

H. Sax. G  
946







85.0.

16





Das

# Neue Königliche Hoftheater

zu

Dresden.

(Nach dem Feuilleton des „Dresdner Journals.“)



Von

Cornelius Gurlitt

Architekt.

Lichtdruck von Römmler & Jonas, Königl. sächs. Hofphotogr.

KÖNIGL. ÖFFENTL. BIBLIOTHEK  
DRESDEN 27 FEB 78

Dresden, 1878.

E. Pierson's Buchhandlung.

\* 461

5207

56 / 3750



# Vorwort.

---

Da sich mehrfach der Wunsch seitens Hiesiger und Auswärtiger geltend machte, die Aufsätze des Architekten Cornelius Gurlitt über das „neue königliche Hoftheater“ aus dem von Otto Bancß redigirten Feuilleton des „Dresdner Journal's“ im Zusammenhang kennen zu lernen, sahen wir uns veranlaßt, dieselben nochmals abzudrucken und somit einem weiteren Publikum vorzulegen.

Änderungen nahm der Autor nur in soweit vor, als es die veränderte Sachlage gebot, da jene Besprechungen vor und nach der Eröffnung des Hoftheaters erschienen, mithin auf die Tagesereignisse Rücksicht nehmen mußten.

Das berechtigte Aufsehen, welches die vorliegende Kritik des herrlichen Bauwerkes überall machte, giebt uns die Hoffnung, daß unsere Broschüre dem Publikum, welches dem Entstehen des großen Werkes mit gespannter Aufmerksamkeit folgte, eine willkommene sein wird.

Wie wir hören, steht eine eingehende von der Bauleitung selbst vorbereitete Veröffentlichung über das Theater in Aussicht. Möge es der vorliegenden kleinen Arbeit gelingen, das Interesse für die Schöpfung des Altmeisters Semper sowohl, als für die von demselben zu erwartende Darstellung in Bild und Wort zu fördern.

E. Pierson's Buchhandlung.

Dresden, den 15. Februar 1878.



Kein Bau der Stadt war dem Dresdner so nah an's Herz gewachsen, keiner erfreute sich einer so allgemeinen Verehrung und war so Gegenstand des Stolzes wie das zierliche Hoftheater, mit welchem das großartige Talent Gottfried Semper's Dresden beschenkt hatte. Es war die junge Knospe der Renaissance, die sich hier zum ersten Mal in Deutschland wieder in neuer Anmuth erschloß, und dem Reiz, der vor 300 Jahren unsere Altvorderen lockte, daß sie ihre der Nation in Fleisch und Blut übergegangene gothische Richtung aufgaben und sich formentrunken in die Arme der neuen von Italien kommenden Kunstweise warfen, diesem Reiz konnte auch jetzt die in den Banden der Classicität liegende Welt nicht widerstehen, als Semper ihr im Theaterbau die zierliche Formenfülle der Renaissance neu gebar. Es ist ein interessanter Vergleich, wie die von italienischem Geist durchsickerten Baugedanken des Griechenthums sich in so verschiedener Art in deutscher Hand umgestaltet haben. Als man 1548 den Schloßbau zu Dresden begann, war das Licht, welches von Brunellesko und Bramante ausging, eben erst bis in das Elbthal durchgedrungen. Zwar war durch Maler, wie Dürer und Holbein, und die bunte Menge der Kleinmeister schon lange die graziöse neue Kunst verkündet worden, aber nur langsam hatten die Architekten sich entschließen können,

den Stil, in welchem sie so Eminentes geleistet, aufzugeben. Der Palazzo Pitti in Florenz war lange vollendet, als Meister Arnold den Grundstein zur Albrechtsburg in Meissen legte, Michelangelo trug sich als Baumeister von St. Peter mit der Idee des weltberühmten Kuppelbaues, als man zu Dresden die zierlichen Treppenthürmchen des Schlosses errichtete. Dort die höchste Stufe der Formvollendung und Beherrschung der Massen und des Stoffes, hier noch die Freude am zierlichen Detail, das liebende Eingehen in's Kleine. Schnell aber wirkte der stoßweise Einfluß aus Italien und Frankreich, die Uebermacht der Sicherheit und Routine in jenen Ländern, deren Künstler sich schon längere Zeit aus Handwerksbanden zu virtuoser Meisterschaft befreit hatten, überwältigte das fleißige und schaffensfrohe Wirken der Deutschen; schon brach die oft rohe Massenhaftigkeit der späten Renaissance herein, als der furchtbare Krieg, welcher ein Menschenalter hindurch wüthete, dem deutschen Kunstleben auf lange hin ein Ende machte.

Carstens, Winckelmann und ihre großen Nachfolger waren es, die unter schweren Kämpfen endlich wieder das Fundament fanden, von welchem aus eine neue Kunst sich aufbauen konnte. Durch Schinkel hatte das Griechenthum in seiner majestätischen Reinheit eine neue Auferstehung gefeiert. Aber es mußte jeder moderne Mensch empfinden, daß für die vielgestaltigen Lebensformen unserer Welt die gebundene Gemessenheit und epische Einfachheit des Stiles der Akropolis nicht ausreichte. Heideloff suchte in der altnationalen Gothik eine Rettung, Semper aber griff mit sicherer Hand zu der Kunst, die jetzt die Welt wieder beherrscht, zur Renaissance. Es entstand wenige Schritte von dem Punkte,

auf dem der alte Steinmey Schickentanz im Georgenthor zuerst in Norddeutschland einen größeren Bau in der Weise der Italiener errichtete, 300 Jahre später das erste Monumentalwerk der Frührenaissance neuer Auffassung — das 1869 abgebrannte Hoftheater.

Was Wunder, daß dieses Werk voll Jugendfülle und Grazie dem Dresdner mit jedem Anschauen nah und näher trat, daß man es wie einen persönlichen Verlust empfand, als an jenem Schreckenstage so viel Herrlichkeit in Asche sank.

Heute stehen wir vor einem neuen Werk desselben Meisters, fast an gleicher Stelle, dem gleichen Zweck gewidmet und doch wie anders ist es! Es liegt ein reiches Künstlerleben zwischen den beiden Bauten, voll tiefen Studiums und voll künstlerischer Erfahrung und Erfolges. Die Renaissance ist in Semper's Hand eine andere geworden. In der eigenen Brust hat er die ganze Entwicklung des Cinquecento durchgekämpft, von der sinnigen, bescheidenen Blüthenkunst des jungen 15. Jahrhunderts ist er zur wuchtigen Kraft der Hochrenaissance vorgedrungen. Es ist Alles bewußter, stolzer und wirkungsvoller geworden, der Ausdruck des Details jehziger und schlagender, die Massen breiter und strohender. Wohl geht da manche zarte Feinheit verloren, das anmuthige Spiel des Ornaments, die zierlichen Ranken des Blattwerkes, der belebende Schmuck der Reliefs ist aufgegeben — ein Werk steht vor uns, welches schwerlich die alte sympathische Hinneigung, wohl aber volle geistige Anerkennung sich erwerben wird.

Es ist eine dankenswerth objective Entscheidung der Regierung gewesen, daß sie dem Meister des alten Theaters ge-

stattete, seine in einem arbeitreichen Leben gereiften Ansichten im Neubaue niederlegen zu dürfen. —

Semper ist nicht nur ein großer Architekt, er ist auch in der Kunstphilosophie eine bahnbrechende Erscheinung. Sein berühmtes, leider nicht vollendetes Hauptwerk „Der Stil“ ist jetzt schon ein Kanon für die moderne Aesthetik geworden, und Niemand, der auf der Höhe der Kunstkritik stehen will, kann sich dem Studium dieses Buches voll tiefer Forschungen, voll scharfer Beobachtungen und weittragender Schlüsse entziehen. Der Grundgedanke aber, welcher durch das ganze Werk geht, ist der, daß keine Schönheit in der Kunst ohne constructive Wahrheit bestehen könne. Es muß die Erscheinung der Ausdruck des Zweckes sein, in der ganzen Anlage, wie im letzten Detail, im größten Bau, wie im kleinsten Product des Kunsthandwerks. Die Zeit der Attrappen, die etwa ein Holzkästchen so schmückte, daß es wie ein Buch aussah, und umgekehrt Bücher als Holzkästchen erscheinen ließ, die eine gewisse Vorliebe hatte, alle nothwendigen Formen und Materialien zu verstecken und ihnen den Schein eines anderen, nicht in der Natur der Sache liegenden Seins aufzudrücken, ist hoffentlich für alle Zeiten für den wahrhaft Gebildeten vorüber, ebenso wie wohl jeder Architekt aufgehört hat, Pferdeställe zu errichten, die für Ritterburgen gehalten werden möchten, oder Scheunen, die sich wie Paläste repräsentiren. Dergleichen Spielereien, einst viel bewundert, sind schon längst der gebührenden Lächerlichkeit verfallen, und es wird jetzt bei der Beurtheilung jedes Bauwerkes in erster Linie danach gefragt, ob die äußere Erscheinung, der künstlerische Schmuck, der inneren Bedeutung des Hauses entspricht oder nicht.

Semper hat sich die Forderung der Wahrheit aber noch präciser gestellt. Er sagte sich, daß nicht nur der ganze Bau eine idealisirte Verkörperung seines Zweckes sein solle, sondern stellte diese Forderung an jeden einzelnen Theil desselben. Dies spricht sich deutlich aus in dem Aufbau des neuen Hoftheaters. Man sollte nicht nur an seinem Werke erkennen können, daß es überhaupt eine Schaubühne sei, sondern er erstrebte Lage und Zweck jedes einzelnen Bestandtheiles klar und deutlich schon im Aeußeren zu verkünden.

Diese Aufgabe nun hat bei einem Theater unendlich viele, kaum zu hebende Schwierigkeiten. Während fast jede Art von Gebäuden eine gewisse durchgehende horizontale Theilung, bedingt durch die in gleichmäßiger Höhe liegenden wagerechten Fußböden, aufweist und sich so in gleichmäßige Stockwerke abtheilt, der Querschnitt des Baues mithin ein relativ einfacher wird, ist bei dem modernen Theater derselbe ein überaus complicirter. Man vergegenwärtige sich nur die verschiedenartigen Höhenabmessungen der einzelnen Räumlichkeiten. Neben der gewaltigen Bühne die niedrigen Garderoben, dazwischen Säle für Gesangproben und Balletpersonal, neben dem hohen Zuschauerraum die Ränge mit ihren verschiedenen Corridoren — davor wieder die Treppenhäuser, Foyers und Vestibule. Ja, selbst die Fußböden sind in den beiden wichtigsten Räumen, im Zuschauerraum und Bühnenhaus nicht horizontal, sondern neigen sich von beiden Seiten gegen das tiefer liegende Orchester. Durch diese Vielgestaltigkeit des Querschnittes ist die Bildung der äußeren Architektur außerordentlich erschwert. Wie kann aber eine einheitliche Wirkung des Aeußeren erzielt werden,

wenn die horizontale Gliederung desselben jeder Laune des Innern folgen soll! Eine Lösung dieser Frage gaben die Architekten der meisten Theater von vorn herein als unmöglich auf. Sie entwarfen stattliche, einheitliche Facaden, den Anforderungen der Haupträume entsprechend, und ließen mehr oder minder den Zufall dafür sorgen, wie sich die Nebenlocalitäten hinter der Scheinarchitektur versteckten. Da findet man Räume, deren Fußboden gerade das Fenster durchschneidet und die mithin nur ganz unten eine kleine Lichtöffnung haben, welche oft kaum bis an das Knie des darin Stehenden reicht; da sind jene Unregelmäßigkeiten und Constructionsfehler nicht selten, welche den Aufenthalt hinter dem Vorhange so unwohnlich und ungestlich machen. Andere beschränkten sich darauf, eine stattliche Vorderseite zu schaffen, vernachlässigen die Hinterräume äußerlich aber vollständig, so daß hinter der prunkenden Hauptansicht sich ein unerquickliches, unscheinbares Haus mit kleinen Fenstern und kahlen Wänden verbirgt. — Es ist ein Durchhauen des Knotens, nicht ein Lösen.

Im neuen Hoftheater sieht man nun das ernste Streben, die Entwicklung des bisher unbeantworteten Problems herbeizuführen. Nirgends hat der Altmeister gegen den von ihm aufgestellten Grundsatz gesündigt, daß im äußeren architektonischen Aufbau sich das Innere widerspiegeln soll. Neben die gewaltige Architektur von Vestibule und Foyer in der vorderen Rundung, und in den Treppenhäusern zu beiden Seiten derselben sehen wir die Massen sich in mehrere Stockwerke theilen — Niemand wird im Unklaren sein, daß hier die Garderoben beginnen. Nirgends wird man zu befürchten haben, daß hinter einer reichen, luxuriösen



Außenarchitektur eine elende Couliſſenrumpelkammer ſich befände, daß hinter einem jener Kieſenfenſter ſich mehrere kleinliche Räume verſteckten. Und wie in Vertheilung der Maſſen der Wahrheit ſtets die Ehre gegeben iſt, ſo auch in der künſtleriſchen Ausſtattung derſelben. Wo innen reich decorirte, dem Kunſtgenuß und der Freude am Schönen gewidmete Räume ſich befinden — im ganzen Vordergebäude — documentiren ſie ſich auch nach außen durch reiche Architektur; dort, wo die Kunſt im ernſten Ringen nach dem Ideal ſtrebt, im Hauſe der Arbeit — im Bühnengebäude — findet ſich äußerlich eine würdige Einfachheit, und wo nur Couliſſen und Hintergründe hängen — im vielgeſchmähten „Kaſten“ über der Bühne — die Architektur eines Magazins.

Aus dieſen Grundſätzen ſcheint ſich uns, wenn wir Semper's Werk recht verſtanden haben, der Aufbau ergeben zu haben, welchen wir nun vollendet vor uns ſehen.

Es iſt nicht zu leugnen, daß eine gewiſſe Zerriffenheit die Folge des erwähnten Ideenganges war. Das alte Theater war einheitlicher, abgeſchloſſener, während das neue ungünſtige Anſichten hat, von welchen aus die Theile zu ſehr ſich geltend machen und der Bau in Glieder zu zerfallen droht. Dagegen iſt aber auch an Reichthum der Geſtaltung ſehr viel gewonnen, und man muß den Bau an Sonnentagen geſehen haben, um zu wiſſen, wie ſchön die reiche Schattenwirkung der einzelnen Glieder iſt, wie kräftig ſich Theil auf Theil baut.

Wenn wir nun den Entwurf des Hoftheaters zunächſt als ein Werk kunſtſthetischer Reflexion ſchilderten und zugeben mußten, daß Semper, ſeiner Ziele wohl bewußt, mit Energie auf die

Durchführung der selbstgestellten Grundsätze hinwirkte, so drängt sich uns die Frage auf, ob nicht zu einseitig die Forderung nach Wahrheit gegenüber der nach Schönheit betont sei.

Die Aufgabe, den vielgestaltigen Formen des Grundrisses und Querschnittes in ihrem mannichfachen Detail zu folgen und doch ein Ganzes zu schaffen, war hier eine enorm schwere.

Eine der größten Schwierigkeiten liegt in den Wechselbeziehungen zwischen Zuschauerraum und Bühne, resp. in den an letztere gestellten immer wachsenden Ansprüchen. Die Verbindung zwischen den genannten beiden Räumen bildet das Proscaenium. Dieses hat in fast allen Theatern etwa vier Fünftel der Höhe des Zuschauerraumes. Eben so hoch müssen selbstverständlich die Vorhänge, Hintergründe zc. sein, denn dieselben sollen nach oben aufgezo- gen werden können. Früher brach man sie in einige große Falten und brauchte deshalb nur eine geringe Höhe über dem Proscaenium. Die Technik, die Sparsamkeit und vor allem auch die Sicherheit des Theaters verlangen aber jetzt, daß die Vorhänge zc. gerade, ohne Bruch, aufgezo- gen werden können. Man wird also einen Raum über der Scenenöffnung haben müssen, der ihr an Höhe mindestens gleichkommt, daher muß das Bühnenhaus 2 Mal vier Fünftel der Höhe des Zuschauerraumes haben, denselben mithin um ein sehr Beträchtliches überragen. So entstand der hohe Aufbau am neuen Theater. Dies ist eine Forderung, die an jede Schau- bühne herantritt, welche große Ausstattungsstücke zu geben hat, und es zeigt die Pariser Oper gleiche Verhältnisse, wie das Dresdner Haus, welche jedoch dadurch gemildert werden, daß man auf dem verhältnißmäßig kleinen, das Theater umgebenden Raum keinen der-

artigen Ueberblick über dasselbe gewinnen kann, wie es hier möglich ist. Wie aber helfen sich die Architekten anderer Bühnen? Gewöhnlich sehr einfach. Man führt die Umfassungsmauern des Zuschauerraums bis zu derselben Höhe, wie die des Bühnenhauses und überdeckt beide mit einem Dache; so z. B. die neue Oper in Wien, auch das alte Dresdner Hoftheater. Es entstand über dem Zuschauerraum allerdings auf diese Weise ein zweiter gewaltiger Saal, den man bekanntlich im alten Theater als Couliissenmagazin zc. benutzte und der dadurch die Ursache des Brandes wurde. In Wien steht der Raum leer — ein Colosseum für Mäuse und Späßen.

Es ergiebt sich also, daß aus vielen Gründen der Aufbau, gegen welchen die Kritik sich während des Entstehens so herb ausgesprochen hat, vollkommen motivirt ist, auch gegen seine Ausschmückung an sich läßt sich nichts sagen. Er prätendirt nicht mehr zu sein, als er ist: ein Magazin für Theaterutensilien. An die Idee, sein Giebelfeld mit Figuren zu schmücken, wie einst dasjenige des alten Theaters, denkt, nachdem der ganze Bau abgerüstet ist, wohl Niemand mehr. Vom Dresdner Stadtrath war eine Agitation zu Gunsten dieses Planes in Scene gesetzt worden, ja man war nahe daran gewesen, Gelder für denselben zu bewilligen. Semper ging auf das Anerbieten nicht ein. Jede Composition, und sei sie noch kräftig, würde in solcher Höhe unwirksam sein, die Schilling'sche Quadriga würde sie fast von allen Gesichtspunkten in zwei Theile zerschneiden, auch wäre durch dieselbe die systematische Folge vom Reichgegliederten zum Einfachen, der den Bau beherrscht, zerstört. Schließlich eignet sich die Architektur nicht zur

Aufnahme einer Figurencomposition, da der Giebel zu steil, das Gesims zu wenig ausladend ist.

Dagegen kann man sich auch nicht davor verschließen, daß die Contur des Theaters — von der Brücke gesehen — eine unglückliche ist, die einzelnen Theile sind künstlerisch unverbunden, der Bühnenaufbau wirkt geradezu roh. Die Quadriga steht zu isolirt, die Linien, besonders die Uebergänge vom Segment in die Gerade im dritten Stockwerk, sind hart. Die Logik des Aesthetikers kann uns hier für die Fehler des Künstlers nicht entschädigen. Es zeigt sich das Unpoetische der reinen Abstraction, die Darstellungskraft entspricht nicht der Tiefe der Auffassung. Wie schnell verändert sich aber das Bild, sobald man sich dem Theaterplatz nähert. Die Massen rücken durch die Verkürzung zusammen und das Ganze repräsentirt sich als ein Werk von überwältigender Mächtigkeit. Fest und breit lagert es sich hin, stufenweise sich aufbauend. Die Stagen, in der Behandlung wesentlich von einander geschieden, theilen kräftige, wohlproportionirte Gesimse. Gerade die Wucht des Details ist es, welche dem Bau seine vornehme Haltung giebt. Die Curven der Gredra sammeln sich in der höchst wirkungsvollen Nische, die mit lauter Sprache verkündet, daß hier ein Haus sei, welches dem gastlichen Einkehren sich willig öffnet.

Werfen wir einen Blick auf den Schmuck des Baues.

Der im Viertelkreis sich vorlegende Kern ist in zwei Stagen getheilt, deren untere, entsprechend derjenigen der im rechten Winkel zum Theater liegenden Gemäldegalerie, durch ein kräftiges Bossenwerk belebt wird, welches, unterstützt durch Doppel-

pilaster, den Eindruck solidester Stabilität und Tragfähigkeit macht, besonders gegenüber der reich detaillirten oberen Etage mit ihrer corinthischen Halbsäulenordnung und ihren mächtigen Rundbogenfenstern. Die nur durch Nischen unterbrochenen Mauerflächen der Treppenhäuser schließen durch ihre breiten Massen die Kreislinien kräftig ab. Die Mitte des Baues jedoch bildet eine imposante durch zwei Stagen gehende Nische, eine geistreiche Uebertragung des grandiosen Motives, durch welches Bramante dem Garten des Vatikan einen so unvergleichlichen Abschluß gab, auf neue Verhältnisse. Durch diese Anordnung gelang es, einen mißlichen Punkt in der Composition des alten Theaters zu vermeiden — den, daß die Eingangsthüren als solche nicht hinreichend gekennzeichnet waren. Unvergleichlich ist auch die Wirkung der in der Nische verwendeten kräftigen Farben, des Goldes und der — vielleicht in etwas zu schweren Formen angeordneten Marmorintarsien. Die Kunst des vorigen Jahrhunderts hat uns leider den Sinn für Farbe geraubt, konnte doch noch Goethe aussprechen, daß es scheine, als wenn erhöhte Bildung zum Negiren des Bunten führe und der vollendete Kunstgeschmack im reinen Weiß, also nur in der Form, nicht in der Farbe seinen Ausdruck finden werde. Er glaubte noch, wie damals alle Welt, die Griechen hätten gleichfalls in das glänzende Weiß des Marmors ihr höchstes künstlerisches Können gelegt. Die neuere Wissenschaft aber hat schon lange festgestellt, daß in jeder Blüthezeit der Kunst, also auch während des goldenen Zeitalters der Alten, die Farbe ein unentbehrlicher Theil der Schönheit war. Die Antike wie der romanische und gothische Stil bemalten ihre Statuen, bemalten

die Innenräume der Häuser wie auch das Aeußere, und von den deutschen Häuserfaçaden, besonders in Augsburg, leuchteten einst gerade so kräftig die Freskencyklen, wie von dem griechischen Marmortempel das farbige Ornament, welches alle Bauglieder umspann. So ist es zu begrüßen, daß, nachdem in dem großen Sgraffitofries, welchen der Maler W. Walter an die lange, früher kahle Wand des alten „Stallhofes“ schuf, der Anfang gemacht worden war, der zeichnenden Kunst wieder ihr Recht auch außerhalb der vier Wände des Hauses zu verschaffen, jetzt auch die Malerei die Freiheit gewann, ihre Reize spielen zu lassen. Leider ist die architektonische Eintheilung der Nischenwölbung keine glückliche — von keinem Standpunkte übersieht man das Ganze — ja es sind stets zwei der großen Kreisbilder theilweise verdeckt — trotzdem ist durch die Anwendung des Bunten dem ganzen Bau ein ungleich lebhafteres, heiteres Gepräge gegeben, dessen Wirkung man sich nicht entziehen kann; das Werk hat in prägnanter Weise sein Centrum erhalten, unwillkürlich wird das Auge nach dem leuchtenden Mittelpunkt gezogen. Es sind Schöpfungen Paul Kießling's: drei Grazien, anmuthige, wenn auch etwas moderne Frauengestalten im Mittelbild, an welches sich links Pan — als Repräsentant des Naturalismus —, rechts Apoll — als Vertreter der idealen Kunst — anschließen. Auf den Postamenten über den vorgekröpften Säulen stehen tanzende Musen, Werke der Schüler Schilling's: Ockelmann, Dielmann, Hölbe und Epler — so klingt Malerei und Plastik zu einer Composition zusammen. Die Nische bekrönt Meister Johannes Schilling's Bronze-gruppe: Dionysos und Ariadne, gegossen von Miller in München.

Es ist eine hohe künstlerische Leistung, würdig des Mannes, der sie geschaffen. Voll Anmuth und Grazie stehen die beiden Göttergestalten auf dem panthergezogenen Wagen. Wie sich das schön aufbaut und auf schmalem Postament sich breit und wahr entwickelt! Mit kräftigem Arm hält der Gott die Zügel, während die Geliebte mit sanftem Neigen des Körpers sich ihm anschmiegt. Aber so groß die Werthschätzung für den Meister als einen der ersten Bildhauer der Zeit, in mancher Richtung sogar den bedeutendsten unter den Lebenden, auch ist, kann man sich doch nicht verhehlen, daß eine eigenthümliche Richtung des Geistes gerade in diesem Werke sich zeigt, welche wohl Bedenken herbeizuführen vermag. Es liegt etwas Ueberweiches in den Formen dieser Schöpfung, etwas kaulbachisch Schönzeichnerisches, ein gewisses Entgegenkommen dem Modernen gegenüber, von dem wir fürchten, daß es einst „unmodern“ werden möchte, wie es Kaulbach im Begriff ist zu werden, und wie es so Viele geworden sind, die ihrer Zeit entgegenzukommen für höchste Kunst hielten und darum auch von ihrer Zeit am höchsten gepriesen wurden. Der Künstler steht über der Zeit, und wer mit so genialer Schaffenskraft die Formenwelt beherrscht, wie Schilling, der thut sich selber Unrecht, wenn er sein Talent, vor dem Jeder die größte Achtung haben muß, ob auch nur in leisem Anklang dazu leiht, auf das bloße Gefallen hin zu arbeiten.

Entzückt uns auch die Schönheit und Anmuth des Details, die Lebenswärme der jugendlichen Figuren, die packende Kraft der sich bäumenden Panther, so erscheint doch die Silhouette der Gruppe etwas unruhig. Schilling fühlte es selbst, daß hier nicht

alle Theile zur vollen Einheit des Aufbaues sich zusammenschoben, ob er aber in dem flatternden Schleier und den Bändern des Thyrsusstabes die richtigen Mittel zum Ausgleich fand, bleibt eine offene Frage.

Die beiden Treppenhäuser mit den ihnen vorgelegten Einfahrtshallen zeigen die Architektur der Cypdra. Jedoch treten hier an Stelle der Halbsäulen volle, freistehende mit verkröpftem Gebälk. Auf denselben wieder stehen je 8 Figuren in Sandstein, an Größe den besprochenen Musen vor der Nische entsprechend. Diese Werke haben neben den concurrirenden Statuen, welche der Italiener Mattioli für den Bau der katholischen Kirche gegenüber unserem Theater in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schuf, einen schweren Stand, und es ist wohl der Mühe werth, sie zu vergleichen.

Ihre stilistischen Verschiedenheiten liegen zu Tage. Ob es gleich eine schwere Aufgabe ist, sich das Urtheil unbestochen zu erhalten, wenn moderne Arbeiten mit älteren in Parallele gesetzt werden sollen, so glaube ich doch, daß die moderne Kunstkritik auf einer solchen Höhe steht, daß sie es wagen kann, über ihre Zeit wie über eine abgeschlossene zu urtheilen. Als Kunstwerk an sich, an innerem Gehalt, an Wahrheit des Ausdrucks und der Empfindung sind die modernen Werke denjenigen des Rococo-meisters entschieden überlegen, sie sind tiefer, seelisch durchbildeter; wohl auch correcter — als Decorativwerke, als Glieder eines Baues, als Theile des Ganzen aber stehen die Bekrönungen der Kirche über denen des Theaters. Bei aller Bewegung und Leidenschaftlichkeit des Affects haben die Heiligenstatuen etwas Architek-



tonisches, sie stehen fest auf den Füßen, die Gewandungen zeigen große, für solche Höhe wohlberechnete Falten und Flächen, die Körper sind gestreckt und wissen der durch ihren Standort unvermeidlichen Verkürzung wirkungsvoll zu begegnen. Man vergleiche damit die Figuren besonders an der Front, gegen die Elbe, welche Characterbilder der classischen Dichtung zeigen. Der tanzende Faun Schtermeyer's, ein Werk, welches mit Recht, als es vor einigen Jahren in kleinerem Maßstabe in Dresden ausgestellt war, das größte Aufsehen machte, verliert in solcher Höhe und Entfernung seine Liebenswürdigkeit; die reichen Linien desselben sind zu bewegt gegenüber der monumentalen Ruhe des Baues, die Figur verkürzt sich zu stark, besonders der gehobene Schenkel. Aehnliches gilt von der tanzenden Nymphe desselben Künstlers; der Prometheus Bäumer's gar fällt ganz aus der durch die unter ihm stehende Säule bestimmten Verticalen, indem er sich seitlich rückwärts an einen Pfahl lehnt. Dies nur einige Beispiele. Sehr wirkungsvoll und ruhig sind dagegen die Statuen des Kreon und der Antigone von Härtel, obgleich die correspondirende Handbewegung stört. Hulzich schuf in Jason und Medea tüchtige Gestalten von monumentaler Ruhe.

Auf der gegen die Gemäldegalerie gerichteten Treppenhause-facade zeigen sich Repräsentanten des modernen Drama's und der Oper. Die Hexe aus Macbeth, eine Schöpfung Broßmann's, ist eine der packendsten und gelungensten Leistungen der ganzen Serie, voll Bewegung und Kraft. Die beiden Helden des Goetheschen Faustgedichtes von Rieß, Don Juan und der steinerne Gast von Möller schließen sich in Reihe paarweis geordnet ab, bis

die sinnige Oberon=Titaniacomposition Dieß' den Abschluß bildet.

Während in lustiger Höhe die Dichtungen verkörpert zu schauen sind, zeigen die Nischen der Vorderansicht die altbekannten Darstellungen ihrer Schöpfer von der Hand Rietchel's — die einzigen Reminiscenzen an das ältere, dem Dresdner so nahe an's Herz gewachsene Theater. / Noch sind sie durch die dem Brande entstammte Schwärzung von dem neuen Material des Baues wohl zu unterscheiden — Goethe und Schiller bewachen den Eingang der Gredra, Molière und Shakespeare thronen in den Nischen des Treppenhauses, darüber die von der mächtigen Architektur etwas bedrängten antiken Dichterpürsten Sophokles und Euripides.

Die Seiten- und Hinterfaçade ist viel weniger reich gehalten, als die Hauptansicht, ohne jedoch in Nüchternheit zu verfallen. Die große Menge kleiner Fenster, den vielen Stockwerken von Garderoben und Wirthschaftsräumen entsprechend, erschwerte hier ungemein eine einheitliche Architektur, und die Verbindung dreier Stagen unter eine gewaltige Pilasterordnung hat etwas Gezwungenes. Auch das Detail ist hier oft nichts weniger als gelungen. Trotzdem weiß besonders die Hinteransicht sich zu glücklicher Wirkung zu erheben, da die dort liegenden bedeutenderen Räume auch eine freiere Entfaltung der Massen gestatten. R. Henze bekrönte die Façade mit zwei die Liebe und Gerechtigkeit versinnbildlichenden Statuen, welche das königliche Wappen umfangen halten.

So wäre denn der kritische Gang um das neue Hoftheater gethan — um einen würdigen Bau in würdiger Umgebung. Möge er der Stadt lange eine Zierde, der Kunst ein schützender Tempel sein, möge aber auch in seinen Räumen stets mit gleichem Ernste nach dem Höchsten gerungen werden, wie Meister Semper es in diesem Bau gethan, und wenn auch nicht in allen Punkten die letzte befriedigende Lösung gefunden wurde, so erfüllt jede empfindende Menschenbrust solch geist- und talentdurchsprühtes Ringen, wie es unser Theater zeigt, voll edler Freude und voll Bewunderung vor dem Manne, der auch im hohen Alter nicht selbstbefriedigt einmal erkämpfte Bahnen wandelt, sondern mit unermüdetem Kampfesmuth die schwersten Aufgaben sich selbst stellt, um seine sieggewohnte Meisterschaft an ihnen zu bewähren.

Es ist eine müßige Frage, die, wie weit das Verdienst jedes der beiden Schöpfer des Baues reicht, wo Gottfried Semper und wo sein Sohn Manfred, dem die Bauführung übertragen war, die leitende Idee gegeben haben. Eine Zweitheilung der Arbeit ist jedenfalls nicht zu merken, der Bau ist aus einem Guß. Es liegt hierin schon die volle Anerkennung des jüngern Künstlers. Wer so mitmachen konnte zum runden, vollen Abschluß, zeigt sich des Vertrauens würdig, das der Altmeister in ihn, den leiblichen und geistigen Sohn setzte. Es gehört ein nicht geringer Grad von künstlerischer Feinheit dazu, den Entwurf eines Andern, und sei es der eigene Vater, so ganz und voll zu erfassen und im Detail wiederzugeben, wie es hier der jüngere Künstler that. Der Name „Semper“ ist uns daher in der Kritik des Baues ein Collectivbegriff, den in seine Theile zu zerlegen

wir weder für möglich, noch für wünschenswerth halten. — Von den Schwierigkeiten der technischen Leitung, die ganz in Manfred Semper's Händen lag, zu sprechen, würde uns hier zu weit führen.

Es ist ein Bauwerk von seltener Großartigkeit der äußeren Erscheinung. An majestätischer Wirkung, an imposanter Wucht der Gliederung, an Kraft des Ausdrucks steht es über allen Theatern der Welt, es kann sich bis auf einzelne Punkte jedem vergleichen in Beziehung auf Gruppierung der Massen, auf Aufbau der einzelnen Glieder, auf Ausbildung der großen Architekturtheile, es steht den Opernhäusern von Paris und Wien nach in der liebevollen Pflege des Details, im sinnigen Eingehen in das Einzelne, im Reichthum des decorativen Prachtaufwandes. Viele Motive erscheinen überderb, manche Schwierigkeiten könnten feiner gelöst sein, es liegt ein Zug zum Barockstyl weniger in der Ausbildung der Gliederungen als in der gewaltigen Energie, mit der Semper auf die Realisirung der künstlerischen Absicht losging, in der tönenden Kraft seiner Formensprache, welche schmückende Redeblumen als vom Ziele abführend einfach verschmäht. —

Der äußere Aufbau des Theaters stellt sich uns als ein folgerichtig aus den Funktionen der einzelnen Theile entwickelter dar, mit Genugthuung haben wir die Logik des Kunstwerkes gerühmt. Aber auch von dem Innern läßt sich ein Gleiches sagen. Auch hier begegnet man dem ernstesten Streben nach zweckentsprechender Gestaltung, nach Steigerung des Effectes, nach richtiger Charakterisirung der Räume. Wir sprechen hier nicht von allen den Localitäten, die jenseits des Vorhanges liegen und sich der Kritik des Publikums so wie so entziehen, sondern nur von Dem, wozu

alle Welt Zulaß hat. Denn nur dort konnte sich des Baumeisters Hand künstlerisch bethätigen, während die Bühne mit ihren Anbauten schon seit lange den Maschinisten zu freiem Walten und Schalten übergeben ist. Hier sind es in erster Linie technische Fragen, welche entscheiden, hier bringt die Kunst uns jene Bilder, die im schnellen Wechsel der Scene sich Abend für Abend neu gestalten, hier ist die Kritik eine fortlaufende, sich täglich erneuernde wie die Schöpfungen der Decorationskünstler selbst. Unser Blick soll sich aber auf das Stabile des Baues richten, auf die Theile, welche, einmal im Besitze des Publikums, auf hoffentlich lange Zeit ihm als Mittel, Anreizung und Vorbereitung zum Genuß der wechselnden Scenerien dienen sollen.

Wer vom Dresdner Theater erwartet, daß sein Inneres Ueberraschungen, höchstes decoratives Raffinement und überwuchernden Reichthum, Das, was der Zeitungstil „märchenhafte Pracht“ nennt, bieten würde, der wird sich beim Besuche enttäuscht sehen. Wem diese Anforderung die höchste ist, der wird auf die Opern von Wien und besonders von Paris als die großartigeren hinweisen können. Es zeigt das Dresdner Theater in seiner Detaillirung nicht jenen sprudelnden Reichthum von Motiven, jenes oft sinnverwirrende Ineinanderfassen aller erdenklichen Arten der Technik, das Uebergreifen der Sculptur in die Malerei, die coloristische Pracht der Gemälde, den alle Flächen überziehenden Reichthum des Ornaments und der plastischen Figurenwelt — wie dies Alles in der Pariser Oper zu letzter Entwicklung gereift ist: Das Ziel der Decoration ist eben für Semper ein anderes gewesen als für Wandernüßl und Siccardsburg in Wien und für Garnier in Paris.

Deutlich erkennt man als Grundidee ein mit Consequenz und weiser Mäßigung durchgeführtes Anwachsen von würdiger Einfachheit bis zur reichen Entfaltung aller decorativen Mittel, aber auch in den letzten Steigerungen der Pracht liegt noch ein gewisser Ernst der Stimmung, der unserer Auffassung eines Theaters sehr wohl angepaßt ist. Denn uns ist dies Haus noch ein der geistigen Erhebung geweihter Raum, ein „Tempel der Kunst“, bei uns sind jene Salons noch nicht Bedürfniß, in welche sich während der ernstesten Vorstellung eine lachende plaudernde Welt zurückziehen kann, wir haben noch jenes tiefe Interesse für die Entwicklung eines Dramas, einer Oper, welches dem Italiener, der Besuche machend nur die Hauptarien erwartet, um ihnen eine kurze Aufmerksamkeit zu schenken, so pedantisch erscheinen mag.

Doch ist das, was wir Mäßigung nennen, nicht so aufzufassen, wie es die Berliner Künstler älterer Schule, die Epigonen Schinkel's, thaten. Nirgends sinkt sie zur Armuth herab, nirgends ist sie der Deckmantel unzureichenden Könnens. Mit vollen Händen sind am geeigneten Ort die Reize von Farbe und Form ausgestreut; die schöne Fülle und wohlthuende Abrundung des Details, die satten Töne des prächtigen Materials, und vor allem die geniale Gestaltung des Grundrisses, der immer neuen Wechsel, neue malerische Durchblicke erzeugt, machen unser Theater zu einem Bau, dessen Eindruck Jedem unvergeßlich bleiben wird, das an innerem Werth, an künstlerischer Durchbildung über der Wiener und Pariser Oper steht, dessen Wirkung nicht wie dort eine be= rauschende, sondern eine erhebende, sammelnde ist. —

Auch in der Innendecoration waltet stets die künstlerische Wahrheitsliebe, welche das Neußere ziert. Jeder Structurtheil ist, soweit durchführbar, als solcher gekennzeichnet, jedes Material erscheint in seiner echten Gestalt, — daß der untere Theil der Wände des Vestibules, obgleich in Gyps hergestellt, durch Bemalung den Anschein von Eichenholz erhielt, ist in diesem Bau ein nicht leicht erklärbares Curiosum, besonders da die tiefe Farbe nicht recht mit den in hellen Tönen gehaltenen, höchst graziösen Deckengewölben zusammengehen will. Es mögen Sparsamkeitsrückfichten gewesen sein, welche die Bauleitung zu diesem Mittel veranlaßten. An sich ist jedoch die imitirte Täfelung sehr geschickt, besonders die zierlichen Füllungen der Pilaster beleben das Ganze vortrefflich, die Gliederung der Decke ist von großer Feinheit und Eleganz, liebenswürdig gemalte Amoretten von Diethes Hand beleben die ruhigen Linien des Details; glänzend in den Farben sind ferner die größeren Darstellungen über den Durchgängen zum Treppenhaus: Arion und Orpheus von einem jungen Berliner Künstler N. Schrödl; so daß das Vestibule mit seinen zahlreichen Thüren als der Empfangsraum würdig charakterisirt ist, von welchem aus die Theaterbesucher sich nach allen Seiten trennen, um auf breiten Treppen ihre Plätze in verschiedenen Rängen aufzusuchen.

Mit der größten Liebe ist überall das Detail des Baues behandelt. Und welche Fülle von Ornamenten, Ranken, Arabesken &c. war hier zu erfinden! Allein die plastischen Festons, Guirlanden, Consolen u. s. w. sind eine Welt für sich. Welcher Fleiß, welche Vertiefung zeigt sich da in den kleinen Einzelheiten?

Es wäre die Aufgabe eines eigenen Werkes, auf alle Schönheiten das Augenmerk zu lenken — hoffentlich wird dieses Werk auch nicht zu lange auf sich warten lassen. Ein zweiter Sohn Gottfried Semper's war es, der diese plastische Decoration schuf, Emanuel. Das Detail der Parterrepilaster des Prosceniums, die schwarzen Thüren auf den Podesten der Treppe, ja der kleine Theaterzettelhalter des Vestibules und so vieles Andere sind kleine Meistererschöpfungen.

Nicht minder reiche Abwechslung bietet die Decorationsmalerei. Es ist ein Schatz reicher Erfindung in diesen Gestalten, welche die Frieze, Lunetten und Deckenfelder beleben, deren Spiel zu folgen stets neues Vergnügen gewährt. Aber auch die Ausführung — vom Decorationsmaler Schaberichul — steht nicht hinter der Composition nach, zart und doch breit in der Behandlung, ist sie ein wichtiges Glied der Gesamtwirkung.

Die Schwesterkünste der Architektur, Malerei und Plastik, haben im Theater Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Schönheiten erhalten, wie noch an keinem Bau Dresdens. War der Plastik hauptsächlich im Aeußeren Spielraum gegeben, so fiel der Farbe das Innere als Hauptwirkungskreis zu. Es ist der Bedeutung des Baues durchaus entsprechend, daß es die ersten Künstlernamen Dresdens sind, welche zur Mitwirkung berufen wurden. Trotzdem will mir scheinen, daß die Malerei nicht überall auf der Höhe ihrer Aufgabe stand. Es fällt eine gewisse Selbstständigkeit der Kunst auf, die hier, wo es gilt, dem Ganzen sich einzuordnen, nicht recht passen will. Die Bilder fallen oft aus der sie umgebenden Architektur heraus, harmoniren nicht mit dem Grund-



ton des Ganzen. So namentlich mehrere der Lunettenbilder der Treppenhäuser. Es ist überhaupt fraglich, ob die Idee eine glückliche war, in bedeutender Höhe Landschaften — denn solche sind es — anzubringen, ohne ihnen Raum zu mächtiger Entfaltung zu geben. Die schwere Aufgabe wurde in allen möglichen Formen und Stimmungen zu lösen gesucht. Dunkle Nacht wechselt mit Sonnenuntergang, glühende Südländsonne mit grauem Wintertag, aber trotz aller coloristischen Virtuosität ist meist die Wirkung eine unzureichende, die Gegenstände sind klein, wirkungslos, oft kaum erkennbar. Unstreitig am glücklichsten — vielleicht allein vollständig befriedigt löste Preller (junior) seine Aufgabe im gefesselten Prometheus. Jedoch werden wir auf diese Bilder zurückzukommen haben.

Was in den landschaftlichen Darstellungen der Treppenhäuser an Effecten zu viel gegeben war, das fehlt an den Mittelbildern daselbst, wohin sie am meisten gehört hätten.

Von den seitlichen Durchfahrten aus betritt man nämlich das Theater zunächst durch je eine links und rechts vom Vestibul angebrachte Halle von bedeutenden Dimensionen. Es ist ein Vorraum, in welchem höchstens Dienerschaften sich aufhalten, daher seine einfache Decoration mit Pilastern und schlicht gefärbten Wänden. Aber dem Eintretenden ist schon hier ein Blick in die Prachträume gestattet. Durch eine breite, von Balustraden in Serpentin umgebene Oeffnung in der Decke, welche am Tage dem unteren Raum Licht zuführt, sieht man hinauf in das Treppenhaus, gerade auf das Mittelbild des Plafonds, auf die mächtigen Gemälde Heinrich Hofmann's und Friedrich Gonne's. Die Wirkung dieses

Durchblickes ist eine überaus malerische, der Raum trotz seiner Einfachheit ist mit hineingezogen in die reiche volle Stimmung des Ganzen.

Die beiden Meister schildern uns allegorisch hier die versöhnende Liebe in den Familien der Pelopiden und Labdaliden, die sich nach vielfachem Hader wieder um ihre Häupter Agamemnon und Oedipos sammeln, dort die poetische Gerechtigkeit umgeben von den Hauptgestalten der modernen dramatischen Dichtung, sie haben in der Composition die leitende Idee des Architekten geschickt weiter zu entwickeln gewußt. Auch hier ist die Absicht nicht die Täuschung, wie sie die späteren italienischen Künstler suchten, die durch alles erdenkliche Raffinement die Kuppeln ihrer Kirchen mit Figuren zu beleben verstanden, welche wirklich auf und nieder zu schweben scheinen — man sehe vergleichsweise die Deckenbilder unserer katholischen Kirche. Für die Malerei gilt, so paradox es Manchem erscheinen mag, wie für Architektur und jede andere Kunst der Grundsatz, daß die Wahrheit mit der Schönheit gehen müsse und die Täuschung nie Endzweck sein könne, und da die Griechen dies so gut wußten wie wir, können wir ruhig die Geschichte von Zeuxis und Parrhasius für von künstlerisch minder Gebildeten schlecht erfunden erklären, wie wir auch denjenigen Schauspieler verdammen, der uns z. B. Leidenschaften in ihrer ganzen häßlichen Natürlichkeit schildert.

Es ist daher auch sehr zu loben, daß die Bilder Gonne's und besonders Hofmann's von so klarer Composition sind, daß sich die schönen Gestalten frei und breit entwickeln, daß nicht Verkürzungen aller Art das Verständniß erschweren. Doch hätte man

wohl das Eine thun und das Andere nicht lassen können. So ganz wie Staffeleibilder dürfte man Deckengemälde doch nicht auffassen, das hat auch die gute Zeit der Renaissance nicht gethan. Den Mittelweg zu finden zwischen naturalistischem Ueberbieten des Darstellbaren und akademischem Gebundensein, das ist eben hier, wie so oft, die Schwierigkeit. Eine stimmungsvollere, erhöhte Farbengebung würde den Eindruck des Raumes wesentlich gefördert haben, und man würde den Meistern nicht den Vorwurf der Effecthascherei machen können, wenn sie ihren Arbeiten mehr coloristische Concentration gegeben hätten.

Will man den Bildern näher treten, so führt der Weg über die Festtreppe hinauf, in das Reich der vollen Prachtenfaltung. Schon die fast zu gewaltigen Massen der Treppenwangen sind in ihrer Ruhe und Einfachheit doch von glänzendster Wirkung durch den Reichthum und die satte Farbe des braunrothen Materials — köstlich stehen die schon erwähnten tiefschwarzen Thüren in den breiten Wänden.

Aber es ist dies nur eine Vorstufe zu dem eigentlichen Treppenhause, einer der reizvollsten Schöpfungen des großen Meisters, die sich in den Eckflügeln zu beiden Seiten des Foyers wiederholt. Auf in grünlichem Marmor glänzenden Doppelsäulen jonischen Stiles wölbt sich die köstliche Decke mit ihrer bunten Farbenwelt. Die grandiose Wirkung der rhytmisch sich wiederholenden Hauptlinien ist den Höfen Genueser Paläste mit freier Umgestaltung abgelauſcht, die auch für den Charakter der Decoration das Vorbild gaben. Die Wechselwirkung zwischen Getragendem und Tragendem ist vortrefflich zur Darstellung gebracht.

Diesen energisch gegliederten Stützen sieht man an, daß sie nicht bloß einer decorativen Laune ihr Entstehen danken, sondern daß sie wirkliche Träger der Gewölbe sind.

Die Wirkung wird aufs Höchste gesteigert durch die prächtigen Durchblicke nach den Zugängen zu den einzelnen Rängen und besonders nach dem opulenten Foyer. Die Treppe ist nicht mehr ein Vorraum, ein nothwendiges Uebel, sie ist in den Kreis der Festlocalitäten gezogen, auch hierher ergießt sich in den Pausen die Menge der Erholung Suchenden, ist doch auch das Buffet hier aufgeschlagen. — Aber trotzdem verlor Semper nie aus dem Auge, daß es eine Treppe sei, welche er decorirte. Noch sind die Wände in Marmor gekleidet, die Fußböden in Steinmosaik dargestellt, fehlen Meubles und größere Vorhänge, noch soll nicht der Eindruck des Wohnlichen, Gastlichen erzeugt werden. Das war wohl auch der Grund, warum man in den Wandmalereien Anflänge an die Außenwelt brachte, Landschaften, wenn auch durch ihre Staffage verknüpft mit den Vorgängen im Hause. Es sind Bilder, welche den Schauplatz der größten dramatischen Dichtungen schildern, in denen die Handlung als Nebensache, die Scene und die Gesamtstimmung als Hauptmoment dargestellt wurde. In dem Flügel, über dessen Gesims die plastischen Darstellungen aus der alten Dichterwelt thronen, sind auch antike oder antikisirende Stoffe gewählt, gegenüber jedoch in geistiger Verbindung mit den dort aufgestellten Statuen der Façade, innen entsprechende romantisch moderne Vorwürfe.

Wenn nun schon durch die Anordnung von Landschaften das Figürliche sehr zurückgedrängt wurde, so begingen viele der Maler

den entschiedenen Fehler der zu reichen Composition, die es dem in bedeutender Entfernung Stehenden oft unmöglich macht, mit unbewaffnetem Auge das Detail zu erkennen. Da die Bilder aber decorativer Art sind, so ist es ihre Aufgabe, auch dem flüchtigen Blicke eine gewisse prägnante Form zu bieten, sie müssen wirken, ohne die Vertiefung des Beschauers zu fordern. Diesem Verlangen entsprechen allerdings nicht alle der an sich meist höchst verdienstlichen Arbeiten, außer dem Prometheus Preller's fällt der Götz von Berlichingen von Thomas, der Macbeth und der Faust von Mohn, die Jagd (nach Hiller) von Dehme als nach dieser Richtung besonders gelungen auf. Es soll hierin keine Verurtheilung der übrigen Bilder an sich liegen, die meisten sind mit großem Geschick in den Raum componirt, oft glänzend gemalt — sprechen doch schon die Namen Choulant, Gärtner, C. W. Müller, Rau für tüchtige Leistungen — hier konnten sie nur als Glieder des Ganzen gewürdigt werden.

Ein Umblick in die Nebenräume ist sehr lohnend. Wiezierlich sind die Plauderstübchen mit dem gegenüber liegenden Spiegel; wie effectvoll der tunnelartig aufsteigende Zugang zum zweiten Rang — wenn man sich mit dem oft verwendeten nicht gerade glücklichen Stichbogenmotiv ausgesöhnt hat; wie originell die kleinen Treppen, die auf die Plattform über die Durchfahrten führen und an warmen Sommerabenden den Aufenthalt im Freien ermöglichen.

Die Treppenhäuser werden mit einander verbunden durch das Foyer, zu welchem einige Stufen hinauf führen. Wieder ist der decorative Reichthum gesteigert. Waren die Säulen

dort noch schlicht und wirkten nur durch ihre Verhältnisse und das Material, so zeigen sie hier die reichsten Verzierungen, Ornamente, Canneluren zc. Die Wände sind heller, leuchtender gehalten, die Gaschandelaber sind luxuriöser, reichlich mit Gold durchwirkte Meubles und Vorhänge heben sich wirkungsvoll von den Wänden und dem Parquetfußboden ab. Den größten Luxus zeigt aber die hier gerade Decke.

Schon die durch Gesimse mit ihren Consolen und Frucht-  
schnüren bewirkte Verbindung der horizontalen mit den auf-  
strebenden Linien ist eine meisterhafte. Vollendet ist aber die  
Auflösung des Plafonds in vielgestaltige Felder, Cartouchen und  
Rosetten. Die Aufgabe war keine leichte, da infolge des Um-  
standes, daß der Grundriß des Saales einen Theil eines Ringes  
bildet, alle Gliederungen nach dem Centrum desselben keilförmig  
zusammen liefen. Aber gerade diese Unregelmäßigkeit wußte Semper  
zu einem neuen Reize der Composition zu machen. Mit großer  
Feinheit transponirte er, ohne zu raffinirten Kunstmitteln greifen  
zu müssen, die größeren Details der Außenperipherie nach der  
Innenseite, so daß ein Laie wohl kaum die Verschiedenartigkeit  
der beiden sich gegenüber liegenden Gebilde erkennen, trotzdem  
aber die belebte Vielgestaltigkeit empfinden wird. Die Farbe der  
Decke ist eine überaus glückliche. Bei ihrer bedeutenden Höhe  
war die Anwendung kräftiger Töne, eines entschiedenen Roth und  
Blau als Grundfarbe der Ornamente und Figurencompositionen  
sehr richtig. So wird das Auge energisch nach den Centren, den  
Bildern Theodor Grosje's hingezogen. Neutralere Töne  
vermitteln die Felder in geistvoller Weise unter einander, es sind

besonders vortrefflich componirte Imitationen von Reliefdarstellungen in Bronze, deren grünlich grauer Ton mit feinem Gefühl zu der reichen Vergoldung der Profilirungen abgestimmt ist. Die Grosse'schen Bilder endlich, Scenen aus dem antiken Götterleben, ordnen sich glücklich in die Gesamtstimmung ein. Ihre lichte, klare Farbe, die freudige Pracht der bunten Gewänder, der leuchtende Fleischton auf dem satten Blau des Hintergrundes, das nur hier und da durch einige Wölkchen gebrochen ist, geben dem Ganzen eine heitere Feststimmung, welche dem Zweck des Raumes durchaus angemessen ist.

Aber auch hier macht sich die wohlberechnete Steigerung des Effectes als der Grundzug der großen Decorationsidee geltend, indem beide Flügel des Foyers ihren räumlichen und künstlerischen Mittelpunkt in dem Gemach finden, das, hinter der großen Nische der Façade liegend, die Axe des Hauses kennzeichnet. Hier sind alle Elemente der Decoration des Foyers gesteigert. Die reichen Thüren, welche theils nach den Logengängen, theils nach der Plattform unter jener Nische führen, mit ihrer kräftigen Architektur, die nach den Foyerflügeln zu abschließenden Vollsäulen und das figurenreiche Deckenbild Grosse's — das Auffinden des verloren gegangenen Dionysos — machen den Raum zu einem der gelungensten des ganzen Theaters. Er ist die viel verheißende Vorhalle für den Eintritt in den Saal selbst.

Ein nicht unwesentlicher Vortheil der Grundrißcomposition liegt in der großen Klarheit, mit der alle Zugänge angeordnet sind. Das Foyer ist allein vom ersten Range direct zu betreten, in dessen Höhe es liegt. Eine große Anzahl Nebentreppen jedoch

verbindet den Raum mit allen übrigen Rängen der Art, daß Jeder einzeln vom Verkehr in den Festräumen abgeschlossen oder zugelassen werden kann. So wird man bei vollbesuchtem Hause doch nie Gedränge im Foyer zu befürchten haben.

Vor der Eröffnung des Theaters waren über den Zuschauer-  
raum viele absprechende Urtheile im Publikum laut geworden. Der Kronleuchter, die Decke, der eiserne Vorhang waren Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit. Es scheint aber doch das Kriterium in etwas anderem als den damals monirten angeblichen Fehlern zu liegen: In der Schönheit und in der Zweckmäßigkeit für die Acteure wie für die Zuschauer. Die festliche Schönheit des Raumes ist nöthig, um Alle in jene gesteigerte Stimmung zu versetzen, deren man zur willigen Aufnahme des von Bühne und Orchester Gebotenen bedarf. Die Macht des Raumes ist hier eine gewaltige, oft unterschätzte. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, die Musik sei die Kunst, welche am directesten und mächtigsten zum Gemüth des Menschen spräche. Der Architektur gebührt ohne Zweifel hier der Vorrang. Man beobachte bei jenen Menschen, die weder verbildet noch überbildet sind, die Wirkung einer classischen Tonchöpfung und vergleiche sie mit derjenigen, welche ein monumentales Bauwerk auf sie macht, und man wird bei der flüsternden Andacht der von der ernststen Ruhe weiter und doch geschlossener Hallen Ueberwältigten zugeben müssen, daß die Gestaltung und Ausbildung des Raumes eines der wichtigsten Momente ist, wenn es gilt, Menschenherzen zu bewegen, zu erschüttern und zu erheben. — Darum ist hier ein gewisser Reichthum nichts weniger als Luxus, er ist ein nothwendiges Erforderniß zur Erzielung



des gewünschten Zweckes. Jedoch hat auch die Prachtentfaltung ihre Grenzen. Es darf der Saal in seiner Decoration nie sich zu solcher Wirkung erheben, daß er das Interesse von der Bühne weglenkt, — daß er die Aufmerksamkeit von den Vorgängen ab und theilweise auf sich und seine Details zieht. — Sobald der Vorhang sich hebt, muß die Einwirkung der Architektur eine neutrale sein und die Folie bilden, von der die Schöpfungen der dramatischen Kunst sich in lebendigen Bildern glänzend abheben sollen. So wird die monumentalste der Künste die Dienerin der vergänglichsten.

Aehnliche Ideen mögen es gewesen sein, welche Semper bei der Decoration seines Theaterjaales leiteten. Es überrascht zunächst die geringe Abwechslung in den Farben. Die Flächen sind grünlich weiß gehalten, die Ornamente darauf in gleicher Farbe etwas tiefer, die Vergoldungen sind nicht sehr zahlreich im Vergleich mit den meisten Theatern, die Brüstungen zwar mit tiefrothem Sammet beschlagen, jedoch tritt derselbe verhältnißmäßig wenig zur Schau; nur in den opulenten goldgestickten Decken und Vorhängen der herrschaftlichen Logen gelangt er zu selbstständiger Wirkung. Das zarte Rosa, von welchem sich plastische und gemalte weiße Darstellungen abheben, erscheint wie ein Reflex der tiefen Stofffarbe. Die Aufgabe der Gliederung des Raumes ist fast allein der Architektur zugefallen. Die vierfach sich über einander wiederholenden Ränge, deren drei gleichmäßig in Logen getheilt sind, führen die Gefahr einer gewissen Monotonie herbei. Und wirklich schien der Eindruck des Raumes ein etwas ermüdender, wenn man ihn nur bei Tagesbeleuchtung sieht. Aber wie durch einen Zauber Schlag

erhält Alles Leben, sobald der prachtvolle, in Augsburg gefertigte Kronleuchter sein wohlthuendes Licht durch den Saal wirft. Die Logentheilungen verschwinden im Schatten, soweit sie vorher störend erschienen. Um die schön geschwungenen Brüstungen mit ihren Schallnischen spielt ein entzückender Reigen von glitzernden Goldlichtern, Halbschatten und Reflexen, das Detail wird wirkungsvoller, die Farbe erhält Wärme, die ganze Composition Gliederung und Rhythmus. Kräftig, vielleicht vom Standpunkt der künstlerischen Dekonomie des Raumes zu bedeutend, theilt die mächtige Königsloge den ersten und zweiten Rang; sie soll erst später auf allerhöchsten Wunsch dem Bau eingefügt worden sein. Die schönen sie umfassenden Säulen kehren im Proscenium wieder. Dieses ist ein doppeltes: zunächst enthält es die königlichen und prinzlichen Privatlogen, dann legt sich dicht an den Harlekinsmantel heran eine reiche Wiederholung der Säulenarchitektur, welche den Blick auf die Bühne zu lenken bestimmt ist und den oberen horizontalen Abschluß der Scene trägt. Die Anhäufung der wirkungsvollsten Motive nach dem Schauplatz der dramatischen Action ist ein feiner, wohlberechneter Zug. Dort ist auch plastischer Figurenschmuck, mit welchem sonst im Innern des Hauses sehr gespart wurde, reichlich verwendet. Die graciösen Caryatiden von Kentsch entziehen sich leider durch ihre hohe Stellung zu sehr der Würdigung. Hülzsch' Gros und Psyche sind überaus feine, anmuthige Gebilde, während die Nemesis und die Tyche von Behrens, auf dessen junge Hände die Dresdner Künstlerschaft mit so großen Erwartungen schaut, ein günstiges Bild von der Formsicherheit und originellen Tiefe ihres Schöpfers geben. So

wird überall die Aufmerksamkeit nach vorn gezogen, durch die Linien der Brüstungen, durch das Detail derselben, besonders die interessanten Medaillonportraits früherer Mitglieder der Bühne von Schütter, ferner durch die Anhäufung der Motive im Proscenium, durch den dort gesteigerten Reichthum: Alles hat zu dem Zwecke mitzuwirken, daß das volle Interesse der Bühne geweiht werde. Es liegt viel Selbstverleugnung in dieser Lösung. Um die Farben der gemalten Decorationen zu heben, blieb der Raum selbst in lichten Tönen. Nur nach unten giebt das tiefe Roth der Parterrefauteuils einen kräftigen wohlthuenden Abschluß. Diese energische Wirkung hat ihren Reflex in der Decke, welche einem Zelte gleich in sanftem Ansteigen gegen die Mitte auf der kräftig schlichten Architektur des fünften Ranges aufliegt. Mit ruhigen geometrischen Linien ist die imposante Fläche getheilt, so daß die Masse auch hier sich in eine — fast zu große — Reihe von Feldern gliedert, in welchen ornamentaler mit figürlichem Schmuck wechselt. Vier gewaltige weibliche Figuren — die Musen des griechischen, englischen, französischen und deutschen Volkes, von Marshall gemalt — beherrschen die ganze Anordnung, es sind breit und kräftig behandelte, gut charakterisirte Gestalten mit der Formgewaltigkeit übermenschlicher Wesen, die in der Behandlung fast an Michelangelo's Sibyllen in der sirtinischen Kapelle erinnern. Leider ist ihre Farbe aber eine etwas schwere, lastende. Man kann sich nicht recht erklären, wie diese mächtigen Leiber — umgeben von relativ leichtem Ornament — sich in jener Höhe schwebend erhalten sollen. Auch hier hindern nur die überaus schwierigen Anforderungen, welche der Aufstellungsort machte, im vollen Genuß der an sich trefflichen

Lösung. Wie großartig wirkt der Figurenfries über dem Orchester, eine reiche vielgestaltige Composition, wenn man ihn für sich betrachtet, wie ist es zu bedauern, daß er an einer Stelle hängt, wo man nicht eine gedrängte Welt von Wandelnden in satten Tönen, sondern einen leicht beschwingten und leichtgefärbten, aufwärtsstrebenden Reigen spielender Gestalten erwartete.

Der Vorhang des Professor Keller in Karlsruhe schließlich ist durch zahlreiche, nach der Skizze gefertigte Reproduktionen bekannt, er ist in seiner gigantischen Formenwelt schon lange in Deutschland bewundert worden, ehe er sich in voller Größe vor unseren Augen aufrollen konnte. Wohl fehlt ihm manches von der packenden Ursprünglichkeit des Entwurfes, von der Leuchtkraft des Colorits, welche bei der Skizze die Vermuthung allgemein wach rief, sie stamme von dem großen Virtuosen der Farbe, Hans Makart, die Töne sind düsterer, ernsterer unter der Hand des Künstlers geworden, das Fleisch der Figuren hat etwas Angekränkelttes, Unheimliches, die mächtige Composition zeigt einzelne Stellen, deren Ton nicht zu voller Farbenklarheit durchgeführt ist. Die Aufgabe war eben eine übergewaltige, jedoch ist trotz dieser Bedenken das Talent des Künstlers in seiner Bedeutsamkeit in jedem Schritt zu erkennen, in der wuchtigen Sinnlichkeit seiner Figuren, in dem übersprudelnden Reichthum der Motive, in dem genialen Leben, welches vom großen Mittelbilde ausgehend, sich über alle Theile der Umrahmung ergießt, ohne den Blick von der in breitem, fast überfatten Wohlbefinden thronenden Hauptfigur wegzulenken. Es ist nicht ein harmlos heiteres Bild, welches Keller schuf, um die im Saale versammelte Kunstgemeinde auf

die Darbringungen der dramatischen Muse vorzubereiten, es ist — weniger im Gegenstande, als in der Farbe — eine Vorverkündigung der tiefen inneren Kämpfe, welche sich auf den vom Vorhang jetzt verdeckten Brettern abspielen sollen; man sieht nicht das selbst befriedigte Wandeln eines Künstlers, der zu seinem Stile sich durchgearbeitet hat und nun unbeirrt die erkämpften Wege schreitet, sondern man erkennt einen Meister, der der Malerei neue Gesichtspunkte, neue Kräfte abzulocken in echt künstlerischem Ringen bemüht ist.

Auch die Zwischenact-Vorhänge sind coloristisch treffliche Leistungen, welche der Architektur des Saales wohl angepaßt sind.

Wir haben mit schnellem Blick den Saal durchwandert, haben uns versagen müssen, jene reizvollen Details zu würdigen, die aller Orten neu dem Suchenden sich bieten und mußten vorbeigehen an den überaus reichen Logen im Proscenium mit ihren grünen Seidentapeten, ihren Bildern von Brelller und Scholz hier, von Rau, Mohn und Kießling dort — es galt nur, das Gesamtbild zu fassen.

Der Gesamteindruck des Raumes ist der einer fein gestimmten wohlthuenden Ruhe und Pracht. Vom Grün der Bemalung hebt die menschliche Gesichtsfarbe und die Toilette der Damen sich energisch ab.

Die wichtige Frage der Akustik ist nach einstimmigem Urtheil der Fachleute glänzend gelöst, besonders die menschliche Stimme klingt prächtig durch die weiten Räume und mischt sich in die durch die tiefe Lage des Orchesters gedämpfte Klangfülle der Instrumente. Minder günstig ist der Saal dem gesprochenen Wort, welches,

wenn seine technische Behandlung nicht eine besonders durchgebildete ist, im Parquet leicht eine gewisse Unklarheit bekommt. Man hofft, daß die bisher laut gewordenen Bedenken sich durch kleine Aenderungen werden heben lassen.

Zuletzt noch ein Wort über die praktische Gestaltung des Zuschauerraumes. Wohl giebt es hier wie in jedem Theater, besonders wo Proscaeniumslogen sich nöthig machen, einzelne Plätze, von welchen aus man nur Theile der Bühne sieht, und die den Besuchern Enttäuschungen bringen werden. Dagegen gewährt die bei weitem größte Mehrzahl derselben einen prächtigen Ueberblick über Haus und Bühne. Sie sind leicht zugänglich und bequem, selbst in den obersten Rängen.

Es ist auch einer der wichtigsten Factoren zum Wohlbefinden, die Frage der Ventilation gut gelöst, selbst an den Tagen der Eröffnung bei vollbesetztem Hause und voller Beleuchtung zeigte sich die Temperatur als vollständig in der Hand des regulirenden Technikers. Musterhaft ist die Anordnung breiter massiver Treppen, deren zu jedem einzelnen Range je zwei zwischen den Foyers und den Logengängen führen. Die Garderoben sind überall, wo nicht später hinzugetretene, außer der Macht des Architekten liegende Forderungen beschränkend wirkten, geräumig und gut angelegt, die Gänge meist breit und bequem.

---

Das neue Hoftheater ist seiner Bestimmung übergeben, der Bau ist den Kunstschätzen unserer Stadt einverleibt.

Wir dürfen ihn jetzt betrachten als Glied in der architektonischen Gestaltung Dresdens, als Moment in der Kunstentwicklung Deutschlands.

Das Theater und seine Umgebung sind eine Composition. Drei Elemente dazu waren gegeben, das Rococo des Zwingers, der Barockstyl der katholischen Kirche, die strenge Classicität der Hauptwache. Drei Perioden des Baulebens in Deutschland vereinigten ihre besten Kräfte, um diesem Plaze sein eigenartiges Gepräge zu geben, die leichte Grazie der Kunst des prachtliebenden Ludwig XIV. durch deutschen Geist vertieft und bereichert, der bei aller Eleganz so kräftige und ausdrucksvolle Baustyl der Spät-Italiener, der schlichte Ernst des nach Wahrheit strebenden Neugriechenthums, die Schöpfungen dreier Männer von hoher Bedeutung vereinigen sich hier zu einem Bild: Böttger's, Chiaveri's und Schinkel's. Nur eine gleich begabte Natur konnte mit Glück sich ihren Gebilden einreihen, nur ein Künstler von der umfassenden Stilkenntniß Semper's die so heterogenen Werte zu glücklichem Zusammenklängen verschmelzen. Den ersten großen Wurf that er im Bau des alten Theaters. Als Theil des in zügelloser Sinnlichkeit strotzenden Zwingers, wie es ursprünglich geplant war, war der fein abgestimmte Bau zu knospenartig, zu decent. Das so leicht und doch so in Massen wirkende Werk des 18. Jahrhunderts verlangte einen energischeren Abschluß. Oft war er versucht worden. Erst Semper fand mit genialer Sicherheit den einzig richtigen Weg. Er wußte die Grungenschaften der modernen Kunstphilosophie praktisch zu verwerthen, er achtete das Schöne und Gute in jedem Stile und suchte es, so weit an ihm, in der Wirkung zu steigern.

Aber er verstand es auch, sich den fremden Bestrebungen und der Empfindungsweise vergangener Zeiten einzuordnen, ihren Inten-

tionen mit feinem Gefühl zu folgen, ohne nur ein Atom der eigenen Individualität aufzugeben. Das Museum lieferte den schlagenden Beweis, daß Semper einer der größten Architekten aller Zeiten ist. Auch unser neues Theater ist von gleichem Geiste getragen. Seine entwickelte Hochrenaissance bildet den Uebergang vom Stile des Galleriegebäudes zu dem der katholischen Kirche. Als Glied des Platzes ist der Neubau gedacht, auf die Wirkung, die er auf seine Umgebung macht, der Schwerpunkt der Ausbildung gelegt.

So ist unser Theaterplatz einer der schönsten Deutschlands geworden. Man klage nicht über die unregelmäßige Stellung der Kirche. Würde die Anlage durchaus rechtwinklig begrenzt, so ist es fraglich, ob sie nicht an Interesse verlöre. Köstlich ist das künstlerische Einvernehmen, in welchem alle beieinander liegenden Monumentalbauten stehen — es ist Gottfried Semper's Werk. Nur dem königlichen Schlosse fehlt der äußere Schmuck. Der ehrwürdige Bau wäre es wohl werth, daß er seine einstige reiche Gestaltung wieder gewönne, seine eleganten Giebel, seinen Alles überziehenden Sgraffitoschmuck.

Dem neuen Theater wird es aufgehoben sein, ein wichtiges Glied der deutschen Kunstgeschichte zu werden, nicht sowohl wegen der künstlerischen Leistung, als vielmehr wegen der in demselben schlummernden neuen Ideen. Als Kunstwerk steht es zwar hoch über der Mittelmäßigkeit, wenn auch in vielen Punkten nicht auf der letzten Stufe des Könnens seines großen Erbauers. Semper stellte an sich Aufgaben der tiefsten und gewaltigsten Art. Er besaß nicht überall mehr die Kraft, sie mit der genialen Leichtigkeit, welche die Tage seiner Jugendfrische kennzeichnet, zu überwältigen.

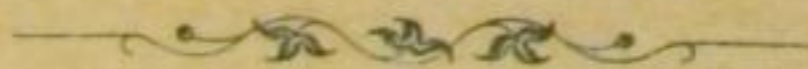


Er hat das Höchste gewollt und das ist sein eminentes Verdienst, wenn er es auch nicht überall erreicht haben sollte.

Von durchschlagender Wirkung auf die Zukunft wird sicher der Grundriß sein. Ehe noch das Werk entstanden war, warf es seine Schatten voraus. Klar zeigt sich der Semper'sche Einfluß in dem großen Frankfurter Stadttheater des der Berliner Schule angehörigen, leider verstorbenen Lucae in Berlin, wie nicht minder in dem Düsseldorfer Bau des bekannten Dresdner Architekten Ernst Giese. Das Wiener Burgtheater ist eine Weiterbildung der in Dresden niedergelegten Grundideen.

Die höchste Achtung verdient aber der nie nachgebende, unwandelbare Ernst, mit dem die große Aufgabe gelöst wurde. Man kann wohl hier und da sich mit Einzelheiten nicht einverstanden erklären, ja die Wirkungen ganzer Partien verurtheilen — aber nie wird man finden, daß gegen den innern Kern des Wesens, gegen die bessere Ueberzeugung, gegen die Würde der Kunst aus äußerlichen Gründen gehandelt worden sei.

Es hat sich eine stattliche Reihe bedeutender, ja großer Künstler versammelt, um der berühmten Elbstadt ein neues Kleinod zu schaffen, der größte unter ihnen aber ist Gottfried Semper!



- 2 01. 75

- 5. Jan. 1977

12. Sep. 1977

27. Jan. 1978

29. Mai 1978

31. Jan. 1979

08. 07. 81

2. April 1983

27. 12. 84

28. AUG 1985

- 0. Mai 1990

H. Sax. g 946







X

H. Sax. G. 946

