerlichen Umwälzung von 1830 bis 1871
- Heft 25 (1991)* Die zwanziger Jahre – Stadtkultur in Dresden
- Heft 26 (1991) »Dem Mute aller Sachsen anvertraut« – Landesverfassung und Reformen in Sachsen nach 1831
- Heft 27 (1991)* Repräsentation und Historismus – Dresden am Ende des 19. Jahrhunderts
- Heft 28 (1991)* Wiederaufbau und Dogma · Dresden in den fünfziger Jahren (erw. Nachdruck 1995)
- Heft 29 (1992)* Um die Vormacht im Reich – Christian I., Sächsischer Kurfürst 1586–1591
- Heft 30 (1992)* Schola crucis, schola lucis? – Tradition und Neubestimmung von Kreuzschule und Kreuzchor
- Heft 31 (1992)* Die knisternde Idylle – Dresden in den sechziger Jahren
- Heft 32 (1992)* Die Dresdner Frauenkirche. Geschichte – Zerstörung – Rekonstruktion
- Heft 33 (1993)* Johann Georg II. und sein Hof – Sachsen nach dem Dreißigjährigen Krieg
- Heft 34 (1993)* Die Loschwitz-Pillnitzer Kulturlandschaft
- Heft 35 (1993)* Dresden 1933–1945 · Zwischen Verblendung und Angst
- Heft 36 (1993)* Reformdruck und Reformgesinnung – Dresden vor dem Ersten Weltkrieg
- Heft 37 (1994)* Dresden in der Napoleonzeit
- Heft 38 (1994)* Das Dresdner Schloß – Geschichte und Wiederaufbau
- Heft 39 (1994)* Dresden in der Weltwirtschaftskrise
- Heft 40 (1994)* Dresden und Italien – Kulturelle Verbindungen über vier Jahrhunderte
- Heft 41 (1995)* Dresden – Das Jahr 1945
- Heft 42 (1995) Die Moritzburger Kulturlandschaft

- Heft 43 (1995)* Der Dresdner Maiaufstand von 1849
 Heft 44 (1995)* Der Dresdner Neumarkt – Auf dem Weg zu einer städtischen Mitte
 Heft 45 (1996) Zwischen Integration und Vernichtung – Jüdisches Leben in Dresden im 19. und 20. Jh.
 Heft 46 (1996)* Der stille König – August III. zwischen Kunst und Politik
 Heft 47 (1996) Großes Ostragehege / Friedrichstadt – Geschichte und Entwicklungschancen
 Heft 48 (1996)* Böhmen und Sachsen – Momente einer Nachbarschaft
 Heft 49 (1997) Sammler und Mäzene in Dresden
 Heft 50 (1997)* Polen und Sachsen – Zwischen Nähe und Distanz
 Heft 51 (1997) Gartenstadt Hellerau – Der Alltag einer Utopie
 Heft 52 (1997) Kurfürst Moritz und die Renaissance
 Heft 53 (1998) Dresden als Garnisonstadt
 Heft 54 (1998) Kulturlandschaft Lößnitz–Radebeul
 Heft 55 (1998) Geschichten vom Sport in Dresden
 Heft 56 (1998) Sachsen im Dreißigjährigen Krieg
 Heft 57 (1999) Zwischen Nationalismus und »singender Revolution« – Visionen des 20. Jh. in Dresden
 Heft 58 (1999) Dresden und die Anfänge der Romantik
 Heft 59 (1999) »Wir treten aus unseren Rollen heraus« – Die Bürgerbewegung 1989/90 in Dresden
 Heft 60 (1999) Streifzüge durch die Dresdner Justiz
 Heft 61 (2000) Industriestadt Dresden? Wirtschaftswachstum im Kaiserreich
 Heft 62 (2000) Caroline, Berta, Gret und die anderen – Frauen und Frauenbewegung in Dresden
 Heft 63 (2000) Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren
 Heft 64 (2000) Die Verschwörung zum Guten – Freimaurerei in Sachsen
 Heft 65 (2001) Dresden im Mittelalter
 Heft 66 (2001) Johann Gottlieb Naumann – Komponist in vorromantischer Zeit
 Heft 67 (2001) Von der Natur der Stadt – Lebensraum Dresden
 Heft 68 (2001) Sachsen und Dresden im Siebenjährigen Krieg
 Heft 69 (2002) Refugium Schloß – Kulturelle Zirkel im Dresdner Umland um 1800
 Heft 70 (2002) Großbritannien und Sachsen – Erfahrungen gemeinsamer Kultur
 Heft 71 (2002) Die Dresdner Frauenkirche – Geschichte ihres Wiederaufbaus
 Heft 72 (2002) Unruhe über der Stadt – Dresden und der Expressionismus
 Heft 73 (2003) Das albertinische Sachsen und die Reformation
 Heft 74 (2003) Rußland und Sachsen in der Geschichte
 Heft 75 (2003) Der Architekt und die Stadt – Gottfried Semper zum 200. Geburtstag
 Heft 76 (2003) Verlage in Dresden
 Heft 77 (2003) Die Ausstellung »Entartete Kunst« und der Beginn der NS-Kulturbarbarei in Dresden
 Heft 78 (2004) Die Schweiz und Sachsen in der Geschichte

Sonderausgaben

- Sonderband 1990 Sachsen und die Wettiner – Chancen und Realitäten
 Sonderheft 1992* Dresden und seine berühmten Besucher · Aus Schriften des »Vereins für Geschichte Dresdens«
 Sonderheft 1995* Victor Klemperer – Zwiespältiger denn je · Dresdner Tagebuch 1945, Juni bis Dezember
 Sonderheft 1996 Curt Querner, Tag der starken Farben · Aus den Tagebüchern 1937–1976
 Sonderheft 1997 Gesamtverzeichnis Heft 1 bis 50
 Sonderheft 1999 Fritz Löffler, »Gemütlichkeit und Dämonie« · Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jh.
 Sonderheft 2004 Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten

* vergriffen. Die Hefte 1 bis 25 sind als Kopie über die Redaktion erhältlich. Preis 5 €

Dresdner Hefte – Sonderausgabe 2004



Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten

Neuerscheinung zur Wiedereröffnung des Grünen Gewölbes im Dresdner Schloß im September 2004. 140 S., 60 Ill., 7 €

Eine zusammenhängende Geschichte der Dresdner Kunstsammlungen hat es bisher noch nicht gegeben. Die Dresdner Hefte unternehmen anlässlich der Wiedereröffnung des Grünen Gewölbes im Dresdner Schloß mit ihrer Sonderausgabe einen ersten solchen editorischen Versuch. Beginnend mit der Kunstkammer Kurfürst Augusts als »Urzelle« der Sammlungen, werden in 12 Aufsätzen alle wesentlichen Entwicklungsschritte bis zur Gegenwart im Überblick nachgezeichnet.

Neben den Glanzzeiten der augusteischen Epoche werden hier erstmals auch die wechselvollen bis dramatischen Situationen des 20. Jahrhunderts geschildert: Weimarer Republik und Fürstenabfindung, NS-Zeit und Auslagerung vor der Zerstörung, Aktion Beutekunst und Zeit der Provisorien. Darstellungen zu den Sammlungen im Bild der Goethezeit und zur Wirkungsgeschichte verbinden das spezifische Thema mit der allgemeinen Kulturgeschichte der Stadt.

Die Autoren des Heftes: Gerald Heres, Günter Jäckel, Gilbert Lupfer, Joachim Menzhausen, Martin Roth, Werner Schmidt, Dirk Syndram.

Bestellungen bei der Redaktion (auch über Internet).

Bitte beachten Sie: Abonnenten werden nicht automatisch beliefert.

Autorenverzeichnis

Dr. Manfred Altner
August-Kaden-Str. 24, 01445 Radebeul

Siegfried Blütchen
Hepkestr. 91, 01277 Dresden

Klaus Herrich
Händelallee 4, 01309 Dresden

Prof. Dr. Dieter Görne
Kyawstr. 2 A, 01259 Dresden

Eckhard Gruber
Stephanstr. 48, 10559 Berlin

Thomas Irmer
Binzstr. 64, 13189 Berlin

Prof. Dr. Günter Jäckel
Seidelbaststr. 2, 01259 Dresden

Inge Mätje
Rietschelstr. 12, 01069 Dresden

Heike Müller-Merten
Königsbrücker Platz 2, 01097 Dresden

Dr. Ulrich Rosseaux
TU Dresden, Philosophische Fakultät, Institut
für Geschichte, Mommsenstr. 13, 01062 Dresden

Prof. Dr. Klaus Schuhmacher
TU Dresden, Fakultät für Sprach- u. Literaturwissen-
schaften, Mommsenstr. 13, 01062 Dresden

Norbert Seidel
Heroldstr. 10, 01157 Dresden

Prof. Dr. Walter Schmitz
TU Dresden, Mitteleuropa Zentrum, Direktor

Annette Teufel
TU Dresden, Mitteleuropa Zentrum

Werden Sie Mitglied im Dresdner Geschichtsverein!

Mit etwa 15 Veranstaltungen im Jahr (Führungen, Kolloquien, Exkursionen usw.) bietet er seinen Mitgliedern eine breite Palette kulturgeschichtlicher Informationen zur Region; Arbeitsgruppen ermöglichen zusätzliche Spezialangebote. Alle Mitglieder (Mitgliedsbeitrag 40 €, ermäßigt 25 €) erhalten unentgeltlich die Dresdner Hefte. Nähere Informationen gibt Ihnen gern unsere Geschäftsstelle.

Ich interessiere mich für eine Mitgliedschaft im Dresdner Geschichtsverein e.V., eingeschlossen der kostenlose Bezug der Dresdner Hefte, und bitte um Zusendung von Informationsunterlagen.

Hiermit bestelle ich die DRESDNER HEFTE in ___ Exemplare(n) im Abonnement.
Das Einzelheft kostet 4,00 €, das Jahresabonnement 15,00 €.

Die Zahlung erfolgt jährlich im 2. Quartal.
Die Kündigung ist vierteljährlich möglich.

Zahlung per Rechnung
 Abbuchung

Datum

Unterschrift

Kreditinstitut*

BLZ

Konto-Nr.

* Diese Angaben gelten zugleich als Einzugsermächtigung.

Bitte in Druckschrift ausfüllen!

Bildnachweis

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister 46
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister 9
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 27, 69
 Stadtmuseum Dresden 11, 28, 32

Fotonachweis

Archiv Staatsschauspiel Dresden 45, 73, 75, 85, 87, 91, 93, 95
 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden,
 Abt. Deutsche Fotothek 5, 9, 11, 13, 27, 28, 29, 31, 32, 41, 46, 50, 57, 61, 69, 81, 82, Titelfoto, Innentitel

Bei fehlenden Quellenangaben liegen die Rechte bei den Autoren.

Titelbild: Albert-Theater um 1910

Abb. Rückseite: Christoph Hein, *Die Ritter der Tafelrunde*, Inszenierung am Staatsschauspiel Dresden, 1989,
 Foto HL Böhme

Name _____
 Vorname _____
 (Institution) _____
 Straße _____
 PLZ/Ort _____

DRESDNER HEFTE –
 Beiträge zur Kulturgeschichte der Region
 Vierteljährlich herausgegeben
 vom Dresdner Geschichtsverein e.V.
 80–104 S., SW-Illustr., Klebebroschur
 4,00€

DRESDNER
 GESCHICHTSVEREIN e.V.
 Redaktion DRESDNER HEFTE
 Wilsdruffer Straße 2 a
 01067 Dresden

Dieses Heft wurde gefördert durch:

 **BRUGER
FISCHER**
much more most

T H E A T E R B A U

(beteiligt an der Rekonstruktion vom Kleinen Haus)

-
- Herausgeber: Dresdner Geschichtsverein e.V.
Wilsdruffer Straße 2a, 01067 Dresden
Telefon und Fax (03 51) 495 60 74
info@dresdner-hefte.de, www.dresdner-hefte.de
- Gesamtredaktion: Hans-Peter Lühr
- Redakt. Mitarbeit: Helga Wehner, Siegfried Blütchen (ehrenamtlich)
- Redaktionsbeirat: Prof. Dr. Matthias Herrmann, Prof. Dr. Günter Jäckel,
Prof. Dr. Hans John, Prof. Dr. Harald Marx, Prof. Dr. Winfried Müller,
Hans Jürgen Sarfert, Prof. Dr. Jürgen Paul, Dr. Mike Schmeitzner
- Redaktionsschluß: 19. August 2004
- Bezug: Abonnements sind bei der Redaktion anzumelden.
Direktbezug im Dresdner Buchhandel
- Herstellung: Michel Sandstein, Grafischer Betrieb und Verlagsgesellschaft mbH, Dresden

Die DRESDNER HEFTE erscheinen quartalsweise.
Sie werden unterstützt vom Kulturamt der Landeshauptstadt Dresden.

4 €



9 783910 055735

DRESDNER HEFTE · ISBN 3-910055-73-7 · ISSN 0863-2138



Postvertriebsnummer: F 11378