

#4 Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste

HELLERAU – Europäisches
Zentrum der Künste Dresden
Geschichte, Raumprogramm,
kuratorische Konzeptionen
und künstlerische Projekte

Barbara Büscher &
Verena Elisabet Eitel (Hg.)



ARBEITSHEFT #4

Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden

**Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und
künstlerische Projekte**

Barbara Büscher & Verena Elisabeth Eitel (Hg.)

Leipzig, März 2023

Inhalt

1. Einleitung	8
Bildseite	10
2. Allgemeine Informationen	11
Materialseite	12
3. Historische Schichtungen: Hellerau – ein Haus und Gelände für rhythmische Bildung und Festspiele. Überschreibungen, Enteignungen und Wieder-Aneignungen Barbara Büscher	13
Die Bildungsanstalt 1911/12: Gelände – Anlage – Gebäude – Großer Saal	14
Festspielhaus und sein großer Saal – offene Architektur für variable Raumordnungen	15
Szenografische Innovationen: anti-illusionistisch, rhythmisch-beweglich und multi-perspektivisch	17
Bauliche Veränderungen durch die militärischen Nutzungen	18
Wieder-Aneignung als Kulturort unter welchen Prämissen? Wüstenrot-Tagung 1995	19
4. Geschichte der 1990er-Jahre: Der Prozess der Wiederaneignung als künstlerischer Ort	21
4.1 Arbeiten an der Rekonstruktion und Instandsetzung des Gebäudes und Geländes Verena Elisabet Eitel	21
Chronologie wesentlicher Sanierungsaktivitäten	22
Phase 1: Bespielung und Instandsetzung als wechselseitiger Prozess Status Denkmalschutz und Notsicherung unter erschwerten Bedingungen	23
Architektonische Konzeptionen und die Verzahnung von baulicher und künstlerischer Praxis bis Ende der 1990er-Jahre	24
Bildseite	26
Phase 2: Die Wettbewerbe und die unterschiedlichen Auffassungen von Rekonstruktion Rekonstruktion als Prozess – der Entwurf von Fabian Zimmermann/atelier-4d Architekten für den Realisierungswettbewerb 1999	27
Materialseiten	28–29
Der Ideenwettbewerb 1997/1998 – Sondierung für Helleraus Potential als kultureller Ort	30
Gesamtsanierung und Fokussierung des Aufführungsorts – der Realisierungswettbewerb 1999	32
Materialseite	35

<u>Phase 3: Die architektonische Rekonstruktion</u>	36	<u>Harriet Maria und Peter Meining</u>	
Materialseite	37	<u>Hellerau Beat und Matrix. Wie die Neunzigerjahre</u>	
Der Aufführungssaal als weißer Raum –		<u>unsere Arbeit im Festspielhaus prägten</u>	69
Neutralität und Nutzungsveränderbarkeit	38	The medium is the message (Marshall McLuhan)	
Materialseite	40	... the user is the content	71
<u>4.2 Künstlerische und kuratorische Wieder-Aneignung und</u>		Strukturen – von der Improvisation zur Institution.	
<u> Bespielung des Gebäudes und des Geländes 1990–2003</u>		Das Ende des Vereins Europäische Werkstatt für Kunst	
<u> Barbara Büscher</u>	41	und Kultur Hellerau e.V.	73
Verbindungen zur Dresdner Kunstszene	42	<u>5. Die kuratierenden Akteur:innen und die künstlerischen</u>	
Die Feste als kuratorische Markierungen 1992–1994	43	<u> Leitungen bzw. Intendanten</u>	76
Kunst und die Gewalt – die Rauheit der augenfällig		<u>6. Aktuelle Situation – Intendanz Carena Schlewitt</u>	
sichtbaren historischen Schichten	44	<u> seit 2018</u>	78
Leidende, tanzende, rebellierende Frauen-Gestalten –		<u>6.1 Raumprogramm der aktuellen Spielstätten</u>	
Nancy Spero und ihre ephemeren Wand-Drucke im		<u> und Gelände</u>	78
Festspielhaus	45	Spielstätte Festspielhaus	78
Künstlerische Forschung mit neuen Techniken		Spielstätte Ostflügel (in Bauphase)	79
und Medien – eine Aktualisierung des historischen		Gelände Karl-Liebknecht-Str. 56	79
Programms?	46	Bild-/Materialseiten	80–86
Bildseiten	47–50	<u>6.2 Aktuelles kuratorisches Konzept und</u>	
<u>Chronologie der Aktivitäten, Ereignisse, Festivals und</u>		<u> künstlerisches Programm</u>	87
<u> Aufführungen/Präsentationen 1990–2003</u>	51	<u> Carena Schlewitt</u>	
<u> Detlev Schneider</u>		<u> HELLERAU im Zusammenspiel von Raum und Zeit.</u>	
<u> Wie nähert man sich einer Legende? (2011)</u>	64	<u> Ein Haus und sein flirrender Charakter</u>	87
Künstlerisches Suchen und reparierendes Bauen			
ineinanderfügen	65		
Die allmähliche Verfertigung des Gedankens			
beim Handeln	66		

Die Eroberung von Raum und Zeit	88	„ARK – Arche für unterschätztes Wissen“, 2021	110
Open House	89	Bildseite	111
Einschluss – Ausschluss – Osmose	89	<i>Appia Stage Reloaded</i> , 2019	112
Extended Space: Gegenverkehr zwischen Zentrum und Peripherie	90	Bildseite	113
Kunstcampus und Transformation der Räume	91	<u>Doris Dzierzk</u> <u>Ein Stirnrunzeln auf dem Gesicht des Festspielhauses.</u> <u>Meine Erfahrungen mit der Entwicklung von raum- künstlerischen Arbeiten für das Festspielhaus Hellerau</u>	114
<u>Strukturelle und Programm-Schwerpunkte</u>	94	Meine erste gestalterische Begegnung mit dem Festspielhaus	115
Programm-Schwerpunkt: Theater und Tanz	94	Szenografie als temporäre Kunst	115
Programm-Schwerpunkt: Musik und Medien	96	Was wird da eigentlich konserviert?	116
Struktureller Schwerpunkt: Residenzen	97	Ornamente und Buntheit – unmännliche Formensprache	117
Struktureller Schwerpunkt: Audience Development/ Kulturelle Bildung	97	Das Wesentliche	118
Netzwerke/Partner	97	<u>7. Zusammenfassende Überlegungen</u>	120
<u>Von Appia zu 3D Audio – technische Innovationen und programmatische Setzungen</u> <u>Moritz Lobeck, Programmleiter Musik und Medien,</u> <u>im Gespräch mit Barbara Büscher und</u> <u>Verena Elisabeth Eitel</u>	98	<u>Autor:innen</u>	122
<u>6.3 Künstlerische Gebrauchsweisen von Räumen und Orten</u> <u>in exemplarischen Produktionen</u>	102	<u>Quellenverzeichnis</u>	124
„Schlachthof 5“, 2020	103	Bildnachweise	126
Bildseiten	104–105	<u>Impressum</u>	128
„Was ist mehr zu viel als alles“, 2019	106		
Bildseite	107		
HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts	108		
Bildseite	109		



1. Einleitung

Die bundesdeutsche Theaterszene bzw. die Szenen der Aufführungskünste sind von vielfältigen künstlerischen Strategien, organisatorischen und räumlichen Formen und Formaten geprägt, die sich keineswegs allein durch die institutionalisierten Stadttheater und deren Häuser (Spielstätten und Spielorte) erschließen. Es gibt Gastspielhäuser, Tourneetheater und zahlreiche kunstspartenübergreifend bespielte Orte und Räume, die multifunktional genutzt werden und sich Produktionshäuser, Kulturzentren, Kunsthäuser etc. nennen. Insbesondere in den sogenannten nicht-theatertragenden (mittleren und kleinen) Städten und Kommunen gibt es eine regional sehr unterschiedlich ausgebildete kulturelle Infrastruktur, deren Ausprägung natürlich von den Förder- und Finanzierungsstrukturen abhängt. Mittendrin agiert die freie (Theater-)Szene, die im Verlauf der 1970er-Jahre zunächst als Gruppentheater im Wesentlichen ohne feste Spielstätten entstand und sich in den folgenden Jahrzehnten professionalisierte, an Raum gewann, zur Institution wurde und veränderte Produktions-, Spiel- und Aktionsweisen entwickelte, die in internationalen Netzwerken verbunden sind.

Im Rahmen des transdisziplinären Forschungsprojekts „Architektur und Raum für die Aufführungskünste.“¹ beschäftigen wir uns seit 2017 – zunächst auf die bundesdeutsche Szene beschränkt – mit Fragen, die dem Zusammenhang zwischen Theater als Bereich der Aufführungskünste und Theater als Ort und Gebäude, als Teil einer von verschiedenen (Bau)Typologien gespeisten Bandbreite von Spielstätten, nachgehen. Wir fragen danach, wie sich der Zusammenhang zwischen Architektur und urbaner Verortung der Spielstätten, zwischen deren Raumordnung im Inneren – sowohl als Gefüge unterschiedlich funktionaler Räume wie als Schau-/Spielanordnung – und den in und mit

ihnen agierenden Präsentationsformen und szenischen Praktiken beschreiben und differenzieren lässt. Ein Strang unseres Projektes beschäftigt sich mit den Topologien von Spielstätten ausgewählter Städte. Dabei haben wir den Gegenstand unserer Untersuchung von genuinen Theaterbauten auf die Vielzahl unterschiedlicher Orte und Gebäude in einer Stadt erweitert, die mit Aufführungen bespielt werden und beschreiben ihre Differenzen in Architektur, Raumausstattung und Programmierung.

Dass wir in der Untersuchung von Szenen der Aufführungskünste die Fokussierung auf Theater überschreiten, trägt einer Entwicklung Rechnung, die sich zunächst in den Produktionshäusern der freien Szene und in einigen wenigen Stadttheatern, wie z.B. der Volksbühne in Berlin in den 1990er-Jahren, manifestierte, deren Programme von Öffnung in andere Künste und von diskursiven Formaten zeugen.

Die ARBEITSHEFTE verstehen wir als einen Baustein in der Fortschreibung von Geschichte(n) und in der Analyse von Praktiken zeitgenössischer Aufführungskünste zwischen Theater, Performance, Tanz, Musik/Theater, visuellen und medialen Künsten. Und wir verstehen sie als einen Baustein zur jüngeren Architekturgeschichte und der Analyse aktueller kultureller Infrastruktur, die Spielstätten in ihrer Verortung im Stadtgefüge beschreibt. In der Auswahl der Fallstudien aus dem Untersuchungsbereich freies Theater/Performance haben wir uns auf drei Produktionshäuser – Forum Freies Theater Düsseldorf, PACT Essen und HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden – beschränkt. Alle drei Häuser sind aufgrund ihrer Größe, Förderung und ihrer Geschichte Mitglieder im Bündnis internationaler Produktionshäuser.

Die ARBEITSHEFTE versammeln Materialien aus der kuratorischen und künstlerischen Arbeit der Häuser, aus Interviews zu deren Geschichte(n), aus Umbau- und Rekonstruktionsprozessen

1 Weitere Informationen zum Projekt: <http://auffuehrungarchitekturraum.net/title/und> und <https://www.hmt-leipzig.de/de/home/fachrichtungen/dramaturgie/forschung/architektur-und-raum>.



sen sowie zu den Raumprogrammen und räumlichen Potenzialen (oder Einschränkungen) der Gebäude. Sie führen sie zusammen und betten sie in analytische Betrachtungen ein. Sie fragen, inwiefern Raumpraktiken als konstitutive Gestaltungsparameter, als eigenständige Subtexte, als Sichtbarkeit historischer Schichtungen verstanden und behandelt werden (oder in Black Boxes neutralisiert werden sollen). Sie fragen danach, wie sehr der Umgang mit und die Überschreitung von Schwellen Zugänge aller Art eröffnen und wie sich so die Künste in den Stadtraum bewegen. Der Institutionalisierungsprozess des freien Theaters und der performativen Künste – um den weiter gefassten Begriff zu benutzen – ist unmittelbar mit der „Eroberung“ oder „Zuteilung“ eigener Räume und Häuser seit der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre verbunden.² Mittlerweile liegen die Anfänge der Etablierung von Produktionshäusern also mehr als 30 Jahre zurück und ihre Geschichte hat die Möglichkeiten und Bedingungen für Aufführungen aller Art wesentlich verändert und erweitert.

Diese Geschichte(n) zurückzuverfolgen und mit ihrer Erschließung zu beginnen, hat sich in unserer Recherche und Analyse als wesentliche Voraussetzung für die Untersuchung aktueller Verhältnisse zwischen Raum/Architektur und Produktions-/Spielweisen erwiesen. Die ARBEITSHEFTE möchten auch dazu einen Beitrag leisten. Im Unterschied zu den ARBEITSHEFTEN #1 FFT Düsseldorf und #2 PACT Essen enthält das vorliegende ARBEITSHEFT neben eigenen Texten und Materialzusammenstellungen zusätzlich Texte einiger Akteur:innen aus dem Umfeld Helleraus wie Detlev Schneider, Harriet Maria und Peter Meining, Carena Schlewitt, Doris Dziersek sowie Moritz Lobeck (im Gespräch). Damit möchten wir Perspektiven erweitern und vertiefen.

Auch für dieses ARBEITSHEFT hatte die Recherche allenthalben mit Schwierigkeiten zu tun, die daraus resultieren, dass es keine Archive zur künstlerischen und kuratorischen Arbeit der Produktionshäuser gibt und oftmals auch keine geordnete Sammlung von Materialien, die für die Forschung zugänglich wäre.

Das inzwischen vierte ARBEITSHEFT beschäftigt sich mit dem Produktionshaus HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden-Hellerau und setzt den Fokus auf zwei Zeitphasen: zunächst die Phase der Wiederaneignung in den 1990er-Jahren durch Theaterschaffende und Künstler:innen, nachdem mit dem Ende der DDR auch die Nutzung des Areals durch die Sowjetarmee endete und dieses nach Jahrzehnten überhaupt erst wieder öffentlich zugänglich wurde. In zwei verbundenen Strängen – der künstlerischen Bespielung und dem kuratorischen Programm einerseits und der architektonischen Rekonstruktion andererseits – wird dieser Schwerpunkt bis hinein in die frühen 2000er-Jahre exemplarisch dargelegt; 2004 schließlich wird das Europäische Zentrum der Künste Hellerau gegründet. Wobei wir betonen möchten, dass diese Phase *eine* der verschiedenen historischen Phasen ist, die Hellerau als Institution und Ort seit seiner Gründung 1911/1912 als Bildungsanstalt für Rhythmik und als eines der historisch bedeutendsten Projekte der Aufführungskünste im europäischen Kontext durchlaufen hat.

Der zweite Fokus widmet sich der gegenwärtigen Phase HELLE-RAUS als internationales Produktionshaus unter der Intendanz von Carena Schlewitt seit 2018. Die Frage nach Raumerweiterungen durch künstlerische Gebrauchsweisen und die künstlerisch-kuratorische Programmierung für Ort, Gebäude und Areal sind hier Thema. Hier hinein spielt die gesellschaftliche und geographische Verortung Dresden-Helleraus im europäischen bis lokalen Kontext sowie die Verbindungen zur Historie als fortgesetzte Auseinandersetzung auf institutioneller, künstlerischer und räumlicher Ebene.

Die Recherchen für das vorliegende ARBEITSHEFT wurden mit dem 20. Dezember 2022 abgeschlossen.

Barbara Büscher und Verena Elisabet Eitel

² Beginnend u.a. mit der Bespielung von Kampnagel Hamburg und dem bis 2004 existierenden Theater am Turm in Frankfurt/Main, siehe u.a.: Henning Fülle: *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*, Berlin 2016, S. 241 ff.



1

2

3

4

- 1 Festspielhaus Vorderseite und Vorplatz, Tag des offenen Denkmals, 2021
- 2 Festspielhaus Rückseite, Tag des offenen Denkmals, 2020
- 3 Festspielhaus Vorderseite und Vorplatz, Tag des offenen Denkmals, 2021
- 4 Festspielhaus, Foyer Ost



2. Allgemeine Informationen

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste

Karl-Liebknecht-Str. 56, 01109 Dresden

Ansprechpartner:innen:

Intendantin: Carena Schlewitt

Verwaltungs- und kaufmännischer

Direktor: Martin Heering

Leitung Kommunikation: Henriette Roth

Trägerschaft³: Bühne der Landeshauptstadt Dresden

Organisationsstruktur: städtische Institution

Förderstruktur:

Finanzierung Programm und Betrieb: Rechtsträger von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste ist die Landeshauptstadt Dresden. Diese finanziert den laufenden Betrieb (Personal, Liegenschaft, Sachmittel).

Das künstlerische Programm wird zu einem großen Anteil über EU-, Bundes- und Landesprogramme aus Projektzuwendungen realisiert. Unter anderem erhält HELLERAU als Mitglied des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (dessen Gründungsmitglied es seit 2016 ist) Projektzuwendungen für die internationale Programmarbeit durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM).

Gebäude/Spielstätte (Festspielhaus, Ost-/Westflügel, Garten)

Errichtung/Gebäudetyp: 1911 als Festspielhaus und Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus erbaut
Leitung: Émile Jaques-Dalcroze, **Architekt:** Heinrich Tessenow

Baumaßnahmen: Umbau (1938–1945) im Kontext der Nutzung als Polizeischule durch die Nationalsozialisten, Bau Ost- und Westkaserne (auch als Ost- und Westflügel bezeichnet); seit Anfang der 1990er-Jahre finden laufende Sanierungsaktivitäten statt, die aus verschiedenen Förderprogrammen finanziert wurden und werden (u.a. Bund, Freistaat Sachsen, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Getty-Stiftung, Tessenow-Stiftung, Deutscher Werkbund, Wüstenrot-Stiftung, Kulturstiftung Dresden der Dresdner Bank und zahlreiche Einzelunterstützer:innen, die sich um den ehemaligen Förderverein des Festspielhaus Hellerau zusammengeschlossen haben);

Sanierung Festspielhaus-Inneres (1998 bis 2008) und Außenputz (2011); Sanierung Westflügel (2001–2018); Sanierung Ostflügel (2021–voraussichtlich 2023)

Eigentümer: Landeshauptstadt Dresden

Bauherr: Landeshauptstadt Dresden (Sanierungsmaßnahmen seit 2001)

Betreiber: Landeshauptstadt Dresden

Nutzer:innen: HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste

Stadtraum/Lage/Erschließung: das Areal Hellerau mit dem Festspielhaus liegt nahe der Anfang des 20. Jahrhunderts erbauten Gartenstadt Hellerau; weitere Nutzer:innen des Areals sind u.a.: Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Sächsischer Kultursenat (Geschäftsstelle), Deutscher Werkbund Sachsen e.V.; Hellerau ist heute ein nördlicher Stadtteil Dresdens.

³ Die Informationen des Kapitels wurden durchgesehen und ergänzt durch die Abteilung Kommunikation.



3

4

1

1 Lageplan Hellerau, Gebäude und Areal



3. Historische Schichtungen: Hellerau – ein Haus und Gelände für rhythmische Bildung und Festspiele. Überschreibungen, Enteignungen und Wieder-Aneignung

Die Bau- und Nutzungsgeschichte des heute als Produktionshaus für die performativen Künste etablierten Festspielhauses Hellerau ist eine komplexe, die in mehreren Schichten einen Teil deutscher und europäischer Geschichte des 20. Jahrhunderts repräsentiert. Man kann von vier Nutzungsschichten sprechen, die der aktuellen vorausgingen und die sich überlagern – wie sichtbar auch immer erhalten. Es beginnt 1911/12 mit der Planung und Errichtung des Hauses und der Anlage als Teil des Gartenstadt-Projektes Hellerau durch den Architekten Heinrich Tessenow in enger Kooperation mit dem Komponisten und Musikpädagogen Jaques-Dalcroze, dem Szenografen und Raumgestalter Adolphe Appia sowie dem Maler, Bühnenbildner und Lichtgestalter Alexander von Salzmann. Nach einer Phase der Nutzung u.a. als Lazarett während des Ersten Weltkriegs, aber auch der versuchten Weiterführung als Musik- und Tanzeinrichtung⁴, wird das Gelände und Gebäude 1936 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt, zu Kaserne und Polizeischule ‚enteignet‘, die zunächst von der Reichspolizei, später von SA und SS genutzt wurden.⁵ Die dritte historische Schicht der Nutzung war Resultat des Zweiten Weltkriegs, als das Gebäude und Gelände an die sowjetische Militärverwaltung als Lazarett der Roten Armee übergang.⁶ Schließlich wurde zu Beginn der 1990er-Jahre mit dem von Künstler:innen, Kurator:innen, Architekten u.a. gegründeten Verein – als vierte Nutzungsschicht vor der aktuellen – eine Wieder-Aneignung als Kunst- und Kulturort initiiert.

Eine der bis heute umstrittenen Fragen ist, in welcher Weise diese historischen Schichten vor Ort präsent bleiben und als Teil eines Prozesses, der weit über das konkrete Haus/Projekt hinaus weist, reflektiert werden sollen⁷. In der Phase der Wieder-Aneignung als Kunst-Ort, in den 1990er-Jahren, spielt die Referenz auf diese Geschichte(n) – auch im kuratorischen und künstlerischen Programm, wie man in Abschnitt 4.2 sehen wird – eine gewichtige Rolle. Im ruinenhaften Zustand des Hauses waren die Nutzungsschichten unübersehbar präsent.

Für den Schwerpunkt dieses Arbeitsheftes und unserer Untersuchung, die die Verbindung von Raumkonzepten und offenen bzw. variablen Spielweisen in den Fokus stellt, ist die Bewegung der Wieder-Aneignung in den 1990er- und beginnenden 2000er-Jahren von zentralem Interesse. Insofern haben wir die in Abschnitt 4 genauer untersuchte unmittelbare Vor-Geschichte des Produktionshauses HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste auf diese Bewegung konzentriert.

4 Hans-Stefan Müller: *Festspielhaus Hellerau*, Diplomarbeit TFH Berlin, Berlin 1996, S. 12: <https://www.arch-m.de/projekte/hellerau/Diplom.pdf>, 25.12.2022.

5 Ebenda, S. 13; Anja Flügge: „Das Festspielhaus Hellerau – Wandel in Nutzung und baulicher Struktur“, in: *Dresdner Hefte*, 51/1997, (3. Aufl. 2007), S. 50.

6 Müller 1996, S. 13–14; Flügge 1997, S. 52; auch Wolfgang Hähle: „Probleme der Denkmalpflege“, in: Werner Durth (Hg.): *Entwurf zur Moderne*, Stuttgart 1996, S. 97.

7 Siehe dazu z.B. den Text auf der Seite von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste: Michael Ernst: „Wer die Geschichte von Hellerau vergisst, wird die Gegenwart nicht begreifen“: <https://www.hellerau.org/de/schwur-der-stein-1-2022/>, 25.12.2022.



Alle daran Beteiligten wie auch die aktuell dort arbeitenden Künstler:innen und Kurator:innen beziehen sich – selbstverständlich und immer wieder betont – auf die architektonische, szenografische wie aufführungspraktische Bedeutung der historischen Experimente, die am Anfang des Unternehmens und des Gebäudes standen. Dieser Bedeutung trägt ebenso der Denkmalschutz wie der in Ausarbeitung befindliche Antrag⁸ auf Aufnahme der gesamten Gartenstadt Hellerau und des Festspielgeländes in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes Rechnung. Der historische Modellcharakter des Ensembles und dessen architektonischer, unternehmerischer, sozialer und kultureller Kontext wäre hier als Zusammenhang zu thematisieren⁹.

In diesem Abschnitt allerdings soll nur auf wenige Aspekte hingewiesen werden, die einen Rahmen sowohl für die Fragen und Kontroversen der 1990er-Jahre bildeten wie auch für unsere Recherchen. Darüber hinaus verweisen sie auf Besonderheiten, die das Produktionshaus HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste von anderen unterscheiden und spezifische Entwicklungsmöglichkeiten sichtbar werden lassen.

Die Bildungsanstalt 1911/12: Gelände – Anlage – Gebäude – Großer Saal

Folgt man den Beschreibungen, die wir herangezogen haben¹⁰ und den dort veröffentlichten Entwürfen des Architekten und Planers Heinrich Tessenow, so ist – im Unterschied zu einer allein theaterhistorischen oder szenografie-geschichtlichen Fokussierung – der Zusammenhang der verschiedenen Raumebenen und Anlagenbereiche hervorzuheben. Bei der Errichtung und Planung 1911/1912 handelte es sich eben um ein Gelände mit verschiedenen Bauten, das über eine diesen Gebäuden zugeordnete großzügige Außenanlage verfügte, die essentieller Bestandteil des Konzepts der Bildungsanstalt waren. Das Festspielhaus und sein großer Saal – gedacht als Arbeits-, Proben- und temporärer Aufführungsort – waren

nur ein Teil dieser Gesamtanlage und der mit ihr verfolgten Idee des gemeinsamen Lebens und Arbeitens, Lernens und Aufführens an einem Ort¹¹. Verschiedene Aspekte dieser Verhältnisse zwischen Festspielhaus und anderen Gebäuden sowie zwischen Gebäuden und Außenraum werden in den folgenden Zitaten thematisiert:

„Die Bildungsanstalt, gedacht als Teil eines groß angelegten Planes zur Reform des Erziehungswesens, formiert mit dem Festspielhaus – dem eigentlichen Schulgebäude –, mehreren unterschiedlich großen Wohnpavillons und 4 Brunnen einen ausgedehnten Platz. Dieser wird von zwei seitlichen Zugangsstraßen erschlossen, die der Anlage Großzügigkeit und Offenheit verleihen. Die Häuser der Platzanlage, durch offene Laubengänge miteinander verbunden, waren vorgesehen für Lehrer- und Erzieherwohnungen sowie Unterkünfte für SchülerInnen.“¹²

Den Zusammenhang und die gegenseitige Ergänzung von der Monumentalität des Festspielhauses mit der eher nachbarschaftlich geplanten Wohnbebauung kommentiert der Architekturhistoriker de Michelis: „Das große Gebäude blickt auf einen ausgedehnten Platz, der von Schülerhäusern umstanden ist, die untereinander durch grazile Lauben verbunden sind. Wie Tessenow hier die schwierige Aufgabe löst, die imposanten Dimensionen des Hauptgebäudes mit der heimeligen Größenordnung der kleinen Häuschen in Einklang zu bringen [...], all das zeugt von großer Meisterschaft.“¹³

8 Im Kontext der Bewerbung erschien als Ergebnis einer Tagung: Förderverein Weltkulturerbe Hellerau e.V. (Hg.): *Hellerau – Ort der Moderne*, Dresden 2022; Anette Hellmuth schildert den Stand der Vorbereitungen zum Februar 2022: <https://www.hellerau.org/de/hellerau-und-das-welterbe-von-anette-hellmuth-foerderverein-weltkulturerbe-hellerau-e-v/>, 25.12.2022.

9 In der erwähnten Publikation zum Weltkulturerbe-Antrag wird die Diskussion um Bedeutung und Einschätzung des auch ambivalenten Charakters des Ensembles Hellerau abgebildet. Siehe u.a.: Eva M. Battis/Nils M. Schinker/Thomas Will: „Hellerau – ein Ort der Moderne“, in: Förderverein Weltkulturerbe 2022, S. 26–37, hier: S. 30–31.

10 Gerda Wangerin/Gerhard Weiß: *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876–1950*, Essen 1976; Marco de Michelis: *Heinrich Tessenow: Das architektonische Gesamtwerk*, Stuttgart 1991; Flügge 1997; Müller 1996; Textfassung Auslobung Realisierungswettbewerb Festspielhaus Hellerau, Dresden 1999 (unveröff. Fassung, Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege Dresden).

11 In einem Text zur Gartenstadt Hellerau z.B. betonte Wolf Dohrn als unmittelbar am Projekt Hellerau/Bildungsanstalt Beteiligter u.a. die Aufenthaltsqualitäten der Anlage, die Qualität des Wohnens und Lebens für die Schüler:innen: „Darüber hinaus aber soll auch die Verpflegung und das Wohnen so eingerichtet werden, dass die Schüler und Schülerinnen in den ein, zwei Jahren, die sie bei uns verbringen, an Leib und Seele gesunde, aktiviert, gelöste, frohe, starke Menschen werden können. [...] Wir haben für gute Unterkunft gesorgt.“ (Wolf Dohrn, „Die Gartenstadt Hellerau“, zit. nach Durth 1996, S. 54).

12 Flügge 1997, S. 47.

13 de Michelis 1991, S. 31.



Was auf der mehrfach zitierten Zeichnung Tessenows aus der Vogelperspektive deutlich wird¹⁴, dass die rückwärtigen Außenanlagen des Festspielhauses/Schulgebäudes einen ganz eigenen Stellenwert für die Anlage haben sollten, ist hier formuliert:

„Ebenso konsequent axialsymmetrisch wie das Schulgebäude selbst, wird das Gebäude und der hinter ihm liegende Übungsplatz von langgestreckten umfriedeten Gartenanlagen für Licht- und Sonnenbäder flankiert. Der Übungsplatz, in der gleichen Größe wie das Schulgebäude geplant, ist eine große vertiefte Rasenfläche umgeben von 4 Sitzstufen, die von Jaques-Dalcroze für Übungen im Freien vorgesehen war und auf der später ebenfalls festliche Spiele stattfinden sollten.“¹⁵

Einen Aspekt, der für das Gebäude des Festspielhauses und seinen großen Saal ebenso wie für die Anlage insgesamt charakteristisch war – die besondere Verbindung zwischen Innen und Außen – thematisiert ein Abschnitt im Auslobungstext zum Realisierungswettbewerb (s. 4.1) und beschrieb so auch das Verhältnis von Haus und Gelände zum gesamten Gartenstadt-Komplex:

„[...] wie auch der Gartenanlagen, der Sonnenbadhöfe, der Festwiese bilden [sie] differenzierte Verbindungen von sich öffnenden und schließenden Räumen. In der Geste des Bergens und Offenbarens bot der architektonische Entwurf Tessenows, der nur in Teilen zur Ausführung kam, ein Gefüge unterschiedlicher Freiräume, sowohl Trennungen als auch Verbindungen. Die durchgängig angelegten Pergolen, die Brunnenlauben, die großzügig geplanten Freianlagen mit all ihrem Weggeflecht führen jedoch letztlich immer wieder zurück in das Haus der Bildungsanstalt bzw. in die alltägliche Gegenwart des öffentlichen, umbauten, erweiterten Straßenraumes des Vorplatzes, sozusagen in die Wirklichkeit der Gartenstadt.“¹⁶

Festspielhaus und sein großer Saal – offene Architektur für variable Raumordnungen

„Das Schulgebäude selbst gliedert sich in einen langgestreckten Mittelbau und zwei u-förmige, zweigeschossige Seitenflügel, die jeweils einen eingeschossigen Übungssaal mit Oberlicht umschließen. [...] Man betrat das Gebäude durch den 5türigen Haupteingang über den Portikus des Mittelbaus und stand dann in einem großzügigen Vestibül, dem seitlich je eine Haupttreppenhalle ins Obergeschoß angelagert war. In den u-förmigen Seitenflügeln waren im Erdgeschoß hauptsächlich Übungssäle, Garderoben, Damen- bzw. Herrenbad mit Ausgang zu den blickgeschützten Höfen für Luft- und Sonnenbad untergebracht. Diese eingeschossigen Hallen (Höhe ca. 5 m) waren durch Deckenfenster lichtdurchflutet und hell. Im Obergeschoß beherbergten die Seitenflügel kleinere Übungsräume, Büroräume für Direktion und Verwaltung, Erfrischungsraum, Leseraum und Lehrerzimmer.

Das eigentlich sensationelle und bedeutende Kernstück des Gebäudes war der große Saal, der sich über den gesamten Mittelbau über drei Geschosse (ca. 12 m) erstreckt. Der Saal ließ sich in drei Bereiche aufgliedern: den Bühnenraum am nördlichen Kopfende (16×16 m), den Saalbereich selbst und einen festgelegten Teil des Zuschauerraumes über dem Foyer mit stetig erhöhten Sitzreihen für ca. 700 Personen¹⁷. Dieser Zuschauerraum war über die Haupttreppen zu erreichen und in sich unveränderlich. Die quadratischen, zweigeschossigen Übungssäle mit Galerie (Höhe ca. 7 m) konnten mit dem großen Saal verbunden werden und auf diese Weise den Bühnenraum erweitern oder als Neben- bzw. Seitenbühne dienen.

14 Siehe z.B. Nina Sonntag: *Raumtheater. Adolphe Appias theaterästhetische Konzeption in Hellerau*, Essen 2011 S. 45, Abb. 11; Wangerin/Weiß 1976, S. 28 und dort im Text: „Mit der gleichen Sorgfalt wie die Gebäudekomplexe gestaltet Tessenow auch die Gartenanlagen nach architektonischräumlichen Gesichtspunkten.“ (Ebenda, S. 29).

15 Müller 1996, S. 17.

16 Auslobung Realisierungswettbewerb, S. 22.

17 Bei Flügge gibt es keine weiteren Quellenreferenzen. In der im Anhang zur Auslobung des Realisierungswettbewerbs veröffentlichten bauhistorischen Untersuchung findet sich u.a. ein Zitat aus einem zeitgenössischen Text (Arthur Seidl, 1912), in dem von 560 Sitz- und ca. 40 Stehplätzen auf dieser Tribüne die Rede ist: Anhang C zur Auslobung des Baudenkmal Festspielhaus, S. 10, in: Auslobung Realisierungswettbewerb 1999.



Das Imposante am Saal war jedoch seine Konzeption als ein einheitlicher Raum, der von allen Installationen und festen Einbauten frei gehalten blieb und dadurch Spielraum für verschiedene Verwendungen und Verwandlungen bot. Dank des Einsatzes eines variablen Systems ungleich großer, beweglicher ‚Praktikabeln‘ und Treppen konnten Bühne und Zuschauerraum unterschiedliche Formen und Größen annehmen.“¹⁸

„Dieses System (d.i. Auskleidung und Beleuchtungsanlage) passt sich hervorragend der Architektur des Saales an, den Tessenow gemeinsam mit Appia als großen, von allen festen Installationen freien Quader konzipiert; sowohl die Bühne als auch die Zuschauer-Sitzreihen (mit Ausnahme einer kleinen Galerie oberhalb des Instituts-eingangs) können – dank des Einsatzes beweglicher Praktikabel – unterschiedliche Formen annehmen. Weder Bühne noch Vorhang unterbrechen das Kontinuum dieses Raumes, der auf der rückwärtigen Seite zum Garten hin geöffnet werden kann. [...] Um diesen Saal herum, der sich längs der Hauptachse des Gebäudes über dessen gesamte Tiefe erstreckt, errichtet Tessenow eine Anlage von außer-gewöhnlicher Schlichtheit.“¹⁹

Diese beiden Zitate, in denen die Gesamtheit des Festspielhauses und die besondere Konstruktion des großen Saals beschrieben werden, halten einen für Raum-Ordnungen der Aufführungskünste wesentlichen Aspekt fest, der Teil einer experimentierenden Theaterreform um die Wende zum und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde. Als Raumbühne beschrieben oder auch als Einraumtheater²⁰ wird eine solche Konzeption in Überlegungen und Entwürfen z.B. des Architekten Werner Ruhnau seit den 1950er- Jahren²¹ fortgeführt oder unter dem Begriff ‚Monospace‘²² heute erneut aktualisiert. Ruhnau hatte u.a. 1960 in der Zeitschrift *Theater heute* einen Theaterbau gefordert, „das Theater als Ort des Geschehens frei in eine klimatisierte Stadtlandschaft zu stellen, diesen Ort es Geschehens nicht in Zuschauer- und Bühnenteil aufzugliedern, sondern dem Theater durch ein gleichmäßig über Bühnen- und Zuschauer- teil gezogenes System beweglicher Podien die Möglichkeit zu geben,

sich zu realisieren, wie immer es sich realisieren möchte“²³. Ruhnau war – folgerichtig – in den 1990er-Jahren höchst aktives Mitglied der Architektengruppe im Verein Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. (s. 4.1).

Die historische Nutzung der Anlage als Bildungsanstalt Dalcroze/ für rhythmische Gymnastik und die des großen Saals als Aufführungsort für die von Schülern und Lehrern konzipierten Festspiele, die allerdings nur zweimal stattfinden konnten, war zugleich auf eine spezifische künstlerisch-reformerische Perspektive angelegt, die das durchaus ambivalent zu sehende große Gemeinschaftserleben, vor allem musikalisch, rhythmisch und atmosphärisch evoziert, in den Mittelpunkt stellte. Beide Seiten – die künstlerisch-technischen Innovationen, die räumliche und szenografische Konventionen des Theaters durchstrichen, wie auch die sozial-kulturelle Fokussierung auf eine lebensreformerisch inspirierte Gemeinschaftsidee – bestimmen diese erste historische Schicht.²⁴

18 Flügge 1997, S. 47–48.

19 de Michelis 1991, S. 31.

20 Sonntag 2011, S. 79–81. Siehe auch: Silke Koneffke: *Theater Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin 1999, S. 43–52 (Hellerau), S. 242–252 (Einraumtheater).

21 Deutsche Bauzeitschrift (DBZ) (Hg.): *Ruhnau – Versammlungsstätten*. Gütersloh 1969; Jan Lazardzig: „Homo Ludens, BRD“, in: MAP #10, Oktober 2019: <http://www.perfomap.de/map10/modellieren/homo-ludens-brd.-zu-werner-ruhnaus-spielraumkonzeptionen> 10.12.2022; Barbara Büscher: „Mobile Spielräume“, in: Barbara Büscher/Verena E. Eitel/Beatrix v. Pilgrim (Hg.): *Raumverschiebung*, Hildesheim 2014, S. 43–60.

22 Sabine Hansmann: *Monospace and Multiverse. Exploring Space with Actor-Network-Theory*, Bielefeld 2021.

23 Werner Ruhnau: „Der Theaterarchitekt als Theaterprophet“, in: *Theater heute* H.4/1960, S. 18.

24 Siehe z.B.: Nils M. Schinker: „Die Zeugnisse der Lebensreformideen in Hellerau“, in: Förderverein Weltkulturerbe 2022, S. 78–99.



Szenografische Innovationen: anti-illusionistisch, rhythmisch-beweglich und multi-perspektivisch

Teil der Gesamtkonzeption des Festspielhauses/der Bildungsanstalt und des repräsentativen Kerns, des großen Saals, ist die szenografische Ausstattung, die mit zeitgenössischen technischen Innovationen arbeitete und den Ideen und Entwürfen Appias folgend abstrahierend, anti-illusionistisch war. Sie ist bis heute ein Referenzmodell für innovative Theaterszenografie.²⁵ Zwei Elemente dieser szenografischen Innovationen seien hier mit Zitaten belegt: die beweglichen Raumelemente, die wie oben bereits erwähnt von Appia ‚Praktikabeln‘ genannt worden waren, und die Lichanlage einschließlich der Auskleidung der Wände, die den ganzen Saal zu einem einheitlichen und geschlossenen Raumkörper werden ließen. Der Appia-Experte Richard C. Beacham betont in dem folgenden ersten Zitat die Verbindung zu dessen Entwürfen ‚Rhythmische Räume‘ (*espaces rythmiques*) und weist auf den bewusst gesetzten Gegensatz von Statik und strenger Linienführung der ‚Praktikabeln‘ zur Materialität der Körperbewegungen hin:

„Zum Frühjahr 1909 hatte Appia Dalcroze etwa 20 Entwürfe vorgelegt, die er *Rhythmische Räume* nannte. Dalcroze nahm sie begeistert auf. Appias statische Szenarien betonten die Lebendigkeit des menschlichen Körpers. Die strengen Linien und Winkel bekamen, konfrontiert mit den weichen, zarten Konturen und Bewegungen der Körper, geradezu Leben eingehaucht. Das versetzte die Zuschauer in die Lage, die physische Qualität der Szenerie zu erspüren. Obwohl Appias angedachte Bühnenaufbauten selbst jegliches Element von Zeit oder Bewegung entbehrten, würden ihre Proportionen und ihre architektonische Harmonie dem Betrachter ein starkes Gefühl von Rhythmus vermitteln.

Seine Entwürfe waren auch mehr als Kulissenvorschläge für rhythmische Übungen: Sie konnten dazu beitragen, die Beziehung zwischen Musik, Zeit, Raum und Bewegung zu verdeutlichen [...].“²⁶

Einen weiteren Aspekt betonen Brandstetter/Wiens in der Einleitung ihres 2010 gemeinsam herausgegebenen Bandes, der auf einer Tagung in Hellerau basiert: „Angeregt durch die wissenschaftlichen Erkenntnisse jener Zeit, konzipierte Appia Theater als einen Vorgang, der Raum nicht mehr a priori voraussetzt und als solchen abbilden will. Anstatt die Welt im Theater ‚ins Bild zu setzen‘, gestaltete man die Bühne nun als offenen, dynamischen Raum. [...] Zweifellos waren Appias Reformen ein Wagnis: Die von ihm entworfene Szenografie abstrahierte den Raum. [...] wurde Raum in geometrischen Grundformen modularisiert.“²⁷

Die Modularisierung ebenso wie die skulptural gedachte Ausstattung des Bühnenraumes, der eben nicht mehr zweidimensionales Bild – wie in der illusionistischen Bühnenmalerei – war²⁸, sind wesentliche Elemente der experimentellen Szenografie Appias:

„An die Stelle der zweidimensionalen Kulissen sollten ‚Praktikabeln‘ treten: plastische Gegenstände, deren Masse und Volumen sich in der Verdrängung von Raum zeigt. Das Bühnenbild sollte als ein skulpturierter Bereich wahrgenommen werden, der über Höhe, Tiefe und Volumen verfügte und in dessen statischen und greifbaren Aufbau der Schauspieler Leben und Bewegung bringt.“²⁹

Als große Neuerung in experimenteller Erweiterung der historischen Möglichkeiten elektrischer Beleuchtung wird von Alexander von Salzmann in Kooperation mit Appia eine spezifische Lichanlage für den großen Saal entwickelt. Sie wurde zum wesentlichen Bestandteil der abstrahierenden, anti-illusionistischen Szenografie:

„Der gesamte Saal von Hellerau – sowohl der Bühnen- als auch der Zuschauerbereich – wurden von tausenden Lichtern erleuchtet, einige gefärbt, die ihr Licht durch besonders präpariertes Wachstuch

25 Siehe u.a.: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias*, Berlin 2010.

26 Richard C. Beacham: „Adolphe Appia - Von der Theorie zur Praxis“, in: Dieter Jaenicke und Ralf Lindner (Hg.): *Rekonstruktion der Zukunft*, Leipzig 2017, S. 53. (Hervorhebungen durch die Autorin)

27 Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens: „Ohne Fluchtpunkt: ‚Szenische Module‘ und der Tanz der Teile“, in: Brandstetter/Wiens 2010, S. 13.

28 Siehe dazu u.a. Sonntag 2011, S. 18-19.

29 Richard C. Beacham: *Adolphe Appia – Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006, S. 47.



streuten. Diese in Öl getränkten Tuchbahnen verkleideten alle Wände und Decken des Gebäudes. Auf diese Weise entstand das *diffuse Licht*, das Appia Jahre zuvor gefordert hatte. Um das ebenfalls verlangte *formgebende* oder auch plastische Licht zu erzeugen, wurde an der Decke des Saals hinter Schiebewänden ein System aus beweglichen Scheinwerfern montiert. Nun konnte Licht die emotionalen Nuancen der Musik subtil und vielfältig ausdrücken. Die neu entwickelte ‚Lichtorgel‘ konnte eine einzige Person bedienen und zentral steuern.“³⁰

Die Kunsthistorikerin Nina Sonntag imaginiert in ihrer Untersuchung einen Raumeffekt, den man auch aus den Fotos von der Bespielung der rekonstruierten Appa-Bühne (s. 6.2) herauslesen kann und den man heute mit dem Begriff ‚immersiv‘³¹ belegen würde.

„Ohne die Stoffbahnen wäre der Raumeindruck ein völlig anderer, da die Wände zu allen Seiten durch Pfeiler gegliedert sind. Die Lichtkonzeption blendet die architektonischen Gegebenheiten des Raumes aus. Durch die mit Stoffbahnen verblendeten Wände und die dazwischen liegenden Lichtquellen weist der Raum keine sichtbaren Grenzen mehr auf. Die Wände werden immaterialisiert und scheinen sich aufzulösen.“³²

Ein Raum, der ein solches Eintauchen durch die Auflösung seiner baulichen Materialität fordert oder ermöglicht, kann zugleich – und das wird insbesondere in Hinblick auf die von Dalcroze nicht sehr geschätzte³³ Inszenierung von Paul Claudels „Verkündigung“ im Jahre 1913 thematisiert, die von Martin Buber als Dramaturg begleitet wurde³⁴ – „zur Erfahrung von etwas ‚Unnennbarem‘ werden, als ein im ‚Hier und Jetzt‘ der Bühne erahnbare ‚Außerhalb‘, eine spirituelle Qualität, die das Prinzip des ‚schöpferischen Lichts‘ zur Anschauung brachte“.³⁵ Verschwunden sind damit aber auch alle Referenzen auf soziale, politische und kulturelle Differenzen und Auseinandersetzungen.

Bauliche Veränderungen durch die militärischen Nutzungen

Die eingangs erwähnten beiden Nutzungsschichten des Festspielhauses und -geländes durch Polizei und Militär begannen Ende der 1930er-Jahre. Schon vorher – 1934 – hatten die Nationalsozialisten, wie neuere Forschungen hervorgehoben haben³⁶, das Haus als Veranstaltungsort für die erste sogenannte Reichstheaterwoche benutzt.

„Nach einer kurzen Blütezeit [...] beginnt mit dem Ersten Weltkrieg für das Festspielhaus ein Leidensweg, der es in symbolischer Weise zum Zeitzeugen deutscher Geschichte macht. Es sollte als Lazarett genutzt werden, der Versuch einer freien Tanzschule scheitert, und schließlich geschieht ab 1937 eine Neubestimmung als Kaserne für die Reichspolizei, die SA, die SS. In dieser Zeit entstanden die beiden Kasernengebäude und es erfolgten die Umbauten im Festspielhaus. Aus dem von Dalcroze, Appia und Tessenow erdachten, frei durchwegten, offenen Raumgefüge wurde ein der Naziideologie entsprechendes geschlossenes System mit Zentralperspektive. Nach dem Zweiten Weltkrieg zieht die Rote Armee ein und nutzt das Gelände als Krankenhaus, Sportgelände und Quartier für eine Fallschirmjäger-Einheit.“³⁷

30 Beacham, Von der Theorie zur Praxis, 2017, S. 56.

31 Drei unterschiedliche Zugänge zum Thema Immersion/immersiv: Britta Neitzel: „Facetten räumlicher Immersion in technischen Medien“, in: *Montage/AV*, H.17-2/2008, S. 145–158; *Jahrbuch immersiver Medien*, hg. v. Institut für immersive Medien, FH Kiel, 2011 ff.; Jacqueline Machon: *Immersive theatres*, Basingstoke 2013.

32 Sonntag 2011, S. 83.

33 Sonntag erwähnt, dass Dalcroze gegen diese von Dohrn beworbene Inszenierung passiven Widerstand leistete. Sonntag 2011, S. 60.

34 Er schrieb dazu einen Text im Programmbuch der Inszenierung unter dem Titel „Das Raumproblem der Bühne“ (wieder veröffentlicht in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2012, S. 428–433). Siehe dazu: Freddie Rokkem, „Continuity and Disruption. Martin Buber, Hellerau and The Space Problem in Theatre“, in: Brandstetter/Wiens 2010, S. 206–221.

35 Brandstetter/Wiens 2010, S. 22.

36 Siehe dazu: Michael Ernst: „Wer die Geschichte von Hellerau vergisst, wird die Gegenwart nicht begreifen.“: www.hellerau.org/de/schwur-der-stein-1-2022/, 20.12.2022. Der Autor bezieht sich vor allem auf Materialien aus dem Forschungsprojekt des ISGV (Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden): <https://www.isgv.de/projekte/saechsische-geschichte/geschichte-des-festspielhauses-hellerau>, 20.12.2022.

37 Auslobung Realisierungswettbewerb 1999, S. 31.



So steht es im Text der Auslobung zum Realisierungswettbewerb von 1999 (s. 4.1). In wenigen anderen Publikationen können wir noch etwas über die baulichen Veränderungen des Hauses und der Anlage erfahren; Material zu den konkreten Nutzungen und dem, was in den Kasernen – und mit ihnen verbunden – an Gewalt stattgefunden haben mag, findet man bisher nicht.

„Mit dem Bau der östlichen und westlichen Kasernengebäude wurde die räumliche Qualität des Vorplatzes grundlegend verändert. So entstand aus einem ursprünglich öffentlichen Raum ein geschlossener Appellplatz mit der ausschließlich axialen Dominanz des Festspielhausgebäudes.“³⁸

„Die Großzügigkeit der Erdgeschossstruktur mit den vielfältigen Öffnungsmöglichkeiten der Räume ging verloren. Die Räume der Seitenflügel wurden umfunktioniert zu Lese- und Speisezimmer für die Mannschaften, Gesellschaftsräume [...]. Auch die Seitenbühnen büßten durch das Einbringen von Geschossdecken ihre Zweigeschossigkeit ein. [...] Den einschneidendsten Umbau aber erfuhr der Mittelbau. Der großzügige Saal wurde durch den Einzug einer Wand im südlichen Teil verkleinert. [...] Er diente der Polizeischule nun als Turnhalle. In den Bereich des Zuschauerraums mit ansteigenden Sitzreihen wurden mehrere Geschossdecken eingezogen für Hörsäle und einen Waffenraum.

[...] Die Rote Armee hat keine wesentlichen baulichen Veränderungen vorgenommen. [...] 5 Jahrzehnte prangte am Giebel statt des Yin/Yang-Zeiches der Sowjetstern.“³⁹

„Obwohl die gesamte Gartenstadt einschließlich der Deutschen Werkstätten 1955 unter Denkmalschutz gestellt wurde, hatte dies auf das Festspielhaus keinerlei Auswirkungen. [...] Ebenso wenig hat die Eintragung in die Zentrale Denkmalliste der DDR im Jahr 1979 daran etwas geändert.“⁴⁰

Die Form der ‚Enteignung‘ eines Kulturortes und die Überlagerungen durch militärische Nutzungen ist dem ruinösen Zustand des Hauses und Ortes nach dem Abzug der sowjetischen Armee 1992 zunächst eingeschrieben. Darauf – wie erwähnt und in 4.2 erläutert – reagiert auch das kuratorische und künstlerische Programm der

ersten Phase. In welcher Weise diese Erinnerung für die zukünftige Gestaltung des Hauses – sowohl in baulicher wie in programmatischer Hinsicht – wichtig werden sollte, war ein wesentlicher Punkt der Debatte auf der 1995 von der Stiftung Wüstenrot initiierten und finanzierten Tagung.

Für die Re-Konstruktion und ihre konzeptionellen Grundlagen waren auch Fragen des Denkmalschutzes von grundlegender Bedeutung. Dessen Geschichte – den Gesamtkomplex Gartenstadt Hellerau und Festspielhaus betreffend –, auf die auch das obige Zitat von Müller verweist, erläuterte der Dresdner Hauptkonservator Wolfgang Hähle auf der 1995er-Tagung⁴¹.

Wieder-Aneignung als Kulturort unter welchen Prämissen? Wüstenrot-Tagung 1995

Hähle beendete seinen Beitrag auf der Tagung mit der Benennung zweier alternativer Haltungen zur Wieder-Aneignung des Hauses als Kulturort: „Diskussionen zum Umgang mit Hellerau schließen die Bewahrung des Status quo wie die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands, was immer das auch im Detail ist oder gewesen sein mag, als Möglichkeiten ein.“⁴²

Zur Tagung, die mit einigen Vorträgen und Statements vor allen Dingen die Diskussion in Arbeitsgruppen anstoßen wollte⁴³, waren neben Mitgliedern des Vereins Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. Vertreter:innen des Werkbundes, Vertreter:innen von Stiftungen, die sich bereits in Hellerau engagierten, Architekt:innen, Künstler:innen und Kurator:innen, Kulturpolitiker:innen, Journalist:innen u.a. eingeladen und anwesend.⁴⁴

38 Ebenda, S. 21 (Th. Böll).

39 Flügge 1997, S. 50–52.

40 Müller 1996, S. 13–14.

41 Hähle 1996, S. 95–101.

42 Ebenda, S. 101.

43 Protokolle der Diskussionen zu den Beiträgen und aus den Arbeitsgruppen sind im Band zur Tagung ebenfalls abgedruckt: Durth 1996, S. 107–156.

44 Die Liste der Teilnehmer:innen findet man: Durth 1996, S. 160–161.



Im Vorwort zum Tagungsband betont der Herausgeber Werner Durth, dass das Festspielhaus, nachdem es wieder zugänglich geworden ist, als ein Monument der Moderne „zugleich ein singuläres Mahnmal für die Umbrüche deutscher Geschichte in diesem Jahrhundert ist“⁴⁵. Wie damit umgehen? Das wurde zu einem wesentlichen Diskussionspunkt der Tagung. Die markanteste Position formulierte dazu der Oldenburger Kunstpädagoge Gert Selle, indem er den Innenraum des Festspielhauses als leeren, offengelassenen Raum verstehen möchte, der der Erinnerung dient.⁴⁶

„Es wäre doch sinnvoll, bevor überhaupt an ein Neunutzungs- oder Revitalisierungskonzept dieses Ortes im ganzen oder besonderen gedacht werden kann und der Planungspragmatismus seine Blüten treibt, zu prüfen, was dieser Ort im gegenwärtigen Zustand zu sagen hat, welche ‚Texte‘ und Bilder er bereithält, die unsere Vorstellungskraft herausfordern.“⁴⁷ Und er plädiert in diesem Sinne für eine auf Zeit angelegte, gemeinsame Suchbewegung als ästhetisches Ereignis: „Gerade deshalb sollten Spezialisten der Geduld, Künstler, auch Kulturwissenschaftler, mit langfristigem Forschungsinteresse hier zu einer Art Werkstatt-Akademie zusammentreten, zu einer integrativen Suchbewegung, die Teil des Programms wäre, das sich hier entwickeln könnte.“⁴⁸

Seine Position wurde ausführlich diskutiert, es wurde widersprochen, es wurden grundlegende Aspekte aufgenommen und um bewusste Kontraste durch zeitgenössische Akzente ergänzt.⁴⁹ Roland Ostertag, der Präsident der Bundesarchitektenkammer, sieht schließlich eine Möglichkeit darin, „daraus eine langsame, stetige, behutsame, gelassene Weiterentwicklung auch im architektonischen Bereich abzuleiten, die sich parallel zur inhaltlichen Klärung bewegt.“⁵⁰

Er fasst im Verlauf der weiteren Diskussion – vereinfachend, wie er selbst sagt – die Diskussion in drei Modellen zusammen: „Modell 1 soll das Rekonstruktionsmodell bezeichnen, das sich am ‚ursprünglichen‘ Zustand orientiert. Modell 2 ist jenes Modell, das sich vom jetzigen Zustand herleitet und Modell 3 soll das ‚Schichtenmodell‘ sein, [...] das alle Schichten der Geschichte als spürbar und erlebbar erhalten will.“⁵¹

Letztlich verabschieden die Teilnehmer:innen ein Memorandum, in dem sich einige der hier kurz skizzierten Ideen wiederfinden lassen. So heißt es unter Punkt 3:

„Für das Festspielhaus und seine Umgebung sind im Sinne des Werkstattgedankens und eines offenen ‚Raums zum Tätigsein‘ flexible Nutzungskonzepte zu suchen, die den Gründungsimpuls der interdisziplinären Begegnung und Zusammenarbeit von Künstlern und Kulturschaffenden aus unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen in europäischen Maßstab weitertragen und aktualisieren.“⁵²

Und ergänzend dazu in Punkt 4: „Die Nutzungskonzepte für die bestehenden Gebäude sollten zukunfts offen und reversibel sein, um neue Erfahrungen integrieren und institutionelle Verhärtungen vermeiden zu können.“⁵³ Und nicht zuletzt wird festgehalten, was die Arbeit des Vereins mit dem Ineinander von Bauen und kuratorisch-künstlerischem Programm begonnen hatte (s. 4.1): „[...] um das Bauen zugleich Lernprozess im Umgang mit dem Gebäude werden zu lassen, sollen Formen kultureller Tätigkeit und Aneignung der Bauten entwickelt werden, die eine Gleichzeitigkeit von Reparatur und Betrieb erlauben.“⁵⁴

Barbara Büscher

45 Durth 1996, S. 9.

46 Gert Selle: „Werkstatt des Erinnerns“, in: Durth 1996, S. 65–79, hier: S. 72.

47 Ebenda, S. 70.

48 Ebenda, S. 76.

49 Siehe die Diskussion, in: Durth 1996, S. 115–116.

50 Roland Ostertag in: Gespräche der Arbeitsgruppen, in: Durth 1996, S. 140.

51 Ebenda, S. 143.

52 Memorandum für Hellerau, in: Durth 1996, S. 157.

53 Ebenda, S. 158.

54 Ebenda, S. 157.



4. Geschichte der 1990er-Jahre: Der Prozess der Wiederaneignung als künstlerischer Ort

4.1 Arbeiten an der Rekonstruktion und Instandsetzung des Gebäudes und Geländes

Als der Förderverein für die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.⁵⁵ (s. 5) Anfang der 1990er-Jahre seine Aktivitäten aufnahm, befand sich das Festspielhaus in einem desolaten Zustand. Auch die weiteren Gebäude auf dem Gelände waren sanierungsbedürftig und konnten nicht genutzt werden. Da das Dach des Festspielhaus-Gebäudes einsturzgefährdet war, war das Betreten und demzufolge natürlich auch jede Form der Bespielung des Festspielhaus-Saals zunächst nicht möglich. Die grundlegende Instandsetzung und Sanierung hin zur erneuten Nutzbarkeit für die Aufführungskünste und alle damit einhergehenden Aushandlungsprozesse waren Teil der ersten Phase der Wiederaneignung und begleiteten den Weg Helleraus zum Produktions- und Aufführungshaus bis weit in die 2000er-Jahre hinein.

Drei Phasen haben wir hier unterteilt: „Bespielung und Instandsetzung als wechselseitiger Prozess“, „Die Wettbewerbe und die unterschiedlichen Auffassungen von Rekonstruktion“ und schließlich „Die architektonische Rekonstruktion“.

Nach einer kurzen Übersicht über die zahlreichen Sanierungsaktivitäten liegt der Fokus zunächst auf den ersten Sanierungsschritten, die maßgeblich durch den Architekten Fabian Zimmermann und sein Büro atelier-4d Architekten in enger wechselseitiger Beziehung zu den unmittelbaren künstlerischen Aktivitäten geprägt wurden.

Dem liegt ein ausführliches Interview mit Fabian Zimmermann zugrunde.⁵⁶ Daran interessierte uns im Besonderen, wie ein Ineinander von baulicher und künstlerischer Aktivität zu einer eigenen Form des Programmierens werden kann, wie es sich schließlich im Entwurf Fabian Zimmermanns für den Realisierungswettbewerb (1999) in Hinsicht auf den großen Saal des Festspielhauses nochmals verdeutlicht. Zimmermanns Konzept zeigt exemplarisch, wie eine auf dem Prozessualen basierende Idee von Rekonstruktion, anschließend an die praktischen Erfahrungen der ersten Jahre vor Ort, hätte aussehen können.

Folgend werden Aspekte des Realisierungswettbewerbs, der den sukzessiven Sanierungsprozess auf die Ebene eines Gesamt-sanierungs-Konzeptes hob, und des zwei Jahre zuvor stattgefundenen Ideenwettbewerbs, dessen Ergebnis in den Realisierungswettbewerb einging, skizziert. Die Wettbewerbs-Auslobungen, die wir aus dem Archiv des Landesamts für Denkmalpflege Dresden heranziehen konnten, stehen natürlich in Verbindung zur in Kapitel 3 dargestellten Wüstenrot-Tagung von 1995 im Sinne einer Fortführung und Ausdifferenzierung; zum einen personell – so war z.B. Werner Durth Fachpreisrichter beim Realisierungswettbewerb und Roland Oster-tag Preisrichter beim Ideenwettbewerb – v.a. aber in Hinsicht auf die damaligen Diskussionen zum Umgang mit Hellerau.

⁵⁵ Im Weiteren Europäische Werkstatt genannt.

⁵⁶ Fabian Zimmermann hat den Textabschnitt mit den zitierten Passagen freundlicherweise gegengelesen.



Die von Roland Ostertag genannten drei Modelle (s. 3) können als Folie dienen, wenn es in der folgenden Darstellung einzelner Aspekte darum geht, worauf sich innerhalb der aufgezeigten historischen Schichten bezogen wird und welche Idee von oder Haltung zur baulichen Rekonstruktion daran sichtbar werden kann.

Auch lassen sich aus den Auslobungen und Entwürfen der beiden Wettbewerbe Anschlüsse an unterschiedliche Nutzungskonzepte herauslesen bzw. wollen wir darauf verweisen, welche Schwerpunkte die Auslobungen schließlich setzen. Teils lassen sich stärker die Ideen der Gründungszeit (s. 3), teils stärker die damals gegenwärtige Situation der 1990er-Jahre oder konkrete Zukunftsvisionen für Hellerau als Produktions- und Aufführungsort als Bezug benennen.

Zuletzt wird anhand von ausgewählten Aspekten auf den prämierten Entwurf des Architekturbüros Josef Peter Meier-Scupins, und seiner – nicht vollständigen – Umsetzung, die erst 2015 letztendlich abgeschlossen worden war, eingegangen.

Auch heute ist der Prozess der Vermittlung zwischen Vergangem und dem Bedarf gegenwärtiger und zukünftiger Nutzung nicht abgeschlossen: Aktuell wird der Ostflügel, als letztes noch ungenutztes Gebäude auf dem Gelände, saniert. Eine Studiobühne, ein Probenstudio, Residenzapartments, Werkstätten, Ateliers und eine erweiterte Gastronomie sollen entstehen.

Ursprünglich standen an der Stelle des heutigen Ostflügels (wie der Westflügel eine der ehemaligen Kasernen, erbaut durch die Nazis in den 1930er-Jahren) zwei separate Häuser, zwischen ihnen gab es den eigentlichen Zugang zum Hof des Festspielgeländes. Dieser Bezug zur Tessenow'schen Zeit soll mit den vorhandenen Gegebenheiten und neu entstandenen Nutzungsanforderungen vereint werden. „Geplant ist ein dachhoher Raum in der Mitte des langgestreckten Gebäudes, der sowohl als zusätzlicher Zugang gen Europäisches Zentrum als auch als Verbindungsweg von Gartenstadt zum Festspielhausareal dienen soll.“⁵⁷

Chronologie wesentlicher Sanierungsaktivitäten⁵⁸

- 1992** Beginn Sanierung der östlichen Pavillonhäuser durch Wüstenrot-Stiftung
- 1994** Installierung Notdach aus weißer Plastikfolie für den Mittelbau des Festspielhauses, Finanzierung durch Deutsche Stiftung Denkmalschutz; Einrichtung von zwei dauerhaften Arbeitsräumen im westlichen Seitenflügel, erste Bespielung des Saals bei *Fest III*; Besitzüberlassung an den Verein Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. durch den Freistaat Sachsen
- 1995** Beginn bauliche Sanierung des Festspielhauses durch das – Architekturbüro atelier-4d Architekten unter der Leitung
- 2001** des Architekten Fabian Zimmermann; wichtigstes Bauprojekt war die Instandsetzung der Dächer des Festspielhauses
- 1996** Beginn Sanierung der westlichen Pavillonhäuser durch Wüstenrot-Stiftung; Fertigstellung Sanierung östliche Pavillonhäuser
- 1997** Sanierung u.a. des Foyers und beider Treppenhäuser durch Mittel der Getty-Stiftung
- 1999** Wiederherstellung der Freitreppe vor dem Festspielhaus in ursprünglicher Gestaltung; Einbau provisorische Heizungsanlage (ermöglicht ganzjährigen Spielbetrieb)
- 2001** Beginn Sanierung Westflügel durch das Architekturbüro Meier-Scupin, Finanzierung durch Freistaat Sachsen
- 2002** Fertigstellung Sanierung westliche Pavillonhäuser
- 2004** Stadt Dresden übernimmt die Trägerschaft über das Gelände

⁵⁷ Michael Ernst: „Neue Räume für die Kunst“, in: Hellerau MAGAZIN, 2/2021: https://www.hellerau.org/de/ostfluegel_2-2021/, 15.12.2022.

⁵⁸ Quellen: „Damals und heute – ein Überblick“, Website Hellerau: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2020-07-14-download_geschichte_hellerau.pdf, 15.12.2022; Hans-Stefan Müller: *Festspielhaus Hellerau*, Diplomarbeit TFH Berlin, 1996, S. 39 f.; *Utopie Existenz Utopie. Rekultivierung des Festspielhauses 1990–2006*; Ausstellungskatalog (Redaktion: Marion Demuth, Claudia Reichardt, Gabriele Gorgas), Dresden 2006; Website Wüstenrot-Stiftung: <https://wuestenrot-stiftung.de/gartenstadt-hellerau/>, 13.12.2022; Ernst 2021.



- 2005 Beginn Sanierung des Festspielhaus-Inneren durch das Architekturbüro Meier-Scupin
- 2011 Sanierung Fassade Festspielhaus
- 2014 Fertigstellung Sanierung Westflügel; Entstehung von zehn Künstlerappartements und Probebühne unter dem Dach
- 2016 Fertigstellung Dach Seitenflügel Ost
- 2018 Beschluss der Stadt Dresden zur Sanierung Ostflügel, Architekten: Heinle, Wischer und Partner
- 2021 Beginn Sanierung Ostflügel
- vorauss.
- 2023 Fertigstellung Sanierung Ostflügel

Phase 1: Bespielung und Instandsetzung als wechselseitiger Prozess

Status Denkmalschutz und Notsicherung unter erschwerten Bedingungen

Schon zu Beginn der Aktivitäten um die Wiederbelebung des Festspielhauses stand dieses unter Denkmalschutz. Neben Bemühungen bereits in den 1920er-Jahren um die Anerkennung des Denkmalswerts des Festspielhauses erschien dieses in der Bekanntmachung der zentralen Denkmalliste der DDR vom 25. September 1979 per Gesetzblatt zusammen mit der Gartenstadt Hellerau. Unabhängig von der zentralen Liste wurde das Festspielhaus schon 1975 als Denkmal betrachtet.⁵⁹

Von Beginn an war für Fabian Zimmermann und sein Architekturbüro atelier-4d, die die ersten Sanierungsschritte überhaupt nach dem Abzug der GUS-Truppen verantworteten, der Denkmalschutz-Status⁶⁰ des Festspielhauses wesentlicher Bezugspunkt. Als das Gebäude bzw. Gelände nun wieder zugänglich war, wurden parallel zu den künstlerisch motivierten Bemühungen des Vereins verschiedenste Untersuchungen, die im Kontext des Denkmalschutzes standen, durchgeführt.

„Das heißt, es gibt eine Vielfalt von Untersuchungen, die wir zum Teil selbst und mit den Mitgliedern des Fördervereins unternommen haben und die zum Teil mithilfe von professionellen Gutachtern erstellt wurden. Aber dort wo tatsächlich große Untersuchungen gemacht wurden, sind auch die Unterlagen noch vorhanden. Darin wird sehr akribisch auseinandergenommen, welche von den Gebäudeteilen noch original waren, welche vielleicht eine originale Struktur hatten, aber keine originalen Oberflächen mehr, welche verformt wurden, was überbaut wurde und wann welche Umbauphase stattgefunden hat. Daraus kann man dann eine denkmalschutzrechtliche Zielsetzung entwickeln – das hieß aber irgendwie anders. Auf jeden Fall wurde auf der Basis von Gutachten – da gab es auch den Bauforscher [Reinhard Gross; Anmerk. VE], der alles untersucht hat – und in Abstimmung mit einem Nutzungskonzept oder einem Nutzungswunsch festgelegt, was besonders erhaltenswert ist und wie weiterhin vorzugehen war. Auf diese Weise wurde bestimmt, was wiederhergestellt werden muss, wo es ausreicht, wenn man es in der Raumstruktur lässt oder was für Umformungen zur Verfügung steht. [...] Und es war vollkommen klar, dass wir uns daran halten.“⁶¹

59 Die Informationen zum Denkmalstatus wurde uns freundlicherweise von Michael Müller, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, übermittelt (Mail-Kommunikation Mai/Juni 2022); siehe auch Müller 1996; Wolfgang Hähle: „Probleme der Denkmalpflege“, in: Werner Durth (Hg.): *Entwurf zur Moderne*, Stuttgart 1996, S. 97. Aktuell unterliegt das Festspielhaus Hellerau dem Sächsischen Denkmalschutzgesetz vom 3. März 1993 (SächsGVBl. S. 229), das zuletzt durch Artikel 15 des Gesetzes vom 21. Mai 2021 (SächsGVBl. S. 578) geändert worden ist.

60 „Mit dem Abzug der GUS-Truppen 1992 fiel der oberen Fachbehörde für den Denkmalschutz, dem Landesamt für Denkmalpflege im Freistaat Sachsen, die fachliche Betreuung des Eigentümers oder Rechtsträgers des Festspielhauses Hellerau zu. Eingetragenes Kulturdenkmal war es dank eines kühnen Streichs beim Erstellen der Zentralen Denkmalliste der DDR.“ Wolfgang Hähle: „Errettet aus dem Niemandsland. Das Festspielhaus ein Denkmal von nationaler Bedeutung und internationalem Kunstwert“, in: *Utopie Existenz Utopie* 2006, S. 14–15, hier: S. 14.

61 Fabian Zimmermann im Gespräch, das Barbara Büscher und Verena E. Eitel mit ihm am 22.04.2022 in Berlin geführt haben (unveröffentl. Transkription, S. 3/4).



Die Notsicherung des Daches stand an erster Stelle. Teile des Originaldaches mussten abgenommen werden und ein Foliendach wurde angebracht.

„Ich glaube, das muss man in zwei Phasen unterteilen. Die erste Phase, das waren die allerersten Sicherungs-Maßnahmen, die wir durchgeführt haben. Da muss man wirklich sagen, dass wir de facto überhaupt kein Geld hatten. Aber das waren wahrscheinlich die wichtigsten Maßnahmen, die dort überhaupt passiert sind, denn mindestens zwei von diesen großen, sehr einzigartigen Trägern waren auf ihren Auslagern verrutscht und wurden nur noch durch das Gesamtgefüge zusammengehalten. [...] Ein Teil der Notsicherungsmaßnahmen war, dass das schwere Dach – zum Teil das Originaldach – mit den vielen Ziegeln drauf runter musste, damit nicht so viel Gewicht darauf lastete. Damals war es die beste und billigste Lösung, dass man dann eine Membrane darauf gespannt hat. [...] Und durch diese eine erste Maßnahme wurde auf einmal ein heller, lichter Raum daraus. Auf einmal hat dieser Raum von oben Licht gekriegt. Der war ja vollkommen eingebaut – im Gegensatz zum Original-Konzept, wo es ja noch nach Norden und Süden Fenster gegeben hatte, durch die man hätte Licht bekommen können, theoretisch jedenfalls. [...] Und das Tolle war, dass tatsächlich fast alle Künstler fortan ein transparentes Dach haben wollten. Aber viele andere wollten das auf keinen Fall, das müsse wieder original werden. Und deswegen diese Auseinandersetzung.“⁶²

Ausgehend von diesen ersten Sicherungsmaßnahmen war eine Instandsetzung für die künstlerische Nutzung das wesentliche Ziel. Dass diese, vor allem auch bedingt durch fehlende finanzielle Mittel, schrittweise stattfand und sich zunächst auf den unmittelbaren Bedarf ausrichtete, war für die Beteiligten wie Fabian Zimmermann unproblematisch. Es gab aber Diskussionen, wie der Entwicklungsprozess – künstlerisch und auf Ebene der Sanierung – weiter vorangehen sollte. Einig war man sich darin, dass die erneute Etablierung einer Nutzung für die performative Kunst zentral ist und eine kommerzielle Umnutzung Helleraus – z.B. als Hotel oder Spielcasino – in jedem Fall verhindert werden sollte.⁶³

Architektonische Konzeptionen und die Verzahnung von baulicher und künstlerischer Praxis bis Ende der 1990er-Jahre

Aus dem Verein heraus gründete sich eine Architektengruppe, deren Interesse sich auf die baulichen Fragen der Wiederbelebung Helleraus konzentrierte. Den Kern bildeten neben weiteren Mitgliedern Fabian Zimmermann, Werner Ruhnau, Michael Athanasiadis, Dietrich Bolz und Hendrik Euling⁶⁴. Die Architektengruppe entwarf ein Nutzungskonzept, das sich jenseits der unmittelbaren, zwingenden Sanierungsschritte grundlegender mit einem baulichen Gesamtkonzept befasste. Dieses wurde jedoch nicht umgesetzt.⁶⁵ Innerhalb der Architektengruppe gab es unterschiedliche Haltungen dahingehend, ob einer schrittweisen Entwicklung nachgegangen oder sobald als möglich ein Konzept zur Gesamtsanierung vorgelegt werden sollte.

Der Architekt Werner Ruhnau als namhaftes Mitglied des Vereins brachte bereits im September 1992 in einer Ansprache anlässlich des Eröffnungsfests Hellerau ein „Denkmodell für die zukünftige Nutzung des Festspielhauses Hellerau“⁶⁷, wie eine schriftliche Skizze überschrieben ist, ein. „Inspiziert von dem Totaltheater Walter Gropius“ und der Idee des Festraumes, wie er erstmals 1911 in Hellerau durch Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze und Heinrich

62 Ebenda, S. 6.

63 Ebenda, S. 1, 7.

64 Ebenda, S. 1.

65 Vgl. Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.: *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, ohne Seitenangabe.

66 Vgl. Fabian Zimmermann im Gespräch 2022, siehe FN 61 (unveröffentl. Transkription, S. 2). Im Auslobungstext des Ideenwettbewerbs von 1997/1998 wird auf ein solches Nutzungskonzept hingewiesen (S. 25). In Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.: *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, ohne Seitenangabe, ist ein Grundrissentwurf des Festspielhauses mit dem Verweis „Nutzungsvorschlag – Innenausbau der Architektengruppe“ abgebildet. Ob die Verweise das jeweils gleiche Dokument meinen, konnte leider nicht festgestellt werden. Das Nutzungskonzept konnte nicht recherchiert werden. Detlev Schneider schreibt rückblickend in der 1999 veröffentlichten Vereinspublikation zu den Aktivitäten der Arbeitsgruppe: „Die Architekten des Hellerau e.V. haben sich zu einer Arbeitsgruppe zusammengeschlossen und eine Studie vorgelegt, wie das Haus mittelfristig mit 15 Millionen DM bespielbar gemacht werden kann.“ Schneider in: Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.: *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, ohne Seitenangabe.

67 Die Skizze befindet sich als schriftliches Dokument im Privatarchiv von Gabriele Gorgas.



Tessenow verwirklicht wurde, entwickelte Werner Ruhnau den theatralen Spielraum, in dem Bühne und Zuschauerraum nicht mehr getrennt sind. [...] 1958 und 1959 schlug er mit seinem ‚Podienklavier‘ für die Theaterbauten in Bonn und Düsseldorf einen neuen Typ von Spielraum vor.“⁶⁸ Sein Ende der 1950er-Jahre entwickeltes Modell des Podienklaviers schlug Werner Ruhnau auch als Teil eines Gesamtkonzepts für Hellerau vor.

Die finanziellen Mittel, die zur Verfügung standen bzw. beantragt werden konnten, waren zunächst klein, beruhten aber mitunter gerade auch auf der Voraussetzung der sich etablierenden künstlerischen Nutzung. Erst eine umfangreiche Förderung durch die renommierte Getty-Stiftung 1995 brachte in dieser Hinsicht eine grundlegende Veränderung; finanziell, aber auch da die Förderung (auch internationale) Bekanntheit und Anerkennung für das Gesamtprojekt der Wiederbelebung mit sich brachte. Mithilfe der Fördermittel konnten „die Eingangshalle samt rechte[m] und linke[m] Treppenhaus instand gesetzt [werden], danach die Dächer der Seitenflügel und vieles mehr.“⁶⁹

Die geringen finanziellen Mittel, die immer wieder auch die praktische Mithilfe der Vereinsmitglieder oder genehmigter ABM-Stellen erforderte, zogen auf der anderen Seite jedoch eine besondere Praxis nach sich, die künstlerische Aktivität und Sanierungsarbeit sehr eng aufeinander bezog.⁷⁰

„Das ist das, was sich auf der Basis von diesem Vorherigen entwickelt hat: immer stückchenweise zu sanieren und stückchenweise zu spielen und immer wieder den Raum dieses Hauses sich mehr und mehr anzueignen. Dabei war immer klar, dass wir auf Basis dieses Denkmalschutz-Konzeptes nur Dinge tun wollten, die unverfänglich waren. Dinge, bei denen alle gesagt hätten, das muss hinterher nicht wieder zurückgebaut werden. Denn es war ja klar, dass es irgendwann einen Wettbewerb und jemanden geben würde, der dann ein Gesamtkonzept entwickelt. [...]“⁷¹

Die Verzahnung von baulichen Sanierungsschritten und künstlerischer Arbeit wurde bereits im Antrag an die Getty-Stiftung 1997 als

ein spezifisches Prinzip formuliert und dieses auch ausdrücklich gewürdigt⁷².

Anders als die übliche Vorgehensweise für ein Gesamtkonzept beschreibt Zimmermann die damalige Praxis als einen „iterativen Prozess“:

„[...] der Künstler wollte Kunst machen und wir haben dann mit den wenigen Mitteln, die wir gerade irgendwie und irgendwo in Form von irgendwelchen Fördermitteln aufgetrieben haben, den einen Oberlichtsaal in Angriff genommen, dann kamen die neuen großen Schiebetüren rein – dann war Nancy Spero da und integrierte dort ihre Bilder, damit wurde es zum Nancy-Spero-Saal. Ein Ding hat das andere getriggert, ohne dass wir tatsächlicher Bestandteil der performativen Kunst waren. Das waren wir natürlich nicht. Aber aus meiner Sicht war es so, dass irgendwie der Bau nicht mehr die Logik und den Rhythmus der Umsetzung vorgegeben hat, sondern eben der Logik der Aufführung – das heißt der Wiederaneignung des Ortes, die hauptsächlich von den Theaterleuten betrieben wurde – gefolgt ist. Und das ist vielleicht genau das, was ich meine: Es war eben nicht so, wie man es normalerweise auf dem Bau macht.“⁷³

68 „Wir laden die Leute ein und zeigen, wer wir sind. Wir feiern ein Fest.“ Ein Gespräch mit Werner Ruhnau und Elisabeth Stelkens von Johannes Odenthal und Detlev Schneider“, in: *Tanz aktuell*, 5/Sept.–Okt. 1992, S. 8–13.

69 Fabian Zimmermann im Gespräch 2022, siehe FN 61, (unveröffentl. Transkription, S. 10).

70 Ebenda, S. 1.

71 Ebenda, S. 10.

72 Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.: *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, ohne Seitenangabe.

73 Fabian Zimmermann im Gespräch 2022, siehe FN 61, (unveröffentl. Transkription, S. 10/11).



1 Festspielhaus Vorderseite, 1994

2 Festspielhaus, Saal nach Norden, 1997

5

3 Festspielhaus, Saal nach Süden, 1997

4 Festspielhaus, Sanierung Dach



Phase 2: Die Wettbewerbe und die unterschiedlichen Auffassungen von Rekonstruktion

Rekonstruktion als Prozess – der Entwurf von Fabian Zimmermann/atelier-4d Architekten für den Realisierungswettbewerb 1999

Für die Ausschreibung der Gesamtsanierung entwarf Fabian Zimmermann gemeinsam mit dem Architekturbüro atelier-4d einen Entwurf, der die Arbeitserfahrung des performativen Ineinanders von Bauen und künstlerischer Praxis in ein Gesamtkonzept übersetzte, das an den damaligen Zustand des Gebäudes bzw. Geländes unmittelbar anschloss.

Ein maßgeblicher Aspekt des Entwurfs war, die während der 1930er-Jahre nachträglich eingebauten Wände im Saal nicht einfach zu entfernen und den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen, sondern verschiedene Stadien des Abbaus jeweils in die Bespielung einzugliedern bzw. diese durch die Nutzungspraxis zu erproben. Der Abbau der Wände war Teil der Ausschreibungsvorgaben des Wettbewerbs. Die Idee, dies prozessual, begleitend und in Austausch mit den Nutzer:innen zu tun, zeigt einen reflexiven und performativen Umgang mit der baulich-historischen Schicht, die sich durch die Einbauten, wenn nicht irreversibel ‚eingeschrieben‘, aber doch ‚aufgelegt‘ hat. Einen solchen kommunikativen Prozess architektonisch zu verstetigen, ist sicherlich nicht einfach. Das Konzept zeigt aber dennoch, wie ein offener und flexibler Aushandlungsprozess mit dem Vergangenen aussehen könnte. Diesen einen Aspekt des Entwurfs aufgreifend, spricht daraus eine Position zur Rekonstruktion, die die historischen Spuren und gegenwärtige Aktivitäten aufgreift, um das Gebäude davon ausgehend neu zu denken.

In einem unveröffentlichten Text von Fabian Zimmermann und atelier-4d, entstanden im Kontext des Wettbewerbs-Entwurfs, heißt es: „Die Poesie der Anlage und des Festspielhauses im Besonderen ergründet sich weniger in den steinernen Umfassungsflächen, sondern eher in der Beziehung der Räume zueinander – ob außen oder

innen. Es ist nicht das bereits manifestierte, nach dem gesucht wird, sondern das, was dazwischen passieren kann. Die Anlage lebt von den Menschen, die sich darin bewegen und agieren. Es gilt durch wenige gezielte Eingriffe, Räume zu bilden und Zusammenhänge zu schaffen. Als ein wesentlicher Bestandteil dieses Erweckens oder Kreierens wird die Interaktion zwischen Subjekt und Objekt gesehen, zwischen Nutzer und Gebäude. So sollen die Baumassnahmen nicht mit einem Ruck auf die Gebäude geworfen werden, sondern im Dialog mit allen Beteiligten entwickelt werden. Insbesondere der dargestellte Umgang mit den Einbauten im großen Saal des Festspielhauses wird als inszenierter Rückbau immer wieder neue Gegebenheiten schaffen, die immer wieder aufs Neue eine Auseinandersetzung mit dem Bau fordert. So entsteht in der zeitlichen Abfolge der Arbeiten und Umbauten ein eigener Rhythmus, der eine Zeitlinie definiert, die sich, für jeden sichtbar und nachvollziehbar, in den unterschiedlichen Gebrauchsspuren der Räume darstellt. [...]

Durch Entfernen störender Einbauten, wovon die Mehrzahl nachträglich eingebracht wurden, entsteht ein klarer aber vielgestaltiger Grundriss, der unterschiedlichen Anforderungen zeitgleich gerecht wird. So reihen sich Seminar und Konferenzräume an Übungs-, Aufführungs- und Proberäume. Doch im Gegensatz zu der streng hierarchischen Grundrissstruktur der ursprünglichen Bildungsanstalt, ordnen sich die Räume gleichbedeutend an. Auch wenn die ursprüngliche Tessenow'sche Raumfolge weitestgehend erhalten bleibt und der große Saal seine Bedeutung im Gesamtgefüge beibehält, so trennt der Flur in den Seitenflügeln nicht mehr öffentliche von privaten Räumen, sondern erschließt nun für alle Besucher wie Benutzer gleichermaßen den gesamten Grundriss. [...]“



1

2

3

4

5

6

7

8

9



10

11

12

13

14

15

16

17

1-17 Festspielhaus Saal, Abbau der nachträglich
eingebauten Wand in Einzelsequenzen
(Animationen), Wettbewerbsentwurf Fabian
Zimmermann/atelier-4d Architekten



Der Ideenwettbewerb 1997/1998 – Sondierung für Helleraus Potential als kultureller Ort

1997/1998 fand zunächst der Ideenwettbewerb Festspielgelände Dresden-Hellerau statt, der durch die Wüstenrot-Stiftung, Ludwigsburg in Zusammenarbeit mit der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und mit Unterstützung der Stadt Dresden, unter der Schirmherrschaft des Ministerpräsidenten Prof. Dr. Kurt Biedenkopf, ausgelobt wurde (Betreuung: Starost + Dittmar, Freie Architekten in Dresden). Der Ideenwettbewerb wurde europaweit für Architekt:innen, Stadt- und Landschaftsplaner:innen ausgeschrieben und in zwei Phasen durchgeführt.⁷⁴

Interessanterweise enthalten die Ausführungen zur Teilnahmeberechtigung eine Empfehlung, sich der Entwurfsaufgabe in interdisziplinären Konstellationen zu widmen: „Die Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen ist dringend erwünscht und wird ebenso dringend empfohlen, z.B. Architekten und Landschaftsplaner mit Autoren, Theaterfachleuten, Künstlern anderer Disziplinen.“⁷⁵ Ob es eine solche Zusammenarbeit über die in Rezensionen besprochenen Einreichungen (Christoph Kronhagel & Team) hinaus gab, konnte leider nicht recherchiert werden.

Der Ideenwettbewerb „Zukunft Hellerau“ sollte folgende drei Punkte zum Inhalt haben:

- „Ein Gesamtkonzept – inhaltlich, thematisch, räumlich – für den beschriebenen Bereich zu finden.
- Die vorliegenden Initiativen und Planungen in das Gesamtkonzept zu integrieren.
- Eine zukunftsfähige Grundlage für weitere inhaltliche und räumliche Entwicklungen zu liefern.“⁷⁶

Die Preisrichter:innen und Vertreter:innen waren:⁷⁷

Preisrichter:innen: Detlev Schneider, Dresden/Berlin, Hellerau e.V.; Dieter Kienast, Zürich/Karlsruhe, Landschaftsarchitekt; José Lluís Mateo, Barcelona, Architekt; Roland Ostertag, Braunschweig, Planungsbeirat Dresden-Hellerau; Harald Szeemann, Tegna, Büro für

geistige Gastarbeit; Thomas Topfstedt, Leipzig, Kunsthistoriker; Helmut Trauzettel, Dresden, Architekt; Peter Zlonicky, Dortmund, Deutscher Werkbund; Henning Rengshausen, Dresden, Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst; N.N., Sächsisches Staatsministerium für Finanzen; Günter Just, Dresden, Beigeordneter für Stadtentwicklung und Bau; Klaus Detlefsen, Kiel, Heinrich-Tessenow-Gesellschaft; Jürgen-Uwe Ohlau, Dresden, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen; Georg Adlbert, Ludwigsburg, Wüstenrot-Stiftung.

Vertreter:innen: Johannes Heisig, Dresden, Hellerau e.V.; Peter Latz, München, Landschaftsarchitekt; Carme Pinós, Barcelona, Architektin; Werner Durth, Darmstadt, Planungsbeirat Dresden-Hellerau; Prof. Dr. Hermann Glaser, Roßtal, Kulturdezernent Nürnberg a.D.; Marco De Michelis, Venedig, Architekt; Gerd-Axel May, Dresden, Architekt; Raymond Rehnicher, Prag, Stadtplaner; Jörn Walter, Dresden, Stadtplanungsamt; Hartmut Frank, Hamburg, Heinrich-Tessenow-Gesellschaft.

Das Verfahren wurde in zwei Phasen durchgeführt. Die neun in der ersten Phase ausgewählten Preisträger (je drei für den 1. bis 3. Platz, insg. 180 000 DM Preisgeld) wurden in der zweiten Phase zu einem Workshop (Mai 1998) eingeladen, um ihre Beiträge weiter zu bearbeiten.⁷⁸

Das Ergebnis der zweiten Phase war die Auswahl des Gewinnerentwurfs von Paola Cannavò, Architektin, Rom zusammen mit Burger + Tischer, Landschaftsarchitekten, Berlin.

74 Vgl. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Topographische Registratur, Konzeptionssammlung, Karl-Liebknecht Str. 56, Wettbewerbsunterlage, Auslobung Ideenwettbewerb Festspielgelände Dresden-Hellerau, Dresden 1997, S. 10. Im Folgenden zitiert: Auslobung Ideenwettbewerb 1997.

Die Auslobungsunterlagen konnten im Landesamt für Denkmalpflege Dresden eingesehen und dürfen mit freundlicher Genehmigung der Wüstenrot-Stiftung zitiert werden.

75 Ebenda, S. 10.

76 Ebenda, S. 26.

77 Ebenda, S. 11/12.

78 Vgl. Heidrun Hannusch: „Utopie oder Vision – Kühnes Projekt für Hellerau“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* vom 20.05.1998.



Im konzeptionellen Aushandlungsprozess um Hellerau kann zum einen die städtebauliche und stadtplanerische Festlegung, die die Auslobung mit sich brachte, hervorgehoben werden. Detlev Schneider schreibt dazu: „Dieses Ergebnis war von kaum zu überschätzender politischer Bedeutung, weil die daraufhin erfolgte stadtplanerische Festschreibung sicherstellt, daß besonders auf dem Gelände nördlich des Festspielhauses keine rein kommerzielle ‚Verwertung‘ mehr stattfinden wird.“⁷⁹

Zudem wird das Gelände als Gesamtes und sein kulturelles Entwicklungspotential in den Vordergrund gestellt. Auch wenn das Festspielhaus natürlich wesentlicher Bestandteil dessen ist, so wird es hier noch weniger als zentraler Produktions- und Aufführungsort hervorgehoben. Dieses rückt erst, wenn es dann auch spezifischer um die Sanierung des Inneren geht, im Realisierungswettbewerb in den Fokus.

In der Wettbewerbsaufgabe des Ideenwettbewerbs heißt es:

- „1. Ein übergreifendes gedankliches und räumlich wirksames Gesamtkonzept zur kulturellen Entwicklung von Hellerau. Daraus abgeleitet:
2. Die städtebauliche Kontextualisierung des Festspielgeländes in seiner weiteren Umgebung [...]
3. Die freiraumplanerische und architektonische Gestaltung der näheren Umgebung des Festspielhauses, u.a. des nördlichen Geländes an der Boltenhagener Straße als neues Entreé vom Flughafen her. Dabei soll neben der Sicherung von Freiraumqualitäten und Blickbezügen zum Festspielhaus die Einrichtung eines ‚Medienlabors‘ mit Tagungs- sowie Präsentationsräumen dem ‚Steinernen Zelt‘ Tessenows ein zukunftsweisendes Gegenüber und zugleich die Fortschreibung kultureller Traditionen ermöglichen.
4. Das Tessenowsche Ensemble und seine Umgebung unter Klärung der räumlich-baulichen/technischen Voraussetzungen einer möglichst vielseitigen Bespielbarkeit des Festspielhauses selbst, wobei der nördlich gelegene Freiraum einbezogen und eine dialogische Struktur zwischen Festspielhaus und Medienlabor gefunden werden soll [...].“⁸⁰

Die in den Ausschreibungsunterlagen zum Realisierungswettbewerb zwei Jahre später konkreten Vorgaben zur Konzeption eines Produktions- und Aufführungshauses gestalten sich hier noch offener hinsichtlich des Grundcharakters Helleraus als kulturelle Institution. In der ausdrücklichen Benennung eines Medienlabors wird erneut auf die eingangs schon erwähnte Interdisziplinarität als Ansatz verwiesen, hinzu kommt neben dem Aufführungsort der Charakter als Arbeitsort und Laboratorium. Aspekte, die sich so im Memorandum von 1995 finden lassen (s. 3, S. 20), auf das hinsichtlich der bisherigen baulichen Rekonstruktion als Konzept nochmals in der Auslobung verwiesen wird: „Für die Nutzung des Hauses und die Gestaltung der großen Halle ist von den Architekten im Förderverein Hellerau ein Konzept entwickelt worden, das im Sinne der Gleichzeitigkeit von kultureller Nutzung und behutsamem Umbau den Forderungen des Memorandums vom Februar 1995 entspricht. [...]“⁸²

Neben dem Gewinnerentwurf von Paola Cannavò und Tischer + Burger Landschaftsarchitekten wurden auch die Entwürfe von Erk Meinerz, Berlin und Christoph Kronhagel, Köln in der 1. Preisgruppe ausgezeichnet. Der prämierte Entwurf von Cannavò und Tischer + Burger wird in der damaligen Presse wie folgt beschrieben:

„Das Projekt, das sich an Vorbildern wie der ‚Villa Massimo‘ orientiert, sieht in erster Linie eine künstlerische Nutzung für das engere Festspielhaus-Gelände vor, wo Stipendiaten arbeiten, ausstellen, vorführen sollen. Dazu wird ein ‚klösterlicher‘ Rahmen geschaffen, indem um das Areal eine drei Meter hohe Mauer gezogen wird. In der Mauer sollen einzelne Gebäude mit Ateliers, aber auch Läden und ein Hotel errichtet werden. Innerhalb der Mauern entstehen drei große grüne Räume, die auch als Platz für Aufführungen genutzt werden können. [...]“⁸³

79 Detlev Schneider in: Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.: *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, ohne Seitenangabe.

80 Auslobung Ideenwettbewerb 1997, S. 24/25.

81 In der Anlage der Auslobungsunterlagen gibt es einen Text von Detlev Schneider, der das Nebeneinander dieser verschiedenen Aspekte betont, Schneider 1997, S. 62/63.

82 Auslobung Ideenwettbewerb 1997, S. 25.

83 *Dresdner Neue Nachrichten* vom 21.07.1998.



Im Gegensatz dazu wird im Entwurf des Projekts „Forum für Schnittstellenkultur“ von Christoph Kronhagel / ag4 mediatecture companies – ein Team aus Designern, Regisseuren und Verkehrsplanern – gerade das Nebeneinander von Arbeiten und Wohnen sowie das technische Innovationsinteresse betont. „So soll auf dem Hellerauer Gelände ein Innovationszentrum entstehen, auf dem Arbeiten, Wohnen, Forschung und Kultur dicht nebeneinander existieren. Nach den Plänen sollte ein großes Hightech-Labor gebaut werden, das modernste Technologie für alle möglichen Disziplinen anbietet – von der Mikroelektronik über Chemie, Physik bis hin zu Medienkunst oder Theater.“⁸⁴

Gesamtsanierung und Fokussierung des Aufführungsorts – der Realisierungswettbewerb 1999

Der auf den Ideenwettbewerb folgende hochbauliche Realisierungswettbewerb wurde im Oktober 1999 von der Festspielhaus Hellerau gGmbH (gegründet 1998 von Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V., Heinrich-Tessenow-Stiftung, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen) als ein beschränkt offener, einstufiger und anonymer Einladungswettbewerb ausgelobt.⁸⁵

Die Gewinner des Ideenwettbewerbs Paola Cannavò zusammen mit Burger + Tischer, Landschaftsarchitekten wurden zur Teilnahme aufgefordert und nahmen auch am Realisierungswettbewerb teil. Zudem sollte ihr Entwurf grundlegend für die weitere Planung einbezogen werden.

Die weiteren acht Teilnehmer:innen waren: atelier-4d Architekten, Berlin; Bettina Dittmer, Fabian Zimmermann; Kleihus + Kleihus, Gesellschaft von Architekten mbH, Berlin; Meier-Scupin & Petzet, Architekten, München; Erk Meinertz, Wolfgang Steinell, Architekten, Berlin; Prof. Benedict Tonon, Architekt, Berlin; Sabine Wenzel, Architektin, Dresden; Prof. Ursula Steinhilber, Prof. Otfried Weis, Architekten, Stuttgart; peter zirkel architekten, Dresden.⁸⁶

Interessant ist, dass, neben den Fachpreisrichter:innen, bei den Sachpreisrichter:innen verschiedene Kunst- und Theaterschaffende auch jenseits des Vereins vertreten waren.

Fachpreisrichter:innen: Michael Athanassiadis, Prof. Dorothea Becker, Prof. Klaus Detlefsen, Prof. Dr.-Ing. Werner Durth, Gunther Just, Prof. Peter Kulka, Prof. Dr. Marco de Michelis, Dr. Ute Starosta
Sachpreisrichter:innen: Michael Dollendorf, Prof. Achim Freyer, Jochen Hahn, Hannah Hurtzig, Henning Rengshausen, Detlev Schneider, Dr. Harald Szeemann

Den sachverständigen Berater:innen gehörten u.a. an: Kai Kaden, Technischer Leiter, Festspielhaus Hellerau gGmbH; Wolfgang Hähle, Landesamt für Denkmalpflege Dresden; Evelin Richter, Denkmalschutzamt Dresden; Johannes Schütz⁸⁷

Letztendlich gewann das Münchner Architekturbüro Meier-Scupin und Petzet den Realisierungswettbewerb.

Die Wettbewerbsaufgabe bezieht das Gesamtgelände in die Planung ein, konzentriert sich aber im Vergleich zum Ideenwettbewerb wesentlich stärker auf das Gebäude des Festspielhauses selbst. Damit rückt nun die konkrete Nutzungsperspektive stärker in den Fokus sowie die Innengestaltung des Festspielhauses bzw. des Saals als zentraler Aufführungsort.

„Gegenstand des Wettbewerbs ist die hochbauliche Vorentwurfsplanung mit den in dieser Auslobung definierten Leistungen für die Entwicklung des Gesamtgeländes des Festspielhauses Hellerau auf Basis einer von der Festspielhaus gGmbH erstellten Grundstruktur der für den Betrieb erforderlichen Nutzungsanforderungen. [...]

⁸⁴ *Dresdner Neue Nachrichten* vom 20.05.1998.

⁸⁵ Vgl. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Topographische Registratur, Konzeptionssammlung, Karl-Liebknecht-Str. 56, Wettbewerbsunterlage, Auslobung Realisierungswettbewerb Festspielhaus Hellerau, Dresden 1999, S. 5. Im Folgenden zitiert: Auslobung Realisierungswettbewerb 1999.

Die Auslobungsunterlagen des Realisierungswettbewerbs konnten im Landesamt für Denkmalpflege Dresden eingesehen und dürfen mit freundlicher Genehmigung der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen zitiert werden.

⁸⁶ Vgl. Auslobung Realisierungswettbewerb 1999, S. 6.

⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 6/7.



Es werden für das wichtige Bau- und Kulturdenkmal der klassischen Moderne Vorschläge erwartet, wie das Festspielgelände Hellerau wieder zu einem Ort des interdisziplinären Diskurses werden kann und wie im Rahmen eines prozessorientierten Umgangs mit dem historischen Bestand die Nutzungsvorstellungen des Auslobers in den bestehenden Gebäuden umgesetzt werden können.“⁸⁸

„Im Nutzungskonzept sind u.a. die Ausgestaltung des Festspielhauses einschließlich des großen Saales sowie Nutzungs- und Gestaltungsvorschläge für die beiden seitlichen Nebengebäude (‚Kasernengebäude‘) zur Unterbringung von ca. 150 Gästezimmern und mind. 10 Seminar- und Übungsräumen mit ergänzenden Werkstätten und Verwaltungsflächen etc. enthalten. In diesem Zusammenhang soll auch die Frage von Wegbeziehungen zwischen den Gebäuden und unterschiedlichen Nutzungseinheiten untersucht und Vorschläge für den Umgang mit dem denkmalpflegerisch und funktional nicht einheitlich bewerteten baulichen Bestand der Kasernengebäude gemacht werden.“⁸⁹

Damit rückt die Vielfalt der Bespielungs- und Nutzungsmöglichkeiten für ein zukünftiges Produktions- und Aufführungshaus in den Fokus. In Hinsicht auf den Saal und die beiden Oberlichtsäle heißt es weiter: „Deshalb sollen Vorschläge zu diesem Thema auch der Frage standhalten, ob durch ihre Verwirklichung mehr Möglichkeiten entstehen, das Haus für die unterschiedlichsten Produktionen und Aktionen zu nutzen.“ Der Bedarf eines Produktions- und Aufführungshauses von u.a. Übungsräumen, Umkleiden, Duschen, Info-Tresen, Kasse, Garderobe usw. wird ebenso beschrieben wie der Wunsch, die vorhandenen Wandmalereien in den Oberlichtsälen von u.a. Nancy Spero zu erhalten.⁹¹

Für den Saal wird eine hohe Flexibilität hinsichtlich der technischen Ausstattung, jedoch keine feste Bühne oder Tribüne erwartet.⁹²

Offenheit und Reduktion als zwei Aspekte werden für das zu entwickelnde Konzept betont, und dabei wird auch der historische Bezug hergestellt. Unter „Die allgemeinen Zielsetzungen“ heißt es:

„Die Aufgabenstellung für diesen hochbaulichen Realisierungswettbewerb bewegt sich außerhalb der bekannten Programm-Muster. Ein genaues Raumprogramm mit dezidierten Flächenangaben wird nicht vorgegeben, die Zielsetzungen bestehen in vielen Aspekten vielmehr aus funktionalen Anforderungen, die sich als Summe unterschiedlicher Philosophien für den Umgang mit dem gebauten Gesamtensemble wie auch für die zukünftige Kultur, die sich im gebauten Raum entwickeln kann, widerspiegeln. [...]

Oberstes Ziel aller Lösungsvorschläge muss es sein, das Haus nicht zu überfordern, nicht als Mittler zwischen den unterschiedlichen Aspekten ein Konglomerat zu formen, sondern mit eigener Handschrift in Referenz zum bestehenden Denkmal einen Zukunftsweg für die vorhandene und anvisierte Nutzung zu gestalten.

Die denkmalgeschützte Außenhaut des Festspielhauses mit dem rekonstruierten Eingangsbereich bildet den Rahmen für eine Konzeption, die sich an den reduzierten Mitteln Tessenows orientiert, die ihre Chance in der Klarheit und Einfachheit sieht, um die Offenheit des Ortes, die Durchspielbarkeit des Hauses vom Hof in das Haus und in den Garten wieder erfahrbar zu machen und zu nutzen. [...]"⁹³

Der Tessenow'sche Entwurf wird auf mehreren Seiten erläutert⁹⁴, jedoch nicht explizit als Sanierungsziel formuliert. Die in den 1930er-Jahren erfolgten Einbauten – erst um 1937 entstehen auch die beiden Kasernengebäude⁹⁵ – sollen als Teil der Bauaufgabe zurückgebaut werden: „Die Wiederherstellung der räumlichen Qualitäten und des Tessenow'schen Raumgefüges impliziert den Rückbau nachträglich eingezogener Wände, die Grenze dieses Weges bleibt offen. [...]"⁹⁶

88 Ebenda, S. 5.

89 Ebenda.

90 Ebenda, S. 41.

91 Vgl. Ebenda, S. 42.

92 Vgl. Ebenda.

93 Ebenda, S. 37.

94 Vgl. ebenda, S. 18–23.

95 Vgl. ebenda, S. 31.

96 Ebenda, S. 37.



Im Verhältnis zwischen Außen und Innen werden ausdrücklich unterschiedliche Herangehensweisen betont. „Bei der Lösung der Wettbewerbsaufgabe ist davon auszugehen, dass das äußere Erscheinungsbild des Festspielhauses unter denkmalpflegerischen Vorgaben rekonstruiert wird und der Innenraum unter den z.T. divergierenden Prämissen des Programms in der Auseinandersetzung mit den Tessenow'schen Entwurfsgedanken und Raumkompositionen des großen Saales zu entwickeln ist.“⁹⁷

Dem Nutzungsprofil folgt auf mehreren Seiten das Gebäude- und Nutzungskonzept, das den Ausgangszustand der Räumlichkeiten mit den hinzugekommenen Schichten und den Anforderungen für die wettbewerbliche Ausarbeitung beinhaltet. Der Anhang der Ausschreibung umfasst Auszüge aus der Quellenauswertung und bauhistorischen Untersuchung 1996/97 von Reinhard Gross (im Auftrag der Projektgruppe für Stadtentwicklung Dresden unter fachlicher Leitung des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege).⁹⁸

⁹⁷ Ebenda, S. 41.

⁹⁸ Siehe hierzu auch die Ausführungen Fabian Zimmermanns im Gespräch, FN 61, (unveröffentl. Transkription, S. 3/4).



1

2

1-2 Grundriss und Südansicht, vergleichend 1912 und 1999, aus Gebäude- und Nutzungskonzept, Auslobung Realisierungswettbewerb 1999



Phase 3: Die architektonische Rekonstruktion

Das prämierte Entwurfskonzept des Büros Meier-Scupin und Petzet wurde nur zum Teil in verschiedenen Bauschritten zwischen 2001 und 2015 umgesetzt und bezog sich maßgeblich auf die umfassende Sanierung des Festspielhaus-Gebäudes inklusive des Saals mit bühnentechnischer Ausstattung sowie des westlichen Kaserengebäudes.

Architekten: Meier-Scupin & Petzet, München (Wettbewerb);
Meier-Scupin & Partner, München (Ausführung) [...]

Spieltechnik und Raumakustik: Beneke Daberto BDP München

Bühnentechnik: Hendrik Euling⁹⁹

Bauherr: Landeshauptstadt Dresden, Hochbauamt

Neben den markanten Aspekten des prämierten Entwurfs für die Konzeption des Außenbereichs und den Bau zusätzlicher Gebäude, was beides nicht umgesetzt wurde, interessierte uns v.a. die Idee von Nutzungsvielfalt und Multifunktionalität, die als Grundlage der Rekonstruktion des Inneren des Festspielhauses mit dem großen Festsaal gesetzt wurde. Die Bezüge zum Zustand der Tessenow'schen Zeit sind im Gesamtentwurf klar zu erkennen, beziehen sich aber v.a. auf das Gelände und den Umgang mit dem Ostflügel. So sollte die geplante Teilung des Ostflügels den ehemaligen Zugang von Osten zum Festspielhausgelände wiederherstellen. „Die Kaserne Ost wird in der Mitte durchtrennt. Die ursprüngliche Anbindung des Festspielgeländes über den Heinrich-Tessenow-Weg an die Gartenstadt wird wiederhergestellt.“¹⁰⁰

Eine maßgebliche Setzung des Entwurfskonzepts war die Etablierung von bzw. Einteilung des Geländes in vier nutzungsgebundene Höfe.

„[...] Die Anordnung der vier Höfe ‚Sandplatz‘, ‚Produktionshof‘, ‚Wohnhof‘ und ‚Garten‘ bezieht sich auf die historische Schichtung der Freiflächen und ist gleichzeitig mit den Funktionen der angrenzenden Gebäude verwoben.

Der Sandplatz ist der zentrale Festplatz des Geländes. Seine Haupterschließung erfolgt wieder über den Heinrich-Tessenow-Weg im Osten. Der Produktionshof im Westen ermöglicht die störungsfreie Anlieferung der Bühnen- und Technikbereiche und bietet Stellplätze für Logistik sowie Arbeitsmöglichkeiten im Freien und wird vom Westen erschlossen.

Der Wohnhof im Osten verbindet die gastronomischen Angebote Café-Bar im Festspielhaus und Gaststätte in Kaserne Ost-Nordteil und wird vom Heinrich-Tessenow-Weg erschlossen.

Der neu gefasste Garten nördlich des Festspielhauses stellt mit seiner großen Wiese und dem alten Baumbestand das Gegengewicht zum vorgelagerten Sandplatz dar. Seine Erschließung erfolgt über den Sandplatz und die beiden Seitenhöfe vom Süden sowie aus dem Parkplatz vom Norden. Alle Freiflächen sind auch Spielorte.“¹⁰¹

Eine Rezension in der Fachzeitschrift *Bauwelt* betont noch einmal diese Verbindung von Innen und Außen sowie die geplanten, aber nicht umgesetzten Werkstatt- und Ateliergebäude, die zusätzlich im Außenraum entstehen sollten.

„Ihre [Meier-Scupin & Petzet] Arbeit vernetzt Haus und Außenraum sinnfälliger und belegt diese Vernetzung funktional, im Westen mit einem Werkstattgebäude mit Probenraum in den Maßen des Festspielsaals, im Osten mit einem Ateliergebäude mit Wohnhof. Auf diese Weise entstehen auf dem Festspielgelände vielseitig nutzbare Orte, welche die räumlichen Voraussetzungen für das Projekt ‚Hellerau – Europäische Werkstatt für Kultur‘ bieten kann.“¹⁰² Angegliedert an das geplante Werkstattgebäude war auch eine Freilichtbühne als weiterer flexibler Spielort angedacht.¹⁰³

99 Friederike Meyer: „Weißraum für die Hochkultur“, in: *Bauwelt*, 37/2006, S. 28–33, hier S. 30.

100 Meier-Scupin & Partner Architekten: ZeitRaumHellerau, Forum zeitgenössischer Kunst und Kultur, 26.02.2002, S. 8.

101 Meier-Scupin & Partner Architekten: Gesamtkonzept Freiflächen Festspielhausgelände Vorentwurf Lph. 2, 29. Oktober 2010, S. 21.

102 Sibylle Becker: „Festspielhaus Hellerau“, in: *Bauwelt*, 27/2000, S. 8.

103 Meier-Scupin & Partner Architekten: ZeitRaumHellerau, Forum zeitgenössischer Kunst und Kultur, 26.02.2002, S. 21.



1 Garten 2 Werkhof 3 Wohnhof 4 Platz 5 Freilichtbühne 6 Werk- und Übungshallen 7 Ateliergebäude 8 Restaurant / Café 9 Gästehaus (rechts und links)

Gelände- und
Grundrissplan,
Entwurf
Meier-Scupin
Architekten



Der Aufführungssaal als weißer Raum – Neutralität und Nutzungsvervielfältigung

Im geplanten Entwurf wurden die Außenanlage sowie die Beziehungen zwischen verschiedenen Gebäuden und Gelände wesentlich hervorgehoben; das Gelände wird gezielt als flexibler Spielort ausgewiesen. Auch darin lassen sich Bezüge zu den Ideen Tessenows erkennen (s. auch 3, S. 14–15). Die in der Auslobung des Realisierungswettbewerbs hervorgehobene Perspektive auf das Außen des Festspielhauses zeigte sich in der dem Denkmalschutz folgenden Sanierung der Außenhaut. Für die Konzeption des Saals war die Entfernung der in den 1930er-Jahren nachträglich hinzugekommenen Einbauten ein wichtiger Teil, außerdem stand für sie die Nutzungsvervielfältigung im Vordergrund.

„Der Große Saal kann für bestimmte Veranstaltungen mit Podien so ausgestattet werden, dass ein Zugang über die Haupttreppe und die neue ‚Empore‘ im 1. OG möglich ist. Der Saal ist im unbesetzten Zustand eine lichtdurchflutete Pfeilerhalle mit offenem Dachstuhl. Mittels der Veranstaltungstechnik in Decke und Boden kann praktisch jeder Theaterraum geschaffen werden:

Vom ‚Weißen Saal‘ bis zur Black Box, vom Guckkastentheater bis zum Arenatheater mit Tribüne und Orchestergraben. Durch bewegliche, mit transluzentem oder blickdichtem Material bespannte Rahmen, die an den Elementen der Bühnentechnik befestigt sind, kann der Raumeindruck einer geschlossenen Decke geschaffen werden. Der Saalboden wird erneuert und mit herausnehmbaren Elementen ausgestattet. Die westliche Seitenbühne erhält ein Hubpodium, das die Nutzung des Untergeschosses zu Lager- und Montagezwecken ermöglicht. Die Wiederherstellung der Seitenbühnen und die Öffnung der Oberlichtsäle erweitern die Nutzungsmöglichkeiten des großen Saals. Durch die Überlagerung der Nutzungen von Saal und Gastronomie einerseits und Saal und Ausstellung andererseits, ergeben sich neue, erweiterte Nutzungsoptionen.“¹⁰⁴

Mit der Planung und Realisation der Theatertechnik und Raumakustik wurde theapro beauftragt. Dies umfasste u.a. folgende Aspekte:

- „1) Rückbau des Saales in die ursprünglichen Proportionen von 1909
- 2) Schaffung einer begehbaren Ebene im Bereich des Daches mit einer systemoffenen technischen Einrichtung für spätere Erweiterungen, die auch die Einrichtung des von Appia und Salzmann ursprünglich für die Bühnenbeleuchtung eingerichteten Lichtraumes zulässt.
- 3) Schaffung einer mobilen Zuschauertribüne, die neben der von Tessenow vorgesehenen Zuschauersituation verschiedenste Spielvarianten im Raum ermöglicht.
- 4) Öffnung und Erweiterung des ehemaligen Orchestergrabens für verschiedenste Anwendungen, der Schaffung unterschiedlichster Topographien des Bodens in diesem zentralen Bereich des Saales über einen klassischen Orchestergraben bis hin zur Erweiterung der Tribünenanlage in diesen Bereich hinein, bei gleichbleibend guten Sichtbeziehungen für den Zuschauer. [...]“¹⁰⁵

„Meier-Scupin hat Wände und Decken entfernen lassen, damit die Seitenbühnen im Norden, die Empore im Süden und die beiden angrenzenden Oberlichtsäle das Haus wieder zu jenem durchlässigen Raumgefüge machen, das Tessenow einst für die Tanzschüler des Rhythmikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze entworfen hatte.

Alles soll hier möglich sein, Theater, Tanz, Musik, Performance – zehn verschiedene Spielsituationen sind feuerschutztechnisch genehmigt, unter anderem die berühmte Variante des Schulfestes von 1914, in der sich die 600 mobilen Sitze von der Empore im Süden in den Saal abtreppten. Sie können aber auch vollständig im Kellerlager verschwinden. Ein Teil des Saalbodens kann demontiert werden, so dass – wie früher – ein Orchestergraben entsteht, in dem 120 Musiker Platz finden, den aber auch Tänzer nutzen können. Raum und Ausstattung begünstigen keine Kunstrichtung, sagt Meier-Scupin, dennoch, müssen sich die Künstler mit dem Ort auseinandersetzen. Funktionsneutral sei der Raum, aber nicht raumneutral.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 13.

¹⁰⁵ Website Theapro: <https://theapro.de/projekt/festspielhaus-hellerau-2/>, 12.12.2022.



Alles ist weiß: Wände, Türen, Pfeiler, Brüstungen, nur der Holzboden blieb ungestrichen.

Um den Saal so pur wie möglich zu lassen, wurden die Bühnentechnik und die Deckenstrahlheizung zwischen den Dachbindern konzentriert. Obwohl der Dachraum offen bleiben soll, ist es möglich, die historische Verkleidung von Wand und Decke temporär zu installieren. Das Farbkonzept hat dem Architekten heftige Kritik eingebracht. Die Techniker klagten eine Black Box ein, andere wiesen auf die historische Bedeutung der Holzbinder hin, die nie einen Anstrich gehabt hätten – Meier-Scupin setzte den Weißraum durch.¹⁰⁶

In Bezug auf den Saal folgte Meier-Scupin also auch eigenen Setzungen. Der vollkommen weiß gestaltete Saal betont den dem White Cube zugeschriebenem Purismus und Funktionsneutralität. Dieses Konzept von Neutralität folgt jedoch vielmehr der Interpretation einer Idee. Die Geschlossenheit des weißen Raums lässt sich in den Ausführungen zur Tessenow'schen Zeit so nicht finden¹⁰⁷, noch kann sie – vor dem Hintergrund des kunstwissenschaftlichen Diskurses¹⁰⁸ – als selbstverständlich neutral betrachtet werden. Die Idee der Einheitlichkeit des weißen Raums sowie die Nutzungsvervielfältigung waren für Meier-Scupin die entscheidenden Kriterien für den Entwurf eines multifunktionalen Aufführungsraums für die Künste. Dies lässt sich am Beispiel der Decke im Saal nochmals aufgreifen, die ursprünglich, zu Zeiten Tessenows, holzsichtig war. Dies sollte zunächst auch so belassen werden und die Decke sollte bei Bedarf mit einer weißen Gaze verdeckt werden können um Einheitlichkeit herzustellen. Da dies aus technischen Gründen nicht umsetzbar war, wurde die Entscheidung getroffen, das gesamte Innere des Dachs weiß zu gestalten.

Auch wenn dieser Ansatz, sowohl hinsichtlich einer Auffassung von Rekonstruktion als Wiederherstellung als auch als Interpretation eines ursprünglichen Zustands, befragt werden kann, so war die Nutzungsvielfalt des Saals inklusive der Seitenbühnen und des ins Kellergeschoss reichenden Orchestergrabens ein wesentlicher Aspekt, der in dieser Form umgesetzt wurde; wenn die Variabilität

auch aus Kapazitätsgründen in der gegenwärtigen Praxis eher selten ausgeschöpft werden kann.

Verena Elisabet Eitel

106 Friederike Meyer: „Weißraum für die Hochkultur“, in: *Bauwelt*, 37/2006, S. 31.

107 Siehe die Ausführungen zur Farbigkeit der Innenräume im Anhang der Auslobung Realisierungswettbewerb, Anhang A S. 5, Anhang B S. 9.

108 Siehe z.B. Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berlin 1996; Markus Bröderlin: „Die Aura des White Cube. Der sakrale Raum und seine Spuren im modernen Ausstellungsraum“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 76, H.1/2013, S. 91–106; Christian Teckert: „Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur“, in: *Kunstforum*, Bd. 186/Juni, Juli 2007.



Nutzungsvarianten Großer Saal nach Endausbau

Die Pläne zeigen exemplarisch vier mögliche Nutzungs- bzw. Beispielungsvarianten des Großen Saals nach der Sanierung, Entwurf Meier-Scupin Architekten.

Guckkastentheater
mit Seitenbühne /
Unterbühne
Orchestergraben

Zuschauerzugang
im 1. OG bei parallel
laufenden Veranstaltungen in den
Oberlichtsälen

Arenatheater mit
Unterbühne /
Orchestergraben

Zuschauerzugang
über Oberlichtsäle
(Parkett) und
über 1. OG (Balkon)

Raumtheater
für kleinere
Veranstaltungen

3-Bühnen-Theater
mit einem zentralen
Zuschauerraum

Schematische Darstellung
Saalbespielung

Der Große Saal wird über die ganze Fläche mit Punkt-Zugtechnik ausgestattet. Somit wird die Verspielbarkeit der kompletten Saalfläche ermöglicht.

Die Punktzüge dienen als Aufhängesystem für die temporär einzuhängenden Plafonds, sowie Traversen, Oberlichter, Vorhänge u.ä. Die schematisch dargestellten architektonischen Raumkonzepte für den großen Saal werden somit allein von der Bühnentechnik getragen.



4.2 Künstlerische und kuratorische Wieder-Aneignung und Bespielung des Gebäudes und des Geländes 1990–2003

Der Beginn der künstlerischen und kuratorischen Wieder-Aneignung des zunächst baulich weitgehend ruinierten Festspielhauses sowie des umgebenden Geländes liegt nun 30 Jahre zurück. Wie auch in anderen Fällen der Herausbildung und darauf folgenden Institutionalisierung von Produktionshäusern der zeitgenössischen performativen Künste basiert die Aneignung von Orten und Gebäuden auf den in Selbstverwaltung organisierten Initiativen von Kurator:innen und Künstler:innen.¹⁰⁹

Diese Bewegungen, ihre Motivationen und die programmatischen Setzungen in künstlerischen Projekten, Festivals, Debatten und vor allem eben im Umgang mit Ort und Räumen interessieren uns als wesentliche Vor-Geschichte für die spätere Etablierung des Produktionshauses. Insofern haben wir uns – was die Geschichte der Wieder-Aneignung des Festspielhauses Hellerau angeht – vor allem auf die Phase der 1990er-Jahre konzentriert, ohne dass wir hier ein auch nur annähernd vollständiges Bild re-konstruieren konnten. Es fehlen Sammlung und Archiv, sowohl was die Geschichte des (Förder)Vereins angeht, der sich 1991 gründete und 2004 von der städtischen Institution Europäisches Zentrum der Künste Hellerau abgelöst wurde, aber genauso was detailliertes Material zu den „Festen 1–3“ und Aufführungen betrifft. So können wir zunächst Materialien und Kommentare anbieten, auf deren Basis künftig weitere Recherchen sinnvoll und notwendig sind.

Eines dieser Basismaterialien ist die folgende Chronologie des kuratorischen und künstlerischen Programms am und im Festspielhaus Hellerau von 1990–2003. Die detaillierte Auflistung von Künstler:innen und Gruppen war uns dabei wichtig, auch wenn wir hier nur wenige Aspekte des Programms durch ergänzende Zitate kommentieren können.

Gerade das im vorigen Abschnitt dargestellte Ineinander von baulicher Sicherung/ersten Rekonstruktionsmaßnahmen mit den künstlerischen Arbeiten und deren szenografischen Setzungen steht als Form der Wieder-Aneignung in doppelter Bewegung im Zentrum. Leider aber ist z.B. Bildmaterial zu den „Festen 1–3“ (siehe Chronologie) nicht erreichbar gewesen, so dass man die Nutzung der Räume und des Ortes in seinem rohen und wilden Zustand nur teilweise nachvollziehen kann.

Für die Wieder-Aneignung in dieser ersten Phase war ein Netzwerk von Kurator:innen, Künstler:innen, Architekt:innen und Wissenschaftler:innen wichtig, das an die historische Bedeutung des Ortes und seiner Protagonisten anknüpfen wollte, aber aus der Perspektive eines aktualisierenden Umgangs mit den historischen architektonischen und szenografischen Experimenten. Mit diesem Impetus wurde im Januar 1990 der Förderverein für eine Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. in Dresden gegründet, der sowohl im Namen wie in den für den Vorstand einbezogenen Mitgliedern das Lokale mit dem Überregionalen verband und auch international agierte, um eine große Sichtbarkeit herzustellen und Finanzen für die Re-Konstruktion des Gebäudes und Geländes zu akquirieren. Detlev Schneider, der 10 Jahre lang als Vorsitzender des (Förder)Vereins programmatisch gearbeitet hat, hat das in dem hier erneut veröffentlichten Text ausgeführt und den Gestus der Wieder-Aneignung mit all seinen komplexen historischen Relationen skizziert. Eine nachvollziehbare Geschichte des Vereins ist leider nicht zugänglich und so haben wir uns auf Informationen zu personellen Konstellationen in verschiedenen Phasen des Vereins beschränkt (s. 5).

Wichtig für den Charakter der Arbeiten in der Anfangsphase waren die *gemeinsam* getroffenen Entscheidungen zu Programm und Bautätigkeit, die von zwei Arbeitsgruppen zu Bau und zum künstlerischen Programm vorbereitet und mitgetragen wurden.

¹⁰⁹ Siehe unsere Ausführungen im Arbeitsheft PACT Zollverein, aber z.B. auch die Geschichte von Kampnagel Hamburg.



Verbindungen zur Dresdner Kunstszen

Aus der Chronologie wie aus den ergänzenden Informationen (S. 63–64) geht deutlich hervor, dass eine kontinuierliche Zusammenarbeit seit 1994 sowohl mit *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* – die auch zu Koproduktionen führte – wie mit der (*Internationale*) *Tanzwoche Dresden* bestand, ab 2000 auch mit dem Festival *CYNETART* und dessen Trägerverein Trans-Media-Akademie. Sowohl das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik – Träger der *Tage* – wie der Verein TMA zogen 2002 auf das Festspielhausgelände. Mit der Umwandlung des DZzM in das Europäische Zentrum der Künste Hellerau wurde ab 2004 die Programmierung an eine städtische Institution unter der Leitung eines Intendanten (Udo Zimmermann) übergeben. Klaus Nicolai, Initiator von TMA und *CYNETART* – damals im Kulturdezernat Dresden für Medienkultur zuständig¹¹⁰ – war auch Mitglied der AG Künstlerisches Programm des (Förder)Vereins. Das sind die nachvollziehbaren Verbindungen zu Vereinen und Instituten der Dresdner Kunst- und Medienszene, deren Bedeutung um 2000 ins Zentrum rückte.

Auf weitere Beziehungen, temporäre oder länger währende, können wir hier nur hinweisen, indem einige Namen und Orte ins Spiel gebracht werden: die Verbindungen der Hellerauer Aktivitäten zur Dresdner Off-Szene, ihren Spielorten und Galerien sowie deren Akteur:innen¹¹¹ wären ebenfalls systematisch zu untersuchen.

Erinnern müsste man einerseits an die performativen Aktivitäten von Studierenden der HfBK, die als ‚Autoperforationsartisten‘ Ende der 1980er-Jahre mit ihren Performances die offiziell beglaubigte Kunstauffassung in der DDR ins Trudeln brachten und nach der politischen Wende zunächst auch im westlichen Kunstbetrieb rezipiert wurden. Dies sei hier nur als Hintergrund erwähnt, eine direkte Verbindung zu den Künstler:innen und den Akteur:innen, die sich an der Wiederaneignung des Festspielhauses Hellerau als Ort für die Künste beteiligten, gab es wohl nicht. Auch andere Kontakte zur HfBK, ihren Studierenden oder Lehrenden, sind nicht untersucht.¹¹² Der Maler Johannes Heisig – Rektor der HfBK, allerdings nur von 1989 bis 1991 – war Gründungsmitglied des (Förder)Vereins Europäi-

sche Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. und einige Jahre sein stellvertretender Vorsitzender.

Auch Claudia Reichert alias Wanda, die Kuratorin und Netzwerkerin, die in den 1980er-Jahren mit anderen Künstler:innen zusammen in der baufälligen Villa Marie lebte und dort ab 1986 die private Galerie fotogen betrieb,¹¹³ war aktives Mitglied des Fördervereins und in der Arbeitsgruppe künstlerisches Programm. Sie kuratierte z.B. das – in unserer Chronologie dokumentierte – Festival *Feuer & Flamme*, das 1996 als Teil des 6. *Kunstfest des Neuen Sächsischen Kunstvereins* in Hellerau stattfand.

Über die (*Internationale*) *Tanzwoche Dresden* und deren Initiator gab es seit den 1990er-Jahren auch eine lose Verbindung zum Projekttheater e.V. in der Dresdner Neustadt, das als Ort für die freie Theaterszene mit der Besetzung einer leerstehenden Werkhalle der VEB Metallwaren schon 1990 erobert worden war¹¹⁴, oder wie es der damalige Vorstand Michael von Oppeln 1990 formulierte: „Das Projekttheater Dresden entstand durch den Versuch, den rechtsfreien Raum der Nachwende mit Theater zu füllen.“¹¹⁵

¹¹⁰ Informationen unter: <https://cultincom.com/klaus-nicolai/>, 05.11.2022.

¹¹¹ Auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung gibt es dazu einen Eintrag mit Fotos: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/autonome-kunst-in-der-ddr/55816/die-autoperforationsartisten/>. Weitere Literatur: Liane Burckhardt/André Meier (Hg): *Autoperforationsartistik/Bemerke den Unterschied: Michael Brendel, Peter Dittmer, Else Gabriel, Rainer Göß, Jörg Herold, Via Lewandowsky und Durs Grünbein*. Katalog, Nürnberg 1991; Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg): *Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik*, Dresden 2006; Barbara Büscher: „Traces and Documents as Medial Transformations, or: How to Access Performance Art History“, in: *Stedelijk Studies* #3, 2015: <https://stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/>, 20.12.2022

¹¹² Z.B. wäre es interessant zu fragen, wie Hanne Wandtke, die als Tänzerin, Choreografin und Pädagogin an der Palucca-Schule ein gutes offizielles Standing zu DDR-Zeiten hatte, aber gleichzeitig mit den Autoperforationsartisten gelegentlich zusammen performte, sich zu den Aktivitäten in Hellerau stellte. Oder: warum beim „Fest 2“ – das einen auf den internationalen Kontext gerichteten Fokus zu Performance-Kunst legte – keine Autoperforationsartist:innen eingeladen waren, zumindest soweit es aus den zugänglichen Listen hervorgeht. Oder: welche Rolle andere performativ arbeitende Dresdner Künstler:innen für die Programmierung in Hellerau spielten bzw. warum nicht? In das in der Chronologie erwähnten „Parsifal“-Projekt im Rahmen der *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* 1995 z.B. ist Jo Siamon Salich alias Jörg Sonntag involviert, der in Dresden sowohl performativ wie medial-installativ arbeitete und arbeitet: <https://josiamonsalich.jimdofree.com/a-b-o-u-t/> und von 2014: <https://kulturanalyse.de/salich.html>.

¹¹³ Siehe dazu: Claudia Reichardt: *Die Galerie bleibt während der Öffnungszeit geschlossen. Wanda und die Villa Marie 1982–1990*, Berlin 2010.

¹¹⁴ Das Projekttheater arbeitet auch heute noch am gleichen Ort und schildert seine Geschichte auf seiner Website: <https://www.projekttheater.de/theater>, 05.11.2022.

¹¹⁵ Michael von Oppeln: „Projekttheater Dresden: Konzept und Werdegang“, in: Barbara Büscher/Carena Schlewitt u.a.: *Freies Theater. Deutsch-deutsche Materialien*, Hagen 1991, S. 188.



Unter dem Titel „Anti-Barock“ berichtete Kathrin Tiedemann 1994 von ihren Recherchen zur Nicht-Stadttheater-Szene in Dresden und verweist neben dem Projekttheater auch auf das Kulturzentrum Scheune und dem von dort ausgegangenen dreimonatigen Festival *Leben in geschlossenen Räumen*. Peter Meining hatte in diesem Rahmen 1994 im stillgelegten Heizkraftwerk Dresden-Cotta „Leben im geschlossenen System“ nach einem Text von Vladimir Sorokin inszeniert.¹¹⁶

Die Arbeit mit Texten von Sorokin in den Inszenierungen des Regisseurs Carsten Ludwig ist – das kann man der Chronologie und den montierten Ergänzungen entnehmen – ein wichtiger Baustein der Aufführungen im und am Hellerauer Festspielhaus und in der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Hauses.

Carsten Ludwig ist von Beginn an aktiv im Vorstand des Fördervereins und der AG Künstlerisches Programm und bleibt auch nach 2000 – als sich der Verein anders strukturierte – Mitglied im Vorstand, dann zusammen u.a. mit Peter Meining. Harriet Maria und Peter Meining haben ab 1997 eine Reihe von Performances und Festivals/Events in und für Hellerau inszeniert.¹¹⁷

Dies alles: nur fragmentarische Fundstücke zur Verbindung von Dresdner Szenen in den verschiedenen Künsten mit den Aktivitäten in Hellerau.

Die Feste als kuratorische Markierungen 1992–1994

Im September 1992 fand zur Eröffnung der Europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur das erste von drei Festen statt, die man als Markierungen für den Beginn der kuratorischen und künstlerischen Aktivitäten verstehen kann.

Alle drei Feste ereignen sich noch im und um das ruinierte Festspielhaus oder – wegen der unmöglichen Aufführungsbedingungen – an anderen Orten. Das erste Fest fand im Großen und Kleinen Haus des Staatsschauspiel Dresden statt und umfasste im wesentlichen Tanz-Performances und -Theater sowie eine performative Aktion auf dem Vorplatz des Festspielhauses. Auch die erste Eigenproduktion des Vereins 1993, die Inszenierung „Der Obelisk“ (Sorokin) von Carsten Ludwig fand auf dem Vorplatz statt.

Das zweite Fest im September 1993 – konzipiert von Thomas Kumlehn und dem Dresdner Künstler Matthias Jakisch¹¹⁸ – setzte einen Schwerpunkt auf internationale Performance Art u.a. mit dem Projekt „Black Market“ und den russischen Nekro-Realisten, so dass auch die Verbindung zu osteuropäischen Performance-Kunst-Szenen hergestellt wurde. Kumlehn hat in einem kurzen Text¹¹⁹ deutlich gemacht, wie zunächst in zweimonatiger Arbeit Haus und Gelände für die Gäste als Wohn- und Arbeitsort hergestellt werden musste. Bekannte Kurator:innen wie Harald Szeemann oder Elisabeth Jappe unterstützten die Veranstaltung in Gesprächen mit den Künstler:innen.

Das dritte Fest, das im September/Okttober 1994 stattfand, widmete sich dem Thema Kunst und Gewalt. Im Frühjahr, von April bis Juni 1994, wurde das Interimsdach aus Folie installiert, so dass nun auch der große Saal bespielbar wurde (s. auch 4.1, S. 53)

116 Kathrin Tiedemann: „Anti-Barock. Momentaufnahmen in der Freien Szene Dresden“, in: *Theater der Zeit*, Juli/August 1994, S. 33–37.

117 Siehe den Text in diesem Arbeitsheft, S. 69–74.

118 Matthias Jakisch ist ein auch performativ arbeitender Dresdner Bildhauer, siehe: <https://www.matthiasjakisch.de/biographie.html>, 05.11.2022.

119 Thomas Kumlehn, in: Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. (Hg.): Festspielhaus Hellerau, 1999, unpag. Siehe auch Chronologie, S. 53.



Kunst und die Gewalt – die Rauheit der augenfällig sichtbaren historischen Schichten

„Im September 1994 luden wir zum ‚Fest 3‘ ein. In den 14 Projekten wurde versucht, die verschiedenen Implikationen von Kunst und Gewalt zu beleuchten. Kunst in der Gewalt, Gewalt in der Kunst, Kunst als Gewalt, ambigüine Verwobenheit, Ohnmacht, Widerstand, oder?“ So beschreibt es Detlev Schneider in einer zusammenfassenden Darstellung. Uns interessiert dieses Fest vor allem, weil hier in konzentrierter Weise mit einem wesentlichen Aspekt der historischen Schichten des Hauses und Ortes – der militärischen Nutzung, die einen Kunstort in einen Ort der organisierten Staats-Gewalt ‚umwidmete‘ – reflektierend umgegangen wurde. Diese Schichten waren im damaligen ruinösen Zustand des Hauses noch augenfällig und überdeutlich sichtbar, kaum gab es Möglichkeiten, darüber hinweg zu spielen.¹²⁰ Mit der Performance der Gruppe Laibach, Teil der NSK (Neuen Slowenischen Kunst),¹²¹ wurde das Fest eröffnet und zugleich mit deren pointiertem Spiel mit Militarismen und Referenzen auf gewaltförmige/faschistische Politik ein Akzent gesetzt, der Irritation und Ambivalenzen im Verhältnis von Kunst und Gewalt sichtbar machen konnte. Die Auseinandersetzung mit der Ästhetik faschistischer Inszenierungen wurde mit der Präsentation von Riefenstahls Film „Triumph des Willens“ und einer anschließend – höchst prominent besetzten – öffentlichen Diskussion fortgeführt. Und: Die Reise zwischen Moskau und Dachau, die Sorokin in eine Orgie von Gewalt und Erniedrigung transformiert, nimmt diesen Faden auf und Carsten Ludwig, der Regisseur, liest *Ein Monat in Dachau* als spielerische Untersuchung des Homo Sowjeticus à la DDR (s. Zitat, S. 53). Von Sorokins Texten sagt Josif Bakstein, der ebenso wie Sorokin zum Kreis der Moskauer Moskauer Konzeptualisten gehört:

„Wie die Pop-Art in der bildenden Kunst benutzt der Konzeptualismus Paradoxe des Sprachgebrauchs des Systems der Massenkultur, wo das Zitat die Originalität ersetzt. [...] Aber mit dem Zitieren allein sind die Gattungsmerkmale des Konzeptualismus nicht erschöpft. Diese Minimalposition verknüpft sich in der Prosa W. Sorokins mit der Of-

fenlegung tiefliegender Ursprünge der Aggressivität des ‚homo sovieticus‘, der Aggressivität, die man am Sprachgebrauch festmachen kann. Sorokin zeigt, dass es in der bestehenden Kultur eine Schicht gibt, die permanent autoritäres Verhalten erzeugt [...].“¹²³

Leider kennen wir von der Inszenierung und ihrer räumlich-szenografischen Anordnung wiederum nur Fragmente: Petra Kohse weist auf einen Fackelzug hin, der vom Hellerauer Marktplatz zum Festspielhaus führte und die Aufführung eröffnete. Fotos zeigen auf Schotter verlegte Schienen, die eine Schmalspurbahn vom Vorplatz ins Haus führten und auf denen Spieler:innen agierten (s. auch Schneider, S. 65).

Die Reflektionen der historischen Schichten und der ihnen inhärenten Gewaltstrukturen zeigen sich in davon durchaus infizierten künstlerischen Sprachen. Der damalige ruinöse bauliche Zustand wird zum expliziten Teil dieser Sprachen.

Auch die von Christian Boltanski und Jean Kalman 1996 im Rahmen von Theater der Welt über das Haus verteilte Installation „Alltage“ nahm eine solche Auseinandersetzung mit der ruinösen Gestalt des Hauses auf, die ja trotzdem noch voller Spuren und Zeugnisse des Kasernenlebens steckte. Ihre Inszenierung des Verlassenen und Abwesenden mit ihrem spezifischen akustischen und visuellem Material von Licht, weißen Tüchern, Windmaschinen, Eisblöcken, die auftauen, und verwelkten Blumen verwies indirekt aber auch auf die reduzierten Materialien der historischen Appia-Bühne. Die kleinen Zellen und Räume der Kaserne waren mit den Spuren des vergangenen Gebrauchs ein wesentlicher Teil der installativen Inszenierung. Einige Fotos, vor allem aber die zitierte Beschreibung des Theaterkritikers Benjamin Henrichs (s. S. 56) zeigen etwas vom Eindruck, den der Umgang mit dem Ort und dessen Überschreibung erzeugen konnte.

¹²⁰ Siehe dazu auch das Zitat von Petra Kohse, hier S.53.

¹²¹ Inke Arns: *Neue Slowenische Kunst (NSK) – Eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg 2002.

¹²² Boris Groys hat diesen Begriff 1979 geprägt, siehe: Manuela Schöpp: *Konzeptualismus diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs*. Diss. FU Berlin 2012, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17336>, 05.11.2022.

¹²³ Josif Bakstein: „Bemerkungen zum literarischen Konzeptualismus“, übers. von Elisabeth Dobringer, in: Ilya Kabakov: *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten. Eine Installation*, Ostfildern 1993, S. 61–65, hier: S. 63/64.



Leidende, tanzende, rebellierende Frauen- Gestalten – Nancy Spero und ihre ephemeren Wand-Drucke im Festspielhaus

Das Auftragen, Einschreiben und Verschwinden von Schichten der Geschichte spielt auch für die Arbeiten, die die Künstlerin, Feministin und Aktivistin Nancy Spero¹²⁴ mit ihrer spezifischen Stempeldruck-Technik direkt auf das Mauerwerk von Wänden, Treppen, Außenflächen aufgetragen hat, eine wichtige Rolle. Einerseits greift sie in ihrer Arbeit auf „Die Ballade von der Judenhure Marie Sanders“ ein Motiv auf, das sich mit der Geschichte des Hauses während des Faschismus verbinden lässt; andererseits inszeniert sie mit ihren springenden, tanzenden Frauenfiguren der unterschiedlichsten Kulturkontexte und -zeiten, die in eher zarten Umrissen auf die Wände verteilt sind, eine revoltierende und hedonistisch motivierte Bewegung.

Die Geschichte dieser Arbeiten in Hellerau entfaltet sich wiederum in verschiedenen Schichten: 1998 waren Nancy Spero und Leon Golub gemeinsam eingeladen, nach Hellerau zu kommen und vor Ort zu arbeiten bzw. auszustellen, nachdem Spero 1997 an der *documenta X* teilgenommen hatte. Speros Arbeiten in und für Hellerau bestanden aus zwei Teilen – wie die zitierten Beschreibungen (s. S. 59) nahelegen: aus „Die Ballade von der Judenhure Marie Sanders III (nach Brecht)“ und „The Rebirth of Venus“ – manchmal auch „Rebirth of Aphrodite“ oder „Rebirth of Eurydice“ genannt. Die originalen Wanddrucke sind zum Teil nur noch in einer fotografischen Dokumentation zu sehen, die der Dresdner Fotograf Lothar Sprenger 1998 gemacht hat und von der wir hier acht Bildmotive zeigen. Diese Fotos zeigen auch, dass sich die auf die Wände gedruckten Frauen-Figuren zwischen abblätternder Farbe bewegen und so die Installation als temporäre verstanden werden musste.

2012 kuratierte Susanne Altmann eine Ausstellung zu den Arbeiten von Nancy Spero, die unter dem Titel „Nancy Spero (1926–2009) – The Rebirth“ im Rahmen des 100-jährigen Jubiläums des Festspielhauses Hellerau gezeigt wurde. Im nun so genannten Nancy-Spero-Saal wurden neben den Fragmenten der originalen Gestaltung

erstmalig neun, vor der Renovierung des Hauses abgenommene, Wanddrucke auf Putz gezeigt, die 2007 bis 2009 im Auftrag der Landeshauptstadt Dresden restauriert worden waren. Außerdem wurden Arbeiten auf Papier von Spero, ein kurzer Performancefilm mit ihr (1995), der Dokumentarfilm „Nancy Spero & Leon Golub: Rhythm of Time“ von Regine Hempel & Susanne Altmann, Fotos (von Lothar Sprenger) von den nicht mehr existierenden Wandinstallationen und ein Experimentalfilm von Nora York präsentiert.¹²⁵

124 Eine umfangreiche Ausstellung ihrer Arbeiten hat das Essener Folkwang Museum 2019 gezeigt: Museum Folkwang, Tobias Burg, Astrid Ihle (Hg.): *Nancy Spero – Acts of Rebellion*, Essen/Göttingen 2019.

125 Alle diese Informationen sind dem Ausstellungsflyer von 2012 entnommen. Dieser Flyer weist auch darauf hin, dass 2009 der Nancy-Spero-Saal durch die Restauratorinnen Carry Bendin & Katharina Hummitzsch aus Mitteln der Landeshauptstadt Dresden restauriert wurde. Bereits ab 2007 erfolgte eine zusätzliche Restaurierung von abgenommenen Fragmenten durch Michael Gruner.



Künstlerische Forschung mit neuen Techniken und Medien – eine Aktualisierung des historischen Programms?

Detlev Schneiders hier wieder abgedruckter Text endet mit den Überlegungen, die Aktualisierung des historischen Programms von Appia u.a. als Reflektion und künstlerische Bearbeitung des Verhältnisses von Kunst und wiederum neuen Medien und Techniken fortzuschreiben. „Ein künftiges Profil des Festspielhauses als Laboratorium für Medien und Künste schien auf, recht genau zur Jahrtausendwende“, schrieb er (s. hier, S. 67). Im Verlauf der bis dahin zehnjährigen Geschichte der Wiederaneignung des Hauses als Kunstort waren die künstlerischen Arbeiten, die installativ und performativ mit zeitgenössischen Techniken arbeiteten, immer Teil des kuratorischen Programms und der Kooperationen gewesen. 1999 fand – initiiert und konzipiert von Martina Leeker und Detlev Schneider – dann eine umfangreich geförderte, dreiwöchige Sommerakademie zu diesem Thema statt, die Künstler:innen und Wissenschaftler:innen zusammenbrachte, um eine Form der Grundlagenforschung zwischen Technik- und Kunstgeschichte ebenso wie zwischen den Praktiken verschiedener performativer Künste herzustellen (s. Zitat, S. 60).

In den Jahren davor schon, 1997 und 1998, hatten Harriet Maria Böge und Peter Meining begonnen, sich sowohl mit Events, die sie kuratierten, wie aber vor allem mit ihren eigenen Inszenierungen – zuerst „Genetik Woyzeck“ (1997) – die Verbindung von Theater und Video als zentrale Schnittstelle in Aufführungen zu etablieren, die auch auf popkulturellen Referenzen und solchen zur Clubkultur basierte.

Ab 2000 fand auch das Festival *CYNETART* jährlich im Festspielhaus statt.

Auch wenn in den folgenden 20 Jahren dieser programmatische Schwerpunkt unterschiedliche Gewichtung und auch verschiedene thematische Akzente fand, ist die Idee eines Laboratoriums – wie sie in der Sommerakademie 1999 aufschien – in keine dauerhafte

Struktur überführt worden. Sie würde über die Aufgaben eines Produktionshauses hinausgehende Kapazitäten und Kooperationen benötigen, die sich der künstlerischen Forschung widmen könnten, ohne jeweils aufzuführende Ergebnisse zu zeitigen.

Barbara Büscher



1

2

3

- 1 Carsten Ludwig „Ein Monat in Dachau“ (1994)
- 2 Carsten Ludwig „Ein Monat in Dachau“ (1994)
- 3 Carsten Ludwig „Der Obelisk“ (1993), Abteilung Geologen





1

2

1 Dokumentation der Ausstellung
von Leon Golub im Festspielhaus
Hellerau, Juni/Juli 1998

2-4 Dokumentation der Ausstellung
von Nancy Spero im und am
Festspielhaus Hellerau, Juni/Juli 1998



3

4



1

2

1-3 Dokumentation der Ausstellung
von Nancy Spero im und am
Festspielhaus Hellerau,
Juni/Juli 1998

4 Dokumentation der Ausstellung von
Leon Golub im Festspielhaus
Hellerau, Juni/Juli 1998



3

4



1

2

3

5

6

1-6 „Alltage“ (Les Jours Ordinaires). Installation von Christian Boltanski und Jean Kalman, Festspielhaus Hellerau, *Theater der Welt* 1996



4



Chronologie der Aktivitäten, Ereignisse, Festivals und Aufführungen/ Präsentationen 1990–2003

Basis der Chronologie ist die Vorlage, die im Katalog „Utopie – Existenz – Utopie. Rekultivierung des Festspielhauses Hellerau 1990–2006“, herausgegeben von Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste Dresden in Kooperation mit dem Deutschen Werkbund Sachsen u. a., Dresden 2015, erschienen ist. Sie wurde nicht im Einzelnen überprüft, sondern nur für die Jahre bis 1998 ergänzt anhand der Chronologie, die in *Festspielhaus Hellerau*, herausgegeben von Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V., Dresden 1999, abgedruckt ist. Zudem wurden zu einigen Projekten, die uns für künstlerische und kuratorische Entwicklungen markant erscheinen, Zitate und Bildmaterial ergänzt.

1990

Gründung des Fördervereins für die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V., Vorsitz Detlev Schneider

1991

Ausbau eines Netzwerks von Unterstützern, Aktivitäten auf kulturpolitischer Ebene

1992

Abzug der letzten Soldaten der GUS-Truppen vom Festspielgelände

Großes Fest 24. bis 27. September zur Eröffnung der Europäischen Werkstatt, Aufführungen im Kleinen und Großen Haus des Staatsschauspiel Dresden

- Tanzperformance „Delirium Of A Childhood“. Ismael Ivo (BRA); 24.09. Kleines Haus

- Tanzperformance „A Two Rooms Apartment“. Choreografie u. Tanz: Liat Dror, Nir Ben Gal (ISR); 25.09. Kleines Haus

- „Fluchtlinien“. Arila Siegert, Thomas Hartmann; 25.09. Kleines Haus

- „Warum bleibt der Zwang“. Tanz: Fine Kwiakowski, Cello: Peter Koch, Sax: Warnfried Altmann; 26.09. Kleines Haus

- „Ruhr-Ort“. Choreografie: Susanne Linke, Mimen: Urs Dietrich, Avi Kaiser, Karsten Itterbeck, Henry Montes, Thomas Stich, 26.09. Großes Haus

- Feierlicher Einzug mit Conrad Bauer, Friedrich Schenker und IG Blech bleibt auf den Vorplatz vom Festspielhaus beschränkt

- Performance „Konstellation und Berührung“. Carla Börner, Angela Hampel, Uwe Donat, Annette Jahns, Conrad Bauer, 27.09. vor dem Kasernenor

1993

Das Festspielhaus wird Eigentum des Freistaates Sachsen

„Zeitraum-Bilder von Hellerau“ Ausstellung im Hygiene-Museum, thematische Stadtrundfahrt, Konzert „Pacific 231“ von Arthur Honegger mit Riesaer Symphonikern, Kuppelhalle Hauptbahnhof

„Zeitschichten – Spuren in Hellerau“

Symposium mit Misolette Bablet (Genf), Raimund Hoghe (Düsseldorf), Andreas Hüneke (Potsdam), Jörg Rothamel (St. Petersburg), Carsten Ludwig (Dresden), Siegbert Langner v. Hatzfeld (Dresden), Kasernenflügel



„Der Obelisk“. 5 Episoden nach Wladimir Sorokin, Regie und Konzept Carsten Ludwig mit 22 Laien/Schauspielern; Premiere 23.05. Platz vor dem Festspielhaus. (Erste Eigenproduktion der Europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.)

Großes Fest II 23. bis 26.09.
Internationale PerformanceArt,
Konzept Thomas Kumlehn mit Matthias Jackisch

- Eröffnung: ARENA Performance-Gruppe, Projekt „Black Market“ (Künstler aus 7 europäischen Ländern), Nekro-Realisten (RUS); 23.09. Festspielhaus und Gelände
- Boris Nieslony, Zbigniew Warpechowski (Black Market), Sergej Serp, Jevgenij Jufit (Nekro-Realisten) im Gespräch mit Viktor Mazin, Peter Farkas, Joanna Kiliszek, Jörg Rothamel; 24.09. Logierhausflügel
- PerformanceArt: Seiji Shimoda (JAP), Richard Martel (CAN), Stuart Brisley im Gespräch mit Elisabeth Jappe und Alastair MacLennan; 24.09.
- PerformanceArt: Esther Ferrer (F), Monica Klinger (CH), Giovanni Fontana (I); 25.09.
- Esther Ferrer, Monica Klinger, Giovanni Fontana im Gespräch mit Harald Szeemann, Karen Rudolph, Giorgio Wolfensberger; 25.09.
- PerformanceArt: Bartolomé Ferrando (E), Paul Panhuysen (NL), Jaques Demierre, Vincent Barras, Xavier Marchand, Schweiz (CH, F); 26.09.
- „Whisky & Flags“. Jo Fabian, Gruppe example dept.; 25.09. Vor dem Portikus des Festspielhauses
- „Les Bakkantes des Euripide“. Compagnie les Bakkantes des Euripide, (CAMEROUN); 26.09. Linkes Seitenstudio

Meine ersten Arbeiten „Der Obelisk“ und „Ein Monat in Dachau“ von Wladimir Sorokin im Festspielhaus waren mit dessen Geschichte verbunden.

„Hellerau beginnt als ein SOZIALES Experiment ... Neuer Mensch in neuer Gemeinschaft. Sozialismus im Grünen ...“ ein „Psychogramm der Zeit: Der Traum vom Kollektiv, vom sozialen Jahrhundert ... das zusammengekommen ergibt diese Mixtur an Erlösungsphilosophie, mit der Deutschland in diesem Jahrhundert und sich in allen denkbaren Variationen ausspricht in den Programmen all der Reformbewegungen, Zirkel und Gruppen“.

Dalcroze in Hellerau: „Den Rhythmus zur sozialen Idee“ erheben ... Der Wahnsinn wird Methode ... mit derselben Begeisterung zwingt man sich in Uniformen zur menschheitlichen Prüfung auf dem Weg zum „Wesentlichen und zu wahrhaft Gültigem“ (Tessenow) ... um endlich soziale Realität zu werden ...

1945 die scheinbare Zäsur: Tessenows Bau 1937 zur Kaserne umfunktioniert, wird zum Lazarett der sowjetischen Armee. (Carsten Ludwig, Regisseur)

zit. nach Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. (Hrsg): *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, unpag.

Für das Performance-Festival schienen zwei Gedanken wesentlich zu sein. Zum einen war es wichtig zu erreichen, dass das Gelände wieder ein, wenn auch provisorischer Ort des Wohnens und Arbeitens werden konnte. [...] Die Genehmigung für das Betreten des Gebäudes war beizubringen und es war in knapp zwei Monaten für eine bewohnbare Situation zu sorgen, die beinhaltete, ohne eine greifbare Voraussetzung zu beginnen. Der Balanceakt glückte. [...] Der größte Teil der erschließenden Arbeiten wurde unbezahlt geleistet. Freundinnen, Freunde und Bekannte halfen selbstlos und in besonderem Maße die weitgefächerte Künstlergruppe ARENA. ARENA führte sehr bewusst eine Situation herbei, in der sie individuell in der alltäglichen Aneignung des Ortes ihre Hellerau-Philosophie fand. Diese Entdeckung verhalf zu künstlerischen Konzepten. (Thomas Kumlehn, 1997)

zit. nach Europäische Werkstatt 1999, unpag.



Besitzüberlassung an den Verein Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. durch den Freistaat Sachsen, ABM-Kräfte entrümpeln das Festspielhaus

Großes Fest III 29.09. bis 03.10.

- „Laibach live in concert“. Gruppe Laibach (SLO); 29.09. Vor dem Portikus des Festspielhauses
- „Einschritt“ (Ausstellung). Konzept: Claudia Reichardt, Künstler: Laura Leigh Bruce (USA), Bettina Hoffmann (D), Jozef Legrand (D), Peter Miltz (D), Henrik Schrat (D), Bente Stokke (D, N), Veit Stratmann (F); 30.09. bis 16.10. Rechter Kasernenflügel
- „Kindheits-Fallen“ (Petricks Baracke). Wolfgang Petrick, Berlin; 30.09. Festspielhaus, 1. Etage links
- „Tret-Rad“. Roman Signer (CH); 30.09. Vorplatz des Festspielhauses
- „Triumph des Willens“ (Film). Regie: Leni Riefenstahl, dazu öffentliche Diskussion mit George Tabori, Hans Jürgen Syberberg, Bazon Brock, Helma Sanders-Brahms, Lutz Dammbeck; 30.09. Linkes Seitenstudio
- „Prolog zum Parsifal-Projekt“ (Installation/Performance). Grupo Chaclacayo (D, Peru), H.J. Psotta, Sergio Zavallos, Raúl Avellaneda, Idee u. Konzeption: H.J. Psotta; 30.09. bis 16.10. Installation im rechten Seitenstudio
- „Every Word a Gold Coin's Worth“. BETONTANC Glej-Theater, Choreografie: Matjaž Pograjc, Ljubljana (SLO); 01.10. Linkes Seitenstudio
- „Ein Monat in Dachau“ nach Wladimir Sorokin. Inszenierung und Buch: Carsten Ludwig, Installation: Marion von Osten, Kostüme: Kerstin Rossbander, mit 26 Akteuren; Premiere 01.10.; 02.10. und 03.10. Vorplatz und Großer Saal Festspielhaus
- „Wyde-Eyed and Breathless“. Company IMMEDIATE, Studenten des Studienganges PerformanceArt Klasse Dr. Nick Kaye; 02.10. Linkes Seitenstudio

Der Ort war als Medium selbst schon Teil der Botschaft beim Fest III im Festspielhaus Hellerau zum Thema ‚Gewalt und Ästhetik‘. Was natürlich an der Geschichte des antikisch anmutenden Tessenow-Baus von 1911 liegt, in dem sich einstige Rhythmus-Gymnasten ebenso repräsentiert fühlten wie später auch SA und Sowjetarmee. [...] Zwischen den rund 15 Veranstaltungen zum Thema lohnte es sich daher auch, die verlassenen Zimmer der Sowjetsoldaten im Seitenflügel des Festspielhauses als Ausstellung zu durchstreifen. Über die von der Feuchtigkeit aufgeworfenen Holzdielen kletternd, kam man dabei an gemauerten Kaminattrappen vorbei und fast überall fanden sich Herbstwälder oder Gebirgsseen an den Wänden – Hinweise auf den absurden, aber doch selbstverständlichen Versuch, Kasernenräume mit dem stereotypen Mittel tapezierbarer Gemütlichkeit zu individualisieren.

Anberaumt war neben Performances von Roman Signer aus der Schweiz, der deutsch-peruanischen Gruppe Chaclacayo und des slowenischen Glej Theaters auch eine seminaristische Veranstaltung zum Thema, ein Gespräch über Kunst und Propaganda zwischen George Tabori und Hans Jürgen Syberberg nach der Vorführung von Leni Riefenstahls Reichparteitagsfilm „Triumph des Willens“. Die prominente Besetzung garantierte einen vollen Saal, doch zeigt sich rasch, dass das Explizite in Positionen zur Historie erschöpfend wegorganisiert ist und keineswegs mehr zu betreffen vermag.

Wesentlich interessanter waren die Aktionen, die das Publikum mit Affirmation konfrontierten wie ein Konzert der slowenischen Band Laibach. [...]

Mit der Rezeptionshaltung spielte wiederum Carsten Ludwigs Inszenierung von Vladimir Sorokins „Ein Monat in Dachau“, eine Eigenproduktion des Hellerau-Vereins. Sorokins Soz-Art, die Enttarnung der Grausamkeit des Alltags durch die Montage von klassischen sowjetischen Erzählformen und Gewalt- oder Fäkalielementen hatte Ludwig schon mehrfach vorher mit Sprecher-Kollektiven in eine radikal antirealistische Theatersprache übersetzt. So auch diese Beschreibung einer Reise von Moskau nach Dachau. Ein Fackelzug führte das Publikum vom Hellerauer Marktplatz zum Festspielhaus – die traditionell gehaltene Einleitung des Buches transportierte Ludwig in ein totalitäres Ritual, während er die KZ-Zellen in Dachau als Spielräume gesellschaftlicher Situationen zeigte: Butterfahrt, Schlafzimmer, Hochzeitsfeier. [...] (Petra Kohse, Theaterkritikerin)

zit. nach dem Abdruck (o.T.) in: Europäische Werkstatt 1999, unpag.

Siehe auch: Petra Kohse, „Final Countdown im Lodenjanker“, in: *taz. die tageszeitung* vom 04.10.1994, S. 12.

1989 lese ich erstmals Texte sowjetischer Konzeptualisten, von Künstlern, die sich als inoffiziell bezeichneten, d.h. dass sie keine Öffentlichkeit machten, weil diese vollständig kontrolliert wurde. Diese Kunst musste keine Rücksicht nehmen, brauchte sich nicht der Kompromisse bedienen, wie ich sie aus der DDR kannte. Die Erzählungen W. Sorokins kamen aus dem Zentrum der „sowjetischen Ordnung“ und ein Widerschein davon fiel auch auf uns.

Sorokins Texte sind ungeheuerlich, vielleicht ein literarischer Geschichtsunfall, vergleichbar mit der Geschichte Helleraus. Das Subjekt ist nicht der Herr des Textes, sondern sein Opfer. Revolutionäre Bewegung = Massenorgie, Ideologie = Pornographie. „In der Erniedrigung durch die Hüter der kollektiven Orgien findet der Delinquent schließlich seine liturgische Kommunion“ auf dem Trümmerfeld der ideologisch gewordenen Sprachen: Marxismus-Leninismus, Astrologensprache, russisch-orthodoxes Gemurmel.

Mit diesen Texten untersuchte ich spielerisch den Homo Sowjeticus à la DDR und versuchte das Kollektive als unverstellten Ausdruck individuellen Verlustes – zum letzten Mal den „Rhythmus als soziale Idee“ – vorzuführen, der verinnerlicht nicht von einem zum anderen Tag abgelegt werden kann wie ein paar alte Schuhe. Die äußere Hierarchie war allgegenwärtig und war bis in die inneren Poren gedrungen; deshalb schien es mir, dass jede Stimme, jede Person gleiches Gewicht haben musste. Es wurde eine Art Schwebezustand hergestellt, in dem alle gleich sind und die Plätze tauschen können, ganz gleich wie alt die Akteure waren.

Deshalb sprachen wir niemals mit einer eigenen Sprache, denn es war unser Ziel, das Funktionieren der Sprache als Ganzes zu demonstrieren. Wir sprachen alle gewissermaßen mit fremden, eigens verhaltenstrainierten und programmierten Stimmen. [...] Ironisch verwendete ich zusätzlich die Meyerholdische Chorästhetik aus der Anfangszeit des sowjetischen Proletkults, um eine latente Dimension des Festspielhauses, die des ‚Kulturpalastes‘ vorzuführen.

(Carsten Ludwig, Regisseur)

Förderpreise: Kulturpreis der Stadt Dresden/Festival des politischen Theaters. zit. nach Europäische Werkstatt 1999, unpag.



- „Körper-Schrei“. Jaques Demierre Compagnie (CH), Singstimme: Magali Schwartz, Trommler: Raül Esmerode, Piano: Jaques Demierre; 02.10. rechtes Foyer

- Abschlusskonzert mit Feuerwerk zum Tag der Deutschen Einheit. Bolschewistische Kurkapelle Schwarz-Rot (D), Feuerwerk Wolfgang Hingst (D); 03.10.

8. Dresdner Tage der zeitgenössische Musik Visionen für das 21. Jahrhundert

- „Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung“ von Peter Kien. Viktor Ullmann, mit ARBOS – Neues Musiktheater Klagenfurt, Regie: Herbert Gantschacher; Aufführung in den Garagen

- „Adam Hundesohn“ von Alexander Chervinsky nach Yoram Kaniuk. Geshen Theater Tel Aviv, Inszenierung: Jewgeni Arye; Zirkuszelt, Vorplatz Festspielhaus

- „Vatermord“ von SHIH. Text nach Arnolt Bronnen von Cornelia Krauß, UA. Musikalische Leitung: Gernot Oertel, Inszenierung: Peter Beat Wyrsh

1995

„Konzeptionelle Rahmenbedingungen für die Revitalisierung des Festspielhauses“ – Internationales Kolloquium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und der Wüstenrot-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Förderverein Hellerau e.V. im Residenzschloss Dresden

„LichtSpielTraum“. 100 Jahre nach Geburt der Kinematographie. Regie: Ralf Marschalleck/Michael Kulow; 26. bis 27.05. Großer Saal Festspielhaus

„Yantra – Dance Diagrams“. The Chandralekha Group (Indien); 04.05. Großer Saal Festspielhaus

4. Internationale Tanzwoche Dresden

- „Kluft“. tatoeba – Théâtre Danse Grotesque (JAP, D), Raimund Driesen, Minako Seki, Makiko Tominaga, Musik: Martin-Karl Wagner, Zam Johnson, Bühnen-BildRaum: Feridun Zaimoglu, Raimund Driesen; 08. bis 11.06. Großer Saal Festspielhaus¹²⁶

„Entführung aus dem Serail“ Singspiel von Mozart. Coopera e.V., Regie: Jens Neubert, Bühnenbild: Paul Zoller, mit Elblandphilharmonie Riesa, Leitung: GMD Peter Fanger; 30.06. bis 02.07. Großer Saal Festspielhaus

„Musica Temporale“. Ensemble für percussive Kunst, München (D), Leitung: Edgar Guggeis; 03.07. Großer Saal Festspielhaus

„The Boat of My Life“. Installation von Ilya Kabakov, Eröffnung mit Boris Groys, Vladimir Tarasov, Dmitri Prigov (RUS); 14.07. Großer Saal Festspielhaus

„Studio Hellerau“ – Drehen-Arbeiten-Leben. Leitung: Marion von Osten; 17.07. bis 06.08. Foyer und Bibliothek im Festspielhaus

„Buna 4 Bauformen der Vernichtung“ (Installation). Olaf Arndt, Nils Peters, Rob Moonen (N); „Lunge“ (Installation). Alexander Thiele; 13.08. bis 10.09. Großer Saal Festspielhaus

„Feld für Hölderlin“. Hommage an Morton Feldman, Commedia Opera Instabile München, Regie: Peter Baer und Ute Stammler; Premiere 24.08., 25. bis 27.08. Linkes Seitenstudio

„Iphigenie '95“, „Iphigenie auf Tauris“, „Iphigenie in Freiheit“. Helga Werner, Suheer Saleh, Philipp Otto, Sergej Mastjugin, Bühne/Kostüm: Mathis Neidhardt, Regie: Jens Mehrle; 01. bis 03.09. Festspielhaus Oberes Foyer, Open Air

„Dampfer Aufgang 6.13 Uhr“. Neues Tafeltheater, Wolfgang Krause Zwieback, Christian Sade (F); 15. bis 16.09. Großer Saal Festspielhaus

„Les Somnabules“. Tanztheater Zürich, mit Beatrice Jaccard, Peter Schelling, Massimo Bertinelli (CH); 21. und 22.09. Großer Saal Festspielhaus

„Hellerau Blick von Aussen“. Installationen: Künstler aus Norwegen, Schweden, Spanien & Deutschland, Arve Rød, Eduard Gordillo, Leif Gaute Staurland, Lage Pergon, Thorbjørn Morstøl, Pfelder; 19.08. bis 23.09. öffentliche Arbeitsphase; 24.09. bis 01.10. Ausstellung, Gelände und Festspielhaus

Das Studio Hellerau ist ein fiktiver lokaler Fernsehsender der Gartenstadt Hellerau. Er ist vom 17. Juni bis 5. August 1995 im Festspielhaus in den Foyers installiert und ‚produziert‘ Nachrichten, Talkshows, Kommentare, Werbung und Spielfilmtrailer. Korrespondenten des Studio Hellerau sind dabei in dieser Zeit in Dresden unterwegs und stoßen immer wieder auf prominente Vertreter konservativer Schule, die gerührt von Glanz und Gloria Sachsens, den Aufschwung Ost in den Himmel imaginieren, aus dem noch vor 50 Jahren englische Bomber ihres zur Sache taten. Ein Projekt von und mit: Uta Meta Bauer, Jochen Becker, Yvonne Doderer, Helmut Draxler, Jesko Fezer, Alice Kreischer, Marion von Osten, Claudia Reichardt, Axel John Wieder, Florian Zeyfang u.a.

zit. nach dem Flyer zum Jahresprogramm Förderverein für die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V., 1995

Die monströsen, pneumatisch pulsierenden Gummiarchitekturen verkörperten ein kritisches Geschichtsbild des 20. Jahrhunderts. Sie sollten an das dem KZ Auschwitz eng angeschlossene Arbeitslager „Buna 4“ der IG Farben, das Gummi herstellte, und an die enge Kooperation dieses Konzerns mit der SS erinnern. Diese Idee und die Existenz des hieratischen, jenseits von Moral bis heute florierenden Chemieunternehmens lieferten eine universelle Parabel zur Geschichte des Hauses, in dem „Buna 4“ aufgebaut war. Die Ambivalenz historischer Kontinuität wurde doppelt reflektiert. (Susanne Altmann)

Susanne Altmann: „Genius Loci als Klippe“, in Europäische Werkstatt 1999, unpag.

¹²⁶ Informationen vom Programmzettel im Archiv der Tanzwoche Dresden: <http://www.tanzwoche.de/1995tw/Ph-s04.jpg>, 06.12.2022.



„Zeug“ – Schmiedearbeit in Echtzeit. Johannes Peschken, Wolfram Kühn, Berlin (D); 23. bis 30.09. Festspielhausgelände

Tanzskulpturen. Susanne Kirchner; 24.09. Großer Saal Festspielhaus

„Der Traum des Cojoten“. Gruppe Zinnober: Gabriele Hänel, Iduna Hegen, Uta Schulz, Ulrike Mierau; 24.09. Großer Saal Festspielhaus

9. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik – Musik Macht Mißbrauch

- „Parsifal: Irritation-Mythos-Utopie“. Koproduktion DZzM und Europäische Werkstatt, AlienNationCo – Johannes Birringer (USA), Imma Sarries (USA), RU-IN (D) – Rainer Müller, Volker Lenkeit, Wolfgang Bosse Konstell, Jo Siamon Salich, mit Erika Bosse, Richard Mansfeld, Musik: Richard Wagner; 30.09. bis 01.10. Vorplatz, Foyer, Großer Saal, rechtes Seitenstudio

- „D, D & S Dresden, Destruktion & Sehnsucht“. Koproduktion DZzM und Europäische Werkstatt, Off-Off-Theater Konstanz, Regie/Choreografie: Inge Mißmahl, Musikkonzeption: Günther „Baby“ Sommer, mit Swiss Horns, Südpool Special, Studenten der Hochschule f. Musik, Dresden; 04.10. Großer Saal Festspielhaus

„All work – No play“ – Ausstellung. Konzeption, Kurator: Micha Kapinos; Künstler:innen: Monica Bonvicini (D), Dagmar Demming (D), (e.)Twin Gabriel (D), Gregory Green (USA), Torsten Haake-Brandt (D), Richard Haga (USA), Via und Pina Lewandowski (D), Boris Michailov (RUS), Schrat (D), Susanne Weirich (D) Olav Westphale (D), Olivier Zabat (F); 22.10. bis 26.11. Großer Saal Festspielhaus

1996

„Das Feld oder Die Farbe Gelb“. Rauminstallation von Stefan Schröder; 07.01. bis 28.01. Großer Saal Festspielhaus

„Grauzone“. Performance DEREVO, Leitung: Anton Adasinski; 29.02. bis 07.03. Vorplatz, beide Kasernenflügel

Drei Monate Relationen finden, den Mythos eingrenzen und subjektive Bezüge freisetzen, dann die eigendynamische Irritation. Gruppenbefindlichkeiten stoßen aufeinander. Chacacayo meldet sich nicht mehr. Drei Wochen vor der Aufführung – Beginn der intensiven Konfrontation der Gruppe AlienNation Chicago und der Gruppe RU-IN Dresden. Historische Analyse für den Ort der Beschreibung, die Mythologie der Geschichte, die ersten Versuche, eine Orientierung zu finden und eine Beschreibung dafür zuzulassen. [...]

Probenphasen, Raumzuordnungen, Aktionsabläufe, Klangmodule – Gestaltfindung. Die Annäherung an Utopie auf einem Ruinengelände am Ende des blutigen Jahrhunderts.

Das Wagnerthema wird Bearbeitungsgrundlage in der Zeitreflexion. Der Zeitgeist des Eklektizismus, der uns wieder betrifft und betroffen macht. Was uns bleibt, ketzerisch zu sein, um Belanglosigkeit zu karikieren, weil wir nicht in der Lage sind, Antworten zu geben. Die globalen Antworten bleiben aus, oder hat es vielleicht auch nie gegeben? Waren Antworten immer schon Machtbefugnisse?

[...] Körperdisziplin, die Macht der Musik, die symbolischen Tauschgeschäfte. Tod und die politische Ökonomie der Bilder von Raum und Zeit, die Allgewalt der Medien.

[...] vieles Fragment, ein Puzzle, das immer wieder zerreißt. Momente einer zerrissenen Welt. Die Videoüberwachungszone im Foyer. Übersichtshilfe über die Aktionsräume und permanente Observation und Medienpräsenz zugleich. (Johannes Birringer + Jo Siamon Salich)

zit. nach Europäische Werkstatt 1999, unpag.

Siehe zu dem Projekt auch: Norma M. Darr: „Reading the Body and Blood of Parsifal: A Performance at Hellerau“, in: *The Music Quarterly*, 4/Winter 1996, S. 629–647.



„Die Anatomiestunde – Tanz der zerbrechlichen Haut“. Schouspel Amsterdam, Theater Het Veem, Choreografie: Karin Stefani; 11.04. bis 14.04. Rechtes Seitenstudio

„In der Vermutung der indirekten Ampelfarbe Gelb“. Regie: Steffen Reck; 03.05. bis 05.05. Rechtes Seitenstudio

„auf-brüche 1996“/ensemble incanto. Sprache: Martin Neubauer, Konzeption: Liese Klahn, Gesang: Annette Jahns, Overhead-Malerei: Helge Leiberg; 10.05 bis 12.05. Großer Saal Festspielhaus

Theater der Welt Internationales Theaterfestival

- „Alltage“. Installation von Christian Boltanski und Jean Kalman; 14.06 bis 30.06.
- „Babylon“. Slowenisches Nationaltheater Maribor, Regie: Tomaž Pandur; 14.06 bis 16.06. und 18.06 bis 19.06. Großer Saal Festspielhaus
- „Die Tagebücher von Vaclav Nijinsky“. Szenische Lesung mit Herbert Fritsch; 24.06. bis 25.06. linkes Seitenstudio
- „xyz – Bewegtes Opfer“, Neuer Tanz. Choreografie: VA Wölfl; 28. und 29.06. Großer Saal Festspielhaus

„Der Bademeister“. Regie: Holger Friedrich, Ausstattung: Gesine Völlm; 26. und 27.07. Großer Saal Festspielhaus

„Schiffbruch“. Installation von Alain Baczynsky (Jerusalem); 01. bis 25.08. Rechtes Seitenstudio

„Die Edda – Die Lieder von den Niflungen“. Szenisches Konzert u.a. mit Schülern aus Erfurt und Dresden, Inszenierung Wolfgang Storch, Choreografie: Susanne Kirchner, Komposition: Hannes Zerbe; 09. bis 11.08. Großer Saal Festspielhaus

→ Bildseite 50

Schon vor Jahren hatten Kalman und Boltanski Peter Brook über dieses Wunder eines Theaterraums in Paris sprechen hören. Ihre erste gemeinsame Installationsarbeit bezieht sich auf die Idee der lichtdurchfluteten Räume, der Transparenz der Architektur und zugleich auf die dunkle Ideologieggeschichte des Ortes. In den Zimmern und Fluren rings um den Bühnenraum entsteht mit Licht, Schatten, Wind und Tüchern [...] ein Gedächtnistheater für Hellerau.

zit. nach dem Programmheft *Theater der Welt*, Dresden 1996, S. 26–27:

https://www.iti-germany.de/fileadmin/Bilder/Archiv_Theater_der_Welt/1996_TdW_Programmheft_OCR_WEB.pdf, 09.10.2022

Der Geruch von Verwelktem und Moder empfängt den Besucher des Festspielhauses [...]. Ungezählte Sträube verblühter Blumen sind auf den Boden des Treppenhauses gestreut. [...] Die Großinstallation [...] erschließt sich etappenweise beim Gang durch das verkommene Festspielhaus. Die Wäscheleinen führen in Räume mit aufgerissenen Wänden, hochgezogenen Dielen, fehlenden Fenstern. Der Besucher wandert vorbei an heulenden Ventilatoren, durchquert dunkle Räume und gelangt in lichtdurchflutete Säle, spürt den Kontrast zwischen Lampenwärme und schmelzenden Eisblöcken.

zit. nach: SDS: „Sträube verblühter Blumen“, in: *Tagesspiegel* vom 28.06.1996

Beinahe die eindrucksvollste, in jedem Fall aber die beklemmendste Veranstaltung des „Theaters der Welt“ ist ein Theater, das keine Schauspieler braucht [...]. Christian Boltanski und Jean Kalman zeigen in den Nebenräumen und Kellern des Hellerauer Festspielhauses ihre Installation „Alltage“.

Zwei Treppenhäuser: jedes mit einem grellen Wandgemälde geschmückt, einem martialischen Comic über den Siegeszug der Roten Armee von Moskau nach Berlin. Im einen Treppenhaus haben Boltanski und Kalman welke Blumen auf den Stufen ausgestreut, im anderen Kleider, Unterwäsche, Schuhe. Von den Menschen, die zu diesen Blumen, diesen Kleidern gehören, keine Spur. In den Wohnzellen und Korridoren sind auf Stahldrähten unzählige weiße Leintücher aufgehängt; sie machen den verwinkelten Weg durch die verlassenen, vergammelten Räume zu einem Irrgang durchs Labyrinth, verwandeln die Kaserne in einen armseligen Palast des Todes.

Glühbirnen baumeln, fades Licht verbreitend, von den Decken. Nur in einem Raum wird es plötzlich blendend hell: aber kein Ausweg ins Freie ist hier, keine Abendsonne scheint. Es leuchtet bloß eine Batterie von Scheinwerfern – in ihrem warmen Strahl schmelzen in aller Gemächlichkeit große Eisblöcke. Irgendwo am Ende des Korridors, hinter einer Tür, hört man Klaviermusik; stockend, zerbröckelnd, verstümmelt wie alles hier. Die Tür zur Musik und vielleicht zu einem klavierspielenden Menschen ist verriegelt. Und irgendwo, zwischen dem einen Treppenhaus und dem anderen, passiert der Wanderer einen engen, dunklen Gang, bevölkert von brüllenden, schnaufenden Ungeheuern: riesigen Theaterwindmaschinen.

Aus: Benjamin Henrichs: „Theater der Welt in Dresden: eine Regung von Freude“, in: *DIE ZEIT* Nr. 28 vom 05.07.1996:

<https://www.zeit.de/1996/28/dresden.txt.19960705.xml/komplettansicht>, 05.11.2022



5. Internationale Tanzwoche Dresden

- „Cities“. Group Motion Company (Philadelphia), Choreografie: Manfred Fischbeck, Rennie Harris (USA); Koproduktion Europäische Werkstatt und Tanzbühne Dresden e.V.; 23.08 bis 25.08., 27.08 und 28.08. Großer Saal Festspielhaus
 - „Terrain fragile“ von und mit Jaccard, Schelling, Bertinelli (Schweiz); 30. und 31.08. Großer Saal Festspielhaus
-

„Stadt-Ansichten“ – Dresdner Gespräch 1996. Konzeption: Prof. Hermann Glaser, Dr. Jürgen Uwe Ohlau, Prof. Reiner Pommerin; 13. bis 15.09. Festspielhaus, Theaterkahn an der Augustusbrücke

„Mal hören, was noch kommt“. Uraufführung nach einer Erzählung von Hans Joachim Schädlich; Projekt/Regie: Carsten Ludwig, Erzähler: Chaim Levano, Mitarbeit: Peter Meinung, Harriet Maria Böge; 14.09. bis 16.09. Großer Saal Festspielhaus

Feuer + Flamme, 6. Kunstfest des Neuen Sächsischen Kunstvereins in Koproduktion mit Hellerau e.V., Konzeption: Claudia Reichardt; 20.09 bis 22.09. Festspielgelände

- „10.000 missiles in concert“. Lukas Berchtold (CH)
 - „Herzstrahl 40 in Monochrom 17,5 × 10,5“. Penelope Wehrli (USA, D)
 - „Dante-Orgel“. Erik Hobijn (NL, D)
 - „cooking on the top of the vulcano“. Gordon W (CAN, D)
 - „Feuerzeichen“, „The Champ“. Thomas Christmann (D)
 - „Feuerwunderwerk“. Dr. med Paul Fath, Erlangen (D)
 - „Feuerwehrballett“. Choreografie: Hanne Wandtke, Musik: Einrichtung Peter Jarchow
 - „I-BEAM/ radar harp“. Barry Schwartz, Oakland (USA)
-

Feuer zum Thema eines Kunstfestes auf dem Festspielgelände Hellerau zu erklären, scheint nahe- und fernliegend gleichermaßen. Das hat seine Gründe im dualen Charakter des Elements. Feuer ist nicht nur [...] die ausschließlich chaotische (natürliche und politische) Katastrophen zeugende Kraft, sondern hat über die Jahrhunderte seinen schöpferischen, strahlenden und wärmenden Charakter behalten. Die Symbolik des Lebensprinzips Feuer ist also mindestens doppelt besetzt: faszinierendes (Orientierungs)Licht, d.h. Energiequelle, Grundlage der Nahrungszubereitung, kollektiver Ort der Versammlung – Brände, Scheiterhaufen, Flammenwerfer. Sprachliche Ableitungen in sämtliche Lebensbereiche hinein.

[...] Die Verbindung von Feuer, Feuerwerk und Fest hat eine lange Tradition. [...] Das Kunstfest 1996 in Hellerau zu veranstalten, verweist auf die Affinität zu einem Ort, der gegenwärtig auf seine ursprünglichen Intentionen verwiesen ist. Der ruinöse Zustand der Anlage hat einen Punkt erreicht, der nur mit äußersten künstlerisch-intellektuellen Anstrengungen aufgefangen bzw. aufgehoben werden kann. [...] Das Festspielhaus Hellerau befindet sich in einem nullpunktähnlichen Zustand (diese Interpretationsvariante sei zugelassen!) und ist gerade deshalb vorbereitet auf ein faszinierendes, wütendes, stets (un)zeitgemäßes Thema. (Claudia Reichardt)

zit. nach Europäische Werkstatt, Dresden 1999, unpag.



- „Feuerschoppen“. Destille und Rumpelstilzchen, Sabine Hiebsch, Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden (D)

10. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik
Provokation und Resignation

- „Mörder, Hoffnung der Frauen“ nach Oskar Kokoschka; Koproduktion Europäische Werkstatt und DZzM mit Alfred Hrdlicka, Eva Schären, Ben Siegel, Brautschau e.G., Bolschewistische Kurkapelle Schwarz-Rot; 30.09. Großer Saal Festspielhaus
- „Ernst Jünger“ von Johann Kresnik; Bühnenbild: Hans Haake, Volksbühne Berlin, Musik Bolschewistische Kurkapelle Schwarz-Rot; 11. und 12.10. Großer Saal Festspielhaus

1997

Umzug der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes Sachsen e.V. von Leipzig ins östliche Pensionshaus

Aufnahme des Festspielhauses Hellerau in die Liste der 100 schützenswertesten Gebäude durch die UNESCO

„Neuer Boden für Tessenow“. Intervention von Andrea Ostermeyer. Erstbegehung am 28.05. Großer Saal Festspielhaus

6. Internationale Tanzwoche Dresden

- „Emigrants Of Belief II“. Regie, Produktion, Bühne: Thomas Guggi; Choreografie: Amiel Malalé (Tel Aviv); 12.06. bis 14.06. Großer Saal Festspielhaus
- „Alzheimer Light“. Tanztheater; Regie, Bühne, Licht, Musik: Jo Fabian; 17.06. Großer Saal
- „Allee der Kosmonauten“. Tanztheater Sasha Waltz and Guests; 19. und 20.06. Großer Saal

„Antonin Nalpas“. Pas de deux von Johann Kresnik mit Texten von Artaud, Raum: Penelope Wehrli; 27. und 28.06. Großer Saal Festspielhaus

„Zimmer Zwei Kind sucht Bad“. Theater Thikwa, Regie: Peter Baer; 16. und 18.07. Großer Saal Festspielhaus

„Condanza Spirituale“. Tanz, Choreografie: Isabel Fünfhausen, Gesang: Maria Jonas, Regie: Ann-Christin Rommen; 18. und 19.07. Großer Saal Festspielhaus

„Sommernachtstraum“. Theaterprojekt nach Shakespeare, Theatergruppe Babylon mit Band Station 17, Regie: Barbara Neureiter; 01. bis 03.08. Großer Saal Festspielhaus

Konzert Phill Niblock mit Ulrich Krieger und Susan Stenger; 16.08. Großer Saal Festspielhaus

„Les Deux Corps du Roi“. Choreografie, Tanz: Beatrice Jaccard, Peter Schelling, Massimo Bertinelli (Schweiz); 16.08. Großer Saal Festspielhaus

„Who's Who in Central & East Europe 1933“. Multi-Media Performance, Leitung: Arnold Dreyblatt, Fred Pommerehn, Bildkomposition: Etta von Cramer, Klang: Hans Peter Kuhn, Gesang: Shelley Hirsch; 28. bis 30.08. Großer Saal Festspielhaus

„Drumbones“. Improviationskonzert mit David Moos, Conny und Johannes Bauer; 12.09. Großer Saal

„Faktor Arbeit“. Ausstellung, Kurator: Dr. Peter Funken, Künstler:innen: Walter Ballhause, Pascal Wiedemann, Torsten Haake-Brandt, Joseph Beuys, Gerald Adam Hahn, Tobias Hauser, Raffael Rheinsberg u.a.; 12.09. bis 12.10. Kleiner Saal im Festspielhaus

„Schubert-Echo“. Musiktheatrale Performance für ältere Sänger:innen, Konzeption und Leitung Carsten Ludwig, Assistenz: Timo von Tümping, Axel Möller; 25. bis 28.09. Großer Saal Festspielhaus

„Ich, Maud oder La Malvivante“. Text von Sylviane Dupuis (Schweiz), Text und Regie: Claudia Bosse; 01. und 02.10. Großer Saal

„Genetik Woyzeck“. Inszenierung: Harriet Maria Böge und Peter Meining, norton.commander.productions.; 15. bis 19.10. Großer Saal Festspielhaus

1998

Gründung der Festspielhaus Hellerau gGmbH – Gesellschafter: Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V., Heinrich-Tessenow Stiftung und Kulturstiftung des Freistaates Sachsen. Der Freistaat überträgt damit die Bauverantwortung auf die eigenständige Betreibergesellschaft.

„Schubert-Echo“. Anleitung: Carsten Ludwig, Assistenz: Axel Möller, Foyerinstallation: Ulrike Gärtner, 21., 23., 24., 26., 28. und 29.05. Großer Saal Festspielhaus und Foyer (1. Trude-Unruh-Preis der Grauen-Panther-Stiftung)

„Barbara/Barbaro“. Workshop Ensemble Condanza: Maria Jonas (Gesang/Idee), Isabell Fünfhausen (Tanz/Choreografie), Stephan Rath (Laute, musikalische Leitung), Regie: Ann Christin Rommen, Bühne: Beatrix von Pilgrim; 24.05. bis 30.05. Großer Saal Festspielhaus

„Der Kirschgarten“ nach Tschschow. The Moving House Theatre Company (Ungarn), Regie: László Hudi, Musik: Simon Gévai; 09. und 10.06. Großer Saal Festspielhaus

7. Internationale Tanzwoche Dresden 11. bis 21.06.

- „Spargimento“. Oper für Musik und Tanz mit Corte Sconta (I); 12. und 13.06. Festspielhaus Hellerau
- „Die Krähe“. Mystischer Punk, Inszenierung: Jo Fabian, Gesang: Rosa Enskat, Tanz: Ralph Boock; 16. und 17.06. Festspielhaus Hellerau
- „Masculine Mysteries“ und „A Dance Tribut To The Art of Football“. Choreografie: Jo Strömgren (Norwegen); 19. bis 21.06. Festspielhaus Hellerau



→ Bildseite 48–49

Ausstellung „The Rebirth of Venus“ und „Die Ballade von der Judenhure Marie Sanders III (nach Bertolt Brecht, um 1935)“. Stempeldrucke von Nancy Spero; „Image Violence“. Ausstellung mit Arbeiten von Leon Golub (beide USA); 26.06. bis 09.08. linkes Seitenstudio u.a., kleiner Saal, ehemalige Bibliothek und Außenanlage

„Der Jasager und der Neinsager“ von Bertolt Brecht mit Schülern von Greizer Gymnasien. Regie: Jens Mehrle, Ausstattung: Anja Mikolajetz; 27. und 28.06. Festspielhaus Treppenhause

„Die Musik des Zufalls“. Filminstallation von Gabriele Nagel (nach Paul Auster), Klangcollage von Uwe Ziegler; 28. bis 30.06. Großer Saal Festspielhaus

„Der Sturm“ von William Shakespeare. Kammertheater des Schauspielhauses Neubrandenburg, Regie: Holger Friedrich; 03. und 04.07. Großer Saal Festspielhaus

„Body Location“. Internationaler Workshop der Dresdner Werkstatt für Medienkunst; 06. bis 19.07. Großer Saal Festspielhaus

„Für Hellerau“. Performance von Shelley Hirsch (Stimme/ Performance), Fred Pommerehn (Licht/Installation), Special Guest: Sebastian Hilken (musikalische Effekte, Cello); 14. und 15.08. Großer Saal Festspielhaus

„Der Kirschgarten“ nach Tschechow. Regie und Raum: Holger Friedrich; 27.08 bis 29.08. Großer Saal Festspielhaus

„Ich heiße Emil Sturmweather“. Choreografie und Text: Marco Berrettini, mit Marco Berrettini und François Bouteau, Text des Liedes: Friedrich Nietzsche; 04. und 05.09. Festspielhaus

„AKA-Elektrik – mehr Freizeit für die Frau“. Party Event (elektroakustische Felder, Konzerte, DJs, Performances, Installationen), organisiert von Harriet Maria Böge und Peter Meining; 12.09. Festspielhaus

„Medea. Der tödliche Wettbewerb“. Theater RambaZamba (Berlin), Inszenierung: Gisela Höhne; 19. und 20.09. Großer Saal Festspielhaus

[...] Auf der brüchigsten Wand von ganz Hellerau, zwischen den Pavillons des Vorplatzes, beginnt ihre (d.i. Nancy Spero) Installation mit dem irischen Muttermonster Sheela-Na-Gog, die ihre Vulva mit beiden Händen so weit wie ein grinsendes Maul aufreißt. [...] Auf dem verwitterten Platz tanzt sie in der Chorus Line, leuchtet in allen Farben des Graffiti [...]. Kleiner und subtiler setzen die von den Aborigines geborgten Figuren an, die mit gespreizten Gliedern insektengleich über die Treppe auf das steile Portal des Festhauses zu huschen. Dort überspringen sie das Weiß des frisch renovierten Foyers, um sich in einem Gang, auf dessen Wänden noch alle Farbschichten der wechselnden Besetzungen des Hauses übereinanderliegen, in diesen Zeithorizonten zu verlieren. Wie frei gelegte Fresken erscheinen im fleckigen Putz die geflügelte Gorgo oder eine Frau im roten Cape [...].

Katrin Bettina Müller, *taz. die tageszeitung*, 14.07.1998

Frauen an die Macht! Nancy Spero, die 72-jährige Amerikanerin hat alle Epochen und Kulturen auf der Suche nach weiblicher Aktivität durchstreift, ein Frauenuniversum gefunden und nach Hellerau gebracht: kriegerische Medusen, keltische Fruchtbarkeitsgöttinnen, ägyptische Tempelfrauen, griechische Dildotänzerinnen. Auch neuzeitliche Protagonistinnen gesellen sich dazu. Die oft nur reichlich handtellergroßen Figuren bilden eine Chorus Line auf der Umfassungsmauer, bevölkern die Eingangstreppe und das Foyer, nehmen den linken Studiosaal in Besitz: bunt, manchmal schrill und poppig in den Farben und mit beredten Gesten. [...] Nur einmal erscheint eine Frau als beherrschtes, gefesseltes Wesen neben den ebenfalls an die Wand gedruckten Schriftfetzen von Brechts „Ballade von der Judenhure Marie Sanders“.

Birgit Fritz, Spero und Golub in Hellerau, MDR-Kultur Morgenmagazin *Figaro*, 29.06.1998

Man könnte sie fast übersehen – die kleinen farbigen Figuren an der mit abblätterndem Putz bedeckten Mauer und den etwas maroden Treppenstufen, die ins Foyer des Festspielhauses Hellerau führen. Im Tessenowbau selbst entfaltet sich ein regelrechter Figurenreigen. [...] Im Zentrum des Besucherweges steht aber schließlich eine andere Frauenfigur – „Die Judenhure Marie Sanders“, der Bertolt Brecht 1934/36 ein Gedicht gewidmet hat. Man kann es im noch an den letzten Nutzer des Festspielhauses, die Sowjetarmee, erinnernden Seitenstudio Zeile für Zeile nachlesen. Das Foto, das für die Frauenfigur daneben als Vorlage diente, soll aus der Brieftasche eines Gestapo-Offiziers stammen. Wie ein Paukenschlag tritt so ein anderer Teil der Geschichte, der dieses Haus auch prägte – es war von Anfang der 30er Jahre bis 1945 Polizeikaserne – ins Bewusstsein: der von Gewalt und totalitären Strukturen.

Lisa Werner, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 07.07.1998, S. 8



„Zimmerfluchten“ zu Texten von Gertrude Stein.
Performance, Idee und Regie: Chaim Levano;
24. bis 26.09. linkes Seitengebäude

12. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik
Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert

- „Die Maßnahme“ von Brecht/Eisler und „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“ von Brecht/Weill. MDR-Kammerphilharmonie und Chor;
03.10. Großer Saal Festspielhaus
-

„Würfel Flächen“. Installation in progress von Tobias Stengel und Aufführung der Komposition „40malige Gegenwart und Rückmeldung“ von Yuval Shaked (Israel); 14.09. bis 11.10. Kleiner Saal Festspielhaus

1999

Sanierungsbeginn am Hauptdach, Einbau einer provisorischen Heizungsanlage (ganzjähriger Spielbetrieb)

„Grand Slam“. Showcase Beat Le Mot, o.A.

8. Tanzwoche Dresden ¹²⁷ 03.06. bis 20.06.

- „Multimedia Tanzsolos“ mit Foofwa d'Imobilité;
04. und 05.06., Festspielhaus
 - Chidori II – A so?“ mit Hans Peter Kuhn (Musik) und Junko Wada (Tanz); 04. und 05.06.
Festspielhaus
 - „Blown Away“. Inszenierung von Jo Fabian;
11. und 12.06. Festspielhaus
-

„Äther Trommeln Europa. Eine romantische Versuchsanordnung“. Konzept/Entwicklung: Penelope Wehrli (zur Eröffnung der Sommerakademie); 19. und 20.6. Festspielhaus

Sommerakademie Theater und Neue Medien-Konzept:
Dr. Martina Leeker, Transversales mit Detlev Schneider,
Europäische Werkstatt

„Sneewittchen“. Berliner Theater Thikwa. Anleitung:
Carsten Ludwig und Thomas Seyde; o.A.

Vom frühen Abend bis zum Morgengrauen sind fünf Fahrer mit dem Auto in Europa unterwegs. Mit Mobiltelefon, Kamera und Computer sind sie mit dem Festspielhaus verbunden und kommunizieren mit dorthin eingeladenen Gästen: Autoren von Zukunftswelten, Medien- und Kunstwissenschaftlern, einem Hirn- und einem Arktisforscher. Das kontinuierliche Gespräch und die gesendeten Bilder werden im Festspielhaus in unterschiedlichen Räumen u.a. in Textfragmente zerlegt, zu Musik verarbeitet oder zu Gerüchen verkocht.

zit. nach dem Programm Festspielhaus Hellerau, Mai–Oktober 1999

Es entstand das Konzept der dreiwöchigen Sommerakademie „Theater und Neue Medien. Interaktionsformen und Wirklichkeit“. In ihr sollten die ‚geheimen‘ und unerwarteten Schnittstellen zwischen Theater und elektronisch-digitalen Medien historisch und systematisch erforscht werden. In den Mittelpunkt rückte die Frage, an welchen Punkten und durch welche Verfahrensweisen die Einspielungen des modernen Diskurses in den nachmodernen einbrechen. Könnte es sein, dass durch sie an eine andere Technikgeschichte des Menschen angeschlossen wird? [...] Um diese Fragen und Forschungsbereiche zu erkunden, musste die Sommerakademie praktisch wie theoretisch als ‚Grundlagenforschung‘ angelegt werden. Das heißt, es bedurfte einerseits einer historisch-systematischen Recherche zur Technikgeschichte des Menschen in Theater und Performance. Zum anderen sollte die direkte Verbindung von Theater und Medien künstlerisch-praktisch im Hinblick auf das Verhältnis von Interaktion und Performativierung erprobt werden. Diese Recherchen wurden in der Hellerauer Sommerakademie in vier Veranstaltungsschwerpunkten realisiert:

1. Die historisch-systematischen Studien wurden praktisch mit dem Erbe Helleraus durchgeführt. Dazu diente die Eröffnungsveranstaltung „Äther Trommeln Europa“ von Penelope Wehrli. Mit ihr wurde recherchiert, welche Formen der Fortschreibung der Theaterversuche in Hellerau, in deren Mittelpunkt die Interaktivierung der Zuschauer und die Performativierung des Theaters stand, durch elektronisch-digitale Medien annimmt.
2. Die Auseinandersetzung mit den Interferenzen von Technik- und Theatergeschichte wurde auf theoretisch-wissenschaftlicher Ebene vorgenommen (interdisziplinäres Symposium). [...]
3. Die praktische Arbeit wurde in vier interdisziplinären Werkstätten durchgeführt, davon eine ‚Dokumentationswerkstatt‘. [...] performative Umgang mit technischer Interaktion und Interfaces [...].
4. [...] Präsentation der Werkstatteergebnisse und Abschluss-symposium [...].

Martina Leeker, Theater und Medien. Eine (un)mögliche Verbindung. In: dies. (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 10–34, hier: S. 14–15.

¹²⁷ Zusätzliche Informationen: <http://www.tanzwoche.de/1999tw/uebersicht-kalender1.htm>, 20.09.2022.

Klanginstallation Fadenorgel von Manos Tsangaris, o.A.

„So sieht's immer aus“. Berliner Theater o.N. mit Texten von Gertrude Stein, Spielleitung: Gabriele Hänel; o.A.

„Kosmo (TEST)“ mit Blixa Bargeld.
norton.commander.productions.; o.A.

13. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik
Schönheit als verweigerter Gewohnheit
Blaue Brücke (Wettbewerb audio-visuelle Kunst):¹²⁸

- „Ellis Is“ von Achim Christian Bornhöft
- „Innen-Außen-Mongolei“ von Stephan Froleys

2000

„highLIGHTS.“ Kurator:innen: Harriet Maria und Peter Meining/Carsten Ludwig. Mit: „Heidi Hoh“ von Rene Pollesch, „Terrain! Terrain! Pull up! Pull up!“ von norton.commander.productions. und „Say It Like You Mean It“ von Gob Squad; an drei Wochenenden

9. Dresdner Tanzwoche¹²⁹ 29.06. bis 08.07.

- „Steinberg. born to be wild“ von Jo Fabian. Musik: The Inchtabokatables; 29.06. Festspielhaus
- „Choreographie für Hellerau: für 40 Rentner und einen Zwerg“. Ein Projekt von Valérie Favre; 30.06. Festspielhaus
- „events for television (again)“. Konzept, Idee, Toncollage: Tom Plischke; 01. und 02.07. Festspielhaus
- „Giselle in darkness let me dwell“. VA Wölfl, Neuer Tanz; 01. und 02.07. Festspielhaus

Rhythmikwerkstatt angeregt durch den Film „Die Befreiung des Körpers“ von Norbert Göller, zum 50. Todestag von Émile Jaques-Dalcroze. Öffentliche Präsentation, Internationales Symposium

CYNETART 2000. Kunst und neue Medientechnologie. Festival für computergestützte Kunst (seit 1997, ab 2000 kontinuierlich im Festspielhaus); Trans-Media-Akademie Hellerau e.V. (TMA), u.a. mit Ventura Dance Company Madgod 2.001

2001

Fest zur Grundsteinlegung vor 90 Jahren (22. April): Dialog der Architekten Fabian Zimmermann und Josef Peter Meier-Scupin, Filme zu Hellerau sowie Ausstellungen zu Adolphe Appia, zum Ideenwettbewerb 1997, zum Realisierungswettbewerb 2000, Pläne und Modelle der Preisträger

10. Tanzwoche Dresden¹³⁰ 27.06. bis 08.07.

- „tristan und isolde. nicht berühren“ von Jo Fabian, fabian dept; 28. und 29.06. Großer Saal Festspielhaus
- „Error“ von Carrot Dancers; 03. und 04.07. Großer Saal Festspielhaus
- „images“. Tatjana Orlob; 06. und 07.07. Festspielhaus linkes Seitenstudio
- „Etwas Weißes“. Judith Scherer; 06. und 07.07. Festspielhaus rechtes Seitenstudio
- „Im (Goldenen) Schnitt I“. Cesc Gelabert tanzt ein Solo von Gerhard Bohner; 06. und 07.07. Großer Saal Festspielhaus

Gründung Institut Rhythmik Hellerau e.V.,
Vorsitz: Christine Straumer

15. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik
Kunst und Künstlichkeit

- „Operation Solaris“. Eine begehbare Theaterarbeit von Penelope Wehrli und Hans Peter Kuhn
- „Zwischen intuitiver und kontrollierter Improvisation“. Werkstatt Ensemble für intuitive Musik Weimar
- „Sounds between I u. II“. Granular-Synthesis (Kurt Hentschläger/Ulf Langheinrich)

Blaue Brücke (Wettbewerb)

- „I thought I saw you“. J.S. Sistermanns

Wahl eines neuen Vorstandes des Vereins
Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur
Hellerau e.V., Vorsitz: Stefan Heinemann

CYNETART 5. Internationales Festival für computergestützte Kunst, mit „Zone“ von Pablo Ventura & Company

2002

PENSIONSHÄUSER 3 und 4, rekonstruiert von der Wüstenrot-Stiftung, werden an die Nutzer übergeben. Zwei Jahre später gehen die vier Pensionshäuser in den Besitz der Stadt Dresden über, werden weiter genutzt von Kultursenat, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und Werkbund Sachsen sowie als Stipendiatenhaus.

„Inseln im Strom“. DEREVO, Auftragswerk der Dresdner Musikfestspiele

11. Tanzwoche Dresden 20.06. bis 30.06.
Abschlusspräsentation im Festspielhaus zum Sommerworkshop der Palucca Schule Dresden, künstlerische Leitung: Emma Lewis Thomas (USA)

Einzug des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik auf dem Festspielgelände

Einzug der Trans-Media-Akademie Hellerau e.V. auf dem Festspielgelände

„Dalcroze 2002“. Internationale Rhythmikwerkstatt mit Dozenten aus London, Genf, Dresden, Hannover, Poznan, Stuttgart

¹²⁸ Der Hinweis auf das Wettbewerbsformat findet sich in dem Protokoll des Abschlussroundtables „Musik im Spannungsfeld audio-visueller Medien“, veröffentlicht in: Frank Geißler (Hg.): *Kunst und Künstlichkeit* (Kolloquium DzZM 2001), Saarbrücken 2003, S. 139.

¹²⁹ Die Angaben wurden ergänzt durch die Informationen auf der Website der Tanzwoche Dresden: <http://www.tanzwoche.de/2000tw/vorstellungen/uebersicht-kalender.htm>, 20.09.2022.

¹³⁰ Ergänzende Informationen von: <http://www.tanzwoche.de/2001tw/vorstellungen/tagesplan.htm>, 20.09.2022.



„Maximum Black“¹³¹. Künstlerische Leitung: Harriet Maria und Peter Meining; Jubiläum 10 Jahre Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau mit Peaches, Taylor Savy, Chilly Gonzales realisiert in Zusammenarbeit mit Tobias Blasberg, Stefan Doepner, f18 und Zanderarchitekten

16. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik
Der fremde Klang

- „Aventures“. das ensemble aventure (Freiburg)
- „Klangwanderung“ mit Sigune von Osten/ART POINT, Werke von Jocy de Oliveira, Iradj Sahbai, Xiaoyong Chen

CYNETART02_REALTIME mit Werkstattcharakter

„Out of Control“ nach Fengler/Fassbinder
„Warum läuft Herr R. Amok“, Musik: TAR-WATER, Regie: Harriet Maria und Peter Meining, norton.commander.productions.

2003

12. Tanzwoche Dresden¹³² 24.04. bis 04.05.

- „Klangpfade & Lichtspuren“. Mit blueLAB (u.a. H.Dorschner, Jo Siamon Salich, Th.Plöntzke), Palindrome Intermedia Nürnberg unterstützt durch CYNETART/TMA; 24. und 25.04., 01.05. bis 04.05. Platz Festspielhaus Hellerau.
- „In Corte Sconta“ Choreografie Laura Balis & Cinzia Romiti (Italien); 24. und 25.04. Großer Saal Festspielhaus
- „dresden!TANZ“ Programm zum Welttag des Tanzes. 28.04. Großer Saal Festspielhaus
- „Habitus“. Zen in the basement (USA/D); 01. und 02.05. Großer Saal Festspielhaus
- „Lazurd, eine Reise über das Wasser“. Senza Tempo; 03. und 04.05. Großer Saal Festspielhaus

„Silver & Gold“. Fotoausstellung, Konzept: Timm Rautert und Studierende der Klasse für Fotografie, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

„Generator III“. Installation von Lech Twardowski (Breslau/Berlin), Veranstalter: Trans-Media-Akademie

„Microscope Session“ – Finissage, gameboyzz orchestra project

„Der Karneval der Tiere“ von Camille Saint-Saens mit Studierenden der Dresdner Musikhochschule; Schulfest der 84. Grundschule Hellerau

„Tropfen auf heiße Steine“ von Rainer Werner Fassbinder; Regie Harriet Maria und Peter Meining, norton.commander.productions.

„Dalcroze 2003“. Internationale Rhythmikwerkstatt zu Rhythmik und Choreografie, Leitung: Christine Straumer

DEREVO im neuen Domizil auf dem Festspielgelände

17. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik Musiktheatralische Konzepte im neuen Jahrtausend

- „Experiment Musiktheater“. Ein Marathon der Moderne mit den Ensembles Accroche Note, Apartment House, MW2 und SurPlus.
- Blaue Brücke (Wettbewerb)
- „The Auditory Sense of Mr. Roderick Usher“ von Tetsuo Furudate
- „flüchten, atmen, schweigen“ von Alla Zagaykevych

CYNETART_O3TRANSIT. Interdisziplinäres Festival für computergestützte Kunst. Trans-Media-Akademie

„Portraits of this Mortal Coil“. Installation von Torsten Seidel zu 1992 im Festspielhaus gefundenen Röntgenaufnahmen aus dem Lazarett der Roten Armee

Hier schließen wir die detaillierte Auflistung des Programms ab, da uns in diesem Kontext vor allem die künstlerische und kuratorische Aneignung des Gebäudes und Geländes in der ersten Phase der Selbstverwaltung durch den Verein Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. interessierte und wir die wieder und neu in Gang gesetzte praktische Erprobung und theoretische Kontextualisierung dessen, was dieses Haus zukünftig präsentieren sollte, nachvollziehen wollten – soweit dies mit den mühsam, aber keineswegs vollständig ‚ausgegraben‘ Archivalien möglich war.

Die zentrale Veränderung für eine neue Programmierung und eine veränderte kuratorische Situation basiert auf dem Beschluss des Dresdner Stadtrats vom Dezember 2003, mit dem das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik (DZzM) ab 2004 künstlerischer und inhaltlicher Träger des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau und der Komponist und Leiter des DZzM Udo Zimmermann zu seinem Intendanten wird.

Im September 2006 wird das rekonstruierte Festspielhaus mit einem Festakt wiedereröffnet. Die Forsythe Company zeigt die Performance-Installation „Human Writes“. Seit 2005 ist die Forsythe Company, heute: Dresden Frankfurt Dance Company, vertraglich sowohl an Dresden wie an Frankfurt/Main – den Freistaat Sachsen und das Land Hessen – als Company-in-Residence gebunden.

¹³¹ Die Datierung auf der Website von Harriet und Peter Meining ist falsch: 10 Jahre wurde die Werkstatt erst 2002.

¹³² Ergänzende Informationen von: <http://www.tanzwoche.de/2003tw/index03.htm>, 20.09.2022.



Ergänzende Informationen zu den Akteur:innen der Festival-Reihen

Die *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* werden seit 1987 jährlich vom 1986 gegründeten Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik (DZzM) ausgerichtet. Initiator und Leiter war der Komponist, Dirigent und Intendant Udo Zimmermann. Ab 1995 fand ein Teil der Veranstaltungen im Festspielhaus Hellerau¹³³ statt und es wurden Koproduktionen zwischen dem Zentrum und der Europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. initiiert¹³⁴. Die Motti der Tage wie z.B. „Musik Macht Missbrauch“ (1995), „Neue Musik und Medien“ (1997) oder „Kunst und Künstlichkeit“ (2001) werden auch in Kolloquien diskursiv begleitet und die Beiträge veröffentlicht¹³⁵. Das Interesse des Zentrums an der medialen Erweiterung musikalischer Praktiken zeigt sich u.a. im Wettbewerb *Blaue Brücke* zur Förderung multimedialer Projekte, den es gemeinsam mit der Kulturstiftung Dresden der Dresdner Bank auslobte.¹³⁶ Mit Beginn der Intendanz von Dieter Jaenicke (2009) wurde das Festival in Tonlagen umbenannt, seit 2019 heißt es unter der Leitung von Moritz Lobeck *Tonlagen – Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*.

Die *Tanzwoche Dresden* früher *Internationale Tanzwoche* ist ein jährliches Festival, das an verschiedenen Spielorten der Stadt Aufführungen zeigt. Die Programme und Zeitpläne der Ausgaben findet man im Archiv der Website www.tanzwoche.de.

Die erste Ausgabe der Internationalen Tanzwoche Dresden fand bereits 1992 statt, initiiert von DG Julius Skrowonek, dem Geschäftsführer des in der Dresdner Neustadt 1990 gegründeten projekttheater e.V., entstanden durch die Besetzung einer leerstehenden Werkshalle des VEB Metallwaren auf der Louisenstrasse in der Dresdner Neustadt. Es verstand und versteht sich als Arbeitszentrum für unabhängige Theatergruppen aller Art.¹³⁷

Das projekttheater war nur einer der Spielorte der (*Internationalen*) *Tanzwoche Dresden*, die Aufführungen verteilten sich über zahlreiche Orte der Stadt und fanden u.a. im Festspielhaus Hellerau statt.¹³⁸

Das Festival für computergestützte Kunst und interdisziplinäre Medienprojekte wurde 1997 unter dem Titel *COMTEC Art*¹³⁹ im Zusammenhang einer entsprechenden Messe von Klaus Nicolai, der von 1995 bis 2005 als Referent für Medienkultur beim Kulturstamt der Landeshauptstadt Dresden tätig war, initiiert. Ab der Ausgabe 2000 hieß das Festival dann *CYNETART*. 2001 wurde u.a. von Klaus Nicolai die Trans-Media-Akademie (Hellerau)¹⁴⁰ gegründet, die Veranstalterin der *CYNETART* wurde und – wie oben erwähnt – 2002 auf das Gelände des Festspielhauses zog. Bis 2018 fanden die Festivals jährlich in Hellerau statt, zuletzt unter der künstlerischen Leitung von Ulf Langheinrich¹⁴¹. Auch 2022 fand *CYNETART* mit anderen Beteiligten und an anderen Orten/Online statt.¹⁴²

Barbara Büscher

133 Siehe zu dem Gesamtprogramm der ersten 10 Jahre: „1.–10. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik“, in: Marion Demuth/Udo Zimmermann (Hg.): *Klang – Raum – Bewegung. 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik*. Wiesbaden, Leipzig, Paris 1996, S. 126–139.

134 Siehe die Beispiele in der obigen Chronologie.

135 Frank Geißler/Marion Demuth (Hg.): *Musik Macht Mißbrauch. Kolloquium des Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik* 6.–8.10.1995, Altenburg 1999; Frank Geißler: *Neue Musik und Medien. Kolloquium* 6.–8.10.1997, Altenburg 2000; Frank Geißler, Mitarbeit Sylvia Freydank (Hg.): *Kunst und Künstlichkeit. Zum Verhältnis von Technologie und künstlerischer Kreativität. Kolloquium* 4.–5.10.2001, Saarbrücken 2003.

136 So beschrieben in: Marion Demuth, „Arbeiten mit und für Zeitgenossen“, in: dies./Zimmermann, *Klang – Raum – Bewegung*, 1996, S. 32.

137 So erzählt von den Initiator:innen auf der website des projekttheaters e.V.: www.projekttheater.de/theater, 15.10.2022. Siehe auch: Kathrin Tiedemann: „Anti-Barock. Momentaufnahmen der Freien Szene Dresdens“, in: *Theater der Zeit*, Juli/August 1994, S. 33–37.

138 Die archivierten Programme der (Internationalen) Tanzwoche Dresden 1992 bis 2018: www.tanzwoche.de/archiv.html, 15.10.2022.

139 Siehe dazu u.a. die Kataloge: Dorothea Kupsch (Hg.): *COMTEC Art* (1), Dresden 1997; Klaus Nicolai (Hg.): *COMTEC Art* (2), Dresden 1998 sowie zu *COMTEC Art* 99: <https://kunstaspekte.art/event/comtec-art-99?hl=en>, 15.10.2022.

140 Siehe u.a.: Klaus Nicolai: „Trans Media Akademie Dresden Hellerau – Institut für integrale Wahrnehmungs- und Medienforschung“, in: Frank Geißler (Hg.): *Kunst und Künstlichkeit*, Saarbrücken 2003, S. 94–103.

141 http://www.dresdenkultur.de/_show_offer.php?sp=4328, 15.10.2022.

142 https://cynetart.org/2022/index_text.php, 06.12.2022.



Wie nähert man sich einer Legende? (2011)

„Die Wiederbelebung des Festspielhauses Hellerau“ – so wurde der Vorgang gern genannt. Wiederbeleben aber kann man nur – vielleicht –, wenn es kein Lebenszeichen mehr gibt.

Doch als ich im Spätsommer 1987 das erste Mal hinter das Eisentor mit den roten Sowjetsternen treten konnte, sah ich auf dem Platz vor Tessenows berühmtem Portikus eine Choreografie – wohl hundert Soldaten in derben Stiefeln, gleichbehost, aber mit freien Oberkörpern beim Gleichstimmungsritual des Exerzierens.

Das Balletttraining nutzt dasselbe Wort – Exercise.

Gern werden Künstlerisches und Militärisches antipodisch gedacht. Die Fixierung aufs Friedfertige aber verengt den Blick auf die Kunst. Jahrtausende sprach man von der Kriegskunst, und in die Hellerauer Rhythmusseligkeit vor genau hundert Jahren fiel der Jubel der Futuristen über den präzisen Takt der Maschinengewehre und Panzermotoren von Weltkrieg Eins.

Die dann folgende Transformation des Festspielhauses zur Kaserne kommentierte der junge Kunsthistoriker Volkmar Billig, selbst Hellerauer, in einem unserer Gespräche so: „Eine soziale Utopie, die sich in einem fruchtbaren historischen Augenblick als künstlerische Form offenbart hat, wird wieder entkünstet. Eine Kaserne mit dem Yin und Yang über dem Eingangsportal – man könnte es ein Paradebeispiel dialektischer Aufhebung einer historischen Form nennen.“

Dies beschäftigte uns, als wir zur Umbruchszeit zusammenfanden. Künstler, Architekten. Theaterwissenschaftler und Kulturpolitiker, einige Mehreres davon, aus Ost- und Westdeutschland und einigen mitteleuropäischen Ländern. Wir gründeten die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. als Motor und Rechtssubjekt künftiger Taten.

Wo setzen wir an?

Pragmatiker plädierten für die Linie Dalcroze > Wigman > Palucca – ein Tanzhaus. Das erschiene traditionsbewusst und markiere Dresden als Tanzstadt. Und sei obendrein ein schönes Konversionsprojekt nach dem Abzug der Russen, die den heißen Krieg gewonnen hatten und nun den kalten Krieg verloren, – also der friedliche Neubeginn nach aller Barbarei des Jahrhunderts. Und wäre so gerade in Dresden bestens politikfähig mit seinem Hang zum Konsensfähig-Netten.

Genügend andere wiesen darauf, dass wir steingewordene Geschichte Mitteleuropas vor uns haben, komprimiertes 20. Jahrhundert. Hyperreal und Symbol zugleich.

Und dass wir nicht so tun können, als wären die letzten sechzig Jahre ein Betriebsunfall der Geschichte gewesen, den wir schnellstmöglich vergessen sollten.

Ein postneoklassizistischer Tempel als Kaserne, das Yin-Yang im Portikus verdeckt vom roten Sowjetstern aus Sperrholz. Hauptwerk des Bauhaus-Wegbereiters Tessenow, dessen Lieblingsschüler Albert Speer dann megalomanischer Architekturideologe des Dritten Reiches wurde.

Startplatz des deutschen Ausdruckstanzes, dessen Stars Mary Wigman und Rudolf von Laban später umstandslos völkische Massenspektakel choreografierten.

Ein Ort, der ganze vier Jahre lang mit seinen wegweisenden Kunstäußerungen und emanzipativen Zukunftsvisionen die begeisterte Aufmerksamkeit des gebildeten Europa auf sich zog – und dann über sechs Jahrzehnte Trainingsort wurde für effizientes Sich-Gegenseitig-Umbringen, erst der Wehrmacht und SS, dann der Roten Armee. „Wir dachten, das war eine Tanzschule, die Hitler für Eva Braun gebaut hat“, sagte mir ein sowjetischer Offizier. Ein Ort perfider Paradoxa und aberwitziger Ambivalenzen.

Diesem Blick auf das malträtierte Haus, dem ‚Wunsch- und Prügelort der Geschichte‘, wie der *SPIEGEL* damals schrieb, verpflichteten wir uns.

Dabei war uns klar, dass das sperrig sein wird für das Selbstbild des Nachwende-Dresdens, das sich gerade anschickte, zum ‚Stillleben



in der deutschen Nationalgalerie‘ zu werden, wie der Dichter Durs Grünbein pointierte. Es setze sich lieber auf die bequemen Bänke des elbflorentinischen Erbes, als nach diesem klarkantigen Haus zu schauen, das so absurd zwischen den kommoden Gartenstadt-Kleinfamilienhäuschen auf dem Hügel am Stadtrand steht.

Künstlerisches Suchen und reparierendes Bauen ineinanderfügen

Wir begannen mit Spurensuche und Feldforschung und verlautbarten das, so gut wir konnten. Die Resonanz war überwältigend. Aus halb Europa kamen Ideen, und interessanterweise überschritten viele sofort die Einhegungen der Kunstsparten, Genres und Disziplinen und suchten nach neuen Kooperationen.

Inspirierend war dabei, dass es die gewohnten Infrastrukturen und die üblichen Raumdispositive von Theater, Kunst- oder Konzerthaus nicht gab – nicht ihre hilfreichen Vorteile, aber eben auch nicht ihre hinderlichen Restriktionen.

Zu einer ersten mehrwöchigen Werkstatt luden wir im Sommer 1993 eine Gruppe avancierter europäischer Performance-Art-Künstler ein, die unter dem Label Black Market zuweilen gemeinsam auftraten.

Dazu Jo Fabians „Whisky & Flags“, eine Ballettparaphrase, welche die Truppe in einer einzigen Probennacht von ihrem gewohnten horizontalen Bühnenformat auf die Vertikale des Portikus mit seinen breiten Fensterbändern ‚hochklappte‘. Und eine Compagnie schwarzer Schauspieler aus Kamerun, die die „Bakchen“ des Euripides in drei Stammessprachen und Kolonial-Französisch in einen Seitenflügel inszenierten. Mit ritueller Schlachtung eines lebenden bunten Hahns.

Monate darauf Szenen aus Wladimir Sorokins apokalyptischem Roman *Ein Monat in Dachau*, die Carsten Ludwig auf die Loren der Grubenbahn eines abgewickelten Braunkohlentagebaus inszenierte. Sie fuhren die Spieler auf hundert Meter gelegtem Gleis vom Vorplatz in den großen Saal, wo an einer Längsseite die Zuschauer Hofbräuhausbier tranken, dann durch die hintere Stirnwand wieder hinaus, von dort zur nächsten Szene wieder herein und so fort.

Monate darauf: Die peruanische Künstlersozietät Chaclacayo, die Alien-Nations aus Chicago und die Dresdner Gruppe RU-IN nahmen sich in weitab liegenden, lange verlassenem Räumen Wagners „Parsifal“ vor, den Machtmythos, um „der Allmacht wie der Ohnmacht entgegenzutreten“, wie sie sagten.

Zu dieser Zeit entstehen Kunstvorgänge mit hohem, auch schmerzhaftem Körpereinsatz. Wie bei Jacques Demierre, dem Genfer Komponisten und seinen beiden Compagnons, die spontan immer mehr Kleidungsstücke ablegten bis zur Nacktheit, um ihre Haut ungeschützt in haptische Nähe zum Rohbeton und dem Odium des aufgelaassenen Wachbunkers zu bringen, in dem sie mit ihren Violinen improvisierten.

„Der Charme der Ruine“ – diese Floskel war damals oft in Dresden zu hören und zu lesen. Sie schien mir aus der Gedankenwelt der Kaffeekränzchen zu kommen. Eine Ruine ist nicht charmant. Sie ist vor allem sehr tatsächlich. Ein Ort harter Realitäten.

Parallel dazu mussten wir die Bausubstanz bewahren und Schäden beheben. Notwendig war der Abriss der maroden Dachhaut über dem großen Saal und die Installation eines Behelfsdachs, um diesen zentralen Raum voll ins Spiel zu bringen. Wir brauchten provisorische sanitäre Anlagen und Heizung im westlichen Seitengebäude zur Beherbergung der eingeladenen Künstler, denn wir wollten Wohnen, Austausch und Arbeiten verbinden, und wir hatten kein Geld für Hotels.

Aus den Fördermitteln finanzierten wir den Bau einer Kantine, die Dresdner Künstler betrieben.

Außer Betracht lag, nach der Finanzierung eines Masterplans zu rufen. Vorsichtig und reparierend wollten wir vorgehen und aus den Zwecken der künstlerischen Arbeit heraus lernen, welche baulichen Eingriffe sinnvoll sind.

Dabei beschirmte uns die Denkmalpflegebehörde. Allerdings aus anderen Gründen. Sie fürchtete forsches Bauen und hoffte auf die zukünftige Wiederherstellung des Originalzustands dieser architekturhistorischen Inkunabel.



Da trafen sich in dialektischer Volte zwei auseinanderstrebende Interessen. Wir wollten weder die Restitution des alten Originals, also die Infantilisierung des Hauses zum Architekturmodell seiner selbst, noch seine Mumifizierung als Denkmal-Ruine, sondern seine behutsame Befähigung zur Werkstatt für Kunstarbeit.

Bei Jens Neuberts Inszenierung der „Entführung aus dem Serail“, zu dem ein fast vollständiger Absolventenjahrgang der Berliner Hanns-Eisler-Musikhochschule für acht Wochen nach Hellerau gekommen war, öffneten wir an ersten Stellen die zugemauerten Längswände des großen Saales hin zu den Seitenräumen. Bei einer Choreografie der legendären Chandraleka Dance Compagnie aus Madras bauten wir ins Dachstuhlgebälk ein qualifiziertes Rigging für Licht, Ton und Datenkabel.

Den sorgfältig neu gegossenen hellen Quarzsandboden weihten wir ein mit einer veritablen Vernissage, mit Laudatio, Celli, Brot und Wein.

Wir konnten das inzwischen autonom tun, weil wir uns beim Sächsischen Finanzministerium einen vorläufigen Besitztitel erstritten hatten, und weil uns daraufhin das Arbeitsamt eine zweidutzendköpfige ABM-Baukolonne spendierte samt anleitendem Bauingenieur und großzügigen Sachmitteln.

Diese unübliche Weise der Aneignung eines prominenten Ortes fand überregionale Aufmerksamkeit. Die Deutsche Stiftung Denkmalschutz bezahlte ein robustes Foliendach über dem großen Saal und überschritt dabei sogar ihr Statut, das nur endgültige Bauschritte fördern will. Die Wüstenrot-Stiftung finanzierte zu unserer Hilfe ein prominent besetztes mehrtägiges architekturtheoretisches Symposium samt einer aufwendigen Publikation.

Und die Getty-Foundation gab eine halbe Million Dollar für die reparierende Sanierung von Freitreppe und Portikus, Eingangshalle und Treppenhäusern – und das zwang den Freistaat Sachsen endlich, sich mit den erforderlichen Komplementärmitteln politisch und finanziell zu engagieren.

Die allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Handeln

Dies war unser programmatisches Vorgehen:

Das Haus hatte am Jahrhundertbeginn seine legendäre Bedeutung gewonnen, weil es einer überzeugenden Idee folgte. Wir müssen sie erneuern. Bei der Suche danach verschränken wir künstlerisches Arbeiten und räumliches Anverwandeln als wechselseitigen Prozess. Die allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Handeln. Munter verbreiteten wir uns über Hellerau als Sehnsuchtsort zukünftiger Spiele, die das Theater und den Tanz entgrenzen und beispielhaft mit hybriden Formen und Formaten und den anderen Künsten experimentieren.

Ein Zentrum universeller theatraler Recherche sollte es werden.

Eindrücklich schichteten sich die Überformungen des Baukörpers und seiner vielen Räume. Die Archäologie aller Nutzungen und Mißnutzungen machte das Haus und sein weitläufiges Gelände zum Material. Bizarre Details evozierten enorme Phantasie, die die Künstler auf das Haus zurückprojizierten. Ihre Inszenierungen, Installationen, szenischen Konzerte und Hybridformate durch die neunziger Jahre hindurch arbeiteten mit dem unerschöpflich variier- und kombinierbaren Raumgefüge des Hauses und seiner Annexbauten und des umgebenden Geländes. Immer wieder spielten sie mit seiner architektonischen Durchlässigkeit und den daraus folgenden vielperspektivischen Blicken und Spielbewegungen.

Spielten mit dem Ephemerem und Transitorischen.

Gern und oft sprachen wir vom steinernen Zelt.

Tessenows und Appias Bau war dabei Szenografie in dieses Wortes genauer Bedeutung – Raum, in den Szenen eingeschrieben werden wollen.

Innen- und Außenraum wurden ineinander verwoben. Die Zuschauer flanierten zwischen simultanen Spielstationen durchs Haus. Die Längswände des Saales wurden zu Mega-Splitscreens für Bild- und Filmprojektionen. Und Tessenows heller Sandsteinportikus zur dreidimensionalen Beamfläche für Echtzeit-Clips.



Zunehmend wurde deutlich, dass hier Künstler gern an Projekten arbeiten, die sich nicht nur vom Sparten- und Genredenken entfernten, sondern dabei auch in damals ungewöhnlich hohem Maß die Imaginations- und Interaktionspotentiale der elektronischen und digitalen Technologien nutzten.

Wie selbstverständlich und fern der systemischen Trägheit der etablierten Kunstinstitutionen begann der Ort zum Laboratorium neuer Formen und Formate zu werden, die auffällig oft überhaupt erst mit diesen medialen Werkzeugen gedacht werden konnten.

Nun rückte wieder in den Blick, dass auch zu Jahrhundertbeginn gerade die Verbindung von visionärem Denken und neuesten Kunstmitteln das Festspielhaus Hellerau tief in die geistige Topografie Europas eingraviert hatte. Hier hatte Appia seine folgenreichen Versuche mit dem elektrischen Licht als raumbildendem Medium gemacht, mit beweglichen Großprojektionen und Farbklimata. Und mit seinen kinetischen Modulen wollte er Spiel und Wahrnehmung dynamisieren mit einer Radikalität, die weit über seine Zeit hinauswies.

Das Festspielhaus war der High-Tech-Kunstort des beginnenden 20. Jahrhunderts gewesen, der die simulative und imitierende Ästhetik der Gründerzeit weit hinter sich ließ.

Hinter solche Anspruchshöhe kann ein heutiger Versuch mit diesem Ort nicht zurückgehen, meinten wir.

Immer deutlicher wurde die Durchdringung aller Kulturtechniken mit Hochtechnologien und künstlicher Intelligenz zu unserem Thema – die Folgen dieses Prozesses für die Künste und für die gesellschaftlichen Kommunikationsformen. Sinnliche und kognitive Tätigkeit können in ungekanntem Maße miteinander verbunden werden, und sie werden zugleich formatiert, wenn die digitalen Werkzeuge uns Geschwindigkeit, Takt, Modus und ‚Mentalität‘ ihres Funktionierens auf- und einprägen.

Kreateurs und Kreationen bewegen sich in Rückkopplungsschleifen, die unsere Synaptik und unsere Leiblichkeit neu zum Thema machen und sie vielleicht zu Metamorphosen führen.

Seit 1997 hatte die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur erste Projekte selbst entwickelt oder eingeladen, die das Verhältnis von Kunst und digitalen Medien untersuchten. Wir begannen, dies zu einer Programmlinie auszubauen. 1999 finanzierte uns das Bundesministerium für Wissenschaft, Bildung, Forschung und Technologie mit einer halben Million DM eine komplex angelegte Sommerakademie zu Theater und Medien. Eröffnet wurde sie mit der nachtlangen telematischen Performance „Äther, Trommeln, Europa“ von Penelope Wehrli und mit zwei prominent besetzten Symposien.

Über hundert Teilnehmer aus verschiedenen Künsten und Wissenschaften arbeiteten zusammen in sechswöchigen Workshops. *Maschinen, Medien, Performances – Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, die Publikation zur Sommerakademie, wurde zur Standardlektüre auf diesem Themenfeld.

Im anschließenden Herbst folgte das renommierte jährliche CYNETART-Festival unserem Ruf ans Festspielhaus, obwohl das im November noch schwer zu heizen war. Der schon mehrjährige Austausch mit dessen Team fand damit seinen öffentlichen Ausdruck, und er verstetigte sich.

Die Erweiterung dieses Festivals zur Trans-Media-Akademie war im Sommer 2001 der folgerichtige nächste Schritt.

Im Jahr darauf entstanden exemplarische Projekte – Jo Fabians Tanz-Installation „Tristan und Isolde. Nicht berühren.“, wo er mit einer Echtzeit-Feedback-Schaltung nahezu tollkühn die Interaktionskompetenz seiner Zuschauer herausforderte. Das Rotobossophon, eine ausladende mobile Maschine von Andres Bosshard, dem Zürcher Klangarchitekten, deren um mehrere Achsen bewegliche Arme mit funkangesteuerten Speziallautsprechern bestückt waren, sandte eindruckliche Klangchoreografien in den Raum.

Ein künftiges Profil des Festspielhauses als Laboratorium für Künste und Medien schien auf, recht genau zur Jahrtausendwende. Sein Aktionsfeld wäre per se transdisziplinär, transnational und polymedial, und es würde jeden selbstgenügsamen Kunstbezug aufsprengen, weil es Übergänge und Verknüpfungen zu natur- und sozialwissenschaftlichen Fragen sucht.



Diese Weichenstellung schloss den Ort auf hochaktuelle Weise an die Ideen und Visionen seiner Begründer an und an die Fallhöhe ihres Anspruchs.

Sie hätte ihm ein konzises Profil geben können, das lebhaft – auch polemisch – korrespondiert mit der Ambition Dresdens, ein europäisches Silikon Valley zu werden.

Doch solche stringente Profilschärfung stieß auch auf inneren Widerstand, dem unsere Organisationsform – ein Trägerverein – nicht gewachsen war. Divergierende Interessen taten sich auf, Mitglieder fürchteten um ihre gewohnte Präsenz. Angesichts derer Beharrungskräfte beendeten nahezu alle auswärtigen Mitglieder ihr Engagement fürs Festspielhaus, und die verbliebenen, meist lokalen Akteure verloren schnell die Programmhoheit. Denn nun drängte die Dresdner Kulturverwaltung als Eigentümerin des Hauses zur Kulturbetriebsamkeit mit ihren allfälligen Pragmatismen, – zum Gastspielhaus für Mannigfaltiges, das sein Budget rechtfertigt mit Auslastungsquoten, Zuschauerzahlen und der Schlagzahl wohlmeinender Feuilletonberichte. Sie forcierte den Umzug des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik nach Hellerau und ernannte dessen Direktor Udo Zimmermann kurzerhand zum Festspielhaus-Intendanten.

Mit der Maßgabe, sich auch um die anderen Künste zu kümmern.

Vielleicht ist dies aber das retardierende Moment, von dem die Dramentheorie weiß.

„Zwei Schritt vorwärts, ein Schritt zurück“ heißt ein Traktat über Geschichtsabläufe von Lenin, der im Nebenberuf Dialektiker war.

Das klingt wie ein Tanzschritt. Vielleicht, dass das Festspielhaus Hellerau in diesem Sinne doch ein Tanzhaus ist.

Wir werden sehen.

Nachdruck mit Genehmigung und Überarbeitung durch den Autor, zuerst erschienen in: CYNETART 2011, hrsg. von Trans-Media-Akademie Hellerau, Dresden 2011, S. 32–37



Harriet Maria und Peter Meining

Hellerau. Beat und Matrix. **Wie die Neunzigerjahre unsere Arbeit** **im Festspielhaus prägten**

Wir waren Mitte zwanzig und gehörten zu der Generation „der Untoten des kalten Kriegs, die Geschichte nicht mehr als Sinngebung des Sinnlosen durch Ideologie, sondern nur noch als sinnlos begreifen kann“, wie Heiner Müller einmal gesagt hat.¹⁴³ Wir interessierten uns als erste Mediengeneration für die medialen Überschreibungen der Wirklichkeit, wir waren froh, dem Mief der DDR entronnen zu sein, wir wollten unseren Individualismus feiern, die Diktatur lag hinter uns. So unterlag unsere künstlerische Aneignung dieses komplexen Ortes, mit den ihm eingeschriebenen ambivalenten Bedeutungs- und Wahrnehmungsschichten, eher einer Lust der Umcodierung als des Ergründens. Der Ort wurde zum Material. Hellerau war für uns ein Ventil, ein Ort, an dem man mit neuen Formen experimentieren konnte.

In flachen Hierarchien, gewagt improvisiert, in chaotischen Abläufen, aus den Reibungen der unterschiedlichen Persönlichkeiten und Interessen entstand ein Programm sich gegenseitig überkreuzender Kunstfelder und Formate, das ständig im konzeptionellen Fluss war; das sich im Handeln selbst entdeckte und beschrieb – und das alles ohne ideologische Scheuklappen, im besten Sinne antiautoritär und lebendig, allein der Autorität durch Autorschaft eines jeweils individuellen künstlerischen Ansatzes verpflichtet, ohne Institutionen oder Instrumente, die dahinter standen und diese Autorschaft lenkten oder überdeckten. Die damaligen Motive und Ansätze in Hellerau waren alles andere als homogen, die verschiedenen konzeptionellen Setzungen, intellektuellen Suchbewegungen wurden vom Ort selbst zusammengehalten.

Künstlerische Impulse kamen nicht nur von außen, sondern auch von innen. Viele ostdeutsche und auch Dresdner Künstler:innen prägten das Programm von Hellerau und diese Projekte wurden initiiert und produziert von dem Verein Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. Dabei war vieles wegweisend und seiner Zeit voraus. Beispielfhaft sei hier genannt: Der interdisziplinäre Arbeitsansatz, an dem Detlev Schneiders professionelle Kuratorentätigkeit einen großen Anteil hatte, vernetzte so unterschiedliche wie spannende Persönlichkeiten aus der bildenden Kunst, dem Theater, der Musik, aus Architektur und Wissenschaft, lockte sie nach Hellerau und wusste sie für diesen Ort zu begeistern. Carsten Ludwigs konzeptuelle Theaterarbeit mit Laien (lange bevor es Bürgerbühnen oder Laien als authentische Zeugen des Alltags gab), der öffentliche Wahrnehmungsraum, den die Kuratoren Thomas Kümlehn und Matthias Jackisch der Performancekunst im „Fest 2“ (1993) gaben (lange bevor Performance ein Label freien Theaters wurde), die thematischen Setzungen, wie etwa die Verknüpfung eines Konzerts des slowenischen Kunstkollektivs Laibach in Kombination mit Leni Riefenstahls Film „Triumph des Willens“ und einer anschließenden Diskussion, die von Bazon Brock zwischen George Tabori und Hans Jürgen Syberberg, Helma Sanders-Brahms und Lutz Dammbeck zum Thema „Kunst und Propaganda“ moderiert wurde (auch dies in einer Zeit, wo derartig provokante und konzeptuelle Setzungen nicht selbstverständlich waren).

Für uns persönlich waren die Neunzigerjahre vor allem von der Computerrevolution und den elektronischen Beats der Clubkultur angetrieben. Wir gründeten in der Mitte der Neunzigerjahre einen solchen illegalen Club, den wir an wechselnden Standorten in Dresden bis zur Jahrtausendwende betrieben. In diesen Nächten mischten sich Kunst, Musik und ein rauschhaftes Lebensgefühl der Affirmation in Bildproduktionsmaschinen und Toncollagen, mit denen wir wöchentlich unsere Monitore und DJs unsere Lautsprecher

143 So Heiner Müller in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Durs Grünbein 1995: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/durs-gruenbein/laudatio>, 11.11.2022.



bestückten. Mode, Lifestyle, Wissenschaft, Geschichte, Diktatur – alles ein popkultureller, ironischer Zitatenschatz, ein wildes Spiel mit Symbolen und Zeichen, die man sich aneignete.

Ab Ende der Neunzigerjahre inszenierten wir in diesem Sinne einige popkulturelle Events und Überschreibungen auch im Festspielhaus. So unter dem Titel „AKA Elektrik – mehr Freizeit für die Frau“ (1999) oder „Maximum Black“ (2002).¹⁴⁴ Peaches, Gonzales und Taylor Savy gaben ein Konzert unter einer – als historische Referenz – rotierenden, raumfüllenden, vertikalen Sinuswelle, an der tausende Glühbirnen befestigt waren und die, von Mitgliedern des Chaos Computer Club programmiert, wie eine Videomatrix mit verschiedenen Messages und Slogans bespielt werden konnte.

1 „Maximum Black“ (2002). Installation und Konzertevent anlässlich der Feier zum 10-jährigen

Vielleicht forderte der Ort in seiner Überwältigungsarchitektur auch zur räumlichen Inszenierung solch umfassender Events heraus, da das Kleinteilige in Hellerau mitunter etwas verloren wirkte. So folgten wir diesem Prinzip, wenn wir kuratorisch in Hellerau wirkten noch mehrfach – so in „HighLights“ (2000)¹⁴⁵, wo das Festspielhaus in ein Kurhaus mit Pornobar verwandelt wurde, oder in „Grenzgebiet Heimat“ (2007)¹⁴⁶, wo wir eine Kleingartenanlage im Saal installierten. In „Was ist das Wert“ (2008)¹⁴⁷ wurde das gesamte Gelände in einen Jahrmarkt der Kunst verwandelt.

2 Festival „HighLights“ (2000). Lichtinstallation der Künstlergruppe LPG auf dem Vorplatz

3 „Grenzgebiet Heimat“ (2007). Otmar Wagner performt „Große Heimat Europa“

144 Ein kurzes Video dazu findet sich hier: <http://harriet-peter-meining.de/index.php?node=performance&id=53>, 11.11.2022.

145 Konzeption in Kooperation mit Carsten Ludwig.

146 Ein kurzes Video dazu findet man hier: <http://harriet-peter-meining.de/index.php?node=performance&id=161>.

147 Konzeption in Kooperation mit Carsten Ludwig.



Einschneidender als die elektronischen Beats waren aber die sich gleich einem Virus ausbreitenden Verheißungen des Computer Zeitalters. Wir gaben uns den Namen norton.commander.productions. und ein Film wie „Matrix“ prägte sich tief in das kulturelle Gedächtnis unserer Generation. Auch unsere künstlerische Neugier galt „der Simulation als neuer Realität, die unentrinnbar mit der alten Realität amalgamiert oder gar an deren Stelle tritt“ wie es Detlev Schneider im Programmheft zu unserer Inszenierung „Genetik Woyzeck“ (1997) formulierte. Ich war im Fernsehen – also bin ich! Oder, um Beat Wyss zu zitieren: „Kunst macht den Betrachter darauf aufmerksam, dass er in einem Leib steckt.“¹⁴⁸

The medium is the message (Marshall Mc Luhan) ... the user is the content

So wurde für unsere Theaterarbeiten in Hellerau der intermediale Transfer durch einen technisch raffinierten Umgang mit Video und Film kennzeichnend. Mittels Collage/Schnitttechnik verfremdeten wir bekannte Stoffe, untersuchten und sezierten die jeweiligen Vorlagen, Filme und Figuren. Das Prinzip der Arbeit war eine Versuchsreihe, eine Reihe von Experimenten, in denen eine neuartige Struktur entstand. Die Programmatik kreiste dabei oftmals um die Konfrontation des menschlichen Körpers mit der Medienwelt und ihren ästhetischen Oberflächen, aber auch ihren impliziten politischen Machtstrukturen. Wir entwickelten eine Faszination für Vorgänge, deren Mechanik zu persönlichen Katastrophen führt. Sei es in „Kosmotest“ (1999), wo die Schöpfungsgeschichte ein einziger Unfall ist, oder in „Terrain! Terrain! Pull up! Pull up!“ (2000)¹⁴⁹, in welchem wir Black Box-Aufzeichnungen von Flugzeugabstürzen für ein Spiel am Flugsimulator nutzten. Oder die persönlichen Katastrophen in R.W. Fassbinders Arbeiten „Tropfen auf heiße Steine“¹⁵⁰ (2002) und „Out of Control“ (UA 2002, Originaltitel: „Warum läuft Herr R. Amok“)¹⁵¹ oder „Solaris“ (2004)¹⁵², wo Wissenschaftler als „lost Cowboys“ in den unendlichen Weiten des Weltraums an den Heimsuchungen ihrer irdischen Biografie zu Grunde gehen.

4 „Kosmotest“ (1999): Martina Couturier, Blixa Bargeld in einem Feld aus Daunenfedern

5 „Terrain! Terrain! Pull up! Pull up!“ (2000): Die Piloten Christian Kuchenbuch, Vladimir Weigl

148 Beat Wyss: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997.

149 Siehe: <http://harriet-peter-meining.de/index.php?node=performance&id=39>, 11.11.2022.

150 Siehe: <http://harriet-peter-meining.de/index.php?node=performance&id=37>, 11.11.2022.

151 Siehe: <http://harriet-peter-meining.de/index.php?node=performance&id=38>, 11.11.2022.

152 Siehe: <http://harriet-peter-meining.de/index.php?node=performance&id=22>, 11.11.2022.



Eingebettet waren diese Arbeiten in einen allgemeinen Aufbruch junger Theatermacher, der sich in den Neunzigern im freien Theater vollzog und welche in verschiedensten Konstellationen und Formaten auch in das Festspielhaus eingeladen wurden. Wie etwa Showcase Beat Le Mot, René Pollesch, She She Pop, Gob Squad oder später die Big Art Group.

Kathrin Tiedemann schreibt hierzu im Rückblick auf diese Zeit und unsere Arbeit:

„Für die sogenannten Digital Natives mag es eine Selbstverständlichkeit sein, im Alltag zwischen verschiedenen Medienrealitäten hin und her zu wechseln. Für diejenigen, die in die digitale Welt nicht hineingeboren wurden, stellte die Anpassung des eigenen Wahrnehmungsapparats an die neue elektronische Umwelt jedoch eine einschneidende Erfahrung dar. [...] Wie auch immer sich die Initiation in die Medienwirklichkeit im Einzelnen vollzogen haben mochte, sie bildete einen gemeinsamen Kontext für die erste ‚Mediengeneration‘, die seit den späten 90er Jahren auch hierzulande das Theatergeschehen mit ihren Ideen und Geschichten prägte, vor allem mit neuen Spielweisen sowie interdisziplinären und multimedialen Bühnenformaten, mit denen man versuchte, auf die neuen Modi der Wahrnehmung zu antworten. [...]

Die Arbeiten von norton.commander.productions. setzen innerhalb der Mediengeneration ab den späten 90er Jahren einen ganz eigenen Akzent.

Bereits in „Genetik Woyzeck“ (1997) montierten sie Videoprojektion und Live-Performance zu einem eigenwilligen Bühnen-Format, das in seiner Multimedialität kritische Perspektiven auf die suggestive Macht der (Fernseh-) Bilder und die durch sie implementierten Machtverhältnisse eröffnete. Bereits diese frühe Arbeit war von einer ausgefeilten, durchkomponierten Ästhetik, die sich deutlich von der trashigen, poppigen Atmosphäre absetzte, die für die Performances gleichaltriger Kollegen Ende der 90er Jahre typisch war. Mit ihrer „Woyzeck“-Bearbeitung landeten sie einen regelrechten Coup: Berühmte Schauspieler, Künstler und Popstars liehen dem Büchnerschen Figuren-Ensemble ihr Gesicht und ihre

Stimme. Einerseits war es absolut beeindruckend, dass es dem jungen Künstlerpaar gelungen war, unter anderem Hanna Schygulla, Eva Mattes, Herbert Fritsch, Ben Becker, Nick Cave, Christoph Schlingensief, Markus Lüpertz und Udo Lindenberg als Darsteller der Marie, des Hauptmanns, des Doktors und des Tambourmajors vor ihre Video-Kamera zu bekommen. Andererseits war das Bedienen des Promi-Faktors eine selbstironische Geste, eine selbst-reflexive, spielerische Kritik am Medien- und Kulturbetrieb, seinen Hierarchien und seiner Autoritätshörigkeit. Als ‚Talking-Heads‘ unterhielten sich die Stars von drei Videoscreens herab über Woyzeck oder mit Woyzeck, dessen Figur als einzige live auf der Bühne anwesend war. Jeden Prominenten hatten die Künstler einzeln eine Passage aus Büchners „Woyzeck“ in die Kamera sprechen lassen. Diese Videoclips wurden wie zu einer Live-Video-Konferenz in der Bühneninstallation montiert. Die Rolle des Woyzeck war mit dem Nachwuchs-Filmdarsteller und Musiker Lars Rudolph besetzt. Er zeigt mit Woyzeck ein Individuum, das als Spielball der Mächtigen und der Medien in die Nähe des Wahnsinns hetzt. Die Auflösung der Ich-Grenzen wird ‚Schau‘, unter anderem durch Live-Video-bilder, die der Darsteller mit einer Mini-Kamera vom eigenen Körperinneren macht. Die Aufführung erzeugte eine spannungsvolle Ambivalenz von gut gemachtem Entertainment, der Einsicht in die eigene Manipulierbarkeit als Zuschauer und dem Erschrecken über die widerstandslose Konsumierbarkeit der medialen Oberflächen – die vor dem tödlichen Ausgang des Dramas keinen Halt macht. Der Büchnersche Satz: ‚Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord ...‘ wurde abschließend vom Sprecher der Tageschau verlesen [...].

In den Inszenierungen von norton.commander.productions. geht es darum, die Oberflächen des schönen, medialen Scheins zu durchbrechen und die immer subtileren Techniken der Illusionierung und Ideologisierung sichtbar zu machen. Sich mit der Anfälligkeit jedes einzelnen gegenüber den verführerischen Botschaften der Medienrealität auseinanderzusetzen, scheint angesichts der fortschreitenden Offenherzigkeit, mit der wir unser Innerstes den jeweils neuesten Technologien anzuvertrauen bereit sind, wichti-



ger denn je. Von der Vertraulichkeit, mit der uns ein Tagesschau-Sprecher über die alltäglichen Grausamkeiten in der Welt hinwegtäuscht, zur vermeintlich freien Meinungsäußerung in den Tiefen des Internets bis hin zur Verwertung privater Daten durch facebook und andere Möglichkeiten der Datensammlung zu kommerziellen oder Überwachungszwecken – es gibt kein Entrinnen: ‚The user is the content.‘ So lautet der zweite, weniger geläufige Teil der McLuhanschen Formel, dessen Tragweite wir gerade erst begreifen.“¹⁵³

6 „Genetik Woyzeck“ (1997): Lars Rudolph als Woyzeck, Martin Wuttke als Andres

Strukturen – von der Improvisation zur Institution. Das Ende des Vereins Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.

Thomas Kumlehn formulierte in der Broschüre *Festspielhaus Hellerau* (1997/1999):

„Ich wünsche dem Festspielhaus, dass es introvertiertes Labor werden sollte, für theoretische und praktische Entwürfe. Das in solchen Laboratorien auch ausgewählte öffentliche Veranstaltungen dazu gehören, steht außer Frage. Nur verweigere ich mich mit dieser Idee dem verschleißenden Beweisdruck, das z.B. jede künstlerische Arbeit, ob als Entwurf oder in der Umsetzung, der öffentlichen Kenntnisnahme bedarf, um die Legitimation der erhaltenen öffentlichen Förderung vom Publikum beglaubigen zu lassen.“¹⁵⁴

Für den Laborgedanken bzw. einen ähnlichen Entwurf war Hellerau wahrscheinlich zu groß und zu unterschiedlich waren die Interessen der beteiligten Künstler:innen, Politiker:innen, Architekt:innen etc., die mit der Sanierung und Nutzung des Areals verknüpft wurden. Vor allem die (westdeutsche) kulturpolitische Erfahrung und Logik gab vor, wie ein solcher Ort zielstrebig aufgebaut und wieder zu einem Zentrum der Moderne werden sollte.

Es engagierten sich Stiftungen, Vorstände, es bildeten sich interessengeleitete Netzwerke, es gab Deals und Absprachen zwischen Kulturvermittler:innen, es ging um Geld und Aufträge und es gab Anwälte, die ‚Hellerau‘ in ihr persönliches, gesellschaftliches und geschäftliches Portfolio aufnahmen. Dadurch veränderte sich der Ort, er ‚professionalisierte‘ sich und der ungebundene Geist begann sich langsam zu verflüchtigen. Im Verein gab es mehr und mehr inhaltliche Auseinandersetzungen, die unter dem zunehmenden Druck einer ganzjährigen ‚Bespielung‘ entstanden. Zudem fehlte es an Geld, um Strukturen zu schaffen, und die unterschiedlichen Interessen führten zu Streit über Richtungsfragen und schlussendlich zur Selbstdemontage. Ein Ort wie das Festspielhaus

¹⁵³ Kathrin Tiedemann: „Anti-Botschafter des Medienzeitalters. Zur medienkritischen Performance-Praxis von ncp“, in: *Harriet und Peter Meining. Film und Performance*, Katalog, Dresden (Eigenverlag) 2013.

¹⁵⁴ Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. (Hrsg.): *Festspielhaus Hellerau*, 1999, unpag.



Hellerau ist, sobald er strukturell wächst, – so die Erkenntnis heute – eine gesellschaftspolitische Setzung und formt sich Außen wie Innen zu einem Apparat, der wie jede öffentliche Institution, auch ein Machtinstrument ist. Die Dynamik, die dieses Faktum mit sich bringt, hatten einige Vereinsmitglieder und wahrscheinlich in erster Linie wir Künstler, die weniger an Strukturen als an der Kunst interessiert waren, unterschätzt.

So endete die Geschichte des Vereins 2004 mit der Übernahme durch die Stadt Dresden und der Gründung des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau e.V.

Wir waren seit 1993 im Festspielhaus Hellerau involviert, zunächst in die Arbeiten des Regisseurs Carsten Ludwig. Danach entwickelten wir unter unserem damaligen Namen `norton.commander.productions`. bis 2014 eine Vielzahl eigener Projekte und Inszenierungen und waren zudem zwischen 2004 und 2008 kuratorisch für das Europäische Zentrum für Kultur Hellerau tätig.

Seit 2015 widmen wir uns in erster Linie unseren Filmprojekten. Das Festspielhaus Hellerau und insbesondere die Aufbruchszeit in den Neunzigerjahren werden wir jedoch stets als besonders intensive und prägende Zeit erinnern.

Juli 2022



5. Die kuratierenden Akteur:innen und die künstlerischen Leitungen bzw. Intendanten

1990–2000

Förderverein für die Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.

Vorsitz: Detlev Schneider

Vorstand: Arila Siegert, Michael Faßhauer, Prof. Johannes Heisig, Ulrich Roloff-Momin¹⁵⁵

Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.

Vorsitz: Detlev Schneider

Vorstand: Carsten Ludwig, Prof. Johannes Heisig, Misolette Bablet, Prof. Werner Ruhnau, Marion von Osten, Frank Burckner, Dr. Herbert Schirmer u. Jürgen Roller (lt. DS)¹⁵⁶

Neben der Arbeitsgruppe Bau, in der die Architekten Zimmermann, Ruhnau, Euling und Athanassiadis tätig waren gab es eine Arbeitsgruppe Künstlerisches Programm, in der u.a. Marion von Osten, Wanda (Claudia Reichert), Beatrix von Pilgrim, Johannes Odenthal, Klaus Nicolai tätig waren und die mit dem Vorstand zusammen und kollektiv über das Programm entschied.

2001–2003

Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.

Vorsitz: Stefan Heinemann

Vorstand: Carsten Ludwig, Peter Meining, André Rogge, Hans-Georg Wegner, Jens Heinrich Zander¹⁵⁸

2004–2008

Europäisches Zentrum der Künste Hellerau

(Das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik wird zum Europäischen Zentrum der Künste Hellerau lt. Beschluss des Stadtrats der Landeshauptstadt Dresden vom 11.12.2003 und damit zu einer städtischen Einrichtung.)¹⁵⁹

Intendant: Udo Zimmermann

Frank Geißler, Chefdramaturg und persönlicher Referent

Barbara Damm, Direktorin für künstlerische Produktion

Marion Demuth, Leiterin des Bereichs Wissenschaft und Dokumentation¹⁶⁰

„Mein persönliches Resümee der fünf Jahre als Intendant des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau fällt außerordentlich positiv aus. [...] Wir haben immer wieder Zeichen gesetzt für Neue Musik, die sich mit neuen Klängen in neue Ausdrucksbereiche begibt. Beispiele sind Chaya Czernowins großes Werk für den Dresdner Kreuzchor „Pilgerfahrten“, unsere Stipendiatenprojekte und zahlreiche Uraufführungen von Komponisten wie Mauricio Kagel, Gerhard Stäbler und anderen. Mit einer Reihe von Eigenproduktionen förderten wir neues Theater und Musiktheater, auch Installationskunst und Bildende Kunst und ließen dabei Künstler verschiedener Genres in Laborsituationen miteinander arbeiten. Erinnern möchte ich besonders an die Theaterprojekte von Carsten Ludwig und Peter Meining, an das Musiktheater „Niebla“ von Elena Mendoza Lopez, an die Musiktheaterprojekte von Maria de Alvaer und Helmut Oehring, an das Akademieprojekt mit Manos Tsangaris. Immer wieder haben wir uns mit wissenschaftlichen Veranstaltungen in den Diskurs begeben.“¹⁶¹

¹⁵⁵ Information von einem undatierten Blatt aus der Sammlung von Unterlagen zum Jahr 1991/1992 im Festspielhaus Hellerau, eingesehen 21.10.2022.

¹⁵⁶ Informationen von einem undatierten Blatt aus dem privaten Archiv von Gabriele Gorgas, wahrscheinlich von 1997/1998, da Veranstaltungsanzahl bis 1997 dort aufgelistet ist, ergänzt um Information von D. Schneider vom 25.10.2022.

¹⁵⁷ Lt. Auskunft von Detlev Schneider vom 25. und 31.10.2022.

¹⁵⁸ Lt. Auskunft von Peter Meining vom 15.10.2022.

¹⁵⁹ Siehe: https://www.dresden.de/de/rathaus/aktuelles/pressemitteilungen/archiv/2003/12/c_1068.php, 15.10.2022.

¹⁶⁰ Lt. Auskunft von Frank Geißler vom 27.10.2022.

¹⁶¹ Udo Zimmermann, zit. nach Martin Morgenstern: „Künstlerische Risiken nicht scheuen“, in: *Musik in Dresden*, 27.12.2008: <https://www.musik-in-dresden.de/2008/12/27/kuenstlerische-ri-siken-nicht-scheuen-udo-zimmermann-blickt-auf-die-zeit-als-intendant-in-hellerau-zurueck/>, 15.10.2022.



2009–2018

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden

Intendant: Dieter Jaenicke

Barbara Damm, Programmleitung Musik und
Musiktheater

Carmen Mehnert, Programmleitung Performing
Arts

Frank Geißler, Programmleitung Sonderprojekte

Marion Demuth, Programmleitung Forschung,
Wissenschaft & Archive

(Julia Landsberg, Leitung Deutsches Kompo-
nistenarchiv 2012–2016)¹⁶²

„Wir bauten einen ganzjährigen, kontinuierlichen Spielplan auf, fokussierten das Programm noch klarer auf Tanz, Performing Arts und Neue Musik und richteten es sowohl international als auch lokal aus. Die Weltspitze des Tanzes ist regelmäßig hier zu Gast, die wichtigsten Choreografinnen und Choreografen haben in HELLERAU einen festen Partner, Von Akram Khan bis Wim Vandekeybus, von der Batsheva Dance Company bis zum Cloud Gate Dance Theatre Taiwan, Louise Lecavalier und Lia Rodrigues – das Who's who des zeitgenössischen Tanzes geht in HELLERAU ein und aus.

Nach William Forsythe knüpfen Jacopo Godani und die Dresden Frankfurt Dance Company an das erfolgreiche Modell der Company in Residence an.

Das Tanztheater Derevo prägt mit seinem eigenwilligen und einzigartigen Stil das Programm im Festspielhaus schon seit 1996 – diese Zusammenarbeit ist ein schönes Beispiel von Kontinuität und Wandel.

Die lokale Tanzszene gehört fest zum künstlerischen Programm, das TanzNetzDresden hat mit der „LINIE 08“ seit Jahren eine eigene Veranstaltungsreihe in HELLERAU. Die Trans-Media-Akademie ist mit ihrem Festival *CYNETART* und anderen Medienkunstprojekten seit langem fester Bestandteil des Programms, der Fotografiwettbewerb „Portraits“ bereichert unser Programm seit kurzem. [...] Inzwischen hat *Tonlagen – Dresdner Festival der zeitgenössischen Musik* als Plattform für musikalische Grenzüberschreitungen sein Profil gefunden. [...] HELLERAU ist nicht nur Aufführungsort, nach unserer festen Überzeugung ist es auch ein idealer Ort zum künstlerischen Arbeiten. Seit 2014 können Kunschtchaffende in zehn Künstlerappartements und auf einer Probebühne arbeiten, proben, komponieren, kreativ sein.“¹⁶³

Seit 2018/19

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden

Intendantin: Carena Schlewitt

Moritz Lobeck, Programmleitung Musik und
Medien

André Schallenberg, Programmleitung Theater
und Tanz

Christopher Utpadel, Leitung Audience
Development, Kulturelle Bildung, Netzwerke¹⁶⁴

¹⁶² Das Team ist so aufgeführt in: HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden/Förderverein Hellerau (Hg.): *We were here*, Dresden 2018, S. 236–237.

¹⁶³ Dieter Jaenicke: „Hellerau leuchtet“, in: Hellerau – Europäisches Zentrum der Künste Dresden (Hg.): *Hellerau leuchtet*, Dresden 2012, S. 12–13.

¹⁶⁴ Das gesamte Team, siehe: <https://www.hellerau.org/de/team/>, 03.11.2022.



6. Aktuelle Situation – **Intendanz Carena Schlewitt** **seit 2018**

6.1 Raumprogramm der aktuellen **Spielstätten und Gelände**

Nicht anders ausgewiesene Informationen stammen von der Technischen Verwaltung und der Abteilung Kommunikation.

Spielstätte Festspielhaus,
Karl-Liebknecht-Str. 56

Spielort: Großer Saal

Erdgeschoss

Platzkapazität: 239–624

Variabilität: Brandschutztechnisch sind neun Bestuhlungsvarianten genehmigt und damit theoretisch für Aufführungen nutzbar. Die Platzkapazitäten der Varianten reichen von 239 (dreiseitige Tribünenbestuhlung mit 160 m² Szenenfläche, siehe „Thrus Stage“) bis 624 (zweiseitige Tribünenbestuhlung rechts und links mit einer mittigen, 90 m²-Szenenfläche, siehe „Vis-à-Vis“). Die am häufigsten genutzte Variante ist das Gegenüber von Zuschauertribüne und Szenenfläche („Guckkasten Standard“). Die größte Flexibilität in der räumlichen Anordnung von Aufführungssituation und Zuschauenden liegt

bei den Plan-Varianten „Leerer Raum/Ausstellung“ und „Prozessionstheater“, die keine feste Bestuhlung vorgeben. → Materialseiten 82–83

Weiteres:

„Der Große Saal setzt sich aus zwei Grundflächen zusammen:

Grundfläche im EG 34,50 m × 16,50 m /+ 0,00 m
Der Empore Süd 9,00 m × 16,50 m /+ 4,05 m

In der Grundfläche des Erdgeschossbereiches befindet sich mittig ein mobiles Tafelbodensystem mit der Größe von 11,00 m × 13,50 m. Durch Öffnen dieses Systems können Ab- und Aufgänge, Verwandlungen oder ein Orchestergraben ermöglicht werden. Eine Absenkung kann auf – 2,30 m erfolgen.

Die szenische Fläche misst bei normaler Bestuhlung in der Breite ca. 16 m und in der Tiefe ca. 20 m. An der Nordseite des Hauptbühnenbereiches schließen links und rechts die Seitenbühnen an [...], mit einer Grundfläche von 11,00 m × 11,00 m. [...] Die technische Grundausstattung der Veranstaltungstechnik des Festspielhauses Hellerau ist mobil und flexibel strukturiert.“¹⁶⁵

→ Bild-/ Materialseiten 80–81

Öffnung des Saals bei Tageslicht-Situation:
Der für Aufführungen zumeist abgedunkelte, geschlossene Saal bietet mit geöffneten Fenstern (entlang der Empore und der Galerie) und Türen (zum Foyer und zur Gartenseite), durch die das Tageslicht hereinkommt, und ohne jegliche Bestuhlung eine ganz andere Raumsituation dar. Bereits mehrmals anlässlich des Tag des offenen Denkmals zu Beginn der Spielzeit wurde der Große Saal für Besucher:innen in dieser Form geöffnet. Die Besucher:innen konnten sich im Saal frei bewegen. Der Saal kann anders wahrgenommen werden, wenn nun z.B. eine Blickperspektive vom Saaleingang (Foyer) bis in den hinter dem Festspielhaus liegenden Garten (Nordseite) eingenommen werden kann.
→ Bildseite 84

¹⁶⁵ Technical Rider, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, S. 3, 6: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2020-01-07_hellerau_technik-komprimiert.pdf, 12.12.2022.



Spielort: Nancy-Spero-Saal

(Oberlichtsaal West)

Erdgeschoss

Platzkapazität: max. 150 sitzend/200 stehend

Variabilität: ja, auch mit Tribüne

Weiteres: Raumgröße ca. 128 m²

→ Bildseite 84

Spielort: Dalcroze-Saal

(Oberlichtsaal Ost)

Erdgeschoss

Platzkapazität: max. 150 sitzend/200 stehend

Variabilität: ja, kleine Podestbühne

Weiteres: Raumgröße ca. 128 m²;

Nutzung u.a. auch als Lounge¹⁶⁶

→ Bildseite 85

Weitere Räumlichkeiten

Foyer Erdgeschoss → Bildseite 85

Ecksalon Ost 1. OG

Ecksalon West 1. OG

Studio Ost 1.OG

Studio West 1. OG

Die Studios werden im Rahmen von Veranstaltungen für Ausstellungen, kleinere Performances und Workshops sowie als Sitzungsräume genutzt.

Probestudios

Probestudio A im Seitengebäude West, 2. OG

Probestudio B im Seitengebäude West, 1. OG

(Probestudio C liegt außerhalb im Industriegelände)

Spielstätte Ostflügel,

Karl-Liebknecht-Str. 56 (in Bauphase)

Spielort: Studiobühne

Erdgeschoss

Platzkapazität: max. 199

Variabilität: ja

Weiteres: Die im Ostflügel entstehende Studiobühne (Black Box) ist als Spielort eine wichtige und notwendige Ergänzung neben dem Großen Saal im Festspielhaus für die Disposition des Spielplans. Auch die weiteren neuen Räumlichkeiten wie Probestudio, Residenzapartments und Gastronomie werden dringend für die interne und künstlerische Infrastruktur benötigt.

Probestudio

Erdgeschoss, erstreckt sich in 1. OG

Gelände, Karl-Liebknecht-Str. 56

Spielort: Kulturgarten

Platzkapazität: variabel

Variabilität: ja

Weiteres: Der Kulturgarten liegt auf der Nordseite hinter dem Festspielhaus. Er wird für die unterschiedlichsten Formate wie Workshops (z.B. des Residenzprogramms), Performances, Konzerte, Filmvorstellungen genutzt und besitzt keine feste Bestuhlung/Tribüne. Dort befindet sich auch ein Spielplatz. Ebenso wird der Kulturgarten für den freien Aufenthalt im Rahmen größerer Veranstaltungen („Tag des offenen Denkmals“) oder als Treffpunkt für Gruppen oder Aktivitäten (z.B. HELLER-Treff – Interkultureller Treffpunkt im Kulturgarten) genutzt. Je nach Projekt oder Veranstaltung sitzen die Besucher:innen auf Picknickdecken im Gras, auf mobilen Holzstühlen oder Ähnlichem. Nach Bedarf werden kleinere Podeste, Technik, Licht oder projektbezogene Aufbauten, wie z.B. bei „KLIMAFEST GASTSTUBE“ oder *Parkour 2020* – Festival der Freien Szene Sachsens, temporär eingerichtet.

→ Bildseite 85

Temporärer Spielort: HYBRID BOX

(ausführliche Beschreibung s. 6.3, S. 108)

Platz vor dem Festspielhaus (Südseite)

Platzkapazität: variabel

Variabilität: ja

Weiteres: transportabler Doppelcontainer

¹⁶⁶ Nutzungen siehe Technical Rider, S. 9.





1

3

2

- 1 Festspielhaus, Großer Saal
- 2 Festspielhaus, Großer Saal, Seitenbühne Ost
- 3 Festspielhaus, Großer Saal



1 Bestuhlungsvariante „Leerer Raum/Ausstellung“

2 Bestuhlungsvariante „Guckkkasten Standard“, max. 445 Sitzplätze

3 Bestuhlungsvariante „Vis-à-Vis“, max. 624 Sitzplätze

4 Bestuhlungsvariante „Knosos Winkel“, max. 232 Sitzplätze



5 Bestuhlungsvariante „Longitudinal Wegtheater“, max. 396 Sitzplätze

6 Bestuhlungsvariante „Thrus Stage“, max. 239 Sitzplätze

7 Bestuhlungsvariante „Theatre in the Round“, max. 529 Sitzplätze

8 Bestuhlungsvariante „Prozessionstheater“



1

2

3

4

1–2 Festspielhaus, Großer Saal, Tag des offenen Denkmals, 2018
3–4 Festspielhaus, Nancy-Spero-Saal (Oberlichtsaal West)



1

2

3

4

1–2 Festspielhaus, Dalcroze-Saal (Oberlichtsaal Ost)
3–4 Festspielhaus, Foyer Ost



1

2

3

- 1 Kulturgarten, Tag des offenen Denkmals, 2020
- 2 Kulturgarten, *Parkour* – Festival der Freien Szene Sachsen, 2020
- 3 Kulturgarten, „KLIMAFEST GASTSTUBE“, 2022



6.2 Aktuelles kuratorisches Konzept und künstlerisches Programm

Das Kapitel widmet sich dem aktuellen kuratorischen Konzept und künstlerischem Programm unter der Intendanz von Carena Schlewitt seit 2018. Ein für diese Publikation entstandener programmatischer Text über die Schwerpunkte und Kontexte der Institution HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste von Carena Schlewitt steht am Anfang des Kapitels. Das künstlerische Programm HELLERAUs zeichnet sich in seiner Selbstdarstellung durch zwei Programmschwerpunkte aus – dies sind zum einen Theater und Tanz unter der Leitung von André Schallenberg und zum anderen Musik und Medien, geleitet von Moritz Lobeck. In Austausch mit den Programmleitungen haben wir jeweils beispielhaft Aspekte sowie Einzelprojekte, Reihen und Festivals aus diesen Programmschwerpunkten zusammengestellt. Diese Darstellung wird durch die strukturellen Schwerpunkte Residenzen und Audience Development/Kulturelle Bildung sowie einem Ausblick auf die Netzwerke und Partner HELLERAUs ergänzt. Auch als eine Brücke zum historischen Kontext der Wiederaneignungs-Phase und den künstlerischen Aktivitäten seit den 1990er-Jahren haben uns mit Fokus auf Musik und Medien Verbindungslinien und Entwicklungen zwischen Vergangenheit und aktuellem künstlerischem Programm interessiert. Nach diesen haben wir im Gespräch mit Moritz Lobeck gefragt, das den Abschluss dieses Kapitels bildet.

Carena Schlewitt

HELLERAU im Zusammenspiel von Raum und Zeit. Ein Haus und sein flirrender Charakter

Mit jedem Ankommen in einem Produktionshaus der performing arts sind die Sinne und programmatischen Überlegungen ausgelegt auf horizontale, vertikale, laterale und diagonale Verbindungslinien zwischen den Akteur:innen der Künste, dem Makrokosmos Stadt und dem Mikrokosmos Theater. Parallel schwingen Geschichte und Geschichten rund um und in den Verbindungslinien mit, und globale Ereignisse und Referenzen ragen in diese Beziehungsgefüge hinein.

HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste erhielt als Zeichen der Transformation vom Zentrum für zeitgenössische Musik 2006 diesen neuen Namen. Für viele Dresdner Bürger:innen und Besucher:innen ist es allerdings das Festspielhaus, über das sie reden und das sie besuchen. Es ist ein ganz bestimmter Ort, der bereits vor der Übersiedlung des Zentrums für zeitgenössische Musik 2002 eine Dekade lebendiger künstlerischer interdisziplinärer Bespielung nach dem Abzug der sowjetischen Armee von dem Gelände des Festspielhauses erlebte. Die Verbindung zu den unterschiedlichen Modulen und Bezeichnungen des Festspielhauses, beispielsweise zum Tanz-Erbe, zur zeitgenössischen Musik oder zum Europäischen Zentrum der Künste wird über das jeweilige künstlerische Programm hergestellt – im besten Fall durch eine genuine Verknüpfung von geografischer und künstlerischer Verortung. Die Entstehung der Gartenstadt Hellerau und des Festspielhauses Hellerau zwischen 1909 und 1911 ist in seiner Dynamik, in seinem utopischen Potenzial, in seinem unternehmerischen Risiko und zugleich in der seiner Zeit, der Industrialisierung, angemessenen Funktionalität immer wieder erzählenswert – mit Blick auf die verschiedenen Epochen, die Hellerau als Stadtteil Dresdens im 20. Jahrhundert und bis heute durchlaufen hat. So betrachtet, bilden das Festspielhaus Hellerau, das Zentrum für zeitgenössische Mu-



sik, das Europäische Zentrum der Künste, das als Polizeischule und später Polizeischule der Waffen-SS im Nationalsozialismus auch ein sehr dunkles Kapitel erlebt hat, keine künstlerische Oase im Grünen ab, weit abgeschlagen von der ‚City‘, vom Dresdner urbanen Raum. Der ver-rückte Ort verstärkt eher die Wahrnehmung historischer und gesellschaftlicher Prozesse. Die vergangenen fast 35 Post-Wendjahre zeichnen einerseits ein Bild unterschiedlicher Konzepte und Praxen künstlerischer Bespielung und andererseits eine (kultur)politische Positionssuche des Festspielhauses. Es gab Phasen, da wurde das Haus ungeliebt hin- und hergeschubst. Was soll man mit einem Gebäude, an der Peripherie der Stadt gelegen, mit einem Gründungsprofil, das sich neuen Kunstformen und dem Experiment verschreibt und interdisziplinär ausgerichtet ist? Was soll man mit einem Haus, das nicht dem in Deutschland allfälligen Stadttheaterprofil verschrieben ist, sondern mit Künstler:innen und Gruppen arbeitet, die frei produzieren, also in temporären, vernetzten Produktionsstrukturen arbeiten? Wie kann man internationale künstlerische Arbeit in die Stadtgesellschaft hinein vermitteln? Inzwischen ist die Institution HELLERAU als geförderte Einrichtung der Landeshauptstadt Dresden im Kreis der städtischen Kulturinstitutionen angekommen und anerkannt. Das Spannungsverhältnis zwischen historischer Bedeutung des Ortes und zeitgenössischem Profil bleibt als ständig flirrender Charakter von HELLERAU erhalten.

Wolf Dohrn (1878–1914), der wesentliche Initiator, der rastlose Kultur- und Bildungsförderer, ohne den es die Gartenstadt und ganz sicher auch das Festspielhaus Hellerau nicht gäbe, lud kreative Köpfe nach Dresden, die aus künstlerischer und Bildungsperspektive neue Wege, neue Ausdrucksformen entwickelten, um die Menschen in einen Dialog, in ein emanzipatorisches Verhältnis mit den großen Umbrüchen der damaligen Zeit, insbesondere der Industrialisierung, aber auch mit sich selbst zu bringen. Man weiß, er hat Émile-Jaques Dalcroze nach Dresden-Hellerau geholt, damit er genau dort seine Schule der Rhythmik aufbauen kann. Weniger bekannt ist eine andere Sequenz der Beschreibung des neuen gewünschten Hauses durch Wolf Dohrn:

„Irgendwo in Deutschland, wahrscheinlich – aber nicht notwendig – im protestantischen Teile Deutschlands, in einer großen oder mittleren Stadt, auf einem Platze, der nicht im lärmenden Verkehr, aber am Verkehr liegt – es könnte auch ein Rückplatz sein –: ein Haus, nicht zum Bewohnen für Einzelne und Familien, aber für alle, nicht zum Lernen und Gescheitwerden, sondern nur zum Frohwerden, nicht zum Anbeten nach diesem oder jenem Bekenntnis, wohl aber zur Andacht und zum inneren Erleben. Also keine Schule, kein Museum, keine Kirche, kein Konzerthaus, kein Auditorium! Und von allen diesen doch etwas und außerdem noch etwas anderes!“¹⁶⁷

Und von allen diesen doch etwas und außerdem noch etwas anderes! Dieses Credo von Wolf Dohrn, dem Ermöglicher des Festspielhauses, ist heute aktueller denn je und das ‚andere‘ wird immer wieder aufs Neue erkundet und in den räumlich-ideellen Kontext von Hellerau verortet.

Die Eroberung von Raum und Zeit

Das Festspielhaus Hellerau und sein Gelände umfassen einen Raum-Kosmos. Viele Künstler:innen beschreiben ihren kreativen Wunsch, das Festspielhaus, insbesondere den Festspielsaal künstlerisch geradezu herauszufordern, was insbesondere den leeren Raum des großen Saales meint – in den Dimensionen von 35 Meter Länge, 16 Meter Breite und 12 Meter Höhe – mit den Tageslicht durchlässigen Saalfenstern und einer Aktionsachse zwischen den beiden Eingangsportalen vom Vorplatz bis nach hinten zum Garten, idealerweise auch noch mit geöffnetem Orchestergraben. In der Realität kann diese künstlerische Praxis nur selten realisiert werden. Die konventionelle Bespielung mit Zuschauertribüne und Bühnensituation überwiegt, was der allgemeinen Bühnenpraxis in

167 Wolf Dohrn: *Die Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1992, S. 37.



den freien darstellenden Künsten und auch in der zeitgenössischen Musik entspricht bzw. dem Umstand geschuldet ist, dass die Produktionen an verschiedenen Orten gezeigt werden wollen und daraufhin eher in einem Standard-Bühnenformat produziert werden. Künstlerisch Räume permanent neu zu konstruieren und zu bespielen, hieße auch, andere strukturelle und finanzielle Kapazitäten bereitzustellen. HELLERAU als einen Ort allein mit site-specific Produktionen zu etablieren, wäre ein herausforderndes Experiment, für das essenzielle Voraussetzungen geschaffen werden müssten wie zum Beispiel eine Grundfinanzierung, die eine eigene Produktionstätigkeit von HELLERAU kontinuierlich ermöglicht. Aber auch wenn diese konsequente, durchgängige Raumbespielung ohne feste Tribüne, mit wechselnden Zuschauerinseln, Aufenthaltssituationen etc., wie zum Beispiel beim Tanzkongress 2019 kongenial von Doris Dzierzk gestaltet, nur selten möglich ist, bergen das Haus und der Festspielsaal große Wandlungsfähigkeiten.

Open House

HELLERAU macht über sein künstlerisches Programm Angebote, das Haus immer wieder neu kennenzulernen. Die Bandbreite reicht vom Tag des offenen Denkmals, an dem internationale Architekturspezialist:innen, Bürger:innen der Stadt Dresden, Familien und Tourist:innen durch alle Räume wandeln und kleine Performances, Vorträge, Führungen besuchen, sich im Kulturgarten zur Erholung niederlassen bis hin zu Festivals, die mit ihren großen und kleinen künstlerischen Formaten das ganze Haus, den Garten und jeden Winkel bespielen, so dass man einen programmatischen Makrokosmos in einem räumlichen Mikrokosmos erleben kann – mit Gesprächen, Spaziergang ums Haus und gastronomischer Betreuung inklusive. HELLERAU ist der ideale Festivalort, weil man hier für einen begrenzten Zeitraum entspannt von Stück zu Stück wandern kann, Installationen, Filme, Workshops, Gespräche begleitend geboten werden und man gleichzeitig kurzweilig ausspannen kann: einfach eine Runde ums Haus, in der Gartenstadt oder in der anlie-

genden Dresdner Heide drehen. Die Nähe zu den Künstler:innen ist durch die Räumlichkeiten gegeben, es gibt keine besonderen Ein- und Ausgänge, kein Verschwinden am Bühneneingang. Die Idee des Festspielhauses wird in den einzelnen künstlerischen Schwerpunkten wie z.B. bei den *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*, bei den Festivals *Polski Transfer – Festival des aktuellen polnischen Theaters*, *Karussell – Zeitgenössische Positionen russischer Kunst*, *Nebenan – Unabhängige Kunst aus Belarus* oder auch bei *Erbstücke – Erbe und Tradition in der zeitgenössischen Kunst*, *Dancing About*, *Young Stage*, *Watch Out*, *Cool Down – Festival an den planetaren Grenzen* u.a. jeweils spezifisch ausgestaltet, so dass insgesamt ein breites Publikum angesprochen wird. Gerade für die Vermittlung der zeitgenössischen performing arts und Musik bilden diese so unterschiedlichen Räume im und um das Festspielhaus Hellerau eine notwendige Atmosphäre der Nähe. Das Open House braucht sowohl Formate der sogenannten Niederschwelligkeit, offene Besuchstage ohne Eintritt, Gartenfeste usw. Und es braucht vor allem unterschiedliche künstlerische Formate, um ein diverses Publikum der Gegenwart anzusprechen, einzuladen, neugierig zu machen. Die zeitgenössischen performing arts und Musik bringen hierfür ein großes Potenzial mit. Die Herausforderung besteht für das Open House darin, die zumeist neuen, noch ungewohnten Formate zu vermitteln, aber auch die Besucher:innen langfristig als Akteur:innen einzubinden. Wie sich dieser Dialog mit dem Publikum auf einen Dialog der Räume – Festspielsaal, Oberlichtsäle, Studios, Garten, Vorplatz, Studiobühne Ostflügel – auswirkt, bleibt die spannende Aufgabe der Zukunft.

Einschluss – Ausschluss – Osmose

Die minimalistische Bespielung des leeren Festspielsaales anlässlich des Spielzeitbeginns (Tag des offenen Denkmals) 2018 durch das Dresdner zeitgenössische Vokalensemble AuditivVokal oder die inszenatorische Öffnung des Festspielhauses mit all seinen Räumen und Möglichkeiten durch den Tanzkongress 2019 er-



zeugten bei den Akteur:innen und Besucher:innen eine Freiheit der eigenen performativen Bewegung ohne die dezidierte Ansage zur Beteiligung. Einen ähnlichen Effekt erzielten die beiden Produktionen der Dresdner Kompanien fachbetrieb rita grechen mit „Was ist mehr zu viel als alles“ (2019) und guts Company mit „Macht #3 – Hoffnung“ (2022). Die architektonisch angelegte Durchlässigkeit zwischen allen ebenerdig gelegenen Räumen erzeugt eine fast häusliche Vertrautheit der Räume, und mit der Zeit durchstreift man die Diagonale des großen Saals mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie man sich in eine Ecke kauert und das Geschehen beobachtet. Umso wichtiger ist es für die künstlerischen Projekte, Fixpunkte zu setzen, mit Wiederholungen zu arbeiten, Pausen zu inszenieren und die räumliche Qualität der Säle durch Licht, Objekte, Klänge und Stimmen, aber auch Stille zu verstärken. Der Festspielsaal, die Oberlichtsäle, das Foyer – sie sind in diesen Projekten Hauptakteure und hier braucht es stärker als in anderen Projekten eine Form von inszenierter Zwiesprache.

Das Festspielhaus wurde bei seiner Gründung und darüber hinaus immer wieder als kongenialer Ort für die Zusammenführung verschiedener Künste, als Zusammenspiel in einem Gesamtkunstwerk beschrieben. Von Beginn an waren Architektur, Raum, Musik, Bewegung, Choreografie gemeinsam prägend für das Erlebnis HELLERAU. Der russische Regisseur Maxim Didenko hat 2020 den Festspielsaal für seine Inszenierung „Schlachthof 5“ – nach dem Roman von Kurt Vonnegut – umfassend für alle Genres und Gewerke inszeniert. Das Publikum saß – coronabedingt mit Abstand – rund um den vollständig geöffneten Orchestergraben auf Dreh-Hockern und konnte das szenische Geschehen im gesamten Saal verfolgen. Die Sänger:innen von AuditivVokal zogen in Glasboxen an den Zuschauer:innen vorbei. Sowohl die Empore als auch die gegenüberliegende Galerie wurde von Sänger:innen und Tänzer:innen bespielt. Die performativen und theatralen Aktionen im Orchestergraben konnten eingesehen werden bzw. wurden per Video an die Wände ringsum im gesamten Festspielsaal projiziert – ebenso wie Filme und Texte. In zwei szenischen Zäsuren wurde das

Publikum aufgefordert, gemeinsam aufzustehen und neue Plätze einzunehmen. Gefangen in einer hoch komplexen Geschichte, bietet der Festspielsaal hier vor allem in seiner Vieldimensionalität und Vielfunktionalität die entscheidenden Möglichkeiten, unterschiedliche Narrative und geschichtliche Ebenen darzustellen und das Publikum sowohl fokussiert als auch beweglich zu halten.

Was geschieht, wenn der Festspielsaal eingepackt wird, wenn ein geschlossener ästhetischer Raum hergestellt wird? 2017 und 2019 konnte man in HELLERAU die Rekonstruktion der Appia-Bühne und des Lichtraums von Alexander von Salzmann erleben – ein riesiger analoger, immersiver Raum. Weiß, mit einem diffusen nordischen Licht durchflutet, fühlte sich der Raum wattig, soft an und die Menschen im Raum klangen wie in einer Schneelandschaft. Die oben beschriebene Osmose zwischen den Räumen hin nach draußen auf den Vorplatz und in den Garten spielte sich hier auf der Wahrnehmungsebene zwischen Körper, Raum und Akustik ab. Auch hier war der Raum der Hauptakteur und ging kritisch mit seiner Bespielung um. Die dreidimensionale, indirekt leuchtende ‚Leinwand‘ korrespondierte am ehesten mit den visuellen und akustischen Arbeiten, die dezidiert bildkünstlerisch oder klanglandschaftlich versuchten, in einen Dialog zu treten. Die ‚normalen‘ Bühnenaktivitäten wie Gastspiele, Vorträge, Konzerte, die für andere Räume produziert wurden, wirkten wie Fremdkörper und wurden geradezu verschluckt.

Extended Space: Gegenverkehr zwischen Zentrum und Peripherie

Das Festspielhaus am Rande der Stadt Dresden, inmitten der neu gebauten Gartenstadt vor 100 Jahren, und seine Existenz heute markiert einen Unterschied. Die damals bewusst gesetzte Enklave abseits von der Stadt Dresden stellt sich heute anders dar. Hellerau ist ein Stadtteil Dresdens, angebunden durch öffentliche Verkehrsmittel und mit ausgebauten Straßennetzen gut erreichbar. Hellerau liegt im industriellen Norden, ist umgeben von Technolo-



giestandorten, Chipfabriken und bleibt doch die grüne Oase. Man könnte das auch einen Standortvorteil nennen. Wie können wir ein Bewusstsein erzeugen, dass sich der urbane Stadtraum Dresdens bis hin in die grüne Gartenstadt erstreckt und dass die Bürger:innen einen Besuch des Kunstortes HELLERAU mit der Aufenthaltsqualität in seinem angeschlossenen Kulturgarten verknüpfen? Der Kulturgarten ist mit seinen Workshops, Gesprächen und kleineren Performances die niederschwellige Außenbühne des Festspielhauses. Der Kulturgarten ist auch Begegnungsort für Menschen, die nicht zwingend an einer Veranstaltung teilnehmen, Menschen, die von einer Fahrradtour oder Wanderung kommen, ihren Picknickkorb auspacken, Schulklassen, die ihren Unterricht im Freien abhalten u.v.m.

Diese Bewegung hinauf nach HELLERAU wird zugleich mit der Bewegung von HELLERAU hinunter in die Stadt verstärkt. HELLERAU hat in den letzten Jahren unzählige Kooperationen mit Dresdner Kulturpartnern, aber auch mit zivilgesellschaftlichen Organisationen, Bildungseinrichtungen und Netzwerken durchgeführt. Hier geht es gerade nicht um die Enklave HELLERAU, sondern um HELLERAU als proaktiven Kulturpartner in der Stadt Dresden.

Neben den vielfältigen Kooperationen haben insbesondere auch künstlerische Formate im Stadtraum Sichtbarkeit erlangt, die deutlich mit dem Profil und mit dem Konzept von HELLERAU verbunden waren.

Im Rahmen des europäischen Projektes „Moving Borders“, für das sieben europäische Städte mit der britischen Gruppe Quarantine jeweils ihre Arche konzipierten und realisierten, entwickelte HELLERAU in Zusammenarbeit mit Katja Heiser und Mustafa Hasan die „Arche für unterschätztes Wissen“. Der Standort wurde bewusst an den Elbufern zwischen Johannstadt und Neustadt rund um den Fähranleger der Johanna gewählt. Die Elbe mit ihren Elbwiesen ist in Dresden der größte öffentliche Ort für Begegnungen und Austausch. Die gebaute Arche bot einen nicht-kommerziellen Ort für Gespräche und Workshops für Passant:innen und Menschen, die gezielt vorbeikamen. Auch auf dem Fährschiff

Johanna fanden performative Interventionen für ein interessiertes Publikum und für zufällige Fahrgäste statt. Ganz gleich, ob es sich um eine groß angelegte Arche an der Elbe handelt oder um einen Audiowalk wie jüngst „In Dresden links“ von willems&kiderlen – immer geht es um neue Beziehungen, um erweiterte Nachbarschaften, um das tiefere Kennenlernen der Stadt, manchmal auch um unverhoffte Querverbindungen zu HELLERAU, zu Bühnenprojekten im Festspielhaus. Und es geht darum, den öffentlichen Raum ähnlich wie den Festspielsaal als Mitspieler ins Kalkül zu nehmen. Die Frage der Besucher:innen, Passant:innen ist eine besondere. Aktionen im öffentlichen Raum werden von Menschen wahrgenommen, beobachtet, die nicht involviert sind. Wir haben also eine doppelte Wahrnehmung: die ‚aktiven‘ Teilnehmer:innen beobachten unter besonderen Bedingungen die Stadt und agieren anders durch die Rahmung ‚Theater‘ und die ‚nicht-aktiven‘ Teilnehmer:innen beobachten Menschen, Objekte, die sich ‚theatral‘ anders zur Stadt verhalten. In dieser Ambivalenz und Irritation liegt im besten Fall des Gelingens die Qualität von Aktivitäten im öffentlichen Stadtraum – egal ob im Zentrum oder in der Peripherie.

Kunstcampus und Transformation der Räume

HELLERAU, als Kunstcampus verstanden, erfährt seit seiner (erneuten) Inbesitznahme für Kunst und Kultur seit Beginn der 1990er-Jahre eine langsame, aber permanente Veränderung seiner Räume. Ein besonderes Kapitel nimmt dabei die Instandsetzung, Sanierung und Pflege des Festspielhauses und Geländes rund um das Festspielhaus ein. Verbunden damit geht es um die weitere Gestaltung des Kunstcampus hin zu einem nicht nur präsentierenden Festspielhaus für Konzerte und Gastspiele, sondern auch zu einem Zentrum für künstlerische Forschung, Prozesse und Produktionen und zu einem Ort der Begegnungen. Mit Blick auf diese Tri-Funktionalität ist der derzeitige Umbau des Ostflügels auf dem HELLE-RAU-Areal ein Meilenstein. Hier entstehen eine Studiobühne für kleine und mittlere Produktionen, ein großes Probenstudio, wei-



tere Residenzapartments, die die bereits bestehenden Residenzmöglichkeiten im Westflügel komplettieren, sowie eine Gastronomie. Diese voraussichtlich ab 2023/24 neu bespielbaren Räume ermöglichen insgesamt andere Dynamiken, neue Formate oder auch eine kontinuierliche Verankerung von Formaten. Durch die Möglichkeit, kleine und mittlere Produktionen in der neuen Studiobühne zu präsentieren, dort auch Endproben durchzuführen, entstehen für das Festspielhaus neue Möglichkeiten, sich stärker auf den Festspielsaal zu konzentrieren – ohne akustisch durch die Bespielung der Nebenräume (technische Aufbauten, Proben, Vorstellungen) beeinträchtigt zu sein. Der Nancy-Spero-Saal und der Dalcroze-Saal erhalten neu das Potenzial, als Begegnungsorte für verschiedene Akteur:innen der Stadtgesellschaft und für Besucher:innen oder für Workshops und für Tryouts, Showings der Residenzkünstler:innen zur Verfügung zu stehen. Der Kunstcampus kann mit den erweiterten Räumlichkeiten dauerhaft seine drei Säulen – Produktion, Präsentation, Begegnung – weiterentwickeln. Die neu hinzukommenden Räume sorgen für eine Neustrukturierung nicht nur in den Planungsabläufen und Nutzungen, sie bieten vor allem kontinuierliche Fixpunkte für notwendige zeitgenössische künstlerische und gesellschaftliche Aufgaben eines Kunstcampus im 21. Jahrhundert.

Dresden-Hellerau, den 9. Juni 2022



Strukturelle und Programm-Schwerpunkte

Programm-Schwerpunkt: Theater und Tanz

Vernetzungen in Stadt, Land und das osteuropäische Ausland

HELLERAU kooperiert mit unterschiedlichen Institutionen wie den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, dem Hygiene-Museum, dem Kunsthaus Dresden, der Palucca-Hochschule und vielen anderen. International interessieren uns insbesondere Vernetzungen nach Osteuropa, hier sehen wir durch unsere geografische Lage (fast) im Dreiländer-Eck zwischen Polen, Tschechien und Deutschland auch einen originären Auftrag.

Experiment und Tradition

Bis heute agiert HELLERAU zwischen diesen Bereichen: einerseits der Offenheit für das Experiment und neuartige Entwürfe, aber auch der Verbundenheit mit zahlreichen Traditionslinien der klassischen Moderne. Das schließt auch die Verbindung der verschiedenen Genres von Tanz über Performance bis hin zu Schauspiel ein.

Formate, Reihen und Festivals (Beispiele aus dem Spielplan)¹⁶⁸

***Erbstücke* – Festival zu Erbe und Tradition in den Zeitgenössischen Künsten (seit 2019, jährlich, ab 2023 biennial)**

Mit dem Festival-Format *Erbstücke* zeigt HELLERAU eine Auswahl internationaler Positionen aus Tanz, Performance und Theater, die sich auf zeitgenössische Weise mit verschiedenen Traditionslinien und (kulturellem) Erbe beschäftigen. [...] Mit Werken von Künstler:innen wie Alexandra Bachtzetsis, Forced Entertainment, Eszter Salamon, Pichet Klunchun oder Eko Supriyanto setzen wir es uns zum Ziel, verschiedene Formen des Erbes zu hinterfragen, zu kontextualisieren und für zukünftiges Handeln nutzbar zu machen.

***Karussell* – zeitgenössische Positionen russischer Kunst, 2020**

[...] zeitgenössische russische Positionen des Theaters, der Performing Arts und Musik. Das Spektrum reicht von Neuer Dramatik über Musiktheater, Performances, Dokumentartheater bis hin zu Installationen, Filmen, Vorträgen, Gesprächen und Vermittlungsformaten. HELLERAU arbeitet mit verschiedenen russischen künstlerischen Produktionsorten in Moskau und St. Petersburg, aber auch abseits dieser beiden Metropolen in Kazan, Novosibirsk, Krasnodar und Rostov am Don zusammen. Von Theatern, Kulturzentren, Underground-Spielstätten und Festivals kommen vor allem Theatermacher:innen, Performer:innen, Künstler:innen der jüngeren Generation nach Dresden. [...]

„Nebenan – Unabhängige Kunst aus Belarus“
Mit dem Themenschwerpunkt „Nebenan/Побач. Unabhängige Kunst aus Belarus“ wollen wir ein Zeichen der Solidarität setzen, aber vor allem eine Plattform für belarusische Künstler:innen bieten. [...] „Nebenan/Побач. Unabhängige Kunst aus Belarus“ stellt künstlerische Arbeiten vor und bietet die Gelegenheit zur Begegnung und Diskussion.

Watch Out!

Achtung, *Watch Out!* Die zweite Ausgabe des HELLERAU-Festivals für Jung und Alt präsentiert erneut zeitgenössischen Tanz, Performance und Installationen international renommierter Choreograf:innen für die ganze Familie. Im Nancy-Spero-Saal bietet das „Palais der Gegenwart“ der Armada of Arts allen Besucher:innen ab sechs Jahren ein besonderes Angebot der Begegnung.

Young Stage

Beim Festival *Young Stage* sind Kinder und Jugendliche mit ihrer eigenen Perspektive auf Tanz, Theater und Performance nicht nur Teil des Publikums, sondern stehen vor allem selbst auf der Bühne. Zusammen mit Tänzer:innen und Choreograf:innen und in Kooperation mit Dresdner Schulen und Vereinen präsentieren sie neue Stücke. [...]

¹⁶⁸ Die Informationen stammen aus verschiedenen Rubriken von der HELLERAU-Website: <https://www.hellerau.org/de/>, 11.11.2022.



Dresden Frankfurt Dance Company

Die Dresden Frankfurt Dance Company residiert zu gleichen Teilen in Dresden und Frankfurt am Main. Künstlerischer Leiter des Ensembles ist der international renommierte Choreograf Jacopo Godani.

TANZPAKT Dresden, 2019–2021

TANZPAKT Dresden verfolgt das Ziel der grundlegenden Stärkung der lokalen und regionalen freien Tanzszene. [...] Zum anderen wird gemeinsam mit HELLERAU ein umfassend angelegtes Residenz- und Produktionsprogramm mit Partnerinstitutionen aus allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens aufgelegt. Ausgestattet mit Mitteln für die künstlerische Forschung wie auch für die Produktion werden folgend qualitativ hochstehende Inszenierungen der freien Szene Sachsens zur Präsentation in HELLERAU erarbeitet. [...]

Das Festival *Dancing About* präsentiert 10 Uraufführungen von Künstler:innen und Choreograf:innen aus Dresden, Görlitz und Leipzig, die im Rahmen des Langzeit-Programms TANZPAKT Dresden (2019–2021) entstanden sind. [...]

Cool Down – Ein Festival an den planetaren Grenzen mit Tanz, Performances, Diskurs & Versammlung, 2022

Das Festival *Claiming Common Spaces* vom Bündnis internationaler Produktionshäuser findet in diesem Jahr bei PACT Zollverein in Essen und in HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden statt.

Die vierte Ausgabe von *Claiming Common Spaces* ist Festival, thematische Plattform und Arbeitstreffen zugleich. Unter dem Motto „Cool Down“ stellt sie unseren Umgang mit dem Planeten Erde ins Zentrum. Die Klimakrise erfordert ein radikales Umdenken und Agieren, das alle gesellschaftlichen und politischen Handlungsfelder umfasst. [...]

„Stadt.Raum.Fluss. Zeitgenössische Perspektiven zur Stadt“, 2021

Der Schwerpunkt „Stadt.Raum.Fluss.“ markiert den Beginn einer künstlerischen Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen des Stadtraumes. HELLERAU präsentiert interdisziplinäre Projekte, Workshops, Filme und Gespräche, die sich mit urbanen und öffentlichen Lebensräumen beschäftigen und geht der Frage nach dem partizipativen Moment der Stadtgesellschaft innerhalb des künstlerischen Prozesses nach.

„Moving Borders “– (s. 6.3, S. 110)



Programm-Schwerpunkt: Musik und Medien¹⁶⁹

● Zentrum für zeitgenössische Musik

„Neben Tanz und Theater soll in HELLERAU zukünftig auch Musik wieder stärker in den Mittelpunkt gerückt und gleichzeitig die Idee eines künstlerischen Labors und Experimentierfeldes stärker betont werden.“

● Digitalität und Virtualität

„Vielleicht können gerade Musik, Sound und Rhythmus wichtige Schlüssel und Ausgangspunkte für eine kreative wie kritische Befragung des Zeitalters der Digitalität, für das neue Verhältnis von Körper und Technik sein?“

● Bedingungen der Produktion

„Community of Practice als lokales, aber international vernetztes und agierendes Gemeinschafts- und Arbeitsmodell für zeitgenössische Musik und Medienkunst entwickeln [...]“

Formate, Reihen und Festivals

Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik (www.dtzm.org)

Ein wichtiges Vermächtnis des Dresdner Komponisten, Dirigenten und Gründungsintendanten des ‚neuen‘ HELLERAU Udo Zimmermann ist das schon 1987 von ihm als *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* begründete internationale Festival, das alle zwei Jahre im April aktuelle Entwicklungen in der Musik und zeitgenössischen Kunst präsentiert und diskutiert.

4:3 Kammer Musik Neu

4:3 Kammer Musik Neu befragt Räume und Konstellationen und erforscht Möglichkeiten zur großen aufrührerischen Geste mit kleinsten Mitteln (Luigi Nono). Im Zentrum des jährlich im November in HELLERAU stattfindenden Festivals steht experimentelle Kammermusik von etablierten und jüngeren Ensembles und Künstler:innen sowie unkonventionellen Formationen.

„Feature Ring“

Über zehn Jahre schon schafft es das Ring Trio um den Schlagzeuger Demian Kappenstein innerhalb ihres monatlichen Werkstattkonzertes jedes Mal aufs Neue zu begeistern. Immer neu, immer anders – sei es Lichtkunst, Dichtung oder experimenteller Jazz: Als inzwischen renommierte Reihe begrüßt das Trio verschiedene Künstler:innen, um gemeinsam mit diesen voller Experimentierfreude immer wieder etwas Neues, Einzigartiges auf die Bühne zu bringen.

„Dienstagssalon“

Nur das Beste aus Jazz, Indie-Pop, Elektronik, Improvisation und Neuer Musik! HELLERAU lädt regelmäßig bekannte wie unbekannte Musiker:innen zum „Dienstagssalon“ ein, um sie in entspannter Atmosphäre musikalisch und im lockeren Gespräch dem geneigten Publikum zu präsentieren. Gastgeber ist der Autor, Entertainer und Karikaturist Max Rademann.

HYBRID – Arts in the Digital Age

Am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde HELLERAU als gemeinsames Projekt von Industrie, Forschung und Kunst und als Antwort auf die Industrialisierung und Veränderungen von Arbeits- und Lebensbedingungen gegründet. Über 100 Jahre später wird in HELLERAU mit HYBRID eine neue internationale Plattform, ein Labor-, Experimentier- und Diskursraum der Künste im Digitalen Zeitalter und kritischen Phasen globaler Transformationsprozesse etabliert.

HYBRID Box – Modular Gallery for Digital Arts

In Kooperation mit PYLON und GRAFT Architects wird HYBRID Box als neue modulare Galerie vor dem Festspielhaus Hellerau experimentelle und interdisziplinäre Kunst im digitalen Zeitalter von lokalen wie internationalen Künstler:innen präsentieren.

HYBRID Biennale

Ausgehend von HELLERAU als Freiraum, in dem künstlerische Ausdrucksformen immer wieder neu und spekulativ entwickelt werden können, schlägt *HYBRID Biennale* Brücken zwischen analogen und digitalen oder auch darstellenden und bildenden Künsten. Der Begriff des Hybriden soll dabei nicht nur in seinen technologischen, sondern auch in seinen politischen und sozialen Dimensionen, im Prinzip des Verwandtmachens, der Begegnungen und Differenzen sowie der Potenziale von Diversität verstanden werden.

¹⁶⁹ Siehe als Referenz: Moritz Lobeck: „Mehr Chaos, bitte! Zeitgenössische Musik und Kultur der Digitalität“, in: *MAGAZIN*, 1/2019: <https://www.hellerau.org/de/mehr-chaos-bitte/>, 13.11.2022.



Struktureller Schwerpunkt: Residenzen¹⁷⁰

Das international und interdisziplinär ausgerichtete Residenzprogramm ist fester Bestandteil von HELLERAU und bietet Künstler:innen die Möglichkeit, eigene Arbeitsmethoden zu vertiefen und konzentriert Projekte zu entwickeln. Neben den Residenzapartments stehen Studios, Projekträume und der Kulturgarten hinter dem Festspielhaus zum Forschen, Proben und Experimentieren zur Verfügung. Zwischen den Residenzkünstler:innen bilden sich temporäre Communities, sie vernetzen sich mit anderen Künstler:innen im Haus, mit der regionalen Kunstszene und weiteren Kulturakteur:innen, und sie begegnen einem interessierten Publikum in Open Studios, bei Showings und Workshops.

Struktureller Schwerpunkt: Audience Development / Kulturelle Bildung¹⁷¹

Workshops & Begegnung

[...] Durch Formate wie Workshops, Gespräche, Austausch mit anderen Communities und Führungen ist HELLERAU außerdem ein Ort für neue Begegnungen und Erfahrungen.

In Zusammenarbeit mit Choreograf:innen, Tänzer:innen und interdisziplinär arbeitenden Künstler:innen werden praktische und auch theoretische Impulse zu zeitgenössischen Themen der darstellenden Künste vermittelt.

Dafür bieten wir Angebote für unterschiedliche Alters- und Erfahrungsgruppen an, in denen getanzt, gelernt und Neues erprobt werden kann.

„Rampenlicht“, Juni 2022–August 2023

Weitsprung Reisen Dresden startet nach dem Projekt „GemeinsamZeit – Inklusive Kulturausflüge“ eine neue inklusive Veranstaltungsreihe: In Zusammenarbeit mit dem Europäischen Zentrum der Künste in Hellerau werden verschiedene Theater-Häuser in Dresden genauer angeschaut. [...]

Aus den Erlebnissen erstellen die Teilnehmenden einen digitalen, interaktiven Stadtplan mit ihren Erlebnissen und Eindrücken. Weiterhin soll eine Fotoausstellung mit Bildern der Treffen entstehen. [...]

ArtRose – Das 60+-Community-Tanz-Ensemble

Für alle ab 60 Jahren, die ihre Vitalität und Lebenslust auch tänzerisch zum Ausdruck bringen möchten! Vorkenntnisse oder besondere körperliche Voraussetzungen sind nicht erforderlich – einfach nur Freude an der Bewegung und gute Laune. Das 60+-Community-Tanz-Ensemble ArtRose und HELLERAU laden ein, Bewegung und Tanz ohne körperliche Grenzen kennenzulernen. [...]

„Podcast from HELL“

Alle zwei Monate gibt es eine Portion HELLE-RAU auf die Ohren – egal, ob in der Bahn, beim Spaziergehen oder beim Putzen –, der „Podcast from HELL“ versorgt Sie regelmäßig mit neuen Informationen rund um das Programm von HELLERAU. Wir sprechen mit Künstler:innen über ihre Arbeit, reden über Themen, die uns auf der Seele brennen und nehmen Sie mit auf eine kleine Reise um und ins Festspielhaus.

„Kulturgeflüster“ – Junge Redaktion für Tanz und Medien

Bei „Kulturgeflüster“ kommen junge kulturliebende Menschen zusammen, die über Theater, Tanz, Literatur und Musik in Dresden und Umgebung berichten. Es werden Lieblings-Veranstaltungen empfohlen, kulturelle Geheimtipps offenbart und auf zukünftige Event-Highlights hingewiesen. In Form von Blog-Einträgen, Videos, Social Media Posts und Fotodokumentationen werden Kulturerlebnisse auf der Kulturgeflüster-Website mit Kunstfreund:innen geteilt.

Kulturgarten – s. 6.1, S. 79

Netzwerke/Partner

- Arbeitskreis deutscher internationaler Residenzprogramme
- Bündnis der Produktionshäuser
- Dachverband Tanz Deutschland
- Deutsches Zentrum des Internationalen Theaterinstituts (ITI – Deutschland)
- Deutscher Bühnenverein/Landesverband Sachsen
- EDN European Dancehouse Network
- Landesverband der Freien Theater in Sachsen
- Stadtteiltrunde Nord
- Tanzplattform Deutschland
- #WOD Weltoffenes Dresden

Weitere Projektpartner finden sich auf der Website von HELLERAU.

¹⁷⁰ Die Informationen stammen von der HELLERAU-Website: <https://www.hellerau.org/de/>, 21.11.2022.

¹⁷¹ Die Informationen zur exemplarischen Darstellung stammen von der HELLERAU-Website: <https://www.hellerau.org/de/>, 21.11.2022.



Von Appia zu 3D-Audio – technische Innovationen und programmatische Setzungen

Moritz Lobeck, Programmleiter für Musik und Medien, im Gespräch mit Barbara Büscher und Verena Elisabet Eitel

Barbara Büscher/Verena Elisabet Eitel Beginnen möchten wir unser Gespräch mit der Frage nach der aktuellen Konturierung des Programmschwerpunkts Musik und Medien, den Sie leiten, gerade auch vor dem Hintergrund der Zusammenführung dieser zwei Bereiche. Zugleich gibt es ja eine Abgrenzung zu dem, was man ca. seit den 1990er-Jahren unter Medienkunst verstanden hat?

Moritz Lobeck Der Programmschwerpunkt „Musik und Medien“ ist eine Neubenennung und -ausrichtung des ursprünglich „Musik und Musiktheater“ genannten Schwerpunkts, den ich ab 2018 leiten sollte. In der jüngeren Vergangenheit waren es oft performative Aspekte, die in der klassischen und Neuen Musik für innovative Entwicklungen gesorgt haben und auch immer noch sorgen. Neben diesen spannenden neuen musikalisch-performativen Formaten interessieren mich – und übrigens auch ein neues, sehr junges Publikum – jetzt aber auch die Chancen und Risiken, Potenziale und Herausforderungen, die sich durch die zunehmende Digitalisierung auch der künstlerischen Produktion für Musik und Musiktheater ergeben.

Vor allem durch meine Erfahrungen als Dramaturg und Kurator der Wiener Festwochen wurde mir schnell klar, dass die räumlichen, personellen und vor allem finanziellen Kapazitäten in HELLERAU für große Experimente im Bereich Musiktheater und auch für komplexere Projekte in den neuen Digital Arts eher nicht gegeben sind. Aber gerade in der Verbindung der Bereiche Musik, Performance und Digitalität und vor allem im Zusammenspiel mit Residenzen, längeren, nachhaltigen und kontinuierlichen Try-outs, Probe- und Experimentierphasen sowie mit zahlreichen lokalen wie internationalen Partnerinstitutionen im Kunst-, Wissenschafts-, Technik- und Wirtschaftsbereich kann

für HELLERAU ein großes und sehr spezifisches Potenzial liegen. Das soll jetzt nicht bedeuten, dass hier zukünftig nur digitales Musiktheater stattfinden wird: Im Gegenteil sollten die Bereiche Musik, Performing Arts und Digitalität sowohl getrennt, polarisierend wie auch auf Schnittstellen, Synergien und neue Erweiterungen hin getestet und experimentell betrachtet werden. Musik sollte also gerade auch „unverstärkt, rein akustisch“ oder auf performative, philosophische, visuelle, narrative u.a. Aspekte hin untersucht und präsentiert werden. Andererseits sollte Digitalität ebenfalls bis in Bereiche der bildenden Kunst und in sozialen, politischen, ökologischen und ästhetischen Kategorien verhandelt werden.

Für unsere heutige Programmierung ist hier selbstverständlich auch von Bedeutung, was in den verschiedenen Phasen seit der Gründung von HELLERAU stattgefunden hat, das ist diese interessante Komplexität, mit der man es hier zu tun hat. Ausgangspunkt sind dabei die revolutionären Konzepte für das Festspielhaus von Tessenow, Appia, Salzmann und Dalcroze. Hier sind wichtige Grundlagen für das moderne Theater und den modernen Tanz gelegt worden, aber: Immerhin hatten die Gründer am Beginn des 20. Jahrhunderts ihr Hellerau-Projekt „Institut für Musik und Rhythmus“ genannt, es gab also schon von Beginn an einen Fokus auf Musik und spezifische Aspekte von Körperlichkeit und Bewegung. Zusätzlich wurde in einer kurzen Phase dann auch eine (ebenso revolutionäre) Konzeption zum Bühnen-/Zuschauerraum entwickelt: Die Bühne von Appia und Salzmann ist für mich auch in ihrer konsequenten Einbindung aktueller technologischer Entwicklungen und ästhetischer Fragestellungen spannend – und Vorbild. Dass nach der kriegs- und nachkriegsbedingten über 40-jährigen Pause der Komponist und Dirigent Udo Zimmermann zum ersten Intendanten des ‚neuen‘ HELLERAU wurde und mit William Forsythe eine starke Stimme des zeitgenössischen Tanzes ans Haus gebunden hat, passt sehr gut zu diesen historischen Voraussetzungen. Heute sind neben der bildenden Kunst auch die Performing Arts, Musik und Soundart durch die neueren medialen Mittel – und



durch die umfassenden digitalen Transformationsprozesse forciert – in einem erheblichen Wandel: durch neue Möglichkeiten digitaler Reproduzierbarkeit, neue Formen von Immersion oder Akusmatik, die neue Unsichtbarkeit von Klangquellen und Klangproduktion und schließlich auch durch neue Möglichkeiten der Visualisierung von Klang. Vor allem mit 3D-Audio, interaktiven Interfaces oder Holografie könnten in den nächsten Jahren die vielleicht spannendsten Entwicklungen im Bereich der bildenden Kunst und an den Schnittstellen von bildender, performativer Kunst und Musik markiert werden, könnte sogar eine neue Renaissance der Korrespondenz von Wissenschaft und Kunst entstehen – vielleicht auch in HELLERAU.

Welche Verbindungen sehen Sie ausgehend vom Programmschwerpunkt Musik und Medien zu den Aktivitäten der 1990er-Jahre im Festspielhaus im Kontext von Mediengeschichte? Haben Sie von sich aus Verbindungen gelegt?

Tatsächlich ist die Phase der 1990er-Jahre für das heutige Europäische Zentrum der Künste HELLERAU – neben den skizzierten Bezügen zur Gründungsphase am Beginn des 20. Jahrhunderts einerseits und zur institutionellen Einbindung des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik 2004 andererseits – besonders wichtig und prägend. Ähnlich wie an anderen Orten, als letztlich negatives Beispiel könnte vielleicht das Tacheles in Berlin genannt werden, hatte sich in dieser historischen Phase etwas entwickelt, was mich auch ganz persönlich an HELLERAU begeistern kann: ein Zusammenspiel aus freiem Denken und Debattieren, kreativem Experiment und Feiern der Kunst; immer aber auch mit der Möglichkeit des Scheiterns, dem kritischen Blick auf Gegebenes und die Spuren der Vergangenheit – und mit einer deutlichen Nähe zur Melancholie. In Dresden und Hellerau wurden ab den 1990er-Jahren u.a. durch Detlev Schneider und Klaus Nicolai maßgebliche Impulse im Bereich medienbasierter Kunst gesetzt, auch Ulf Langheinrich und das zuletzt von ihm geleitete Festival *CYNETART* oder Künstler wie Carsten Nicolai und raster media aus Chemnitz sind hier zu nennen.

Inzwischen gibt es weitere, ebenfalls spannende und auch diversere Projekte wie z.B. PYLON, objekt-klein-a, DAVE, das Schauler-LAB in Dresden, POCHEN in Chemnitz oder ZIMMT in Leipzig bzw. WERKLEITZ in Halle.

HELLERAU plant gemeinsam mit allen genannten und zahlreichen weiteren Institutionen und experimentierfreudigen Künstler:innen sowie mit internationalen Partnern wie MUTEK, *Ars Electronica*, ZKM oder IRCAM auch zukünftig ein kreatives Zentrum für Medienkunst zu sein. Mit deutlichem Bezug auch zur Gründungsphase von HELLERAU am Beginn des 20. Jahrhunderts wird deshalb in den nächsten Jahren mit der neuen internationalen Plattform „HYBRID“ erneut ein gemeinsames Projekt von Industrie, Forschung und Kunst Fragen und Antworten in Zeiten sich dramatisch ändernder Arbeits- und Lebensbedingungen und kritischen Phasen globaler Transformationsprozesse entwickelt. Der Begriff des Hybriden soll dabei nicht nur in seinen technologischen, sondern auch in seinen politischen und sozialen Dimensionen, im Prinzip des Verwandtmachens, der Begegnungen und Differenzen sowie der Potenziale von Diversität etabliert werden. Projekte wie das Festival *HYBRID Biennale* oder die modulare Galerie „HYBRID BOX“ können dabei in den nächsten Jahren entscheidend dazu beitragen, HELLERAU nicht zuletzt nach dem Umbau des Gebäudeensembles neben dem Festspielhaus und gemäß dem aktuellen Kulturentwicklungsplan der Stadt Dresden als Plattform für internationale Medienkunst zu profilieren.

Können wir noch mal kurz darauf zurückkommen, wie Sie zeitgenössische Musik definieren würden? Wie würden Sie konturieren, was das Feld ist und vielleicht auch inwiefern interdisziplinär?

Es ist ja nicht wirklich wichtig, wie ich zeitgenössische Musik definiere, sondern wie zeitgenössische Kunst und Musik von Künstler:innen definiert, präsentiert und entwickelt werden kann. Dafür einen Rahmen und Möglichkeiten zu etablieren, darin sehe ich vor allem meine Aufgabe, ich sehe mich also weniger als Türsteher denn als Türöffner.



Die heutige städtische Institution HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste ist ja 2004 entstanden in der institutionellen Umwandlung des ursprünglich von Udo Zimmermann in den 80er-Jahren in Dresden gegründeten Zentrums für zeitgenössische Musik, das ein kreatives, international vernetztes und auch für die Stadtgesellschaft durch experimentelle interdisziplinäre Projekte prägendes und wichtiges Projekt war. Ich lebe zwar seit den 1990er-Jahren vor allem in Berlin und Wien, bin aber in Dresden geboren, aufgewachsen in Prohlis und später am Elbhang und in Langebrück, war Förderschüler der Dresdner Musikhochschule für Posaune und Klavier. Ich kenne das Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik in seiner frühen Phase und Udo Zimmermann außerdem noch über meine Assistenzen in den 1990er-Jahren bei Karlheinz Stockhausen an der Oper Leipzig. An die Tradition von Zimmermanns experimentierfreudigem Dresdner Zentrum, an die Vorstellung einer vitalen Musikszene, die interdisziplinär, neugierig und mit zahlreichen Uraufführungen versorgt, sich entwickeln kann, möchten wir natürlich gerne anknüpfen. Als ein erstes deutliches Zeichen werden wir deshalb auch das 1987 von Udo Zimmermann gegründete internationale Festival *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* im April 2023 erstmals wieder unter diesem Namen in HELLERAU ausrichten. Ein weiterer wichtiger Punkt dieser Referenz ist aber auch die Möglichkeit, dezidiert ostdeutsche Biografien und Entwicklungslinien neu lesbar zu machen. Gemeinsam mit Ensemble Modern und den Darmstädter Ferienkursen, die ihre Archive in den nächsten Jahren in verschiedenen Projekten jeweils neu zugänglich und sichtbar machen werden, planen wir die Erforschung und Belebung der jüngeren Geschichte und Tradition der zeitgenössischen Musik in Dresden und Ostdeutschland. Mit einer neuen Webseite für die *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik* (www.dtzm.org) wird zunächst eine Übersicht über ausgewählte Projekte seit 1987 in Dresden erstellt und gleichzeitig eine Onlineplattform für aktuelle und zukünftige Projekte entwickelt. Der Start der Webseite ist durch die Kulturstiftung des Bundes finanziert, bis zum 40-jährigen Jubiläum der *Dres-*

dner Tage der zeitgenössischen Musik 2027 ist aber noch einige Arbeit und Drittmittelakquise notwendig um das Projekt umfassend zu entwickeln. Wichtige Impulse für die zeitgenössische Musik werden in den nächsten Jahren hoffentlich auch von weiteren Projekten im Rahmen der *Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik* ausgehen, die u.a. mit dem neuen Kompetenzzentrum des Mitteldeutschen Rundfunks, mit den sehr aktiven Partnern der Musikhochschule in Dresden und der freien Szene sowie mit weiteren zahlreichen internationalen Institutionen, Festivals, Ensembles und Künstler:innen geplant sind.

Inwiefern spielt nicht nur der Ort Hellerau, sondern Raum für Musik eine größere Rolle, sozusagen die Erkundung von Raum oder der spezifische Umgang mit Raum?

HELLERAU bietet für Musik sehr verschiedene Räume: Da ist zunächst der Große Saal, der sich sowohl für sinfonische, mehrchörige, performative oder große immersive Formate anbietet. Bemerkenswert ist aber bei diesem Raum auch das Verhältnis zu den umliegenden Räumen und zum Außenraum bzw. Außengelände: Sowohl der Orchestergraben als auch die Seitenbühnen oder Nebenräume wie Spero-Saal bieten interessante akustische Erweiterungen, und natürlich bietet sich die besondere Möglichkeit, die Fenster- und Türöffnungen in performative und akustische Experimente einzubeziehen. In den letzten Monaten hatten wir hier sehr interessante Projekte u.a. mit Robert Lippok¹⁷² oder Rebecca Saunders¹⁷³, die neben den architektonischen Gegebenheiten auch digitale oder filmische Erweiterungen integrierten. Aber auch mit Künstler:innen wie Julian Charrière¹⁷⁴, Ragnar Kjartansson¹⁷⁵ oder Shiva Feshareki¹⁷⁶ gab es besondere Projekte, die den spezifischen Ort und Raum in ihren Konzeptionen spiegelten. Es ist spannend mit so verschiedenen räumlichen Aspekten zu arbeiten und auch dadurch die im Konzertbereich immer noch dominierende klassische Aufführungspraxis zu befragen.



Finden denn alle Musik-Formate im Großen Saal statt? Es entsteht ja aktuell im Ostflügel auch eine kleinere Black Box. Wie gehen Sie kuratorisch mit der Beziehung zwischen Format und Raum um?

Es gibt kammermusikalische Aufführungen, die vor allem akustisch den kleinen Raum brauchen. Das 4:3 Format, nach dem jetzt auch eine jährliche programmatische Konzert-Reihe im November in HELLERAU benannt ist, ist eine Art ‚Schuhschachtel‘-Format, das sich akustisch herausgebildet hat. Der Spero-Saal z.B. ist ein entsprechender Raum, der sehr reizvoll ist, ab bestimmten Dimensionen aber auch problematisch wird. Der Große Saal wiederum besitzt eine Flexibilität, man kann ihn auch ‚sehr klein denken‘, gleichzeitig ist er akustisch relativ gut beherrschbar. Diese Flexibilität gilt auch für Performance, Tanz und Theater und berührt neben der Akustik einen weiteren Aspekt dieses speziellen räumlichen Formats: die Ausrichtung eines Raumes, und damit oft auch die Vorgaben für das Verhältnis von Zuschauer- und Bühnenraum. Das eigentlich Besondere an dem Großen Saal in HELLERAU ist, dass man hier relativ schnell und flexibel ‚Raum herstellen‘ kann und dass er z.B. trotz seiner Größe keine Verlorenheit der Performance hervorruft, die Abstände groß sein können, aber gleichzeitig nicht trennend wirken, dass die Positionierungen des Publikums und vor allem eben die Konstellation zwischen Publikum und Bühne so variabel sind. Dieses Potenzial lässt sich allerdings nur wirklich gut ausschöpfen, wenn genügend Zeit verfügbar ist, so dass Projekte sich mit dem Raum auseinandersetzen können. Das ist bei Gastspielen oft schwierig oder nicht wirklich möglich. Sicher muss nicht jedes Projekt vor Ort neu entwickelt werden, aber sich ab und zu mehr an der konkret vorhandenen – und eben auch ‚verhandelbaren‘ – Architektur zu orientieren, ist sehr spannend. Der im Ostflügel jetzt neu entstehende Aufführungsraum sollte vielleicht eher wie eine Black Box funktionieren, also deutlicher auf technisch verstärkte und gesteuerte Akustik setzen. In unseren Kooperationen mit dem Leipziger Institut ZIMMT, mit Ars Electronica Futurelab oder ZKM Karlsruhe, IRCAM Paris u.a. werden wir verstärkt Projekte im Bereich 3D-Audio, einem spannenden, innovativen und experimentellen Zukunftsformat,

initiiieren und beauftragen. Ähnlich wie bei dem Projekt „HYBRID BOX“, das technisch-ästhetische Vorgaben eher in der Beschränkung setzt, sollen auch im 3D-Audio-Bereich Standards erkundet und somit experimentelle künstlerische Produktionsbereiche etabliert werden.

Für so ein Produktionshaus ein ungewöhnlicher, aber spannender Zugang, zunächst diese Standards zu schaffen und zu sagen, das braucht man eigentlich, um überhaupt damit experimentieren zu können.

Die Künstler:innen fragen ja vorab: Welche technischen Bedingungen habt ihr. Ich denke, das wird uns das nächste Jahrzehnt beschäftigen, weil man merkt, wie schwer es ist, gerade im Bereich 3D-Audio, Standards zu entwickeln. Da spielen auch Marktprinzipien hinein, da gibt es die großen Player, die versuchen ihre Standards durchzusetzen. Ein Ziel sollte hier also sein, möglichst universal planen zu können und gleichzeitig möglichst viele Schnittstellen zu etablieren und anzubieten, um neben technischer Innovation vor allem kreative künstlerische Prozesse zu unterstützen.

Der berühmte White Cube von Appia hat im Theater und Tanz einen Bühnenstandard für ein ganzes Jahrhundert gesetzt, in den Bereichen VR-, XR- oder 3D-Audio passiert gerade durchaus Ähnliches – aber weniger gesteuert von kleinen, angstfreien und etwas verrückten Künstlergruppen, sondern eher von technologisch-kommerziellen Globalplayern. Ich fände es spannend, mit Prozessen der technischen Aneignung und Umwidmung auch wieder zurück zu den Perspektiven von Appia zu gehen – mit neugierigem Blick nach vorne.

- 172 Robert Lippok & Maryvonne Riedelsheimer: „sunday 4 am“ // each day began at 4:00 in total silence (Laurie Anderson); Konzertperformance, Live-Film; Großer Saal, Spero-Saal, Seitenbühne OST, Garten; 02.05.2021. <https://www.hellerau.org/de/event/sunday-4-am/>
- 173 Rebecca Saunders: „Stasis“; Konzert und Rauminszenierung; Großer Saal; 10.11.2019. <https://www.hellerau.org/de/event/stasis/>
- 174 Julian Charrière: „An Invitation to Disappear“; Installation; Großer Saal; 11.04.–02.05.2021. <https://www.hellerau.org/de/event/an-invitation-to-disappear/>
- 175 Ragnar Kjartansson: „The Visitors“; Installation; Großer Saal (Südepore); 07.–10.11.2019. <https://www.hellerau.org/de/43-kammer-musik-neu/>
- 176 Shiva Feshareki: „The Torus Of Revolution“; Konzert und Rauminstallation; Großer Saal; 11.03.2022. <https://www.hellerau.org/de/multidimensional-thinking/>



6.3 Künstlerische Gebrauchsweisen von Räumen und Orten in exemplarischen Produktionen

Die im folgenden vorgestellten Produktionen wurden im Austausch mit der künstlerischen Leitung von HELLERAU ausgewählt. Uns haben dabei vor allem Produktionen interessiert, die die gesamten räumlichen Möglichkeiten des Hauses in unterschiedlicher Weise bespielen. Denn trotz der Variabilität der Architektur und Mobilität der Einbauten wird vielfach eine Anordnung von Bühnenraum und Zuschauertribüne genutzt, was den Notwendigkeiten eines kontinuierlichen Spielbetriebs geschuldet ist. „Raumarbeit ist sehr zeitintensiv“¹⁷⁷ – darauf hatte uns Carena Schlewitt im Gespräch hingewiesen.

Programmatisch gibt es aber auch die Produktionen, die diese eher traditionelle Raumanordnung aufbrechen und erweitern und so auch die Möglichkeiten der Architektur auszuschöpfen versuchen. Dies betrifft mit den Inszenierungen „Schlachthof 5“¹⁷⁸ und „Was ist mehr zu viel als alles“ zunächst den Saal des Festspielhauses und die angrenzenden Räume im Erdgeschoss. Der Festspielsaal wird ohne Tribüne und in allen Seh-/Spielrichtungen sowie auf verschiedenen Ebenen – vom Orchestergraben bis zur Empore/Galerie – genutzt. Damit wird das Potenzial dieses besonderen Aufführungsraums aufgezeigt und praktisch erprobt. Die Zuschauer:innen, frei in ihrer Blickperspektive und ihrer Bewegung, können den Festsaal anders als im frontalen Gegenüber von Bühnen- und Zuschauerbereich erfahren. Durch den Einbezug angrenzender Räume neben dem Großen Saal bei „Was ist mehr zu viel als alles“ wie dem Nancy-Spero-Saal, dem Übergang zum Garten oder dem Barbereich wird das räumliche Beziehungsgefüge im Erdgeschoss offen und zugänglich gestaltet und die zentrierte Fokussierung auf den Saal verschoben. Das zuletzt vorgestellte Festival *Appia Stage Reloaded* macht in Rekurs auf Adolphe Appias und Alexander von Salzmanns Idee eines historisch vollkommen neuen Bühnenraums eine ganz andere

Nutzungsweise des Saals erfahrbar. Die szenografischen Aspekte wie das Weiß der abgehängten Wände und Decke sowie das besondere Lichtkonzept tragen im Vergleich vielmehr zu einer abstrakten, nach innen gerichteten Konzentration bei und befördern eine immersive Wahrnehmungssituation (s. auch 3). Innerhalb eines umfassenden Festival-Programms fanden im rekonstruierten Bühnenraum verschiedene aktuelle Tanz- und Musikproduktionen statt wie „tension, break, pattern, intrigue“ und „RASTER. electric campfire“.

Eine Erweiterung der Spielorte setzt sich in der Nutzung des Geländes (s. auch 6.1) fort, hier beispielhaft an der HYBRID BOX dargestellt, die vor dem Eingang des Festspielhauses als temporärer Spielort aufgestellt wurde. Als kleine Black Box für installative Ausstellungsformate von Bewegtbildern genutzt, ist die HYBRID BOX eine Erweiterung in Form eines zusätzlichen Spielortes und Pendant zum Großen Saal des Festspielhauses. Denn im Vergleich zu den Räumlichkeiten im Festspielhaus, in denen ebenfalls Ausstellungen stattfinden, bietet die HYBRID BOX Präsentationsmöglichkeiten, die der Spezifik von Ausstellungsformaten im Kontext digitaler Bildräume anders entsprechen können. In dieser Hinsicht steht die HYBRID BOX auch in Bezug zur kleineren, neu entstehenden Spielstätte im Ostflügel in Form einer Black Box, die andere Nutzungsvoraussetzungen und -möglichkeiten als der Große Saal einbringen wird. Der Umgang mit und die Form der Bespielung von Räumen ist auch eine kuratorische Setzung für Formate und Medien jenseits von Aufführungen im Bühnenraum.

177 Carena Schlewitt im Gespräch mit Barbara Büscher und Verena E. Eitel am 23.01.2019 in Dresden, (unveröffentl. Transkription), S. 9.

178 Siehe hierzu wie zu *Appia Stage Reloaded* auch Carena Schlewitts Anmerkungen in ihrem Text in dieser Publikation, S. 90.



Die Bewegung der Spielorte von Innen nach Außen setzt sich in der Nutzung von Orten im Stadtraum Dresden fort. Am Beispiel von „ARK – Arche für unterschätztes Wissen“ liefen verschiedene Linien räumlicher bzw. raum-politischer Auseinandersetzung zusammen: das Elbufer als Veranstaltungsort, dessen zukünftige Gestaltung offen ist, die verschiedenen Akteur:innen der Stadt, die mit oder in ihrer städtischen Lebenswelt adressiert und eingebunden wurden. Zudem fand das Projekt im Rahmen der Kooperation Moving Borders von sieben europäischen Partnern statt und bindet lokale Auseinandersetzungen damit in einen internationalen Kontext ein.

„Schlachthof 5“, 2020

Maxim Didenko (Regie), Vladimir Rannev (Komposition), Johannes Kirsten (Dramaturgie), AJ Weissbard (Bühne & Kostüm)

„In unserer Interpretation von ‚Schlachthof 5‘ wird in jedem Moment alles sichtbar sein; es wird eine Theaterinstallation sein, die Zuschauer:innen und Performer:innen in einem gemeinsamen Raum versammelt. Die Zuschauer:innen gestalten ihre persönliche Reise durch den Stoff, indem sie ihren eigenen Schwerpunkt wählen und ihre eigenen Erfahrungen kuratieren. Die Unmöglichkeit, ein vollständiges Bild vermittelt zu bekommen, korrespondiert mit den momentan vorherrschenden Fragen: Was ist sicher, was ist mit uns geschehen und was kann die Zukunft bringen?“¹⁷⁹

Die Musiktheater-Inszenierung „Schlachthof 5“ nach dem Roman von Kurt Vonnegut wurde im September 2020 im Saal des Festspielhauses uraufgeführt. Der gesamte Saal inklusive des geöffneten Orchestergrabens sowie die Empore und Galerie wurden bespielt. Die vorrangig im Saal installierte Tribüne wurde herausgenommen, die Zuschauer:innen saßen auf Drehstühlen um den Orchestergraben herum. So konnten sie die Projektionen – u.a. Live-Übertragungen von Szenen im Orchestergraben – an den Wänden sowie die Sänger:innen und Tänzer:innen, die sich auf den Gängen der Empore

und der Galerie bewegten, verfolgen. Teilweise bewegten sich die Sänger:innen in transparenten Kuben am sitzenden Publikum im Saal vorbei. Die Gestaltung des Bühnenraums wurde auch durch die Corona-Situation bedingt.

„Kurt Vonnegut erzählt über das Grauen des Krieges und macht zugleich das Erinnern selbst zum Thema. Sein Roman „Schlachthof 5“ ist Collage, Satire, Biografie, Science Fiction und alles zugleich: Fragmentarisch-ausschnitthaft wandert die Romanerzählung durch unterschiedliche Zeitebenen und lässt persönliche Erfahrung und Erlebtes mit Fiktion zusammenlaufen. Vonnegut gerät als junger amerikanischer Soldat 1944 in Kriegsgefangenschaft und wird nach Dresden gebracht. In den Kellern des Schlachthof 5 überlebt er die schweren Bombenangriffe vom 13. und 14. Februar 1945. Sein 1969 erschienener Roman wird zum Kultbuch. Wie erinnern wir den Krieg? Welche Erfahrungen werden Teil unseres kulturellen Gedächtnisses? 75 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sind die Fragen, die „Schlachthof 5“ aufwirft, aktuell wie nie. Bereits zu NS- und DDR-Zeiten wurden die Geschehnisse der Bombennacht zum Spielball einer wechselvollen Instrumentalisierung durch unterschiedliche politische Akteur:innen und Lager. Und auch heute wird beständig an dem ‚Mythos Dresden‘ fortgeschrieben. [...]“¹⁸⁰

„Der russische Theaterregisseur Maxim Didenko, vielfach ausgezeichnet und international bekannt für seine bildgewaltige choreografisch-theatrale Bühnensprache, sucht mit seiner Inszenierung nach neuen Möglichkeiten eines gegenwärtigen Blicks auf Vonneguts Text und den ‚Mythos Dresden‘. Die Inszenierung ist als multimediales Musiktheaterprojekt an der Schnittstelle von Theater, Tanz, Musik und Performance konzipiert, bei dem Performer:innen, Tänzer:innen und Sänger:innen auf der Bühne agieren. Die eigens für das Stück komponierte Musik von Vladimir Rannev wird live von AuditivVokal Dresden szenisch aufgeführt.“

179 AJ Weissbard in: „In jedem Moment alles sichtbar machen – Musiktheater ‚Schlachthof 5‘ nach dem Roman von Kurt Vonnegut“, in: *MAGAZIN* 2/2020: <https://www.hellerau.org/de/in-jedem-moment/>, 23.11.2022.

180 Website Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/event/schlachthof-5/>, 23.11.2022.



Für die choreografische Umsetzung mit einem neunköpfigen Performer:innen-Ensemble arbeitet Didenko eng mit dem Choreografen Vladimir Varnava zusammen. Der Künstler und Lichtdesigner AJ Weissbard greift für die räumliche Realisierung von „Schlachthof 5“ auf das Naturlicht-Konzept aus den Gründerjahren des Festspielhauses Hellerau zurück und Oleg Michailov kreiert die Videokunst.“¹⁸¹

„Ich habe versucht, sowohl dem Plot des Romans zu folgen als auch Momente, die nicht maßgeblich für den Plot sind, aber das über allem stehende Thema ‚Erinnern‘ und wie sich traumatische Erlebnisse erinnern und erzählen lassen, transportiert. Dabei sind die Zeitsprünge, die ein wichtiges Element des Romans sind, eine große Herausforderung sowohl in der Konstruktion des Librettos als auch später für das Geschehen auf der Bühne.“¹⁸²

„Wie lässt sich so ein Stoff in Musik übersetzen? In dieser für ein Vokalensemble komponierten Oper gibt es keine heroischen Chöre und aufregenden Arien. Es ist vielmehr eine konzentrierte, introvertierte Erzählung, ein Monolog, der zwischen den acht Stimmen des Ensembles kontrapunktiert wird.“¹⁸³

1

1 „Schlachthof 5“, 2020

181 Website Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/event/schlachthof-5/>, 23.11.2022.

182 Johannes Kirsten: „Trauma mit Sprüngen – Wie aus ‚Schlachthof 5‘ ein Musiktheater wurde“ auf Website Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/trauma-mit-spruengen/>, 23.11.2022.

183 Vladimir Rannev in: *MAGAZIN* 2/2020: <https://www.hellerau.org/de/in-jedem-moment/>, 23.11.2022.



1

2

3

4

1–4 „Schlachthof 5“, 2020



„Was ist mehr zu viel als alles“, fachbetrieb rita grechen, 2019

„Sintflutartiger Weltuntergang, sterile Archivierung, manische Textproduktion, barocke Vanitas-Opulenz, Henkersmahlzeit – die Künstler:innen vom fachbetrieb rita grechen inszenieren mit „Was ist mehr zu viel als alles“ eine vierstündige Kunstaktion zwischen Konzert, Ausstellung, Bühneninszenierung und Happening. [...]“¹⁸⁴

Die Produktion von fachbetrieb rita grechen wird als installatives Musiktheater beschrieben. Über eine Dauer von ca. vier Stunden konnte sich das Publikum frei durch die verschiedenen bespielten Räume bewegen und auch jederzeit an der geöffneten Bar verweilen. Durch sieben Performer:innen wurden Räume im Erdgeschoss des Festspielhauses – Nancy-Spero-Saal, Festspielsaal und der Garten – bespielt.

„[...] Das Stück wächst aus dem Hauptsaal heraus, nimmt das ganze Gelände in Anspruch, empfängt das Publikum schon mit Fanfaren, wenn es aus der Bahn steigt und bespielt es dann stundenlang mit ‚unendlichen Melodien‘, Texten und einer andauernden Parallelbespielung mehrerer Räume durch sieben Performer:innen. Ein Raum imitiert ein Vanitasgemälde, ein anderer ist steril und riesig.“¹⁸⁵ In einem Interview auf der Hellerau-Website beschreiben fachbetrieb rita grechen den Verlauf des Abends, der auf dem Programmflyer mit folgenden Stichworten notiert ist:

- 1 NON HUMAN ● 2 CATWALK ● 3 BAROCK ARCHIVE
- 4 STORMY INTERRUPTION ● 5 EXTASY ● 6 TIRED ● 7 PIT

„Was ist mehr zu viel als alles“ handelt vom Leben gegen den Tod. Der große Saal des Festspielhauses Hellerau ist vollständig weiß. In ihm rieselt Sand von der Decke, der von kleinen leuchtenden Staubsaugerrobotern weggesaugt wird. Licht fällt durch ein Dachfenster. Dann Techno und ein Catwalk mit gesichtslosen Models. Ein weiterer, kleinerer Raum öffnet sich: Eine barocke Kammermusikszene mit Zeitungen und Champagner für alle kommt zum Vorschein. Der Barockraum wird von drei Arbeitenden langsam und stetig ausge-

räumt, die einzelnen Gegenstände werden evakuiert und archiviert, in einem gigantischen Plastikwürfel, der zuvor aus der Decke fiel. Die Archivist:innen machen vor nichts Halt und archivieren irgendwann sogar sich selbst. Ein Unwetter bricht herein, erste Vorboten des Weltuntergangs. Ein letzter langer verzweifelter Monolog redet, um den Tod wegzuschieben. Dann öffnen sich die Türen zum verregneten Garten, wo die Performer:innen heißes Gemüse für das Publikum aus der Erde graben. Die Henkersmahlzeit.“¹⁸⁶

Rico Stehfest schreibt in *Dresdner Neue Nachrichten* zunächst über das Geschehen im Großen Saal und dann im Nancy-Spero-Saal: „Konkret bedeutet das, dass im Festspielhaus Hellerau keine Bühne vorhanden war. Das Publikum erhielt Überziehschuhe aus blauer Plastikfolie und durfte damit den weißen Tanzteppich betreten, wo leise und emsig kleine fleißige Saugroboter vorsichtig zwischen den Beinen der Zuschauer umher surrten. [...] Auf der Zuschauertribüne thronte ein riesiger Laufsteg. ‚Don’t walk here‘, so die Aufschrift. So schräg und glatt diese Ebene wirkte, wäre wohl ohnehin keiner der Anwesenden auf die Idee gekommen, diese Fläche zu betreten. Die Performer aber schon. Sie nutzten diesen Laufsteg geradewegs für ihr Ego. Überbordende Kostüme wie aus einem äußerst lebhaften Traum verhüllten die Performer komplett und ließen Geschlecht, Alter, einfach die Individualität vergessen, die aber eben wiederum durch die Kostüme desto stärker betont wurde.“¹⁸⁷

„Im Nancy-Spero-Saal war ein üppiges Bankett aufgebaut, das in seiner Laszivität ein einziges Memento mori war. Nur eingeladen war hier niemand vom Publikum. Direkt ausgeschlossen von dem üppigen Fest, standen die Besucher um dieses lebendige Gemälde herum, völlig ignoriert von den Performern. Wem das zu viel war, konnte zwischendurch entspannt an der Bar nachtanken.“¹⁸⁸

184 Website Hellerau: <https://www.hellerau.org/de/event/was-ist-mehr-zu-viel-als-alles/>, 23.11.2022.

185 Programmflyer, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, 2019/2020.

186 Website fachbetrieb rita grechen: <https://ritagrechen.de/projekt.php?id=was-ist-mehr-zu-viel-als-alles>, 23.11.2022.

187 Rico Stehfest: „Kein Stationendrama. fachbetrieb rita grechen verführen ihr Publikum in Hellerau mit ‚Was ist mehr zu viel als alles‘“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* vom 16.12.2019.

188 Stehfest 2019.



1

2

3

4

1–4 „Was ist mehr zu viel als alles“, 2019



HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts

„HYBRID BOX wird als neue modulare und temporäre Galerie vor dem Festspielhaus Hellerau experimentelle und interdisziplinäre Kunst im digitalen Zeitalter von lokalen wie internationalen Künstler:innen präsentieren und gleichzeitig den beginnenden Umbau des ursprünglichen Kasernen-Ostflügels begleiten.“¹⁸⁹

Mit der HYBRID BOX in Form von zwei verbundenen, umgenutzten Baucontainern, die auf dem Platz unmittelbar vor dem Festspielhaus stehen, werden die Spielorte in HELLERAU um einen Ausstellungsraum erweitert, der sowohl als Black Box wie auch White Cube genutzt werden kann. Dieser zeichnet sich auch dadurch aus, dass allein Ausstellungsformate beherbergt und keine Aufführungen live stattfinden. Damit eröffnet HYBRID BOX einen Raum, der unabhängig vom Festspielhaus und expliziten Anfangs- oder Endzeiten zugänglich sein kann. In ihrer modularen Form stehen die Container einerseits für einen bewusst temporär gedachten Ausstellungsort, andererseits und im Zusammenhang mit den Umbauten des Festspielgeländes aber auch für neue, zukünftige künstlerische Formate, Techniken und Ästhetiken. Das Modulare und eine möglichst große Neutralität und flexible Nutzbarkeit sind auch Eigenschaften der im Ostflügel des Festspielgeländes neu entstehenden Aufführungsräume, die über technische, akustische und visuelle Eigenschaften und Möglichkeiten verfügen werden, die traditionelle Theaterräume teilweise nicht bieten können.

HYBRID BOX ist Teil der neuen HYBRID Plattform, die in HELLERAU experimentelle und interdisziplinäre Kunst im digitalen Zeitalter diskutiert und präsentiert. Entwickelt wurde die Box mit Unterstützung von GRAFT Architekten (<https://graftlab.com/projects/platoon-seoul>), die kuratorische Leitung liegt bei PYLON (www.pylon-lab.com). Das HYBRID BOX Programm zeigt wechselnde Arbeiten von einzelnen Künstler:innen oder Künstlergruppen: Neben der Installation von Moritz Frei („I don't believe in dinosaurs“), als Kooperation mit der Hamburger Kunsthalle und Statement in der verschlossenen HYBRID Box, werden die Arbeiten für Besucher in der

Box zugänglich und überwiegend als Ton-Bild-Installationen mit einem oder mehreren bespielten Screens und spezifischen Sound-Installationen präsentiert.

Eröffnet wurde die HYBRID BOX im Sommer 2021 mit Sabrina Ratés Arbeit „Floralia“, die im Februar 2021 im Centre Pompidou Paris erstmals gezeigt wurde. „Floralia“ taucht in eine spekulative Zukunft ein, in der Proben von ausgestorbenen Pflanzenarten konserviert und in einem virtuellen Archivraum ausgestellt werden. Weitere wichtige künstlerische Positionen in der HYBRID BOX kamen u.a. von Theo Triantafyllidis („Radicalization Pipeline“), Sophie Hoyle („HYPERACUSIS“), Borrás („ADAPTASI CYCLE – ARCYRIA“) oder dem japanischen Künstler-Duo exonemo („I randomly love you / hate you“).

Das Projekt HYBRID BOX wird mit weiteren Ausstellungen voraussichtlich bis 2024, bis zur Eröffnung der Spielstätten im Ostflügel des Festspielgeländes in Hellerau, fortgesetzt. Bisher ist sowohl eine mobile Weiterentwicklung des Projektes an anderen Orten, aber auch eine virtuelle Version, die online permanent zugänglich ist, geplant.

189 Website Hellerau: www.hybrid-box.org, 23.11.2022.



1

2 „Floralia“ von Sabrina Ratté, 2021

3

4

1-4 HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts



„ARK – Arche für unterschätztes Wissen“, 2021

Im Juli 2021 fand am Elbufer zwischen Johannstadt und Neustadt, rund um den Fähranleger und auf dem Fährschiff „Johanna“ das Projekt „ARK – Arche für unterschätztes Wissen“ statt.

„ARK“, ein Projekt von Quarantine, Katja Heiser und Mustafa Hasan wurde im Rahmen der Kooperation „Moving Borders“ sieben europäischer Partner veranstaltet.

„Sieben europäische Produktionshäuser, Festivals und öffentliche Einrichtungen in Athen, Dresden, Mülheim an der Ruhr, Porto, Straßburg, Utrecht und Warschau haben vor zwei Jahren gemeinsam das Projekt „Moving Borders“ gestartet: Jeder Partner entwickelte in seiner Stadt eine Version des künstlerischen Konzeptes „ARK“ des britischen Kollektivs Quarantine – angepasst an die lokalen Begebenheiten und gemeinsam mit den Menschen vor Ort.“¹⁹⁰

Die Projektpartner von „Moving Borders“ sind: Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne (FR), Ringlokschuppen Ruhr (DE), SPRING Performing Arts Festival (NL), Teatro Municipal Do Porto (PT), Onassis STEGI (GR) und Fundacja Instytut Sztuk Performatywnych (PL).

„Inhaltlich-konzeptionell ist das Projekt durch die Partner:innen entstanden, programmatisch wurde die britische Performancegruppe Quarantine eingeladen, ein Konzept für alle Städte zu entwickeln, das jeweils vor Ort und miteinander im Austausch umgesetzt wird. In den sieben Partnerstädten entstehen sieben verschiedene Editionen eines Community Art Projekts – angepasst an die sehr unterschiedlichen kulturellen, demografischen und historischen Begebenheiten vor Ort und gemeinsam mit lokalen Künstler:innen, zivilgesellschaftlichen Akteur:innen und Bürger:innen. Das Projekt untersucht das Thema „Grenzen“ und deren soziale, politische, kulturelle, ökonomische und ökologische Erscheinungsformen in unseren aktuellen europäischen Gesellschaften.“¹⁹¹

„Die britische Performancegruppe Quarantine, gegründet 1998, hat das künstlerische Konzept ARK entworfen. Lokale Künstler:innen laden Bürger:innen und gesellschaftliche Communities dazu ein, in

einem mehrmonatigen gemeinsamen kreativen Prozess eine Arche im öffentlichen Raum entstehen zu lassen. Diese kann sehr unterschiedliche gestalterische oder auch konzeptionelle Formen annehmen. In jedem Fall wird die Arche während und nach ihrer Fertigstellung ein Ort für Begegnungen, Teilhabe, Diskurse und Performances sein und damit ein Symbol für eine Welt, die Diversität aushält, fördert und begrüßt.“¹⁹²

Die verschiedenen, im umfangreichen Programm von „ARK – Arche für unterschätztes Wissen“ stattgefundenen Aktivitäten waren „verschiedene künstlerische Formate zum Mitmachen und Hören“. Dazu zählten z.B. Comic-Workshops, eine Veranstaltung, die der Frage nach der Bedeutung von Kleidung nachging und Second-hand-Kleidungsstücke mit ihrer Essenz versah, eine „auditive Momentaufnahme“ des Stadtteils Johannstadt durch Stimmen der Jugendlichen vor Ort sowie Musik, die Gestaltung von Fahnen und eine daraus entstehende Choreografie, der sitespezifische Audio-walk „Move As One“ uvm.

Zudem gab es verschiedene Gesprächsrunden z.B. zu Zukunftsvisionen für die Dresdner Elbe, die durch die von den Projektpartnern eingebrachte europäische Perspektive erweitert wurde.

Die verschiedenen Formate fanden teilweise mehrmals/über mehrere Tagen statt. Die Festival-Tage endeten mit einem gemeinsamen Essen.

„ARK“ fand als Teil 2 des Festivals *Stadt.Raum.Fluss. Zeitgenössische Positionen zur Stadt* von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste statt: „Der Schwerpunkt „Stadt.Raum.Fluss.“ markiert den Beginn einer künstlerischen Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen des Stadtraumes Dresden und seiner Umgebung.“¹⁹³

190 Programmflyer, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, 2021.

191 „ARK Dresden – Arche für unterschätztes Wissen“, in: *MAGAZIN 1/2021*: <https://www.hellerau.org/de/ark-dresden-arche-fuer-unterschaetztes-wissen-1-2021/>, 23.11.2022.

192 „ARK Dresden – Arche für unterschätztes Wissen“, in: *MAGAZIN 1/2021*: <https://www.hellerau.org/de/ark-dresden-arche-fuer-unterschaetztes-wissen-1-2021/>, 23.11.2022.

193 „Stadt.Raum.Fluss. Zeitgenössische Perspektiven zur Stadt“, in: *MAGAZIN 1/2021*: <https://www.hellerau.org/de/stadt-raum-fluss-zeitgenoessische-perspektiven-zur-stadt-1-2021/>, 22.11.2022.



1

2

3

4

1-4 „ARK – Arche für unterschätztes Wissen“, 2021



Appia Stage Reloaded, 2019

„1912/13 schufen der Bühnenbildner Adolphe Appia und der Lichtkünstler Alexander von Salzmann den Prototyp einer neuen, offenen Theaterbühne für das 20. Jahrhundert. Dieser beeindruckende Raum inspirierte weltweit Künstler:innen der Moderne und gilt als direkter Vorläufer der Bauhausideen. Nach der erfolgreichen Präsentation im Herbst 2017 wird die rekonstruierte Appia-Bühne beim Festival *Appia Stage Reloaded* im Rahmen des Jubiläums „100 Jahre Bauhaus“ vom 08.–21. September 2019 wieder in Hellerau zu erleben sein. Die Besucher:innen können zahlreiche Performances, Tanz- und Musikveranstaltungen sowie Workshops, Vorträge und Ausstellungen erleben.“¹⁹⁴

„Die offizielle, publikumswirksame Eröffnung des Denkmaltages erfolgt im Festspielhaus. Dieses nutzt die Gelegenheit zum Start für ein vierzehntägiges Festival rund um Appias Erfindung. ‚Der Aufwand, die Bühne aufzubauen, ist enorm‘, sagt André Schallenberg, Programmleiter Theater und Tanz. ‚Ich glaube kaum, dass wir sie so schnell noch einmal errichten.‘ Ein Zeitraffervideo auf der Internetseite vom Festspielhaus verdeutlicht dies.

Umso schöner, dass in den nächsten zwei Wochen dieser Geniestreich so facettenreich wie noch nie zu erleben ist. Dreimal wird sich die Gestalt ändern: ‚Wir nehmen alle paar Tage Podien weg oder ändern die Struktur.‘ Rund 30 Veranstaltungen unterschiedlicher Genres wie Tanz, Musik, Interaktionen und Installationen sind zu erleben. ‚Allerdings wird es kaum klassische Musik geben, sondern elektronisch verstärkte, weil die großen Textilflächen an den Wänden und der Decke den Schall fast gänzlich schlucken‘, sagt Schallenberg. Dieses Verschwinden der Töne, so der Experte, sei fast noch verblüffender als der visuelle Eindruck. Nicht nur die Bühne wandelt sich. Auch das Publikum wird unterschiedlich platziert. Mal sitzt es im normal aufsteigenden Parkett, mal unten, mal mit auf der Bühne – dichter an die Künstler ginge es kaum. [...]

Und auf Besucherwunsch haben diese die einmalige Chance, die Appia-Bühne zu erkunden und sogar zu betreten. Das passiert in-

nerhalb einer mehrfach abgehaltenen sogenannten Blauen Stunde – eine Lichtshow taucht den Raum in so noch nicht erlebte Stimmungen. [...]“¹⁹⁵

„tension, break, pattern, intrigue“

Cindy Hammer, Joseph Hernandez, Johanna Roggan, Anna Till

„Ein Stück in vier Akten: vier Choreograf:innen, die auch die vier Performer:innen des Stückes sind. Die Bühne als wirklicher und wirk-samer Ort. Empfindung schlägt Wissen. Ein Ort der Utopien, ein Spielplatz, der Brücken schlägt. Rewriting the story.“¹⁹⁶

Die Produktion hatte 2017 beim Festival Rekonstruktion der Zukunft unter dem vorigen Intendanten Dieter Jaenicke Premiere und wurde leicht verändert und unter neuem Titel wieder aufgenommen. Der Raum ist im ersten Teil der Aufführung für das Publikum frei be-gehbar.

„Am deutlichsten wurde das wohl jetzt bei ‚tension, break, pattern, intrigue‘ mit den in Dresden wirkenden Tänzer-Choreografen Cindy Hammer, Joseph Hernandez, Johanna Roggan und Anna Till. Diese waren auch schon 2017 mit dabei. Sie haben Fragen gestellt, sich den Raum erobert und das Publikum auf ihre Weise mit einbezogen. Eine erfrischende, immer wieder zu variierende Arbeit, ohne Ver-fallsdatum.“¹⁹⁷

194 Das gesamte Programm des Festivals findet man im Programmheft online unter: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2019-06-19-he_appia_flyer_preview06.pdf, 22.11.2022.

195 Bernd Klempnow: „Dieses magische Weiß gibt es auch in Blau“, in: *Sächsische Zeitung* vom 03.09.2019.

196 Website Anna Till zum Projekt: <https://www.annatill.de/tension-break-pattern-intrigue-by-hammer-hernandez-roggan-till-appia-stage-hellerau-dresden/>, 22.11.22.

197 Gabriele Gorgas: „Aller guten Dinge sind drei. Vorbei, aber nicht zwingend vergessen oder gar nie wieder: das Festival ‚Appia Stage Reloaded‘ im Festspielhaus Hellerau“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* vom 24.09.2019.



„RASTER. electric campfire“

„Nach 10 Jahren in der Villa Massimo in Rom und einem letztjährigen Gastspiel in Peterhof (RU) beginnt mit ‚RASTER. electric campfire‘ in HELLERAU eine neue Phase dieser ganz besonderen Electric Sound Night, u.a. mit Robert Lippok, Frank Bretschneider, Kyoka, Dasha Rush, Atom™, Grischa Lichtenberger, Opium Hum.“¹⁹⁸

„Wie das funktioniert, bewies am Wochenende das Chemnitzer Label Raster mit seinem ‚Electric Campfire‘. Das elektrische Lagerfeuer brachte Farben und Klänge auf die weiße Bühne. Mit Grischa Lichtenberger, Robert Lippok, Kyoka, Atom, Frank Bretschneider und Byetone bespielten renommierte Künstler die Bühne mit ihrer visuell in Szene gesetzten elektronischen Musik. Das in Berlin und Chemnitz ansässige Label, 1995 von den beiden AG-Geige-Mitgliedern Olaf Bender und Frank Bretschneider als Rastermusic gegründet, arbeitete lange mit Carsten Nicolais Archiv für Ton und Nichtton (Noton) zusammen, bevor man 2017 getrennte Wege ging. Allerdings im freundschaftlichen Einvernehmen, wie Olaf Bender sagte. Die Musik der Raster-Künstler integriert oft Elemente der bildenden Kunst, wie die Auftritte in Hellerau zeigten. [...]“¹⁹⁹

2

3

- 1-2 „RASTER. electric campfire“ bei *Appia Stage Reloaded*, 2019
3 „tension, break, pattern, intrigue“ bei *Appia Stage Reloaded*, 2019

198 Aus dem Programmheft: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2019-06-19-he_appia_flyer_preview06.pdf, 22.11.2022.

199 „Elektrisches Lagerfeuer im Festspielhaus Hellerau“, Text zur Fotostrecke von Dieter Wuschanski, *Freie Presse* vom 15.09.2019: <https://www.freiepresse.de/bildergalerien/elektrisches-lagerfeuer-im-festspielhaus-hellerau-galerie49789>, 22.11.2022.



Doris Dzierzk

Ein Stirnrunzeln auf dem Gesicht des Festspielhauses Meine Erfahrungen mit der Entwicklung von raumkünstlerischen Arbeiten für das Festspielhaus Helleraus

Im Sommer 2019 erarbeitete ich das Raumkonzept für den Tanzkongress „A Long Lasting Affair“ (Künstlerische Leitung: Meg Stuart) im Europäischen Zentrum der Künste Hellerau. Es ging dabei um eine szenografische Gestaltung für die fünftägige Nutzung des gesamten Festspielhauses sowie dessen Außenanlagen.

Ich arbeitete für die Szenografie unter anderem mit unkaschier-tem, gemasertem Holz (Seekiefer), mit Tischmodulen, deren Seiten im 70 Grad-Winkel abgeschrägt sind und mit sehr bunten, unterschiedlich ornamentierten usbekischen Matratzen, die als Sitz-, Ruhe- und Schmuckelemente mobile Aufenthaltsinseln auf dem ganzen Gelände bildeten. Durch verschiedene Tischformationen entstanden groß angelegte Ornamente, die bewusst nicht wandparallel und rechtwinklig wie der Grundriss des Festspielhauses, sondern kurvig angelegt waren. Diese Formen traten in Dialog mit der Architektur, ohne aus ihr abgeleitet zu sein. Die Elemente transformierten den Ort temporär stark in Richtung einer Wohnlichkeit, eines übergangsweisen Zuhauses für die 500 eingeladenen Gäste, das sich dynamisch durch gemeinsame Umbauten der Szenografie veränderte. Der Ort bekam etwas Selbstverwaltetes, was sich zusätzlich durch die vorbereitete Selbstversorgung der Gäste in Koch- und Küchendienstgruppen ausdrückte und eine radikale Selbstverantwortlichkeit der Anwesenden einforderte.

Ich konnte in dieser szenografischen Arbeit sehr vieles ausprobieren, was mich an Raumgestaltung und -nutzung interessiert, was eine tolle Erfahrung war und viel positives Feedback brachte.

1

2

3

4

1-2 Usbekische Matten

3-4 Tanzkongress 2019 – A long Lasting Affair.

Raumkonzept: Doris Dzierzk Großer Festsaal, Festspielhaus Hellerau



Die eben beschriebenen Materialien, Formen und Farben wollte ich allerdings schon einige Zeit früher in einem anderen Kontext für die Gestaltung des Festspielhauses Hellerau verwenden und bin damit an denkmalschützerischen Vorgaben gescheitert.

Meine erste gestalterische Begegnung mit dem Festspielhaus

Der Dalcroze-Saal im Festspielhaus sollte 2017 von mir in ein semi-permanent gestaltetes Foyer und einen Begegnungsort mit multifunktionaler Nutzung und kleiner Bühne verwandelt werden. Als ich mich für den Entwurf durch Ortsbegehungen und Recherchen vorbereitete, spielte der Denkmalschutz für meine Überlegungen zunächst keine große Rolle. Meine Vorstellung von Arbeiten im Denkmalschutz war: Ich darf nichts planen, was die Bausubstanz beschädigt, also z.B. keine Bohrungen in Wände und Böden vornehmen.

Ich nehme das von dem Architekten Heinrich Tessenow entworfene Gebäude aus dem Jahr 1911 so wahr, wie es heute – von dem Architekten Josef Peter Meier-Scupin 2005 bis 2016 renoviert – dasteht: Vom Eingang des Geländes gehe ich auf eine tempelartige, monumentale Fassade zu, die wie eine historische Behauptung von Zeitlosigkeit wirkt, so wie „Star Wars“ wie eine historische Version der Zukunft auf mich wirkt. Ich fühle mich sehr klein. Ist das Absicht? Die vertikalen Flächen in den Innenräumen sind komplett weiß, die Wände sind weiß verputzt, Türen und Fensterrahmen weiß lackiert. Die Fußböden und Treppen zeigen ihr Material, hauptsächlich hellbeiger Sandstein und Holz. Ich laufe auf Geschichte und schaue auf neutralisierte Wandflächen. Die Lampen sind gerastert, auch die Bodenfliesen. Die Gestaltung wirkt nach Prinzipien generiert, selbstbezüglich und hermetisch.

Weiße Oberflächen sind nicht neutral. Sie wirken wie eine Hülle. Was verdeckt diese Hülle, was zensiert sie?

Szenografie als temporäre Kunst

Szenografien sind meistens temporär und Teil einer Aufführung, die durch die räumliche Setzung ihren Ort und zum Teil ihre Form findet. Sie werden in der von der Bühnenbildner*in entworfenen Form als Einbau hergestellt, für die Performance aufgebaut, gespielt und hinterher wieder abgebaut. Sie stehen als bildnerischer Teil der Aufführung im Dialog mit der sie umgebenden Architektur, beeinflussen oder verändern deren permanente Strukturen aber im Allgemeinen nicht.

Das wird noch verstärkt, wenn Szenografien für wechselnde Gastspielorte entworfen werden. Sie haben kein Zuhause wie Repertoirestücke, sondern müssen in unterschiedlichen Kontexten funktionieren. Im Bühnenbildmodell wird der Umraum des Repertoire- oder zumindest des Premierenortes zum Teil nachgebaut. Das ganze, für die Zuschauenden sich ergebende Bild aus umgebender Architektur und dem Bühnenbildnerischen Einbau wird so einschätzbar und kommunizierbar im künstlerischen und technischen Team. Für tourende Stücke wird die Architektur häufig durch schwarze Moltonanhänge verdeckt, um die Wirkung des entstehenden Bildes möglichst stabil zu gestalten.

Entwurf für den Dalcroze Saal, Doris Dzierzk 2018



6_3_Dziersk_05 und _06

Entwurf für den Dalcroze Saal, Doris Dziersk 2018

Beim Dalcroze Foyer handelte es sich nun um den Entwurf für eine Raumsetzung, die für einen längeren Zeitraum gedacht war. Wegen der Semipermanenz der Gestaltung musste der Entwurf dem Denkmalschutz vorgelegt werden, anders als bei einem installativen, an eine Inszenierung gekoppelten Bühnenbild.

In meiner Arbeit suche ich oft nach den Leerstellen, nach Ausgespartem, Übergangenen oder ich hebe Aspekte, die wir im künstlerischen Team für das entstehende Stück wichtig finden, durch räumliche Kontraste und Gegensätze hervor. In Hellerau suchte ich diese Anknüpfungspunkte im Gebäude selbst. Um Raumentwürfe zu entwickeln, arbeite ich mit maßstabsgetreuen, analogen Modellen. Instinktiv wollte ich auch hier dem Ort hinzufügen, was ich vermisste: Das Modell des Foyers wurde immer bunter, verspielter, die Winkel der Modellteile schrägten sich ab. Farben, warme und weiche Materialien sowie Ornamente fanden Eingang in meinen Entwurf, um eine lebendige, nicht heilige Atomsphäre zu erzeugen, die zu einer zwanglosen Raumnutzung einladen würde. Dabei sollte die Architektur des Saales, die eine starke Präsenz hat, nicht komplett überformt werden, sondern ich wollte durch Akzentuierungen perspektivische Verschiebungen ermöglichen.

Neben der Entwicklung von Einbauten und beweglichen Elementen wollte ich auch die Wände des Dalcroze-Saales unterschiedlich farbig streichen. Ich erwartete gespannt, aber optimistisch die denkmalschützerischen Auflagen zum Umgang mit Farbe auf den Wänden, schien mir dieses doch der einzige heikle Punkt zu sein, an dem ich das Gebäude direkt in seiner Bausubstanz manipulieren wollte.

Was wird da eigentlich konserviert?

Interessanterweise ging es aber bei den Gesprächen mit den Denkmalschützer*innen über den Entwurf nicht primär um den Schutz einer Gebäudesubstanz, sondern um den Schutz des Erscheinungsbildes des Festspielhauses. Und dieses Erscheinungsbild sollte kohärent sein und bleiben, länger im Gebäude verbleibende Einbauten sollten sich aus den als schützenswert erklärten gestalterischen Prinzipien Tessenows ableiten. Leider wurde mein Entwurf vom Denkmalschutz nicht als lebendiger Dialog mit dem Gebäude in Form einer heutigen Gestaltung wahrgenommen. Die weiße Welt sollte erhalten bleiben, mein Modell wurde als ‚gegen das Gebäude‘ gerichtet abgelehnt. Was genau hatte ich angegriffen?

Ich bin weder Kunstgeschichtlerin noch Architekturtheoretikerin, aber ich versuche, den Kontext meiner Arbeit zu verstehen.

Im Kontrast zum sehr gegenwärtigen Dresdner Barock nimmt die formal ausgesprochen schmucklose und reduzierte Gestaltung des Festspielhauses eine wichtige kunsthistorische Funktion innerhalb der Stadt ein. Dieses Gegengewicht zu erhalten, scheint mir zunächst verständlich. Doch worauf beruhte das Paradigma der Nüchternheit für Tessenow zur Zeit des Festspielhausentwurfes? Was war das Gebäude über sein gestalterisches Statement hinaus? Und welche Weltsicht wird im Bestehen auf die weiße geometrische Form konserviert, wenn sich heutige Gestaltungen daraus ableiten sollen? Ich suchte nach Äußerungen Tessenows über die Gründe seiner Ablehnung des Ornamentes und der Farbe und wurde fündig in seinem Text „Hausbau und dergleichen“.



Ornamente und Buntheit – unmännliche Formensprache

„Das Ornament überstrahlt im besten Fall ein männliches Arbeiten mit einem unwillkürlichen halben Lachen. [...]

Das Beste am Ornament ist das Abstrakte, das Dumme oder das Unbegreifliche. (Wir werden in Zeiten sehr reifen Arbeitens Naturmotive, ornamental verwendet, entweder überhaupt nicht oder nur in sehr starker Übersetzung finden, so daß dort alles Begriffliche immer möglichst ausgeschaltet ist.) Das Ornament hat – ganz ängstlich gesagt – das Damenhafte, kann ganze Welten äußern, aber hat immer eine sehr große Scheu, das zu tun oder ist im Ausdruck immer sehr unbestimmt oder fordert immer starke Übersetzungen; es mangelt dem Ornament an Tatwillen, und das unterscheidet es von dem, was wir so gewöhnlich große Arbeit nennen; wenn wir etwas sogenannte Bedeutendes arbeiten, so ist immer von uns gefordert, daß wir uns stark auf unser Arbeiten konzentrieren; das Ornament aber ist ein Stirnrunzeln, will im Arbeiten spielen; so müßten wir Götter sein, wenn wir mit dem Ornamentieren selbst etwas Rechtes fertigbringen könnten.“²⁰⁰

Die pure Form wird hier von Tessenow als ernsthafte, überlegene, männliche Arbeit konnotiert, während das Ornamentale als kraftlose, verspielte Gestaltungsform willkürlich als weiblich assoziiert wird. Der mögliche gestalterische Reichtum eines Ornamentes wird als Unkonzentriertheit abgetan. Die argumentative Linie Tessenows ist dadurch konstruiert, sexistisch und von einer Irrationalität, von der die Form des Gebäudes sich eigentlich absetzen möchte. Das als konkrete Naturreferenz begreifbare Ornament soll ausgeschaltet und verdrängt werden, obwohl Gebäude schon durch ihre Materialität zu begreifen und konkret sind. Ebenso ergeht es der Farbe:

„Die besten oder maßgebenden Arbeiten heute werden ganz notwendig etwas ausgesprochen Anfängliches haben, und zwar Anfängliches im männlichen, nicht im kindlichen Sinn, zum Beispiel

wir werden ein Haus im besten Fall gewissermaßen vorsichtig kastenartig ausbilden; unserem kindlichen Sinne nach muss das Haus heute notwendig bunt werden; ein Kind nimmt ziemlich alles, was es bekommen kann, und bei uns ist heute sehr viel zu bekommen; aber ein männliches, handwerkliches Können und Verstehen wird uns sagen, daß wir alle Hände voll zu tun haben, um auch nur unsere dringendsten Forderungen gewissenhaft und einigermaßen haltbar zu erfüllen, und wird alle Buntheit als oberflächlich, dilettantisch und unzünftig ablehnen.“²⁰¹

Die Ablehnung der Buntheit wird durch eine behauptete Nebensächlichkeit in Bezug auf nicht näher definierte „dringendste Forderungen“ begründet und damit ohne erkennbaren Zusammenhang gleichzeitig als negativ von Tessenow bewertet. Der Wunsch nach Farbe ist für ihn ebenso unmännlich und wird in die Sphäre des unreif-kindlichen geschoben. Die Verdrängung des Ornamentalen und Bunten und die Hierarchisierung abstrakter über erkennbar referentielle Gestaltung bedient sich also einer kruden Argumentation und erinnert an „Ornament und Verbrechen“ von Adolf Loos, bei dem eine niedrige, kriminelle Gesinnung mit dem Tragen von geschwungenen Tattoos in Verbindung gebracht wird. Was bedeutet es für mich, heute in einem Gebäude gestalterisch zu arbeiten, das aus so einem Geist heraus entwickelt wurde?

Bei meiner Arbeit für den Tanzkongress in Hellerau kehrte ich zu meinen Ideen für das Foyer zurück. Der Text hatte meinen Wunsch bestärkt, mit den gestalterischen Grundimpulsen weiterzuarbeiten, die ich als Ergänzung des Gebäudes wichtig fand. Wie schon erwähnt, war es in dem neuen Kontext der temporären Setzung problemlos möglich, das Stirnrunzeln zu sein, das auf dem Gesicht des Gebäudes spielt.

200 Heinrich Tessenow: *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916, S. 57.

201 Ebenda, S. 6.



Das Wesentliche

Im Frühjahr und Sommer 2021 setzte ich mich erneut mit der Geschichte des Festspielhauses auseinander im Rahmen eines Stipendiums des Fonds Darstellende Künste in Hellerau.

Dabei stieß ich auf das Foto oben rechts, das den von Heinrich Tessenow gestalteten Leseraum auf der Westseite im ersten Stock des Festspielhauses zeigt.

Dort ist zu sehen, dass dieser Einrichtungselemente enthielt, die auf eine konkrete Funktion des Raumes schließen lassen, wie es auch der Name tat: Leseraum. Nun sind die konkreten Farben aus den Fotografien nicht zu bestimmen, aber es gibt eindeutig farbige Materialien. Ebenso gibt es Formen, die über ihre Funktion hinaus gebogen, gliedernd, schmückend sind: Es gibt Vorhänge mit Faltenwurf, zierende Nieten, geschwungene Stuhllehnen und gemusterte Stuhlpolster, Zierleisten und Wandverkleidungen. Anscheinend ging es Tessenow in der Inneneinrichtung klar um die Nutzbarkeit und wohnliche Atomsphäre dieser beiden Räume anstatt um das Statement eines nackten White Cube.

„Stellen Sie sich den Effekt des Gesetzes des Ripolin vor. Jeder Bürger ist angehalten, seine Vorhänge, seine Damastbezüge, seine Tapeten, seine Ornamente durch eine reine Schicht von weissem Ripolin zu ersetzen. Man räumt bei sich auf: Es gibt nirgends mehr eine schmutzige Ecke oder eine dunkle Ecke: Alles zeigt sich, wie es ist. Und dann räumt man in sich auf, weil man beginnt, nichts zuzulassen, was nicht erlaubt, autorisiert, gewollt, erwünscht, konzipiert ist: Man handelt nicht ohne ein Konzept. Wenn Sie von Schatten und dunklen Ecken umgeben sind, sind Sie nur bis zu der ungefähren Grenze der dunklen Zonen bei sich, die Ihr Blick nicht mehr durchdringt; Sie sind nicht Herr im Haus. Nach dem weissen Anstrich werden Sie Herr Ihrer selbst sein.“²⁰²

Abbildung zitiert aus: „Das junge Hellerau“. In: Jahrbuch *Der Rhythmus*, II. Band, 2. Hälfte (1913), Reprint 2. Aufl., Dresden 1993

Aktuelle Ansicht des Raumes, 2022

202 Le Corbusier: „L'art decoratif d'aujourd'hui“, Paris 1924 (Dt. von Hansjörg Gadient); Zit. nach: Hansjörg Gadient: „Weiss: Farbe der Furcht. Eine Deutung der Farbe Weiss als Instrument der Bannung und Bändigung unserer grössten Ängste“, in: *Tec21*, 129/2003, S. 7: <http://doi.org/10.5169/seals-108839>.



In der aktuellen Restaurierung ist der ursprüngliche ‚Leseraum‘, als Ecksalon West bezeichnet, als leerer Raum mit komplett weißen Wänden gestaltet. Eine stationäre Möblierung gibt es nicht. Dadurch wird der Eindruck erzeugt, dass das Wesentliche der Gestaltung die in Weiß gehaltene Kubatur ist. Die originale Inneneinrichtung ist nicht rekonstruiert oder re-interpretiert worden, sondern wurde zugunsten der Behauptung einer weißen Neutralität einfach weggelassen. Sicher lässt sich das Gebäude klarer architekturhistorisch positionieren, wenn es nur in einem durchgängigen Stil präsentiert wird. Das kann allerdings nur durch die nachträgliche Konstruktion eines im Sinne des „Gesetzes des Ripolin“ bereinigten Narratives geschehen, das das Gebäude in einem Zustand vor jeglicher Nutzung darstellen möchte. Dabei ist das Weiß der Wände genauso Oberfläche, wie es eine Farbe oder eine Wandverkleidung wäre, die die materielle Realität der Bauteile in der Wand versteckt. Diese nachträgliche plakative Vereinfachung geht wiederum auf Kosten der Komplexität von Tessenows gestalterischer Planung eines lebendigen Gebäudes mit konkreter Nutzung. Dieses Zusammenspiel der architektonischen Form des Gebäudes mit den Einbauten und Möbeln, die eine Aneignung durch Nutzung erst möglich machen, sehe ich als das Wesentliche eines funktionierenden Gebäudes an.

Als Gestalterin habe ich den Wunsch, dass Gebäuden, die denkmalgeschützt sind, aber aktiv bespielt werden, Raum gelassen wird für den Dialog mit Einbauten und Objekten, die weder museal wirken noch den Architekturstil affirmativ nachahmen. Ich fände es inspirierend, ein Foto des alten Leseraumes im Ecksalon West aufzuhängen, um zu vergegenwärtigen, dass auch die Rekonstruktion eine Version des Festspielhauses mit einem eigenen Narrativ ist.



7. Zusammenfassende Überlegungen

Diese unsere dritte Fallstudie zum Zusammenhang von Architektur, Raumsituation und -nutzung sowie kuratorischen Entscheidungen und programmatischem Profil am Beispiel des Festspielhauses/Geländes Hellerau bzw. des Produktionshauses HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste ist erheblich umfangreicher geworden als die vorangegangenen beiden ARBEITSHEFTE zum Forum Freies Theater Düsseldorf und dem PACT Zollverein Essen. Das liegt vor allen Dingen daran, dass wir uns recht ausführlich mit der Geschichte der Wieder-Aneignung des Hauses und Geländes als Kulturort in den 1990er-Jahren beschäftigt haben, dabei einiges an Material gesichtet und dadurch, dass wir es hier veröffentlichen, für zukünftige Recherchen sichtbar und zugänglich machen möchten. Wichtig und noch einmal deutlicher hervorgetreten ist dabei die Tatsache, dass es sich um zwei verschieden akzentuierte und unterschiedlich institutionell eingebundene Aneignungsbewegungen handelt: die der kuratorischen Programmierung und im Verein gemeinsam geplanten künstlerischen Nutzung sowie die der architektonischen Re-Konstruktion und baulichen Sicherung.

Die Aktivitäten in beiden Feldern sind in den 1990er-Jahren eng miteinander verzahnt, insofern im (Förder)Verein Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. die Architekten/Baugruppe und die AG Künstlerisches Programm unmittelbar zusammenarbeiteten und gemeinsam – in einem umfangreichen Prozess der Reflektion und Konzeption – die Diskussion darum führten, wie die zukünftige Nutzung und bauliche Re-Konstruktion aussehen könnte. Dieses Ineinander zu beobachten und nachvollziehbar zu machen, war für uns ein interessanter und wichtiger Aspekt dieses ARBEITSHEFTES. Der Prozess, das In-

einander in einer solchen Konstellation und offenen Form ist selten zu finden. Die von der Wüstenrot-Stiftung 1995 gemeinsam mit dem Verein veranstaltete Konferenz und deren Publikation machen die Relevanz dieses Diskurses sehr deutlich.

Das Ineinander von baulich-architektonischer und künstlerisch-kuratorischer Aneignung sowie die sich anschließenden architektonischen Wettbewerbe, zu deren Ausschreibungstexten wir Zugang hatten, haben wir in diesem ARBEITSHEFT ausführlich dokumentiert. Sie zeigen einiges von der Vielfalt der Ideen, Initiativen und Aktivitäten, die sich hier im noch nicht institutionalisierten Zustand des Hauses entwickeln konnten.

Die kuratorische Programmierung der 1990er-Jahre genauer zu dokumentieren, hat uns auch deswegen interessiert, weil hier nach der Wende ein erster gemeinsam bespielter und organisierter Ort entstand, an dem ost- wie westdeutsche Künstler:innen und Kurator:innen mit ihren jeweiligen Netzwerken zusammen agierten. Eine genaue Profilierung dieser Programme, die wir hier in der Chronologie unter Punkt 4.1 dokumentieren, konnten wir in diesem Kontext aber nur an wenigen Beispielen nachvollziehen. Die Verbindung zwischen Inbesitznahme des Ortes durch künstlerisch-kuratorische Nutzung und gleichzeitiger baulicher Sicherung haben wir als Aneignungsbewegung(en) bezeichnet und damit auf die Bedeutung dieses Begriffs rekurriert, die auch in der Stadtethnographie eine gewichtige Rolle spielt, wie es u.a. Alexa Färber erläutert hat: „Um Aneignung handelt es sich danach dann, wenn [...] sich darin neue Praxis- und Bedeutungszusammenhänge Raum verschaffen; dabei verhalten sich die Akteur:innen taktisch subversiv, um temporär und situativ Zusammenhänge für diese eigenen Bedeutungen innerhalb einer bestehenden Ordnung zu schaffen“²⁰³. Solch grundsätzlich basisdemokratisch orientiertes Verständnis von Aneignung, das wir teilen, wird allerdings – und auch das ist sowohl begrifflich wie

203 Alexa Färber: „Greifbarkeit der Stadt: Überlegungen zu einer stadt- und wissensanthropologischen Erforschung stadträumlicher Aneignungspraktiken“, in: *derive* 40/41, 2010, S. 100–105, hier: 100.



in der konkreten Nutzungsgeschichte in Rechnung zu stellen – vehement konterkariert durch die historischen Zustände und Nutzungen, die das Festspielhaus durchlaufen musste und die Resultate ganz anderer Formationen, der von staatlicher/militärischer Machtausübung, waren. Nicht zuletzt ist das etwas, was man als Entwicklung an der Geschichte dieses Ortes studieren kann.

Die Bau- und Nutzungsgeschichte in ihrer Gesamtheit gesehen ist eine komplexe, die in mehreren Schichten einen Teil deutscher und europäischer Geschichte des 20. Jahrhunderts repräsentiert. Wir haben hier vier Nutzungsschichten angesprochen, die der aktuellen vorausgingen und die sich überlagern. Es beginnt 1911/12 mit der Planung und Errichtung des Hauses und der Anlage als Teil des Gartenstadt-Projektes Hellerau durch den Architekten Heinrich Tessenow in enger Kooperation mit dem Komponisten und Musikpädagogen Jaques-Dalcroze, dem Szenografen und Raumgestalter Adolphe Appia sowie dem Maler, Bühnenbildner und Lichtgestalter Alexander von Salzmann. 1936 wird das Gelände und Gebäude von den Nationalsozialisten beschlagnahmt, zu Kaserne und Polizeischule ‚enteignet‘. Die dritte historische Schicht der Nutzung war Resultat des 2. Weltkriegs, als das Gebäude und Gelände an die sowjetische Militärverwaltung als Lazarett der Roten Armee übergang. Schließlich wurde zu Beginn der 1990er-Jahre mit dem von Künstler:innen, Kurator:innen, Architekten u.a. gegründeten Verein – als vierte Nutzungsschicht vor der aktuellen – eine Wieder-Aneignung als Kunst- und Kulturort initiiert.

Alle daran Beteiligten wie auch die aktuell dort arbeitenden Künstler:innen und Kurator:innen beziehen sich – selbstverständlich und immer wieder betont – auf die architektonische, szenografische wie aufführungspraktische Bedeutung der historischen Experimente, die am Anfang des Unternehmens und des Gebäudes standen. Dieser Bedeutung trägt ebenso der Denkmalschutz wie der in Ausarbeitung befindliche Antrag auf Aufnahme der gesamten Gartenstadt Hellerau und des Festspielgeländes in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes Rechnung.

Die Konkretion dessen, was als Denkmal geschützt werden soll und muss und wie es sich zu einer aktualisierten Aneignung des Hauses und Geländes als Kunstort verhält, ist eine nicht einfach zu beantwortende Frage, die uns gelegentlich auch als Intransparenz von Entscheidungen begegnet ist. Auf jeden Fall kann sie immer wieder neu gestellt werden, u.a. auch in Referenz auf eine heute zu realisierende Monumentalität der Architektur des Festspielhauses, die durch den Purismus der weißen Innengestaltung noch unterstützt wird.

Zentral und wichtig festzuhalten für die aktuelle Programmierung und Bespielung von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste ist – ähnlich wie bei PACT Zollverein aber doch in ganz anderem Kontext und Ausgestaltung – die Tatsache, dass es sich hier um ein Gelände handelt, auf dem neben historischen Bauten der ersten Schicht zwei als Kasernen genutzte Gebäudeanlagen erhalten sind, deren eine schon vor längerer Zeit umgebaut wurde. Die zweite Kasernenanlage – jetzt Ostflügel genannt – wird aktuell für die künstlerisch-kuratorische Nutzung umgebaut. Dazu kommen die Außenbereiche mit dem Kulturgarten und einem noch nicht definierten großen Platz vor dem Festspielhaus. Die Anlage ermöglicht u.a. in Residenzprogrammen eine Erweiterung des im engeren Sinne verstandenen Produktions- und Aufführungshauses.

Die von uns aus den aktuellen künstlerischen Projekten des Hauses ausgesuchten Beispiele zeigen, wie unterschiedlich und variabel die Räume genutzt werden und wie auch das Ausgreifen des Programms in die Stadt Bestandteil des kuratorischen Programms wird. Vielfältiges Experimentieren mit den von den architektonischen Voraussetzungen her möglichen räumlichen Anordnungen ließe sich als zeitintensive künstlerische Arbeit vor Ort z.B. mit einer Residenz verbinden. Vielleicht lässt sich ja so auch die Idee eines mit verschiedenen Hochschulen gemeinsam betriebenen künstlerisch forschenden Laboratoriums – was als Konzept in den 1990er-Jahren diskutiert wurde – erneut ins Spiel bringen.



Autor:innen

Doris Dzierk ist bildende Künstlerin und Szenografin und lebt in Leipzig. Sie entwirft Bühnenbilder und Installationen u.a. für Meg Stuart, Moriah Evans, matthaei & konsorten, doublelucky productions und Cathy Milliken/Robyn Schulkowsky/Dietmar Wiesner. Neben dem performativen Kontext entwickelt sie räumliche Konzepte für temporäre Zusammenkünfte wie „The New Infinity“ (Berliner Festspiele) und den Tanzkongress 2019. In ihren Installationen setzt sie sich mit Themen wie Materialität, Transformation und Zuhause auseinander, z.B. in „X-Wohnungen“, beim C 60 Collaboratorium (Wissen Kneten 2014), der Münchner Biennale für neues Musiktheater, auf Einladung von raumlaborberlin sowie dem Zentrum für Kunst und Urbanistik ZK/U („AIRNSHARE“, 2021) und in Zusammenarbeit mit Anke Philipp (u.a. „STICK WITH ME“, GfzK Leipzig, 2021). Doris Dzierk erhielt 2009 einen Hamburger Rolf-Mares-Preis und 2012 einen Bessie-Award für ihre Szenografie für „BLESSED“.

Moritz Lobeck wurde in Dresden geboren und studierte Musikwissenschaften, Stadtsoziologie und Psychologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er arbeitete als Dramaturg für zahlreiche Produktionen u.a. an den Staatsopern Berlin, Stuttgart, Wien und in Salzburg. Ab 2011 war er Dramaturg und Leiter für Marketing und Development der Staatsoper Stuttgart, von 2014 bis 2018 Leitender Dramaturg der Wiener Festwochen für Musik und Musiktheater, seit 2018 ist er Programmdirektor für Musik und Medien in HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste. Gemeinsam mit internationalen und lokalen Partnern entwickelt er hier mit HYBRID eine Plattform zeitbasierter und interaktiver Medienkunst, seit 2019 leitet er außerdem das ursprünglich 1987 von Udo Zimmermann gegründete Festival *Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*.

Harriet Maria Meining und Peter Meining sind Künstler, Regisseure, Autoren und Produzenten. In den Neunziger Jahren eröffneten sie in Dresden mehrere illegale Kunstclubs. Bis 2014 arbeiteten sie unter dem Namen norton.commander.productions. und produzierten mit internationalen freien Theaterhäusern, Schauspielhäusern und Festivals über 50 Eigenproduktionen. Neben Theaterinszenierungen und Performances entstanden zudem Experimentalfilme, Videoinstallationen und Hörspiele. Zwischen 1998–2008 kuratierten sie mehrere Kunst- und Theater/Performancefestivals. Für ihre Arbeit erhielten sie 1997 den Kunstförderpreis der Stadt Dresden, 2010 für ihr Gesamtschaffen den erstmals vergebenen George Tabori Preis. Seit 2018 sind sie als Filmschaffende tätig und gründeten die Produktionsfirma MauerFilm.

Carena Schlewitt ist seit 2018 Intendantin von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste in Dresden. Sie wurde 1961 in Leipzig geboren, studierte an der Humboldt-Universität Berlin Theaterwissenschaft und arbeitete von 1985–1993 an der Akademie der Künste der DDR in Berlin. Sie wirkte als Dramaturgin und stellvertretende Künstlerische Leiterin an Produktionshäusern (Podewil Berlin, FFT Düsseldorf, HAU Berlin) und bei internationalen Festivals. Von 2008–2018 war Carena Schlewitt Direktorin der Kaserne Basel und gründete als Künstlerische Leiterin das internationale Theaterfestival Basel 2012 neu. Zu ihren Schwerpunkten gehören neben der Begleitung und Entwicklung der freien Theaterszene in Deutschland und in der Schweiz die Auseinandersetzungen des Theaters mit den Transformationsprozessen in Ostdeutschland und Osteuropa, die Entwicklung des internationalen Performancetheaters sowie das Verhältnis Theater und öffentlicher Raum.

Detlev Schneider, Theater- und Kulturwissenschaftsstudium in Leipzig und Berlin, theaterpublizistische Tätigkeit, speziell über Szenografie, Theaterarchitektur und theatrale Grenzbereiche, 1989 Mit-Initiator der Neubegründung des Festspielhauses Hellerau in Dresden, 1990–2000 Vorsitzender von dessen internationalem Trägerverein und 1992–2002 Künstlerischer Leiter. Redaktionsmitglied von *tanzAKTUELL*. 1996–2001 Ko-Kurator der *Tanzwoche Dresden*. 2001 Gründungsmitglied der Trans-Media-Akademie Hellerau und Ko-Kurator ihres Festivals *CYNETART*. Diverse Jury- und Beirats-tätigkeiten u.a. Hauptstadtkulturfonds Berlin. Initiator und 2004–2007 Künstlerischer Co-Direktor von *TESLA medien>kunst<labor Berlin*. 2009–2013 Vize-Vorsitzender der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft. Studien und Projekte zu den Schnittflächen von medialer Performance, Musiktheater und Installation.



Quellen- verzeichnis

„ARK Dresden – Arche für unterschätztes Wissen“, in: *MAGAZIN*, 1/2021: <https://www.hellerau.org/de/ark-dresden-arche-fuer-unterschaetztes-wissen-1-2021/>, 23.11.2022.

Arns, Inke: *Neue Slowenische Kunst (NSK) – Eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Regensburg 2002.

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Topographische Registratur, Konzeptionssammlung, Karl-Liebke-Str. 56, Wettbewerbsunterlage, Auslobung Ideenwettbewerb Festspielgelände Dresden-Hellerau, Dresden 1997.

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Topographische Registratur, Konzeptionssammlung, Karl-Liebke-Str. 56, Wettbewerbsunterlage, Auslobung Realisierungswettbewerb Festspielhaus Hellerau, Dresden 1999.

Bakstein, Josif: „Bemerkungen zum literarischen Konzeptualismus“, übers. von Elisabeth Dobringer, in: Ilya Kabakov: *NOMA oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten. Eine Installation*, Ostfildern 1993, S. 61–65.

Battis, Eva M./Nils M. Schinker/Thomas Will: *Hellerau – Ort der Moderne*, in: Förderverein Weltkulturerbe (Hg.): 2022, S. 26–37.

Beacham, Richard C.: „Adolphe Appia – Von der Theorie zur Praxis“, in: Dieter Jaenicke und Ralf Lindner (Hg.): *Rekonstruktion der Zukunft*, Leipzig 2017, S. 53–58.

Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia – Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006.

Becker, Sibylle: „Festspielhaus Hellerau“, in: *Bauwelt*, 27/2000, S. 8.

Brandstetter, Gabriele/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias*, Berlin 2010.

Brandstetter, Gabriele/Birgit Wiens: „Ohne Fluchtpunkt: Szenische Module und der Tanz der Teile“, in: Brandstetter/Wiens 2010, S. 7–36.

Brüderlin, Markus: „Die Aura des White Cube. Der sakrale Raum und seine Spuren im modernen Ausstellungsraum“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 76, H. 1/2013, S. 91–106.

Buber, Martin: „Das Raumproblem der Bühne“ (1913), in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme: *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2012, S. 428–433.

Büscher, Barbara: „Traces and Documents as Medial Transformations, or: How to Access Performance Art History“, in: *Stedelijk Studies*, #3/2015: <https://stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/>, 05.11.2022.

Büscher, Barbara: „Mobile Spielräume“, in: Barbara Büscher/Verena E. Eitel/Beatrix v. Pilgrim (Hrsg.): *Raumverschiebung*, Hildesheim 2014, S. 43–60.

Burckhardt, Liane/André Meier (Hg.): *Autoperforationsartistik/ Bemerke den Unterschied: Micha Brendel, Peter Dittmer, Else Gabriel, Rainer Görß, Jörg Herold, Via Lewandowsky und Durs Grünbein*, Katalog, Nürnberg 1991.

Darr, Norma M.: „Reading the Body and Blood of Parsifal: A Performance at Hellerau“, in: *The Music Quarterly*, No. 4, Winter 1996, S. 629–647.

Demuth, Marion/Udo Zimmermann (Hg.): *Klang – Raum – Bewegung. 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik*, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1996.

Deutsche Bauzeitschrift (DBZ) (Hg.): *Ruhnau – Versammlungsstätten*, Gütersloh 1969.

Durth, Werner (Hg.): *Entwurf zur Moderne. Hellerau: Stand Ort Bestimmung*, Stuttgart 1996.

„Elektrisches Lagerfeuer im Festspielhaus Hellerau“, Text zur Fotostrecke von Dieter Wuschanski, *Freie Presse* vom 15.09.2019: <https://www.freiepresse.de/bildergalerien/elektrisches-lagerfeuer-im-festspielhaus-hellerau-galerie49789>, 22.11.2022.

Ernst, Michael: „Wer die Geschichte von Hellerau vergisst, wird die Gegenwart nicht begreifen“, <https://www.hellerau.org/de/schwur-der-steine-1-2022/>, 25.12.2022.

Ernst, Michael: „Neue Räume für die Kunst“, in: *Hellerau MAGAZIN*, 2/2021: https://www.hellerau.org/de/ostflue/gel_2-2021/, 15.12.2022.

Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.: *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, ohne Seitenangabe.

Flügge, Anja: „Das Festspielhaus Hellerau – Wandel in Nutzung und baulicher Struktur“, in: *Dresdner Hefte*, Nr. 51/1997, (3. Aufl. 2007), S. 47–53.

Förderverein Weltkulturerbe Hellerau e.V. (Hg.): *Hellerau – Ort der Moderne*, Dresden 2022.

Geißler, Frank, Mitarbeit Sylvia Freydank (Hg.): *Kunst und Künstlichkeit. Zum Verhältnis von Technologie und künstlerischer Kreativität. Kolloquium 4.–5.10.2001*, Saarbrücken 2003.

Geißler, Frank: *Neue Musik und Medien. Kolloquium 6.–8.10.1997*, Altenburg 2000.

Geißler, Frank/Marion Demuth (Hg.): *Musik Macht Mißbrauch. Kolloquium des Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik 6.–8.10.1995*, Altenburg 1999.

Gorgas, Gabriele: „Aller guten Dinge sind drei. Vorbei, aber nicht zwingend vergessen oder gar nie wieder: das Festival ‚Appia Stage Reloaded‘ im Festspielhaus Hellerau“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* vom 24.09.2019.

Hähle, Wolfgang: „Probleme der Denkmalpflege“, in: Werner Durth 1996, S. 95–101.

Hähle, Wolfgang: „Errettet aus dem Niemandsland. Das Festspielhaus. Ein Denkmal von nationaler Bedeutung und internationalem Kunstwert“, in: *Utopie Existenz Utopie. Rekultivierung des Festspielhauses 1990–2006*, Ausstellungskatalog (Redaktion: Marion Demuth, Claudia Reichardt, Gabriele Gorgas), Dresden 2006, S. 14–15.

Hannusch, Heidrun: „Utopie oder Vision – Kühnes Projekt für Hellerau“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* vom 20.05.1998.

Hansmann, Sabine: *Monospace and Multiverse. Exploring Space with Actor-Network-Theory*, Bielefeld 2021.

Henrichs, Benjamin: „Theater der Welt in Dresden: eine Regung von Freude“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 28 vom 05.07.1996: <https://www.zeit.de/1996/28/dresden.txt.19960705.xml/komplettansicht>, 05.11.2022.

Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): *Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik*, Dresden 2006.

„In jedem Moment alles sichtbar machen – Musiktheater ‚Schlachthof 5‘ nach dem Roman von Kurt Vonnegut“, in: *MAGAZIN*, 2/2020: <https://www.hellerau.org/de/in-jedem-moment/>, 23.11.2022.



Kirsten, Johannes: „Trauma mit Sprüngen – Wie aus ‚Schlachthof 5‘ ein Musiktheater wurde“: <https://www.hellerau.org/de/trauma-mit-spruengen/>, 23.11.2022.

Klempnow, Bernd: „Dieses magische Weiß gibt es auch in Blau“, in: *Sächsische Zeitung* vom 03.09.2019.

Kohse, Petra: „Final Countdown im Lodenjanker“, in: *taz. die tageszeitung* vom 04.10.1994, S. 12.

Koneffke, Silke: *Theater Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin 1999.

Lazardzig, Jan: „Homo Ludens, BRD“, in: *MAP #10*, Oktober 2019: <http://www.perfomap.de/map10/modellieren/homo-ludens-brd.-zu-werner-ruhnaus-spielraumkonzeptionen>, 25.12.2022.

Leeker, Martina: „Theater und Medien. Eine (un)mögliche Verbindung“, in: dies. (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 10–34.

Lobeck, Moritz: „Mehr Chaos, bitte! Zeitgenössische Musik und Kultur der Digitalität“, in: *MAGAZIN*, 1/2019: <https://www.hellerau.org/de/mehr-chaos-bitte/>, 13.11.2022.

Machon, Jacqueline: *Immersive theatres*, Basingstoke 2013.

Memorandum für Hellerau, in: Durth 1996, S. 157–159.

Michelis, Marco de: *Heinrich Tessenow: Das architektonische Gesamtwerk*, Stuttgart 1991.

Müller, Hans-Stefan: *Festspielhaus Hellerau*, Diplomarbeit TFH Berlin, Berlin 1996, <https://www.arch-m.de/projekte/hellerau/Diplom.pdf>, 25.12.2022.

Meyer, Friederike: „Weißraum für die Hochkultur“, in: *Bauwelt*, 37/2006, S. 31.

Museum Folkwang, Tobias Burg, Astrid Ihle (Hrsg.): *Nancy Spero – Acts of Rebellion*, Essen/Göttingen 2019.

Neitzel, Britta: „Facetten räumlicher Immersion in technischen Medien“, in: *Montage/AV*, H.17-2/2008, S. 145–158.

Nicolai, Klaus: „Trans Media Akademie Dresden Hellerau – Institut für integrale Wahrnehmungs- und Medienforschung“, in: Geißler 2003, S. 94–103.

O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

Oppeln, Michael von: „Projekttheater Dresden: Konzept und Werdegang“, in: Barbara Büscher/Carena Schlewitt u.a.: *Freies Theater. Deutsch-deutsche Materialien*, Hagen 1991, S. 188.

Reichardt, Claudia: *Die Galerie bleibt während der Öffnungszeit geschlossen. Wanda und die Villa Marie 1982–1990*, Berlin 2010.

Rokkem, Freddie: „Continuity and Disruption. Martin Buber, Hellerau and The Space Problem in Theatre“, in: Brandsteller/Wiens 2010, S. 206–221.

Ruhnau, Werner: „Der Theaterarchitekt als Theaterprophet“, in: *Theater heute*, H. 4, 1960, S. 18.

Schinker, Nils M.: „Die Zeugnisse der Lebensreformideen in Hellerau“, in: Förderverein Weltkulturerbe 2022, S. 78–99.

Schneider, Detlev: Anlage 1.07.7.3, in: Auslobung Ideenwettbewerb Festspielgelände Dresden–Hellerau, Dresden 1997, S. 62–63.

Schöpp, Manuela: *Konzeptualismus diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs*. Diss. FU Berlin 2012, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17336>, 05.11.2022.

Selle, Gert: „Werkstatt des Erinnerns“, in: Durth 1996, S. 65–79.

Sonntag, Nina: *Raumtheater. Adolphe Appias theaterästhetische Konzeption in Hellerau*, Essen 2011.

„Stadt.Raum.Fluss. Zeitgenössische Perspektiven zur Stadt“, in: *MAGAZIN*, 1/2021: <https://www.hellerau.org/de/stadt-raum-fluss-zeitgenoessische-perspektiven-zur-stadt-1-2021/>, 22.11.2022.

Stehfest, Rico: „Kein Stationendrama. fachbetrieb rita grechen verführen ihr Publikum in Hellerau mit ‚Was ist mehr zu viel als alles‘“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* vom 16.12.2019.

Teckert, Christian: „Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur“, in: *Kunstforum*, Bd. 186, Juni/Juli 2007.

Tiedemann, Kathrin: „Anti-Barock. Momentaufnahmen in der Freien Szene Dresden“, in: *Theater der Zeit*, Juli/August 1994, S. 33–37.

Utopie Existenz Utopie. Rekultivierung des Festspielhauses 1990–2006, Ausstellungskatalog (Redaktion: Marion Demuth, Claudia Reichardt, Gabriele Gorgas), Dresden 2006.

Wangerin, Gerda/Gerhard Weiß: *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876–1950*, Essen 1976.

„Wir laden die Leute ein und zeigen, wer wir sind. Wir feiern ein Fest.“ Ein Gespräch mit Werner Ruhnau und Elisabeth Stelkens von Johannes Odenthal und Detlev Schneider“, in: *Tanz aktuell*, 5/Sept.–Okt. 1992, S. 8–13.

Materialien

Appia Stage Reloaded, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Programmheft: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2019-06-19-he_appia_flyer_preview06.pdf, 22.11.2022.

„Arche für unterschätztes Wissen“, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Programmflyer, 2021.

Meier-Scupin & Petzet Architekten: *ZeitRaumHellerau*, Forum zeitgenössischer Kunst und Kultur, 26.02.2002.

Meier-Scupin & Partner Architekten: *Gesamtkonzept Freiflächen Festspielhausgelände Vorentwurf Lph. 2*, 29. Oktober 2010.

Schlewitt, Carena im Gespräch mit Barbara Büscher und Verena E. Eitel am 23.01.2019 in Dresden, (unveröffentl. Transkription).

Technical Rider, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2020-01-07_hellerau_technik-komprimiert.pdf, 12.12.2022.

Zimmermann, Fabian im Gespräch mit Barbara Büscher und Verena E. Eitel am 22.04.2022 in Berlin, (unveröffentlichte Transkription).



Websites

Website Hellerau: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2020-07-14-download_geschichte_hellerau.pdf, 13.12.2022.

Website Wüstenrot-Stiftung: <https://wuestenrot-stiftung.de/gartenstadt-hellerau/>, 13.12.2022.

Website fachbetrieb rita grechen: <https://ritagrechen.de/projekt.php?id=was-ist-mehr-zu-viel-als-alles>, 23.11.2022.

Website Anna Till: <https://www.annatill.de/tension-break-patern-intrigue-by-hammer-hernandez-roggan-till-appia-stage-hellerau-dresden/>, 22.11.2022.

Bildnachweise

S. 10

- 1 Festspielhaus Vorderseite und Vorplatz, Tag des offenen Denkmals, 2021 © Peter R. Fiebig
- 2 Festspielhaus Rückseite, Tag des offenen Denkmals, 2020 © Peter R. Fiebig
- 3 Festspielhaus Vorderseite und Vorplatz, Tag des offenen Denkmals, 2021 © Peter R. Fiebig
- 4 Festspielhaus, Foyer Ost © Peter R. Fiebig

S. 12

- 1 Lageplan Hellerau, Gebäude und Areal; Technical Rider, S. 19 © Zeichnung: Tobias Blasberg

S. 26

- 1 Festspielhaus Vorderseite, 1994 © Fabian Zimmermann
- 2 Festspielhaus, Saal nach Norden, 1997 © Fabian Zimmermann
- 3 Festspielhaus, Saal nach Süden, 1997 © Fabian Zimmermann
- 4 Festspielhaus, Sanierung Dach © Fabian Zimmermann

S. 28–29

1–17 Festspielhaus Saal, Abbau der nachträglich eingebauten Wand in Einzelsequenzen (Animationen) © Fabian Zimmermann/atelier-4d Architekten

S. 35

1–2 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Topographische Registratur, Konzeptionssammlung, Karl-Liebknecht-Str. 56, Wettbewerbsunterlage, Auslobung Realisierungswettbewerb Festspielhaus Hellerau, Dresden 1999, S. 44–45.

S. 37

1 Grundriss Erdgeschoss / Ansicht Festspielhaus / Schnitt Gästehäuser M 1/200 © Meier-Scupin Architekten (Dokumententitel: 2 LAYOUT 1_200 EG)

S. 40

1 Ausschnitt aus: Nutzung Festspielgebäude im Übergang zum Endausbau / Nutzungsvarianten großer Saal nach Endausbau © Meier-Scupin Architekten (Dokumententitel: 8 LAYOUT Funktion_Entwicklung)

S. 47

- 1 Carsten Ludwig „Ein Monat in Dachau“ (1994) © Detlef Ulbich, zit. nach Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. (Hg.): *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, unpag.
- 2 Carsten Ludwig „Ein Monat in Dachau“ (1994) © Gabriele Gorgas
- 3 Carsten Ludwig „Der Obelisk“ (1993), Abteilung Geologen © Hans-Ludwig Böhme, zit. nach Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur e.V. (Hg.): *Festspielhaus Hellerau*, Dresden 1999, unpag.

S. 48

- 1–3 Dokumentation der Ausstellung von Nancy Spero im und am Festspielhaus Hellerau, Juni/Juli 1998 © Lothar Sprenger
- 4 Dokumentation der Ausstellung von Leon Golub im Festspielhaus Hellerau, Juni/Juli 1998 © Lothar Sprenger

S. 49

- 1 Dokumentation der Ausstellung von Leon Golub im Festspielhaus Hellerau, Juni/Juli 1998 © Lothar Sprenger
- 2–4 Dokumentation der Ausstellung von Nancy Spero im und am Festspielhaus Hellerau, Juni/Juli 1998 © Lothar Sprenger

S. 50

1–6 „Alltage“ (Les Jours Ordinaires). Installation von Christian Boltanski und Jean Kalman, Festspielhaus Hellerau, *Theater der Welt* 1996 © Barbara Büscher

S. 70

- 1 „Maximum Black“ (2002). Installation und Konzertevent anlässlich der Feier zum 10-jährigen Bestehen der Europäischen Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V. © Harriet Maria und Peter Meining
- 2 Festival „HighLights“ (2000). Lichtinstallation der Künstlergruppe LPG auf dem Vorplatz © Thomas Fissler
- 3 „Grenzgebiet Heimat“ (2007). Otmar Wagner performt „Große Heimat Europa“ © Harriet Maria und Peter Meining

S. 71

- 4 „Kosmotest“ (1999): Martina Couturier, Blix Bargeld in einem Feld aus Daunenfedern © Harriet Maria und Peter Meining
- 5 „Terrain! Terrain! Pull up! Pull up!“ (2000): Die Piloten Christian Kuchenbuch, Vladimir Weigl © Harriet und Peter Meining

S. 73

- 6 „Genetik Woyzeck“ (1997): Lars Rudolph als Woyzeck, Martin Wuttke als Andres © Harriet Maria und Peter Meining

S. 80

- 1 Festspielhaus Grundriss Erdgeschoss; Technical Rider, S. 2 © Zeichnung: Tobias Blasberg; Zeichnungsvorlage MSP, München

S. 81

- 1 Festspielhaus, Großer Saal © Peter R. Fiebig
- 2 Festspielhaus, Großer Saal, Seitenbühne Ost © Peter R. Fiebig
- 3 Festspielhaus, Großer Saal © Joerg R. Oesen

S. 82–83

1–8 Bestuhlungspläne Varianten
© HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste;
Planersteller: Brandschutzbüro Schaller

S. 84

- 1–2 Festspielhaus, Großer Saal, Tag des offenen Denkmal's 2018 © Peter R. Fiebig
- 3–4 Festspielhaus, Nancy-Spero-Saal (Oberlichtsaal West) © Peter R. Fiebig

S. 85

- 1–2 Festspielhaus, Dalcroze-Saal (Oberlichtsaal Ost) © Peter R. Fiebig
- 3–4 Festspielhaus, Foyer Ost © Peter R. Fiebig

**S. 86**

- 1 Kulturgarten, Tag des offenen Denkmals, 2020
© Peter R. Fiebig
- 2 Kulturgarten, *Parkour* – Festival der Freien Szene
Sachsens, 2020 © Klaus Gigga
- 3 Kulturgarten, „KLIMAFEST GASTSTUBE“, 2022
© Stephan Floss

S. 104

- 1–2 „Schlachthof 5“, 2020 © Stephan Floss

S. 105

- 1–3 „Schlachthof 5“, 2020 © Stephan Floss

S. 107

- 1–4 „Was ist mehr zu viel als alles“, 2019 © Nicole Wytyczak

S. 109

- 1 HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts
© HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste
- 2 6 HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts, „Floralia“
von Sabrina Ratté © HELLERAU – Europäisches Zentrum der
Künste
- 3 HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts
© HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste
- 4 HYBRID BOX – Modular Gallery for Digital Arts
© HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste

S. 111

- 1–4 „ARK – Arche für unterschätztes Wissen“, 2021 © René
Zieger

S. 113

- 1 „RASTER. electric campfire“ bei *Appia Stage Reloaded*,
2019 © Klaus Gigga
- 2 „RASTER. electric campfire“ bei *Appia Stage Reloaded*,
2019 © Klaus Gigga
- 3 „tension, break, pattern, intrigue“ bei *Appia Stage
Reloaded*, 2019 © Ian Whalen

S. 114

- 1–2 Usbekische Matten © Charlotte Spichalsky
- 3–4 Tanzkongress 2019 – A Long Lasting Affair. Raumkonzept:
Doris Dzierisk. Großer Festsaal, Festspielhaus Hellerau
© Klaus Gigga

S. 115

- 1 Entwurf für den Dalcroze Saal, Doris Dzierisk 2018
© Sarai Feuerherdt

S. 116

- 1 Entwurf für den Dalcroze Saal, Doris Dzierisk 2018
© Sarai Feuerherdt

S. 118

- 1 Abbildung zitiert aus: „Das junge Hellerau“. In: Jahrbuch
Der Rhythmus, II. Band, 2. Hälfte (1913), Reprint 2. Aufl.,
Dresden 1993, S. 19.
- 2 Aktuelle Ansicht des Raumes, 2022 © André Schallenberg



Impressum

Herausgeberinnen der Reihe ARBEITSHEFTE ARCHITEKTUR UND RAUM FÜR DIE AUFFÜHRUNGSKÜNSTE: Barbara Büscher und Annette Menting

ARBEITSHEFT #4: Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste
HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden.
Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte
Barbara Büscher und Verena Elisabet Eitel (Hg.)

Korrektur: Julia Löffler
Gestaltung: Anna Busdiecker

Leipzig, März 2023

© Autor:innen und Fotograf:innen soweit nicht anders angegeben.
Alle Rechte vorbehalten.
ISSN: 2702-3583

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Das transdisziplinäre Forschungsprojekt
„Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ von Barbara Büscher (Theater-/Medienwissenschaft, HMT Leipzig) und Annette Menting (Architekturgeschichte/-theorie, HTWK Leipzig) wird gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft

DFG

Dank

Mit Dank für die Unterstützung durch Informationen, Materialien und Erinnerungen: Tobias Blasberg (HELLERAU Referent der Technischen Leitung), Gabriele Gorgas, Kai Kaden (HELLERAU Technische Leitung), Silke Kosbab (Landesamt für Denkmalpflege Sachsen), Valentina Lauš-Mrusek (Meier-Scupin Architekten), Katharina Lengers, Barbara Lubich, Josef Peter Meier-Scupin (Meier-Scupin Architekten), Michael Müller (Landesamt für Denkmalpflege Sachsen), Henriette Roth (HELLERAU Leitung Kommunikation), André Schallenberg (HELLERAU Programmleitung Theater und Tanz), Lothar Sprenger, Fabian Zimmermann.



#4

**A
R
B
E
I
T
S
H
E
E
T**