

Platz, dem Kaiserpalast, das Viktoriahaus noch übertreffen. Die Architekten dieser prunkvollen Theaterkulisse von 1897 waren Schilling und Graebner. Hier verkommt – gemessen an Semper – die Sprachfähigkeit des späten Historismus zur Firmenreklame. Einen Schritt weiter: 1909 baute Martin Hammitzsch eine Zigarettenfabrik „Yenidze“ an der Marienbrücke im Stil einer Moschee. Er wurde daraufhin aus dem Dresdner Architektenverband als unseriös ausgeschlossen. Der Nachfolger von Lipsius an der Akademie seit 1894, Paul Wallot, hatte längst monumental kubische Formen auch im Stadtbild von Dresden wirksam gemacht, so an seinem Ständehaus von 1899 – 1903. Auch die Ministerialgebäude auf dem Neustädter Ufer, das Finanzministerium von Otto Wanckel (1883 – 1896) und das Kultusministerium von Eduard Waldow (1900 – 1904) sowie das Polizeipräsidium von Julius Temper (1896 – 1900) zeigen diesen Wandel einer Stilgesinnung, die vor allem am preußischen Reichsgedanken partizipierte, immer aber eigentümlich sächsisch – man möchte sagen im Sinne Sempers – abgewandelt wurde. Das städtische Ausstellungswesen nahm in dem Palast am Stübelplatz 1896 – erbaut von Hauschild und Bräter – seinen Anfang, und 1898 konnte der Hauptbahnhof von Giese und Weidner mit seiner triumphalen Empfangshalle dem Verkehr übergeben werden. An der Akademie wurde an dem Ideal eines an der klassischen Renaissance orientierten Gesamtkunstwerks, an dem den einzelnen Künsten ständige Rechte zukommen sollten, noch über die Jahrhundertwende von Hermann Prell (Professor von 1892 – 1912) festgehalten.²²⁾ Robert Diez schwebte in seinen Werken der neunziger Jahre eine idealisierte Dramatik – orientiert an Peter Paul Rubens – vor, so in seinem Brunnen auf dem Albertplatz von 1893/94.

In einem Raumkunstwerk hat die musikdramatische Theatralik in Dresden einen letzten Höhepunkt erlebt, allerdings unter technischen und stilistischen Voraussetzungen, die von denen des späten Semper bereits weitab liegen, in der Neugestaltung des Innenraumes der Kreuzkirche durch Schilling und Graebner 1897/1900.²³⁾ Die Stahlbetonkonstruktion ermöglichte die Überspannung eines sehr weiten hallenartigen Raumes, der mit neobarocken und floristischen Elementen des Jugendstils aufs reichste dekoriert wurde. An der Ausstattung waren Künstler beteiligt, die sich als jüngere Kräfte an der Kunstgewerbeschule und an der Akademie gesammelt hatten und Unabhängigkeit von der Bindung an historische Stilformen anstrebten, unter ihnen Karl Groß. Ziel dieses neuen Kunstwillens war aber noch immer die Verschmelzung aller Künste zur theatralischen Gebärde. So wurde der Altarraum bühnenhaft hervorgehoben und mit dem Prospekt von Westempore und der sie überhöhenden Orgel ein Raumkunstwerk geschaffen, an dem die rauschhafte Wirkung der Musik der Spätromantik – man fühlt sich an Max Reger erinnert – optisch erlebbar wurde.

Anmerkungen

¹⁾ Vgl. Heinrich Rombach: Die Welt des Barock. Versuch einer Strukturanalyse. In: Welt des Barock. Wien 1986, S. 9–23 und Wilfried Hansmann: Theater- und Festarchitektur. In: Baukunst des Barock. Form, Funktion, Sinngehalt. Köln 1978, S. 215–229

²⁾ Zu dem Theaterentwurf Gillys vgl. Friedrich Gilly 1772 – 1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Berlin 1987, S. 45, vgl. hier auch die Zeichnung des „thea-

tre Feydeau“ von 1797; zu Schinkels Verhältnis zum Theater vgl. Helmut Börsch-Supau: Karl Friedrich Schinkel und das Theater. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 32. Berlin 1982, S. 3–25 und Hans-Jürgen Rydzik: Die Bühne wird zum Bild. Zu Karl Friedrich Schinkels Entwürfen zur Zauberflöte. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 32. Berlin 1982, S. 27–55; vgl. auch „Bühnendekorationen“. In: Karl Friedrich Schin-