UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

Karl von Appen :
Vida docente y teatral : 1945 –1954

Montserrat Navalpotro González

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (http://upcommons.upc.edu/tesis) i el repositori cooperatiu TDX (http://www.tdx.cat/) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX.No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (http://upcommons.upc.edu/tesis) y el repositorio cooperativo TDR (http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing)*. Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (http://upcommons.upc.edu/tesis) and the cooperative repository TDX (http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (framing). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT POLITÉCNICA DE BARCELONA

KARL von APPEN.
Vida docente y teatral.
1945 - 1954

Montserrat Navalpotro González

Director: Antoni Ramón Graells

Programa de Doctorat: Teoria i Història de l'Arquitectura

Facultat de Arquitectura

Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació.

Tesi presentada per obtenir el títol de Doctora per la Universitat Politècnica de Catalunya

Barcelona, setembre 2016

Acta de calificación de tesis doctoral

Curso académico: 2015/2016

Nombre y apellidos MONTSERRAT NAVALPOTRO GONZÁLEZ

Programa de doctorado TEORIA I HISTÓRIA DE L'ARQUITECTURA

Unidad estructural responsable del programa

Resolución del Tribunal

Reunido el Tribunal designado a tal efecto, el doctorando / la doctoranda expone el tema de la su tesis doctoral titulada *KARL VON APPEN. Vida docente y teatral. 1945-1954.*

_____.

Acabada la lectura y después de dar respuesta a las cuestiones formuladas por los miembros titulares del tribunal, éste otorga la calificación:

☐ NO APTO APR☐ADO NO☐LE SOBRESALIEN☐

(Nombre, apellidos y firma) Presidente/a	(Nombre, apellidos y firma) Secretario/a

(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)	(Nombre, apellidos y firma)

Vocal	Vocal	Vocal

_____, _____ de _____ de _____

El resultado del escrutinio de los votos emitidos por los miembros titulares del tribunal, efectuado por la Escuela de Doctorado, a instancia de la Comisión de Doctorado de la UPC, otorga la MENCIÓN CUM LAUDE:

☐ SÍ ☐ NO

(Nombre, apellidos y firma) Presidente de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado	(Nombre, apellidos y firma) Secretario de la Comisión Permanente de la Escuela de Doctorado

Barcelona a _____ de _____ de _____

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos para Antoni Ramon por participar en este proyecto. De manera especial para Janine Schütz del archivo de la Semperoper, quien desde un principio me informó de adónde me tenía que dirigir y siempre ha estado ahí cuando la he necesitado y a su compañera Elisabeth Telle por las molestias. Pero sobre todo a Annemarie Rost por su atención y generosidad, al igual que a su hija. Y como no para Piedad Fernández por su cursillo intensivo de Word y todas las críticas constructivas recibidas.

RESUMEN TESIS

KARL VON APPEN. Vida docente y teatral. 1945 - 1954.

Karl von Appen fue un escenógrafo alemán con repercusión internacional gracias a su paso por la compañia Berliner Ensemble, creada y dirigida por Bertolt Brecht hasta 1956.

Appen llegó a esa compañia justo tres años antes de la muerte del famoso director. Con anterioridad había trabajado en Dresde, donde se había asentado poco antes de la llegada de Adolf Hitler al poder. Luchó contra su régimen y ello le llevó al campo de concentración de donde fue liberado en 1945.

Tras su retorno a la ciudad del Elba empezó de nuevo a trabajar en el Teatro provisional de Dresde como escenógrafo. En 1947 fue nombrado intendente en funciones por la administración local. Su dedicación pasó a ser plena. Su segunda ocupación debía ser en realidad sólo por unos meses, pero se convirtió en años, durando hasta finales de 1949.

Durante este período tuvo la ocasión de reabrir el derribado Teatro Nacional de Dresde en 1948. En 1949 empezó a impartir clases de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Industrial, posteriormente Escuela Superior de Artes Plásticas.

En su trabajo como escenógrafo en Dresde se dedicó principalmente al diseño para óperas, formando un equipo extraordinario con el director de escena Heinz Arnold y el de orquesta Joseph Keilberth, ambos abandonaron la Alemania del Este para instalarse en la del Oeste. También hizo bastantes diseños para teatro. Mientras vivió en Dresde colaboró con Brecht en el diseño de dos obras, por ello se incluyen éstas en la tesis.

Por todo esto acercarse a Karl von Appen no puede limitarse a él como persona y sus obras escenográficas, sino que debe tenerse en cuenta el teatro en la RDA, en particular el de Dresde, y considerar su labor docente, por consiguiente también las principales Escuelas de Arte de la ciudad. Así como la situación en esos años de después de la Segunda guerra.

DOCTORAL THESIS ABSTRACT

Karl von Appen. Teaching and theater career 1945 - 1954

Karl von Appen was an internationally known german stage designer. His international renown is due to his work in the company Berliner Ensemble, which was founded and directed by Bertolt Brecht until 1956.

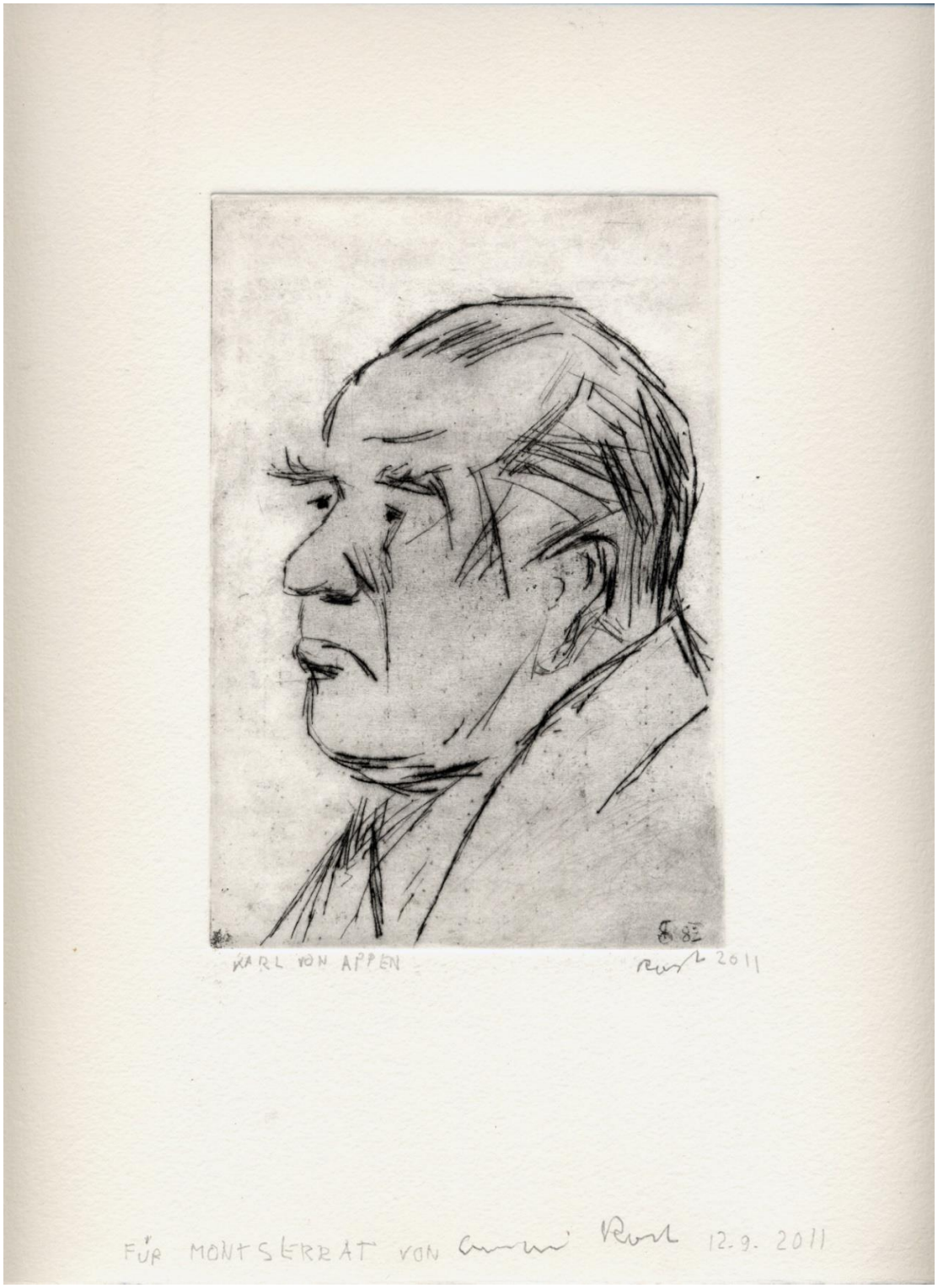
Appen arrived at this company just three years before the death of the famous director. He had previously worked in Dresden, where he had settled down just before Adolf Hitler takeover. Appen fought against his regime. Therefore was deported to a concentration camp from where he was released in 1945.

After returning to the city of the Elba, Appen continued his work in the Provisional Theatre in Dresden as stage designer. In 1947 he was appointed acting theater manager by the local authority and became so a full-time dedication. His second employment should actually take only a few months, but became a couple of years. He stayed until the end of 1949 in this position.

During this period I had the opportunity to reopen in 1948 the demolished National Theater in Dresden. In 1949 he began teaching Stage design at the High School of Industrial Art, later College of plastic Arts.

His work as a stage designer in Dresden was mainly dedicated to the design of operas. He built up a extraordinary team with the stage manager Heinz Arnold and the Orchestra director Joseph Keilberth. Both left East Germany to settle down in West Germany. He also created many theater designs. While living in Dresden Appen collaborated with Brecht in the design of two works which are included in this thesis.

Because of all, an approach to Karl von Appen can not just be constricted as a person and his stage works. It should be considered as well the theater in the GDR,-Dresden in particular- and his teaching career in the main Schools Art of the city. As well has to be kept in mind the situation in the period of time after the Second War.



KARL VON APPEN. Dibujo de Annemarie Rost, Bernau 2011

INDICE

ABREVIATURAS 10
INTRODUCCIÓN 11
1. BREVE SITUACIÓN POLÍTICA EN EL ESTE DE ALEMANIA. 19
2. ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LA ALEMANIA DEL ESTE 26
2.1 Consejo de estudiantes, becas y ayudas. 33
2.2 Academia de Artes plásticas 35
2.3 Escuela Superior de Arte Industrial. 41
2.4 Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde. 1950-1954. 47
2.4.1 Escenografía 55
2.4.2 Facultad de Trabajadores y Campesinos 60
3. TEATRO EN ALEMANIA DEL ESTE. 62
3.1 Aspectos generales. 62
3.1.1 Oficina de cuestiones teatrales. 69
3.1.2 Programación de las obras y sus bases. 71
3.2 Teatro Nacional de Dresde. 75
3.2.1 Primera etapa.1945-1948. 75
3.2.1.1 *Desnazificación en el Teatro Provisional de Dresde. 1945 – 1948.* 85
3.2.1.2 *Sedes de la Tonhalle y Kurhaus Bühlau. Nathan el sabio. Las bodas de Fígaro.* 86
3.2.2 Segunda etapa. De la reinauguración de la Grosses Haus. De 1948 a 1954. 96
4. APPEN 108
4.1 Karl von Appen profesor de Escenografía. 117
4.2 Berlín. 124
4.3 Obras 128
4.3.1 Diseños a partir de 1945: Dresde. 135
4.3.1.1. *El capitán de Köpenick* 136
4.3.1.2 *La cuestión rusa* 138
4.3.1.3. *Salomé* 141
4.3.1.4. *Fidelio* 145
4.3.1.5. *Bienes* 148
4.3.1.6. *El cazador furtivo* 149
4.3.1.7. *Antigona* 155
4.3.1.8. *El puente de la vida* 165
4.3.2 Los diseños en la Berliner Ensemble, 1953-1954. 166
4.3.2.1 *Katzgraben* 167
4.3.2.2.*El círculo de tiza caucasiano* 173
5. SÍNTESIS 179

6. ANEXOS 184
6.1 Enseñanza 184
6.1.1 Planes de estudio. 1945-1954 184
6.1.1.1. Plan de estudios del nazi Waldapfel para después de la guerra 184
6.1.1.2. Academia de Artes Plásticas 184
6.1.1.3 Escuela Superior del Arte en la Artesanía 186
6.1.1.4 Horarios Academia de Artes Plásticas y Escuela Superior del Arte Industrial 188
6.1.1.5 Horarios Escuela Superior de Artes Plásticas 190
6.1.1.5.1 Facultad de Campesinos y Trabajadores 207
6.1.1.6 Escuela Superior de Artes Plásticas. Departamentos 209
6.1.1.7 Escenografía 210
6.2 TEATRO 212
6.2.1 APPEN 212
6.2.1.1 Escenografías para teatro de Karl von Appen. 212
6.2.1.2 Escenografía para ópera y ballet 212
6.2.1.3 Escritos de Appen 214
6.2.1.4 Escritos universitarios sobre Appen 215
6.2.1.5 Exposiciones 215
6.2.2 Espacios 216
6.2.2.1 Espacios provisionales 216
6.2.3 Transcripciones 223
6.2.3.1 Semperoper Edition 223
6.2.3.2 Semperoper Edition 224
6.2.3.3 Conversación con Annemarie Rost. Bernau, abril de 2011 225
6.2.3.4 Conversación con Manfred Grund. Berlín, abril 2012. 236
7. INDICE DE FOTOS 241
8. BIBLIOGRAFIA 244
8.1 CRÍTICA TEATRO Y KARL VON APPEN. 244
8.2 CRÍTICA ENSEÑANZA. 2449
8.3 CRÍTICA HISTORIA. 250
8.4 FUENTES PRIMARIAS. TEATRO Y KARL VON APPEN 250
8.5 FUENTES PRIMARAS. HISTORIA 252
8.6 FUENTES PRIMARIAS. ENSEÑANZA 253
8.7 ENTREVISTAS Y REPORTAJES 253

ABREVIATURAS

ABF	-	Arbeiter- Bauernfakultät
AdKA.	-	Archivo de la Akademie der Künste
AHfBK Dresden	-	Archivo de Hochschule für Bildende Künste
F.:	-	Fondo
FDGB	-	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
DDR	-	Deutsche Demokratische Republik
DWK.	-	Deutsche Wirtschaftskommission.
KPdSU(B),	-	Kommunistische Partei der Sowjetunion. Bolschewiki
RDA	-	República Democrática Alemana
RM	-	Reichsmark
SAD	-	Stadtsarchiv de Dresde
Sig.	-	Signatura
SLUB	-	Sächsische Landesbibliothek- Staats- und Universitätsbibliothek Dresdenstaats
SMAD	-	Sowjetische Militär Administration Deutschland
SSA	-	Sächsische Staatsoper Archiv
StAD	-	Hauptstaatsarchiv Dresden
VEB	-	Volkseigener Betrieb
ZOS	-	Zona de Ocupación Soviética

INTRODUCCIÓN

Durante la investigación realizada en el marco de mi tesina para el Master de Suficiencia Investigadora, titulado: *Introducción a la escenografía y técnica de la ópera en la RDA.: Dresde,* me "encontré" con Karl von Appen y descubrí lo significativo que fue en su tiempo en el mundo teatral de la RDA, en particular en la escenografía. Quise averiguar y acercarme un poco más a él porque, como el periódico *Die Union* del 31 de enero de 1954 decía: "*Karl von Appen gehört zu jenen Künstlerischen Persönlichkeiten, ohne die das Dresdner Theaterleben des letzten Jahrhunderts nicht zu denken ist*" *(„*Karl von Appen pertenece a aquellas personalidades artísticas, sin las que no se puede imaginar la vida teatral de Dresde del último siglo").

Pero no sólo eso, creo que vale la pena que los antiguos o futuros estudiantes de Escenografía conozcan su trabajo y al mismo tiempo el teatro y la enseñanza en la Alemania oriental, tomando como ejemplo una ciudad y una época muy concretas.

Appen expuso algunas de sus creaciones en la I. Quadriennale de Praga en 1967[1]. En esta reunión de escenógrafos y arquitectos teatrales fue uno de los artistas elegidos para otorgarle una medalla de oro, en este caso por su trayectoria en la compañia Berliner Ensemble. Appen mostró su agradecimiento con un largo discurso improvisado, a pesar de haber llevado uno ya preparado. Años después, de 1972 a 1975, fue presidente de la sección de la RDA de la OISTT[2], una vez acabado este mandato fue Presinte honorífico.

Del Appen escenógrafo se organizaron exposiciones[3] a partir de la Quadriennale del 67, como pintor ya había participado en alguna anteriormente. En Alemania se expuso su obra 1975 y en 1990 en la Akademie der Künste de Berlín, en 1983 fue en Dresde. Fuera de Alemania se pudieron ver exposiciones en Estocolmo, en 1978, y en Venecia, en 1980.

Conocido sobre todo por su trabajo con Bertolt Brecht, Karl von Appen fue mucho más que su escenógrafo, y es por ello que me he querido dedicar principalmente a sus anteriores y fructiferos años en Dresde, desde que llegó del campo de concentración

[1] Primera Quadriennale de Escenografía y Arquitectura teatral. Del 22 de septiembre al 15 de octubre de 1967.
[2] OISTT. *Organisation International des Scénographes et des Teachniciens de Théatre.*
[3] Ver fechas y lugares en el anexo.

hasta su marcha a Berlin al lado de Bertolt Brecht en 1954. Evidentemente no se puede hablar de Appen sin entrar en ese período, pero dado que es su etapa más conocida, trataré lo justo de ella, del tiempo en que se repartía entre Dresde y Berlín.

Me hubiese gustado poder hablar dentro de esta época, de 1945 a 1954, de un momento concreto como el más sobresaliente o intenso de su trayectoria artística, incluso personal, pero es imposible, cada momento fue especial, por un motivo u otro.

Primero fue el tiempo de construir de nuevo, partiendo de cero; después la importancia y el compromiso que significa ser el responsable de un teatro cuando éste está siendo un símbolo ciudadano y de constancia. Por último, junto a Brecht, que significó para Appen una renovación personal y artística. Tener la posibilidad de volver a empezar, aprender con ello y encontrar su lugar definitivo. Los tres años de trabajo junto a Brecht, de 1953 a 1956, fueron inolvidables para Appen.

Cabe remarcar que la importancia de este hombre polifacético, dentro del mundo de teatro, no se debió sólo a los éxitos de sus escenografias y su duro trabajo por remontar la escena en la ciudad del Elba en unos años terriblemente duros para toda la población alemana.

Fue también imprescindible su labor docente en la Escuela Superior de Artes Plásticas, en la que recobró la especialidad de Escenografía, y en los cursos de Maestría en Berlín. Antes de la II. Guerra ya había existido en Dresde la especialidad de Escenografía, también la de Pintura teatral, pero Appen se encargó de desarrollar esta especialidad, actualizarla y aumentar su nivel. Por supuesto no se pueden olvidar sus colaboraciones en diferentes revistas especializadas de la época, pero esta parte sólo será tratada para alguna cita que venga al caso.

Como ya he dicho, a Karl von Appen le tocó vivir una época dura y de muchas transformaciones en Alemania. Para empezar el país quedó dividido en cuatro partes que se repartieron entre las cuatro principales fuerzas militares del momento. De estas partes Appen eligió la parte oriental para asentarse definitivamente. En realidad la zona más afín a su condición política.

Por eso es interesante conocer cómo estaba la situación en el territorio de ocupación soviética, particularmente en Dresde, cómo era la enseñanza y el teatro desde ese resurgir literalmente de las cenizas. La ciudad empezó a renacer a partir del 8 de mayo de 1945 y con ello una época de cambios en todos los ámbitos. Para Appen se trató de una etapa de transición personal y profesional hasta su traslado a Berlín en 1954.

Appen tenía una personalidad apasionada en la que había espacio para convivir con igual intensidad la política, la enseñanza y el teatro, nada quedaba en un segundo plano, era como tres entes que componían a la persona, como dice su ex-alumna Annemarie Rost: "Todo era parte de un único"[4]. Por ello no sería correcto dar más importancia al Appen político que al profesor, al profesor más que al escenógrafo o al escenógrafo más que al político ni separar cada una de esas partes. Este trabajo se dirige principalmente a su faceta de hombre de teatro, seguida de la de docente.

Debo señalar que me ha llamado muchísimo la atención esa devoción de los discípulos por el maestro, a pesar de sus métodos o maneras en la enseñanza en muchas ocasiones.

El trabajo consta de cuatro partes principales relacionadas con Alemania del Este y, directa o indirectamente, con Karl von Appen. Es uan división que va de lo más general a lo más concreto. La primera parte trata, en líneas generales, del momento histórico y social. La segunda está dedicada a la enseñanza artística superior en general y a las dos principales instituciones de enseñanza de arte de la ciudad. La tercera es el teatro, tanto en sentido general, como en referencia a la ópera y el teatro nacional de Dresde, lugares unidos a él profesionalmente. Por último, el cuarto tema está centrado únicamente en Appen como protagonista del estudio.

El hecho de estar dividido así el trabajo produce que nos encontremos con la figura de Appen antes de llegar al capítulo dirigido a él. Esa figura anterior no es la protagonista, es una parte de la sociedad o institución a la que pertenecía. A partir del cuarto capítulo serán las instituciones, personalidades o la misma sociedad quienes quedarán en un segundo plano, salvo en alguna contada excepción.

[4] Conversaciones con Annemarie Rost. Bernau, abril 2011

Poco se ha escrito y profundizado sobre su importante tarea en el teatro, por no hablar de la enseñanza superior en escenografía. Pero no sólo sobre él, sino también sobre la de todos que le rodearon. Unas personas que por encima de todo querían trabajar con libertad y crear en una época complicada, con desencuentros o concesiones ideológicos.

Como escenógrafo, Appen no siguió una linea única a la hora de crear sus diseños, sino que se adaptaba a lo que requería la obra o el director y al material del que se disponía en ese momento. Con estos elementos fue capaz de crear grandes escenografías, no por su tamaño, sino por su sencillez o belleza.

Appen empezó a formarse poco antes de los veinte y su primer diseño escenográfico lo realizó en 1918, pocos meses después de la Revoluvión rusa. En esta época en Alemania ya se había introducido la corriente artística Nuevo Realismo, pero Appen estuvo rodeado de maestros escenográficos expresionistas. Por una parte Franz K. Delavilla, en el teatro de Francfort y después en la Escuela de Artes y Oficios, y por otra al escenógrafo expresionista Ludwig Sievert, como maestro en el taller de pintura del teatro de Francfort. A pesar de haber tenido estas influencias, su fama la alcanzó como escenógrafo realista.

La intención de este trabajo no es hacer una disertación sobre Historia del Arte o de la de Alemania oriental de después de la guerra. Sencillamente es hablar de Karl von Appen y los ámbitos directamente relacionados con él, en los que él se movía.

Estado de la cuestión

Este trabajo no ha sido posible únicamente a las muchas horas de biblioteca, archivo o ante libros especializados, empapándome de información, sino también a la oportunidad de poder entrevistarme con personas cercanas a él, como su hija y alguno de sus alumnos, sobre todo, dos de ellos que además trabajaron junto a él en el Berliner Ensemble, me refiero a Annemarie Rost y Manfred Grund, éste último destinado a sucederle como jefe de Escenografía en la compañía berlinesa hasta 1987.

Lamentablemente ya no he podido localizar a nadie que compartiese con él completamente su mundo profesional en Dresde.

El camino empezó en la Academia de las Artes (Akademie der Künste) de Berlín siguiendo la indicación de Janine Schütz del archivo de la ópera de Dresde. En la Akademie suelen depositar su material muchos artistas alemanes, sobre todo de la Alemania del Este. De Appen cuenta con un gran archivo personal muy variado, desde cartas personales hasta carteles de obras pasando por los diseños para la Berliner Ensemble. Todo principalmente de la época berlinesa, pero también con documentos de su época de Dresde.

Paralelamente visité el archivo del Kupferstichkabinett en el Castillo de Dresde donde se pueden contemplar algunas de las obras originales pintadas por Appen. Principalmente son diseños de vestuario y escenografía realizadas en Dresde y gran parte expuestas en 1983, pero también correspondientes a su época en la Berliner Ensemble y anteriores a su etapa sajona.

En el archivo de la Escuela Superior de Artes Plásticas me entregaron un par de artículos de periódico sobre Appen, alguna foto y el teléfono de su ex-alumna Erika Simmank-Heinze, que me dejó un par de revistas del Teatro Nacional.

Así mismo me dirigí a su hija, quien no me pudo aportar mucho pero sí me prestó su testamento en el que figuraban las diferentes personas e instituciones receptoras de su archivo personal y obra, además de alguna foto de él.

A nivel de material fotógrafico fue imprescindible la colección de la Deutsche Fotothek dentro de la Biblioteca universitaria y central de Sajonia (SLUB). Muy asequible y de gran ayuda para estudiantes y trabajos científicos. Son muchos los fotógrafos que tienen ahí su obra y se pueden encontrar algunas de las importantes piezas en las que participó Appen, como *Bohème* o *Fidelio* entre otras. También encontré revistas, periódicos, catálogos e información sobre los planes de estudios de la Escuela Superior de Artes Plásticas que no había encontrado ni en la biblioteca de la escuela ni en su archivo. De todas maneras no era suficiente para lo que yo buscaba.

En la biblioteca de la Escuela Superior de Artes Plásticas sí que encontré algún libro sobre la escenografía y escenógrafos de la RDA a partir de 1947, el libro sobre Appen de Dieckmann y un libro con la historia de la Escuela Superior desde sus comienzos.

Los otros dos archivos que pude consultar en Dresde fueron el Archivo municipal (*Stadtarchiv*) y el Archivo central de Sajonia (*Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden*). Tanto en uno como en otro se pueden encontrar leyes, ordenes, protocolos relacionados con el teatro nacional, la ópera y el mundo de la cultura en general. En el segundo también algunas relacionadas con la Escuela Superior de Artes Plásticas. De todas maneras habían actas sobre teatro a las que no se puede acceder por no estar todavía catalogadas El motivo por el que existe documentación en el Archivo Municipal sobre el Teatro Nacional es por haber pertenecido a la Administración local durante algún tiempo.

Y por supuesto el archivo de la ópera de Dresde, donde conseguí en principio algunas fotos, programas y algún artículo sobre las diferentes óperas en las que había intervenido.

En Berlín visité a un antiguo profesor de mi breve paso por la Escuela de Artes Plásticas de Dresde y ex-alumno de Maestría de Appen en Berlin, Henning Schaller, el cual me me habló de su pedagogía y me puso en la pista de Caspar Neher.

También en Berlín me entrevisté con Annemarie Rost y Manfred Grund. Con Rost pasé un día en el que me aportó información sobre él y la guerra en Berlín y Dresde. Pero, sobre todo, me sivió de gran ayuda para la parte docente. Rost fotocopió para mí un artículo suyo en una revista norteamericana con cartas que escribía a su marido desde que llegó a la Berliner Ensemble.

Son cartas que van desde abril de 1953, que ella se mudó a Berlín, hasta que en 1954 su marido también se trasladó a Berlín para seguir siendo alumno de Karl von Appen. Por esto aparecen comentarios relacionados con Karl von Appen. Por si no fuera poco, me regaló un ejemplar del libro de Friedrich Dieckmann y la portada de mi tesis. De Manfred Grund obtuve algún artículo de la revista Theater der Zeit y su tiempo.

Después de haber escrito un borrador sobre la parte de historia y la enseñanza, volví a insistir sin éxito en el archivo de la Escuela Superior buscando más información personal de Appen y sobre la escuela en el periodo de 1945 a 1954. Poco después me dirigí a la secretaría de la escuela donde se me dio el contacto de la nueva directora del archivo. Al cabo de uno meses pude ir al archivo donde la directora no sólo me ofreció una pequeña carpeta personal de Appen, sino también decenas de carpetas de la escuela con protocolos, ordenes, leyes....., desde sus principios hasta la actualidad.

El año pasado el archivo de la ópera y el teatro nacional se unieron, ahora existe un sólo archivo para las dos entidades. Esto significa que a alguna información pude acceder antes de junio y a otra tuve que esperar tres meses a que fuera reabierto. De esta manera pude contar también con material de las obras de teatro en las que había trabajado Appen.

El archivo que menos visité fue el de Bertolt Brecht en Berlín, donde se conservan muchisimas fotos de las representaciones y los ensayos de sus obras, pero poco material escrito sobre los temas que me interesaban. Pero sí que me proporcionaron el titulo de dos libros, uno sobre *Katzgraben* y otro sobre *El círculo de la tiza caucasiano* para poder cnsultar. Se trata de *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des „Kaukasischen Kreidekreises“*[5] *1954* y *Schriften für Theater 7. 1948-1956*[6](Escritos sobre teatro 7. 1948-1956).

En el primero Werner Hecht reune escritos de Bertolt Brecht y diferentes autores sobre la obra. Pero Brecht también lo hace sobre teatro en general, interpretación y dirección. De Karl von Appen se encuentran *Brechts Arbeitsweise (Forma de trabajo de Brecht*, pág. 40) y *Über das Bühnenbild* (*Sobre la escenografía*, pág. 145), éste último en relación concreta con *El círculo de tiza caucasiano.* El segundo libro consta de cuatro partes: *Kleines Organon für das Theater, „Katzgraben“-Notaten, Stanislawski-Studien y Die Dialektik auf dem Theater.*

[5] HECHT, W. *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des „Kaukasichen Kreidekreises“ 1954.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.
[6] BRECHT, B. *Schriften zum Theater 7. 1948-1956.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964

El apartado de *Katzgraben* es como el diario de la obra. En él trata de sus ensayos y preparación, a veces en forma de textos, otras de transcripciones. Dos de ellas corresponden a las conversaciones entre Brecht y Appen (pag. 88-93, 157-160).

Por último es imprescindible señalar el libro de Friedrich Dieckmann *Karl von Appens. Bühnenbilder am Berliner Ensemble.* Un libro que documenta ampliamente el paso de Appen por la Berliner Ensemble, pero dedicando una parte a su etapa anterior, desde sus comienzos hasta su traslado a Berlin.

Dieckmann no sólo escribe minuciosamente sobre las obras en las que Appen trabajó con la Berliner Ensemble, sino que también están acompañadas por una amplia e interesante documentación gráfica. Dieckmann incluye también escritos de tres directores, entre ellos Brecht, sobre Appen y un indice con los artículos que escribió el mmismo Appen, principalmente relacionados con la escenografía. Así como de algún trabajo universitario sobre él y todas las obras en las que participó como escenógrafo en Dresde y en Berlín.

1. BREVE SITUACIÓN POLÍTICA EN EL ESTE DE ALEMANIA.

> "Muchos de nuestros hombres, mujeres, padres y hermanos fueron matados y asesinados en la Segunda Guerra Mundial. Nuestras ciudades se redujeron a polvo y ceniza. Las fábricas se encontraban en ruinas. Millones de personas europeas fueron asesinadas sistemáticamente en los campos de concentración"[7]

Este es el panorama desolador y complicado que podía apreciar el pueblo alemán una vez terminada la guerra: millones de personas sin vida, sin techo, sin tierra, sin nada. Había mucha hambre, aumento de enfermedades y un mercado negro en apogeo para aquellos que tuvieran algo que ofrecer.

Para los supervivientes no se trataba únicamente de una gran derrota militar o material, fue también "una catástrofe moral del pueblo alemán, que había apoyado y aguantado el Nazismo"[8], con o sin convencimiento. A raíz de la derrota, el pueblo alemán Alemania queedó repartida entre los aliados, quienes aportaron su influencia cultural. Además, los alemanes iban a vivir la formación de dos paises diferentes en el territorio alemán, una Reforma Agraria,[9] una Industrial y otra Monetaria[10] y dos planes económicos[11]. Todo esto en un período de 10 años.

Hitler se había suicidado el 30 de abril de 1945 y la rendición del país ante las fuerzas aliadas ocurrió 8 días después. Con antelación, del 4 al 12 de febrero, se habían reunido en Yalta (Crimea)[12] Franklin D. Roosvelt, por los Estados Unidos, Winston Churchill, por Gran Bretaña, y Josef Stalin, por la U.R.S.S., junto con otros consejeros, ministros y ejército. En esta reunión decidieron unirse para conseguir la rendición incondicional de Alemania, así como para la ocupación por cada potencia de diferentes zonas de Alemania. Se decidió la formación de una Comisión Central de Control como máximo órgano de poder en Alemania que se encargaría de la administración y control.

[7] GOLDHAMMER, Otto. „Freiheit der Kunst' und Musikpolitik. *Gestaltung und Gestalten*, 5. Dresden: Dresdner Verlagsgesellschaft KG, 1950. pp. 9 - 14.
[8] REINHARDT, V. Politische Erwachsenenbildung unter dem Einfluss schulischer politischer Bildung. *Aspekte der politischen Bildung nach 1945.* Hamburgo: Reinhold Krämer Verlag, 2004.
[9] Reforma agraria e industrial en 1945
[10] En la zona Oeste el 21 de junio de 1948, se introduce el Marco alemán. En la zona Este dos días después, se introduce el Marco de la ZOS.
[11] Zona de Ocupación Soviética. Plan Bienal: 1949-1950. Plan Quinquenal: 1951-1955
[12] Conferencia de Yalta, 4-12 de febrero de 1945. Paises participes: EE.UU., Gran Bretaña y U.R.S.S.

A Francia se la invitó a participar en esta Comisión y a tener una cuarta zona a decidir por los cuatro gobiernos.

Entre otros puntos su proposito era "eliminar al partido nazi y las leyes, organización e instituciones nazis; extirpar todas las influencias nazis y militaristas de los órganos públicos y de la vida cultural y económica del pueblo alemán y tomar, en armonía, todas las demás medidas en Alemania que sean necesarias para la paz y seguridad futuras del mundo"[13]. De esta manera quedó un mapa con influencia americana en el Sur, inglesa en el Nordoeste, francesa en el Sudoeste y soviética en el Este.

Berlín como sede de la Comisión, quedó divida también en cuatro partes cada una de ellas correspondiente a cada país aliado. Las zonas del oeste de Mecklenburgo, Turingia y Sajonia, fueron traspasadas por Estados Unidos al Ejercito Rojo el 1 de julio de 1945.

Con la guerra terminada, del 17 de julio al 2 de agosto de 1945 tuvo lugar la Conferencia de Potsdam[14], cerca de Berlín. En ella se encontraron de nuevo los paises aliados, principalmente para ratificar y realizar los acuerdos encontrados en la anterior Conferencia de febrero.

Como es normal, la manera de cómo llevar a cabo estos acuerdos era muy diferente de un país a otro, cada uno tenía una linea propia de gobierno. Es entonces cuando entraron en juego dos sectores importantes de la sociedad, el de la enseñanza y el de la cultura.

Concretamente en la Zona de Ocupación Soviética, se fundó el 9 de junio de 1945 lo que sería la mayor instancia de poder en la Alemania del Este, el SMAD[15] o Administración Militar Soviética en Alemania como gobierno de transición, responsable en la zona soviética y representate oficial de la URSS en la Comisión Central de Control de los cuatro gobiernos aliados.

[13] ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. *Política internacional. Año 1945.* Madrid: Espasa – Calpe,1990.Pp. 1301 - 1321 .
[14] Id., id.
[15] Sowjetische Militäradministration Deutschland (SMAD). Se disolvió en 1949 con la creación de la RDA (República Democrática Alemana).

A partir de esa fecha, 9 de junio de 1945, empezaron a ser firmadas por la Administración Militar hasta la creación de la RDA un raudal continuo de órdenes y leyes en todos los ámbitos.

Una orden importante para las entidades culturales fue la 51, del 4 de septiembre de 1945. En ella se indicaban las lineas centrales a seguir por las entidades culturales:

> "a) Completa liberación del arte de ideas y tendencias nazis, racistas, militares y otras reaccionarias.
> b) Uso activo de los medios del arte en lucha contra el fascismo y para la reeducación del pueblo alemán en el sentido de una democracia consecuente.
> c) La apertura de los valores del arte internacional y ruso"[16]

Todos los alcaldes y consejeros regionales recibieron un escrito con la orden de tener todas las sedes culturales y educativas limpias de miembros del NSDAP o de la antigua SS. Al mismo tiempo, debido a los problemas que acarreó este despido masivo, la comunicación del 3 de noviembre de 1945[17] indicaba la posibilidad de hacer excepciones aunque con condiciones. Para ello se debía hacer una revisión de expediente aportando la documentación correspondiente y demostrar rechazo al Nacionalsocialismo o a la guerra.

Condición principal para ejecutar las excepciones fue no haber sido miembro activo en el NSDAP, en el caso de haber pertenecido a alguna de las asociaciones nazis ocasionalmente, o bien demostrar que se luchaba para la reconstrucción en la democracia. Así mismo, las instituciones podían demostrar la necesidad imprescindible de todos aquellos que fueran necesarios para el buen funcionamiento de la misma y pedirles un permiso de permancia transitoria en su puesto o en aquel que creyera conveniente la empresa. Sólo los menores de veintiun años que en octubre del 45 eran miembros del partido nazi podían mantener su posición laboral o estudiantil.

El porqué de estas excepciones no fue puro capricho, sino que se encontraron con un problema real más importante que el simplemente ideológico, se trataba de la falta de

[16] DIETRICH, G. *Um die Erneuerung der deutschen Kultur/Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949.*Berlin: Editorial Bietz, 1983.
[17] AHfBK DRESDEN. 1945. Sig. 02/55. Orden de la Administración de Sajonia. Consejeria de Interior y Educación. del 3.11.1945. *Despedida antiguos miembros del NSDAP*.
"El despido y fin de la hasta ahora ocupación tiene de tiempo para realizarse hasta el 15 de noviembre de 1945. Sólo en muy pocos casos, totalmente especiales casos de excepción puede proporcionar la administración regional una decisión del SMA, después de la aportación de un detallado motivo, de toda la documentación necesaria, así como datos del plazo hasta cuándo es precisa la ocupación."

personal, producida a través de las expulsiones, los muertos y las emigraciones voluntarias.

Para combatir el problema se recurrió a diferentes soluciones. En algunos casos se volvió a readmitir a aquellos que habían sido despedidos. En la enseñanza concretamente se recurrió a partidos antifascistas para ocupar a personas con la suficiente formación que quisieran trabajar como profesores o maestros aunque no hubiesen estudiado para ello. Se les preparó en el tiempo record de un año, incluso en universidades y escuelas superiores ver profesores que en situación normal ya habrían estado jubilados. En la universidad, a pesar de la necesidad de cubrir las plazas, había límites y así se podía mantener hasta el 2% de los docentes antiguos miembros de organizaciones nazis, pero sin ningún contacto directo con los alumnos.

Si se compara la desnazificación en la Zona de Ocupación Soviética con las otras zonas se puede decir que, a primera vista, la soviética parece más consecuente a pesar de las deficiencias que pudieran haber. En la zona estadounidense, por ejemplo, lo importante era el individuo. A algunas personas influyentes con pasado nazi se les permitían algunos privilegios, como podía ser volver a su antiguo puesto de trabajo lo más tardar en 1948. Mientras que el resto de población tenía que contar con restricciones que podían llegar a ser bastante grandes.

Sin embargo, en la zona oriental alemana se tenían en cuenta los diferentes grados de nazismo, los que habían sido activos o simpatizantes. Dentro de los miembros activos se miraba si habían pertenecido al órgano ejecutivo y los que habían estado en la base. Las personas influyentes con anterioridad no contaba con privilegios especiales por su estatus sino, lo contrario. Los simpatizantes podían ser reeducados, en caso necesario, y mantener el puesto de trabajo, pero los que habían estado en activo tenían que ser despedidos inmediatamente, cosa que no siempre se cumplía.

A nivel socioeconómico, los cambios no se hicieron esperar y el mismo 1945 se produjeron una Reforma Agraria[18] y una Reforma Industrial en la zona soviética. A rasgos generales la Industrial consistió en la nacionalización de las empresas y la

[18] Reforma agraria. Empezada en Sajonia en 1945 dura hasta 1946. El gobierno ruso requisó las tierras de los grandes propietarios para favoarecer a los pequeños. Se realiza un nuevo reparto de las tierras pudiendo poseer un máximo de 100 Ha. Los latifundistas fueron considerados como activistas del NSDAP y criminales de guerra. A algunos se les internó en campos de prisioneros sin importar la condición política.

Agraria en el nuevo reparto del suelo. Esta resolución provocó un cambio económico radical y necesario para crear las bases de una cultura nacional y socialista entre 1945 y 1949, llegando hasta 1989. Otra importante Reforma antes de la creación de la RDA, esta en junio de 1948[19], fue la Monetaria. Con esta Reforma se pudo convertir el Reichsmark en Deutsche Mark,

No se puede olvidar la importancia que supuso la vuelta de los exiliados comunistas alemanes en la Unión Soviética, antes incluso, de la rendición oficial de Alemania. Volvieron formados en dos grupos, el primero el 30 de abril de 1945 a Berlín, llamado Ulbricht, y el segundo llegó unos días después a Dresde con el nombre de Ackermann, en atención a los dos líderes comunistas alemanes. Con ellos trajeron toda una serie de planes detallados para realizar una reforma completa económica y cultural en el Este alemán en estrecha cooperación con el SMAD y que Ackermann expresó en mayo de 1948 en la I. Jornada Cultural del Partido Socialista Unificado Alemán (SED):

> „Las fuerzas creadoras de todas las personas trabajadoras tienen que ser el fundamento para el establecimiento de una rica, avanzada cultura. El cambio democrático de nuestra estructura social, el desmantelamiento del latifundio y la formación de un campesinado libre (...) forman las bases del desarrollo de estas nuevas culturas de la vida. La fuerza espiritual del Marxismo tiene que empezar para los cambios de nuestra estructura social y para la renovación de nuestra cultura"[20]

A ello añadió que el arte marxista-leninista era aquel creado con "su contenido socialista, su forma realista"[21]. Desde un principio se tuvo el Punto Cero en la parte del Este no sólo como un momento de reparación de lo destruido y volver a empezar, sino como una ruptura de raíz con un pasado nazi y una democracia que tanto la Unión Soviética como los nuevos responsables alemanes consideraban burgueses.

A nivel cultural, se tomaron como partida los elementos positivos de la herencia cultural recibida del Humanismo de los clásicos alemanes, los modelos de Movimiento de Liberación Nacional de 1813 y la Revolución Rusa de 1848, poniéndolo al servicio de la "reeducación intelectual" de la Alemania del Este. El objetivo era favorecer las obras de arte realista y de influencia soviética. Así empezó en Alemania la base del desarrollo

[19] ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. *Política internacional. Año 1945.* Madrid: Espasa – Calpe,1990.Pp. 1301 - 1321

[20] DIETRICH, G. Decisión de política cultural tomada en las Primeras jornadas culturales del SED.Berlin, 7. Mai 1948.*Um die Erneuerung der deutschen Kultur/Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949.*Berlin: Editorial Bietz, 1983.Pag. 303.

[21] Id., id., pág. 45.

de dos culturas independientes, una nacional y socialista en el Este, y otra democrática en el Oeste. Como también dos lineas políticas diferentes que llevó a cear en 1949 la República Federal Alemana, en mayo, y la República Democrática Alemana, en octubre.

El interés de los dirigentes de la Alemania del Este apoyados por los soviéticos por querer reeducar recuperando el Realismo y la herencia cultural alemana, les llevó a crear una guerra ideológica contra todas las corrientes artísticas que no siguiesen esos parámetros.

El tema del Formalismo fue un punto sobresaliente en la cultura de la zona soviética. La guerra la estableció el SED pragmáticamente en 1951, cuando ya se había fundado la RDA. Pero el origen se encuentra en la influencia cultural y política recibida desde Moscú, donde se perseguía desde 1947 en favor de un arte realista que ahora sería también socialista.

Este rechazo al Formalismo, no se puede tomar como una cuestión de evolución artística, era sólo una cuestión política que se utilizaba también para desacreditar el arte y cultura del Oeste, además de convertir el arte en un arte totalitario. Por este motivo no obtuvo ningún éxito la exigencia de algunos artistas por hacer una discusión estética sobre el tema.

Esta guerra declarada al Formalismo o a las vanguardias en general demuestra la importancia del uso del arte en la reeducación socialista de la población.

> "El Realismo Socialista es el método básico de la Literatura y Crítica literaria soviéticas. Exige de los artistas una representaciónconcreta de la realidad verídica, e históricaen su desarrollo revolucionario. Además tiene que unirse la concreción real e histórica de la representación artística de la realidad con latarea de la transformación ideológica y educación de los obreros en el espíritu socialista"[22].

El profesor Georg H. Gute[23], en la III Exposición alemana de Arte defendía el arte en general y el Realismo Socialista, en particular como un arma de la crítica. Para Gute el

[22] AHFBK DRESDE. 23.12.1954. *2. Die Definition des sozialistischen Realismus*. (A. Mjasnikow, *Über die wichtigsten Grundzüge des soz. Realismus*. Presse der SU 1952/Nr. 32. S. 233) Acta 03/829

[23] GUTE, Georg Herbert (1905-1975). Escritor. Dibujante publicitario. Político afliado al KJD (Juventud comunista de Alemania), KPD y SED. 1929 cofundador de la Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (ASSO) en Dresde. De 1941 a febrero 1945 encarcelado en Dresde. 1945 campo de trabajos forzados, campo de concentración Buchenwald. Junio 1945 vuelta a

realismo era el único método a través del cual se consiguía la verdad, la realidad en la que se tenía que reconocer la nueva sociedad trabajadora y campesina.

Dresde. Director de la sección de Arte y Literatura. Finales 1945 director general del ministerio de Administración de Sajonia. Diciembre 1946 a marzo 1948 Director de Educación y del departamento de Arte y Literatura, profesor invitado en Instituto de Sociología de la Escuela Superior Técnica y Academia de Arte de Dresde.

2. ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LA ALEMANIA DEL ESTE.

Una vez repartida Alemania entre las diferentes fuerzas de ocupación, cada país influyó y actuó de modo diferente en su correspondiente zona. Pero si en algo estaban todos de acuerdo fue en poner en marcha un sistema de reeducación para la democracia. Unos lo hicieron con más profundidad, otros con menos. Mientras para el Oeste las universidades debían servir para una renovación humana y social, para el Este se quería cortar radicalmente con el pasado próximo y crear una sociedad totalmente nueva, educar para una nueva inteligencia.

Paralelamente empieza una época, tanto en un lado como en el otro, de emigración, a veces voluntaria otras no, de científicos e ingenieros hacia Estados Unidos o la Unión Soviética. Normalmente se trataba de personas de ciencia relacionadas con la física atómica, la técnica de misiles o la biofísica. En particular en la zona oriental muchos de los mejores científicos exiliados en la Unión Soviética volvieron, pero al Oeste. A la RDA sólo regresaron aquellos que fueron rechazados tanto en la URSS como en el Oeste por no interesarles su tema de investigación.

En esta nueva época que ahora despuntaba, el gobierno soviético se preocupó, sobre todo, de acercar la formación superior a las clases sociales más débiles en ese momento: al obrero y al campesino. De hecho es sabido que un trabajador tenía preferencia a la hora de hacer el bachillerato o estudiar ante otro de mejor clase social y mismo nivel intelectual. Pero incluso dentro de los campesinos y obreros, aunque no oficialmente, tenían ventaja los pertenecientes al SED[24].

En general la enseñanza en la Zona Soviética contó con una ventaja con respecto a las otras zonas. En el Este colaboraron los funcionarios soviéticos y un gran número de alemanes del sector de la educación exialiados en Rusia. Eran miembros del comité

[24] SED, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Partido Socialista Unificado de Alemania). Fundado en 1946, existió hasta la disolución de la RDA en 1989. Representante de la izquierda revolucionaria. Gobernó en la Alemania del Este desde la fundación de la RDA el 7 de octubre de 1949 hasta las elecciones de marzo de 1990.

nacional de Alemania Libre[25], cuya misión era reconstruir la enseñanza e impulsar la reeducación democrática.

Su retorno y su puesta rápida en activo ayudó a que la reorganización fuera algo más rápida. Lo que no significó que los centros pudiesen entrar en funcionamiento tan pronto creyesen estar preparados para ello. La universidad de Jena – Estado de Turingia[26], zona de ocupación americana hasta el 1 de julio de 1945- decidió reabrir sus puertas el 15 de octubre de 1945. Fue la primera en reanudar su actividad, pero al día siguiente tuvo que volver a cerrar y esperar hasta el 1 de diciembre de 1945 porque, según la orden 50 del SMA, todavía no tenía permiso ninguna universidad o escuela superior para abrir ni reabrir sus puertas.

Como pasara en otros ámbitos, el trabajo e influencia de la Administración Militar en la educación fue fundamental. Su labor principal en la enseñanza superior hasta su disolución y sustitución por la SKK[27] se repartió en:

- *"*Control de la actividad de la Administración Alemana de Educación.
- Cuidado de la relación con el comité ejecutivo del SED.
- Elección y confirmación de la candidatura de rectores y decanos
- Ayuda en la elaboración de planes de estudios y programas
- Organización de la formación de los aspirantes[28].
- Colaboración y elaboración de los requisitos de admisión de estudiantes
- Realización de reformas en el sector de la formación escolar
- Entre otras"[29]

Había un miedo generalizado por la intrusión de elementos y pensamientos reaccionarios o relacionados con el nazismo en las universidades y escuelas superiores. Por ese motivo, el mismo SMAD se ocupaba de nombrar al equipo directivo del centro antes de la reapertura de cualquier centro superior de enseñanza. También era imprescindible para el SMA estar informado de las fechas de las reuniones ordinarias de profesores y de las de claustro para enviarles a un representante suyo,

[25] Trad.: Freies Deutschland
[26] Turingia. Estado Federal en el Este de Alemania. Perteneció a las fuerzas americanas hasta el 1 de julio de 1945. Cuando EE.UU. se la transfirió a la Unión Soviética ya habían sido despedidos 22 catédraticos y profesores por su relación con el NSDAP.
[27] SKK (Enviaba regularmente a representantes para controlar las instituciones y acumular información para después hacerla llegar a la dirección de la comisión.
[28] Se trataba de la formación a aspirantes de profesores
[29] P. NIKITIN, A. Die Sowjetische Besatzungszone Einleitung: Die Sowjetische Militäradministration und die Sowjetisierung des Volksbildungssystems in Ostdeutschland 1945-1949. HEINEMANN, M. (ed.). *Hochschuloffiziere und Wiederaufbau des Hochschulwesens in Deutschland 1945-1949.*. Berlín: Akademie Verlag. Colec. Edition Bildung und Wissenschaft, vol. 4, 2000, pp. 1-10

además de tenerles que enviar un parte de todas las reuniones mensuales que tuviesen lugar.

Una de las primeras medidas que se tomaron para conseguir un cuerpo de docentes antifascista fue despedir a la gran masa de profesores y empleados de las escuelas superiores a partir del 17 de agosto de 1945. La intención era que el 15 de noviembre estuvieran todas las instituciones libres del NSDAP o miembros del SS, aunque también tenían derecho de acogerse a la norma del 3 de noviembre[30].

En la ley del 10 de septiembre de 1945 se mencionaba la obligación de liberar todos los centros educativos -sea del tipo que fuere- no sólo del personal nazi, era preciso expulsar sus ideas, el racismo y las teorias militares y reaccionarias. En el plazo de una semana las escuelas debían tener un nuevo plan de estudios donde no apareciesen asignaturas como Historia, Biología, Instrucción cívica y racismo o materias de Geografia (Geopolítica).

Las clases de idiomas además de impartir puntos literarios, históricos y estéticos debían darle a la asignatura un sentido de la educación democrática y antifascista[31]. Se volvió a los estatutos de antes de 1933, se prohibieron los libros utilizados en el período anterior que contuviesen propaganda racista nazi o de índole militar y se empezaron a editar nuevos. Todos los alumnos estaban obligados a entregar los libros de estos contenidos que tuviesen para ser destruidos. Hasta que se acabasen de imprimir los nuevos libros sólo podían ser utilizados los pertenecientes a antes de 1933.

Siguiendo el ejemplo de Moscú se formaron en 1946 las Escuelas Superiores del Partido Karl Marx, del SED, y la Jugendhochschule Waldhof, del FDJ[32]. Estaban dirigidas principalmente a la formación político ideológica de los jóvenes del SED y funcionarios del Partido Comunista tanto del Este como del Oeste de Alemania. Después de haber estudiado Historia del KPdSU, Ciencias Políticas o Económicas, Filosofia y Teoría del Partido Marxista-leninista, los estudiantes a distancia y

[30] AHfBK DRESDE. 1945. *Despido de todos los hasta ahora ocupados antiguos miembros del NSDAP para el 15.11.1945.* Orden de la Administración de Sajonia. Consejeria de Interior y Educación. del 3.11.1945. Despedida antiguos miembros del NSDAP. Acta 02/55.

[31] AHfBK DRESDE. 1945. *Reanudación de las clases.* Orden de la Administración de Sajonia. Consejeria de Interior y Educación. del 10.09.1945. Acta 02/40.

[32] FDJ, Freie Deutsche Jugend (Juventud Alemana Libre). Existente desde 1936 en el exilio (Francia, Chequia e Inglaterra). Única organización juvenil reconocida por la RDA, se fundó en Alemania el 24 de febrero de 1946. En 1990 deja de ser reconocida por el PDS como su rama joven. Actualmente existe con un centenar de militantes repartidos por Alemania.

presenciales de estos centros recibían el título de Sociólogo. Con la Caida del Muro la existencia de estas escuelas ya no tenían sentido y cerraron en 1990.

La admisión en todas universidades o Escuelas Superiores de la Zona Soviética fue variando dependiendo de las necesidades. Antes de su reapertura, con el afán de formar rápidamente la "nueva clase intelectual", formada por campesinos y obreros principalmente, podían inscribirse personas sin bachillerato que cumpliesen una serie de requisitos. No debían haber pertenecido al NSDAP como militante en la dirección del partido, haber nacido después de 1920, haber sido encarcelado o haber luchado contra el Nacionalsocialismo. Después, una comisión los seleccionaba y tenían que hacer un "Curso de educación democrática" que duraba 20 horas.

En 1948, un año después de la reinauguración de las dos principales escuelas superiores de arte de la ciudad (Academia de Artes Plásticas y Escuela Superior del Arte industrial), se encontraron con falta de espacio para tantas solicitudes. Por lo que se decidió que las personas sin bachillerato tenían que hacer el curso preparatorio en un centro específico para este fin. Además la exclusión por haber sido miembro de NSDAP ya no dependería del año de nacimiento. Esto significó que la posibilidad de ser admitido se iba estrechando.

Por otra parte el gobierno militar empezó a permitir el paso de estudiantes, del 1 de mayo al 31 de julio, entre las dos zonas de Alemania. Aunque se debe especificar que la mayoría tenía permitido entrar en el Este pero más difícil era desplazarse en sentido contrario. Se sabe que únicamente lo consiguieron 20 estudiantes de la Bauhaus de Weimar para visitar a familiares. De todas maneras existía comunicación entre los estudiantes de ambos lados y, no sólo éso, muchas veces la falta de material de trabajo en el Este, llevaba a los estudiantes a encargarlo y comprarlo en el Oeste. A pesar de lo limitadísimo y complicado que era el contacto, por no hablar de la dificultad para recibir el material comprado.

También en 1948 se decidió que los alumnos de las escuelas superiores o universidades necesitarían experiencia práctica de algunas asignaturas. También crecía la preferencia por los hijos de trabajadores o campesinos y, por ley, el número de estudiantes pertenecientes con anterioridad al NSDAP podía llegar al 10%. Pero

esto no fue todo, para el curso 1949/1950 se empezó a solicitar también información personal con fines políticos. Se requería la profesión u oficio del padre de antes y después de la guerra, así como su pertencia al NSDAP. En caso positivo el futuro estudiante podía ser rechazado y debía esperar seis meses para volver a intentarlo.

En abril de 1950 aparecieron oficialmente las "Normas para la admisión a los estudios en las universidades y escuelas superiores" [33]. Las normas indicaban todos los puntos a seguir y documentos que debía presentar todos los solicitantes. Debían haber terminado su formación en una Facultad de Trabajadores y Campesinos, en una Escuela Profesional o en un Instituto de Secundaria, tenían preferencia aquellos que hubiesen tenido Matrícula de Honor en el examen final. Tenían que presentar, entre otros documentos, una declaración acreditada por un partido u organización con la actividad social hasta el momento, una justificación por escrito de sus intenciones profesionales futuras, un certificado de la oficina de empleo o un sindicato, así como un certificado de buena conducta.

El 30 de abril de 1951, salió la orden número 5 con las normas de admisión para el estudio en las universidades y escuelas superiores para el siguiente curso de acuerdo con el Plan Quinquenal de la DDR. Conscientes de la gran responsabilidad de ganar nuevos estudiantes para las universidades y escuelas superiores de la clase trabajadora, se seguía dando prioridad a las solicitudes del sector del campesinado y obrero, pero también al intelectual en activo.

Para ser admitido se tenía que acreditar la posesión del certificado de graduado escolar o que hubiera realizado un examen de telanto en una escuela superior de la RDA. En la selección para la admisión de los nuevos estudiantes había un representante regional del FDJ, del FDGB, del DFD y del VdgB (BHG), además del rector, el decano, el docente de la materia (pintura, escultura, ...) y 3 profesores. Otras novedades fueron la admisión de por lo menos un 30% de mujeres.

Del 20 al 24 de julio de 1950 tuvieron lugar las III Jornadas del SED[34]. En las jornadas se adoptaron una serie de pautas que influyeron en el curso general de las Escuelas

[33] AHfBK DRESDE. 12.4.1950. *Normas para la admisión al estudio en universidades y Escuelas superiores de la RDA para el año 1950.* Orden del Ministerio de Educación. Departamento principal de Escuelas superiores e instituciones científicas. Acta 03/938

[34] III. Jornadas del SED. 20-24 de julio de 1950, Berlín

Superiores y Universidades de la RDA dentro del próximo Plan Quinquenal. Si bien, estas pautas no se hicieron públicas hasta el 22 de febrero del año siguiente en la Conferencia de Directores, llegaron a las escuelas de arte el 16 de marzo de 1951 y se empezaron a aplicar por completo con el curso 1951/1952.

El fin era elevar el rendimiento de los universitarios y consolidar más los fundamentos Marxistas-Leninistas en la educación. Se creía conveniente acercar a la sociedad esta teoría y educarla en esta dirección humanista que ya se practicaba en Rusia. También empezó a ser obligatorio asistir a clases de Deporte con la escusa de estar "listo para el trabajo y la defensa de la paz", un motivo que hace pensar en una posición algo militar de la educación.

A partir de ahora en todas las clases teóricas se hablaría sobre la lucha por la paz y la unidad de Alemania, se puntualizó que

> "un requisito para un rendimiento profesional altamente cualificado es el fortalecimiento de la conciencia ideológica, o sea, el sistemático estudio del Marxismo-Leninismo. En adelante el estudio intensivo de la naturaleza y dominio de los medios de expresión artísticos, para así seguir desarrollando nuestra prevista herencia cultural natural."[35]

Otro punto elemental era el de erradicar totalmente el problema con el formalismo. Por este motivo se pensó que la manera más eficaz podía ser la de guiar tempranamente al estudiantado en la dirección adecuada. La manera de hacerlo fue la de implatar la materia de Sociología[36] con intención de poder aclarar algunas debilidades o dudas de los estudiantes. La meta era trabajar la conciencia socialista en la lucha contra la ideología burguesa.

En el órgano directivo el rector pasó a ser el superior en la jerarquia del cuerpo de profesores dejando de lado esa cierta igualdad que había existido hasta entonces. Por otra parte, los docentes, tanto catedráticos como profesores, se nombraban tras la confirmación del presidente de la Administración alemana de Educación del Ministerio de Educación.

[35] AHfBK DRESDE. 23.4.1951. *Resolución para la decisión del Comité central sobre la lucha contra el Formalismo para una cultura alemana avanzada* . Acta 03/1157.

[36] En la Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde se creó incluso un Instituto de Sociología para poder influenciar correctamente en los trabajos de los artistas de hoy y del mañana

Con el curso 1951/1952, incluidos ya los cursos de 10 meses, con 6 de prácticas profesionales, las clases de Sociología tenían que tener un contenido en relación con la Historia del Arte y de la Cultura, así como con la Literatura. Directa o indirectamente, se tenían que utilizar temas sobre el trabajo industrial o agrícola en relación con la construcción del socialismo. Era importante establecer como marco el ejemplo de la Unión Soviética para el aprendizaje y trabajo artístico, donde el individuo era el centro de los acontocimientos.

Por otra parte, en el plan de estudios se incluyeron como obligatorias las asignaturas de Literatura y lenguas rusas y alemanas, Historia del Arte e Historia con el estudio del Materialismo histórico. En el sexto semestre se estudiaba también Economía política e Historia del KpdSU.

Tal y como propuso Walter Ulbricht[37] en el III Congreso del SED, se prepararon planes de estudios fijos y al detalle como base para todas las Escuelas de Arte de la Zona Soviética. Se exigía más disciplina y regularidad en las tareas tanto a profesores como a alumnos. A partir de entonces, para poder pasar de curso, se reunían obligatoriamente los trabajos artísticos de los alumnos para poder ser evaluados y contabilizarlos junto con la nota final.

El 28 de agosto de 1952 apareció la nueva constitución para las escuelas superiores dirigida principalmente a la construcción del socialismo. La nueva constitución servía como portador de las experiencias cientificas sovieticas. Al mismo tiempo la enseñanza se centralizaba todavía más y se ponían más límites a las iniciativas propias de las escuelas universitarias.

A partir del curso 52/53 se profundizó y amplió más el estudio del Marxismo-Leninismo. Ésto significó que a partir del curso que empezaba, se añadieron necesariamente las clases especiales sobre el análisis de la II Conferencia del SED[38] y de las XIX jornadas

[37] Walter Ulbricht (1893-1973) De 1949 a 1960 vicepresidente de la RDA. 1950 elegido secretario general del comité central del SED.

[38] Del 9 al 12 de junio de 1952, Berlín. Construcción del Socialismo después de dar por finalizado la construcción de un periodo democrático y antifascista de después de la guerra. Colectivización del suelo, presión sobre la industria y empresas privadas.

del KPdSU (B)[39]. También lo hicieron las clases sobre arte soviético y ruso del siglo diecinueve o las clases sobre la estética marxista.

El Ministerio de Educación encontraba imprescindible unir Sociología y Arte. El fin era formar artistas para el Realismo Socialista, y para ello era imprescindible que los estudiantes aprendiesen la teoria de Marx, Engels, Lenin y Stalin y la tomasen como propia. E gobierno creía que sólo así entenderían el gran ejemplo que era la URSS para el desarrollo de la RDA y verían correctamente el transcurso del desarrollo de la humanidad. Ya para el curso 1953/1954 se introdujo la asignatura de Estética, siempre en concordancia con el Realismo Socialista.

2.1 Consejo de estudiantes, becas y ayudas.

En referencia al mundo estudiantil, éstos tuvieron la oportunidad en septiembre de 1947 de elegir su propio Consejo de Estudiantes provisional[40], que pasó a ser oficial después de las primeras elecciones en diciembre de 1947. Estaba compuesto por miembros de diferentes partidos o independientes de los cuales, en Dresde, tres eran mujeres, una de ellas Annemarie Rost[41]. Como representantes de los estudiantes tenían derecho a asistir al claustro de profesores para casos relacionados con los propios estudiantes y a partir de 1948 también tuvieron derecho a voto. Sus tareas principales fueron encargarse de problemas sociales o relacionados con la Escuela Superior que les repercutiesen a ellos directamente.

Después de la II. Guerra Mundial vino la época de mucha pobreza y enfermedades. El consejo se encargaba de prporcionar las revisiones médicas, becas o seguro social. También era tarea suya unir cultural y cientificamente a los estudiantes de la zona soviética con el extranjero o el Oeste de Alemania. Colaboraban en la comisión de admisión de los nuevos alumnos, en los problemas de disciplina, eran responsables del

[39] KPdSU(B), Kommunistische Partei der Sowjetunion. Bolschewiki (Partido Comunista de la Unión Soviética. Bolcheviques, desde 1952.
[40] Ver formación en anexo.
[41] ROST, Annemarie. Dresde 1924. Escenógrafa en la compañia Berliner Ensemble y otros teatros berlineses, así como en Rostock y en Odense (Dinamarca). Pertenece a la primera generación de escenográfos de después de la guerra y de alumnos de Karl von Appen en Dresde.

aprovisionamiento de material o de conseguir entradas para teatros y conciertos, así como de la formación de grupos de trabajo para actos oficiales, tanto festivos como culturales.

Debido a la precaridad, a la escasez de todo y después de la experiencia de los estudiantes durante la República de Weimar, el 17 de mayo de 1946 en Sajonia se creó un "Fondo de subsidio de los estudios de los obreros y estudiantes y escolares sin medios económicos."[42] Este fondo estaba a cargo de una comisión territorial formada por representantes de la Administración regional, del FDGB, de los partidos, del FDJ, de los comités regionales de mujeres y de la Oficina regional de empleo, así como de la Universidad de Leipzig y la Escuela Superior Técnica[43] de Dresde. El estudiante se podía dirigir al fondo en caso de necesidad.

Se otorgaban becas a las familias que tenían unos ingresos de máximo 300 RM, ser preferentemente alumno o ex alumno de los cursos preparatorios, hijo de trabajador, campesino o antifascistas. Por supuesto familias con pasado nazi, militares, así como cualquier persona defensora de la dictadura nazi quedaron fuera de este derecho.

Un año y medio más tarde, el 17 de diciembre de 1947, el parlamento del Estado Federal de Sajonia creó la ley para la constitución de la institución benéfica 'Ayuda social de estudios'[44]. Estaba formada por dos comisiones, una regional y otra de distrito, que a su vez la componían representantes de organizaciones, de partidos, de las diferentes escuelas y del gobierno regional. Esta asociación no sólo ayudaba económicamente, sino también a nivel social.

El SoSt daba también becas. Se decía que tenían preferencia aquellos estudiantes que vinieran del proceso de producción, pero en realidad lo que se pretendía con las becas era reclutar a estudiantes y formarlos de manera afín al partido. En 1948 se cambiaron los valores y se tenía más en cuenta el grado de pobreza y los ingresos del padre. Hasta entonces primaba la profesión del padre y su pensamiento sociopolítico.

Pero lamentablemente el sistema empeoró en 1949, ya que la gran parte de estas ayudas iba a trabajadores y campesinos, mientras que el resto de estudiantes las

[42] Trad.: Fonds zur Förderung des Arbeiterstudiums und unbemittelter Studenten und Schüler
[43] Trad.: Technische Hochschule
[44] Trad.: Soziale Studienhilfe – SoSt

recibían sólo para el semestre. Detrás de esta postura volvía a estar la intención, sin grandes resultados, de reclutar más estudiantes del sector obrero y campesino.

En 1950, ya con un sistema unitario de becas en la RDA, teóricamente se empezó a exigir como primer factor un muy buen rendimiento en la especialidad. Pero los estudiantes de las facultades de Sociología y Pedagogía recibían becas sin excepciones. También contaban con las becas sin condiciones oyentes de los centros educativos preparatorios, o sea las facultades de trabajadores y campesinos, y las facultades del partido.

Por último, aquel estudiante que consiguiese que le fuera otorgada una beca tenía que dedicarse por completo a los estudios, no se aceptaba la realización de otras actividades mientras ésta durase.

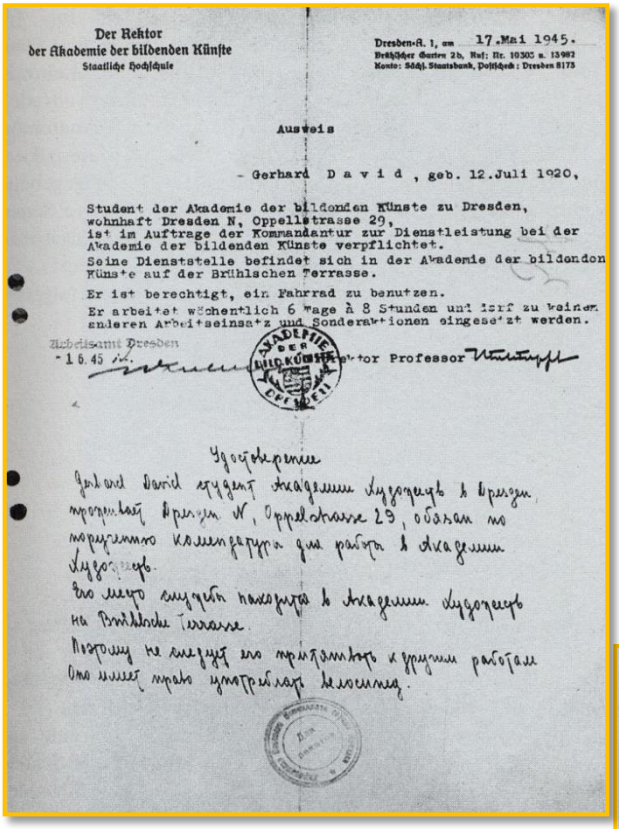
2.2 Academia de Artes plásticas[45]

La nueva vida de la Academia de Artes Plásticas empezó de nuevo cuando los miembros de la Academia y estudiantes se agruparon, en abril y mayo de 1945, ante sus ruinas. Llegaron todos preparados y con ánimo para tomar parte en los trabajos de desescombro de la Academia. En un principio se trataba de trabajos voluntarios que después se convirtieron en obligatorios, como indica el acta del estudiante Gerhard David, fechada el 17 de mayo de 1945[46].

El acta de Gerhard David estaba todavía firmada por el profesor de ideología nazi Willy Waldapfel. El trabajo de los *Trümmerstudenten*, o estudiantes de las ruinas, era duro. Su jornada laboral consistía en trabajar ocho horas diarias de lunes a sábado. Con su trabajo obtenían el reconocimiento de la Oficina de empleo y una cartilla de racionamiento que les aseguraba una mejor manutención que la normal por tratarse de

[45] Trad.: *Akademie für Bildenden Künste*

[46] HIRCHE, G. Capítulo VIII. Die Jahre des Neubeginns nach der Zerschlagung des Faschismus (1945-1952). Dresden. ALTNER, M. [et al.]. *DRESDEN. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989).* Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1990, Pag. 395.
Gerhard David**.** Recibió un documento con fecha 17 de mayo de 1945 firmado por Willy Waldapfel y con información de la oficina de empleo en el que decía: ".....Por orden de la comandancia par Prestación de servicios en la Academia de Artes Plásticas es obligatorio (....). Está autorizado a utilizar una bicicleta. Él trabaja semanalmente 6 días a la semana 8 horas al día y no puede estar colocado en otro puesto de trabajo y acciones especiales".



Der Rektor
der Akademie der bildenden Künste
Staatliche Hochschule

Dresden-A. 1, am 17. Mai 1945.
Brühlscher Garten 2b, Ruf: Nr. 10305 u. 13982
Konto: Sächs. Staatsbank, Postscheck: Dresden 8173

Ausweis

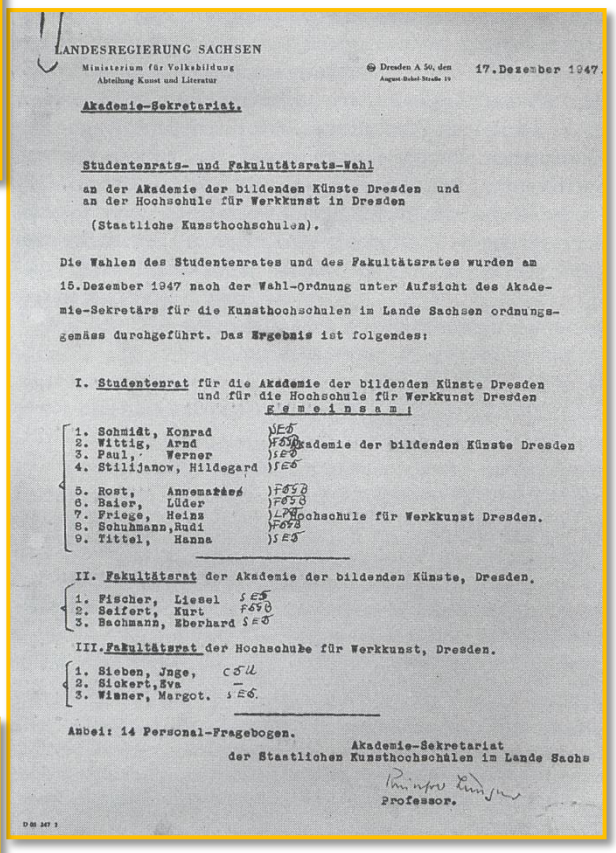
Gerhard D a v i d , geb. 12.Juli 1920,

Student der Akademie der bildenden Künste zu Dresden, wohnhaft Dresden N, Oppelstrasse 29, ist im Auftrage der Kommandantur zur Dienstleistung bei der Akademie der bildenden Künste verpflichtet.
Seine Dienststelle befindet sich in der Akademie der bildenden Künste auf der Brühlschen Terrasse.
Er ist berechtigt, ein Fahrrad zu benutzen.
Er arbeitet wöchentlich 6 Tage à 8 Stunden und darf zu keiner anderen Arbeitseinsatz und Sonderaktionen eingesetzt werden.

Arbeitsamt Dresden
- 1 6.45 -

...tor Professor ...

Foto 2.2. 1 Cerificado de trabajo de Gerhard David firmado por Waldapfel. Archivo HfBK Dresden. Acta de Gerhard David.



LANDESREGIERUNG SACHSEN
Ministerium für Volksbildung
Abteilung Kunst und Literatur

Dresden A 30, den 17. Dezember 1947.
August-Bebel-Straße 19

Akademie-Sekretariat.

Studentenrats- und Fakultätsrats-Wahl

an der Akademie der bildenden Künste Dresden und an der Hochschule für Werkkunst in Dresden

(Staatliche Kunsthochschulen).

Die Wahlen des Studentenrates und des Fakultätsrates wurden am 15.Dezember 1947 nach der Wahl-Ordnung unter Aufsicht des Akademie-Sekretärs für die Kunsthochschulen im Lande Sachsen ordnungsgemäss durchgeführt. Das Ergebnis ist folgendes:

I. Studentenrat für die Akademie der bildenden Künste Dresden und für die Hochschule für Werkkunst Dresden
Gemeinsam:

1. Schmidt, Konrad
2. Wittig, Arnd
3. Paul, Werner
4. Stilijanow, Hildegard

Akademie der bildenden Künste Dresden

5. Rost, Annemarie
6. Baier, Lüder
7. Friege, Heinz
8. Schuhmann, Rudi
9. Tittel, Hanna

Hochschule für Werkkunst Dresden.

II. Fakultätsrat der Akademie der bildenden Künste, Dresden.

1. Fischer, Liesel
2. Seifert, Kurt
3. Bachmann, Eberhard

III. Fakultätsrat der Hochschule für Werkkunst, Dresden.

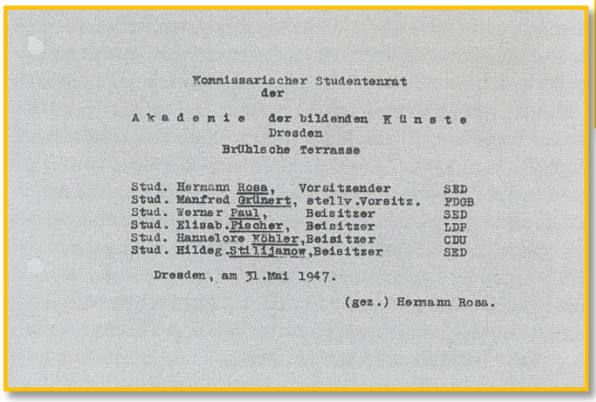
1. Sieben, Inge,
2. Sickert, Eva
3. Wisner, Margot.

Anbei: 14 Personal-Fragebogen.

Akademie-Sekretariat
der Staatlichen Kunsthochschulen im Lande Sachs...

Professor.

Foto 2.2. 2 Primer Consejo estudiantil elegido, diciembre 1947. Archivo HfBK Dresden



Kommissarischer Studentenrat
der
A k a d e m i e der bildenden K ü n s t e
Dresden
Brühlsche Terrasse

Stud. Hermann Rosa,	Vorsitzender	SED
Stud. Manfred Grünert,	stellv.Vorsitz.	FDGB
Stud. Werner Paul,	Beisitzer	SED
Stud. Elisab.Fischer,	Beisitzer	LDP
Stud. Hannelore Köhler,	Beisitzer	CDU
Stud. Hildeg.Stilijanow,	Beisitzer	SED

Dresden, am 31.Mai 1947.

(gez.) Hermann Rosa.

Foto 2.2. 3 Primer Consejo estudiantil provisional, mayo 1947. Archivo HfBK Dresden

una tarea pesada y sucia. Debido a su dureza se les dió la oportunidad, y ellos la aprovecharon, de recibir por las tardes clases de Dibujo de desnudo, Pintura con acuarela y Perspectiva. La intención era darles una oportunidad de seguir aprendiendo, además de usarlo como soporte emocional.

En junio de 1945 el SMA dio el permiso correspondiente para el desescombro y construcción de la Academia. En octubre del mismo año ya habían 60 solicitudes para estudiar (30 nuevos alumnos y 30 antiguos). De estos 60 alumnos 25 trabajaban regularmente en el desescombro de la Academia. Fue precisamente de entre estas personas donde nació el grupo estudiantil *Antifa-Studentenausschuß*[47].

A partir de noviembre de 1946 se reanudaron las clases oficialmente, pero como Colectivo de trabajadores[48]. Las jornadas laborales de los *Trümmerstudenten* que antes les ocupaban seis días pasaron a tres, o sea, tres días los ocupaban para trabajar en las ruinas y los otros tres para estudiar. Se amplió el número asignaturas, con clases de Estudio de la Naturaleza, Conocimiento de los materiales, Anatomía y Dibujo de desnudo con modelo. Cada dos semanas tenían correcciones de conocidos pintores de la época, que a la vez eran profesores, como Hans Grundig[49], Theo Richter o Wilhelm Rudolph.

Los estudiantes tenían el día ocupado con trabajo físico e intelectual sin tiempo para plantearse ninguna preocupación de tipo existencial. Tenían muy poco para comer, pero también la esperanza de aprender un oficio y mantener sus pipas de fumar llenas de hojas secas.

A nivel académico, el profesor Waldapfel, actuando como si nada hubiera pasado, el 28 de mayo de 1945 presentó su plan de estudios a las autoridades educativas correspondientes. Lo hizo como si se tratase de un concepto del desarrollo de la Academia en el futuro, pero no era otra cosa que el seguimiento de las pautas ya existentes a partir de 1933. Por tanto pretendía dar continuidad a la Academia de Arte

[47] Trad.: Comité de estudiantes antifascistas.
[48] Trad.: *Arbeitsgemeinschaft*.
[49] GRUNDIG, Hans (1901-1958). Significante pintor de Dresde. Muy querido y respetado por artistas y estudiantes. Antes de la II. Guerra mundial, en pleno régimen nazi, pintó un tríptico con la evolución de una ciudad que acababa en cenizas. Co-fundador en 1928 del grupo revolucionario de artistas plásticos ASSO. El grupo fue prohibido en 1933.

de la época nazi[50]. Pocos días después de presentar su plan, objetivos y propuesta de profesorado, la Administración Regional de Sajonia lo expulsó de la Academia.

Una vez expulsado el profesor Waldapfel, se nombró director al profesor de escultura en madera Reinhold Langner[51]. El primer encargo que tuvo Langner fue el de desnazificación general de la escuela, recopilar libros, material didáctico y objetos para poder empezar a trabajar poco a poco en la enseñanza y la "construcción de un nuevo órgano de administración democrático"[52].

En septiembre de 1945 Langner consiguió nombrar de nuevo la Academia de Artes Plásticas como Academia Estatal de las Artes Plásticas[53] y con todos los materiales de las ruinas que se tenían a mano y un poco más lograron habilitar espacios para aulas y talleres, aunque seguía faltando material básico para poder impartir Pintura y Escultura.

Antes de la reapertura de la Academia era imprescindible asegurarse la existencia de democratización de la formación y educación. Por eso, todos los estudiantes tuvieron que volver a solicitar su admisión de matrícula para asegurar que no había fascistas entre ellos.

El 18 de enero de 1946 estaba ya listo el borrador "Diseño para la reorganización de la Academia de Artes Plásticas de Dresde"[54] para la nueva Academia. Se desecharon todas las asignaturas de arte aplicado después del fallido intento de fusión por primera vez con la Escuela de Maestría de artesanía modelada.

En el borrador se indicaban las normas a seguir para los nuevos alumnos. Tenían que tener "edad mínima 17 años, con aprendizaje terminado o la correspondiente formación

[50] WALDAPFEL, Willy. Se convirtió en rector de la Academia tras morir el rector prof. Fliether en marzo de 1945 hasta junio de 1945. Ver objetivo de Waldapfel en el anexo Enseñanza.

[51] HERRMANN, H. G. Reinhold Langner. Beck, Rainer [et al.] *Trotzdem. Neuanfang 1997. Zur Wiedereröffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden.* Dresden: Verlag der Kunst,1997, pp. 213 - 222
LANGNER, Erich Gottlob Reinhold. 21.11.1905 -11.1.1957 . Escultor de obra y madera, dibujante y pintor. Desde muy joven militante del Partido Socialista Alemán (SPD). Unido profesionalmente con el cabaret de linea política "Rote Ratten", lo que le costó la separación de los estudios en 1933. Su familia y él sobre viven gracias a las figuras construidas por él con la estética parecida a la popular de los nazi. Además recibe por ello un terreno. Sin poderlo entender es nombrado profesor de escultura en madera en la Academia estatal de arte en 1943. De finales de 1945 a 1949, es director provisional de la Academia de Artes Plásticas. 1948 - 1949, Profesor de escultura en la Escuela Superior de Werkkunst y rector. 1949, encargado de curso de escultura en obra de la Escuela Superior Técnica de Dresde. 1952, catedrático de Escultura en obra.
Fue de los pocos profesores procedente de la época nazi.

[52] HIRCHE, G. Capítulo VIII. Die Jahre des Neubeginns nach der Zerschlagung des Faschismus (1945-1952). ALTNER, M., [et al.], (dir.). *DRESDEN. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989).* Dresden. VEB Verlag der Kunst. 1990.Pag. 396.

[53] Trad.: Staatliche Akademie der bildenden Künste

[54]

profesional, para los estudiantes de Arquitectura, diploma de la Escuela Estatal de la Construcción o del Centro correspondiente; los superdotados quedan exentos de estos criterios pero es obligatorio cumplir unas prácticas de vacaciones en la artesania"[55].

La nueva escuela estaba formada por los departamentos de Arquitectura, Escultura y Pintura. La duración de la carrera era de 6 semestres para arquitectos y 8 para pintores y escultores. De estos semestres cuatro correspondían al primer ciclo, de los cuales los dos primeros eran de prueba. Una vez superados los dos semestres de prueba, el estudiante podía hacer una matrícula ordinaria, pero siempre tras haber dado el visto buen de los profesores y el representante de los estudiantes.

Todos los estudiantes -menos los de Arquitectura con formación profesional- tenían que asistir a clases obligatorias de Perspectiva, Historia del Arte, Historia de la

Literatura y Anatomía[56]. En caso de destacar un alumno por su madurez artística recibía el nombre de *akademischer*[57] [58] por decisión del claustro y nombramiento del gobierno regional.

El 14 de abril de 1947, con el apoyo del oficial de cultura, se reinauguró la Academia, que llevaba funcionando desde hacía 200 años. Se hizo en un acto conjunto con la Escuela Superior de Arte Industrial con representantes del SMAD y gobierno local y regional. Semanas más tarde en la Academia se recibió la orden de limitar el número de alumnos a no más de 80 alumnos por motivos materiales (espacio y material) y económicos.

Para el curso 1947/1948 parecía estar todo listo a pesar de que los estudiantes seguían trabajando en su reconstrucción, pero para poder empezar las clases todavía faltaba el instrumental de trabajo, o sea, pinceles, caballetes, pintura, yeso o carbón. La falta de material no fue un inconveniente para que la Academia realizase sus clases de Pintura y Escultura en los cuatro primeros semestres de Enseñanza Básica. El periodo básico se finalizó con buen resultado y los estudiantes empezaban el quinto semestre

[55] BECK, R. Geschichte 1945-1950. Vom Zusammenbruch zum Formalismusstreit. 7. Immatrikulationsverfahren. *Trotzdem. Neuanfang 1947. Zur Wiedereröffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden.* Dresden: Verlag der Kunst, 1997. (79)AHfBK Akte V/2.22 W., p. 29.
[56] StAD. 18.1.1946. *Entwurf für die Neugestaltung der Akademie der bildenden Künste* F.: 11401 Sig. 1653
[57] Id., id.
[58] Trad.: Académico

derivados a diferentes departamentos para hacer una Maestría (Pintura, Pintura mural, Artes Gráficas, Ilustración o Escultura). Arquitectura dejó de ser independiente y se impartía en relación con la pintura o la escultura.

El semestre de invierno de 1947 empezó según el plan de estudios de Hans Hans Grundig[59]. En él se combinaban clases de Dibujo, Pintura y Escultura entre los talleres y las clases teóricas de Historia del Arte, Historia de la Literatura e Historia de la Sociedad. Éstas últimas se concentraron en los lunes. El estudiante que hubiera ido a clase más de tres semestres podía seguir como alumno de un profesor elegido[60] por él mismo.

En la Academia se impartían 36 horas semanales de clase con una formación básica de cuatro semestres. La formación artística se llevaba a cabo por las mañanas y la teórica los martes y viernes por la tarde. Ya en este tiempo, para ahorrar y por falta de profesorado, las clases teóricas se impartían junto con la Escuela Superior de Arte Industrial[61]. Durante estos cuatro semestres se podía ver en que dirección se orientaba el talento del estudiante. Después de ese tiempo el alumno podía decantarse por un profesor del departamento de Pintura, Artes Gráficas o Escultura. Los dos primeros semestres servían como prueba con asignaturas obligatorias de Perspectiva, Historia del Arte, Historia de la Literatura y Anatomía, así como, Dibujo de la Naturaleza e imaginativo.

En cuanto a las condicones de admisión, a partir de ahora se exigiría el certificado de poseer una formación profesional. Los especialmente dotados podían ser admitidos simplemente con hacer las vacaciones de verano como voluntarios en una empresa artesana o con un artesano para adquirir los conocimientos prácticos y teóricos que les pudiesen faltar.

Dentro del Plan Bienal de 1948, la Academia se propone enviar al futuro artista a las empresas para que tuvieran una relación más estrecha entre el taller y el proceso de producción. Tenían como meta formar artistas altamente cualificados con una formación basada en un humanismo social y al servicio de la sociedad. Se crearon

[59] Hans Grundig diseñó el concepto que debía seguir la Academia en su reapertura.
[60] StAD Dresde. Resolución 20.9.1947. F. 11401. Sig. 1653.
[61] Asignaturas teóricas: Ciencias Sociales, Historia del Arte, Derechos artísticos de autor, Arte Industrial y Trabajo de Calidad

grandes esculturas destinadas a la ciudad o murales para edificios significativos. Otra novedad fue el intercambio de estudiantes con los nuevos paises del Este.

También se empezó a hacer una selección de los estudiantes a través del trabajo realizado, según fuera el resultado podían seguir en la Escuela, eran enviados a la Escuela Superior de Arte Industrial o a realizar oficios artesanos. Pero no sólo eso, los que tenían buenos rendimientos recibían de premio un libro donado por una editorial[62].

2.3 Escuela Superior de Arte Industrial.

También en la Escuela Superior de Arte Industrial se reunieron profesores, personal no docente y estudiantes en mayo de 1945 junto a lo que todavía era Academia de Artes y Oficios.

Al final del mes de mayo, Will Grohmann, como nuevo director, dio a conocer la organización para la recogida de escombros y reunir material para los talleres. Paralelamente se abría la inscripción para viejos y nuevos alumnos. Quien quisiera inscribirse para esta nueva etapa debía ser mayor de 17 años y menor de 30, haber finalizado la formación de un oficio y tener talento.

A pesar de las deficiencias materiales y el futuro más bien incierto que tenían ante si, en octubre de 1945 ya eran 141 alumnos los inscritos, sin contar con el gran número de antiguos alumnos que todavía tenían que regresar a casa.

> "- Decoración de interior y técnica de madera
> - Dibujo publicitario y rotulación
> - Pintura decorativa, de teatro y de porcelana
> - Artesanía textil, Diseño de modas y Encuadernación
> - Artes plásticas (madera, metal, vidrio y cerámica)
> - Clases básicas generales"[63]

[62] Editorial *Inselbücher*.
[63] AHfBK DRESDE. 17.10.45. Sig. 02/40

Fueron las especialidades en las que estos primeros alumnos se querían instruir, aunque tuvieron que esperar hasta la reapertura en abril de 1946 para poder asistir a las clases.

Siguiendo la orden de desnazificación del 45 entre julio y diciembre fueron expulsados profesores, otros empleados y estudiantes. Al director Grohmann no le quedó otro remedio que pedir permiso al SMAD para reincorporar en noviembre a 8 de estos empleados por ser indispensables para la organización y reconstrucción de la escuela. Se trataba de personal administrativo, el portero, el carpintero y el director de obra.

El 5 de noviembre de 1945 se produjo la fusión de las dos antiguas escuelas con disciplinas de artesania, la "Academia de Artes y Oficios"[64] y la "Escuela de Maestría de artesanía elaborada"[65]. Con esta unión quedó formada la Escuela Superior de Arte Industrial cuya prioridad era la colaboración con la industria y la empresa.

Se trató principalmente de una docencia práctica de taller con una base artística y técnica, en la que se entendía el taller como el lugar donde experimentar. Para llevarlo a cabo se siguió la de la URSS, tal y como comunicó Grohmann a los profesores en febrero de 1946. Para Grohmann arte, ciencia e industria dependían el uno del otro.

A principios de este año, 1946, y con la inestabilidad que daba tener o no carbón[66], se empezaron a realizar los exámenes de admisión para una reapertura prevista en abril. Estos exámenes tenían una duración de tres días y la mayoría de los futuros estudiantes que los realizaban eran antiguos estudiantes de la Escuela de Maestría que en ese momento trabajaban como albañiles en la reconstrucción de la Escuela.

A estos exámenes podían asistir personas que, además de tener entre 17 y 30 años, hubiesen hecho el bachillerato, hubiese ido a una escuela de Artes y Oficios u otra de este estilo. Podían asistir también los que hubieran hecho una Oficialía con un maestro o que no pudiesen demostrar ninguna preparación pero que fueran superdotados, en tal caso tendría que hacer el examen de Oficialía. Por supuesto podían haber excepciones que las decidía el rector con conformidad del claustro.

[64] "Akademie für Kunstgewerbe"
[65] "Meisterschule für das gestaltende Handwerk"
[66] Si se tenía carbón se podían hacer los exámenes en la fecha prevista, en caso contrario se tenía que aplazar. El tema del carbón no fue un problema que se arreglase con facilidad y duró años.

El examen consistía en una parte escrita y otra práctica. En la escrita se debía desarrollar algún tema sencillo accesible para todos, mientras que el práctico constaba de tres partes (dibujo, escultura,...) a realizar en tres dias diferentes.

De todas maneras, su admisión no dependía únicamente del resultado de los exámenes. La decisión final la tomaba la Administración militar que exigía una orientación política, un pasado estudiantil inmejorable. Se necesitaba un informe de la Escuela sobre el desarrollo y finalización de los estudios del estudiante. Además los estudiantes tenían que firmar una declaración en la que reconocían haber entrado en el partido antes o después de los 21 años y haber pertenecido o no al NSDAP.

El dos de abril de 1946 ya se habían hecho los exámenes de admisión y sólo faltaba el permiso del SMA para empezar regularmente con las clases. Para dar el visto bueno el SMA necesitaba haber recibido, hasta el 20 de enero, información sobre la escuela, el profesorado y el alumnado, el plan de estudios, la duración de la formación, a qué oficios iba dirigida esta formación, quién la financiaba o el número de despedidos por pertenecia al NSDAP. De los estudiantes solicitantes requirieron el número de hombres o mujeres y la edad. De los profesores, además de los datos personales o profesionales, su actual militancia política y su relación con el NSDAP. Una vez supervisados todos los datos la entidad recibía el permiso de apertura.

La formación estaba pensada para una duración de tres años. Estaba dirigida a futuros arquitectos, pintores de porcelana, pintores y gravadores, cinceladores, escultores de piedra, de madera, torneros, publicistas, trabajadores textiles, artesanos y artistas tejedores con una financiación del Estado Federal de Sajonia. Hasta el 20 de enero se habían despedido a 18 profesores por su vinculación con el NSDAP.

No había un plan de estudios único y definitivo. Se fue reformando según las necesidades. Por supuesto, el nuevo plan de estudios que se estaba confeccionando estaba totalmente alejad de los planes de 1933 o posteriores. Si que había un bjetivo claro para la educación artística, iba a ser una educación para la paz y la democracia, en un principio, y para la construcción de Socialismo, después.

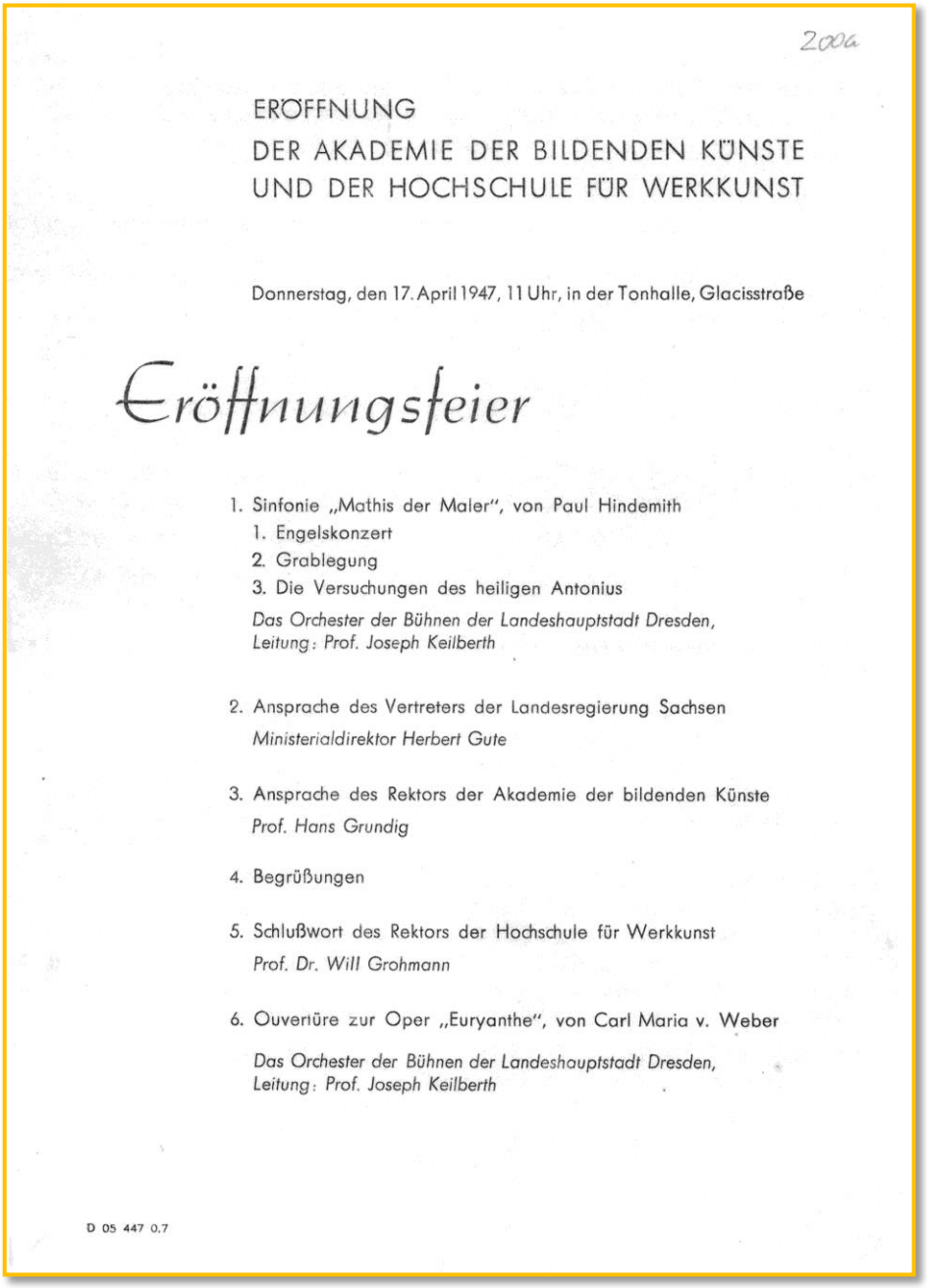
Para empezar los estudiantes, tanto los que estaban ocupados de albañil como los que no, con los pocos medios que poseían, tenían las asignaturas de dibujo al natural con

modelo, en la naturaleza o con personas en movimiento, y anatomía aplicada a la figura artística.

Ya con la preparación del curso 1946/1947, se consideró importante que el estudiante antes de finalizar sus estudios hubiese tenido contacto directo con la industria o con una empresa de artesania para conocer desde dentro su funcionamiento. Se veía necesario conocer materiales de primera mano con la realización de unas prácticas artesanales o aprendizaje antes de dedicarse al diseño, por eso hacían la parte teórica en el centro y la práctica en un taller o empresa artesanal.

Se implantó la realización de un curso preparatorio básico de máximo cuatro semestres que se daba por finalizado con un examen que servía para la admisión formal a la Escuela Superior. Quien lo prefiriera podía asistir a una segunda etapa de este curso preparatorio en los talleres para realizar la especialidad a nivel artístico y artesano, la duración de esta segunda parte era igualmente de cuatro semestres como máximo. Después del período en los talleres, los mejores estudiantes tenían la oportunidad de recibir el título de “Maestro” si hacían un año de prácticas antes del examen final. Con el examen final aprobado debían hacer otro de “maestría” válido para la Cámara de Comercio y tener un acceso más sencillo a la industria.

De lunes a sábado se impartieron clases de Estudios generales de Arte, Encuadernación, de Carpinteria (muebles) e Interiorismo, Pintura aplicada, Artes



2000

ERÖFFNUNG
DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE
UND DER HOCHSCHULE FÜR WERKKUNST

Donnerstag, den 17. April 1947, 11 Uhr, in der Tonhalle, Glacisstraße

Eröffnungsfeier

1. Sinfonie „Mathis der Maler", von Paul Hindemith
   1. Engelskonzert
   2. Grablegung
   3. Die Versuchungen des heiligen Antonius

   Das Orchester der Bühnen der Landeshauptstadt Dresden, Leitung: Prof. Joseph Keilberth

2. Ansprache des Vertreters der Landesregierung Sachsen
   Ministerialdirektor Herbert Gute

3. Ansprache des Rektors der Akademie der bildenden Künste
   Prof. Hans Grundig

4. Begrüßungen

5. Schlußwort des Rektors der Hochschule für Werkkunst
   Prof. Dr. Will Grohmann

6. Ouvertüre zur Oper „Euryanthe", von Carl Maria v. Weber

   Das Orchester der Bühnen der Landeshauptstadt Dresden, Leitung: Prof. Joseph Keilberth

D 05 447 0.7

Foto 2.3. 1 Apertura de la Academia de Artes Plásticas y la Escuela Superior de Arte Industrial, abril 1947. Archivo HfBK Dresden. 02/40

Gráficas y Caligrafía, Tratamiento de la madera, Cerámica y Pintura de cerámica y de Metalistería. Se reunían los departamentos de Drecoración y General, Pintura decorativa, Escultura decorativa y, por último, Textil.

En marzo de 1948 los departamentos tuvieron una pequeñísima transformación pasando a ser de:

"a. Carpinteria e interiorismo
b. Pintura aplicada
c. Escultura aplicada
d. Dibujo publicitario
e. Tejidos
f. Departamento general de arte"[67]

La línea era ir hacia adelante, evolucionar y mejorar la enseñanza y sus instalaciones. A pesar de los problemas por la falta urgente de aulas para las clases y los talleres. Faltaba también profesorado y personal para todos los departamentos que estaban en funcionamiento. Había problemas económicos y un presupuesto anual previsto que influía en el ritmo de la reconstrucción del centro y de la contratación de todo el personal.

La admisión seguía siendo para jóvenes de mínimo 17 años. Debían poseer un aprendizaje artesano y talento artístico. Como en la Academia los dos primeros semestres eran de prueba y debían hacer cuatro semestres básicos.

El curso siguiente, 1948/1949[68], con el Plan Bienal se empezó a plantear la posibilidad de la introducción del estudiante en la empresa, no únicamente para alcanzar habilidades técnicas, sino también para entrar en contacto con los trabajadores y realizar un intercambio de experiencias entre las 2 y 6 horas que compartiesen. Principalmente se introdujeron en el sector Textil, del Juguete, del Mueble o de Conservación de monumentos. Como trabajo final de esta experiencia enseñaban sus muestras y maquetas en una exposición. En el periodo en que los estudiantes estaban en las empresas, en la escuela recibían clases teóricas de Historia del Arte, Literatura y Tecnología del Color repartidas en dos días a la semana.

El curso 1949/1950 coincidiendo con la creación de la RDA, dio lugar también a alguna pequeña transformación en el campo de la enseñanza. La Escuela Superior del Arte Industrial disminuyó su número de departamentos. A partir de entonces se contó con el departamento de Construcción y Decoración de interiores; el departamento de Pintura,

[67] AHfKB Dresde. 10.9.1947. Sig. 02/38
[68] StAD Resolución 21.7.1948. F. 11401. Sig. 1638.

Escultura y Artes Gráficas (al que pertenecían enseñanza plástica en general, Pintural mural, Bellas Artes y Escenografía) y el departamento de Publicidad e Ilustración.

La enseñanza básica, era fundamental en la Escuela Superior, se empezaba totalmente desde el principio y se consideraba que el estudiante tenía que tener también conociemientos económicos y sociólogicos.

2.4 Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde[69]. 1950-1954.

Después del intento en 1945, el 7 de junio de 1950 finalmente consiguieron unirse la Academia de Artes Plásticas y la Escuela Superior del Arte Industrial formando la Escuela Superior de Artes Plásticas.

El semestre había empezado meses antes bajo la dirección del rector holandés Mart Stam[70]. Tras la fusión llegaron también para el arte y los artistas los nuevos requisitos impuestos por la recién estrenada RDA dentro todavía del Plan Económico Bienal. La Escuela Superior se adaptó desde el primer momento siempre con las Artes Plásticas como centro de la enseñanza seguido del Arte Industrial.

[69] Trad.: Hochschule für Bildenden Künste

[70] ROTHER, W. Mart Stam in Dresden. En: BECK, R.; KARDINAR, N. (eds.) *Trotzdem. Neueanfang 1947. Zur Wiedereröffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden.* Dresden: Hochschule für Bildende Künste, Colección de Arte y Filosofia de l HfBK Phantasos, vol. I, pp. 153 - 166.

Mart Stam (Martinus Adrianus Stam). 05.08.1899-21.02.1986. Arquitecto holandés fue llamado para ocupar el cargo de rector en funciones de la Escuela Superior de Arte Industrial. Arquitecto desde principios de los años veinte, perteneció a la generación de la transformación de la arquitectura hacia una más funcional y formal. Como cabeza visible internacional del Funcionalismo adquirió muy pronto prestigio como representante y teórico de la vanguardi arquitectónica. Stam se sentió atraido por la idea comunista a raíz de su amistad con el vanguardista ruso El Lissitzky, a quien conoció en Berlin en 1922. De ahí que aceptase enseguida y sin dudarlo la oferta de poder trabajar en Dresde, abandonando repetinamente sus compromisos en Holanda.

En Dresde, en la Alemania del Este de la postguerra, veía las bases reales para la realización de sus ideas sociales y sociopolíticas. En la capital sajona se le recibió como una de las personas más interesante e importante desde que se reabrió la escuela en 1947. Se tenían todas las espectativas puestas en él pero no fue bien recibido ni por el estudiantado ni por el profesorado, ya que veían con consideble falta de claridad el procedimiento y el papel de Stam, muchos apoyaban al entonces rector Reinhold Langer. Esta falta de claridad hizo que Stam empezase oficialmente a trabajar en julio de 1948 pero que no apareciese en los protocolos de las reuniones hasta noviembre de ese año cuando fue despedido Langer y oficialmente contratado Stam. Un mes después se le dió provisionalmente también el rectorado de la Academia de Artes Plásticas y en enero de 1949 dirigía las dos escuelas paralelamente. Su primera acción fue contratar a cuatro profesores nuevos para despedir a otros cuatro que no se adecuaban al concepto que quería implantar. Los estudiantes de ambas escuelas tendrían clases conjuntas.

En realidad sólo tuvo poco más de un año para introducir el departamento de Arquitectura y elevar el nivel de la producción con el diseño de muebles, cajas para relojes, juguetes y estampados. De todas maneras no hubo un buen entendimiento entre el claustro y Stam. Por ello una vez fusionadas las dos como Escuela Superior de Artes Plásticas en 1950 se le trasladó como director a la Escuela de Arte de Berlin Weißensee. En 1952 abandonó definitivamente la RDA.

Empezó con cuatro departamentos: Pintura, Escultura, Diseño Industrial y Artes Gráficas. En construcción se encontraba el de Decoración de Interiores y Exposiciones, al que perteneció el seminario de Escenografía fundado por Appen en 1949. Hasta 1954 se puede hablar de una fase de desarrollo general de la escuela, acoplada siempre a la evolución política.

El plan de estudios a seguir estaba dividido en tres partes[71], una primera de dos semestres de estudio básico, la segunda parte de orientación a la especialidad y una tercera de especialidad.

El primer semestre se dedicó a la observación y saber ver correctamente las cosas, los animales y los paisajes, así como el cuerpo humano desnudo y con vestuario. Los estudiantes tenían que aprender a reproducir proporcionalmente lo que veían. Se les enseñaba a conocer los diferentes materiales y técnicas para solucionar sencillos ejercicios de diseño. En el segundo semestre el punto fuerte era el color en todas sus posibilidades y técnicas de pintura. A partir de marzo de 1951 se introdujeron para los dos semestres clases de Sociología (Ciencias sociales) y Fundamentos del Marxismo-Leninismo. Se les explicaba la función y ubicación de las artes plásticas en la sociedad.

El tercer y cuarto semestres estaban dedicados al estudio preparatorio para la especialidad. En ellos se combinaban los seminarios correspondientes a la especialización con las asignaturas comunes. La tarea de los estudiantes durante estos semestres consistía en realizar sencillos ejercicios de diseño, se les exigía que ellos pudieran describir a una persona en su entorno (casa, trabajo…). Dominar sencillas contrucciones o acabar una composición gráfica siguiendo las normas. Una vez finalizado el cuarto semestre el estudiante podía decidir si seguía con Escenografía, por ejemplo, o elegía otra rama. Después del cuarto semestre el alumno tenía que hacer un examen para poder acceder al quinto semestre.

Los siguientes cuatro semestres se orientaban a los estudios de especialidad. A partir del quinto semestre se impartían clases de lunes a sábado. Durante este semestre y el siguiente (el sexto) los estudiantes adquirían la habilidad en el diseño a través de ejercicios un poco más complicados. Se debía dominar material, color, forma y

[71] Ver anexo

contenido. Las clases teóricas explicaban la variada realidad en la Historia y la actualidad.

En el séptimo y octavo semestre se planteaban a los estudiantes ejercicios de la vida, como puede ser el diseño de un mural para un determinado espacio o varios departamentos. Equipar una casa de Pioneros con muebles, tejidos, aparatos, cuadros, etc. Habían menos clases teóricas, pero en su lugar completaban la formación con ponencias individuales y coloquios. Con la presentación del proyecto de fin de carrera, al final del octavo semestre, se daban por finalizados los estudios una vez superadas todas las asignaturas.

Entre abril y finales de junio de 1950 se empezaron a dar clase a los trabajadores de las empresas nacionalizadas (VEB)[72] que así lo querían. Para asistir a estas clases los trabajadores normalmente debían ser del partido o pertenecer al sindicato. La escuela se encargaba de poner el personal, el material y proponer el horario de clases de dibujo libre, pintura, ornamento (escultura y color), y formas naturales de plantas y animales o de Sociología.

En la empresa de muebles Deutschen Werkstätten de Hellerau (Dresde) en particular, los trabajadores tuvieron la ocasión de recibir estas clases, además de las de Sociología para su cualificación entre noviembre del 51 y abril del 52, ya dentro del marco del Plan Económico Quinquenal.

A final de curso, en julio de 1951, la Escuela Superior envió cartas a las empresas solicitando que dejasen a los estudiantes visitar las fábricas para que las pudieran conocer desde dentro. El fin no era únicamente dibujar a los trabajadores y conocer sus tareas en su puesto de trabajo, sino también para que los estudiantes introdujeran a los trabajadores en el mundo de las artes plásticas.

E Planl Quinquenal empezó con el anuncio de la línea artística en la que se movería la Escuela a partir del año 1951:

> "1. Prohibición de la manera de expresión formalista en las artes plásticas.

[72] Trad.: Volkseigener Betrieb - Empresa del estado

2. Aparición de una declaración artística optimista como reflejo real de nuestra realidad social"[73].

De ahí que fuera necesario dar gran importancia a los buenos conociemientos del Estudio de la naturaleza y especialmente de Ciencias Sociales.

Con este curso, bajo el rectorado de Fritz Dähns[74], se iniciaron los planes de estudios oficiales donde se fijaban las metas de formación, los contenidos de los diferentes ámbitos. Fue la primera vez que se instauraron en una escuela de arte y, además, se publicaron en pequeños cuadernos junto a toda la información necesaria para el estudiante.

Al curso 1951/1952 se le puede considerar como el de las novedades debido a que estaba inmerso en la Segunda Reforma Universitaria, ocasionada a raíz del Plan Económico Quinquenal. Una sus metas principales fue abrir la Facultad de Campesinos y Trabajadores como parte de la Escuela Superior de Artes Plásticas. Finalmente la ABF se abrió en el curso 1952/1953 con tres semestres.

También empezó a funcionar el nuevo Departamento de Escenografía como independiente, ya que -como antes he señalado- el curso anterior pertenecía a Exposiciones-Decoración de Interiores y Escenografía. También se pudo inaugurar el Instituto de Técnicas del Color dentro del marco de clases teóricas de la química del color. Fue como aportación a la industria del color dentro de dicho Plan Quinquenal.

Se incluyó la asignatura de Lengua y Literatura alemanas como obligatoria en el primer y segundo semestre cada quince días. Se implantó el estudio de la base Marxista-Leninista y se empezó a enseñar la Historia del Arte desde un punto de vista del materialismo histórico, en lucha contra las corrientes, entre otras, del Formalismo y el Cosmopolismo.

[73] AHfBK DRESDE. Resolución. 7.12.1950. Signatura 03/256

[74] HIRCHE, G. Capítulo VIII. Die Jahre des Neubeginns nach der Zerschlagung des Faschismus (1945-1952). ALTNER, M., [et al.] (ed.). *DRESDEN. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989).* Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1990, pp. 422, 424
DÄHN, Fritz. (1908 - 1980). 1930 - 1934, estudios de Pintura y Artes Gráficas en Stuttgart. 1946 - 1948, docente en Stuttgart. 1948 - 1950 profesor y posteriormente director de la Escuela Superior de Arquitectura Artes Plásticas de Weimar. 1950 - 1952, dirección Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde. 1952 - 1954, presidente de la Asociación de Artistas plásticos en Berlín. A partir de 1954, jefe del departamento de Artes Plásticas en el Ministerio de Cultura.

Las clases, seminarios y práctica de las cátedras de Ciencias Sociales y Lingüística ya empezaron a impartirse en el primer curso a partir de septiembre de 1951. Las asignaturas eran principalmente Fundamentos del Marxismo-Leninismo, Historia de la Cultura, Antropología y Ruso. A partir del sexto semestre se impartieron Economía Política en lugar de los Fundamentos del Marxismo-Leninismo. En cuarto había menos clases teóricas. Consistían en Sociología o Coloquios de Sociología, Ruso e Historia de la Cultura. Para el segundo semestre se les ofreció hacer deporte por la tarde y un día a la semana de lunes a viernes. Sólo natación la podían practicar cada día.

Se introdujeron las prácticas de más de un mes como parte de la formación académica y antes de hacerlas había unos 10 dias de exámenes. En diciembre del 1951 los estudiantes del octavo semestre, o sea, los que ya acababan sus estudios, tenían que hacer un examen final escrito con cuestiones sobre estética, historia del arte, temas de actualidad y el primer ciclo de estudios sociológicos. Quien al final del octavo semestre aprobaba con bien o muy bien, podía además apuntarse para el examen del diploma.

En la nota total no sólo se tenían en cuenta los conocimientos adquiridos o la parte artística como tal, sino también la parte ideológica de los trabajos artísticos, por ello había un representante del FDJ del centro en el tribunal. También debían hacer un examen oral, en el que en algunos casos se detectó una actitud no clara hacia el realismo, motivo por el que la dirección tomó enseguida determinadas medidas (discusiones en el claustro de profesores, cambios en el temario y del método de enseñanza en la formación artística). No estaban contentos con el nivel, faltaba el dominio para un trabajo intelectual, la parte formal como puede ser la gramática o la ortografía.

Para evitar esta falta de conocimiento el siguiente semestre se introdujo para los estudiantes del octavo semestre una serie de clases y tutorias en las que estaban en primer plano la Teoria del estado y la Teoria del conocimiento con trabajos escritos en los que se atendía sobre todo a la expresión linguística y confección de distribución del escrito.

La Escuela Superior empezó a organizar y pagar viajes de estudios de 6 semanas con profesores para visitar explotaciones en paisajes lejanos y allí se estudiaba a la

población, el campo y las construcciones. También podían hacer trabajos artísticos en los cursos superiores, siempre dirigidos por los profesores.

También a partir de este curso, 1951/1952, los docentes de Sociología se dedicaron a hacer cursillos directamente a los trabajadores en su empresa con los diferentes temas relacionados con la ideología marxista, en total duraba 10 horas y se impartían 2 horas cada mes.

En la reunión de la junta de la Escuela Superior de Artes Plásticas en febrero de 1952 se reconoció el significado histórico de la III. Conferencia del Partido Socialista Unificado de Alemania (SED). Esto significó la admisión a nivel de institución de la importancia de la "lucha para la paz, unidad, democracia y socialismo"[75] como base de aprendizaje y educación. Se opinaba del arte "que es un arma poderosa de nuestro pueblo en la lucha para la solución de su cuestión vital"[76]. Todo el personal docente, en la categoria que fuera, y los estudiantes debían implicarse en la construcción socialista de una RDA en paz y unida democráticamente y para la amistad con los paises europeos de democracia popular, la República China y sobre todo la Unión Soviética.

En julio de 1952[77] la dirección comunicó a la docencia que con el comienzo de curso iban a implantar como meta en la línea de la escuela la construcción del socialismo a través del aprendizaje y la práctica. Tanto la escuela como el gobierno se fijaron como objetivo formar a futuros artistas para una creación artística realista y socialista, o sea, el Realismo Socialista, siguiendo el ejemplo de la URSS. Era preciso acercar hacia el estudiante la ciencia y el arte soviéticos, por lo que se profundizó y amplió el estudio del Marxismo-Leninismo.

Sobre todo se creyó necesario a partir del curso 1952/1953, ofrecer clases especiales de evaluación de la II Conferencia del SED y de las XIX jornadas del KPdSU (B), las clases de arte soviético y ruso del siglo XIX o las clases de estética marxista.

La disciplina pasó también a ser una parte importante a partir de este curso, sobre todo para el profesor que debía servir de ejemplo a los futuros artistas, además de tener que

[75] AHfBK DRESDE 18.02.52. Sig. 03/15
[76] Id., id. 18.02.52. Sig. 03/15
[77] AHfBK DRESDE. 30.07.1952. *Circular del director profesor Fritz Dähn a todos los profesores, docentes y asistentes.* Signatura 03/887.

preocuparse de los planes de estudios. Otra medida que se tomó fue la obligatoriedad de reunir todos los trabajos que los estudiantes fueran haciendo durante el curso para evaluarlos y tenerlos en cuenta para la nota de curso o final.

Para el curso 1952/1953[78] se introdujo el curso de 10 meses, se mejoró y desarrolló el plan de estudios. Se iniciaron con regularidad las clases de Sociología como tales y en coloquios con los profesores. También se introdujo la estética marxista-leninista en forma de seminarios.

En la Escuela se debian tratar temas relacionados, directa o indirectamente, con la construcción del socialismo. Se quería establecer un como marco de aprendizaje y trabajo artístico.:

> "- Disposición de los trabajadores y de la juventud por la defensa de la tierra natal
> - Formación cooperativa en la agricultura
> - Apoyo y ejemplo de la Unión Soviética en la construcción del Socialismo
> - Disposición de los trabajadores para la construcción del Socialismo a través de autoresponsabilidad
> - Construcción del socialismo, reflejo a través de la construcción de la Industria
> - La juventud se prepara para la colaboración en la construcción del Socialismo (servicio para Alemania)". [79]

Se trataba de formar a adultos en las diferentes ramas profesionales.

Con enérgico seguimiento en la discusión formalismo-realismo se eliminaron las prácticas no claras del método de enseñanza y opiniones individuales sobre formalismo. Se potenciaba el arte realista como claridad ideólogica y mayor rendimiento profesional. El plan de estudios y las materias pasaron a ser parte de un método didáctico claro. El plan seguido hasta entonces era improvisado la mayoría de las veces.

Este año, en cumplimiento de la orden del 6 de septiembre de 1952, los estudiantes estaban llamados a ser educados

> "para una lucha de unidad de nuestra patria, para un ardiente patriota que está listo para proteger al lado de la clase trabajadora los logros de los trabajadores"[80].

[78] Id. Resolución 12.05.1952. Sig. 1157
[79] Id., id.
[80] AHfBK DRESDE 6.09.1952. Sig. 03/19.

Para ello cada uno debía pertenecer a los recién formados "*Seminargruppe*"[81] desde el primer curso. Dichos "Seminargruppe" consistían en unos grupos apoyados por la Juventud Alemana Libre, catedráticos y profesores, que con el tiempo se convirtieron en un colectivo de estructura fija. Hacían intercambio de experiencias sobre el método y los resultados de los estudios.

Los grupos iban juntos a actos, conferencias, museos o exposiciones que les ayudaba a ampliar y profundizar sus conocimientos y fomentar la unión del grupo. Por lo general lo formaban un máximo de 30 estudiantes dependiendo de la especialidad y curso. El programa de trabajo de los grupos tenía que contener el plan de estudios de todas las clases teóricas obligatorias, seminarios y prácticas.

Al profesorado también se les exigió más formación y profundización en los temas de Marxismo, Materialismo dialéctico e histórico, Socialismo y Dialéctica marxista en relación con el arte o Economía. Para ello se inauguró un círculo en el curso 1952/1953 que duró hasta mayo de 1953. Las charlas las llevaban a cabo los mismos profesores que impartían estos temas en las clases ordinarias.

La lucha contra el Formalismo siguió desarrollándose en la formación de los futuros artistas hasta el punto que en la época del rector Bergander (curso 1953/1954) se consideró al Impresionismo como el primer paso hacia la corriente formalista. Por este motivo sugirió que la manera de aprender objetivamente era con la copia del original.

En julio de 1953 se propuso para el curso siguiente impartir la base de la asignatura de Sociología durante los tres primeros cursos, con lo que a partir del cuarto desparecieron las clases y seminarios. En el primer curso se estudiaba Introducción a la Sociología; en segundo, Nociones fundamentales de la Filosofía; en tercero, Nociones fundamentales de Economía política. Para superar la asignatura los estudiantes tenían que superar un examen oral y otro escrito de entre dos y tres horas en el segundo y tercer curso. Las cuestiones del examen de acceso al segundo venían dadas de Berlin.

[81] Trad.: Grupos de seminario

En julio de 1954 se contempló la posibilidad de hacer prácticas en el Oeste de Alemania. También se había alcanzado bastante estabilidad en las enseñanzas artísticas superiores:

> "Nuestra opinión es que el plan de estudios está construido hasta ciertos cambios que todavía están por negociar que se han vuelto en el método del realismo socialista para un fondo fijo de nuestra escuela. Especialmente las asignaturas de estética y Bellas Artes tienen que unirse más fuertemente con estudios de especialización y de la naturaleza. En Bellas Artes el estudiante tiene que saber algo de todas las épocas, pero lo más importante es que él ya al principio de los estudios tenga una idea de Arte contemporáneo, o sea especialmente Arte soviético. Siguiendo el consejo de los colegas soviéticos, por ejemplo en la introducción de la pintura en las clases de Escenografía"[82].

2.4.1 Escenografía

Como pasase con las demás especialidades, también para los estudios de Escenografía hubo un antes y un después del bombardeo del 13 de febrero de 1945.

La especialidad de Escenografía se creó junto con las clases de Pintura de escenario con el curso 1940/1941. Las dos especialidades pertenecían al departamento de Arte aplicado de la Escuela Estatal de Arte de Dresde. El responsable y creador fue el escenógrafo de la ópera Adolf Mahnke.

Se trataba de una formación de seis semestres impartida principalmente en los talleres de pintura de la ópera con una parte práctica y otra teórica. Tenían clases asignaturas de Dibujo y Pintura, Anatomía y Perspectiva, Escritura e Historia del Arte. En verano Estudio de la naturaleza y en invierno Arquitectura y Ornamento relacionados con los estlos artísticos. Este fue el motivo principal por el que tanto la Consejería de Cultura como de la Escuela Superior de Artes Industriales tenían interés por recuperar esta especialidad como lo tenían por todas las demás especialidades artísticas o artesanales.

Pero no era ese el único motivo, las dos principales escuelas de Arte de Dresde tenían muchos años de historia y muy buena fama a nivel nacional e internacional, sobre todo

[82] AHfBK DRESDE. 17.2.1954. *Evaluación del plan de estudios de la Escuela superior de artes plásticas de Dresde.* Sig. 03/1157.

la Academia. Después de la guerra, divida Alemania por zonas, fue la única Escuela Superior –la Escuela Superior de Arte Industrial- con renombre y experiencia en la Zona Este de Alemania que había tenido Escenografía. Otra escuela de renombre en la DDR para Escenografía fue la de Weißensee, pero ésta fue fundada en 1946.

Por otra parte, hay que pensar que se había decidido reconstruir el Teatro Nacional de Dresde. Para el bien funcionamiento del teatro se iba a necesitar personal artístico y técnico bien formado en relación directa con el escenario. Para la parte técnica se pensaba en la Escuela de Ingeniería, para la artística se contaba con la Escuela Superior de Arte Industrial por ser la que reunía las artes aplicadas.

Restablecer las clases de Escenografía fue el primer paso para introducir unos años más tarde en la Escuela Superior de Artes Plásticas la formación de profesiones relacionadas con la carrera de Escenografía.

En marzo de 1946 ya se habían incluido las especialidades de Escenografía e Interiorismo en los exámenes de preinscripción y el 8 de abril de 1946 ya se contaba con 10 alumnos que querían formarse en esta dirección. La oferta se hizo pero faltaba encontrar a la persona adecuada. En un principio se contó con la posibilidad de la colaboración de G. Buchholz e incluso con el director técnico Hasait, quien ya tenía planes de construir un teatro de texto y ópera donde formar a los estudiantes de la escuela de arte y a ingenieros. Esta propuesta, dadas las circunstancias de la época, quedó en nada. Además Will Grohmann no veía apropiado que los ingenieros estudiasen en una escuela de arte, puesto que ya existía la Escuela de Ingeniería para su formación.

El permiso para empezar las clases fue comunicado en la reunión del 23 de abril de 1946 pero la falta de un profesional para impartir las clases no hizo posible la reanudación. Las relaciones de Buchholz con el teatro y la administración no estaban pasando por su mejor momento y para ser cedido parcialmente como profesor necesitaba el permiso del SMAD. En el caso de Hasait iba demasiado lejos con sus propuestas, además que, por su inclinación política, pronto fue alejado del teatro. La inestabilidad del momento no dio ocasión para encontrar en poco tiempo a alguien que realmente se pudiese hacer cargo de las asignaturas para Escenografía.

Con anterioridad, el rector Will Grohmann había escrito una carta en marzo de 1946[83] al consejero de construcción de la ciudad, Dr. Conert, en la que le informaba que Escenografía era la única asignatura que todavía se tenía que discutir mientras que para Figurinismo se contaba con la colaboración de Charlotte Vocke, empleada de los Escenarios de la capital del Estado Federal Dresde.

En la carta Grohmann indicaba al Dr. Conert que en caso de no poder emplear él a un escénografo lo haría con toda seguridad la Academia de Bellas Artes. Esto no sucedió y se tuvo que esperar hasta que en marzo de 1949[84] Karl von Appen se pudo encargar de poner en marcha los estudios. En esta misma carta Grohmann indicaba la importancia de una conexión continua entre la Escuela y la práctica en el Teatro Nacional que se podía mantener con Buchholz y Vocke.

La relación entre Appen y la Escuela Superior fue de colaborador con empleo principal de intendente en el Teatro Nacional de Sajonia. A pesar de ser el intendente del teatro necesitó el permiso del SMAD para impartir las clases. Aunque Appen empezó a dar clases en marzo de 1949, su primer documento con un plan docente que se tiene constancia es del 7 de julio de 1950. Tomó como colaboradores a Johannes Rothenberger y Baumgart como colaboradores para Maquetismo, el primero, e Iluminación, el segundo.

A partir del curso 1946/1947 y hasta la llegada de Appen, los alumnos cogieron otras especialidades, unos como alternativa, otros para esperar la llegada de Appen. Annemarie Rost explica como algunos se matricularon en Pintura, a cuyo departamento perteneció Escenografía en un principio. Fue una manera de esperar la venida del escenógrafo y la reanudación de la asignatura de Escenografía en el semestre de verano del curso 1948/1949. Al curso siguiente, en la parte de teatro se podía solicitar hacer la formación en un escenario especialmente cualificado preferiblemente asociado a la Escuela Superior. Esta formación se hacía sólo como continuación de una formación básica y con un buen motivo para realizarla.

[83] AHfBK DRESDE. Sig.: 02/40

[84] Entre la primera propuesta de tener como profesor a G. Buchholz y hasta que entró Karl von Appen en marzo del 49, aparece en las actas de enero de 1949 la posibilidad de contactar con un escenógrafo de nombre Rudolf Teufel para que sea él el docente que necesita la escuela. En los documentos consultados sólo aparece el nombre, pero se desconoce el origen o la relación con algún teatro.

En los estudios de Escenografía[85] se realizaron clases prácticas, teóricas y seminarios. Las clases teóricas o los seminarios no trataban únicamente de la historia o teoria del vestuario, espacio o escenografía, sino que era obligatorio hacer deporte y asistir a las clases correspondientes de Ciencias Sociales, lenguas rusa y alemana.

Con el curso 1950/1951, coincidiendo con el Plan Quinquenal, se realizaron una serie de cambios en relación a las lineas existentes anteriormente. A partir de ese momento fue necesario que los estudiantes hubiesen realizado unas prácticas antes de empezar Escenografía en caso de no tener el nivel suficiente que exigía la especialidad, si éstas no se realizaban se les recomendaba asistir primero a una escuela profesional.

Para los alumnos del quinto y séptimo semestre empezó a ser obligatorio participar en un concurso interno del centro. Debían presentar el diseño de una escenografía y el vestuario para una ópera y para una obra de teatro. Los trabajos se presentaban en color y con ellos la correspondiente maqueta y planos adaptados al espacio. A cambio, el estudiante que ganase, recibía un premio económico.

A partir de ese curso, 1950/1951, sólo las escuelas superiores se encargaron de la formación oficial en materia artística en el sector del teatro. La formación la terminaban con seis meses de prácticas en el teatro que tenía convenio con la escuela. En el caso de la Escuela Superior era el Teatro Nacional de Dresde.

Para dar por finalizados los estudios y demostrar su madurez profesional necesitaban un examen final oficial para toda la RDA. En este examen mostraban su dominio de los medios de expresión artísticos, conocimientos específicos de la especialidad y conocimientos suficientes de Sociología. Aquellos que hubieran tenido profesores privados podían hacer un cursillo para acceder a los estudios de la Escuela Superior.

Los exámenes finales pasaron a formar un requisito imprescindible a la hora de poder trabajar en un teatro, puesto que los intendentes sólo podían ocupar como personal artístico de escenario a aquellas personas que lo hubiesen superado. La otra posibilidad consistía en trabajar durante cuatro años seguidos en el mismo puesto como personal artístico de escenario. Así, permanente o temporalmente, se podía estar exento de dicho examen.

[85] Plan de estudios. Número de horas y semestres. Ver anexo.

Para los exámenes finales los alumnos debían hacer tres proyectos de escenografía y vestuario. Un proyecto centrado en el teatro, otro en la ópera y un tercero en la opereta, además tenían que entregar un trabajo escrito. En cada caso la escuela tenía la obligación de examinar también la aptitud política y de salud.

Por ejemplo podemos ver la evaluación que hizo Appen a su alumno Rolf Klemm. Indica que tiene un marcado talento para la escenografía y las características especiales de un escenógrafo:

> "1. Segura sensación de espacio
> 2. Acertada solución de lo problemas técnicos
> 3. Buena sensación de estilo
> 4. Formalidad en los plazos" [86]

Sigue:

> "su concienca social y su modo de pensar avanzado están ya tan desarrollado, que el fallo ideológico en su trabajo apenas existen y sus esfuerzos por la expresión realista no se perturba por influencias formalistas"[87].

Lo único que no encuentra del todo bien es su capacidad de análisis, la cual cree que debería desarrollar más.

En este curso 1950/1951 se creyó la necesidad de incluir las escuelas profesionales en los estudios de Pintura teatral y Escenografía. En el primer caso, la Administración central en Berlín eligió tres teatros para que cada año tomasen a dos aprendices en el taller de pintura. Después de los dos años de aprendizaje, el alumno debía asistir a la escuela de Formación Profesional durante tres años más si quería reincorporarse a la actividad del taller de pintura. En el caso de los escenógrafos, debían ir primero a la Escuela Profesional durante dos años, después de los cuales se les permitía empezar la carrera.

A principios de 1954 la Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde vuelve a tener problemas con el departamento de Escenografía. Como informa[88] el rector Profesor Bergander en febrero, Karl von Appen pasaba la mayoría de tiempo con la Berliner Ensemble y el colega Rothenberger estaba casi siempre enfermo por lo que los estudiantes se habían quedado bastante desamparados.

[86] AHfBK DRESDE. Sig. 03/758
[87] Id., id.
[88] AHfBK DRESDE. 17.2.1954. Sig.: 03/1157

Desde 1954 se pudieron seguir especialidades de Escenografía y Vestuario en las Escuelas Superiores de Weißensee (Berlin) y en la Escuela Superior de Artes Plásticas. Mientras que Pintura y Escultura para teatro, Maquillaje y Sastreria era posible en la Escuela Técnica Superior de Oficios artísticos teatrales perteneciente a la Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde.

El 24 febrero de 1954, el punto principal de la reunión del claustro fue el de buscar un escenógrafo que pudiese sustituir a Appen.

2.4.2 Facultad de Trabajadores y Campesinos [89].

Como es sabido, después de la guerra el Estado de la Zona Este, de acuerdo con el SMA, quiso facilitar la entrada a la universidad o escuelas superiores a personas que no habían tenido la posibilidad de hacer el bachillerato.

Para ello publicó una orden el 12 de febrero de 1946 en la que se estableció a partir del 1 de marzo de 1946 la creación de cursos preparatorios. Tenían una duración de seis meses y se dirigían principalmente a todos los trabajadores y campesinos de entre 17 y 25. En el fondo había un gran interés por reclutarlos ideológicamente.

El hecho de pertenecer al Partido Comunista (KPD) influenciaba mucho, por lo menos un 40% pertenecían a ese partido. Estos cursos funcionaron hasta 1948, luego se formaron centros específicos de Estudios Preparatorios en los que los alumnos, también mayoritariamente campesinos y trabajadores, podían conseguir el bachillerato superior como oyentes en cuatro semestres. En estas clases se impartían Matemáticas, Alemán, Física y Química.

En 1949 se crearon las Facultades de Trabajadores y Campesinos. En un principio la formación en ellas tenía una duración de dos años, pero enseguida se pasó a tres. Dirigidas a esa capa social como víctimas del fascismo, nacieron a raíz de las

[89] Trad.: ABF. Arbeiter- Bauernfakultät.

resoluciones de las primeras conferencias del SED el 8 de abril de 1949 con ventaja para los hijos de los activistas de la construcción democrática.

En 1951[90], ya dentro del Plan Quinquenal de la DDR, se concretó la preferencia por trabajadores y campesinos en activo o sus hijos. La condición para la categoria de "campesino" correspondía al hecho de que los padres del alumno, o el mismo alumno, hubiesen trabajado en el campo antes de 1945. Además, la propiedad utilizable que poseían, o hubieran poseido, debía ser de 15 Ha., con un suelo de categoría media y, sobre todo, sin trabajadores a su cargo. Por su parte "obrero" se consideraba a los alumnos que hubiesen trabajado en la industria con anterioridad a 1945, o bien sus padres antes de 1942.

Junto a ellos tenían preferencia los intelectuales en activo e hijos por su actividad en puestos decisivos para la reestructuración del estado democrático. Los aspirantes cuyos padres hubiesen sido activistas reconocidos de la ejecutiva federal del FDGB tampoco tuvieron ningún problema para ser admitidos.

La función concreta de la ABF de Artes Plásticas consistía en captar talentos artísticos entre los trabajadores y campesinos. Se les ofrecía un 50% de formación artística[91], con ejercicios preparatorios para escultura y técnicas gráficas y el otro 50% se completaba con formación común[92] (Matemáticas, Ciencias Naturales, Alemán, etc.). Superado con buenos resultados este período, el alumno podía acceder a una Escuela Superior de Arte. En Dresde la facultad empezó el 1 de septiembre de 1952 con 80 alumnos en las especialidades de Pintura, Escultura, Artes Graficas y Escenografia.

[90] AHfBK. Orden 5. 30 de abril de 1952. Sig.: 03/19
[91] Ver anexo
[92] Ver anexo

3. TEATRO EN ALEMANIA DEL ESTE.

3.1 Aspectos generales.

> "Una ciudad de millones, casi sin medios de transporte, amenazada de hambre y epidemia, en medio de la lucha por la desnuda existencia física, llevó algo parecido a un teatro a cada tercer bloque de casas, en cada salita, que todavía tuviese techo, en cada tarima, ante la cual pudiese haber un par de filas de sillas (...) se representaban en un incluso fantasmal absurdo lo más semejante a las urgentes necesidades del día (...)"[93]

Una zona alemana con sus ciudades destruidas en un país con millones y millones de muertos, donde la lucha y destrucción siguió hasta los últimos dias de la guerra. A pesar de todo, de una u otra forma, la actividad cultural poco a poco empezó a abrirse paso entre abril y mayo del 45.

En el sector del teatro se consideró se consideró histórico y único el boom producido por la demanda de la población. El motivo de este éxito fue en gran parte por la falta o escasez de otras alternativas culturales. Había un sentimiento de necesidad de cultura en todo el país debido al nerviosismo o malestar para llenar el vacío en este ámbito que habían dejado tanto el fascismo como una guerra perdida.

Como en los otros sectores de la sociedad, también en la cultura fue significante la influencia de los exiliados alemanes en Rusia. Todavía en Rusia, contando ya con una vistoria de los aliados, líderes del mundo de la cultura trazaron lo que deberían ser las líneas del teatro alemán en la zona Este una vez finalizada la guerra. En 1944 hubo una reunión en el hotel Lux de Moscú[94] a la que asistieron directores, autores, actores, críticos. Entre ellos se encontraban el director de teatro Maxim Vallentin y el político Wilhelm Pieck[95].

[93] SCHILLER, Andrea. 1.Verspielte Chance: die kulturelle Entwicklung zwischen 1945 und 1949. *Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Reihe XXX Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. 1998, p. 13.

[94] STUBER, Petra. Dokumente: Moskau, 25. September 1944. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater.* Berlin. Christoph Links Verlag, 1998, pp. 257-261.

[95] PIECK, Wilhelm (1876-1960). Exiliado en Rusia hasta 1945. Fundador del Partido Socialista Unificado de Alemania. Presidente de la RDA de 1949 a 1960.

- "La historia del teatro ruso y soviético
- Dirección e interpretación (método Stanislawski)
- Crítica de teatro como ayuda y complemento de la escena en la educación popular (cuadernos de programas teatrales, revistas y prensa de teatro)
- Construcción de la empresa teatral soviética (cotas de mando políticas y artísticas)
- Responsabilidad social del artista escénico"[96].

Fueron los temas que acordaron las personalidades reunidas en el hotel Lux el 25 de septiembre de 1944, con vistas a su próxima vuelta a Alemania.

Ya de vuelta del exilio en 1945, Maxim Vallentin[97] fue uno de los precursores de esta nueva era teatral y puso en práctica los puntos tratados en el encuentro de Moscú[98]. Maxim Vallentin fue también el creador de un *'Deutsches-National-Theater'* aprovechando los escenarios ya existentes.

La moral de la población era desastrosa, al igual que la situación de todos los teatros alemanes. Maquinaria, decorados, vestuario, material de iluminación, instrumentos o notas, cualquier cosa necesaria para efectuar una representación, estaba destruida, como lo estaban la mayoría de los teatros. Sólo en la zona soviética, incluido Berlin, había 49 edificios totalmente destruidos o con necesidad de rehabitilación, aunque, cabe decir también, que 27 quedaron sin daños y 15 tuvieron que volver a cerrar en la temporada 1949/1950 por falta de rentabilidad[99]. En el caso de Dresde[100] la perdida de teatros fue por completo a causa del bombardeo de la ciudad durante la noche del 13 al 14 de febrero de 1945.

A pesar de esta situación, ya el 27 de mayo de 1945 en Berlín se representó la primera obra en el teatro *Renaissancetheater*, *El rapto de las Sabinas*. Pero para la primera

[96] STUBER, Petra. Dokumente: Moskau, 25. September 1944. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater.*Berlin: Christoph Links Verlag, 1998,pp. 258.

[97] VALLENTIN, Maxim. Director del grupo de agitación 'Das Rote Sprachrohr' en los años 20. En 1945 vuelve a la zona soviética de Alemania y participa en la construcción del Deutsches Theater-Institut de Weimar, más tarde fue intendente del teatro berlinés Maxim Gorki Theater.

[98] STUBER, Petra. Dokumente:Moskau, 25. September 1944. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater.*Berlin. Christoph Links Verlag, 1998,pp. 12 - 13.

[99]

[100] En Dresde fueron destruidos 7 teatros - entre ellos el Teatro Nacional y la Ópera de Semper-, 15 salas de conciertos y el palacio de congresos durante el bombardeo de la ciudad la noche del 13 de febrero de 1945.

ópera se tuvoque esperar todavía unos meses. El 2 de septiembre se estrenaba en el *Theater des Westens* la ópera de Bethoven *Fidelio.* Dos días más tarde se abría la primera temporada de postguerra (1945-1946) en un teatro de zona soviética, el *Admiralpalast* de la céntrica calle *Friedrichstraße*, con la pieza *Orfeo y Eurídice.* Dresde se estrenó oficialmente con *Nathan der Weise*, el 10 de julio de 1945, y Leipzig retomó su actividad teatral con la ópera *Fidelio*[101] el 20 de julio de 1945 en el teatro provisional *Drei Linden*, ya que el *Altes Theater* quedó destruido por las bombas que cayeron en esta ciudad la noche del 3 al 4 de diciembre de 1943. A pesar de todas las escaseces, todavía antes de la creación de la RDA en 1949, se reconstruyeron dos teatros: el de Weimar (28.8.1948) y el de Dresde (21.8.1948).

Pronto se empezó con las tareas de buscar recursos y soluciones para cubrir las deficiencias de instalaciones y lugares donde hacer las representaciones. A ello se sumaron los trabajos de eliminar escombros, limpiar o asegurar los edificios. La solidaridad que mostró la población o la misma gente de teatro para las tareas de desescombro fue sobresaliente. Esta voluntad popular recibió el apoyo del sector de la cultura del Ejercito Rojo con lo que se consiguió una transformación rápida de las diferentes sedes a pesar de las dificultades.

Pero el problema principal no era sólo de material. Debido al despido masivo de antiguos miembros del NSDAP, en 1945, el sector técnico de los teatros se veía falto de mano de obra, personal cualificado. Muchos habían muerto, otros habían emigrado, habían sido despedidos o no habían regresado todavía del campo de concentración o del exilio, muchos actores masculinos no volvieron de su cautiverio hasta 1948.

La solución desde después de la guerra hasta 1949 fue ocupar a personal en activo en tareas que no requerían unos conocimientos muy especiales. Sólo se necesitaba buena voluntad y ganas de responsabilizarse del servicio técnico del teatro. Tenían prioridad aquellas personas con experiencia profesional o capacidad artística. Lo importante era cubrir las lagunas que se habían creado a causa de la guerra.

Para cubrir la laguna que existía en la formación del personal especializado los sindicatos organizaron cursillos de maestría de teatro e iluminación a partir de la

[101] Igual que en Berlín y Dresde. Leipzig tuvo el único edificio de nueva construcción destinado a ópera del sector soviético en Alemania. Su inauguración fue en 1960.

técnico que necesitaba el trabajo diario en el teatro. A estos cursillos siguieron los estudios técnicos superiores en 1954 en Dresde y Berlin.

Las primeras conversaciones sobre derechos y seguridad del personal (contratos, sueldos, pagas....) o métodos de trabajo no surgieron hasta 1951 (seis años después de finalizada la guerra), dos años después de la fundación de la RDA. La etapa de necesidad más urgente se iba aplacando, la situación político social se puede decir que estaba ya encauzada y poco a poco se escuchaban las necesidades cotidianas de la población.

En el sector de la dirección, se nombraba a cantantes o actores que antes de la guerra hubieran tenido ese cargo o similar, sin importar que pudieran aportar lacualificación correspondiente o no.

De los intendentes se debe decir que, con más o menos libertad, su papel fue determinante. La mayoría de ellos fueron militantes del partido (SED), que si bien no era obligatorio, a partir de 1949, con el incremento del poder de la organización y la creación de la RDA, era muy recomendable pertenecer al partido para mantener y asegurarse su puesto. Normalmente su convencimiento político no se veía reflejado en su trabajo o el funcionamiento del teatro, únicamente se percibía en casos aislados, como es el caso de Karl Görs, intendente primero en Chemnitz y después en Dresde.

Ante el panorama existente con respecto al personal no se podía exigir una dirección o un trabajo artístico al cien por cien de rendimiento, si bien las autoridades de la zona subsanaron este problema en un periodo de unos cinco años[102].

En cuestión de decorados y vestuario, se aprovecharon restos y viejo material, en algunos casos se le daba la vuelta a lo que se tenía y se pintaba.

Pero tanto las trabas por falta de material como de personal no impidieron el buen funcionamiento del sistema teatral. Se contaba con la energía y fantasía creadora de los intendentes y sobre todo muchas ganas de construir e ir hacia delante. Como agradecimiento y reconocimiento a su labor el 10 de enero de 1946, la Administración

[102] SCHILLER, A. 1998. *Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* Frankfurt am Main: Peter Lang. Vol. 73 P. 104.
Según ponencia de Herbert Volkmann de la Oficina central alemana para Educación en el protócolo de la Jornada de intendentes de la zona este, a.a. O. p. 82f.

militar soviética donó a los teatros alimentos y carbón, concretamente en Berlín para unas 150 personas.Lejos de una solución inmediata en 1947 las condiciones de vida seguían siendo tan malas que el personal del teatro necesitaba ayuda del gobierno.

También en 1947, la orden directa del SMAD era la de despedir a todos aquellos antiguos miembros activos del NSDAP u organizaciones afines que no se hubiesen rehabilitado hacia la democracia. Era una buena ocasión para despedirlos porque los problemas de personal poco a poco se iban solucionando con la vuelta de refugiados, soldados y actores de teatros privados. Los ex miembros del NSDAP u organizaciones de tendencia nazi podían retomar su actividad con un documento de reconocimiento y un curriculum detallado con su trayectoria política y profesional que sería revisado por un tribunal del departamento de 'Artes Escénicas' del Ministerio de Educación del Estado Federal. El tribunal lo formaban por un representante del gobierno regional, un representante del FDGB, uno de la consejería de Educación, uno de la intendencia del teatro y otro de la dirección artística del teatro[103].

De 1945 a 1947 la Administración central había aceptado la ocupación transitoria de las personas que hubieran pertenecido al NSDAP o su estructura. Pero no lo aprobó para aquellas que hubiese estado en puestos dirigentes, las cuales debían ser despedidas de inmediato. A su vez ofreció a los teatros la posibilidad de recibir un permiso especial para conseguir una prórroga de trabajo a las personas que fueran indispensables para el buen funcionamiento de la empresa. Así como, la rehabilitación para los miembros pasivos del partido nazi.

Las empresas teatrales habían sido dependientes de un gobierno totalitario antes de la guerra, después de ésta tampoco tuvo la libertad deseada. Que una obra fuese aceptada para ser representada o no, no lo fue todo. Los teatros estaban obligados a pasar mensualmente información sobre su trabajo a las diferentes Administraciones de Educación de la Zona Soviética, a la Administración municipal y al respectivo Estado Federal de la zona Este. A ello se unía la continua lucha por conseguir financiación y la presión de justificación de su trabajo. Como consecuencia hubo a menudo una mala relación y colaboración entre las autoridades y los directivos de los teatros.

[103] SCHILLER, Andrea. Zur Entnazifierung der Theaterschaffenden.*Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* Frankfurt am Main: Peter Lang. Vol. 73, 1998.pp. 130 - 140

Con el comienzo de 1948 llegó la regularización del proceso de desnazificación. Pasada la aplicación de choque de la desnazificación y reeducación empezaron éstas a funcionar de forma rutinaria.

En 1948 se llevó a cabo también la Reforma Monetaria tanto en el Este como en el Oeste de Alemania. En la parte oriental causó la reducción de salarios en el Este. Pero en la occidental creó pánico entre el sector artístico.

En el sector del teatro

> "produjo el cierre de teatros, formación de grupos de damnificados, disolución de orquestas, anticipo del comienzo de las vacaciones teatrales, reducción de las compañias y bajada del precio de las entradas (.....), cambios de programación en opereta y sainete -esta fue la primera reacción de pánico- ; y en Baviera se anunció incluso la total o parcial liquidación de 300 teatros, orquestas y servicios afines."[104]

Pero también hubo situaciones parecidas de desesperación en Hamburgo y algunas ciudades de Renania del Norte – Westfalia.

En el Este, gracias al Plan Bienal, con la Reforma Monetaria se consiguió un paquete de medidas para cubrir los problemas económicos que se pudieran tener. De todas maneras esta contribución económica fue insuficiente y los teatros tuvieron que recurrir a los propios ingresos. Una manera que se utilizó para obtenerlos fue haciendo concesiones en la programación para conseguir el mayor número de espectadores.

Una vez fundada la RDA, en 1949, se aprobó la reconstrucción de teatros y compañias, sobre todo, estatales, regionales, municipales o comarcales, pero también algún que otro teatro privado. Las cuestiones de material y problemas de equipamento técnico del escenario, raramente quedaba solucionado por completo "por eso se recurrió a especialistas e iniciativas privadas. Se contó con las industrias para la reparación de los daños ocasionados por la guerra, de esta manera se ayudaba paralalelamente a la reconstrucción de lugares culturales e industriales"[105].

[104] ERPENBECK, F. „Währeungsreform und Kunstleben". Cuestiones de existencia de los teatros alemanes y orquestas. *Theater der Zeit,* 1948,nr. 8, pp. 1 - 4.
[105] FIEDLER, Manfred [et.al].*Geschichte der Theatertechnik in der sowjetisch besetzten Zone und in der ehemaligen DDR 1945 bis 1990*. Stolzenhagen: Förderverein Theatertechnik Im Auftrag DTHG, 2005..

Desde 1950, según la ley 11[106], únicamente se podía contratar a personal de escenario y artistas a través de la central de la agencia de teatro. Sólo podían ser personas formadas en escuelas oficiales o teatros estatales que hubieran hecho y superado el examen final en instituciones estatales. Los alumnos que superaban el examen podían hacer prácticas en un escenario autorizado. Los que habían estado cuatro años trabajando sin interrupción podían trabajar como personal artístico de escenario y recibir del Ministerio de Educación la excensión del examen final de forma temporal o permanente.

A nivel técnico se tuvo que esperar hasta 1955[107] para que se celebrase la Primera Conferencia de escenógrafos en Leipzig para que escenógrafos y técnicos pudiesen intercambiar experiencias y discutir cuestiones de su ambito. También servían estos encuentros de reivindicación a la hora de reclamar apoyo al Ministerio de cultura.

En general la nueva cultural teatral tenía garantizada la ayuda económica del estado. Los trabajadores artísticos solían tener un contrato para varios años cuya finalización dependía del intendente. El hecho de que existiese la Oficina para cuestiones teatrales, daba una cierta seguridad a estos artistas, puesto que no se les podía despedir arbitrariamente. independientemente de la situación laboral, la seguridad social estaba garantizada de por vida. En la edad de jubilización se recibía la pensión estatal y se trabajaba tanto tiempo como uno quería y podía. Los problemas empezaron a venir años después con la construccion del Muro[108].

A partir de 1954 ya se puede decir que empezó la normalización de la situación de los teatros a nivel material y de personal.

Unos años antes, en 1948, había vuelto Bertolt Brecht a Berlín del Este junto a Helen Weigel para construir una importante escena cultural. En esta vuelta estuvo apoyado por los políticos comunistas. Un año después formó la famosa Berliner Ensemble con la que se estableció definitivamente en el *Theater am Schiffbauerdamm* cinco años después de su llegada, o sea 1953.

[106] StAD. 27.7.1950. Gesetz. 11 Staatliche Bühnenvermittlung. F. 11444. Sig. 2478. Pag. 33.

[107] FIEDLER, Manfred [et al.]. 5.0 Die Tagungen der Theatertechniker und Bühnenbildner. Unser "Verbandsleben".*Geschichte der Theatertechnik in der sowjetisch besetzten Zone und in der ehemaligen DDR.* Stolzenhagen: Förderverein Theatertechnik. Im Auftrag Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft (DTHG), 2005, pp. 109-114

[108] ROST, Annemarie. –der Vorhang zu, und (fast) alle Fragen offen. *Focus: Margarete Steffin …&….* Wisconsin: The Brecht Yearbook 19. International Brecht Society, 1994, pag. 255 – 290. ISBN: 0-9623206-6-8

Brecht se había abandonado Alemania el 28 de febrero de 1933, después del incendio del *Reichstag,* con Helene Weigel. Después de su paso por Praga, Viena y Zurich, estrenó su obra *Die sieben Todsünden der Kleinbürger,* el 7 de junio en París junto al escenógrafo Caspar Neher. Después de este estreno, habrá un cambio radical en la vida de Brecht a nivel personal y profesional. El 20 de junio se va al exilio rumbo Dinamarca y después Estados Unidos. Esto supone separarse de su fiel amigo Caspar Neher, que volvió para Alemania.

Con el cambio ideológico en la Alemania oriental, Brecht fue elegido como un símbolo cultural de esta nueva Alemania. Pero, a pesar de ser estandarte de la cultura socialista alemana, no siempre comulgó con la política del momento ni los políticos con él. En dos ocasiones se le acusó de formalista, una vez con *Madre Coraje*, de la que se dijo tratarse de una madre "históricamente falsa" y "políticamente perjudicial". La otra ocasión fue con *Lúculo,* con la que le tocó vivir la prohibición radical de la obra y le obligó a redirigir su postura como persona de teatro. Aunque, tal vez lo más doloroso, fue la ruptura con su escenógrafo y amigo de siempre, Caspar Neher, con quien creó el Teatro épico.

Tras su muerte en 1956, Brecht, dejó una gran herencia, de la que es necesario destacar los cuadernos “Modellbüchern” donde están los análisis y trabajos de dirección con el material utilizado. Estos diarios de trabajo tenían una intención únicamente educativa dirigida a sus estudiantes para cuando tuvieran que reemplazarlo en la dirección de la Berliner Ensemble.

3.1.1 Oficina de cuestiones teatrales.

En julio de 1948, los intendentes organizaron las I. Jornadas de intendentes de la zona de ocupación soviética. De estas jornadas surgió la “Oficina de cuestiones de teatro”,[109] por iniciativa de Wolfgang Langhoff. La idea era crear un lugar, sin tanta dependencia estatal, en el que se pudiesen reunir profesionales independientes que conocían desde

[109] Büro für Theaterfragen. Fundado en julio de 1948, en julio de 1951 fue absorvido por la StaKuKo: Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten (Comisión estatal de Asuntos Artísticos)

dentro el trabajo práctico en el teatro. Los intendentes sabían perfectamente las dificultades económicas y de organización del día a día de las empresas teatrales. Con la experiencia de los dirigentes de los diferentes teatros del Este se querían solucionar las irregularidades o problemas rutinarios en este ámbito.

Sobre su propuesta opinaba Langhoff:

> "Yo lo contemplo como la tarea más importante de esta Jornada, una institución a llamar en vida, las propuestas y experiencias del director del teatro de la zona empleadas productivamente para todos. Tiene que ser una institución poco burocrática que se componga de especialistas de teatro. No está pensado como autoridad competente obligatoria. Las experiencias y recomendaciones, las cuales son transmitidas, deben ser sólo recomendaciones y experiencias "[110].

Estaban obligados a encontrarse una vez al mes Berlín, para trabajar en las diferentes comisiones creadas. Estaban divididas por temas de programación y de autor, financieros y económicos, jurídicos, de materiales, de docentes y de aprendices. Hay que tener en cuenta que los intendentes tenían entre sus tareas principales la convocatoria regular de formación política teatral para dramaturgos e intendentes, la ayuda en el aprovisionamiento de material o advertencias a la hora de conseguir nuevos espectadores. De ahí que se formasen tales comisiones.

Con su creación querían llenar un vacío de coordinación y control de las tareas de la política teatral en las ciudades y circunscripciones. Querían descargar de trabajo a las autoridades locales. Pero el objetivo principal de la Oficina era profesionalizar más el trabajo en el teatro a base de elevar la cualificación del personal. Así como evitar la contratación o no contratación por simpatía o antipatía por un candidato.

Como antes he comentado la Oficina estaba compuesta por profesionales, no había autoridades pero sí se trabajaba en colaboración con ellas. Existía cooperación con la Comisión económica alemana[111], la oficina central de Educación y con las instancias correspondientes del estado federal correspondioente y ciudades.

[110] SCHILLER, Andrea. III. Theaterpolitischer Anspruch und historischer Verlauf. Die Theaterentwicklung zwischen 1945 und 1949. 1. Die Administration des Ostzonalen Theaterwesen. *Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. Reihe XXX Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. 1998, pp. 97 - 123. 104. Wolfgang Langhoff: Eröffnungsrede der Tagung der Ostzonenintendanten, in: Protokoll der Tagung der Ostzonenintendanten, a.a. O. Pág. 2

[111] DWK. Deutsche Wirtschaftskommission. Desde 1946 primer órgano central de administración de la Zona de Ocupación Soviética.

Oficialmente, en julio de 1950[112], se creó una orden por la que los intendentes, y el resto de directivos, tenían que ser nombrados y destituidos por el alcalde. Las tareas de los intendentes a partir de este momento, fueron las de dirigir el teatro en las tareas político-culturales y artísticas apoyado por el sindicato BGL, así como ser fiel a las líneas marcadas para el repertorio. También fueron los responsables de la formación continua de los nuevos integrantes de la empresa, los cuales sólo podían haber estado formados artísticamente en escuelas o teatros estatales. En definitiva los intendentes eran los responsables de subir el nivel del teatro en todos sus ámbitos.

En 1951 la Oficina fue absorvida por la creada Comisión estatal de Asuntos Artísticos[113], la cual se transformó en el Ministerio de Cultura[114] dos años después. La Oficina de cuestiones teatrales quedó disuelta definitivamente en 1958.

3.1.2 Programación de las obras y sus bases.

Para hablar de la programación tenemos que volver a los años justo después de la Segunda guerra mundial. Una época todavía no definida ideológicamente a nivel artístico.

El teatro, con una marcada meta política y social, pretendía en esa época lanzar mensajes, ser la conciencia desde las tablas para conducir de nuevo a las personas hacia la vida democrática. Para hacer esto posible se necesitaban actores convincentes, intermediarios entre la realidad de la época y el público que con sus palabras reflejasen las preocupaciones y esfuerzos del espectador.

> "Las artes escénicas reproducen las imágenes vivas, globales de las personas y su relación hacia otras personas. Estas imágenes seránllevadas a través del hombre como actor apareciendo personas vivas. Representación a través del intérprete implicado como objeto la representación de la persona. (...), su presencia será incluida a la

[112] StAD. 27.7.50. F. 11444. Sig. 2478. Pag. 33.
[113] MARSCHALL-REISER, J. 1998. *Ministerium für Kultur.- Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten DR 1. 1951 - 1954.* [en linea]. Berlín: Deutsche Kultur und Wissen online. Bundesarchiv. 2014. [consultado: 5 octubre 2015]. F. BArch, DR100. Dig. DR 100/74. Disponible en: http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/DR-1-21735/index.htm.
[114] Ministerium für Kultur (Ministerio de Cultura). 1953-1990

> representación que implica socialmente lo típico. Su comportamiento se refiere a otras personas. Es por consiguiente expresión de comportamientos sociales" [115]

Para Albert Fischel significaba: "fusionar política y arte uno dentro del otro y encontrar su expresión en las personas del escenario"[116]. Sin embargo para el distinguido escritor Fritz Erpenbeck más que política era la vida misma, según él arte y vida debían ir siempre unidos. Pensaba que si bien se quería desarrollar una 'conciencia social y política' a través del escenario no tenía por qué cumplir una pretensión de 'actividad educadora'.

En las temporadas 1945 y 1946 con su ánimo de guiar al espectador el repertorio era más sensación de apertura que en 1947, cuando la ideología tenía ya más peso a la hora de programar las obras, a la vez se convirtió también en más monótono.

A principios de 1946 se formaron en las ciudades diferentes comisiones de teatro temporales. Cada una estaba integrada por un representante del partido, la organización FDGB y una Asociación cultural, así como de los representantes de la ciudad (alcalde y ponente del teatro, o bien el director de la jefatura de educación municipal) y del teatro (intendente y un representante del sindicato de la empresa). Dependiendo del tamaño de la ciudad dentro de la Consejería de Educación se formó un 'negociado de asuntos escénicos' que se ocupaba principalmente de los asuntos de la administración teatral referentes a cuestiones financieras, materiales y técnico-administrativas.

La función de las comisiones y el negociado era influir en la composición de la dirección del teatro, en el diseño de la programación y cultural. Había una vigilancia del nivel artístico que provocó, en muchos casos, discusiones entre intendentes y gremios municipales, ya que el director del teatro se veía impedido por las autoridades en su trabajo.

Se puede hablar de la independencia teatral como algo imposible porque, además, no sólo se influenciaba en la programación, sino que se estaba obligado a solicitar un

[115] SCHILLER, Andrea. 3. „Die Theatergeschichtsschreibung f`r die Jahre 1945 bis 1949 als Teil der Kulturgeschichtsschreibung der DDR" *Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* Frankfurt am Main: Peter Lang,1998, p. 39.

[116] FISCHEL, Alfred. Spielleiter und Schauspieler. *Gestaltung und gestalten*. Dresden: Bühnen der Landeshauptstadt Dresden, vol. 2, 1946., p.. 33.

permiso al SMAD para todos los actos que se llevasen a cabo en el escenario. Hasta la temporada 1947/1948 no aparecieron los teatros como entidad solicitante, con anterioridad se encargaban de hacerlo las correspondientes Jefaturas de educación y cultura.

Otro punto a tener en cuenta es la precariedad económica de los teatros nombrada en el capítulo anterior. Por este motivo, la dirección de los teatros se esforzó para que la programación fuera del gusto del público y ganar gran número de espectadores. Por contra, estas concesiones produjeron en algunos casos el no poder cumplir con el exigido nivel artístico.

En el diseño de repertorio de las temporadas 1945/1946 y 1946/1947 predominaron los autores alemanes, tanto modernos como clásicos, aunque las piezas modernas correspondían en mayor parte a los autores extranjeros. Los clásicos alemanes fueron los autores con mayor éxito, superando así a los textos políticos.

Para formar el repertorio el gobierno central de la zona Este, dentro de su política cultural, se había encargado de dictar ya de antemano unas reglas generales que tenían que seguir tanto la dirección del teatro como los dramaturgos. Este reglamento marcaba los siguientes puntos:

1. "La herencia dramática nacional e internacional bajo especial consideración de:
   a. La obra clásica humanista de Weimar
   b. Las obras progresistas de la dramaturgia burguesa del diecinueve y comienzos de siglo veinte.
   c. La dramaturgia de los liberales de izquierdas y socialistas de la República de Weimar
2. La dramaturgia de exilio antifascista
3. La dramaturgia de postguerra alemana
4. La dramaturgia progresista internacional del reciente pasado y la actualidad bajo especial acento de las obras de la Unión Soviética."[117]

Cada diseño de programación de temporada tenía que presentarse obligatoriamente a una censura previa. La programación era entonces examinada por las jefaturas de educación de los estados federales. A su vez, las jefaturas las componían los representantes de FDGB y asociaciones culturales.

[117] SCHILLER, Andrea. 5. „Die Spielplangestaltung als Rückgrat der antifaschitisch-demokratischen Umwälzung auf dem Theater. 5.1. Einleitende Bemerkungen. *Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* Frankfurt am Main: Peter Lang,1998, p. 155.

Los cargos de la censura previa entregaban a los miembros del SMA un juicio reflexionado que podía ser rechazado o compartido sin comentarios por la Administración Militar. En esta época, ya se tenía en cuenta la línea realista de la obra a la hora de permitir su representación o no. Por tanto se puede decir que entre los años 1945 y 1949 se había formado ya un 'Arte de la interpretación realista', aunque todavía no socialista.

A la hora de querer hacer un estreno de una obra nueva o con alguna dificultad, los teatros no sólo se enfrentaban a la falta de material, a las lineas premarcadas o la censura, también tenía que contar con un grado de paciencia más que grande cuando había discrepancia en las obras. El camino burocrático entre el teatro y la inflexibilidad de la administración soviética era inacabable. Se tenía que justificar con todo detalle la susodicha discrepancia y esperar un tiempo, no breve, hasta recibir una decisión de las autoridades.

Entre 1950 y 1954 la política cultural trabajó en construir puentes de amistad con las naciones amigas bajo el influjo soviético. Por este motivo no fueron pocas las obras de esos paises que se llegaron a representar, como por ejemplo *El puente de la vida o Bienes* de Julius Hay. Al mismo tiempo se aprobó representar obras de la herencia clásica como *Egmont, Willheim Tell* o *Minna von Barnheim* entre otras. También hay que remarcar el apoyo del gobierno que recibieron los jóvenes autores o compositores, siempre que se ajustasen al marco ideado por las autoridades de cultura.

En 1953, con la muerte de Stalin, se notó una apertura en los escenarios, el deber político-pedagógico se compartía con el sentido del ocio del teatro, sin la perdida de la base socialista y realista en las obras, aunque el número de las obras socialistas quedó algo reducido. A partir de entonces los teatros servían para educar y evadirse de la realidad. Lo que no significó que se bajara la guardia con respecto a la lucha contra el Formalismo o Cosmopolitismo, corrientes que se seguían relacionando con la decadencia burguesa de principios del siglo XX. Por el contrario, el Realismo Socialista se debía imponer también en el escenario.

La implantación del Realismo Socialista en el escenario significaba que el repertorio tenía que estar compuesto únicamente por obras que sirvieran para desarrollar la

conciencia socialista de los trabajadores. Era preciso que correspondiesen a la necesidad de la sociedad, de la construcción del socialismo y de la reforma en el campo. Buen ejemplo de esta tendencia fue y es la obra de Bertolt Brecht *Katzgraben*.

En la I. Conferencia alemana de Stanislawski[118], del 17 al 19 de abril de 1953 en Berlín, se sentaron las bases para utilizar el método del Realismo Socialista en el escenario con el uso del método Stanislawski.

A pesar del aparente bien estar y bien hacer en el sector teatral fue continuo el éxodo de intelectuales y artistas hacia el extranjero y oeste alemán.

3.2 Teatro Nacional de Dresde.[119]

3.2.1 Primera etapa.1945-1948.

Alemania, Europa, estaban en guerra desde 1940, a pesar de ello, en la medida de lo posible, la población intentaba hacer vida normal con su ocio, sus rutinas y sus obligaciones. Por este motivo no es de extrañar que el 24 de agosto de 1944 la ópera tuviera el público suficiente para empezar la nueva temporada, la de 1944/1945. La ópera elegida fue *El cazador furtivo* y en la parte de teatro *Ifigenia.* Justo pasada una semana, el día 31 de agosto, se vió interrumpido este esfuerzo por mantener la normalidad dando por finalizada la temporada recién estrenada. Un día más tarde, 1 de septiembre de 1944, se ordenó el cierre forzoso de todos los centros y las sociedades culturales, teatros y el circo Sarrasani[120].

Todo el personal, técnico, artístico o administrativo, fue cedido obligatoriamente por la oficina de empleo para la fabricación de armamento o luchar en el frente. Annemarie Rost, que todavía no pertenecía al mundo del teatro, tuvo la suerte de poder elegir

[118] STUBER, P. Dokumente : Protokoll der 1. Deutschen Stanislawski-Konferenz.*Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater.*Berlin. Christoph Links Verlag, 1998, pp. 363.
[119] En Dresde fueron destruidos 7 teatros - entre ellos el Teatro Nacional y la Ópera de Semper-, 15 salas de conciertos y el palacio de congresos durante el bombardeo de la ciudad la noche del 13 de febrero de 1945.
[120] Circo Sarrasani. Circo de la ciudad, fundado en 1902 por Hans Stoch

entre trabajar en una fábrica de municiones o como revisora en un tren de mercancias, ella se decantó por el tren. Para el personal artístico se consideró también otra opción. Una gran parte del colectivo artístico fue destinado a intervenir en películas afines al régimen y en lo que se llamaban oficialmente 'Noches musicales y literarias', pero que en realidad se trataba de noches de conciertos propagandísticos realizados en la ópera, el teatro o el salón de bailes del castillo de Dresde.

Finalmente, el 8 de mayo de 1945 claudicó oficialmente el gobierno nazi y en Dresde entró el Ejercito Rojo. En ese momento, con la ciudad destruida, la situación era tan increiblemente precaria que lo único que se podía hacer en todos los ámbitos era volver a empezar de cero lo antes posible y mirar hacia adelante. En el entorno cultural sólo dos semanas después, el 22 de mayo, tuvo lugar la primera reunión entre los representantes de las tres Administraciones implicadas en la gestión de los teatros (municipal, rusa y teatral) para hablar del comienzo del funcionamiento regular del teatro.

Con anterioridad, el día 7 de mayo, sin todavía la comunicación oficial del rendimiento de Alemania, pero con el conocimiento de que se produciría de un momento a otro, la población empezó a querer retomar su vida allá donde la había dejado. Los miembros del teatro regresaron paulativamente a lo que habían sido sus puestos de trabajo: los técnicos, de mano de su director, Georg Brandt, al escenario y el personal de administración al "Notbüro"[121].

También la orquesta volvió de su retiro en las ciudades balneario de Bad Brambach y Bad Elster[122]. En ellas permanecieron hasta principios de julio de 1945 bajo la responsabilidad del entonces todavía intendente, Dr. Erich Gottschald[123]. Los demás actores o cantantes que no estaban en Dresde fueron llegando por iniciativa propia o se los buscaba por radio. Muchos pudieron volver precisamente gracias a la radio. Con otros no pudo suceder por no recibir la autorización de la fuerza militar correspondiente de la zona, pero también hubo aquellos que no quisieron volver.

[121] Traducción: Despacho provisional de urgencia

[122] SEMPEROPER EDITION. Christel Goltz erinnert sich ihrer Dresdner Jahre. Meine Salome. Erinnerungen von Christel Goltz 2007. 60 Jahre nach der Salome Premiere. Publicado en Youtube 12.10.2011.

[123] Dr. GOTTSCHALD, Erich. Director del departamento de la presidencia del gobierno del Estado Federal de Sajonia. Pasó del Ministerio de Propaganda a intendente general del Teatro Nacional en Dresde. Este cargo ocupaba cuando se cerró el teatro en 1944.

Todos estaban dispuestos (técnicos, administrativos, artistas....) a realizar trabajos de desescombro para conseguir lo más pronto posible el restablecimiento del teatro, de la vida teatral en Dresde. Para ello se tomó como uno de los primeros objetivos la reconstrucción del Teatro Nacional por su viabilidad para llevarla a cabo. Se pensó con demasiado optimismo que el teatro podría funcionar de nuevo entre seis y doce meses después del comienzo del trabajo de desescombro, o sea, entre diciembre de 1945 y mediados de 1946, si no había problemas de material ni personal.

Llegó un punto en que al mismo tiempo existía júbilo por el final de la guerra y desconcierto por un futuro todavía incierto. Con este ánimo, los trabajadores del teatro, con la ayuda de personal exterior en paro, empezaron poco a poco la reconstrucción del teatro con el mismo entusiamo que se empezaba a reconstruir la ciudad. Pero no sólo eso, también reconstruían sus propias vidas al mismo tiempo que se buscaban unas nuevas bases sociales.

La idea principal de reavivar el mundo teatral y artístico de Dresde surgió de un grupo de directivos y otros miembros de la antigua Ópera y Teatro Nacional que se reunían en el barrio residencial de Weißer Hirsch para organizar actos musicales. Eran miembros del teatro que habían permanecido en la ciudad y necesitaban aclarar la continuidad de su trabajo. El 23 de mayo de 1945[124] quedó oficialmente reconocida por las autoridades locales la asociación que acababan de formar, la *Künstlergemeinschaft Weißer Hirsch und Umgebung*[125]*.* Entre los fundadores se encontraban Erich Ponto[126], Heinz Arnoldy el Dr. Friedrich von Schuch[127].

Enseguida Erich Ponto junto con los directores de escena, Hamel, Mühlhofer y Fischel, por su no pertenecer a partido alguno, fueron llamados por el consejero municipal de Educación[128] para formar un comité que debía reglar y organizar el trabajo artístico en el teatro. Este comité se vió fortalecido en la parte operística con la vuelta de la

[124] Ver anexo
[125] Trad.: Comunidad artística Weißer Hirsch y alrededores
[126] Ponto, Erich. (1884-1957). Famoso actor de teatro y cine alemán, principalmente en Dresde. Prmer intendente después de la guerra del Teatro provisional de los escenarios de Dresde.
[127] Friedrich von Schuch. (1882-1962). Hijo de Ernst von Schuch. En 1933 se le pone en el cargo de director de Administración del Teatro Nacional de Dresde. Pertenece al Consejo Superior de gobierno en 1934.
[128] El 30 de mayo de 1945, la administración municipal se hizo cargo de la organización cultural, incluyendo el sector del teatro.

Staatskapelle Sachsen[129] en julio y con la entrada, ese mismo mes, del director musical Joseph Keilberth.

Antes de formar de nuevo casi en su totalidad la compañia, a principios de junio, bajo la dirección del Departamento de Cultura de Sajonia quedó constituido el *"Interimstheater Dresdner Bühnen"*[130]. Su tarea principal fue continuar el trabajo que había empezado el grupo de Weisser Hirsch hasta quedar recompuesta la actividad teatral y de ópera. Para llevar a cabo esta tarea el ahora Teatro provisional tenía de tiempo límite hasta el 30 se septiembre de 1945, fecha en la que se debía dar paso a una institución definitiva, cuya forma y denominación todavía estaba abierta. Al igual que en la enseñanza, empezaba una época de transición. En el caso del teatro la mayor responsabilidad y gestión pasó por cinco diferentes intendentes hasta que en la temprada 1952/1953 se encontró una estabilidad en el puesto.

La Administración Soviética, por supuesto, enseguida se interesó por estas iniciativas que contaban con el apoyo del ayuntamiento, sobre todo por las dos sedes estables. Enseguida se movilizó tan rápido como pudo para conseguir planos y acondicionarlas. De esta manera estuvieron listas para el primer estreno de teatro de después de la guerra. El 10 de julio se estrenó *Nathan el sabio* en la Tonhalle del barrio de la Neustadt. Seis días más tarde, el 16 de julio, se representó la versión concertada de *Fidelio* en la sala de bailes del casino (Kurhaus), en el barrio de Bühlau.

En cuanto a la futura plantilla del teatro, además de contar con el personal que ya trabajaba, la nueva junta directiva efectuó una relación de los miembros del consejo de los trabajadores de antes de 1933 que habían sido despedidos por el gobierno nazi y se contrató a una agrupación de los obreros del escenario en paro.

El plazo impuesto se cumplió y el 30 de septiembre de 1945 los responsables de la Administración y del teatro ya habían elaborado un borrador en el que reconocían el teatro como "un medio de lucha contra el Fascismo y el Materialismo"[131]. Con:

- "El cuidado de la Literatura mundial
- El cuidado de las nuevas creaciones

[129] Orquesta Nacional de Sajonia. Fundada en 1548
[130] Trad. Teatro provisional de los escenarios de Dresde
[131] SAD. 30.9.1945. Acta 141, nr. 1

- El cuidado de Literatura amena"[132]

En este esbozo se propuso a Ponto como intendente, Paul Paulsen su suplente y director de Administración. Buchholz y Appen aparecían como escenógrafos. En la dirección aratística se contaba con Arnold y Keilberth, a pesar de su pasado de ideología nazi, se valoró sobre todo su valía profesional. Como hemos visto, Arnold ya pertenecía al teatro de Dresde antes de la guerra y luego al grupo de Weißer Hirsch, pero Keilberth y su familia llegaron con apuros a Dresde desde Praga. En Dresde encontró ayuda, reconocimiento y apoyo.

La plantilla básica quedó constituida definitivamente un día después,el 1 de octubre de 1945, según la propuesta que se había hecho desde la intendencia. El día dos de octubre el alcalde de Dresde hizo público el cargo de Erich Ponto como director artístico del Teatro Nacional Provisional de Sajonia. Al mismo tiempo fueron despedidos el antiguo intendente, Dr. Erich Gottschald y su suplente, Dr. Friedrich von Schuch, por su antigua relación con el partido nazi.

El día 27 de octubre el alcalde hizo oficiales los nombramientos en un acto festivo.Joseph Keilberth[133] fue nombrado director Musical y de la Staatskapelle, Heinz Arnold de la dirección de la ópera, Karl von Appen jefe de Escenografía y Vestuario y Wolf Goette de la Dramaturgía. A Albert Fischel, Peter Hamel, Paul Hoffmann y Alfons Mühlhofer se les encomendó la dirección de escena.

Pero las cosas no estaban tan organizadas a nivel administravo como uno se pudiera imaginar. Los componentes del teatro no tenían claro quién amparaba jurídica y moralmente al Teatro Provisional**,** si la ciudad de Dresde o la Administración de Sajonia. Hasta el 22 de octubre no se dio a conocer a los representantes del teatro que la ciudad de Dresde se haría cargo del antiguo teatro bajo el nombre de *Bühnen der Landeshaupstadt Dresden*[134]. Así fue nombrado hasta finales de 1947 que pasó a ser *Staatstheater*[135].

[132] Id., id.
[133] KEILBERTH, Joseph. Cinco años como miembro del NSDAP. Nombrado profesor según en octubre de 1945. Los otros miembros del teatro se enteraron de su nombramiento también por el periódico al publicar éste que se le iba a hacer un smoking**.**
[134] Trad.: Escenarios de la capital regional de Dresde
[135] Trad.: Teatro Nacional

Con Ponto en la intendencia del teatro, se aprovechó para hacer funciones en el máximo de barrios de la ciudad y alrededores.Su proposito era llegar a todo tipo de espectadores, para lo que, a veces, llegó a programar cinco funciones en un día. Pero la importancia de Ponto por el nuevo curso del teatro no se quedó aquí, con sus contactos y gestión, logró las dos sedes provisionales y fue clave para la decisión de la reconstrucción del Teatro Nacional.

La idea de hacer primar el hecho artístico al ideológico ayudó a conseguir casi intactos el coro y la orquesta. No importaba lo que hubiesen hecho en el pasado, lo importante era lo que pudiesen hacer en el presente y futuro. Únicamente se despidió por desnazificación en esta primera fase a un componente de la orquesta, ya que había colaborado con la expulsión del antiguo y querido director de orquesta Fritz Busch[136]. El deseo general del colectivo era hacer un teatro independiente donde predominara el arte por encima de la política.

Lamentablemente, como se verá más adelante, no fue así y la presión a que fue sometida la dirección fue enorme. Parecía que una vez desaparecido el nazismo se podría respirar libertad y progreso para la cultura. Los artistas progresistas se habían hecho grandes expectativas con el nuevo régimen defensor de la educación y la cultura.

El problema llegó cuando el nuevo gobierno de influencia soviética se fue centralizando cada vez más y se volvía más intransigente con las ideas o lineas artísticas que no entrasen dentro de su ideario político. Esto provocó que poco a poco se fueran produciendo dimisiones o emigraciones de aquellos que realmente habían levantado la vida teatral de Dresde. El último fue Karl von Appen que, aunque se incorporó al teatro una vez casi constituido formalmente, se le puede considerar como parte del grupo precursor.

La predisposición para llevar adelante el restablecimiento de la normalidad y las ganas de trabajar eran enormes. Pero esa presión por parte de la Administración junto con algunas ambiciones personales y diferencias empezaron a hacer huella y en octubre de

[136] BUSCH, Fritz. (1890-1951). El partido nazi quería que se trasladase a Berlín, él se negó a quitar el puesto a un compañero judio. La consecuencia fue ser vociferado el 7 de marzo de 1933 por la sección de asalto del Nacionalsocialismo antes de empezar Rigoletto y tuvo que dejar su puesto de Director musical general.

1945 se produjo la primera dimisión. El día 9 de octubre Gerhard T. Buchholz[137], colaborador desde el principio en la creación del nuevo teatro, puso su cargo de Jefe provisional de Decorados a disposición de la Administración local y de la empresa. A partir de entonces siguió sólo como escenógrafo y consejero artístico hasta 1947, cuando dejó definitivamente el teatro para trasladarse al Oeste.

El problema surgió después de que Buchholz se tomase como algo personal el hecho de que en cuatro ocasiones sus escenografias[138] no llegaran acabadas ni a los ensayos técnicos ni a los generales. A esto se añadió su desencanto por el poco apoyo a nivel organizativo que recibía de la dirección para resolver las deficiencias existentes y el funcionamiento general del Teatro Provisional. No tenía fuerzas ni anímica ni físicamente para solucionar problemas.

Buchholz tampoco para luchar por un apoyo que él creía que la Administración aportaba más a la ópera que al teatro. Puso el ejemplo de Joseph Keilberth, quien a pesar de su pasado como militante del NSDAP, fue impuesto por el Ministerio de Cultura como director de orquesta, nombrado profesor numerario y tratado con grandes honores. Buchholz tenía un problema añadido con la Consejería de Cultura que podía dificultar su relación con la Administración, se sospechaba de su pasado como colaborador en guiones de películas afines al régimen nazi.

Un año más tarde le tocó el turno a Erich Ponto. En la tercera reunión del consejo administrativo del 23 de septiembre de 1946 Ponto comunicó oficialmente lo que eran rumores desde principios de mes: su intención de dimitir de su puesto de intendente con el deseo de continuar como el gran actor que era. Existía descontento de algunas personas influyentes del mundo teatral por la gestión y funcionamiento del teatro.

En diciembre de 1946 se hizo efectivo el anuncio con una carta a la Administración local en la que les recordaba y echaba en cara como se le nombró de la noche a la mañana. Así como, que el Teatro Provisional de Dresde no fue una propuesta de la ciudad o Administración Soviética.

Escribe que:

[137] Buchholz colaboró con el gobierno nazi escribiendo guiones y en la producción de películas antisemitas.
[138] Lamentablemente el problema con los decorados listos para los ensayos siguió existiendo hasta 1952

> "la iniciativa empezó de una media docena de entusisatas artistas. La ciudad y la región se empezaron a interesar por la institución cuando ya había tomado formas concretas. Del interés se pasó muy pronto a conflicto de poder de política interna" [139].

Les recriminó ser barato y haberlo utilizado por su nombre, así como haber olvidado muy pronto todas las promesas que hicieron.

El motivo de su retirada como gestor del teatro fue tanto las muchas críticas a su trabajo y organización como los desencuentros que repercutían sobre el escenógrafo Gerhard T. Buchholz y el suplente de Ponto, Paul Paulsen, igualmente relacionado con la ideología nazi. Ponto tuvo muchos problemas con la programación del teatro, el reparto y la censura. En su escrito a la Administración local no dejó de recriminarles el hacer funciones cerradas para el FDGB mientras la gente del pueblo no tenía dinero para asistir a las programadas.

Por su parte el sindicato del teatro, afín al gobierno actual, le hacía responsable del mal ambiente en el teatro y de como la escasez de calidad de la dirección había debilitado la confianza de muchos artistas. Según E. Ulischbergers, la gota que colmó el vaso fue la producción sobre la segunda guerra mundial de *El general del diablo*[140]*,* de Carl Zuckmayers, que él deseaba estrenar y por la que se enfrentó inútilmente al SMA. Finalmente no se estrenó en Dresde sino en Zurich.

Desde su dimisión como intendente en diciembre de 1946 hasta la finalización de su contrato en agosto de 1947, Ponto siguió como actor con 5 meses libres de actuaciones. Para Ponto fueron ocho meses llenos de trabas hasta su definitiva marcha al oeste. Tras la retirada de Ponto como intendente, Paulsen también siguió una temporada de actor por su incompetencia como intendente provisional[141]. Posteriormente, por estar enfermo y su pasado durante la época nazi, gracias a la intervención del intendente Karl von Appen, se le encargó la programación del teatro, ya que era un gran experto en esta materia.

[139] StAD. 31.12.46.*Carta de dimisión de Erich Ponto*. Dresden. F. 11444. Sig. 2517, pag. 15.
[140] ULISCHBERGER, E. *Schauspiel in Dresden*. Berlin: Henschel Verlag, 1989, pp. 67
[141] G. H. GUTE se quejaba de la situación caótica del teatro, de la impuntualidad de los actores, la desobediencia hacia el director, el poco carácter del intendante para el puesto que ocupaba provisionalmente, la programación no acorde al Dresde actual. En cuanto a la ópera opinaba que, aunque la compañia se mantenía unida a pesar de la tendencia de disolución, las funciones no habían alcanzado totalmente el nivel que debían y consideraba a Heinz Arnold como director progresista.

Antes de plantearse Ponto su dimisión pudo ser testigo de un acontecimiento sumamente importante para la ópera de Dresde. El 12 de febrero de 1946[142] se estrenó en Dresde *La Bohème*[143]*.* Este estreno no significó sólo un acontecimiento importante después de la guerra por ser la obra que era, sino que se estrenó también el triángulo Keilberth-Arnold-Appen en la cúpula artística del teatro, la que iba a decidir el estilo operístico de Dresde. El equipo de *Salomé, Fidelio, el Holandés Errante* y *Antigona*, entre otras. Heinz Arnold declaraba en una entrevista[144] de 1986 que la ópera era el resultado de una obra de arte compuesta, cuyo resultado era arte teatral como unidad y para ello la responsabilidad recaía sobre el director de escena, el director de orquesta y el escenógrafo conjuntamente.

Tras el abandono de la intendencia por parte de Ponto el consejo decidió elegir al intendente general del Deutsche Theater de Berlín, Richard Henneberg a partir de enero de 1947, con un contrato hasta el 31 de septiembre de 1949. Con lo que no contó el consejo es con la mala adaptación de Henneberg al nuevo teatro y su ineficacia. Su puesto como responsable del teatro fue únicamente de 4 meses, aunque su dimisión oficial fue el 30 de junio de 1947.

Henneberg provocaba inseguridad e intranquilidad a toda la compañia por su actitud autocráta que hacía imposible un buen trabajo artístico. Se le culpaba también de confeccionar una programación de bajo nivel nivel para la ópera, las quejas fueron tantas que los empleados del teatro le retiraron la confianza.

Henneberg se encontró también con una situación de desesperación general por la falta de textos, notas y material en general. Las piezas de teatro o notas para conciertos u óperas desaparecieron en su gran mayoría por haber sido bombardeadas las bibliotecas, por lo que a menudo se tenían que solicitar de nuevo a las editorioles o distribuidoras. No había dinero ni materiales como madera, clavos, carbón o salas de

[142] En esta época se llegó a contar con cuatro escenografos (K.v. Appen, G.T. Buchholz, H. Reichard y J. Rothenberger[142]) y una figurinista (Charlotte Vocker). De todo el conjunto, Appen y Vocker llevaban el mayor peso de diseños adaptados a las dificultades de los diferentes espacios.

[143] *La Bohème.* Estreno en la Tonhalle de Dresde. Fecha: 12.02.1946. Director de orquesta: Joseph Keilberth. Director de escena: Hienz Arnold. Diseño de escenografía y vestuario: Karl von Appen.

[144] JOHN, H-R, Heinz Arnold erinnert sich. *Theater de Zeit*. Número 6, 1986,pp. 41-46, 64.

ensayo. A este problema el consejero Egon Rentzsch encontró la solución en el público. Propuso llevar a cabo un intercambio de entradas por clavos o tornillos[145].

Pero los problemas no se ceñían sólo en torno al material o asuntos burocráticos, tuvo un peso fundamental el suministro de alimentos para el personal y las órdenes de desnazificación. Todo este conjunto de insuficiencias causó un efecto negativo en el rendimiento laboral y ánimo de los trabajadores. Por si no fuera poco, los nuevos miembros que llegaban al teatro tuvieron que esperar meses para conseguir de las autoridades una vivienda preparada para el frio del invierno[146].

Los problemas inevitables por la época que se vivía o por la desidia de la Administración local seguían sucediendose y provocando dimisiones. Ya con Karl von Appen en la intendencia, a finales de verano abandonó el teatro Albert Fischel[147], exactamente el 22 de septiembre de 1947. Fischel informó a Appen su intención de aceptar la propuesta de director de teatro en Leipzig. A Fischel le faltaba poco más de un mes para que se le finalizase su contrato como director invitado con la propuesta de hacerle director del teatro. El problema fue que la confirmación para seguir en el cargo de director no llegaba.

Como hemos visto las trabas o pasividad intencionada de las diferentes administraciones, tanto locales como estatales, externas al teatro fueron determinantes para algunas decisiones personales. De esta manera la temporada 1947/1948, además de los problemas económicos y de material, empezó sin Ponto ni Fischel, dos personas de renombre en la vida cultura de Dresde.

Pero esta última temporada en sedes provisionales aportó dos novedades a partir del 2 de febrero de 1948. Por una parte se informó de la oferta de cursos de Maestria de teatro y de Iluminación para los técnicos en la Escuela Municipal de Ingenieros de Dresde. Por otra, Escenarios de la capital del Estado Federal Dresde pasó a llamarse Teatro Nacional de Dresde.

[145] SAD. 27.11.1947 *Carta de Rentzsch a v. Appen* Acta 146, pág. 75.
[146] Idem. Carta del intendente en funciones del teatro regional de Dresde, Karl von Appen del 9.12.1947 al jefe de negociado de teatro de Dresde Rentzsch. Acta 146, p. 65
[147] Albert Fischel abandonó Dresde por no entenderse con Paul Paulsen, tras volver una vez dimitdo éste y ya con Karl von Appen, estuvo hasta final de temporada que se trasladó definitivamentes a Leipzig.

3.2.1.1 *Desnazificación en el Teatro Provisional de Dresde. 1945 – 1948.*

Como en el resto de entidades y teatros de la zona soviética, en Dresde, en Sajonia, también se ejecutaron órdenes y resoluciones en relación a la desnazificación. Es sabido que los antiguos miembros del NSDAP o instituciones filiales tenían prohibido trabajar en entes oficiales, siguiendo la orden 51 según la circular del 18 de septiembre de 1945. Por este motivo se despidieron en noviembre de 1945 a un número de trabajadores especialistas[148] y se mantuvo a artistas y técnicos sin los cuales era imposible, de momento, llevar hacia adelante el funcionamiento del teatro. Para ello se confeccionó una lista[149] que se hizo llegar al SMA para pedir permiso de mantenerlos hasta marzo de 1946.

Después de dos años, en 1947, la orden 24 exigía el despido de los antiguos activistas del NSDAP. Se prescindió de personal técnico, sin posibilidad de readmitir, y las condiciones de trabajo para este sector fueron duras, los grupos quedaron tan reducidos que un trabajo responsable y reglado era difícil de realizar. Se quedaron sin maestros y el resto de trabajadores se dedicaban simplemente a sacar el trabajo adelante. No había personal con los conocimientos necesarios de escenario, se echaba a faltar el esfuerzo, la unión y profesionalidad existente poco después de la entrada del ejército Rojo para llevar a cabo el estreno de *Nathan el sabio*.

Funcionarios y trabajadores que durante meses habían llegado a trabajar sin sueldo y en condiciones duras para sacar el teatro hacia adelante se veían despedidos de la noche a la mañana por motivos políticos. Ahora se endurecían las normas de desnazificación, se ejecutaba la orden 24 sin excepciones. La época de dar prioridad a la profesionalidad ante la política pertenecía ya al pasado.

[148] El 20 de noviembre de 1945 Paul Paulsen, intendente suplente, informó del número de antiguos militantes del NSDAP, de los imprescindibles para el buen funcionamiento del teatro y los prescindibles, de un total de 172, 61 se podían despedir.

[149] Lista. Martin Hache, Betriebsobermeister; Paul Schaller, Jefe de escenario; Willy Heinze, Jefe de Iluminación; Jorahnnes Rothenberger, jefe del taller de pintura; Kurt Ehlers, pintor de decorados, insustituible de momento como especial Fachkraft y constructor de maquetas; Heinrich Opitz, primer maestro de vestuario, único trabajador especialista con conocimientos detallados de la totalidad del vestuario; Mavie Schulze, Betriebsmeisterin, como jefa del taller de sastreria de mujeres e insustituible de momento por motivo de sus conocimientos específicos de vestuario de teatro; Willy Hackel, jefe del taller de sastreria para hombres insustituible de momento por sus conocimientos específicos de vestuario de teatro.

Antes de aparecer la orden 24, Heinz Arnold vio de cerca que se le aplicase la ley de desnazificación. El 8 de febrero de 1946 se vio obligado a declarar no haber sido miembro activo del NSDAP ni hombre de la GESTAPO en tres ciudades alemanas[150]. Durante la época nazi Arnold, como muchos alemanes, estuvo relacionado con el NSDAP, pero en este caso fue confundido con el apuntador de la ópera, también llamado Arnold de apellido, pero que ya en 1945 no fue readmitido.

3.2.1.2 *Sedes de la Tonhalle y Kurhaus Bühlau. Nathan el sabio. Las bodas de Fígaro.*

> "Por fin tenemos aquí con la Tonhalle el espacio para la intima ópera de cámara, el espacio que nosotros tanto tiempo echabamos de menos."[151]

Con estas palabras celebró Heinz Arnold la inauguración de la Tonhalle que fue destinada principalmente a teatro, ballet y ópera de cámara. Mientras que el uso del Kurhaus fue para ópera y conciertos.

La Tonhalle desde un principio estaba mejor acondicionada que la *Kurhaus Bühlau*, además de estar más céntrica. Por este motivo en marzo de 1946 se hicieron mejoras tanto en el escenario como en el patio de butacas. El escenario era pequeño pero con posibilidades de ampliación si se utilizaban las salas contiguas como diferentes espacios y uso escénico. Los camerinos y las posibilidades de iluminación eran limitadas, pero suficientes para dar carácter de teatro de salón. No había un foso de orquesta y esta compartía espacio con el público. Los espectadores podían ver las obras y observar el afinamiento de un instrumento sin ningún tipo de problemas.

Debido a las posibilidades que ofrecía el escenario, una vez reinaugurada la Großes Haus del Teatro Nacional en 1948, permaneció como Kleines Haus con actividad permanente hasta la actualidad. No tuvo la misma suerte el casino o Kurhaus de

[150] Wuppertal, Braunschweig y Dresde
[151] ARNOLD, H. Tradition und Erfüllung.*Gestaltung und Gestalten.* Vol. 1, 1945, pp. 14-16.

Bühlau[152], cuyo acondicionamiento fue más complicado que el de la Tonhalle y funcionó sólo entre 1945 y 1948[153].

Christel Goltz recuerda como una vez en Dresde vieron que no había nada,

> "ninguna ópera, pero se debía empezar y nosotros empezamos y fue fuera, en Bühlau. Existía un viejo casino de un viejo edificio con una sala de conciertos, allí empezamos a dar conciertos, para hacer representaciones concertadas con entrega por parte de todos".[154]

Todos, cantantes, técnicos, directores, músicos..... se entregaron con gran voluntad para el estrenar óperas en Bühlau o hacer conciertos, todos incluidos los espectadores que con cada función se abarrotaba el patio de butacas. No les importaban las condiciones en que veían las representaciones ni los viajes en tranvías repletos hacia las afueras de la ciudad, hiciese frio o hiciese calor. Tanto era así, que se convirtió en uno de los principales problemas legales, ya que el patio de butacas acogía

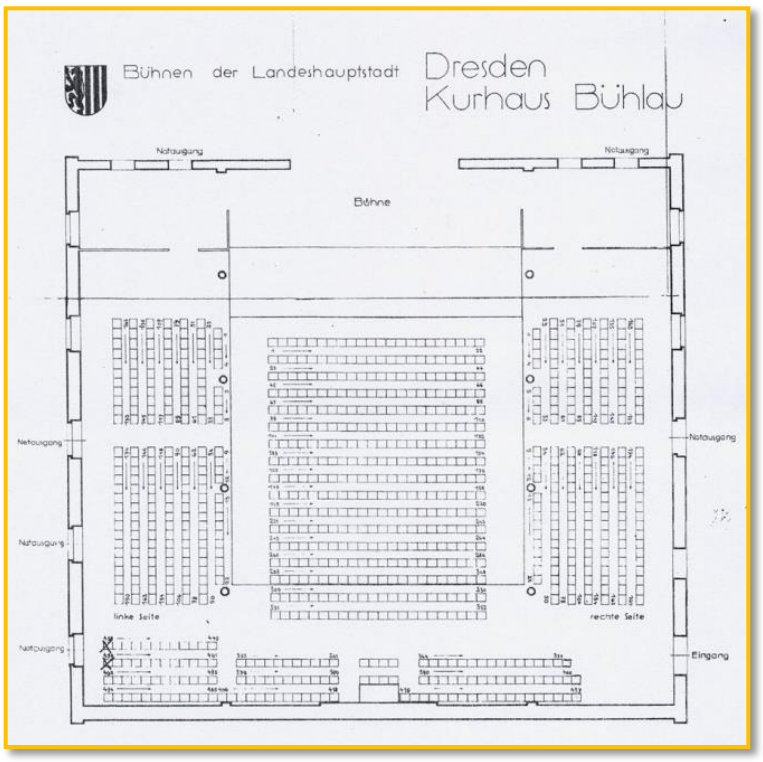


Foto 3.2.1.2. 1 Escenario y patio de butacas *Kurhaus Bühlau.* SAD. Sig. 53016

[152] Contrato hasta 30.09.1948
[153] Último estreno: Rigoletto
[154] SEMPEROPER EDITION. Christel Goltz erinnert sich ihrer Dresdner Jahre. Meine Salome. Erinnerungen von Christel Goltz 2007. 60 Jahre nach der Salome Premiere. Publicado en Youtube 12.10.2011.

Foto 3.2.1.2. 2 Escenario y patio de butacas *Kurhaus Bühlau.* SAD. Sig. 53016

novecientas personas donde estaba permitido acoger sólo seiscientas y carecía de medidas de seguridad.

Las dimensiones de la *Kurhaus* eran mínimas, tanto que era difícil de entender que allí se pudiera representar una ópera.

> "El público se apiñaba en la taquilla. Los acomodadores tenían que esforzarse para vigilar el angosto pasilllo formado vulgarmente por mesas. En el patio de butacas mismo sólo se pusieron hileras de sillas, así que imperaba a menudo una insoportable estrechez. Las columnas impedían la visión desde los lados. No había almacén. Los decorados de otras obras no utilizados se apoyaban en las paredes. Aparatos técnicos perturbaban totalmente el ambiente de un espacio teatral. Del miniescenario, que apenas tenía sitio para los cambios, tenían que ser concebidas en cada hueco nuevas posibilidades artísticas."[155]

Esta estrechez dificultaba en gran medida los montajes y cambios de escenografía. Durante las funciones los técnicos de iluminación tenían que colocarse a la izquierda y derecha sobre la orquesta y únicamente conesfuerzo podían rehuir de la vista del

[155] ZEISS, K.; [et al.]Neue Sicht *Die Bauten der Staatstheater Dresden*. 1948, p. 43 Número extra para la reapertura del Teatro Nacional "Großes Haus". Dresden.

público. Por su parte el director de orquesta con sus movimientos impedía a los espectadores la visión correcta de la escenografía. De todos modos se utilizó y la atmosfera era positiva.

Eran los lugares que provisionalmente se habían destinado como salas de representaciones, a pesar de las muchas deficiencias tanto de espacio como técnicas. Los camerinos no tenían las condiciones adecuadas y los talleres eran multiuso, tal es el caso de la sastreria que había de compartir los pocos e incómodos metros cuadrados con las tareas de pintura de decorados.

Pero eso queda en anécdota, si se tiene en cuenta el frío que hacía no sólo en pasillos o camerinos, sino también en el escenario, ante el público y entre cajas.

> "Hacía frio, nos helábamos, nuestros estómagos rugían de hambre. No teníamos nada que ponernos en principio, hemos hecho vestidos de cortinas y para cantar teníamos un aliento que era como un carámbano, a pesar de todo no nos resfriamos"[156]

Pero si que hubo inevitablemente enfermedades hasta tener que suspender a veces la función. Contrariamente a lo que se pueda pensar, el problema del material y el frio no

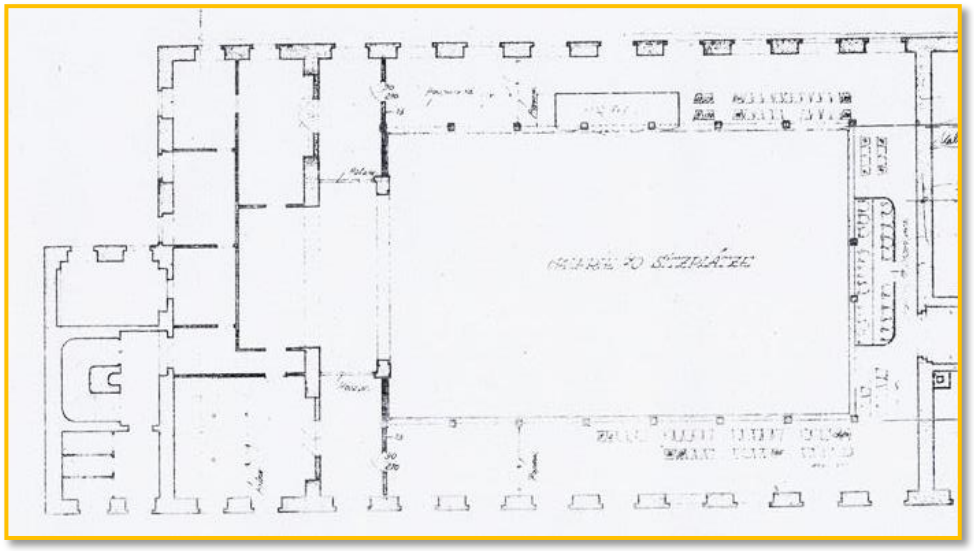


Foto 3.2.2. 1 Escenario, foso de orquesta y patio de butacas. *Tonhalle.* SAD. Sig. 20762

quedó resuelto en cuestión de meses, sino que se necesitaron años.

[156] SEMPEROPER EDITION. Christel Goltz erinnert sich ihrer Dresdner Jahre. Meine Salome. Erinnerungen von Christel Goltz 2007. 60 Jahre nach der Salome Premiere. Publicado en Youtube 12.10.2011.

Foto 3.2.1.2. 3 F*idelio.* Kurhaus Bühlau. 16.07.45
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

Foto 3.2.1.2. 4 *Fidelio.*Kurhaus Bühlau. 16.07.45
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

A ello se añadía el problema para conseguir el vestuario o decorados distribuidos por los diferentes almacenes, para lo que se necesitaba forzosamente el permiso de la Administración Militar Soviética. El permiso no era siempre fácil de conseguir y, a veces, no llegaba a tiempo. Además se tenían que ir a buscar a la ciudad o bien, donde estuviesen almacenados, por lo que en ocasiones se tenía que interrumpir la regularidad de la programación. También podía ocurrir que el material hubiese desaparecido o simplemente lo utilizasen los vecinos que habían perdido todo durante la guerra.

Ante los problemas de espacio los decorados tradicionales se tuvieron que reemplazar por otro tipo de soluciones acordes a los medios de que se disponía. La solución se podía encontrar tanto con una escenografía más sencilla como con una utileria pintada para ahorrar elementos escénicos. El director y el escenógrafo estaban limitados de medios, pero las obras debían seguir manteniendo lo esencial del texto dramático.

Foto 3.2.1.2. 5Trabajos de pintura para *Nathan el Sabio* Tonhalle. SLUB Dresden / Deutsche Fotothek/Höhne, Erich & Pohl, Erich.

Un espejo, una mesa y un camerino compartido destartalado eran suficientes para el poco maquillaje de que se disponía. Los propios actores o cantantes se vieron a veces **a** prescendir de maquillaje y expresar su rol con su propia cara.

Fue una época de improvisación e ingenio, en la que la fantasía fue un elemento importantísimo para ayudar a superar las dificultades materiales. Con toda la energia que poseían, sin importarles el estado de las salas y la escasez de materiales se estrenó la exitosa y representativa obra de Lessing *Nathan el sabio*[157]. Prohibida durante todo el periodo nazi, o sea doce años, ayudó a empezar a reunir a la compañia de teatro en poco tiempo. Sin duda la importancia de esta obra fue su llamamiento a un nuevo comienzo humanista. Por eso, en gran parte de las ciudades de la Zona de Ocupación Soviética, fue la primera obra a estrenar dentro del repertorio de los teatros después de la Segunda Guerra Mundial. Se representó de forma regular hasta 1949.

Nathan representaba el rechazo a la reacción de intolerancia de los nazis hacia los judios. Nathan establecía un ideal humanista afín al sentir de esta nueva sociedad, también humanista.

Además, se debe tener en cuenta que se trataba de una obra que necesitaba un reparto y unas condiciones relativamente sencillas.

Sin embargo, tenía también los detractores que la veían más como una obra de éxito anunciado por haber sido prohibida por lo nazis.

Sólo había pasado algo más de un mes desde que se creó el teatro Provisional y ya se había podido hacer un estreno, no en las mejores condiciones pero sí suficientes.

Todo ese esfuerzo realizado para poder estrenar Nathan no pasó desapercibido para las Administraciones ni locales ni regionales y enseguida hicieron llegar su reconocimiento a la dirección del teatro y sus trabajadores por todo el trabajo realizado.

G. T. Buchholz diseñó una escenografía sencilla y blanca. Era una escenografía "blanca" que podía transportar alespectador a los países del del próximo oriente, con su luz y su sol. También muy sencilla con muy pocos elementos sobre el escenario y el uso de biombos. La caracterización, con poquísimo material, consiguió perfectamente mostrar a los personajes típicos de esos países orientales. A pesar de la simpleza de los decorados, necesitaron pintar los decorados hasta las tres de la mañana la noche anterior del estreno. En el apartado de ópera fue *Las bodas de Fígaro,* de Mozart, la

[157] LESSING, G.E. 1783. *Nathan der Weise*. Estreno en Dresde: Tonhalle (Kleines Haus), el 10 de julio de 1945. Dirección: Albert Fischel. Escenografía: G.T. Bucholz. Nathan: Erich Ponto

Foto 3.2.1.2. 6 ***Nathan el sabio.*****Tonhalle. 10.07.45**
SLUB Dresden/ Deutsche Fotothek/Höhne, Erich & Pohl, Erich

Foto 3.2.1.2. 7 Dresden. Tonhalle. *Nathan el sabio.* 10.07.45
SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/Höhne, Erich & Pohl, Erich

primera obra escenificada que sirvió para abrir la temporada el 10 de agosto de 1945 en el mismo escenario del barrio de la Neustadt.

En este caso, la puesta en escena la hicieron posible Heinz Arnold en la dirección y Gerhard T. Buchholz en la escenografía, poniéndose al mando de la orquesta Joseph Keilberth. Los esfuerzos de todos para adaptarse al espacio disponible con los pocos medios de que se disponía fueron enormes. La sencillez en los decorados fue alabable (para la que también se utilizaron biombos) y el éxito grande. A pesar de todo, la crítica la trató de ostentosa sin prestar mucha atención al contenido

Foto 3.2.1.2. 8 Ensayo *Las bodas de Figaro*.10.08.45
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

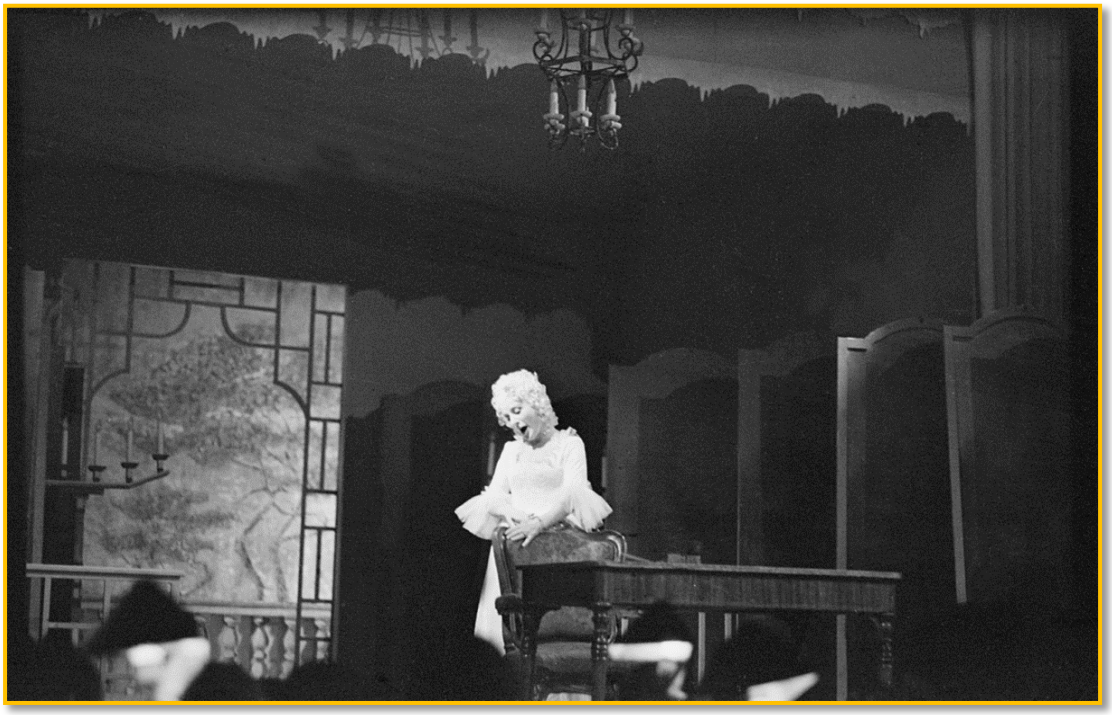


Foto 3.2.1.2. 9 Dresden Tonhalle. *Las bodas de Figaro*.10.08.45
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

Foto 3.2.1.2. 10 *Las bodas de Figaro*.10.08.45
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek /Höhne, Erich & Pohl, Erich

Foto 3.2.1.2. 11 Concierto de Joseph Keilberth. 05.01.46. Tonhalle SLUB Dresden /Deutsche Fotothek /Höhne, Erich & Pohl, Erich.

3.2.2 Segunda etapa. De la reinauguración de la Grosses Haus. De 1948 a 1954.

En septiembre de 1948 llegó finalmente el momento de inaugurar el nuevo Teatro Nacional de Dresde. Por fin trabajadores, artistas y público iban a dejar de pasar frio. Los artistas y técnicos pasaron de pronto de los escenarios de 14.00 x 4.00 m., de la *Kurhaus Bühlau,* y de los 7,80m. x 4.00m., de la *Tonhalle* en el barrio de a Neustadt, a los 100 m² del nuevo escenario. Volvían trabajar de nuevo con la más moderna técnica que caracteriza al teatro de Dresde desde 1913.

Se acabaron las incomodidades por falta de espacio en el escenario o a la hora de hacer cambios. Había espacio, se volvía a trabajar con la técnica moderna que caracterizaba al Teatro Nacional de Dresde, había plataformas que podían bajar hasta 9 m. de profundidad por la tracción hidraúlica. La orquesta ya iba a tener su lugar fijo

entre el escenario y el público. Los iluminadores ya no iban a necesitar más sostener los focos durante las funciones.

Pero podemos ver un poco cómo se llegó hasta este punto desde 1945, cuando surgió la idea de la renovación. Al poco tiempo de retomar la vida teatral de Dresde se decidió la reconstrucción del Teatro Nacional y en diciembre de 1945 la Delegación Superior de Urbanismo se encargó formalmente del desescombro y la reconstrucción que empezarían a principios de 1946. De esta manera nació una gran obra en relación con la cultura, que implicó también a la población, la cual se tomó este hecho como si de la construcción de una parte de la ciudad se tratase.

Primero de todo se aprovecharon principalmente el material y aparatos útiles de las ruinas del Alberttheater o de la Semperoper, como hidráulicos, maquinaria de telar o panoramas, mientras los obreros fabricaban clavos con las viejas plumas de sofá.

Dado que el apoyo económico necesario por parte de las autoridades no fue suficiente, se organizó una loteria a partir ya del 15 de febrero 1946 con la que se consiguieron 320.000 marcos. De todas maneras, y a pesar de todos los esfuerzos por parte del personal, todavía se tuvo que contar con la ayuda personal del presidente del Estado Federal para poder conseguir las bombillas necesarias en la reinauguración del 22 de septiembre. Una de las novedades de la nueva construcción fue la creación de grandes camerinos para grupos para dar cabida a los compponentes del ballet, coro u orquesta.

" SURGIÓ UNA NUEVA CASA

> En tiempo de difícil escasez económica nació de los escombros y las ruinas como perceptible signo de una enérgica voluntad para la reconstrucción de la ciudad de Dresde, como hecho luminoso para una nueva incipiente parte de la historia teatral de Dresde, como un importante foro para un teatro espiritual en general. Aquí es apropiado rendir palabras de agradecimiento a aquellos que ayudarona realizar el proyecto. Las gracias están destinadas en gran medida a los trabajadores productivos,no menos a la potencia de ocupación, además a las autoridades del estado y la ciudad. Todos ellos se han ocupado de la obra, han exigido y construido. Una nueva casa crea nuevos aspectos espirituales. Quieren estos hechos realidad y convertirse en una nueva y valiosa aportación del remodelado cultural de nuestro pueblo."[158]

Con este artículo saludó el intendente en funciones Karl von Appen a los espectadores que asistiron a la esperada reinauguración del Teatro Nacional de Dresde.

[158]APPEN, Karl v.*Die Bauten der Staatstheater Dresden*. Dresden: Generalintendanz der Staatstheater Dresden, 1948, p. 7

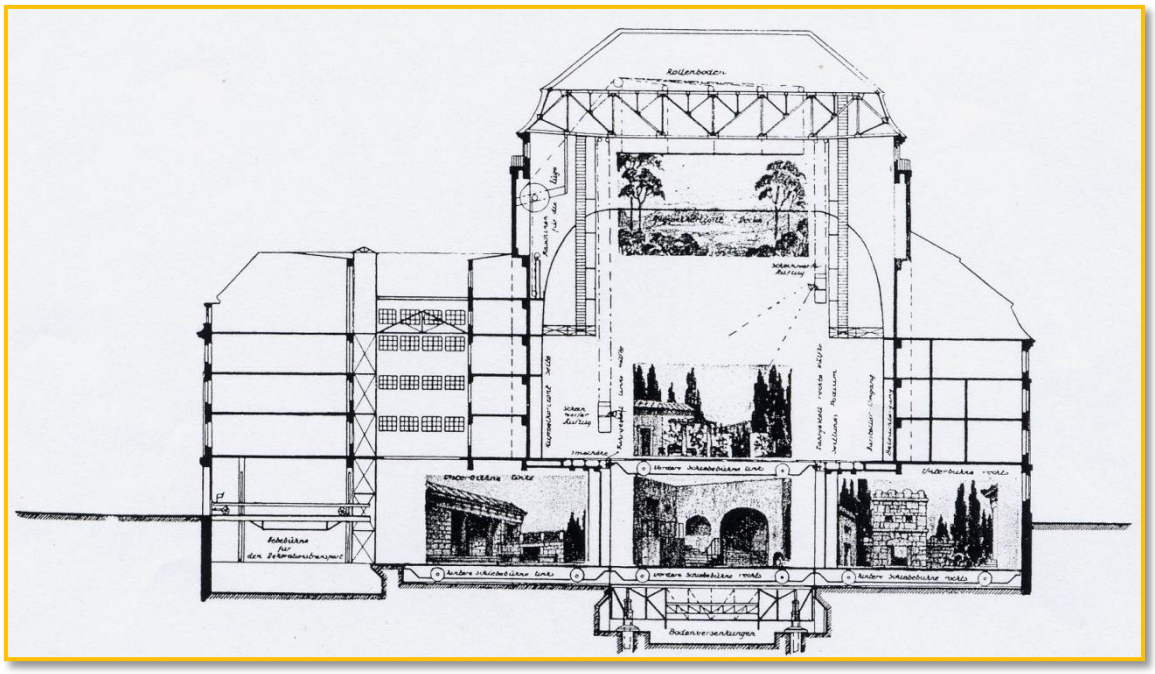


Foto 3.2.2. 2 Frente del Teatro Nacional. Foso con carras móviles. BTR.

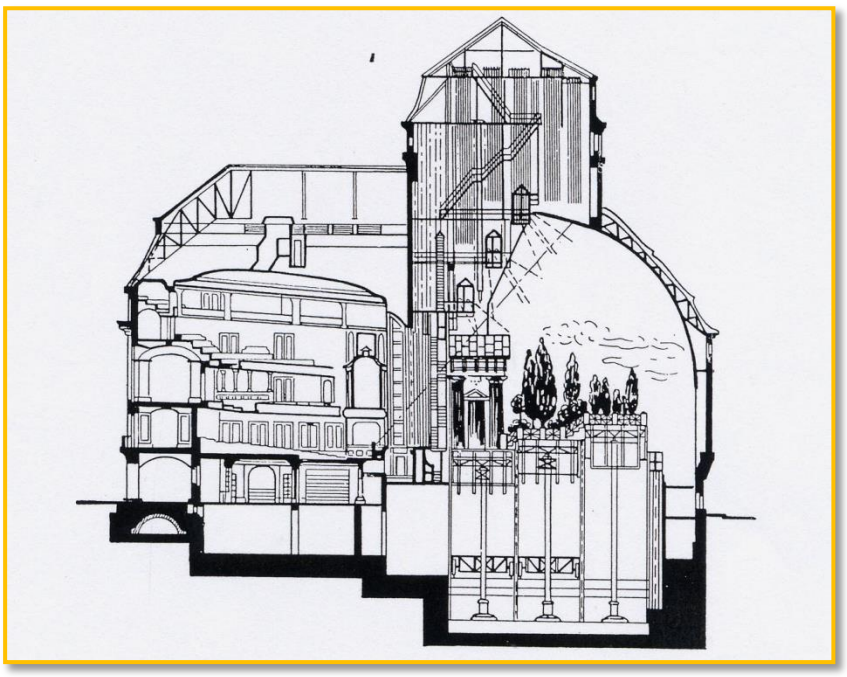


Foto 3.2.2. 3 Perfil Teaatro Nacional. Foso con carras móviles. BTR.

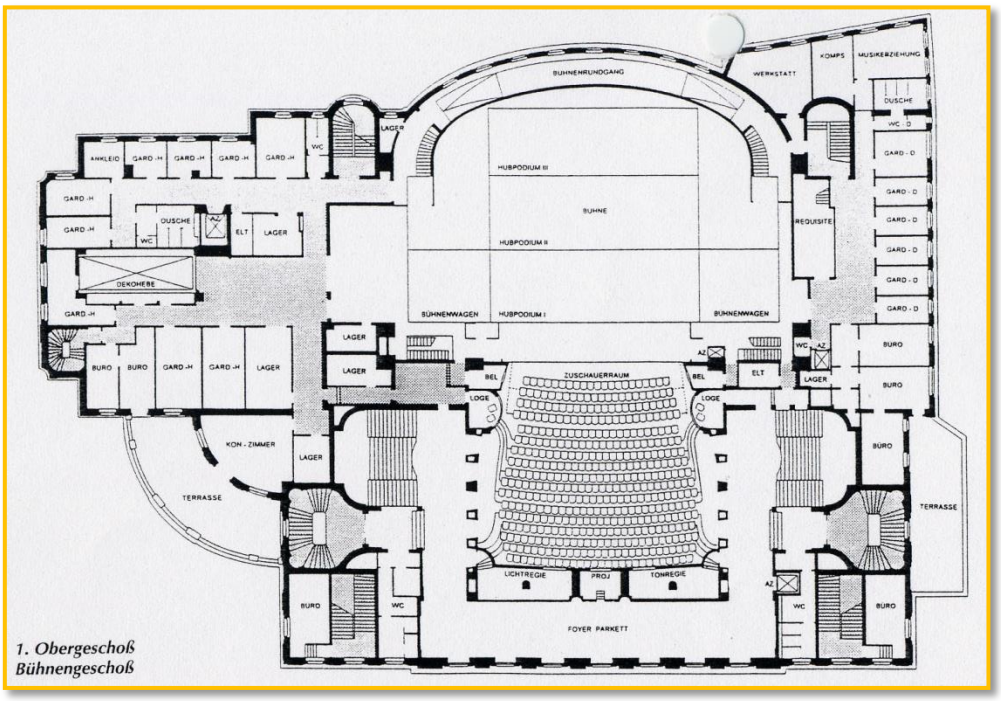


Foto 3.2.2. 4 Planta Teatro Nacional. Escenario y patio de butacas. BTR.

El 22 de septimbre de 1948, de forma festiva se abrían las puertas con la ópera *Fidelio* del segundo teatro reconstruido de la zona de ocupación soviética. Se trataba de la, a partir de ese momento, *Großes Haus der Staatstheater* y lo hizo ya a cargo del Estado Federal de Sajonia.

Para la reapertura se creó una comisión formadas por los responsables del teatro, de la Administración local y la regional. En las primeras conversaciones que éstos tuvieron sobre la programación de la reapertura se planeó efectuarla del 3 al 5 de septiembre, al mismo tiempo que la inauguración de temporada. Finalmente, para que llegase a más público, se decidió hacerla coincidir con el aniversario de la orquesta más antigua de Europa, la *Sächsische Staatskapelle*[159], que celebraba su 400 aniversario el 22 de septiembre.

[159] Trad.: Orquesta Nacional de Sajonia

Cabe apuntar que la coincidencia con el aniversario de la orquesta no fue el único motivo del retraso, ya que, debido a lo poco que se había trabajado *Simón Bolivar* (poco más de un mes), se ganaba tiempo para preparar la obra correctamente. Por otra parte, la asistencia de invitados se hubiese visto reducida por la reapertura del Teatro Nacional de Weimar el 28 de agosto yla Feria de Leipzig del 29 de agosto al 5 de septiembre, por no hablar de los trabajos todavía pendientes para llevar a cabo una reinauguración como correspondía.

Para todos los actos festivos se invitaron a doscientas setenta personas representadas por la prensa, colegas de teatro del Oeste, políticos y trabajadores de la casa. Fue una inauguración por todo lo alto a la que faltaron personalidades que Appen hubiese saludado con gusto pero cuyas invitaciones fueron rechazadas o no autorizadas por la Administración local, como ocurrió con Erich Ponto.

Se reabrió con la ópera *Fidelio* el mismo día 22 de septiembre, mientras que el estreno teatral llegó el 23 de septiembre a nivel nacional con la obra de Ferdinand Bruckner,

Foto 3.2.2. 5 Reapertura Großes Haus del Teatro Nacional de Dresde. 22.09.48
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

Simon Bolivar, con un texto recién imprimido para la ocasión. La obra de Beethoven, *Fidelio,* fue alabada y premiada[160]. Mientras *Simón Bolivar* por su parte, no tuvo buenas críticas, ni de los profesionales ni del público, pero dio la alegria de volver a ver teatro en su antigua sede. Con *Simón Bolivar*, Bruckner trataba problemas políticos como la revolución, la dictadura o la democracia. Temas presentes en el tiempo del libertador venezolano y actuales en la RDA de la postguerra.

Foto 3.2.2. 6*Simón Bolivar.* 23.09.48.
SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/Höhne, Erich & Pohl, Erich

En un plano secundario quedó que en el centro de la ciudad los tranvias todavía no circulasen regularmente, que hubiesen muchas calles bloqueadas por los escombros y los puentes sólo se sostuviesen provisionalmente.

Heinz Mühlbach[161], iluminador en la reapertura de *Fidelio*, recordaba como con todavía muchas insuficiencias técnicas se volvía a tener de nuevo un teatro en orden con la mejor compañia del mundo en esos momentos, no sólo por los cantantes o músicos,

[160] Su cantante protagonista (Christel Goltz) y el director de orquesta (Joseph Keilberth) recibieron el premio nacional del gobierno alemán del Este.
[161] KNOLL, Kurt-Werner; FIEDLER, Manfred. Geschichte der Theatertechnik in der sowjetisch besetzten Zone und in der ehemaligen DDR. 1945 bis 1990. Stolzenhagen: DTHG, 2005, p. 84.

sino también por el incomparable trio compuesto por Joseph Keilberth, Heinz Arnold y Karl von Appen.

La comisión responsable de la reinaguración de la *Großes Haus* barajó la idea de llevarla a cabo con óperas como *Maestros cantores,* de Richard Wagner*, Fidelio,* de Ludwig van Bethoven, y *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Werber. La primera quedó descartada por motivos políticos y la obra de Weber por motivos técnicos, a pesar de que desde la intendencia, con Appen a la cabeza en ese momento, opinaba que con ella se conseguiría a nivel escenográfico una gran y mejor impresión en este nuevo teatro que con la obra de Bethoven. En cuanto a teatro se había pensado en *Madre Coraje,* de Bertolt Brecht*,* pero se tuvo que descartar por diferentes motivos[162]

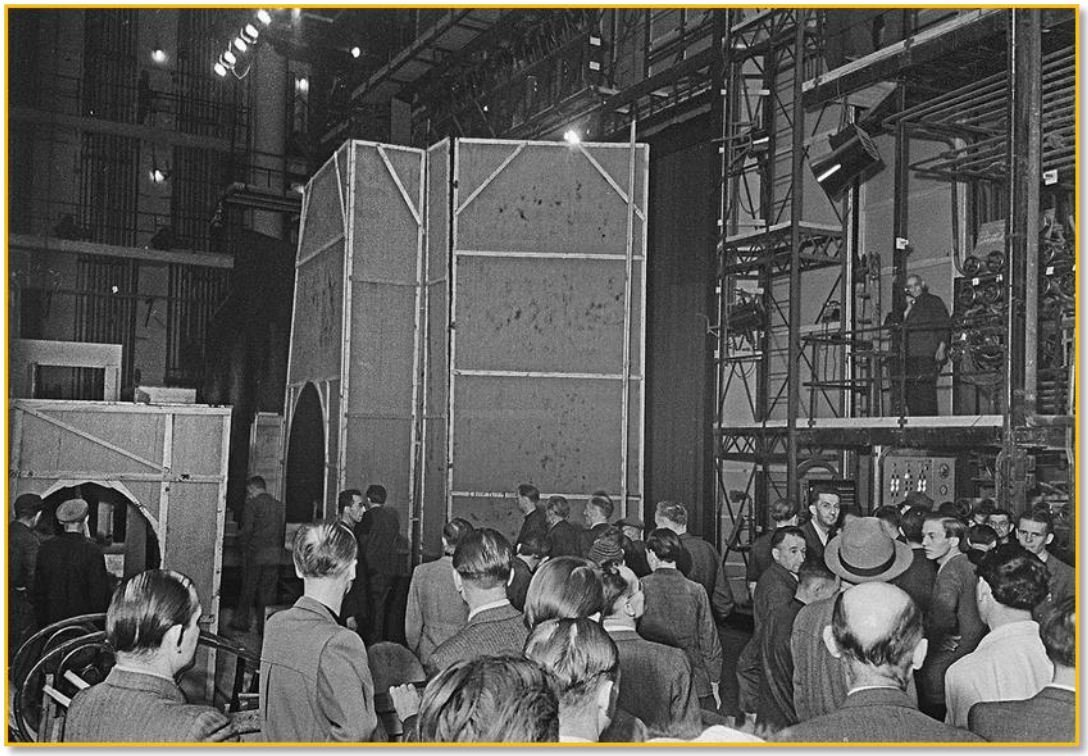


Foto 3.2.2. 7 Dresde Großes Haus. Reapertura. 22.09.48
SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/Höhne, Erich & Pohl, Erich

El teatro se reabrió pero los problemas para obtener material no habían desaparecido. Durante muchos años hubo dificultades materiales para la construcción de decorados, hasta el punto de tener que anunciarse que en 1953 no se podrían construir por falta de

[162] Bertolt Brecht prefería que su compañia, con su mujer Helene Weigel, fuera quien hiciese la obra. Había problemas para conseguir el texto directamente de la editorial. A pesar de todo empezaron los ensayos pero la protagonista enfermó y no encontraron a ninguna otra que la pudiera sustituir. Por eso el intendente en funciones, Karl von Appen, y el director del teatro, Horst van Diemen, decidieron empezar los ensayos de *Simón Bolivar* el 9 de agosto de 1948.

medios. Se contaba con un taller de pintura proyectado para obras en la Tonhalle y el Kurhaus que se había quedado pequeño. El proceso de secado era extremadamente largo en invierno, por lo que se utilizaban, además del taller, las tarimas móviles y el foso del proscenio como superficies para pintar. Esta manera de trabajar significaba un ir y venir de transportede los colores ymateriales.

Para la consecución de material se recurrió al mercado negro para importar productos del Oeste. Paralelamente se creó una entidad para regular estas importaciones. A

veces se conseguía hacer grandes compras, pero entonces surgía el problema de almacenamiento, así como los permisos para recogerlo, que eran demasiado lentos. Por si no era poco, el tiempo con que se contaba entre los estrenos era demasiado escaso, seguía faltando personal cualificado y los sueldos no se correspondían al trabajo realizado.

Por otro lado, en la Tonhalle se seguía teniendo frio por falta de carbón para la calefacción, el personal seguía enfermando y, como años atrás, algunas funciones se tenían que suspender por causas de salud. Viendo esta situación las autoridades reaccionaron autorizando la entrega de combustible para evitar más cancelaciones.

Rost no ha olvidado la dureza de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, de esos años de práctica en el taller. En esa época era necesario reutilizar el material porque no había más y todo por 50 céntimos la hora.

Podría parecer que todos los problemas o malestares en este teatro moderno fueran a causa de la falta de material o espacio, mas no era así, el ambiente no era el deseado. Arno Schellenberg[163] expresó como cuatro años atrás (en 1945 y principios de 1946) en el "granero"[164], con falta de medios, problemas y posibilidades, la gente iba al trabajo con ganas, la colaboración entre ellos era excelente y las funciones tenían éxito, el espíritu estaba más vivo que en la nueva residencia.

[163] SCHELLENBERG, Arno (1903-1983). Baritono, nombrado "cantante de cámara"en 1930 por ser el cantante de ópera más joven de Alemania. (según el diccionario PONS, título concedido en Alemania por instituciones municipales o estatales a distinguidos cantantes). Después de la Segunda Guerra Mundial fue uno de los artistas decisivos que ayudó a la reconstrucción de la vida musical de Dresde. En 1950 uno de los primeros docentes de Canto en la Escuela Superior de Música "Hanns Eisler", Berlin. En 1966 finaliza su carrera de cantante de ópera y se hace cargo de la cátedra de Canto en la Escuela Superior de Música Carl Maria von Weber en Dresde. Además era cuñado de Karl von Appen.

[164] Scheune (granero) era el nombre que recibía el casino (Kurhaus) de Bühlau

Mientras, el presidente federal de Sajonia, Max Seydewitz,[165] se quejaba de las malas críticas que recibia la ópera por parte de la prensa local y de la falta de calidad en las obras. Falta de calidad que la directiva del teatro achacaba al poco tiempo de ensayos que se tenía. Para la intendencia la solución estaba en tener más libertad artística y económica, así como más personal y un teléfono para establecer una mejor comunicación y colaboración entre los teatros.

En diciembre de 1949 el ministro Helmut Holtzhauer[166] propuso a Martin Hellberg como intendente y se aceptó la propuesta. El paso de Hellberg[167] por la intendencia no fue precisamente el más afortunado. Empezó a ejercer en enero de 1950 y en noviembre presentó su dimisión, a pesar de ello tuvo que aguantar hasta finales de 1951.

Como todos los intendentes de la década de los 50, la tarea de Hellberg fue seguir con las representaciones civil-democráticas, cuidar los clásicos y la herencia, además de incluir obras de los clásicos rusos y dar a conocer la dramaturgía soviética moderna (a pesar de no esta de acuerdo con ello), así como a algunos autores clásicos internacionales. Su propósito fue apoyar la buena tradición de Dresde y, en la medida de lo posible, dejar de lado las nuevas obras. Los actores respondieron a sus deseos y se consiguió que el teatro fuera lider de público de los escenarios de la RDA. A pesar de ello la relación con la Administración no era del todo buena.

Hellberg recibió grandes reproches del ministro Hotlzhauer por la falta de obras contemporàneas en la programación. Pero más recriminaciones recibió cuando al poco tiempo de tomar posesión como intendente, Hellberg concedió a Carl Orff el título de miembro honorífico del Teatro Nacional. El ministro Holtzhauer no fue consultado para esa concesión y comunicó a Hellberg su gran disgusto.

[165] SEYDEWITZ, Max. (1892-1987). Político de varios partidos de izquierda y presidente de Sajonia. 1945 vuelve a Berlin donde se hará militante del SED en 1946. 1946-1947 intendente en Radio Berlin. 1947, elegido presidente del Parlamento Sajón. 1951-1952, tiene que hacer autocrítica en una campaña interior contra antiguos miembros del SAPD (Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands). 1952, es relevado de su cargo de presidente de Sajonia.

[166] HOLTZHAUER, Helmut (1912-1973). 1948-1951 Ministro de Educación en el Estado Federal de Sajonia. 1951-1954 Presidente de Comisión estatal de asuntos artísticos en Berlin y miembro del Consejo de Ministros de la RDA en el rango de secretario de estado. 1954-1973 Director y director general de Lugares Nacionales de Investigación y conmemorativos de la literatura clásica alemana (NFG)

[167] HELLBERG, Martin (1905-1999). Director de escena, actor y autor. 1924-1933 actor en el Teatro Nacional de Dresde, despedido por los nazis en 1933. En 1945 ansiaba volver a trabajar en su antiguo teatro por lo que escribe a sus hermanos para que se moviesen y facilitar su regreso. 1949-1952 Director jefe de teatro en el Teatro Nacional de Dresde. 1950-1951 Intendente del Teatro Nacional de Dresde. Renuncia de su cargo de intendente el 25.11.50. Fundador del "Dramatische Theater am Odeonplatz" y la Escuela de Teatro con método Stanislawski en Múnich.

En el escrito también le manifiestó que jamás hubiese autorizado dicho otorgamiento por considerar aberrante la música de Orff. No consideraba su música como tipo de composiciones que tenían que presentar una Alemania en desarrollo. Holtzhauer consideraba la música de Orff abstracta, lejos de las líneas que marcaban las autoridades correspondientes de la RDA.

El compositor había recibido en 1949 el Premio Nacional de la RDA en la clase Arte y Literatura por su ópera *La lista*. El premio era de 25.000 marcos alemanes del Este, los cuales el autor puso a disposición del teatro para ayudar socialmente a artistas necesitados. Karl von Appen, como intendente, se encargó de repartir el dinero en conformidad con el sindicato B.G.L..

En agradecimiento a este acto de generosidad, Heinz Arnold, director de la ópera, propuso a Hellberg -recién estrenado en su cargo de intendente a principios de enero de 1950- la entrega de dicha distinción honorífica a Carl Orff como máximo representante del drama musical actual después de la muerte de Richard Strauß.

Para Hellberg era un momento bastante especial, todavía no estaba introducido totalmente en el teatro. Llevaba pocas semanas en su puesto de intendente y faltaban pocos días para el estreno de la ópera *Antigona*. Para los motivos de la distinción, parece que hubieron varios puntos que influenciaron para la decisión de Hellberg. Por una parte, seguro que Hellberg apreció el gesto de Orff con la donación y le gustaba la obra que estaba a punto de estrenarse, pero, por otra, el hecho de que fuese Arnold quien hiizo la propuesta fue decisivo. En ese momento Hellberg no se imaginaba de lo que le esperaba en sus próximo meses de intendente.

A nivel estético, Hellberg, coincidía con Arnold, ya que, a pesar de cuidar la tradición, exigía un teatro progresista. Pero no era así en la cuestión de usar el teatro para la educación del público, como se exigía por ley. Hellberg consideraba -al igual que Erpenbeck- el arte y la vida como una unidad, donde la forma no era decisoria, sino su contenido. Lo importante en el teatro era la relación con la situación real del público.

Hellberg no se había tomado demasiado en serio las desavenencias o enfados del ministro Holtzhauer, pero, a pesar de ello, también le llegó el cansancio físico y moral en su puesto de intendente. Tuvo grandes problemas con *Antigona, s*e sentía esclavo

del aparato, el personal estaba agotado y las funciones ya no gustaban como antes. Se sentía débil y necesitaba continuamente del apoyo de los directivos artísticos para seguir trabajando. Llegó un momento que la presión política era demasiado fuerte para los que no compartían totalmente la línea ideológica del partido o no sabía encauzarla.

Hellberg fue sustituido por Karl Görs, a partir de enero de 1952, aunque oficialmente constaba a partir del 1 de diciembre de 1951. Görs era hombre del partido cien por cien, con él llegó la estabilidad al Teatro Nacional de Dresde. Görs fue de los pocos intendentes que priorizó su ideología a su responsabilidad imparcial de intendente.

Después de los problemas con *Antigona* se volvió a un repertorio convencional, falto de experimentación y riesgo. Las normas políticas tenían un gran peso, así como las necesidades financieras, fueron condicionantes para tener menos libertad de acción. Con mucha facilidad se daba el veredicto de Formalismo a las obras con rasgos más modernos. Tanto era así que en 1953 todas las obras tenían que pasar por la Comisión Estatal de Berlín.

Keilberth dejó el teatro a final de la temporada 1949/1950 y fue sustituido por Rudolf Kempe[168]. Si bien los acontecimientos derivados de *Antigona*[169] fue el detonante para esta decisión, ya en abril de 1949 había informado a Karl von Appen (intendente en esa época) de su desánimo para seguir con la responsabilidad y dificultades que encontraba en la ópera a nivel artístico y organizativo. Los solistas no asistían a los ensayos y la moral general de los presentes era de desgana.

El espiritu artístico moderno de la ópera de Dresde decaía, por lo que poco a poco Keilberth se fue alejando. Le interesaba más la dirección de la orquesta en la ópera de Berlin, de la cual se iba a hacer cargo por completo en el otoño de 1950, con vistas a poder huir al Oeste. En noviembre de 1950 delegó en Arnold la dirección de la ópera y la de la Orquesta Nacional en Kempe. Kempe fue al mismo tiempo director de la orquesta y suplente de Keilberth, después de aceptar el presidente Seydewitz la propuesta de Keilberth.

[168] KEMPE, Rudolf. (1910-1976). 1929-1936 Oboist en la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Desde 1933 miembro del NSDAP, rehabilitado a través del Rehabilitations-Ausschuss de Dresde. 1949 Director general musical en Dresde. 1951 Director de la ópera de Dresde. 1952-1954 Director general musical en la Ópera Nacional de Baviera en Múnich.

[169] Ver en *Antigona,* páginas 131 - 139

El año 1952, fue un año de alegria para la vida teatral de Dresde. Después de la reunión pública del Consejo de Ministros se comunicó la reconstrucción de la Semperoper a partir de 1953. Por su parte la población mostró su conformidad con la aportación de un millón y medio de marcos.

Por último llegamos a la temporada 1953/1954, la última temporada del responsable de escenografía Karl von Appen en el teatro de Dresde. Los ánimos estaban ya más relajados y la linea del teatro más encauzada a los deseos de las diferentes Administraciones, especialmente las de Berlín. No por eso, como pasara en años anteriores, dejaron de existir críticas por el nivel bajo de las producciones. Para algunos se trataba de teatro de provincias, además había funciones programadas estrenadas siete semanas después de los previsto.

4. APPEN[170]

Karl von Appen es conocido seguramente como el "escenógrafo de Brecht" después de Caspar Neher. Pero no es a este Appen a quien principalmente me referiré, sino a aquel que volvió a Dresde en bicicleta y a pie después de dos meses[171] de ser liberado por las tropas aliadas del campo de concentración de Niederroden en 1945. Fue en esta ciudad, en Dresde, donde pudo rehacer su vida y permaneció hasta 1954.

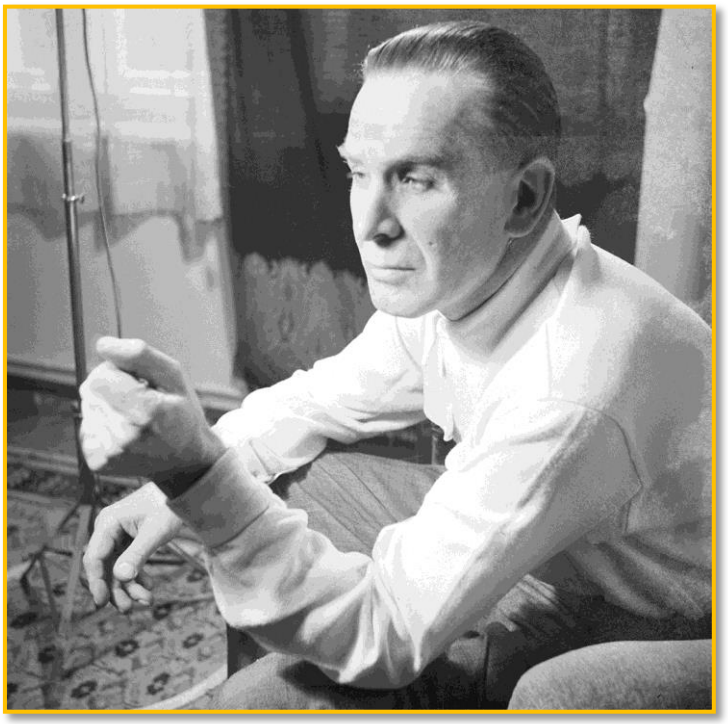


Foto 4. 1. Karl von Appen. 1950 SLUB Dresden/ deutsche. Fotothek/Jäckel, Hildegar

Cuando llegó se encontró con un lugar bombardeado y en gran parte totalmente destruido, sobre todo el centro. La guerra había llegado a su fin y dejado millones y

[170] Karl von Appen nació el 12 de mayo de 1900 en Düsseldorf. Hijo de pintores de vidrio y porcelana. En 1914 empieza de aprendiz de Reproducción fotográfica en una fábrica de cliches en Fráncfort Main. Paralelamente en su tiempo libre va al conservatorio para aprender a tocar el contrabajo, sin dejar de pintar o dibujar. Con casi 18 años diseñó su primera ópera, *Die Gezeichneten* (Los condenados. Estreno 25.4.1918), de Franz Schreker. Presentó su diseño al intendente del Teatro Municipal de Fráncfort y pudo empezar un año de voluntario como aprendiz de pintor de decorados. Dos años más tarde inicia sus estudios de Pintura y Dibujo Gráfico hasta 1924 en la Escuela de Artes y Oficios de Frankfurt con el profesor Franz Karl Delavilla. De 1921 a 1926 combina sus estudios con trabajos de escenografía para el Teatro de Artistas del Rhin y el Main, bajo la dirección del militante de la resistencia Adam Kuckhoff, el diseño de programas para los conciertos del Cuarteto Amar (cuarteto de música moderna del momento y que tenía como punto de encuentro el Cabinete del comerciante de arte Zingler). Trabajó como redactor gráfico y en la radio para ganarse el pan, hacía esbozos de las personalidades que pasaban por la emisora. Con 26 años gana una premio de pintura y se traslada a Berlin, donde siguió con las mismas ocupaciones durante un año, después del cual retoma los diseños de escenografía para diferentes teatros. En 1928 se traslada a Dresde, donde trabaja de pintor y artista gráfico. En esta ciudad consigue algún encargo de escenografía. En 1930 le llama el entonces jefe de decorados del Teatro Nacional, Adolf Mahnke, para trabajar de asistente en el estudio de pintura. Aguantó sólo 6 meses sin hacer diseños escenográficos y en ese tiempo hizo tres, gracias a su contacto desde 1929 con el director Josef Gielen. Detenido, pasó por el campo de concentración de 1940 a 1945. En 1945, en Dresde, empezó a trabajar de nuevo como escenógrafo en el teatro provisional. De 1947 a 1949, ejerció de intendente en el Teatro Nacional de Dresde. En 1953, colaboró por primera vez con B. Brecht. A partir de la temporada 1954-1955 fue el responsable de escenografía de la compañia Berliner Ensemble. Recibió en dos ocasiones reconocimiento a su trayectoria profesional por parte del gobierno de la RDA. Murió el 22 de agosto de 1981 en Berlín.

[171] Appen fue liberado en marzo de 1945 y llegó a Dresde a finales de mayo de ese año. En Niederroden, según el relato de Friedrich Dieckmann (*Karl von Appen*, pág. 14), llegó a ser miembro de la dirección del campo y tuvo sus primeras experiencias con la América anticomunista

millones de muertos. A pesar de ello ni él ni el resto de población se dejaron abatir ni por el desastre ni por la desolación, miraron hacia adelante con fuerza y deseo de reconstruir. Tanto es así que a sus 45 años, dio rienda suelta a esa increible energia acumulada, que con su constancia y ganas de trabajar le ayudaron a desarrollar un muy fructifero y prodigioso tiempo de transición.

Con este renacer personal empezó realmente su carrera como escenógrafo y se volcó por completo al teatro y a su trabajo. Tanto es así que hacía pensar en un sentimiento de necesidad existencial para recuperar el tiempo perdido. Para hacernos una idea, entre octubre de 1945 y abril de 1954 fue capaz de realizar 43 escenografias por año (las diseñadas fueron todavía más), ejercer de intendente en funciones de Escenarios de la capital del Estado Federal Dresde y trabajar como profesor en la Escuela Superior de Artes Plásticas entre 1949 y 1954, donde creó el departamento de Escenografía. A pesar de toda esta intensa actividad, el reconocimiento definitivo le llegó por su trabajo junto a Bertolt Brecht y la Berliner Ensemble a partir de 1953.

No era un político, era una persona humana, tímida y exigente con una mirada crítica de la sociedad, alguien que entendía la política como una forma de vida. Estas carácteristicas le hacían luchar a través de un partido (con el que no siempre estuvo de acuerdo) por una sociedad que el quería más justa. Defendió la teoria marxista porque, bajo su punto de vista, exigía sentido de justicia, inteligencia, responsabilidad y valor. Para él era la teoria que defendía el camino de la liberación para los obreros.

En este sentido sus andaduras empezaron a partir del Crac del 29, cuando se introdujo como simpatizante enlos movimientos obreros a los que le acercó Josef Gielen [172]. Se inscribió en la Escuela Marxista del Trabajo MASCH[173] ese mismo año. Tres más tarde se incorporó al partido, conoció al pintor Hans Grundig y al círculo de fundadores de la Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (ASSO), de la que pasó a formar parte. En 1933 ya estaba familiarizado con la vida teatral de Dresde y en contacto con autores y obras rusas. Se inició entonces el principio de un calvario que no acabaría

[172] GIELEN, Josef. (1890-1968). Actor , director del Teatro Nacional de Dresde, en las temporadas 1934-1936, director en la Ópera Nacional. Éste le proporcionó los escritos del Movimiento de los trabajadores que utilizaba como si de su guía spiritual se tratara. Emigrado en 1936 por tener mujer judía.

[173] MASCH,marxistische Arbeitsschule. Escuelas en la que el Partido Comunista de Alemania (KPD) introducía al conocimiento e ideología comunistas

hasta su liberación del campo de concentración, para empezar se le inhabilitó de su profesión de escenógrafo.

Appen, cuya trayectoria política era conocida por los nazis, tuvo que abandonar su trabajo de escenógrafo a la llegada de éstos al poder en 1933 y un año después recibió la inhabilitación profesional por completo, o sea como escenógrafo y pintor, como les ocurrió a la mayoria de artistas en Alemania. Sin embargo, hasta que fue detenido, pudo refugiarse en el taller de pintura de la ópera donde, a pesar de su prohibición, se dedicó a pintar cuadros que compraban sus amigos o bien, le hacían encargos para poder susbsistir tanto él como su familia.

Precisamente fue en ese taller donde pintó la gran bandera roja que colgó, junto a sus compañeros del grupo de la resistencia, en la cuadriga de la Semperoper y provocó la acusaciónde Preparación de alta traición y delito radiofónico[174]. Esta fue su última colaboración y la última acción del grupo de la resistencia del pintor Fritz Schulze[175], al cual pertenecía como correo desde 1936.

No fue nada fácil, Appen estaba vigilado por la Gestapo, que lo visitaba de manera rutinaria y por denuncias, llegando al punto de presentarse en su domicilio hasta una docena de veces en el mes de mayo de 1941. En sus visitas le confiscaron el material que encontraron, lo destruyeron y lo detuvieron. El 16 de abril de 1942 lo juzgaron con otras 5 personas por el acto en la Semperoper con el resultado de cuatro años de prisión para él. Appen ingresó primero en la penitenciaría de Rodgau y luego pasó al campo de concentración de Rollwald en Nieder-Roden, en el Estado Federal de Hessen.

Appen fue un comunista convencido que conservó sus ideas y compromiso político hasta el final, que, si bien no influyó en su trayectoria profesional, sí que produjo admiración entre los más jovenes. Su actitud política en el día a día, su manera de trabajar y su paso por el campo de concentración los cautivó.

[174] "Vorbereitung des Hochverrats und Rundfunkverbrechens"

[175] SCHULZE, Fritz (1903-1942). Pintor cofundador del grupo de pintores ASSO. Desde 1930 perteneció al Partido Comunista de Alemania. En 1936 formó el grupo de la resistencia junto con dos compañeros de partido y al que perteneció Appen. En marzo de 1942 fue condenado a muerte y ejecutado en junio de 1942

Tranquilo, serio y disciplinado nunca sintió como ataduras los límites impuestos. La periodista Ingeborg Palitzsch en su entrevista para Mitteilungen der Akademie[176], lo mostró como alguien absolutamente intransigente incluso hacia si mismo, pero también alguien paciente y amable que se tomaba el tiempo necesario para escuchar a la gente y discutir sobre sus problemas.

Sus nuevos comienzos en la vida teatral de Dresde empezaron oficialmente a partir de octubre de 1945, cuando fue designado por Will Grohmann[177] como escenógrafo en el Teatro Provisional de la capital de Sajonia al lado del entonces jefe de decorados Gerhard T. Buchholz, pero no pasó mucho tiempo para intercambiarse los papeles. Con la renuncia de Buchholz en 1945 del cargo de jefe de Escenografía, Appen tuvo la oportunidad de ser el Jefe de Decorados y Buchholz un escenógrafo más y consultor artístico.

El intendente en esos momentos era Erich Ponto, el director musical Joseph Keilberth y el director de escena Heinz Arnold. La composición artística de este nuevo equipo directivo situaba a un apolítico al frente del teatro, dos ex militantes del NSDAP y un comunista convencido. Un amplio abanico ideológico que no fue obstáculo para formar el mejor equipo que pudiera existir en ese momento para las producciones operísticas.

Ellos se entendían muy bien, pero el ambiente andaba revuelto. El 23 de septiembre de 1946, en la misma reunión en la que Ponto anunció su intención de dimitir el 31 de diciembre (tercera reunión del Consejo de administración de los Escenarios de la Capital Federal Dresde), el consejero municipal, Egon Rentzsch, propuso a Appen como suplente de Erich Ponto,en sustitución del actual segundo intendente, Paul Paulsen. Esta propuesta no tuvo éxito. Rentzsch veía una posible desintegración del equipo, por eso creía necesaria una reorganización[178].

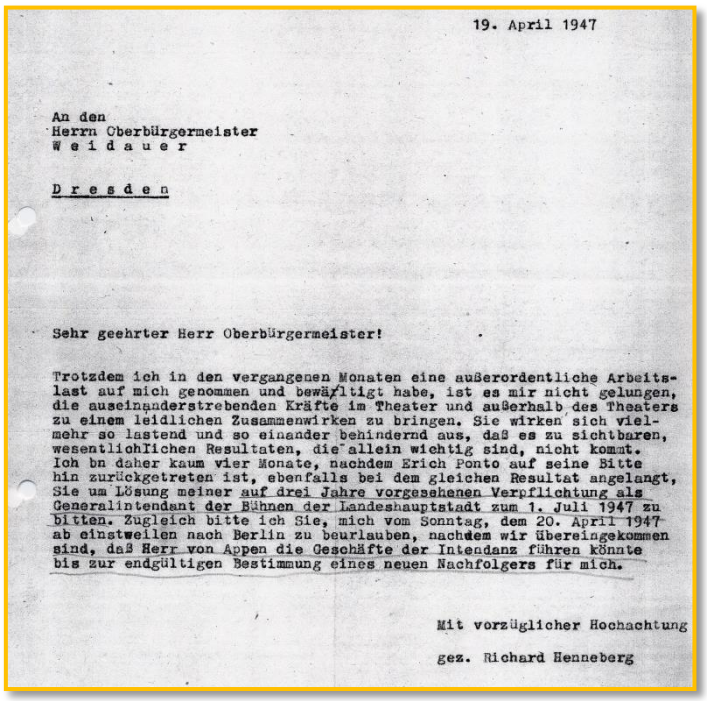
Poco después se volvía a pensar en Appen, esta vez fue Herbert Gute[179] que lo propuso como sustituto de Erich Ponto. Para Gute Appen era la persona ideal para relevar a Ponto por ser un artista con convicción antifascista, además se enroló tan

[176] PALITZSCH, I. Karl von Appen zum 80. Geburstag. *Mitteilungen.* Nr. 3. Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1980, p. 12
[177] GROHMANN, Will. (1887-1968). Historiador y crítico de arte. En 1945, jefe de sección de cultura en la Administración municipal de Dresde.
[178] SAD. Acta 143, página 242
[179] SAD de Dresde. Acta146, pág. 168. Carta de Rentzsch a von Appen del 16 de diciembre de 1947

pronto como pudo en la reconstrucción de la vida teatral de Dresde de la cual, sin duda, era buen conocedor desde hacía años.

Gute opinaba que Appen tenía capacidad para solucionar tanto problemas artísticos como materiales, por no hablar de la confianza que le tenía depositada la compañia, muchos de cuyos miembros estaban dispuestos a permanecer en el teatro si la dirección quedase en sus manos. A pesar de las buenas referencias e interés de Gute el consenso no fue suficiente y tuvo que esperar hasta la renuncia de Henneberg en su corto período en el puesto.

En una carta del 21 de abril de 1947 el alcalde pidió al consejero municipal, Egon Rentzsch, la sustitución de Henneberg por Karl von Appen, tal como lo había decidido el Consejo de administración de los escenarios de la capital, trás la propuesta del mismo Henneberg. El 9 de mayo fue designado Karl von Appen como intendente en funciones hasta encontrar un sustituto para el saliente Henneberg. El 31 de mayo de 1947, Egon Rentzsch puso en conocimiento de los Escenarios de la capital del Estado Federal de Dresde el nuevo nombramiento.



19. April 1947

An den
Herrn Oberbürgermeister
W e i d a u e r

D r e s d e n

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister!

Trotzdem ich in den vergangenen Monaten eine außerordentliche Arbeitslast auf mich genommen und bewältigt habe, ist es mir nicht gelungen, die auseinanderstrebenden Kräfte im Theater und außerhalb des Theaters zu einem leidlichen Zusammenwirken zu bringen. Sie wirken sich vielmehr so lastend und so einander behindernd aus, daß es zu sichtbaren, wesentlichen Resultaten, die allein wichtig sind, nicht kommt. Ich bn daher kaum vier Monate, nachdem Erich Ponto auf seine Bitte hin zurückgetreten ist, ebenfalls bei dem gleichen Resultat angelangt, Sie um Lösung meiner auf drei Jahre vorgesehenen Verpflichtung als Generalintendant der Bühnen der Landeshauptstadt zum 1. Juli 1947 zu bitten. Zugleich bitte ich Sie, mich vom Sonntag, dem 20. April 1947 ab einstweilen nach Berlin zu beurlauben, nachdem wir übereingekommen sind, daß Herr von Appen die Geschäfte der Intendanz führen könnte bis zur endgültigen Bestimmung eines neuen Nachfolgers für mich.

Mit vorzüglicher Hochachtung

gez. Richard Henneberg

Foto 4. 2 Carta de Henneberg al alcalde Wildauer. SAD. Sig. 145.

La elección no fue tan fácil como pudiera parecer o que fuera elegido por pertenecer al partido. En principio se propuso a Keilberth, pero no tuvo éxito por el hecho de haber sido miembro del NSDAP[180], además Karl von Appen se entendía muy bien con Heinz Arnold.

Sin duda se podía tomar este nombramiento como un reconocimiento a su trabajo y su persona, pero la presión era tal que a los siete meses de estar en el cargo, en lugar de

[180] SAD. 22.4.1947. Acta 145, p. 12

aceptar su dimisión, se le aconsejó derivar trabajo y tomar distancia para no perjudicar el desarrollo del teatro. El consejero Holtzhauer veía injustificado aceptar la dimisión de Appen a pesar de reconocer las dificultades. Creía que si la aceptaba sería tomada como un acto de rechazo de responsabilidad en la gestión del teatro por parte de Appen.[181]

Appen había escrito unos días antes a Rentzsch presentándole su dimisión. En esa carta escribía como sus fuerzas estaban

> "totalmente agotadas en la eterna lucha con la dificultades, del mismo modo mi paciencia está agotada por la espera de la concesión de los recursos necesarios"[182].

Tal era el caso del automóvil que esperaban desde hacía dos años y que tan importante era para el orden de la programación de la ópera y el teatro. La función del coche debía ayudar a realizar desplazaientos rápidos de un teatro a otro en caso necesario.

Así pues Appen tuvo que seguir en el cargo de intendente escuchando las críticas sobre el trabajo de los teatros y los reproches sobre la "discapacidad de la intendencia" y la programación. La parte positiva fue el recibo del primer apoyo financiero y material a finales de 1947.

En octubre de 1948, después de la reapertura de la Großes Haus del Teatro Nacional, Appen volvió a enfermar[183]. Según el justificante médico mostraba un cuadro de agotamiento general y desmayos, por lo que de nuevo pidió ser sustituido de su puesto de intendente, al cual había accedido con la condición de que fuera sólo por tres meses hasta encontrar a uno nuevo. Llevaba más de un año compaginándolo con su puesto de responsable de decorados y vestuario, sin días libres o festivos desde junio del 46.

Por prescripción médica y evitar males mayores, se le envió 6 semanas de reposo a la ciudad balneario Bad Sarow. Pero moralmente tampoco estaba contento, no podía acabar el trabajo como él deseaba y no tenía un gran apoyo de trabajadores de importancia para él, ya que con el director de teatro Horst van Diemen no existía buena

[181] SAD 10.12.1947. Acta 146, p. 68
[182] SAD. Acta 146, pág. 73. Carta de Karl von Appen a Egon Rentzsch, 4 de diciembre de 1947.
[183] StAD. Fondo11444. SIgnatura 2522. Pag.3

relación y tanto el director técnico Reuter como el escenógrafo Ulrich Damrau[184] estaban enfermos. Era consciente de que su fuerte profesional era la Escenografía y a ella se quería dedicar de pleno.

De todas maneras, a pesar del mal momento de salud que estaba pasando pudo disfrutar de los honores de poder constar, aunque en funciones, como el primer intendente del reconstruido Teatro Nacional de Sajonia o Großes Haus.

"Unas palabras previas

> El teatro actual está más vivo que nunca. Tienequeluchar sin duda contra grandes dificultades, completamente en una ciudad como Dresde. Pero la voluntad está aquí, construirun teatro, que sale de una nueva situación intelectual. La voluntad de estilodel presente apremia con ello a una forma que se despega del antiguo teatro de ilusión y, para ello, acentúa lo universal de la obra de arte en objetiva sencillez y claridad. Seaspira a un conocimiento del contexto intelectual que el teatro sacadel ambiente privado yconvierte en espejo objetivo de la válida legitimidad. En fuertes relaciones de tensión se efectua este análisis con la existencia intelectual de una obra, que a través de su interpretación reune a teatro y público, intérpretes y oyentes en una nueva sociedad"[185]

Con estas palabras abre Karl von Appen el tercer volumen de la publicación *Gestalten y Gestaltung*[186] desde su cargo de intendente, primer número con la Großes Haus reconstruida y coincidiendo con su reapertura. En él aludía a los nuevos tiempos en la vida cultural y teatral, a la sencillez y claridad, al camino conjunto de intérpretes y oyentes.

Esta introducción fue el principio de toda una serie de artículos, no sólo en la publicación del Teatro Nacional, sino también en revistas especializadas. En sus textos hablaba principalmente del trabajo del escenógrafo o temas relacionados con la escenografía como la iluminación o la economía escenográfica.

Con la temporada 1949/1950 llega una época de cambios. En primer lugar, por voluntad propia Appen consiguió cesar de sus tareas de intendente en enero de 1950, siendo sustituido por Martin Hellberg. Hasta su traslado a Berlín siguió en el teatro

[184] DAMRAU, Gerhard. Nació el 13.11.1914 en Bromberg. Escenografo en Dessau (1937/38, asistente), Freiberg (1938/39), Centraltheater de Dresde (1939/40), Konstanz (1940/41 - 1946/47), Teatro Nacional de Turingia (1947), desde noviembre de 1947 escenógrafo del Teatro Nacional de Dresde.

[185] APPEN, Karl v. Ein Wort voraus. *Gestaltung und Gestalten*. Dresden: Staatstheater Dresden, 1948. No. 3

[186] Gestaltung und Gestalten, publicación propia del teatro de Dresde que se editaba a principios de cada temporada.

como responsable de escenografía y vestuario. Desde marzo de 1949 compaginó su trabajo en el teatro con la docencia en la Escuela Superior de Artes Plásticas.

Pero, por contra, en esta temporada a raíz principalmente del "escándalo *Antigona*"[187], desapareció el équipo que supo colocar la ópera de Dresde en el lugar que le correspondía. El equipo con el que había aprendido a diseñar y construir escenografías ateniéndose a los materiales existentes o que se proporcionaban. También significó diseñar espacios dramáticos, lejos de los únicamente decorativos.

Hay que tener también en cuenta que en su trabajo fue fundamental el saber rodearse muy bien de trabajadores con una gran profesionalidad. Por ejemplo fue importante en el taller de pintura, formado por un equipo de buenos pintores dirigidos por Johannes Rothenberg[188]. Este equipo de pintores sabía interpretar, realizar y transformar sus diseños, los que convertían, por lo general, en escenografías de calidad.

Para Appen, a partir de la temporada 1951/1952, sin Keilberth ni Arnold, el trabajo en el teatro dejó de ser lo que era. Appen no se sentía tan a gusto, no siempre estaba de acuerdo con las lineas que marcaban los responsables de cultura, le faltaba ese trabajo en colectividad, ese buen entendimiento para llevar a cabo una producción y ya no percibía la sensación de sociedad que para él significaba el teatro.

Se había entregado de pleno al teatro, cumplido incondicionalmente con su trabajo, había tomado la dirección en momentos difíciles, se había dejado la piel desde el primer día, al igual que la mayoria de los miembros de aquel grupo de la postguerra formado en Weißer Hirsch. Fue el último en abandonar el barco de aquellos dirigentes que con su empeño y dificultades levantaron una parte importante de la vida teatral de Dresde. Como ellos, Appen se sintió sencillamente profundamente decepcionado. Su querido teatro de Dresde había perdido el encanto para él.

Por eso no es de extrañar que la última temporada 1953/1954,estuviera más entregado al nuevo encargo de Brecht que a su trabajo de profesor y escenógrafo en Dresde. El 23 de mayo de 1953 se estrenó Katzgraben en el teatro berlinés Deutscher Theater – entonces sede de la Berliner Ensemble- con la escenografía de Appen. Mientras, en

[187] Ver en *Antigona, pp. 138 - 148*

[188] Johannes Rothenberger adaptó (o más bien copió) la escenografía de Caspar Neher de la obra *El señor Puntilla y su siervo Matti***,** de Bertolt Brecht. Primera obra de Brecht que se estrenó después de la guerra, en 1946.

Dresde se estaba preparando la nueva temporada con Appen en su puesto de responsable de Escenografía.

Appen recibió un nuevo encargo de Brecht para la escenografía de *El círculo de tiza caucasiano.* Con este encago se vio obligado a repartir su tiempo entre diseño de *El círculo de tiza caucasiano* para la Berliner Ensemble con el de la ópera *La flauta mágica* y los ballets *El cántaro roto* y *Sueño de una noche de verano* en el Teatro Nacional de Dresde, además de impartir las clases en la Escuela Superior de Artes Plásticas.

Tanto los dirigentes políticos de cultura como la dirección del teatro no acababan de estar satisfechos con este nuevo Appen que estaba emergiendo. Un Appen que parecía estar más preocupado por un posible futuro en Berlín que por su presente en Dresde. Por este motivo dejaron de contar con él antes de finalizar la temporada 1953/1954. Appen se sentía muy ofendido por como se le despedía en Dresde. Así lo expresó Arno Schellenberg en una reunión de la dirección del Teatro Nacional a la que tildó de mezquina y poco generosa por cancelar el contrato del escenógrafo en abril de 1954. Les recordó la buena relación con los artistas como jefe de decorados e intendente en funciones y su compromiso como parte de la empresa y trabajador.

Los dirigentes aclararon su falta de maldad en la decisión, ya que simplemente se dio así. Estaban todos de acuerdo en que Appen fue alguien con quien tenían buena relación y trabajaron con él sin problemas. Valoraban tanto su excelente colaboración como a su persona y artista excepcional, pero le recriminaron el haberles dejado en la estacada con el estreno de *Una noche de verano.*

Le hacían responsable de no encontrar a ningún encargado del taller de pintura[189] cuando se estaba preparando el estreno de la obra porque él estaba ocupado con un montaje de Brecht. También informaron a Schellenberg de las quejas de la Escuela Superior de Artes Plásticas, donde se le responsabilizaba del descuido de las correcciones de los alumnos y de la falta de sustituto cuando él no estaba. Remarcaron a Schellenberg que no se podía"estar en misa y replicando"[190].

[189] Rothenberger había fallecido hacía poco y se necesitaba un nuevo encargado para el taller de pintura.
[190] "auf drei Hochzeiten reiten"

A pesar de mostrar Appen un sentimiento de ofensa por el trato que recibía, en realidad Appen estaba deseando abandonar el Teatro Nacional, así lo explica Annemarie Rost en una carta a su marido en septiembre de 1953. Los motivos eran simplemente el no contar ya con "el compañero adecuado" en el teatro. Hay que recordar que a Appen no era una persona individualista a la hora de trabajar, le gustaba trabajar en sociedad. Lo único que le retenía en Dresde eran sus cuatro estudiantes del último curso en la Escuela Superior de Artes Plásticas[191].

A los cinco días del estreno de *Sueño de una noche de verano*, el 30 de abril de 1954, Appen se despidió después de nueve años contento y sin pena por su futuro inmediato en Berlín, pero con un especial sentimiento.

4.1 Karl von Appen profesor de Escenografía.

De gran significado fue la actividad docente de Karl von Appen, primero en Dresde donde fundó y dirigió los estudios de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Industrial, y después en Berlín, como catedrático y mentor de numerosos estudiantes de Maestría. Estudiantes que tras sus estudios se dedicaron con éxito a su profesión.

Appen llegó a la Escuela Superior para impartir Escenografía a partir del curso 1948/1949. Después de que la Escuela Superior examinase varias propuestas y no encontrase ningún docente que satisfaciese ni a las autoridades ni a sus responsables. El curso coincidía con la primera temporada del Teatro Nacional Großes Haus cuando Appen todavía era intendente del teatro. Esto significa que durante varios meses, hasta enero de 1950, compartió intendencia, docencia y escenografía.

Una persona significativa para conocer la vida docente de Appen es Annemarie Rost, a quien conoció antes de empezar su tarea pedagógica en marzo de 1949. Rost se había matriculado en la especialidad de Pintura mientras esperaba la llegada de Appen y la

[191] ROST, Annemarie. –der Vorhang zu, und (fast) alle Fragen offen. *Focus: Margarete Steffin …&….* Wisconsin: The Brecht Yearbook 19. International Brecht Society, 1994, pag. 279. ISBN: 0-9623206-6-8

creación de la especialidad de Escenografía. Con ella, el primer grupo de estudiantes esperaba ansioso por conocer a Appen.

Los jóvenes estudiantes tenían hacia él una gran admiración y respeto por su paso por el campo de concentración y su leyenda como hombre de la resistencia en la era hitleriana. Este grupo de estudiantes pertenecía todavía a los que en 1945 se ofrecieron para estudiar a cambio de la recogida de escombros y comida. Tampoco necesitaban haber hecho o finalizado el bachillerato que empezó a ser necesario a partir de la creación de las Facultad de Campesinos y Trabajadores.

Rost había coincidido con Appen en el taller de pintura del Teatro Provisional de los Escenarios de Dresde, durante el medio año que había pedido de permiso para hacer prácticas en el taller. También se encontró con Manfred Grund[192], Wilfried Werz y Dieter Berger, tres futuros compañeros de clase y posteriormente también escenógrafos. La diferencia es que ellos todavía no estaban matriculados en la Escuela Superior, trabajaban como aprendices, y Rost era practicante. Pero los cuatro tuvieron la oportunidad de pintar diseños de Appen.

Como jefes tenían a Karl von Appen y al responsable del taller, Johannes Rothenberger. Tanto Appen como Rothenberger no fueron blandos con los cuatro estudiantes, todo lo contrario, fueron muy severos en lo que se refería al bien hacer y cumplimiento en el trabajo. No era una severidad que quisiese ofender a los estudiantes o demostrarles quienes eran los maestros, tanto Appen como Rothenberger querían una buena base para la formación de sus alumnos, formar buenos profesionales. Este era el objetivo y lo consiguieron.

Por su parte Rost, Grund, Berger y Werz no se quejaban por la severidad, simplemente trabajaban con mucho gusto y se lo pasaban bien, lo que creaba un buen ambiente entre maestro y alumno. No sólo aprendieron a traspasar un dibujo a un telón, a pintar telones o decorado, también aprendieron que un diseño sólo puede realizarse a través de muchos preparativos, que diseño e inspiración no lo es todo. Incluso Rost[193] muestra

[192] GRUND, Manfred. (1929 – 2015). Perteneció a la segunda generación de estudiantes de Escenografía en la HfBK (1951-1954) a cargo de Appen. Empleado en el taller de pintura de la ópera de Dresde (1948-1951), Zittau (1954-1957). Berliner Ensemble (1957-1987).

[193] ROST, Annamarie. (1924). Corresponde a la primera generación de escenógrafos de después de la guerra y alumna de K.v. Appen. Empezó a trabajar con Bertolt Brecht en 1953 como figurinista. A partir de *El círculo de tiza caucasiano* también lo haría de escenógrafa. Después de la Berliner Ensemble trabajó en el Deutsche Theater, Volksbühne, Maxim-Gorki y en el Odensee

su agradecimiento Appen y Rothenberger en un catálogo de exposición de la obra de Werz[194] por darles esa buena base profesional.

De su actividad docente en Dresde existen documentos de su incorporación a la Escuela Superior de Arte Industrial en marzo de 1949, aunque su primer plan para Escenografía con profesorado, detalle de horas y materias data del 7 de julio de 1950[195].

Sus clases empezaban en los semestres de orientación a la especialidad, después de los dos semestres básicos obligatorios para todos los estudiantes. Se llevó como compañeros a dos especialistas del trabajo, el pintor Johannes Rothenberger y Erich Baumgart. El primero impartía clases teóricas y prácticas de Maquetismo y Baumgart se encargaba de la técnica y diseño de Ilumniación. Appen se reservó para si principalmente las clases de Diseño de escenario y vestuario.

A lo largo de los seis semestres de la especialidad los alumnos tenían ocasión de profundizar en los conocimientos de la historia del teatro, el desarrollo del espacio y estudiar Teoria del Vestuario de las diferentes épocas y generos teatrales: drama, tragedia, comedia, sainete, ópera u opereta. A nivel práctico ejercitaban el dibujo de esbozos, al natural, diseño y realización de figurines, máscaras y maquetas, así como dibujo y pintura de diapositivas, sin olvidar el dibujo técnico, la traducción de estudios paisajísticos en la práctica del escenario o el paso por los talleres para el conocimiento y dominio de materiales.

El primer curso con Appen, curso 1948/1949, fue dibujar en la Escuela Superior estuvo dedicado a dibujar y pintar al natural.

" Zeichnen, zeichnen Sie, zeichnen Sie, zeichnen Sie"[196]

Les repetía Appen continuamente sin darles ningún tema en particular para desarrollar, pero poniendo a su disposición el material almacenado en la Academia. Además, los

(Dinamarca). Annemarie Rost empezó en la Akademie en 1945 como Trümmerfrau. Terminó antes que sus compañeros el trabajo en el taller. Una vez finalizado se matriculó en Escenografía y cuando terminó sus estudios se convirtió en la primera alumna escenógrafa de Appen, era la única en todo el país que había terminado los estudios de Escenografía.

[194] WERZ, Wilfried. *Wilfried Werz. Bühnenbildner Buch. Menschen Bilder Buch.* Berlin: Zweifach Edition, 2010. ISBN: 978-3-940408-15-0.

[195] Ver en el capítulo de Enseñanza y anexo.

[196] ROST, Annemarie. Conversaciones en Bernau, abril 2011.

alumnos tomaban como motivo a la gente que observaban durante horas en las tabernas o los huesos y cabezas de esqueletos del destruido cementerio de enfrente de la Escuela Superior.

Fue el siguiente curso, 1949/1950, cuando empezaron a recibir una obra de teatro para interpretar y hacer su diseño con iluminación, técnica y maqueta, junto con las clases teóricas y de Dibujo al natural.

El plan docente de Escenografía fue evolucionando hasta 1954 paralelamente al desarrollo de la Escula Superior. Con el curso 1950/1951 la mayor parte del tiempo estaba dedicado al diseño y realización de una obra: espacio, iluminación, vestuario y máscaras. El resto de horas las ocupaban con clases de Historia -tanto de Literatura o Filosofía, de la Cultura, del Arte o de Alemania en relación con Movimiento Obrero Alemán, Materialismo histórico y la actualidad-, Antropología y Arquitectura relacionada con la Plástica.

Con el curso 1951/1952 se introduce el Deporte, Lengua y Literatura rusas y Ciencias Sociales. Las clases de Ciencias Sociales englobaban las de Historia de Alemania ya existentes más las dedicadas a la Historia de la KpdSU o los Problemas del Realismo Socialista. En las clases de Estudio de la naturaleza se practicaba el dibujo de paisaje, figuras y arquitectura. Hay que pensar en la importancia de estos tres elementos (paisaje, figuras y arquitectura) en la escenografía a la hora de querer interpretar una obra de teatro, ópera, opereta o ballet.

En el curso 1952/1953 habría ya pocas novedades, en el curso de Orientación a la Escenografía se introduce la asignatura de Escritura y Plástica, así como Diseño útil.

Appen como profesor era muy prudente a la hora de explicar, pero sólo necesitaba la pregunta de un alumno para explayarse y dejar tras de si ese carácter reservado. Entonces es cuando los alumnos sentían como disfrutaba de su profesión de escenógrafo.

Dejaba bastante libres a la hora de crear y trabajar a los estudiantes, pero con dos condiciones. La primera que la escenografía tenía que ser dramática, no decorativa. La

segunda era que sólo se podía utilizar el material que tenían delante suyo porque no había más.

> "Esto aparentemente no tiene nada que ver con el arte, pero dejad que se os ocurra algo. Haced algo de los sacos del ázucar" (Appen)[197]

Así aprendieron a hacer mucho sin nada, no querían experimentar, simplemente no había materiales para trabajar.

Esta situación era peligrosa porque se llegaba a minimizar tanto la escenografía que podía convertirse en una escenografía fría y sin sentido. Este ejemplo lo pudo vivir Rost cuando al mostrar su trabajo de *Romeo y Julieta* recibió la crítica de Appen.

> "vosotras malditas mujeres, u os hincháis a sentimiento o pasa absolutamente lo contrario. Yo creo que la verdad está en el medio"[198]

Esta era la opinión de Appen mientras tiraba literalmente el trabajo sobre la mesa por ser un diseño muy abstracto y geométrico para él.

Todos los estudiantes con los que he podido contactar están de acuerdo en los métodos tan poco pedagógicos de Appen. Henning Schaller[199], alumno de maestría en Berlin, recuerda que sus clases eran lo contrario de lo que uno entiende por pedagogía, llegando muchas veces a tener ganas de tirar la toalla y dejar de estudiar Escenografía. Rost y Grund están de acuerdo y suman que tenía ningún método de enseñanza, con pocas charlas y muchas advertencias. Grandes encuentros y desencuentros. Como profesor podía reaccionar de manera enfurecida si veía que un trabajo no había sido realizado como se debía[200], o no le gustaba, llegando a abandonar el aula.

De todas maneras los tres encuentran la forma positiva a esta actitud. Para ellos era una manera de hacerles reaccionar y pensar en cuánto tenían todavía que trabajar para obtener un buen resultado. En el fondo sabían que esa reacción era el pronto y la actitud sincera del profesor hacia sus alumnos. Rost reaccionó con un *Gott sei dank!* (¡gracías a Dios!) al comentario de que a Appen no se le consideraba buen pedagogo.

[197] ROST, Annemarie. Conversaciones en Bernau. Abril 2011
[198] BRAUN, Anne.*Aussagen über Karl von Appen*. *Sonntag Berlin.* Berlin*:* Kunst und Literatur,1980, no.18,p.8.
[199] SCHALLER, Henning. 1944. Trabajo en el Maxim Gorki Theater de Berlin, 1977-1992. Profesor en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Dresde de 1992 a 2009. Jefe de Escenografía en el Teatro Nacional de Dresde, 1996-1999.
[200] GRUND, Manfred. Conversaciones en Berlín.

Schaller fue alumno de Appen durante poco tiempo, pero tanto Grund como Rost lo conocían muy bien y si era mejor o peor pedagogo no era lo más importante para ellos. Appen siempre estaba ahí para sus alumnos, después colegas, para despejar las dudas que tenían y cuando lo necesitaban. Ellos sabían que iban a ser escuchados y recibirían una respuesta sincera y sin concesiones, sencillamente para ayudarles.

Pero en el fondo Appen los ayudaba y se interesaba por sus trabajos, conocía donde estaba el talento de cada uno. Appen apoyaba ese talento y les dejaba libertad. Cada uno de ellos imprimió su propio sello, cada uno de los alumnos tenía una forma concreta de expresarse.

Sus discípulos estaban orgullosos de él. No sólo aprendieron el oficio, sino también el servicio de éste la sociedad, por ejemplo que la obra de Shakespeare no era sólo un Shakespeare y un medio artístico, sino una pieza teatral que transmitía un mensaje a la sociedad. Tenían que contar con otas personas para realizar su obra y tenían que saber a quién delegaban las tareas. Si el departamento podía realizar las tareas que uno deseaba, hasta qué punto era realizable el diseño y con qué material a se podía contar. Rost veía esta manera de trabajar como una forma artesanal de trabajar la escenografía, pero viable.

Se formaban para ser artistas, escenógrafos que debían entender su función dentro de la totalidad del montaje. Realizaban una función de codirección que les invitaba a aprender a pensar y dibujar dramáticamente, no de modo decorativo. Appen les supo inculcar muy bien que la base de una obra de teatro hecha correctamente empezaba a la hora de esbozar las escenas, los llamados *Arrangements*[201]. Los *Arrangements* eran también muy prácticos para observar cómo se podían compaginar los colores del escenario y vestuario antes de empezar a confeccionar o construir.

Grund, Berger y Werz pertenecieron a la segunda generación de esos alumnos. Grund se refería a Appen como el gran profesor para muchos, como una persona variable, que podía ser comunicativa, reservada o malhumorada, dependiendo del momento o la actividad que estuviese realizando, y que incluso llegaba a encolerizarse, a pesar de su carácter tranquilo. Lo veía como alguien que se tomaba las cosas muy en serio y como

[201] Ver en las obras de Brecht.

algo muy importante. Los trataba como adultos, nunca como ignorantes, sino como los compañeros con los que iba a compartir proyectos profesionales

Grund también recuerda sobre todo su concetración y resistencia en el trabajo, pero también como compartía con ellos sus experiencias. Appen les explicó feliz a los alumnos de Dresde su primer montaje junto a Brecht. Como se tenía que esforzar en su trabajo junto a él, como Brecht destripaba a los trabajadores y colaboradores "como a un ganso en Navidad". Pero en realidad disfrutaba de esos momentos porque se encontraba totalmente vivo en su trabajo. Su manera de sentir su profesión y trabajar influyó a sus alumnos ampliamente en todos los aspectos. Era capaz de transmitirles esa optimismo y pasión por lo que hacían.

Grund recalca el gusto que tenía Appen por el trabajo colectivo y la preocupación por que la gente entendiese la obra y la escenografía, así como la imparcialidad al comienzo de un nuevo trabajo. Lo admiraba como trabajador en el teatro, por su obsesión y siempre incesante, así como la precisión de sus diseños.

A Berger, sobre todo le chocaba que "ese hombre gigantesco con grandes manos pintase en un pequeño arco diminutos hombrecitos"[202]. Le gustaba su ir y venir del escenario y su seguir pintando de manera artística y meticulosa. Sigue comentando que no le conocía ningún trabajo en el que no hubiese profundizado o cuidado a pesar de su enorme productividad. Por último expone que "la veracidad en su arte y una profunda actitud humana de la vida"[203] era, para Berger, lo que representaba la personalidad de Appen.

Precisamente esa preocupación por los alumnos hizo que esos cuatro alumnos de la segunda generación de Dresde (Grund, Werz, Berger y un cuarto) pudieran seguir a su profesor hasta Berlín. Según tengo entendido la idea fue de Annemarie Rost, pero fue Appen quien habló con Bertolt Brecht para que pudiesen estudiar como invitados en la Escuela Superior de Arte Weißensee al mismo tiempo que hacían prácticas en la sede de la Berliner Ensemble.

[202] BRAUN, Anne.Aussagen über Karl von Appen. So*nntag Berlin.* Berlin*:* Kunst und Literatur.1980, no.18, p.8
[203] Id. id.

En los años 50 existían dos tipos de alumnos de Maestro escenográfico: los de Kilger[204] y los de Appen. Para los estudiantes de Appen fue un honor aprender con el gran Appen, el gran maestro escenográfico de Brecht y el héroe de la resistencia en Dresde.

4.2 Berlín.

Con este importante cambio vio Appen la realización de un sueño deseado desde hacía tiempo con todas sus fuerzas: el de trabajar junto a Bertolt Brecht[205]. La llamada de Becht para trabajar juntos en Berlín, lo representó todo para su carrera, pero a nivel personal fue la gran liberación, el gran cambio que estaba necesitando con urgencia.Appen fue de los pocos escenógrafos de su época que llegó a alcanzar fama mundial.

Después de realizar *El interrogatorio de Lúculo* en 1951, la colaboración entre Brecht y Caspar Neher[206] entró en crisis no sólo por desavenencias artísticas, sino también

[204] KILGER, Heinrich .En 1936 empezó a trabajar como pintor de decorados en el Deutsche Theater donde aprovechó hasta su inhabilitación profesional, en 1940, para conocer la técnica y decoración escénicas. Tras corto tiempo de prisión volvió a la capital alemana. En 1948 se estrenó como Jefe de Escenografía den Deutsches Theater, siendo el escenógrafo de Langhoff. Su obra es de pomposos decorados, pero el atrezzo que utiliza es sólo el justo para el clima espiritual.

[205] BRECHT, Bertolt. Dramaturgo alemán. Augsburg, 10.02.1898 - Berlín, 14.08.1956. Pacifista desde la Primera guerra mundial. Empezó los estudios de Medicina en Munich. Amigo de Caspar Neher (escenógrafo) desde la escuela primaria. Trabajarán juntos desde los comienzos de Brecht como dramaturgo y director de teatro hasta 1953. Caspar Neher fue el inventor de la manera de hacer escenógrafica del teatro de Brecht. Tras el nacimiento de su primera hija decide abandonar definitivamente sus estudios de Medicina y empieza a representar sus primeras obra: *Tambores en la noche* (1922), *En la maleza de la ciudad* (1923), *Baal* (1923). Este mismo año trabaja de dramaturgo en el teatro Kammerspiel de Munich. Poco después se traslada a Berlin donde trabajará como dramaturgo junto a Carl Zuckmayer en el teatro Deutsches Theater dirigido por Max Reindhart. En 1926 estudia Economía Nacional y la teoria marxista. Junto con Freuchtwanger estaba en la lista de próximos detenidos. El 28 de febrero de 1933, un día después de la quema del parlamento alemán abandona Alemania hacia Zurich pasando por Praga y Viena. En mayo llega a Paris y un mes más tarde traslada a Dinamarca donde pasa unos años hasta 1940 cuando se traslada a Finlandia durante 12 meses antes de mudarse definitivamente en Santa Mónica pasando por Moscú y Vladivostock donde embarcaría para llegar a su destino. En la ciudad californiana tuvo la ocasión de encontrar a muchos intelectuales y artistas alemanes, entre ellos Lion Feuchtwanger, Paul Dessau o Fritz Lang. Muchas e importantes fueron las obras que escribió en su exilio como *Galileo Galilei* (1938/1939), *Madre corage y sus hijos* (1939) o *El círculo de tizacaucasiano* (1944/1945), entre otras. En 1948 volvió a Zürich, donde esperó un visado para instalarse en Alemania del Oeste pero que no llegó nunca, mientras pudo retomar su trayecto de salida de Alemania en sentido contrario y con su pasaporte checo viajó vía Praga hasta Berlín del Este. En 1949 funda la compañia Berliner Ensemble en el Deutsches Theater y cinco años más tarde dispone de un espacio estable para sus obras: el teatro am Schiffbauerdamm, donde seguirá desarrollando su concepción teatral de "Teatro épico" con su teoria del Verfremdungseffekt (efecto de distanciamiento). 1953-1954, boicot en Alemania del Este a las obras de B. Brecht.

[206] NEHER, Caspar. 11.04.1897-30.06.1962. 1911 conoce a Bertolt Brecht en la cuarta clase de la escuela primaria. l.Estudios de Arte. 1919 voluntariado en el Departamento de Decorados del Bayerische Hoftheater. Final febrero 1919 asistente en Münchner Kammerspielen. 1922 termina sus estudios artísticos. 1933 es inhabilitado profesionalmente por su proximidad a Brecht y Kurt Weill. Viajan los tres a Paris. Brecht y Weill van al exilio, Neher vuelve a Alemania y es rehabilitado profesionalmente en otoño. Noviembre 1947, Brecht llega a Zürich, reencuentro de los amigos y reinicio del trabajo conjunto. 1949 toma parte en los dos años de fundación de la Berliner Ensemble. 1952, comunica a Brecht que temporalmente no se le deja trabajar en el Este. 1953 se traslada a Viena. Finales de 1954 vuelve a retomar el contacto con Brecht.

políticas. Era la quinta producción conjunta de la postguerra que hacían y había sido declarada de "formalista", principalmente por la música de Paul Dessau. Con anterioridad habían estrenado *Antigona*, en la ciudad suiza de Chur, *Puntila*, *El mayordomo* y *La madre*, en Berlín.

Tras las presiones que suponía ser director de una obra prohibida por formalista. Bertolt Brecht decidió dirigir una obra en las antípodas de *Lukullus*. Se trata de *Katzgraben,* del hasta entonces desconocido joven autor Erwin Strittmatter. Para ello necesitaba un escenógrafo que tuviera no sólo un sentimiento artístico sencillo y poético, sino también político.

Examinó en la plantilla de sus colaboradores y trabajadores con resultado negativo, "los unos no entendieron la poesia de la obra, los otros no tenían tiempo"[207]. Fue entonces cuando pidió bocetos de la obra a algunos escenógrafos de diferentes teatros de la RDA, entre ellos a Appen, a quien conoció a través de su asistente Peter Palitzsch, que al mismo tiempo había hecho de intermediario al entregarle a Appen la carta de Brecht.

Palitzsch había vivido en Dresde hasta 1950, período en el que tuvo la oportunidad de conocer a Appen y más tarde, ya en 1952, pudo asistir a la representación de la obra de Julius Hay *El puente de la vida*, obra de corte realista socialista. A raíz de esta obra reconoció Palitzsch en Appen a la persona ideal que se adaptaba a las demandas de Bertolt Brecht para *Katzgraben.*

Cuando Brecht y Appen se conocieron enseguida surgió un perfecto entendimiento profesional y personal. Según Manfred Grund, el motivo fue que Appen hablaba poco y ésto le gustaba a Brecht. Además le encantaba tenerlo sentado junto a él en el patio de butacas mientras desarrollaba los bocetos de las escenas, valoraba en gran medida el estar ahí del nuevo escenógrafo.

Otra alegría que Appen tuvo a su llegada a Berlín fue encontrar a su antigua alumna Annemarie Rost. Iban a trabajar juntos y esto le tranquilizaba. Sabía que podía contar

[207] AdK. F.: Friedrich Diechmann. Sig.: Werk, nr. 252 Werk. WEKWERTH, Manfred. *Katzgraben.*Texto de Weckwerth para el libro de Dieckmann *Karl von Appens Bühnenbilder am Berliner Ensemble.*

con ella y que en un momento dado podía ausentarse sin problemas para dibujar figurines.

Los tres años que duró el equipo Brecht-Appen, fueron de los más intensos que se vivieronen el Berliner Ensemble. Appen no necesitó más tiempo para convertirse en "su" escenógrafo, a pesar de haber trabajado con muchos otros directores, tanto antes como después. Nadie se había referido nunca a él como el escenógrafo de Arnold, por ejemplo. En realidad era el escenógrafo de la compañia Berliner Ensemble, pero el sello lo marcó en las colaboraciones con Brecht. Siguiendo el trabajo que habían empezado Brecht y Neher, pero con marca propia.

De esta época explica Appen de como la aprobación de Brecht en su trabajo le daba confianza en su fantasía. Aprendió a trabajar sin inhibiciones, o bien, a convertirlas en productivas. Le

> "daba ganas y valor para cosas, para talentos que yo antes habia experimentado como restrictivos. Su participación me daba conciencia, con mi trabajo contribuía a una gran obra, para el desarrollo del teatro de una nueva sociedad. (...) A través de esta manera de trabajar gané posición intelectual y social. Significaba para mi la definitiva liberación de las ataduras del arte estilista, con su sobrevaloración de lo formal, su escaso sentido para la realidad social y de sus leyes de movimiento"[208]

Sobre la obra de Appen Palitzsch escribió:

> "Sus trabajos demuestran la extensión y variedad del realismo; creados por un artista, que dispone de ricas experiencias políticas así como superiores conocimientos artesanos, están fuera de vacilaciones de la moda o coyunturas. Los diseños de Appen están destinados a un fin especifico, llamado "arte aplicado", pero poseen -no a pesar de, sino también por eso- alto valor exclusivo artístico. Su base es el trabajo de un colectivo, el Berliner Ensemble. Appen es de la opinión, 'que tiene que ser tomado el hecho histórico de la obra correspondiente como punto de partida'.[209]

Al asistente de Brecht y posterior director de la Berliner Ensemble, Wekwerth, le llamó la atención, a él y a todo el equipo, ver los bocetos en sus manos. El trazo que vieron en ellos no tenían nada que ver con el que les tenían acostumbrados Caspar Neher. Los de Appen tenían hasta el más mínimo y justo detalle. Pero más les extrañó la

[208] Adk. Archivo Friedrich Dieckman. Nr. 6. Texto de Karl von Appen para el libro de Dieckmann *Karl von Appens Bühnenbilder am Berliner Ensemble.*

[209] AdK. Archivo Friedrich Dieckmann. Sig.: Werke, nr. 252, Werke. Texto de Palitzsch para el libro de Dieckmann *Karl von Appens Bühnenbilder am Berliner Ensemble.*

actitud de Brecht quien quedó encantado con su exactitud, hasta el punto de compararla con la pintura de Velázquez[210].

Caspar Neher había dejado el listón bien alto a Appen. Él había creado el teatro épico junto con Bertolt Brecht, y también ese estilo tan particular de diseñar las escenografías de Brecht. Tenía un método de trabajo muy diferente al de Appen. Pero Appen Pero Appen supo imponer su forma de trabajo y pensamiento. No fue fácil el proceso, lo que no significa que se deba hablar de dificultades serias, Appen simplemente tuvo que demostrar su valía.

Appen no desconocía su valía como profesional, pero a pesar de ello se mantuvo asequible y se comportaba como cualquier otro trabajador, con o sin cargo, cuando trabajaba rodeado de compañeros, como intelecatual o político. Sabía estar en cada momento como correspondía. En su tiempo de jefe de Escenografía la jornada laboralempezaba normalmente con una reunión a las 9 de la mañana en la cantina del teatro, ante un café mientras se mantenían las primeras conversaciones del día. Se podía oir hablar tanto de la política del momento como de la preparación del día, los ensayos previstos. Pero tampoco faltaban los acontecimientos futbolísticos correspondientes.

Durante su tiempo en la Berliner Ensemble Appen trabajó en una primera época junto a Brecht, de 1953 a 1956, y tras la muerte de éste tuvo la oportunidad de estar al lado de directores de todas las generaciones y edades, al mismo tiempo que ayudaba a escenógrafos noveles cuando era necesario.

Para finalizar este punto se me ocurre una cita del periódico *La Union* firmada por D. Zumpe correspondiente al día de su fallecimiento: "K. von Appen ha dejado trás de si una rica obra - debería quedar viva"[211]

[210] Id., id.
[211] ZUMPE, D. „Großer Bühnenbilder. Zum Tod des Bühnenbildner Karl von Appen“ (Sächsisches Tagesblatt). 28.08.1981

4.3 Obras

Foto 4.3. 1 ***David.*** **Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Andreas Diesend**

Appen empezó a diseñar escenografias en su época estudiantil y siguió haciéndolo durante tanto tiempo como pudo, algunas de ellas se realizaron, otras quedaron como diseño. En este trabajo interesan las que realizó entre la postguerra y su marcha a Berlin. Período en el que su actividad fue tan amplia que me he visto obligada a hacer una selección teniendo en cuenta la parte artística en algunas y la parte social del momento, en otras.

También me ha parecido interesante echar una ojeada a algunas de sus obras, aún conservadas, anteriores a 1945. De esta manera se puede apreciar una evolución en su obra desde sus principios.

Si vemos alguno de sus primeros diseños podemos ver la influencia de sus maestros en el Teatro municipal de Francfort. Recordemos que Appen trabajó como aprendiz con el escenógafo expresionista Ludwig Sievert. Esta influencia va desapareciendo hasta que su estilo se va volviendo más realista, especialmente en Berlín. Un realismo lleno de fantasía.

A Appen no se le debe encasillar en una corriente artística concreta. Hasta su llegada a la Berliner Ensemble utilizó diferentes estilos y soluciones escénicos, a los que se adaptó dependiendo del momento o necesidad. Como se puede ver en los diseños de Dresde, lo principal era lo que pidiese la obra. Así lo mostró con Salomé, Antigona o Freischütz, entre otras.

Foto 4.3. 2 ***El principe de madera. Escena del encantamiento,*** **1922. Béla Bartók. SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Rous, André**

Appen explica el trabajo de escenógrafo como

> "un proceso artístico creador exactamente como la representación de un papel a través del actor. La creación del escenógrafo es unade las artes del teatro, que tiene una función independiente en el escenario -igualmente como la musica o la representación

> en una función. A través del equipo de la pieza se fusionan todas estasartes en si autónomas en una completa, esto será para la interpretación del poeta correspondiente."[212]

Su primer diseño, todavía estudiante, fue para la ópera de escenografía *Los marcados* de Franz Schreker en el año 1917.

Durante sus estudios de Pintura y Dibujo gráfico se estrenó como escenógrafo con la obra *María Magadalena*en el Teatro de Artistas para el Rhin y el Main (1921 - 1926), a esta siguió en el mismo escenario la obra *Woyzeck* (1921), con un estilo expresionista. Paralelamente colaboró con el Teatro municipal de Francfort, donde estrenó el ballet de Béla Bartók *El principe de madera* (1922), *El castillo del duque Barbazul* (1922) o *Musik*[213] (1924) de Frank Wedekind, de la cual diseñó los telones con aspecto expresionista. Un marco con recortes de periódicos y forma de pentágono deformado encuadraba el diseño de los diferentes espacios, pintados de diferentes tonos dependiendo del motivo y una perspectiva igualmente deformada, sobre todo en el acto de *Entre rejas*[214] .

Después de una pausa, en Berlín y con veintisiete años, retomó su trayectoria escenográfica con diseños para diferentes teatros con obras como *Los cuentos de Hoffmann*, *Enrique IV, La vida es sueño, Moral.* Ya en Dresde, entre 1929 y 1930*, Saul, Historia de soldados, El pobre marino y Sancta Susanna,* para el Teatro Nacional y más tarde, en el Teatro Estudio[215]*¡Somos jóvenes!* y *Como antaño en mayo*[216]*.* En esta ocasión Appen toma el estilo Biedermeier para su diseño de la opereta *Como antaño en mayo*[217]*.* Lo trabajó de manera sencilla, clásica, con todo detalle y colores pastel.

[212] SELLO-CHRISTIAN, Myriam. [s. t.]. Aussage aus einem Artikel. *Wochenpost. Berlin,* 24.11.56.
[213] *Musik* (1907). Frank Wedekind.
[214] Trad.: *Hinter schwedischen Gardinen*
[215] Teatro Estudio del Teatro Nacional del Teatro Residencia de Dresde. Director: Paul Hoffmann.
[216] Trad.: *Wie einst im Mai.*
[217] *Como antaño en mayo*. 1913. Opereta. Música: Walter Kollo. Estreno mundial: 04.10.1913. Berlín.

Foto 4.3. 3 ***El castillo del duque Barbazul*. Béla Bertók. 1922**
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Rous, André

Foto 4.3. 4 ***Como en mayo antaño.*** **Walter Kollo. 1935**
Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Foto: Andreas Diesend

Foto 4.3. 5 ***Musik. "Vom Regen in ie Traufe".*** **Frank Wedekind. 1924**
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

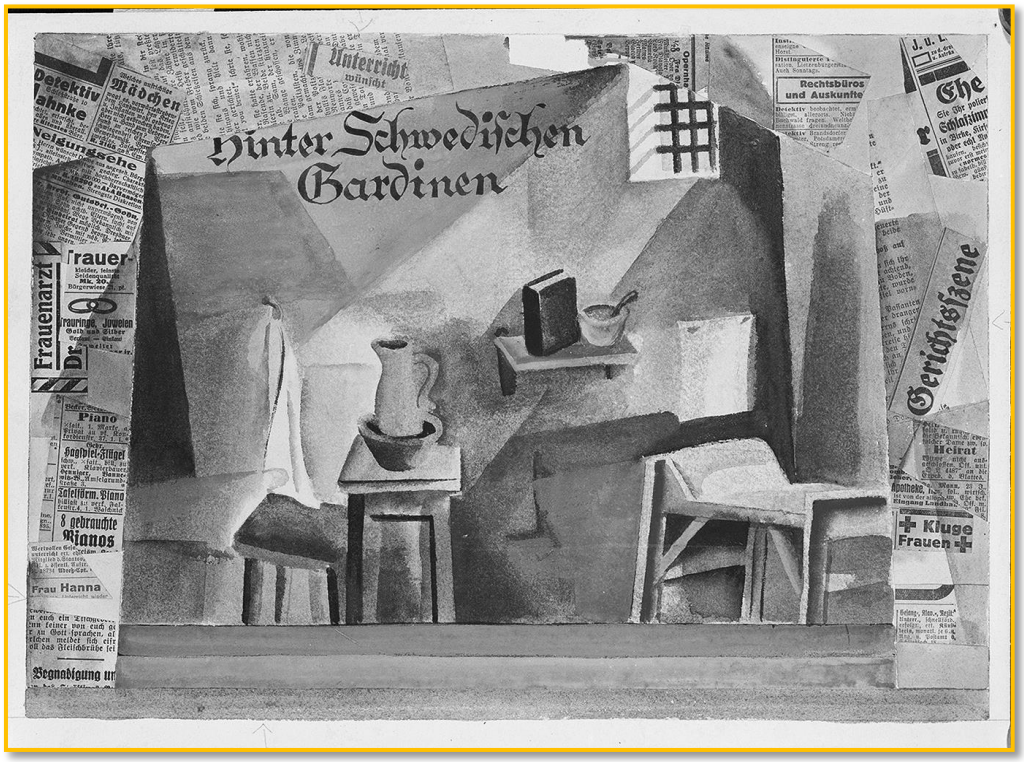


Foto 4.3. 6 ***Musik. "Hinter schwedischen Gardinen".*** **Frank Wedekind. 1924**
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Hüttel, Christa. Foto: Andreas Diesend

Foto 4.3. 7 *Oberón.* C. M. von Weber. 1934

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Foto: Andreas Diesend

Foto 4.3. 8 *Oberón.* C. M. von Weber. 1934

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Foto: Andreas Diesend

Foto 4.3. 9 ***Oberón.*** **Vestuario del mundo fantástico. C. M. von Weber. 1934**
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Foto: Andreas Diesend

Foto 4.3. 10 ***Oberón.*****Vestuario del mundo real. C. M. von Weber. 1934**
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Andreas Diesend

Un año antes, en 1934, tuvo la oportunidad de trabajar para la ópera Semperoper con la obra *Oberón*[218]. La solución para esta obra romántica la encontró con un estilo diferente al utlilizado hasta entonces. En esta ocasión empleó formas redondeadas, colores suaves y una luminosidad que proporcionaba sensación de ligereza y transportaba al espectador a un cuento de las *1001 Noches. "El salón en el palacio del califa",* era un decorado compuesto a base de cortinajes. Ya llevaba un año presionado políticamente y por la inhabilitación profesional como escenógrafo pero lejos de poderle influir este hecho, está llena de fantasía

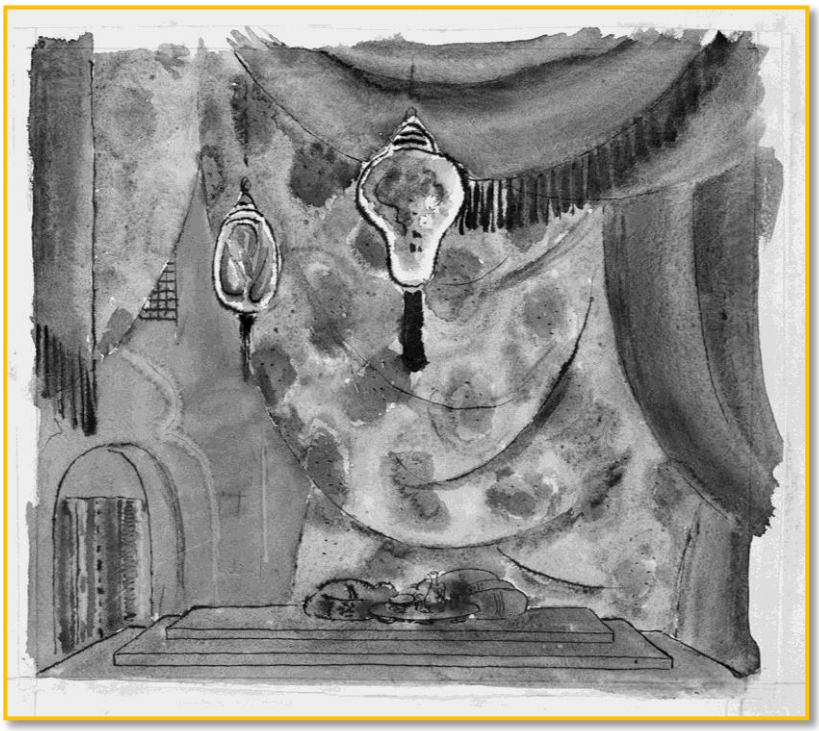


Foto 4.3. 11

***Oberón. "Salón de fiestas del palacio del califa"* 1934**

SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Hüttel, Christa

4.3.1 Diseños a partir de 1945: Dresde.

En 1945, empezó para Appen una época muy intensa en la que se entregó en cuerpo y alma al Teatro Nacional hasta 1954, principalmente a la ópera.

[218] *Oberon o El juramento del rey de los elfos* . C. M. von Weber. Ópera romántica en lengua inglesa, en tres actos basada en el poema de Christoph Martin Wieland (1780). Estreno mundial: 12.04.1826. Covent Garden, Londres.

Después de la Guerra, durante los 14 meses de intendencia de Erich Ponto (1945-1946), Appen realizó 16 obras entre teatro y ópera de las 36 en total[219] que diseñó. Todas las hizo normalmente en un plazo de 4 semanas, teniendo que trabajar a veces en dos obras al mismo tiempo, pero siempre con el mismo ánimo. Se involucraba por completo en los montajes sin quedarse sólo con la parte óptica.

4.3.1.1. *El capitán de Köpenick*[220].

Foto 4.3.1.1. 1 *El capitán de Köpenick.*Tonhalle. 07.09.1945
Sächsiche Staatsoper Archiv

Esta obra fue el primer trabajo de Appen en Dresde a su vuelta del campo de concentración. No sólo era su primer trabajo, también fue una de las primeras obras que se representaban con la reanudación de la vida teatral en la ciudad. Con *El capitán*

[219] Ver anexo
[220] *El capitán de Köpenick*. Carl Zuckmayer, 1931. Estreno en Tonhalle, 7.9.1945. Dirección: Peter Hamel Escenografía y vestuario: Karl von Appen

de Köpenick se abrió la primera temporada después de la guerra, la temporada 1945/1946 en teatro en la *Tonhalle*. Fue este escenario el primero en representarla en 1945.

Tuvo problemas de censura. El capitán Guthin, uno de los responsables de la censura, la veía como un desprecio a la causa militar y por tanto, un desprecio al Ejercito rojo. Para poderla interpretar, el teatro tuvo que aclarar que hacía burla al ejecito prusiano y a la obediencia ciega[221].

Fue la tercera obra que se representó después de la rendición de Alemania, ni tan sólo habían pasado cuatro meses. Lo que significa que se seguía sin tener nada. Los medios eran más que escasos, el espacio escénico muy pequeño, unos 8.00 metros apenas. Los talleres estrechos y se tenía que trabajar mucho en poco tiempo. Al igual que con *Nathan* o *Las bodas de Figaro,* se utilizaron decorados eran muy sencillos pero todos supieron mantener la profesionalidad de lo que había sido la *Schauspielhaus.*

Para distinguir los espacios de los diferentes actos se utilizaban dos o tres paredes, o bien, una cortina. La cortina se utilizaba principalmente para marcar un espacio anterior y otro posterior, o bien, simplemente para cerrar completamente la parte trasera y actuar delante de ella.

Como vemos en la foto 4.3.1.1.1, este espacio concretamente está delimitado por dos paredes que forman la sastrería. La paredes no son telones pintados, son construcciones de madera. Si nos fijamos la utileria real es la justa. La solución que se encontró a la falta de los objetos necesarios fue pintarlos. Pero de esta manera se solucionaban dos cosas, la falta de objetos y la falta de espacio.

Con parte de la utileria pintada en los telones se conseguían dos objetivos: crear la atmósfera deseada para el acto y tener más espacio para actuar en un escenario tan pequeño. En esta escena de la sastrería vemos un espejo a la izquierda, en la pared de la derecha hay un arcón y un cuadro, todo está pintado sobre las paredes. También los elementos del escaparate. Para el público no era importante si los objetos eran reales o

[221] StAD. 5.09.1945. Carta de la Consejería de la ciudad de Dresde. Departamento de Cultura al vicepresidente Fischer. F.: 11444. Sig. 2525, p. 131

no, si eran tridimensionales o no. Lo que contaba era ver un espacio ambientado con unos actores haciendo bien su trabajo.

Más tarde, ya con Bertolt Brecht, en el montaje de *Katzgraben*, Appen usó también la técnica de pintar objetos de utilería en los telones. En ese caso no por falta de presupuesto o material, sino para aligerar los cambios de escena.

4.3.1.2. *La cuestión rusa*[222]

En La cuestión rusa no podemmos destacar la parte escenográfica o técnica. Si destacó algo de esta obra, bajo mi punto de vista, fue los problemas políticos que ocasionó. Aunque, a decir verdad, le costó el cargo al intendente Henneberg. No fue destituido, a finales de abril Henneberg presentó su dimisión. No por este asunto únicamente, sino por un cúmulo de circunstancias como hemos visto en el capítulo de*Teatro en Dresde.*

Era una obra dividida en tres actos y situada en el Nueva York de primavera a otoño de 1946. El director, Albert Fischel, presentó un montaje con un proceso objetivo de la polémica actualidad política del momento. Trataba de la política y manera de hacer Estados Unidos bajo el punto de vista de la Europa oriental. Según *Theater in der Zeitwende*[223] de las más de 30 representaciones hasta 1949, fue la de Dresde la que más justicia hizo al tema que se trataba. De todas maneras no dejó de provocar incidentes.

Por parte de la Alemania del Oeste estaba considerada como „el comienzo de la Guerra fria en el teatro“[224], por su actitud hostil tomada hacia los Estados Unidos. Cierto era que Simonow mostraba un cuadro crítico, y en algunos puntos exagerado, de los sucesos históricos que acaecían, pero no menos lo era que la propaganda anticomunista de los Estados Unidos en la postguerra fuese igualmente un hecho, así

[222] *La cuestión rusa.* Konstantin Simonow. Estreno en el Tonhalle, 17.5.1947. Director: Albert Fischel. Escenografía: Karl von Appen. Vestuario: Charlote Vocke.
[223] BERGER, Manfred; [et al.]. 2. Der Vorstoß zum sozialistischen Realismus. *Theater der Zeitwende***.** Berlin: Henschel Verlag. Kunst und Gesellschaft. Vol. I, 1972, pp. 155-178
[224] Id., id.

como la acusación a la Unión Soviética de querer provocar una Tercera Guerra Mundial.

Wolf Goette, dramaturgo en esa época, ´viendo venir los conflictos que se iban a ocasionar con el estreno, escribió al nuevo intendente Henneberg[225] . Le advirtía de los peligros que podía acarrer ese estreno. Para empezar la responsabilidad que representaba estrenar esta obra con la situación de la política alemana de entonces.

Goette veía que en la obra la nación responsable de una zona de ocupación, los Estados Unidos, era difamada públicamente. Goette opinaba que Simonow sólo veía lo negativo y brutal del mundo occidental, en concreto el estadounidense, y lo representó como una tiranía. Creía conveniente hacer todo lo posible por aumentar el crédito de cultura de los vecinos rusos y propuso que se representasen piezas rusas para ampliar los conocimientos hacia esa cultura, pero sin que supusieran una actitud desleal a las potencias de las zonas de ocupación. Como excepción sugirió hacer publicidad positiva de los americanos, franceses o ingleses y dejar de lado la política.

Goette rogó a Henneberg revisar su decisión de representar *La cuestión rusa.* Se declaró disconforme con llevar esta obra a escena, sobre todo porque su efecto no conseguiría ninguna opinión positiva ni sobre Rusia ni Estados Unidos. De todas maneras el intendente hizo caso omiso a las advertencias y opiniones de Goette.

Petra Stuber indica en su libro *Spielräume und Grenze*[226] como ésta fue la primera obra en la que se veía la influencia directa del SED sobre la programación teatral de la época. Se daba prioridad a las intenciones políticas antes que a las artísticas y se obligaba a la dirección de los teatros a mantenerla obra en cartel tanto tiempo como fuera posible.

En lo referente a la escenografía, Appen le dio una ambientación realista de la América del Norte de finales de los cuarenta. Los espacios eran cerrados y el espectador podía observar perfectamente los límites de éstos, tanto en altura como amplitud. Era como una carra grande que servía para representar los diferentes espacios de la obra: un

[225] 11 de abril de 1947
[226] STUBER, Petra. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*.Berlin: Ch. Links. 1998. Pag. 37

Foto 4.3.1.2. 1 ***La cuestión rusa.*** **K. Simonow. Tonhalle 17.05.47**
Archiv Sächsische Staatsoper Dresden.

despacho, un bar, el salón de una casa de campo americana. Las escenas tenían lugar únicamente dentro de ese ámbito.

Detrás colgaba un gigantesco telón de fondo que llegaba hasta una medida cómoda para que los actores pudiesen entrar y salir de escena. El telón estaba compuesto de titulares de la prensa norteamericana.

Habían pasado casi dos años desde la primera escenografïa de Appen en la Tonhalle. El tiempo de la utilería pintada había quedado atras, aunque todavía era escasa. Se tenía la suficiente para poder situar y ambientar las escenas.

4.3.1.3. *Salomé*[227]

Salomé era de estas obras que son diferentes, que llegaban al público de manera positiva o negativa, pero en todo caso no dejaba indiferente a nadie. Fue uno de los estrenos más importantes que se llevó a cabo en el pequeño escenario de Bühlau, que incluso la orquesta tenía que compartir espacio con los espectadores. No fue una puesta en escena fácil. Las condiciones del escenario y la sala no eran las mejores para una obra como Salomé. Era septiembre y hacía mucho calor, los iluminadores, subidos en una escalera de tijera, tenían que sostener focos. Pero a pesar de todo se estrenó y con mucho éxito.

Para la escenografía, Arnold recuerda como, en común acuerdo con Appen, se construyó bajo un principio espiritual, sin ningún ambiente. Con una Salomé sin rasgos lascivos, exóticos u orientales. Fue un riesgo que asumieron con mucho gusto. De hecho el montaje fue considerado "formalista"[228]. La suerte fue que todavía no se luchaba abiertamente contra el formalismo, por lo que no hubo consecuencias de censura o de otro tipo para la obra. Tal vez sí que habría tenido graves problemas si se hubiese estrenado unos años más tarde.

Se decidieron por una *Salomé* abstracta que como muy bien describió Ernst Krause en su artículo para el periódico *Sächsische Zeitung*: "Está entre altos blancos muros encalados. Ningún fantasmagórico cielo mortecino de una nebulosa noche tropical, con una flotante blanquecina luna, ningún aletargado árbol, para nada ninguna vegetación. Salomé en abstracto, estilizado espacio? Como antigua tragedia en marco austero?"[229]

Se trató de una puesta en escena sencilla y atípica con un cruce de luces blancas y amarillas. No necesitó de ninguna luna ni de ningún brillante que representase Oriente. No faltó el pozo donde estaba cautivado Juan. Se situó justo en el centro del escenario para resaltar su importancia en escena, como símbolo de presagio.

[227] Salomé. Estreno en Bühlau, 14 de septiembre de 1947. Director de orquesta: Joseph Keilberth. Director de escena: Heinz Arnold. Escenografía y vestuario: Karl von Appen. Estreno mundial el 9 de diciembre de 1905 la Semperoper de Dresde, con Ernst von Schuch como director de orquesta

[228] Conversaciones con Annemarie Rost. Bernau. Abril 2011

[229] Ernst Krause. Salome. Ein großer Dresdner Strauß-Abend. *Sächsische Zeitung*.15.09.47. Nr. 188

Era un escenario sobrio y objetivo, con paredes lisas y simétrico, con escaleras a ambos lados y el pozo sobre el escenario que hacía juego con con la perspectiva de todo el escenario. En la parte izquierda sobresalía el practicable que tenía la función de terraza para los

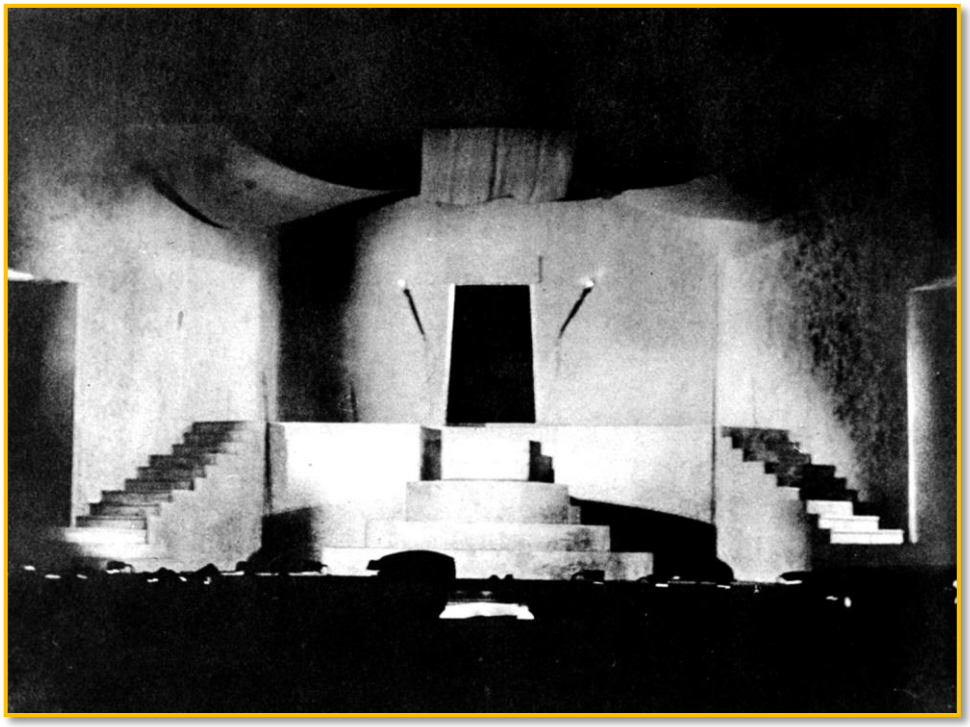


Foto 4.3.1.3. 1 *Salomé*. Richard Strauß. 1947
Archiv Sächsische Staatsoper Dresden. Foto: W. Frost

gobernantes y desde donde Herodias controlaba los movimientos de su hija. La situación elevada de practicable marcaba quien gobernaba el reino.

Normalmente para la prisión de Juan era típico utilizar un escotillón, pero en esta ocasión, por falta de foso en el escenario, Appen encontró otra solución realmente atractiva. Donde se debía construir una cisterna, se construyó una pirámide formada por tres grandes escalones. En el centro de la pirámide había un hueco al que Juan podía acceder y salir de él sin problemas.

Las paredes totalmente blancas estaban rebozadas con un papel encolado que daban el aspecto de ser unas murallas. Unas paredes sobre las cuales se suspendían tres

enormes telas blancas para cerrar, en parte, el espacio por la parte superior. Todo iluminado con “deslumbrante luz amarillenta, remoto, para fingir un claro luz deluna".[230]

Joachim Herz escribe en *Theater der Zeit* que "en el diseño se muestra a una Salomé casi en los fauves de la manera más salvaje, con cambio de color y forma de escena a escena"[231]. Para el famoso director Herz “¡Esto fue revolucionario y genial, como una Tragedia Antigua, o sea, una escenografía totalmente estilizada simétricamente y totalmente dura, sin brillos, sin Oriente, sin impresionismo y así!”[232]

Pero esta *Salomé* de 1947 no fue la única que había diseñado Appen, pero si la primera que se representó. Su primera *Salomé* data de 1928 y contó con las sugerencias del director Josef Gielens. Con un trato libre y expresionista, contaba "con una controlada luminosidad al servicio de la teatralidad musical"[233]. Entre Gielens y Appen habían pensado un montaje con tules transparentes colgados e iluminados desde dentro para dar una atmósfera más intrigante. Una técnica que utilizaron en obras posteriores.

Si comparamos aquella *Salomé* de 1928 con la de 1947 podemos encontrar algunas similitudes como pueden ser el uso de las escaleras, las telas o el estrado superior de los gobernantes. Desde donde los gobernantes querían marcar su estatus de superioridad y poder con respecto a sus gobernados.

Pero había dos diferencias contundentes: la luna y el pozo. En la Salomé de 1928 Appen diseñó escenas con una luna totalmente blanca y una roja sangrante para la escena de la “danza de los velos”. El pozo, también en el centro, estaba diseñado para utilizar el foso del escenario. Además el colorido no tenía nada que ver con el blanco austero de Bühlau.

[230] [s.n.] Ewig junge "Salome". Glanzvolle Strauß - Erneuerung der Dresdner Oper. Sächsische Tageblatt. (16.09.1947), Nr. 111
[231] HERZ, Joachim. Karl von Appen in Dresden. *Theater der Zeit.* 1983, nr. 12, pp. 43-46
[232] SEMPEROPER EDITION. Christel Goltz erinnert sich ihrer Dresdner Jahre. Erinnerungen von Christel Goltz 2007. 60 Jahre nach der Salome Premiere. Youtube 12.10.2011
[233] DIECKMANN, F. *Karl von Appen Bühnenbildner am Berliner Ensemble.*Berlin: Henschelverlag,1974,p. 20

Foto 4.3.1.3. 2 *Salomé.* Richard Strauß, 1928.

Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Foto: Andreas Diesend

Foto 4.3.1.3. 3 *Salomé.* Richard Strauß, 1928.

Kupferstich-Kabinett, Staatliche unstsammlungen Dresden

Foto: Andreas Diesend

4.3.1.4. *Fidelio*

Fidelio representó muchas cosas para Dresde, sobre todo emocionalmente. La gente no había olvidado todavía los años de lucha y, para algunos, de cautiverio. Por fin los artistas y técnicos volvían a su antigua casa. Otra vez iba a esta el coro al completo en un gran escenario. Se terminaba trabajar para sólo 900 espectadores, se terminaba el frío y gran parte de las penurias que habían vivido hasta ahora público y personal del teatro. Lamentablemente aparecerían otros problemas. Además, como reconocimiento artístico se premió al montaje, a los cantantes protagonistas (Christel Goltz y Josef Herrmann) y al director de orquesta (Joseph Keilberth).

Como en el capítulo de *Teatro Nacional de Dresde* en comentado, *Fidelio* no fue la primera obra en la que se pensó para la reapertura, se buscaba una obra que pudiese representar el espíritu del momento del pueblo alemán. Por eso se pensó en *El cazador furtivo* -obra nacional por excelenciaparticularmente en el Este del país- *Los maestros cantores* y finalmente *Fidelio,* por la lucha que muestra, según Ernst Krause[234], "entre despotismo y humanidad, entre tiranía y libertad", para él significaba la liberación del estado de guerra, de un sistema infame como era el nazi.

La única ópera de Ludwig van Beethoven estaba considerada como una obra que manifestaba un espíritu salvador con un llamamiento útopico hacia la liberación. Mientras en el Este alemán se la relacionaba con la revolución, en el Oeste se la tildaba de convencional.

Por la época que se había vivdo se pensaba que Heinz Arnold situaría su obra en un campo de concentración, pero sorprendiendo a todos Arnold presentó un montaje realista en una prisión. Otro punto inesperado, que paso desapercibido para muchos, fue la unión de los dos primeros cuadros del primer acto

En la escenografía se aprovechó al máximo la nueva técnica y la amplitud que ofrecía el nuevo escenario. Appen supo utilizar muy bien la altura y profundidad del espacio

[234] KRAUSE, E. Festspiel "Fidelio". Die erste Oper im neuen Haus. *Sächsische Zeitung*, nr. 222, 24.09.1948.

Foto 4.3.1.4. 1 ***Fidelio.*** **Ludwig van Beethoven. Großes Haus. 1948**
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

escénico, así como solucionar notablemente la escena del calabozo. La altura de la fachada con las ventanas enrejadas, la torre de vigilancia y el puente daba una atmósfera que sorprendía al público. Impresionante y resplandeciente fue también la iluminación y el vestuario atemporal de tonos marrón oscuro.

Los críticos de la época estaban de acuerdo en lo sobrecogedor que resultó el tercer acto. Una vez subido el telón apareció un espacio vacio formado únicamente con una rampa y un panorama azul pálido. No había nada, ni árboles ni personas, el espacio estaba vacio. Los podios elevados por la parte posterior quedaban en forma de rampa. Cielo y tierra se unían al fondo, como si del horizonte se tratara. De pronto una hilera de personas (el coro), de una punta a otra del escenario, empezó a salir lentamente

pero con firmeza, avanzando hacia la parte delantera de la rampa, expresando su júbilo y llenando todo el escenario. La sensación que produjo este momento fue impresionante.

Foto 4.3.1.4. 2 ***Fidelio.*** **Ludwig van Beethoven. 22.09.48**
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

Foto 4.3.1.4. 3 ***Fidelio.*** **Ludwig van Beethoven. 22.09.48**
SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höhne, Erich & Pohl, Erich

Con la separación de una pared se puede distinguir el espacio con el pueblo que se dirige hacia la rampa. Así mismo para separar al pueblo de los presos no se necesitaba ninguna reja, simplemente una fermas en forma de pequeñas rocas.

Appen supo hacer una escenografía severa y sencilla, pero no dura ni distante. No necesitaba de muchos elementos para hacerla entendible y situar a todos los espectadores.

4.3.1.5. *Bienes*[235]

La importancia de esta obra recae en que se basó en la Hungría profunda de 1929, en un pueblo de campesinos rodeado de grandes propiedades Esta obra se puede comparar perfectamente con la obra de Erwin Strittmatte, *Katzgraben*. Con dos temas totalmente diferentes, ambas están basadas en el mundo rural, en sus creencias y las clases sociales dentro de la comunidad, con campesinos Ambas suceden en la Europa oriental y su puesta en escena es realistas, aunque *Katzgraben* ya se la puede considerar Realismo Socialista.

Para Lion Feuchtwanger es una tragicomedia profundamente socialista que

> "muestra cómo el concepto capitalista de los propietarios ha herido a las personas de pueblo hasta en su más profundo interior"[236]

La escenografía realista de Appen situaba al espectador en los diferentesespacios. Como solía ser en sus trabajos utilizaba menos elementos de los que se podían describir en la obra, pero tampoco los reducía al máximo.

Las escenas se desarrollaban en pequeñas plataformas de baja altura dejando ver por encima de ella toda la caja negra que la rodeaba y un telón de fondo que sólo cubría la parte trasera de una de las paredes de la plataforma. Este telón estaba pintado en franjas desiguales de grosor y forma. Sus tonos iban de un color claro hasta negro, por lo que se puede decir que era un referente al contenido de claros y oscuros de la historia.

[235] *Haben*. Julius Hay. Drama en 14 cuadros. Estreno: Kleine Haus Fecha: 12.05.49 Dirección: Paul Lewitt. Escenografía: Karl von Appen
[236] *Haben*. Julius Hay. Prólogo de Lion Feuchtwanger. Bruno Henschel und Sohn. Berlin, 1947

Foto 4.3.1.5. 1 ***Bienes. Casa de la comadrona.*** **Karl von Appen. 1949**
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Foto: Andreas Diesend

La forma de la escenografía bien puede recordar a la utilizada en *La cuestión rusa,* un espacio con altura y amplitud limitadas donde se representaban las diferentes escenas y un telón detrás que jugó durante toda la obra o gran parte de ella.

El vestuario fue fiel a la forma de vestir antiguamente en los pueblos. Los hombres con traje oscuro, las mujeres con vestidos ocres, en las bodas de blanco, y muchas mujeres de negro con pañuelo en la cabeza.

4.3.1.6. *El cazador furtivo*[237]

En Dresde *El cazador furtivo* fue la última ópera antes del cierre en 1944 y destrucción

[237] Grosses Haus del Teatro Nacional, 18 de diciembre de 1949. Compositor: Carl Maria von Weber (1786-1826). Libreto: Friedrich Kind. Dirección de escena: Ernst Legal, dirección de orquesta: Joseph Keilberth, escenógrafía y figurinismo: Karl von Appen. Obra en tres actos. Compositor: Carl Maria von Weber (1786-1826)

de la Ópera de Semper originados por la guerra. Como es sabido, con la reapertura del Teatro Nacional se contempló la posibilidad de empezar la temporada con la misma ópera con que se había cerrado pero por problemas técnicos y espaciales se desechó tal idea. Con esta obra estamos ante el mayor representante romántico alemán en la ópera. Un romanticismo que parte de la fiesta y costumbres populares con el bosque alemán de fondo en todo su significado.

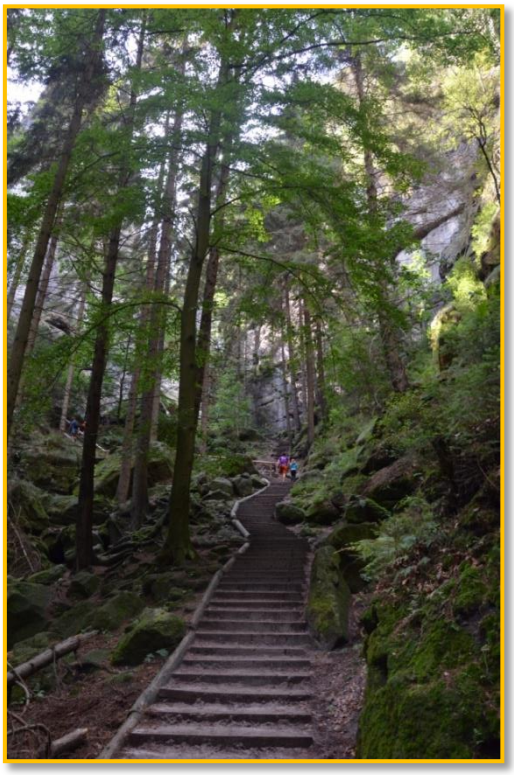


Foto 4.3.1.6. 1

Fragmento de zona de la garganta

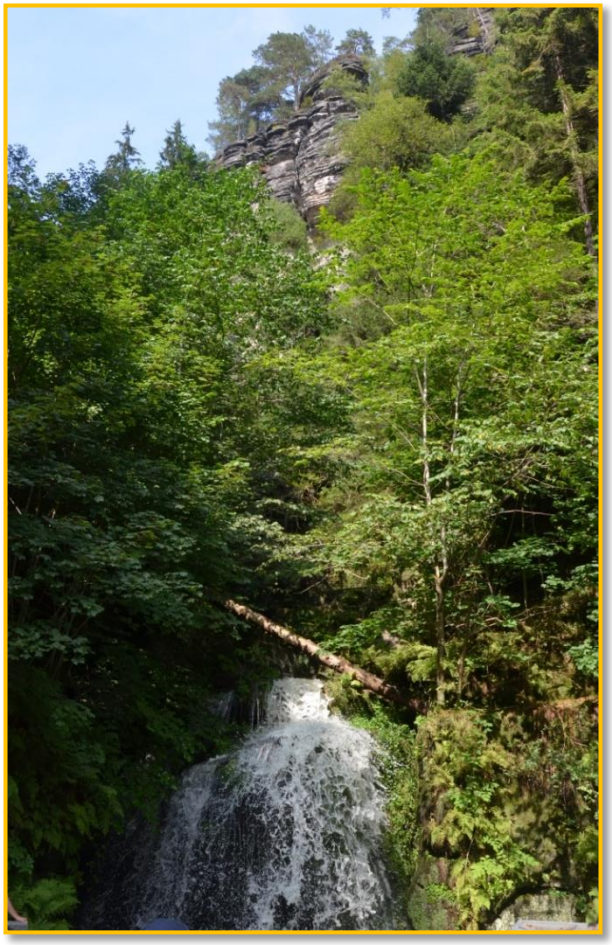
Schwederlöcher en la Suiza Sajona

Con eso me refiero un bosque no sólo costumbrista y romántico, sino también lo que de ocurantismo puede esconder: la magia, los demonios, los miedos, el día y la noche, el bien y el mal respectivamente.

Explicada como un cuento mágico para mayores y jóvenes. Su éxito se debió principalmente a la aproximación a todo el público gracias a la imitación que hizo Weber de las melodias sencillas y claras de las canciones populares.

Es raro poder hablar de una ópera con tal popularidad como ésta en la que el pueblo alemán aunque tal vez no se viera reflejado, sí se consideraba cercano. Una ópera con una trama comprensible, que ponía en escena creencias y dichos populares.

La obra se basó en el tiempo posterior a la finalización de la Guerra de los Treinta Años en la zona de Bohemia. Una región cercana a las montañas de arenisca junto al río Elba y de gran importancia para Weber a la hora de realizar la composición, puesto que en ellas recreó su obra.



Este paisaje es considerado un emblema del romanticismo y ha sido elegido porotros artistas románticos para sus obras, por ejemplo el pintor Kaspar DavidFriedrich[238].

Para el estreno de 1949 en la Großes Haus de Dresde Appen se basó también en las montañas de la Suiza Sajona. En la entrevista con Dieter Kranz[239] cuenta como pasó una noche de luna llena entera junto a Heinz Arnold en la garganta *Schwedelöcher*, en la zona de la *Bastei* para sentir su magia, el juego de la fantasia que proporciona la luna llena cuando setiene fiebre o miedo formando figuras con las rocas para después poder plasmar en el escenario loque sería la Garganta del lobo, nucleo de la escenificación.

Foto 4.3.1.6. 2 Suiza Sajona. Cascada cercanaa la garganta

Arnold le acompañó aquella noche a la Suiza Sajona[240] porque en un principio debía él dirigir la obra, lo que finalmente no sucedió. No sabía como solucionar la escena de la Garganta del lobo[241] sin evitar que el público pudiese recordar el bombardeo de la noche del 13 de febrero de 1945. Simplemente sintió miedo por reabrir heridas en esa escena y se negó a dirigirla. Por este motivo se le encargó al intendente de la Ópera Nacional de Alemania en Berlin Ernst Legal[242]. Posteriormente, en 1951[243], la retomó joven director Paul Hager[244].

[238] Caspar David Friedrich (1774 en Greifswald- 1840 en Dresden). Pintor romántico principalmente de paisajes.
[239] Entrevista con ocasión de la representación nr. 1000 de *El cazador furtivo* en Dresde en 1951. Dirección de orquesta: Rudolf Kempe.
[240] Región de la Sächsische Schweiz
[241] Años más tarde, en 1985, al mismo Arnold le vinieron los recuerdos del bombardeo del 13 de febrero en la producción dirigida por Herz.
[242] Ernst Legal. (1881- 1955). Actor, director e intendente. Intendente de la Deutsche Staatsoper en Berlin (1945-1952) y Director de Deutsches Theater en Berlín del Este (1947-1951).

Foto 4.3.1.6. 3 ***El cazador furtivo. La garganta del lobo.*** **Großes Haus. 18.12.49. Archiv der Sächsische Staatsoper Dresde. Foto: W. Frost**

Foto 4.3.1.6. 4 ***Fidelio. Garganta del lobo.*** **Karl von Appen**
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Foto: Andreas Diesend

[243] *El cazador furtivo.* Teatro Nacional de Dresde, 20.10.1951. Director de orquesta: Erich Riede. Director de escena: Paul Hager. Escenografía: Karl von Appen.
[244] Paul Hager.(1928 - 1983 en Dortmund)

La crítica se preguntó tras el estreno del 49 el porqué Legal no arriesgó porqué se conformó con una concepción tan convencional, sobre todo en la Garganta del lobo que, según ellos, carecía de toda magia. Tampoco quedaron contentos con el aspecto de los decorados, de lo que hacían responsable a Rothenberger (responsable del taller de pintura). Ensalzaban los diseños que había realizado Appen, pero lamentaban la palidez del color de los decorados.

La atmósfera de la escenografía destacó más que los propios decorados, la tensión creada en los diferentes espacios. No era una escenografía rimbombante. Se trató de una escenografía sencilla y fácil de entender por el público, pero fiel a la magia y la fuerza, con elementos reconocibles para el espectador. Desde la despreocupada e ingenua alegría hasta la asustadiza medianoche en la Garganta del lobo que contaba con la gran ayuda de los efectos lumínicos. El cuadro más conseguido por parte de Appen en relación a demonios y fuerza mágica del romanticismo de Weber.

Foto 4.3.1.6. 5

El cazador furtivo. Carl M. Weber
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Foto: Andreas Diesend.

Legal decidió escenificar un *Cazador furtivo* auténtico, natural. Centró la obra en el bosque alemán, concretamente en el de la Suiza Sajona. De la cual sus cimas y rocas actuaron con fuerza desde un principio. Acentuó el cuento romántico para acentuar la

irrealidad fantástica. Ernst Legal se expresa con estas palabras al final de su escrito en el programa de mano del estreno:

> "El Cazador furtivo - un concepto que a través de la personalidad de Carl Maria von Weber representa la expresión de una reflexiva maestria en su acorde del pensar, sentir y querer, será con toda su problemática con mil pliegues literarios, musicales y arquitectónicos, una obra que tiene que aparecer en la clásicatradición y valor intrínseco romántico de las personas del presente como creación válida atemporal"[245].

Foto 4.3.1.6. 6 *El cazador furtivo. Primer acto.* Karl von Appen
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: Andreas Diesend

[245] LEGAL, Ernst. Vorspruch.*Programa del estreno de El cazador furtivo*, 18 de diciembre de 1949.

Foto 4.3.1.6. 7 *El cazador furtivo.* Karl von Appen
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto: Andreas Diesend

En la producción de 1951 Appen trabajó estrechamente con el director Paul Hager cuyos principios fueron

> "el restablecimiento casi sin tocar una linea de la versión original de la obra y penetración de la ópera con sentimiento romántico de la naturaleza, por una parte, y, por otra, la claridad clásica de las formas con 'magiafantasmagórica de la naturaleza y brillo más humanitario a través de la figura del ermitaño'".[246]

4.3.1.7. *Antigona* [247]**.**

Cuando mencionamos *Antigona*[248] en relación a una obra de teatro debemos especificar a cuál de las dos nos referimos, si la de Sófocles, escrita para teatro de

[246] [s.n.] *Dresdner Musiktage 1951*. Berliner Nachtexpress.. 20.10.1951. Con notas del director Paul Hager.
[247] Antigona de Sófocles. Estreno en la Tonhalle de Dresde: 04.03.48 Dirección de escena: Heinz Arnold. Escenografía y Vestuario: Karl von Appen.
[248] Antigona de Sófocles. Estreno en la Tonhalle de Dresde: 04.03.48 Dirección de escena: Heinz Arnold. Escenografía y Vestuario: Karl von Appen.

texto, o la de Hölderlin y Carl Orff, para ópera. En Dresde se estrenaron ambas bajo la dirección escénica de Heinz Arnold y escenografía de Karl von Appen.

Estos dos estrenos no fueron casualidad, la primera (teatro), representada en la *Tonhalle*, existió por estar en perspectiva representar la segunda.

El estreno de la ópera en el Festival de Salzburgo fue tal fracaso que Heinz Arnold prefirió conocer mejor la posible reacción del público ante su puesta en escena. Una puesta en escena en la que había poca mímica y gestos de los actores, donde, por otra parte "cada paso en el escenario tenía su significado"[249]. Aunque ambos montajes, el teatral y el operístico, contabancon una arquitectura formal y el mismo ritmo, tenían unas diferencias escenográficas muy claras, en primer lugar debido al local: la versión teatral fue estrenada en la pequeña *Tonhalle* y la ópera en la *Großes Haus*.

4.3.1.7.1 Teatro.

Para la *Antigona* de Sófocles, Appen tomó la embocadura como parte del decorado, a la que añadió una escalinata y practicables para formar diferentes niveles. No habíaningún adorno ni columnas que pudieran mostrar símbolos helénicos. Si ello existía no había sido creado para tal función, sino que su uso era meramente funcional. Por tanto la columna únicamente servía para sujetar la parte superior del decorado. Explicaba Arnold en el programa de mano la intención de tener

> "unidos objetivo y belleza en su más sencilla y al mismo tiempo espléndida forma" [250].

El vestuario con túnicas recordaba a los tiempos de la antigüedad en los personajes principales, mientras los soldados vestían con falda corta y botas ajustadas a las piernas por encima de la rodilla. En la cabeza llevaban un sencillo casco plano en su parte superior y con una lengüeta cubriendo la nariz que quería recordar también a los

[249] Theater Heute Nr. página 297. Hans-Rainer John. Oper als geistiges Forum. El director Heinz Arnold recuerda sus años de director general de teatro. OPER heute. Ein Almanach der Musikbühne. 9. Herausgegeben von Horst Seeger. Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft, DDR. Berlín, 1986:

[250] ARNOLD, Heinz. „Was reizt dem Opern Regisseur an der Inszenierung der Schauspiels „Antigone“. *Programa* estreno en Dresde. (4.3.1948).

soldados de la época antigua, pero que más bien da la sensación que sean vigilantes con careta. Les acompañaba una estilizada lanza y un redondo sencillo escudo.

Foto 4.3.1.7. 1 *Antigona.* Sófocles. Tonhalle. 04.03.48
Archiv der Sächsischen Staatsoper Dresden.

El estreno no fue nada fácil, todavía no era verano y muchos miembros de la compañia estaban enfermos. Como agradecimiento Arnold escribió una carta al director de la sección de teatro, Horst van Diemen. En esta carta Arnold agradecía la colaboración del personal del teatro y a su director en la realización de la obra a pesar de las condiciones. En ese tiempo hacía mucho frío en la Tonhalle, el director dejó trabajar a todo el personal a pesar de las enfermedades y la llamada de atención de los médicos. Incluso técnicos e iluminadores tuvieron tareas y exigencias especiales[251].

Las funciones fueron un éxito. El haber experimentado le ayudó notablemente para dirigir dos años después la ópera de Orff.

[251] SSA. Carta de Arnold a van Diemen. 5.3.1948

4.3.1.7.2 Ópera [252]

En este caso uno no se puede referir sólo a la obra, sino también a todo lo que a ésta rodeó. Llena de tormentas marcó un antes y un después en la escena de Dresde. *Antigona* también es una de estas obras arriesgadas que no pasan desaperrcibidas. Una obra moderna en la que no sólo experimentó Carl Orff, también lo hicieron Arnold, Keilberth y Appen. Cada uno en su diferente ámbito, supo interpretar el drama que había compuesto Orff.

Carl Orff había una carta en agosto de 1948 con su deseo de que el estreno alemán tuviese lugar en una ciudad del Este de Alemania y, sobre todo, a manos de Heinz Arnold. El teatro que más interés mostró fue el nacional de la capital sajona y fue ahí donde finalmente se representó por primera vez en el país.

Como antes he dicho ya había sido estrenada en Festival de Salzburgo[253] con un fracaso total, pero también se había intentado en Hamburgo, donde no llegó a estrenarse por desistir de ello el director. Una circunstancia que provocó ya las primeras discusiones antes del estreno sobre la conveniencia de llevar a cabo el estreno o no en Dresde. Pero después de la puesta en escena para teatro y tras su éxito, Arnold siguió firme y el 27 de enero de 1950 se dispuso el escenario del Teatro Nacional para la *Antigona* de Carl Orff y Hölderlin.

El día del estreno sorprendió su calidad escénica y el éxito fue rotundo a todos los niveles, pero no evitó consecuencias irreparables como la ruptura del gran triángulo artístico compuesto por Keilberth-Arnold-Appen. Por cuestiones ideológicas tanto el director de orquesta como el de escena emigraron al Oeste, al igual que el primer y la primera cantante. Appen quería permanecer en el Este y esperó cuatro años para poder mudarse de ciudad. Años más tarde, ya en Munich, Arnold volvió a dirigir *Antigona* también con Christel Goltz como protagonista.

[252] Antigona. Großes Haus Dresden. 27.01.50. Música: Carl Orff Director: Heinz Arnold Director de orquesta: Joseph Keilberth. Escenografía y vestuario: Karl von Appen.

[253] Tragedia de Antigona con un prólogo y cnco actos. Original de Sófocles, traducción al alemán de Friedrich Hölderlin. Estreno mundial en el Festival de Salzburg el 9 de agosto de 1949. Director de orquesta: Ferenc Friscay. Director de escena: Oscar Fritz Schuh. Escenógrafo y Figurinista: Caspar Neher. Según Heinemann su fracaso se debió a la novedad, sólo hacía un año que había sido escrita.

Joachim Herz recordaba como había vivido el momento de ver una obra que calificaba de una de las más fascinantes representaciones de aquellos días. Tuvo la ocasión de ver al

> "público saliendo por las puertas del patio de butacas, antes de que uno se atreviera, vacilante, a aplaudir. Un actor superdotado hacía de Kreo, un actor que luego paso al Schillertheater, hizo un par de cosas y no se le volvió a ver.[254]

> "Nacía un nuevo teatro musical al que se tenía que enfrentar el público del presente"[255].

Nacía un nuevo teatro musical sin que el compositor fuera invitado para suestreno. La administración local dio como escusa su indisposición para poder asistir. En su lugar en el palco de autoridades se sentó Walter Ulbrich quien justo después de la última nota desapareció de su asiento.

El profesor Meißner escribió sobre

> "el acontecimiento teatral de los últimos cinco años"[256]

que aunque tuvo dos horas y media de duración mantuvo siempre el impulso. Finalizó con "un cuarto de hora de ovación para los intérpretes, para todos los que contribuyeron para este primer gran estreno en Dresde después de la guerra"[257]. Resaltaba la proeza de la dirección que hizo una unidad de la espritualidad, la mímica y la música."[258]

Por parte de la crítica del *Deutsche National Zeitung*, también recibió alagos el montaje. El firmante del artículo opinaba que Arnold contaba con el apoyo de toda la compañia, además de que ningún teatro de Alemania estaba preparado para semejante producción por no contar con estos artistas.

Tanto el público como la prensa aplaudieron la obra, pero era políticamente incorrecta. Por este motivo el 2 de febrero de ese año, se pudo leer en el periódico *Sächsische Zeitung* una crítica negativa firmada por Martin Burbach: "Orff Antigona -Arte sin

254 HERZ, Joachim. Karl von Appen en Dresden. *Theater der Zeit.3.* 1983.
255 SAD. Acta 149, p. 149.
256 MEISNER, prof. Dresdens großes Theater-Ereignis/Carl Orffs. Antigone. *Sächsische Tageblatt.* (31.1.1950)
257 Id., id.
258 Id., id.

futuro".[259] Un artículo que se encargó de cargar contra Antigona con todos los argumentos posibles para en adelante desacreditar el arte moderno:

> "El reproche de la falta de sentido, de la sobreimportancia de la forma y la técnica, de la ignorancia frente a la herencia clásica, de la falta de solidaridad del pueblo, del cosmopolitismo y de la afinidad a la barbarie cultural americana"[260]

Pero ahí no acababa todo, hablaba de todas las críticas positivas publicadas como falsas, superficiales y decadentes. Indicaba que para él todo el esfuerzo artístico y técnico era como tener "una espina en el ojo".

En general, se creía que detrás de este artículo estaba la sección de teatro del Ministerio de Educación o del departamento de Arte y Cultura de la dirección del SED, incluso que Walther Ulbricht había intervenido justo después del estreno en Dresde para que se publicase.

Todo el montaje, puesta en escena, escenografía y sobre todo la música, fue tildado de formalista por los dirigentes culturales y políticos. Su opinión era que no estaba dirigida al pueblo y por tanto no era comprensible.

Foto 4.3.1.7.2. 1 *Antigona.* Carl Orff . Ensayos. Archiv der Sächsischen Staatsoper. Foto: W. Frost

[259] BURBACH, Martin. „Orffs ‚Antigonae' – Kunst ohne Zukunft. *Sächsische Zeitung* (2.2.1950)
[260] STUBER, P. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater.* Berlin: Ch. Links Verlag, 1998, p. 117

El ministro personalmente tamién se ocupó de cargar contra la obra, [261] calificando la música de Orff como defensora de la "nueva música," de la cultura del imperialismo norteamericano y contrario a las raices nacionales.

Poco después el ministro de Educación de Sajonia Helmut Holtzhauer pidió a la asociación local de teatro alemana en Dresde que enviase a sus "trabajadores proletarios" a las representaciones de *Antigona* para que éstos pudieran juzgar por si mismos.Contrariamente a lo deseado por el ministro, la obra tuvo un gran éxito entre los obreros.

Hubo otra representación en Berlín[262] gracias a Ernst Legal, también con gran éxito, pero a pesar de todo las autoridades de la capital fueron inflexibles: anularon todas las representaciones de las ciudades[263] a las que habían sido invitados. La obra fue definativamente prohibida.

El ministro Helmut Holtzhauer escribió al director del teatro Hellberg. Este ejemplo había de servir para "empezar a reforzar la lucha contra el formalismo"[264] . Lo que el ministro no se imaginó es que el intendente, apoyado por los directivos del teatro, haría caso omiso al escrito y la obra se programó, por última vez, de nuevo para el 22 y 24 de mayo de 1950, en pleno auge de la guerra contra el formalismo en Alemania del Este.

De todas maneras, contrariamente a lo que hubiesen deseado las autoridades, no dejaron de aparecer defensores y admiradores de la nueva manera de hacer de Orff: "una irrupción para un prolifero nuevo teatro musical" y "un gran hecho hístorico" fue para Paul Dessau la obra que le dio valor para entregar su partitura de *Lúculo.*

*A*l día siguiente de ver *Antigona* en Berlín, Dessau llevó su obra al Ministerio de Educación para empezar el proceso de su autorización. Al mismo tiempo agradeció a Legal el haber traido a la compañia sajona a la ciudad berlinesa. Ambos quedaronentusiasmados por la obra y posibilitaronjunto con Brecht, que también se

261 HOLTZHAUER, H. Gegen Formalismus in der Kunst. *Sächsische Zeitung*. (25.4.1950)
[262] Ópera Nacional de Berlín. 14 de marzo de 1950
[263] Wiesbaden, Wuppertal, Hamburgo y Venecia.
[264] StAD. F.: 11401 Sig.: 2519. Carta de Hotzhauer a Hellberg, 1.2.1950

encontraba en el teatro, el estreno en esemismo escenario de la nueva obra musical Brecht-Dessau.

Lamentablemente, un año después, en el Quinto Pleno del Comité Central del SED[265], el punto central del congreso fue el Formalismo en el arte de la RDAdentro del teatro musical. Se pusieron como ejemplo de Formalismo en la música, l*Antigona* (1950) del Teatro Nacional de Dresde, Ruslan und Ljudmila (1950) de la Ópera Nacional de Berlín y *El interrogatorio de Lúculo* (1951)*,* igualmente de la Ópera Nacional de Berlín. Los implicadosfueron respectivamente Orff, Legal, Dessau, Brecht y Scherchen, estos tres últimos por el caso Lúculo.

Los argumentos que daban eran que

> "En la música estuvo en cartel en el año 1950 en Dresde la ópera *Antigona* un típico ejemplo de Formalismo. Su música era monótona, no melódica, principalmente ruidosos instrumentos de percusión y realmente pobre en originalidad musical. Formalista también es la música de la ópera *El interrogatorio de Lúculo*"[266].

Con esta palabras se prohibió y se culpó a Dessau como principal responsable de que ésta fuera una obra formalista. A raíz de esta problemática Ernst Legal dimitió de su cargo en la ópera berlinesa en 1952.

En cuanto a *Antigona*, efectivamente se trataba de una obra contemporánea de tan sólo un año de antigüedad en la que Orff utilizó básicamente instrumentos de percusión, pianos, con macillos de goma y fieltro, y arpas. Algo poco habitual hasta entonces para música de ópera, pero le sirvió para unir influencias del Jazz con antiguas estructuras musicales.

Para entender la puesta en escena de Antigona tenemos que pensar en los orígenes del teatro. Arnold se basó en el teatro griego para su puesta en escena. En un espacio vacio colocó en primer lugar a una parte del coro entre la orquesta y el escenario. Esta parte del coro permaneció todo el tiempo sentado en rígidos sillones. Era un coro inmóvil que quedaba por debajo de los protagonistas del drama. Para evitar los problemas que hubo en Salzburg, situó al resto del coro sobre el escenario, junto con

[265] V. Pleno del Comité central del SED. Con el lema: *"Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur"* (Guerra contra el Formalismo en el arte y la literatura, por una cultura alemana progresista). Berlín, 17 de marzo de 1951

266 STUBER, Petra. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater. Berlin: Ch. Links Verlag, 1998.*

los personajes principales. Tenía la misma movilidad individual que podían tener los actores, por lo que ayudaba a darle más dinamismo a las escenas. En el escenario ocurrían las acciones más importantes de la obra..

El decorado era una especie de gran pirámide en el centro del escenario construida a base de practicables forrados con un suelo negro que le daban solemnidad. Además de querer mostrar el grado de tragedia. Siguiendo las caractéristicas del teatro griego, podemos interpretar la pirámide como la rampa donde se colocaban los protagonistas para ser mejor vistos por el espectador.

Del mismo color era el panorama que rodeaba el escenario para delimitar el espacio. Éste era todo el decorado, un espacio sin adornos, con la única utileria de unas lanzas para la guardia, escudos para soldados y los sillones. Un espacio vacio, estilizado que guardaba la simetría siempre que era posible, pero dinámico gracias al movimiento sobre el escenario.

El vestuario era curioso, no precisamente por la ropa en sí, sino por el material y la realización. Utilizaron elegantes túnicas y mantones a excepción de los vigilantes que

Foto 4.3.1.7.2. 2 *Antigona.* Großes Haus. Carl Orff. 27.01.50
Archiv der Sächsischen Staatsoper. Foto: W. Frost

vestían pantalón y camisa anchos con una tela redonda que les cubría hombros y pecho. En la cabeza llevaban, a modo de casco, un cono de ropa relleno con forma de anillos y pintado.

El coro sentado además de la túnica llevaba sobre los hombros y pecho un trozo de cuero en forma de triángulo. Las túnicas de la primera hilera eran oscuras mientras que para la segunda eran claras, en contraste del color del pelo. Dependiendo del color de la túnica eran rubios o morenos.

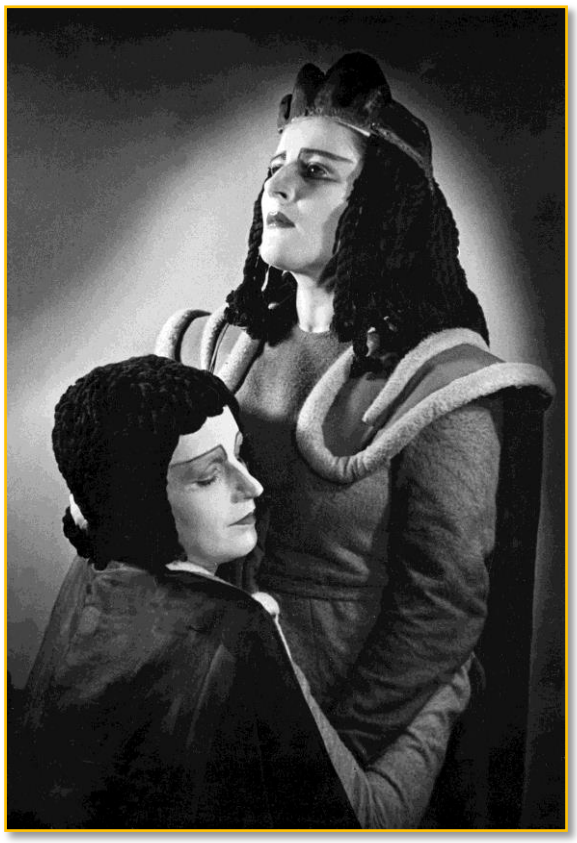
No llevaban máscara, pero el pelo y la barba que llevaban estaban lejos de ser unos postizos. Eran como unas almohadillas en forma de rollos que les cubría cuello, a modo de barba y pelo. Sin embargo el coro del escenario, la parte sobre los hombros era como un chal de tela y la cabeza la tenían cubierta por una peluca para casi todos igual.

Foto 4.3.1.7.2. 4 *Antigona.*
Coro sólo cantante

Archiv der Sächsischen Staatsoper.
Foto: W. Frost

Foto 4.3.1.7.2. 3 *Antigona.* Antigona y Euridice

SLUB Dresden / Deutsche Fotothek /W. Frost



De la túnica de Antigona salía una capa que en la parte superior estaba adornada por este tipo de tela rellena. La melena era de cordoncillo negro y su corona parecía trabajada con porexpan. En cuanto a Kreon, su túnica tenía mucho volumen, sobre todo en los brazos, cuyas mangas eran como aros rellenos. Una obra diferente, sencilla y a la vez exquisita. Clásica y moderna.

4.3.1.8. *El puente de la vida* [267]

Fue estreno mundial en Dresde después de que Wolfgang Langhoff confirmase que no quería tener la primicia del estreno. Con una gran repercusión política, la obratranscurría principalmente alrededor del puente Kossut. El puente de la capital húngara que une las dos partes de la ciudad: Buda y Pest. Fue el primer puente construido justo después de la expulsión de los nazis de la ciudad. Para el autor significaba el nacimiento y madurez del pueblo húngaro. El lugar donde los habitantes hicieron el primer paso hacia el socialismo. Mientras que para el teatro de Dresde era "un reflejo de su propia reconstrucción"[268]

La intención de Hay era transmitir a las generaciones de entonces y a las siguientes un trozo de la historia del proletariado húngaro y de su esfuerzo. Para ello contó con canciones típicas de trabajadores, aunque en realidad lo planeado era escuchar canciones de las brigadas húngaras.

Para la escenografía, pensada en blanco y negro, Appen expresó sus de deseos de diseñar los decorados muy gustosamente. Así lo indica el escrito del 3.12.51 dirigido al director Paul Lewitt firmado por Morgenstern[269]:

> "El señor Appen ha estado hoy en mi despacho y ha pedido poder hablar con usted por la escenografía "El puente" de Hay. El quiere con mucho gusto hacerse cargo del Hay y hablar con usted antes de que usted se decida."

[267] El puente de la vida. Obra en 7 actos. Teatro Nacional de Dresde. Estreno: 7.03.1952. Autor: Julius Hay Director: Paul Lewitt. Escenografía y vestuario: Karl von Appen.
[268] [S.N.] „Brücke des Lebens" von Julius Hay. *Theater der Zeit* 7 (1952). 37 - 38
[269] ASS. 3.12.1951. Acta *El puente de la vida.* Carta de Morgenstern a Paul Lewitt.

La escenografía representaba el puente en construcción, con sus andamios y escaleras de ladrillo. De la casa del obrero se ve una habitación con oscuras paredes, un cesto de ropa y poco más, ya que en casa del obrero escaseaba todo. En constraste con el bar que frecuentaban los ingenieros y dirigentes de la obra donde no faltaban ni botellas ni lámparas, así como ambiente glamuroso.

Para este montaje Appen, con un lenguaje sencillo, supo plasmar muy fielmente el habitat de los obreros del puente, ingenieros, sindicatos: su lugar de trabajo, su casasu habitat. Contrariamente a otros montajes de teatro,para esta ocasión los espacios cerrados o abiertos se utilizó todo el escenario en su altura y amplitud.

La obra fue un éxito tanto a nivel de público como técnico. En esta ocasión Appen pudo utilizar carras o podium para el cambio de decorado. Pero la principal importancia era haber servido de puente a Appen para su traslado a Berlín.

4.3.2 Los diseños para la Berliner Ensemble, 1953-1954.

Antes de trasladarse definitivamente a Berlín, Appen hizo dos diseños que compaginó con sus tareas en el Teatro Nacional de Dresde y la Escuela Superior de Artes Plásticas. El empezar sus colaboraciones con Brecht, obliga a Appen a cambiar su manera de trabajar. Al principio no fue fácil, pero no le costó adaptarse enseguida. Dieckmann, en su libro sobre Appen, explica lo que supuso este cambio:

> "Con Brecht aprendió otro modo de trabajo ya en el diseño del escenario debía aparecer la persona, el actor ya caracterizado en la hoja del dibujo. El actor debía formar el centro del escenario. Anteriormente Appen se limitaba a diseñar el espacio de forma arquitectónica. Así surgió bajo las manos de Appen una sintética forma del dibujo escenográfico, el cual ofrecía algo a cada uno: al director arreglos, a los talleres detalles, a los actores actitudes, y la cual al mismo tiempo era una obra de arte con carácter propio "[270].

Appen no necesitaba diseñar grandes decorados para amplios escenarios. Por regla general sus obras se representaban con un telón para situar al espectador espacial o

[270] DIECKMANN, F." Arbeiten Karl von Appen in Venedig". *Mitteilungen* 6 (1980): 14 – 16.

temporalmente y elementos escénicos que concretaban la situación. Eran pequeños decorados o utilería que, en la mayoría de los casos, no quedaban fijos en la escena.

Tanto Appen como Brecht mostraban al espectador un escenario donde no se decía todo pero estaba todo dicho. Se le mostraban los elementos necesarios para que el espectador con su fantasía y entendimiento fuese también participe de la obra.

Sin abusar de coloridos juegos de luces, su objetivo era que el público fuese consciente de que estaba ante un escenario donde se explicaban fábulas relacionadas, a veces, con la historia. Fábulas en las que lo importante era el individuo como parte de una sociedad. De esta manera, Brecht buscaba el llamado "efecto V" (Verfremdungsteffekt) o de extrañamiento, que fue la base de su teatro épico,

> "para dar al espectador la posibilidad de ser crítico. (.....) Por ejemplo la temática no se situa en tiempos remotos para hablarnos del pasado o de la historia, sino para buscar una transposición de lo inmediato una reflexión más clara sobre el ahora y aquí"[271].

La postura humana de Appen, su convencimiento marxista hacia la vida y su aportación sencilla pero poética al teatro de Brecht le convirtió en una ayuda decisiva para la compañia durante ese tiempo a la hora de decidir que pasaba ópticamente en el escenario.

4.3.2.1. *Katzgraben* [272]

Katzgraben, la primera colaboración de Appen al teatro de Brecht, fue la primera obra que estrnó Brecht después de que se acusase a *El interrogatorio de Lúculo* de formalista. Se trataba de una comedia de corte totalmente socialista que rozaba la propaganda a favor del nuevo sistema político, pero, a pesar de ello, no estaba ausente de crítica.

[271] SANCHÍS SINISTERRA, J. Brecht i el teatre èpic *Literatura alemanya del segle XX*. Barcelona: Fundació Caixa de pensions, 1983, pp- 71 – 87.

[272] Katzgraben, Erwin Strittmatter Estreno: 23 de mayo de 1953, Berlin. Director: Bertolt Brecht. Música: Hanns Eisler. Escenografía: Karl von Appen. Estreno pocas semanas después de la muerte de Stalin y pocas antes del levantamiento popular del 17 de junio de 1953.

Appen, no acostumbrado todavía a la nueva manera de hacer, tuvo que pensar un segundo diseño para *Katzgraben* después de que Brecht le aclarase en su primer encuentro, lo que el esperaba de sus dibujos. Tenía que diseñar de una manera que

> "no era posible en el trabajo escénico de Dresde: dibujo exacto de la escena total, incluido los *Arrangements*;de la necesidad para la practicabilidad de la presentación (....) resulta una nueva calidad pictórica que se une de la postura narrativa de los diseños"[273].

Después de este encuentro fue el momento en que, según Manfred Wekwerth[274]: "Brecht (..) ha encontrado a su hombre - y Appen al suyo"[275].

Karl von Appen explicaba:

> "Yo empecé mi trabajo con esbozos de *Arrangement.* Estos muestran agrupaciones de personas en sus movimientos dentro de una escena con la intención de hacer clara la fábula de la escena (...). Los esbozos de *Arrangement* deben, en primer lugar, apoyar como inspiración el trabajo del director y los actores"[276].

Mientras para Brecht significaban "ubicar a las personas, fijar su postura en relación el otro, su cambio de postura, su actuación y mutis, explicar la historia ingeniosamente[277].

Los *Arrangements* ayudaron a Brecht en la dirección, pero sobre todo a los actores. Éstos se apoyaban en los dibujos para luego representar sus posturas y actitudes o, también, para mejor conocimiento de sus personajes. Todo estaba explicado en los *Arrangements* de Appen.

En los *Arrangements* se puede ver con todo detalle a las personas en su habitat y vida cotidiana en el ambito individual y social. Normalmente conversaban en los momentos de la comida, la cena, en la taberna o trabajando en casa[278]. Si los comparamos con los de Neher, Appen dibujaba cada detalle, todo estaba en estos dibujos de base para empezar a desarrollar el montaje. En el caso de Neher se trataba de esbozos con los personajes y las escenas.

---

[273] Adk. Archivo Friedrich Dieckmann Signatura: 6

[274] Manfred Weckwerth. 1929-2014. Asistente de dirección de Bertolt Brecht en la Berliner Ensemble. De 1977 a 1991, director de la Berliner Ensemble. De 1982 a 1990, presidente de la Akademie der Künste er DDR.

[275] AdK. Archivo Friedrich Dieckmann. Nr. 252. Texto de Manfred Weckwerth para el libro de Friedrich Dieckmann

[276] APPEN, K.. von. Über das Bühnenbild. HECHT, W. (ed.)*Brechts Theaterarbeit*. *Seine Inszenierung des "Kaukasichen Kreidekreises" 1954*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1985. Colección taschenbuch materialen, nr. 2062, p. 145-146.

[276] Id., id.

[277] BRECHT, B. Fragen über die Arbeit des Spielleiters. HECHT, W. (ed.)*Brechts Theaterarbeit*. *Seine Inszenierung des "Kaukasichen Kreidekreises" 1954*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1985. Colección taschenbuch materialen, nr. 2062, p. 24.

[278] Id., id.

La historia de *Katazgraben* transcurre en un pequeño pueblo de la Alemania oriental profunda en los años 47 y 48, donde tres familias de campesinos con diferente nivel económico son las protagonistas: la rica, afín al antiguo gobierno y en desacuerdo con el desarrollo socialista en el municipio; la clase media y la pobre, cuyo cabeza de familia había sido jornalero y con el nuevo gobierno había recibido un buey esquelético.

La historia muestra como con la llegada del socialismo el estatus social de cada familia se transforma. Kleinschmidt incluso pudo enviar a su hija a la ciudad para sus estudios de Agronomía. Esto ya era un síntoma de modernización del campo, pero no el único. El núcleo de la comedia era la discusión por la construcción de una carretera que comunicase el pueblo con la ciudad y un canal de riego.

En el texto de Strittmatter el período era de 1947 a 1950, pero a la hora de llevarla a teatro se cambió de 1947 a 1949 porque en 1950 ya no existía el sueño por el tractor. Para Brecht era importante jugar con este sueño sobre el escenario, con ello quería mostrar las aspiraciones de esta nueva clase campesina, su progreso y evolución de esa clase.

Appen empezó diseñando la escenografía en blanco y negro,con los personajes caracterizados de personas sencillas, menos los Großmann, los ricos, o Steiner, el secretario del partido. Estos cuadros en blanco y negro sufrieron un cambio radical cuando llegaron al último. Ahí todo se volvía de color a raíz de la gran fiesta popular que se celebraba por haber entrado la prosperidad en el pueblo, a la zona rural.

Atrás quedó el blanco y negro, "lo oscuro, feo, pobre del pueblo prusiano". [279] Sobre el escenario aparecía un tractor original de color verde como símbolo también de la modernidad. La vida de los campesinos había dado un vuelco, llevaban ropa limpia para celebrar la nueva era. Podían comer helados y beber cerveza en los respectivos puestos colocados en el escenario. Además el coro de niños de los intermedios cantaba canciones populares de Hans Eisler.

Este cambio de blanco y negro a color también se reflejó en el vestuario. Se trataron tejidos y materiales con teñidos diferentes para dar tonos grises y marrones a las ropas, pero en el quinto acto, los actores llevaban prendas coloridas.

[279] BRECHT, B. Katgraben – Notate.*Schriften zum Theater 7. 1948-1956.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964, p. 84.

Según manifiesta Brecht en sus *Escritos para teatro*, se trataba de la

> "primera pieza, que lleva a los escenarios alemanes la lucha de clases moderna en el pueblo. Muestra al latifundista, al campesino pequeño y medio, y al secretario del partido después de la parcelación de los latifundios en la RDA"[280].

Katzgraben era una obra igual o más importante a nivel político que literario. Teniendo en cuenta los cánones realistas, el fin era mostrar como, bajo la dirección comunista, los nuevos campesinos habían hecho habitable un ambiente hasta entonces oscuro y pobre.

Para Appen se trataba de la primera obra con Brecht, pero no la primera de consideración política, más en particular socialista. Recordemos que fue precisamente por su trabajo en *El puente de la vida* -en la que trabajaba con personajes de la clase obrera de la nueva sociedad socialista- que se le llamó para participar en el montaje de *Katzgraben*. Por otra parte, *Bienes,* si bien no es declaradamente política, si que está relacionada con el socialismo y recrea una sociedad campesina de la Hungria profunda.

En la preparación de la producción se tomó la decisión de dar a la escenografía un aire de documental, para lo que se pensó en pintar los telones de manera que pudiesen recordar fotografías. Para documentarse, Appen -así como la había hecho con *El cazador furtivo*- se desplazó al lugar de situación de la obra para poder conocer *in situ* a qué se enfrentaba, recopilar material y plasmar de una manera más realista sus sensaciones.

A Forst le acompañaron el asistente de Brecht, Peter Palitzsch, y el autor de la obra, Erwin Strittmatter. Entre los tres eligieron varios motivos en los alrededores de la ciudad de Forst, en Alta Lusacia[281]. Después, entre los tres combinaron estos motivos para encontrar las imágenes esenciales de los futuros decorados y vestuario.

En la propuesta que después presentó, Appen plasmaba sobre el papel unos personajes minuciosamente detallados en su forma y expresión. Weckwerth recuerda

[280] BRECHT, B. Katgraben – Notate.*Schriften zum Theater 7. 1948-1956*., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964, p. 71.
[281] Región perteneciente al Estado federal de Branderburgo, junto a Polonia y Chequia.

como "No había ninguna foto de ellos - Appen las entregó: sus actitudes, caras, gestos"[282] en sus diseños.

"Dejaba crecer una cara a la clase trabajadora, y se veía que era bonita y afable",[283]

solía decir Brecht.

Según Wekwerth, Brecht quería decir con ello que no se necesitaba conocer ni la situación social individual ni la del entorno, simplemente uno necesitaba observar la expresión que Appen había dibujado en las caras de esos habitantes de "un lugar en Lusacia, que incluso es más desconocido que el África interior"[284] para adivinar a qué clase pertenecían.

En cuanto a la escenografía, los espacios estaban divididos en los salones de cada uno de los campesinos, el interior y exterior de la taberna y un lugar del pueblo para reunirse. La distribución dentro del escenario fue básicamente la misma para todos los cuadros: un ligero telón de fondo con lugar suficiente delante para poder colocar toda la utilería necesaria para cada cuadro. Como suelo se utilizó una rampa. Todo tenía que estar construido con materiales ligeros para facilitar el transporte en futuras giras y agilizar los cambios.

Brecht se había imaginado el montaje de esta obra como un documental fotográfico, con fotos ampliadas a tamaño telón. Lamentablemente trabajar con fotos a ese tamaño no fue posible y se tuvieron que pintar. Los telones los rodeó con un *passpartout* para ayudar a dar una sensación más real de esa fotografía documental.

Para las primeras escenas de los salones, se utilizó un *passpartout* casi blanco que poco a poco con el añadido de listones se fue convirtiendo en el marco de un cuadro. En la escena final se adornó con réplicas a la cosecha y se transformó en un portal por donde pasó el desfile del tractor con banderas rojas. Con intención de que resaltasen lo máximo las banderas, Brecht quitó cualquier elemento de color rojo del escenario.

Los telones de los espacios interiores se pintaron con tonos tonos grisaceo-blancos, menos el del cacique Großmann. Todos se trazaron en perspectiva para dar la

[282]. AdK. Archivo Friedich Dieckmann. Nr. 252 . Texto de Manfred Weckwerth para el libro de Friedrich Diekmann.
[283] BRECHT, B. Katgraben – Notate.*Schriften zum Theater 7. 1948-1956*., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.
[284]AdK. Archivo Bertolt Brecht.*Katzgraben.* Programa de la obra. Estreno: 23.05.1953

sensación de profundidad. En las paredes, como hiciera en *El capitán de Köpenick,* se dibujaron algunos elementos que bien podrían haber sido parte de la utileria, por ejemplo el espejo, cuadros, cómoda, puerta**.** En el salón de los Großmann, sobre la puerta colgaba un cartel con la frase

> "Dios da la vaca, pero no la cuerda con ella".

Este cartel noera algo especial de la obra, este tipo de carteles con mensajes era algo usual en el teatro épico de Brecht.

El telón de la taberna era asimismo de tonos oscuros. El lugar de reunión primero era gris, con la fábrica al fondo y tres únicos árboles, mientras que en el último cuadro –ya les había crecido la cara- se veían las casas de los nuevos campesinos.

A pesar de la gran profesionalidad de los empleados del taller de pintura de la Berliner Ensemble, los telones no se pintaron correctamente y justo en el primer ensayo general, durante la noche del viernes al sábado, Appen y Rost se pasaron toda la noche repintando todo el contraste que les faltaba.[285]

Para terminar se pueden tomar las palabras del libro *Theater in der Zeitwende*:

> "En total se originó la impresión como si se tratara de una crónica del pueblo ilustrada en una xilografia sobre el pasado próximo. Por el contrario el último cuadro era de color: las camisas azules del FDJ, los gigantes abedules verdes, rojas banderas, y al final el original tractor como símbolo del nuevo tiempo, acompañado de alegres canciones sobre el período recién estrenado.Conscientemente la decoración gris contrastabacon las íntimas canciones líricas y de los elementos de música folclórica de escenario elaborada por Hanns Eislers. La canción a explicaba de manera divertida, lúdica, optimista el recién iniciado periodo de transición"[286].

[285] DIECKMANN, Friedrich. *Karl von Appens Bühnenbildner am Berliner Ensemble.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1971, p. *70*

[286] BERGER, Manfred; NÖSSIG, Manfred; RÖDEL, Fritz. Gegenwart und Vergangenheit im sozialistischen Drama. MITTENZWEI, Werner (dirección). *Theater in der Zeitwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der DDR.1945-1968.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1972, p. 247.

4.3.2.2. *El círculo de tiza caucasiano* [287]

Escrita en Estados Unidos, concretamente en Santa Mónica, tras 11 años de exilio, entre 1944 y 1945, fue considerada la obra más épica de Brecht y una de las más representadas. A nivel escenográfico es de las más bonitas e interesantes.

Está basada en la fábula china *El círculo de tiza*, del siglo XIII o XIV y atribuida a Li Xingdao, que recreaba una historia semejante a la del Rey Salomón en el Antiguo testamento.

Anteriormente a *El círculo de tiza caucasiano,* en 1925, se estrenó la versión de Alfred Henschke (Klabund), una traducción francesa adaptada de la narración china. Años más tarde, en 1940, el mismo Brecht escribió *El círculo de tiza de Augsburgo*, situado en su ciudad natal durante la Guerra de los 30 años.

Aunque cada autor había adaptado la obra a su modo, existía un punto común: la prueba de maternidad, el amor maternal. La diferencia residía en que en la leyenda del *Rey Salomón*, éste entregaba al niño a la madre biológica, mientras que en las otras versiones lo recibían las personas que habían cuidado de él. Lo importante era el reconocimiento a esa entrega sin egoismos, a la bondad. Hecho que suele ocurrir en las obras de Brecht.

Compuesta por un épilogo y cinco actos la pieza de Brecht cuenta con un principio, un desarrollo y un final. Estaba situada en la entonces región soviética de Georgia durante la postguerra de la Segunda guerra mundial. En ella transcurrían dos historias paralelas que se juntaban en el último acto. Por una parte, el tema de la migración y el amor maternal, mientras que por la otra la lucha de dos koljoses[288] de diferentes ideologías, por la posesión de un valle.

Uno de los granjeros, antiguo seguidor del régimen nazi, criaba cabras, y el otro, afín al gobierno soviético, necesitaba las tierras para llevar a cabo un proyecto de riego con el

[287] *El círculo de tiza caucasiano*. Obra con un prólogo y cinco actos. Estreno mundial en inglés: 4.05.1948, Teatro Nourse Little del Carleton College en Northfield (Minnesota). Versión en alemán 7 años después. Estreno en Alemania: 07.10.1954, Theater am Schiffbauerdamm. Director: Bertolt Brecht. Músico: Paul Dessau. Escenografía y vestuario: Karl von Appen. Representada también entre 1948 y 1953 en Finlandia (2 veces), Inglaterra (1 v.) y Suecia (1 v.)

[288] Granja colectiva en la Unión Soviética

que poder dedicarse a la fructicultura. El primero representaba el pasado, el segundo el futuro con ideas socialistas.

El desenlace en el tema del niño fue favorable a la criada Grusche por permanecer al lado de éste y cuidarlo contra el egoísmo de la gobernadora (madre biológica) a quien sólo le preocupaba la herencia de su marido, el señor gobernador. En cuanto a los granjeros había una reconciliación gracias a las reflexiones del campesino. La obra mostraba al espectador, por una parte, como el entendimiento era posible a través del diálogo y, por otra, el buen trabajo de la justicia.

Para narrarnos esta historia Brecht recurrió al juglar de la Edad Media. Utilizó la figura del cantante durante toda la obra. Éste fue el responsable de explicar a los campesinos de los koljoses la historia de la prueba de materinadad y de introducir en cada capítulo aquello que iba a ocurrir en la escena inmediata. En ocasiones era el encargado de realizar los monólogos mientras que los actores los representaban con gestos o mímica indicando sus sentimientos. Éstos campesinos, estos granjeros a los que se dirigía el cantante eran los auténticos espectadores.

Para la escenografía, Appen recibió en primer lugar una clara indicación de lo que se había imaginado ópticamente Brecht, esto era:

> "Pesebre, figuras de pesebre"[289].

Figuras que tenía que transportar del Sur de Alemania a la región del Caucaso. A partir de esa pauta Appen empezó de nuevo a realizar sus *Arrangements*. Como ocurriera en *Katzgraben* fueron decisivos para la preparación de la obra, sobre todo para que los actores desarrollaran sus personajes en toda su amplitud.

Siguiendo las pautas brechtianas, Appen diseñó este pesebre tan especial con unos decorados ligeros, a la vez que poéticos y dinámicos, que narraban la historia por si mismos. Para llevar a cabo esta meta necesitó no sólo de bonitos decorados o elementos escénicos, sino también de una buena técnica, materiales muy bien trabajados y máscaras. Tenía que ser una escenografía práctica, ligera y que facilitara los cambios escénicos y las posibles giras.

[289] APPEN, Karl von. Über das Bühnenbild. HECHT. W. (ed.).*Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des "Kaukasiche Kreidekreis" 1954.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Colección taschenbuch materialen. 2062, 1985. P.145.

Técnicamente, el motor central fue un escenario giratorio libre de obstáculos, o sea, sin practicables ni escaleras, para el mejor desplazamiento de los actores. Sin él la escena de Grusche[290] en su desplazamiento hacia las montañas del Norte hubiera sido más difícil. Grusche caminaba en dirección contraria al movimiento del giratorio, pero siempre en el centro de la escena visible para el espectador, únicamente quedaba la sensación de que se hubiese desplazado kilometros.

Las diferentes situaciones que encontraba Grusche en el camino le aparecían también en dirección opuesta a la suya. Entonces se detenía el escenario, se representaba la escena y una vez ésta finalizaba, continuaba el movimiento.

Detrás del giratorio, rodeándolo en semicírculo había un gran horizonte casi blanco. Sobre dicho giratorio colgaba un telón, sin otro significado que el de indicar espacialmente en que momento se encontraba la narración. El espacio delantero estaba reservado para los diferentes ornamentos, pequeños decorados móviles y utileria.

Todos los elementos tenían una importancia propia, tanto por su uso como por indicar a quién pertenecían. De esta manera quedaban marcados los espacios con gran facilidad. Los telones situaban al espectador en un lugar generalizado: una ciudad, un campo. Mientras que los otros elementos concretaban más la escena, si se estaba ante una taberna, un palacio, con quien, etc.

Las soluciones a las escenas contaron con una gran sencillez y eficacia, tanto es así que en el tercer actor Grusche estaba junto a un riachuelo lavando cuando apareció su prometido. La escena fue representada simplemente con un bonito pequeño telón de fondo y dos hileras de cañas para marcar las orillas de ese riachuelo que era el propio suelo del escenario.

En el primer acto juega un telón en blanco y negro indicando de que se trata de una ciudad grande. Delante del telón había dos portales pomposos de color, lo que indicaba que no sólo se estaba en una ciudad, sino también junto a importantes edificios en los que habitaban personalidades dirigentes de la localidad, y que, además, se comunicaban por un camino en forma de seminicírculo. Se trataba del palacio del

[290] Grusche, criada de la gobernadora y madre no biológica de Michel

gobernador y la iglesia. Los dos portales fueron cubiertos cuidadosamente con hojas de cobre y plata para dar ese aspecto de grandeza.

Los telones fueron realizados con un tipo de seda ligera elegida por el escenógrafo y el propio Brecht, ya que tenían que tener una caida como si de una bandera se tratase. Este efecto, con los telones ligeramente iluminados por detrás, se pudo apreciar en el segundo acto, en las escenas de migración de Grusche a las montañas del norte. El origen asiático de *El círculo de tiza caucasiano* lo representó Appen con un trabajo excelente de pintura paisajística china en acuarela y tinta.

> "El acierto y delicadeza con que fueron diseñados hizo que estos telones perteneciesen a los momentos más puros y líricos de la representación. Daban un efecto de distancia, de poesia y claridad."[291]

Pero los telones tenían también una función meramente técnica en el servicio de la obra. Cubrían menos de la mitad de la superficie trasera del giratorio. Eran estrechos, pero lo suficientemente anchos como para utilizarlos en los diferentes cambios de escena. Los pequeños decorados o utileria que se iban a utilizar estaban guardados detrás del telón sin que el público los pudiera ver. Cuando eran necesarios se pasaban a la parte delantera. Igualmente se hacia en sentido contrario de delante hacia atrás. Fue una obra con muchos cambios y todos muy rápidos. Por eso la importancia de la ligereza de todos los elementos escénicos.

Se contaba también con un telón de boca blanco con los pobladores que se encontraba Grusche en su caminata hacia las montañas del norte. Servía para realizar cambios más complejos mientras delante de él transcurrían escenas, pero sólo fue necesario en nueve ocasiones, todos los demás cambios fueron a vistas. Para la escena de la pelea por el valle se utilzó un telón con grandes montañas pintadas.

En cuanto al vestuario, se optó por un estilo naturalista con matices marrones y grises, exceptuando los intelectuales, nobles y la gobernadora. Esta última en un principio vistió con un majestuoso vestido blanco y después de la muerte de su marido con uno negro. Para esta clase social se utilizaron tejidos elegantes como la seda, sin embargo la clase humilde vestía de lino o telas semajantes. En este apartado destacaba el

[291] DIECKMANN, Friedrich. Der Kaukasische Kreidekreis.*Karl von Appens Bühnenbilder am Berliner Ensemble*. Eine Publikation der Deutschen Akademie der Künste. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1971, pp. 77-89

vestuario de los guerreros con sus corazas y cascos. Se trataba de unas piezas realmente pesadas, los actores debían cargar en total con unos 35 kilos en cada función. Estaba hecho a base de placas metálicas, lo que les dificultaba mucho la movilidad.

Otro componente de particular y gran importancia, así como gran tarea del escenógrafo, fueron las máscaras, a las que se les dio un uso práctico. El número de personajes en la obra era considerablemente mayor al de los actores disponibles. Por este motivo el uso de la máscara fue de una gran ayuda, con ellas cada actor podía interpretar diversos personajes.

El efecto debía ser natural, no el de una máscara como tal, sino ser una parte más de la cara y con ello poder representar a un nuevo personaje siempre que el momento lo requisiese. Para conseguirlo se tenía que diseñar la cabeza al completo y, en caso necesario, los actores debían maquillarse las partes del cuerpo (cuello, orejas, cara) con el tono de la máscara para conseguir una mejor caracterización del personaje en cuestión y evitar distinguir dónde acababa la máscara y empezaba la cara o cabeza del actor.

Su rigidez o flexibilidad dependía el personaje que tuvieran que interpretar. Sus tamaños podían ir de máscara completa, tres cuartos, media o un cuarto (nariz y frente). Las de mayor rigidez y más completas representaban la deshumanización, por eso estaban destinadas a los señores feudales o a los jinetes con coraza. Sin embargo los "héroes", la gente buena como Grusche o Michel (prometido de Grusche), no necesitaban llevar ninguna. Una excepción fue la gobernadora que en un principio debía colocarse una entera, pero que finalmente se cambió por otra de un cuarto por la expresividad de la cara de la actriz, Helene Weigel.

En sus reflexiones en el *Brechts Theaterarbeit*[292] Appen reconocía como diariamente se estaba ante nuevos problemas para solucionar inmediatamente, lo que se tomaba con alegria como una excitante aventura diaria y nuevos descubrimientos. Termina este artículo expresando lo que significó para él su experiencia con Brecht:

[292] APPEN, Karl von. Über das Bühnenbild. HECHT. W. (ed.).*Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des "Kaukasiche Kreidekreis" 1954.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Colección taschenbuch materialen. 2062, 1985. P.149 – 150.

"Tengo que decir que lo que se refiere a trabajo fueron los tres años de colaboración con Brecht los mejores de mi vida"[293].

[293] Id., id. Pag. 150

5. SÍNTESIS

Karl von Appen fue un escenógrafo superior cuyos sencillos diseños no podían dejar insensible al espectador. Fue un trabajador incansable, constante, metódico y meticuloso que se introdujo y fue respetado en el ámbito teatral nacional e internacional. Como artista convirtía sus cuadros de dos dimensiones a tres sobre el escenario.

Appen fue profesor de Escenografía, pero no fue el primer escenógrafo que impartió clases de Escenografía en Dresde, ese honor lo tuvo Mahnke. El trabajo de Appen fue hacer evolucionar los estudios de forma sobresaliente y crear el departamento correspondiente a los estudios de Escenografía. Colocó estos estudios en el lugar que se merecían dentro de la misma Escuela Superior de Dresde y en la Alemania oriental.

Tampoco fue el creador de las características escengrafías del teatro épico de Brecht, de ello e encargó Caspar Neher. Pero Appen supo tomar bien el relevo y dar un papel esencial al trabajo del escenógrafo dentro de la compañia. Esta fue la tarea de Appen, mejorar y perfeccionar el trabajo que habían empezado sus predecesores. Con su manera de hacer, Appen supo dar protagonismo a la escenografía por si sola y al trabajo del escenógrafo. La puso al mismo nivel que la dirección de escena, la interpretación o la composición musical.

Su carácter sensible y pasional le llevó a comprometerse con su tiempo, principalmete a partir del Crac del 29. Primero luchó contra la injusticia y tiranía nazi hasta terminar en el campo de concentración. Cuando fue liberado y volvió a su ciudad de adopción no tardó en enrolarse para reconstruir su sociedad, su país gobernado por una ideología afín a él.

Fue militante del Partido Unificado de Alemania (SED), pero su colaboración por la reconstrucción no la hizo desde el estatus político. Su aportación estuvo en el día a día, con su manera humana de ser y desde su trabajo cotidiano como hombre de eatro. Tanto la reconstrucción de la ciudad de Dresde y de su cultura eran tan importantes para Appen que en ningún momento tuvo problemas para trabajar en un equipo con

profesionales en las antípodas ideológicamente. Incluso formó con ellos el famoso trio del mundo de la ópera del momento en el Dresde de la posguerra: Keilberth-Arnold-Appen.

Tampoco antepuso su ideología cuando a Annemarie Rost se le llamó la atención por su manera de pintar. Los trabajos de Rost empezaban a no ser lo suficientemente realistas. Se le informó de que debía cambiar su estilo y centrarse más en elRealismo, de lo contrario sería expulsada de la Escuela Superior. Tras ser informado Appen por Rost, la reacción de éste quedó lejos de obligarle a cambiar y abandonar su estilo poco realista. Appen le propuso utilizar el estilo realista sólo en el número de trabajos justo que tenían que ser examinados directamente por la dirección de la Escuela.

Appen sabía que la única manera de llevar a cabo tal empresa de reconstrucción era trabajando juntos y esforzándose para lo que fuera manester sin condiciones. Quién más y quién menos, en la medida de sus posibilidades, ayudabapara lograr poco a poco una normalidad en su vida y en la común. Por este motivo Appen no se negó cuando se le encargó responsabilizarse de la intendencia del Teatro Nacional en un momento donde todavía faltaba muchísimo por hacer.

Cuando Appen se hizo cargo del teatro, éste llevaba tan sólo dos años funcionando. No le importó hacer ese sobre esfuerzo, si la causa lo merecía, a pesar de costarle la salud. Lo que tenía que haber sido unos meses se convirtió en casi tres años. La manera de compaginar el mando de un teatro con su cargo de jefe de Escenografía, es difícil de imaginar, así como si recibió el correspondiente reconocimiento de las autoridades regionales y locales. De lo que no hay duda es que tenía bien claro que ese cargo no estaba hecho para él y así lo expresó a las autoridades corrspondientes cuando pidió su dimisión voluntaria.

El preocuparse por el presente, por la evolución social, era pensar en el futuro. Por eso, aun no liberado de sus tareas de intendente general, empezó a dedicarse a la formación de las generaciones posteriores de escenógrafos. O sea, de marzo de 1949 a finales de ese mismo año, Appen estuvo dedicado a tres ocupaciones diferentes, todas ellas desde el puesto de responsable. Fue intendente, jefe de escenografía y docente responsable de Escenografía.

No tenía formación pedagógica ni tampoco un sentimiento pedagógico. Entre sus estudiantes destacó por sus arranques y severidad. Pero lejos de guardarle rencor, sus alumnos lo admiraban y les hacía reflexionar. Ellos sabían que cuando lo necesitaban él estaba allí, que únicamente necesitaban un poco de paciencia y las ganas de aprender que ya tenían. Appen no trataba a sus alumnos como estudiantes, sino como futuros colegas, de ahí la exigencia en sus clases.

A Appen no le entusiasmaba enseñar, a pesar de haber tomado las riendas para este cometido en la Escuela Superior, no era éste su principal interés. Lo que realmente le importaba es que sus discípulos aprendiesen, que hubiese una generación bien formada en la profesión.

Pero por si no fuera suficiente, siempre encontraba un hueco para escribir sus artículos sobre Escenografía o teatro. Era insignificante si se trataba de un texto largo o corto, él lo escribía. Era un trabajador incansable, su manera de trabajar metódica y su paciencia le ayudaron a llegar hasta donde llegó.

Una vez encauzado todo en Dresde y con un sentir de desencanto del Teatro Nacional, tuvo el gran honor de ser reclamado en Berlín. Allí le llegó el "estrellato". Junto a Brecht Appen se renovó profesionalmente y sintió el reconocimiento público de espectadores, políticos y, especialmente, de sus colegas. Reconocían, además del trabajo sobre el escenario, su trabajo previo, los *Arrangements,* principalmente en la Berliner Ensemble.

Podría parecer que hablar de un escenógrafo sería hacerlo de sus diseños para teatro y de las novedades que pudieran aportar al ámbito de la escenografía. Pero adentrarse en Appen ha sido ver como puede ramificarse considerablemente el tratar de una persona.

Investigar sobre Appen es también adentrarse en la política, la enseñanza y, sobre todo, la cultura de una época. Investigar sobre Appen es también pensar en cómo era en otros países. Ver lo increiblemente preparados que estaban los teatros a nivel técnico y su importancia. Una manera de trabajar en la segunda mitad de los años 40 impensable en algunos países europeos.

Aunque no ha sido tarea fácil. En un principio, al decidir hacer una tesis sobre Karl von Appen, la idea fue centrarla en el tema de la escenografía, analizar y comparar algunas de sus diferentes diseños. Esperaba encontrar material técnico y escrito de sus trabajos en el archivo de la ópera y teatro de Dresde u otros archivos. Pero no fue así y más bien tuve que adaptar el trabajo al material que me había sido proporcionado.

Es difícil o imposible encontrar planos de las obras, esbozos o protocolos. Sí que existe algún protocolo de reunión para alguna obra, pero sólo para un par o para piezas no tan relevantes. Además estos protocolos normalmente no están relacionados ni con la escenografía ni con la técnica, son documentos vinculados con la dirección del teatro. Sí que existen fotos, críticas o programas de las funciones.

Con la documentación para las dos obras berlinesas, *Katzgraben* y *El círculo de tiza caucasiano,* ha sido diferente. Si bien tampoco hay protocolos referentes en particular a la escenografía o a la técnica ni tampoco planos, sí que existe más documentación en la Akademie der Künste. De estas dos obras se pueden encontrar muchos esbozos, dibujos preciosos de máscaras o telones. En el caso de la obra de Bertolt Brecht el problema añadido a inaccesibilidad de material ténico son los costes elevados de derechos de autor o la autorización para publicar fotos o dibujos.

Este estudio es un pequeëo paso despertar la curiosidad y recuperar la figura de Appen, así como del teatro de una zona y épocas concretas. Tal vez os preguntéis cómo alguien tan significante durante un periodo tan largo, murió en 1981 y trabajó hasta el final, sea al mismo tiempo bastante desconocido. Tal vez el motivo sea el no haber realizado escenografías tan espectaculares, tal vez el haber sido fiel a una cultura y un tiempo concretos que actualmente no interesan tanto.

Aunque esta tesis está terminada, el tema de Karl von Appen no es un tema que esté cerrado. Todavía se puede ampliar en relación con el arte, la historia de la escenografía o con la historia de la arquitectura. Al hablar de la escenografía hay que pensar también dónde se montan esas escenografías y el juego que pueden dar estos lugares, las construcciones teatrales, para uno u otro montaje.

Por último, la forma de trabajar Appen nos puede mostrar que para realizar buenas escenografías no es necesario hacer diseños complicados o monumentales. Lo importante es saber qué se quiere expresar y cómo.

Para terminar esta cita de Appen sobre la función del escenógrafo:

> „Para mí es el diseño realista de la escenografía la condición básica; pero que significa esto prácticamente? Realismo es la concentración en lo esencial (en este caso: la poesía!). Esta concentración en lo esencial no permite nunca desplazar a la poesía – en el diseño de la escenografía tiene que conservarse la poesía!"[294]

[294] SELLO-CHRISTIAN, Myriam. [s. t.]. Aussage aus einem Artikel. *Wochenpost. Berlin,* 24.11.56.

6. ANEXOS

6.1 Enseñanza

6.1.1 Planes de estudio. 1945-1954

6.1.1.1. Plan de estudios del nazi Waldapfel para después de la guerra [295]

Este plan de estudios estaba orientado a unos estudios de 12 semestres como máximo y sin clase preparatoria. Se fijaron para ello especialidades, puntos fuertes de estudios sectores de formación para conseguir un título que facilitaba las siguientes profesiones:

Profesiones liberales

1. Arquitecto universitario
2. Escultor universitario en madera y piedra
3. Pintor universitario
4. Artes Gráficas

Profesiones de Artes aplicadas

1. Escultura de construcción (Arte de cantera)
2. Decoración de interior
3. Pintura de decorados (Diseño escénico)

Asociados
Departamento para Educación de Arte - Formación para docentes de escuelas secundarias (Escuela de Enseñanza Media).

6.1.1.2. Academia de Artes Plásticas [296]**.**

Plan de estudios 18 de enero de 1946, según el profesor Grundig

Departamentos de Arquitectura, Escultura y Pintura.

PRIMER CICLO.	Del primer al cuarto semestre. Horas semana	
Clase práctica:	Desnudo con modelo	15 horas
Clase práctica:	Dibujo de la naturaleza	
	Estudios de vestuario	
	Estudio de animales	

[295] HIRCHE, G. ALTNER, M. [et al.] (dir.) Capítulo VIII. Die Jahre des Neubeginns nach der Zerschlagung des Faschismus (1945-1952). *DRESDEN.Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989).* Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1990, Pag. 396.
[296] Id., id.. Pag. 413.

	Paisaje	
	Dibujo imaginativo	
	Anatomía	15 horas
Clase teórica:	Historia del Arte, Historia de la	
	sociedad, Historia de la Literatura	4 horas
Clase teórica:	Perspectiva	2 horas

SEGUNDO CICLO. Del quinto al octavo semestre

Departamento de Pintura:

QUINTO SEMESTRE.

Clases prácticas y		
teóricas:	Desnudo	15 horas
	Historia del Arte,	
	Historia de la sociedad	
	e Historia de la Literatura	4 horas
	Anatomía y Perspectiva	2 horas

QUINTO Y SEXTO SEMESTRE.

Clases prácticas y		
Teóricas:	Diseño imaginativo y	
	Composición	15 horas

SÉPTIMO Y OCTAVO SEMESTRE.

Clases prácticas y		
Teóricas:	Diseño de temas planteados,	
	Composiciones, Pintura mural y	
	Diseño libre libre.	15 horas

Departamento de Artes Gráficas (aguafuerte, litografia, talla)**:**

Clases prácticas y		
Teóricas:	Estudio de la naturaleza	
	Desnudo con modelo	15 horas
	Diseño imaginativo,	
	Ilustración,	
	Composición,	
	ejercicios dados	15 horas
	Historia del Arte,	
	Historia de la sociedad	
	e Historia de la literatura.	4 horas
	Anatomía	
	y Perspectiva	2 horas

Departamento de Escultura:

Clases prácticas y

teóricas:	Composición	
	Desnudo	30 horas
	Teoría del material	2 horas
	Historia del arte,	
	Historia de la Literatura e	
	Historia de la sociedad[297]	4 horas

6.1.1.3 Escuela Superior del Arte en la Artesanía [298]

Contenidos. 8 de febrero de 1946

I. ENSEÑANZA BÁSICA

Ensayos con lineas, superficies, color, forma, espacio y materiales de todo tipo.

1. Forma y color (técnicas de pintura. Ornamentación, pintar y dar color, cubrir superficies)
2. Dibujos y materiales (metal)
3. Materiales (madera, papel, metal)
4. Espacio
5. Textil
6. Escritura

II. TALLERES.

Departamentos.

a. Arquitectura, modelos industriales y Montaje.
Construcción elevada.
Construcción de muebles y Decoración
Perspectiva

b. Escultura aplicada.
Escultura en madera y Talla
Escultura en piedra
Cerámica
Herrería tosca y fina

c. Pintura y Textil aplicados
Forma y color. Pintura decorativa
Pintura cerámica

297 Id. id.
298 AHfBK DRESDEN. Sig. 02/49

Moda
Tejidos
Vestuario. Charlotte Vocke

d. Modelado de artículos industriales

e. Artes Gráficas aplicadas
Dibujo publicitario, Ilustración para prensa y libro
Cartel y Publicidad
Caligrafía e impresión
Encuadernación

f. Foto y cine

III. DEPARTAMENTO GENERAL

Historia del Arte
Artesanado y Mercalogía
Derechos de autor y protección de modelos de calidad. Fundamentos de la Economía y Derecho
Cálculo y Contabilidad.
Ponencias invitadas (Sociología del Arte, Concepto físico del mundo)
Bibliotecaría
Colección de medios docentes.

IV. ESCUELA NOCTURNA

Desnudo
Ejercicios plásticos
Dibujo técnico
Acuarela

6.1.1.4 Horarios Academia de Artes Plásticas y Escuela Superior del Arte Industrial

ACADEMIA DE ARTES PLÁSTICAS[299]

Plan de estudios anual. 18.1.1946

DEPARTAMENTOS ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA.

	Lunes	Martes	miércoles	Jueves	viernes	sábado
09.00-10.00	ESTUDIO TRONCAL					
10.00-12.00	Clases prácticas de Dibujo, Escultura y Pintura.	De lunes a viernes.				Seminario o guía
12.00-14.00		En el aula o en el estudio				
14.00-15.00						
15.00-17.00	Historia de la Cultura. Obligatoria	Historia de la Literatura y del Arte 1-4 semestre Obligatoria			Seminario Ha. Cultura	

Clases de Dibujo de anatomía, Materiales, etc. se imparten en los dos primeros semestres de Dibujo

ACADEMIA DE ARTES PLÁSTICAS [300]

Semestre de invierno 1947/1948

En este semestre se reservaron los lunes para clases magistrales

DEPARTAMENTO COMÚN

	lunes. *Conferencias*	Martes	miércoles	Jueves	viernes	sábado
08.00-9.00		Historia de la obra artesana	Modelado I Perspectiva II	Historia de la obra artesana	Dibujo	Dibujo
09.00-10.00	Sociologia	Escritura		Modelado II		
10.00-12.00	Historia del Arte. *De la Antigüedad al Presente*			Perspectiva I		
13.00-14.00	Matemáticas	Dibujo	Escritura	Dibujo	Dibujo	
14.00-15.00	Derechos de autor					
13.00-17.00						

[299] StAD. F.: 11401. Sig.: 1653.
[300] AHfBK DRESDE.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE INDUSTRIAL [301].

Semestre de verano de 1947

DEPARTAMENTO COMÚN

	Lunes	Martes	miércoles	jueves	viernes	sábado
08.00-12.00	Manualidades	Escritura	Modelado *Grupo I*	Geometria descriptiva*Grupo I*	Dibujo	Dibujo
			Geometria descriptiva *Grupo II*	Modelado *Grupo II*		
12.00-13.00						
14.00-15.00	Trabajo de calidad y Arte industrial	Cuestiones fundamentales del folclore		Trabajo de calidad y Artes industrial		
15.00-15.30	Estilística				Dependencia social de la vida cultural	
15.30-16.00		Arte de la Prehistoria				
16.00-16.30					Sociedad y Arte prehistórico y actual	
16.30-17.00						

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE INDUSTRIAL

Semestre de invierno 1947/1948[302]

DEPARTAMENTO COMÚN

	Lunes	martes	Miércoles	Jueves	viernes	sábado
08.00-14.00	Taller	Escritura	Modelado Grupo I Geometria descriptiva *Grupo II*	Geometria descriptiva *Grupo I* Modelado *Grupo II*	Dibujo	Dibujo
14:00-15:00						
15.00-16.00	Forma de vida, de habitaje y de trabajo	Visión del mundo de las Ciencias naturales		Forma de vida, de habitaje y de trabajo	Desarrollo musical	
16.00-17.00		Arte y sociedad			Vida cultural en la Unión Soviética	
17.00-18.00		Arte de la Prehistoria			Arte actual	

[301]AHfBK DRESDE. Primavera 1947. Sig. 02/38
[302] AHfBK DRESDE. 28.5.1947. Sig. 02/40

ESCUELA SUPERIOR DEL ARTE INDUSTRIAL

Semestre de invierno 1949/1950

Tres departamentos: Construcción y Decoración de interiores, Pintura, Escultura y Artes Gráficas.

CURSO DE TEATRO

	lunes	martes	miércoles	jueves	viernes	sábado	
08.00-9.30	Diseño escénico	Anantomía	Desnudo	Clase magistral	Clase magistral *Cada 2 semanas*	Historia actual. *Cada 2 semanas.*	Perspectiva *Cada 2 semanas*
9.30-10.00						Perspectiva	
10.00-12.00		Diseño escénico		Diseño escénico	Iluminación escénica		
12.00-13.00							
13.00-14.00	Diseño escénico		Desnudo	Técnica teatral			
14.00-15.00					Anatomía		
15.00-17.00		Historia del teatro					

6.1.1.5 Horarios Escuela Superior de Artes Plásticas

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[303]

Semestre de invierno curso 1950/1951. Primer semestre

CURSO COMÚN

	Lunes	Martes	miércoles	Jueves	viernes	Sábado
07.00-08.00						Nociones Fundamentales química pintores
08.00-08.30	Estudio natura en relación con teoría diseño Elemental	Estudio natura en relación con teoría diseño elemental	Estudio natura en relación con teoría diseño elemental	Estudio natura en relación con teoría diseño elemental	Escritura/ Geometría proyectiva y perspectiva (alternable semanalmente.)	
08.15-09.45						Actualidad
09.45-11.00						
11.00-12.00					Materialismo dialéctico	
12.00-12.30						
13.00-15.30		Estudio de la naturaleza	Medios de pintura y Técnicas	Estudio de la naturaleza		
15.30-16.00				Antropolgía Introducción a la Naturaleza y Biología		
16.00-17.30		Historia de la Literatura	Historia cultura (1789-1830)			

[303] StAD. Junio 1950. F.: 11401. Sig.: 1648

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[304]

Semestre de otoño 1950/1951. Tercer trimestre

CURSO DE ORIENTACIÓN A LA ESCENOGRAFÍA

<table>
<tr><th></th><th>Lunes</th><th>martes</th><th>miércoles</th><th>Jueves</th><th>viernes</th><th>Sábado</th></tr>
<tr><td>08.00-08.15</td><td rowspan="5">Dibujo Arquitectura y paisaje. Figuras</td><td rowspan="2">Espacio y elem. escénicos.</td><td rowspan="2">Espacio y elem. escénicos.</td><td rowspan="2">Espacio y elem. escénicos.</td><td rowspan="2">Téc. diseño color y forma</td><td rowspan="2">Actualidad</td></tr>
<tr><td>08.15-9.45</td></tr>
<tr><td>09.45-10.45</td><td rowspan="3">Sencillos ejercicios de diseño Espacio y elementos</td><td rowspan="3">Sencillos ejercicios de diseño Espacio y elementos</td><td></td><td></td><td rowspan="11"></td></tr>
<tr><td>10.45-11.00</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>11.00-12.00</td><td rowspan="2">Historia de la Cultura (1914-1950)</td><td rowspan="2">Materialismo dialéctico</td></tr>
<tr><td>12.00-12.30</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>12.30-13.00</td><td colspan="5"></td></tr>
<tr><td>13.00-15.00</td><td rowspan="5"></td><td rowspan="2">Espacio y elem. escénicos.</td><td>Construcción de maquetas</td><td rowspan="4">Técnicas de iluminación</td><td rowspan="3">Técnicas de diseño en color y forma</td></tr>
<tr><td>15.00-15.45</td><td rowspan="2">Sencillos ejercicios de diseño</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>15.45-16.00</td><td></td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td>16.00-17.00</td><td rowspan="2">Historia de la Literatura Herder: vida y obra</td><td rowspan="2">Antropología Aparato de movimiento</td></tr>
<tr><td>17.00-17.30</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="6">Problemas de Arquitectura en relación con la pintura. Diferentes dias</td></tr>
</table>

[304] AHfBK DRESDEN. Sig.: 03/15

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS [305]

Semestre de otoño 1950/1951. Quinto semestre

SEGUNDO CICLO

	Lunes	martes	Miércoles	Jueves	viernes	Sábado
8.30-10.00	Sencillos ejercicios en relación con el taller	Sencillos ejercicios en relación con el taller	Construcción de Maquetas		Perspectiva y decoración de espacio	Política actual
10.00-10.45						
10.45-11.00						
11.00-12.00		Historia de la Cultura (Antigüedad y Feudalismo)			Materialismo dialéctico	
12.00-12.30						
12:30-13:00						
13.00-15.45		Sencillos ejercicios en relación con el taller		Técnicas de iluminación	Perspectiva y decoración de espacio	
16.00-17.00		Historia de la Literatura Herder: vida y obra			Antropología (Sistema nervioso, base de psicología)	
17.00-17.30						
Problemas de Arquitectura en relación con la pintura. Diferentes dias						

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS

Semestre de otoño 1950/1951. Séptimo semestre

SEGUNDO CICLO DE ESCENOGRAFÍA

	lunes	martes	Miércoles	Jueves	viernes	Sábado
08.00-08.30			Diseño de figurines y máscaras Trabajo de diseño con una obra dada.	Diseño figurines y máscaras.		
08.30-10.00						Actualidad
10.00-11.00						
11.00-12.00		Ha. de la Cultura (Antigüedad y Feudalismo)			Materialismo histórico	
12.00-12.30						
16.00-17.30		Historia de la Literatura. Herder: vida y obra			Antropología (Sistema nervioso, base de psicolopgía	
Problemas de Arquitectura en relación con la pintura. Diferentes dias						

[305] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS [306]

Semestre de verano curso 1950/1951. Segundo semestre

Clases comunes

Historia de la Literatura	Martes	16.00-17.30
Historia de la cultura y del Arte (1830-1890)	miércoles	16.00-17.30
Bases del Marxismo-Leninismo	Sábado	08.30-10.00
Clases especiales		
Antropología (introducción a las Ciencias Naturales y Biología)	Jueves	16.15-17.00
Conocimientos básicos química para pintores (con práctica)	Sábado	07.00-08.15
Especialidad	**(seminario y práctica)**	
Estudio de la naturaleza (en relación con enseñanza de diseño y composición. Punto fuerte: color)	lunes	08.00-12.00
	martes	08.00-12.00 13.00-16.00
	miércoles	08.00-12.00
	jueves	8.00-12.00 13.00-16.00
Taller (medios de pintura y técnicas)	miércoles	13.00-15.45
Escritura (alterno semanalmente)	viernes	08.00-10.45 13.00-17.00
Geometria proyectiva, Perspectiva (alterno semanalmente)	viernes	08.00-10.45 13.00-17.00

[306] SLUB. Personal- und Vorlesungsverzeichnis Studiengang. HfBK. Semestre de verano 1951

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[307]

PRIMER CICLO. CURSO COMÚN

Semestre de verano curso 1950/1951

CURSO DE ORIENTACIÓN A LA ESCENOGRAFÍA

Historia de la Literatura	martes	16.00-17.30	
Historia de la Cultura y del Arte (Urgesellschaft, Antiguo Oriente, Creta, Mykene)	jueves	16.00-17.30	
Historia del Movimiento Obrero Alemán e Historia alemana hasta la fundación de la RDA	sábado	08.30-10.00	
Clases especiales			
Antropología (Metabolismo, respiración, circulación)	miércoles	16.00-17.30	
Plástica y Arquitectura	variable		
Especialidad (seminarios y práctica)			
Diseño (Espacio escénico y elementos de escenario. Sencillos ejercicios de diseño)	martes	8.00-12.00 13.00-15.45	
	miércoles	8.00-12.00	
	jueves	8.00-10.45	**von Appen**
Estudio de la naturaleza (Dibujo de Arquitectura y paisaje, figuras	lunes	8.00-12.00	
Construcción de maquetas	miércoles	13.00-15.00	**Rothenberger**
Técnica de iluminación	jueves	13.00-17.00	**Baumgart**
Técnicas de diseño (color y forma)	viernes	8.00-10.45	
		13.00-15.45	**Schuchardt**

[307] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES ESCÉNICAS[308]

Semestre de verano 1950/1951. **Sexto semestre**

SEGUNDO CICLO. ESPECIALIDAD ESCENOGRAFÍA

Clases comunes

Historia de la Cultura y del Arte (Feudalismo y Capitalismo temprano, Absolutismo, Renacimiento y Barroco	martes	16.00-17.30	
Política económica	sábado	08.30-10.00	
Clases especiales			
Antropología (Psicología, Tipología de personas, Higiene para artistas)	viernes	16.00-17.30	
Problemas de la Arquitectura (en relación con la Plástica)	variable	Schuchardt	
Fachstudium (seminarios y prácticas)			
Escenografía	lunes	08.00-12.00	
(Sencillos trabajos de diseño en	martes	08.00-12.00	**von Appen**
relación con el taller)	jueves	08.00-10.45	
Construcción de maquetas	miércoles	08.00-12.00	**Rothenberger**
Diseño de espacio en perspectiva	jueves	13.00-17.00	**Schuchardt**
Técnica de iluminación	viernes	08.00-10.45	**Baumgart**

[308] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[309]

Semestre de otoño curso 1951/1952. Primer semestre

CURSO COMÙN

Ciencias sociales	Miércoles	13.00-15.00
(Marx, Engels,		15.00-17.00
Socialismo científico, Movimiento obrero		
alemán y ruso hasta 1904)		
Historia de la Cultura y del Arte	Viernes	15.00-17.00
Lenguas y Literaturas rusa y alemana	Jueves	15.00-16.30
(o paraticipación en otro círculo con plan especial)		
Lenguas y Literaturas alemana (quincenal)	Jueves	10.00-12.00
Antropología	Jueves	13.00-14.30
(Órganos en movimiento)		
Fundamentos básicos de la química	Sábado	07.00-08.15
para pintores		
Diseño	Lunes	08.00-12.00
	Jueves	08.00-12.00
Estudio de la naturaleza	Martes	08.00-12.00
(Diseño elemental con medios		13.00-17.00
gráficos según modelo, cuerpo en el	Miércoles	08.00-12.00
espacio, proporción, estática y dinámica)		
Taller		
(Soportes de cuadros, pigmentos, medios de unión y	Sábado	08.30-12.00
de pintura)		
Escritura	Viernes	08.00-12.00
(alterno semanalmente con Dibujo proyectista)		13.00-15.00
Deporte	Jueves	17.00-19.00

[309] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[310]

Semestre de otoño 1951/1952. Tercer semestre

ORIENTACIÓN A LA ESCENOGRAFÍA**.**

Ciencias sociales	sábado	10.00-12.00
(como curso común, repetición, para estudiantes que han hecho el examen intermedio de Sociología)		
Historia de la Cultura y del Arte	jueves	15.00-16.30
Lenguas y Literaturas rusa y	sábado	08.00-09.30
alemana (o participación en otro círculo con plan especial)		
Antropología	miércoles	13.00-14.30
Movilidad		
Ciencias teatrales		
Estudio de la naturaleza	lunes	08.00-12.00
(Dibujo de Arquitectura y Paisaje)	miércoles	08.00-12.00
Diseño / Karl von Appen	martes	08.00-12.00
(Espacio escénico y elementos de		13.00-17.00
escenario.	jueves	08.00-12.00
Sencillos ejercicios de diseño - Técnica de diseño en forma y color)		
Taller	jueves	13.00-15.00
(Construcción de maquetas/	viernes	08.00-12.00
Rothenberger		13.00-17.00
y Técnica de iluminación/**Baumgart**)		
Deporte	jueves	17.00-19.00

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS [311]

Semestre de otoño curso 1951/1952. Quinto semestre

SEGUNDO CICLO. ESPECIALIDAD DE ESCENOGRAFÍA

Ciencias sociales	martes	13.00-15.00	
(Economía política, conocimientos	viernes	15.00-17.00	
y fundamentos básicos).	(Seminario)		
Historia de la Cultura y del Arte	martes	15:00-17:00	
Lengua y Literatura rusas	martes	17.00-18.30	
Antropología	viernes	13.00-14.30	
(Sistema nervioso y psicología)			
Diseño y Estudio de la naturaleza	lunes	08.00-12.00	
(Diseño de escenografía y maqueta	martes	08.00-12.00	**von Appen**
con detalle según obra de	miércoles	08.00-12.00	
teatro dad e indicaciones de dirección)		13.00-17.00	
(Técnicas de diseño en forma y color)	jueves	08.00-12.00	
	sábado	08.00-12.00	
Taller	viernes	08.00-12.00	**Baumgart/**
(Construcción de maqueta y	jueves	13.00-17.00	**Rothenberger**
técnica de iluminación)			
Deporte	jueves	17.00-19.00	

[310] Id., id.
[311] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS [312]

Semestre de otoño curso 1951/1952. Séptimo semestre

CURSO DE ESPECIALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA

Ciencias sociales (Problemas del Realismo Socialista, para estudiantes que han hecho el examen intermedio de Sociología) bereits abgelegt haben)	viernes	13.00-15.00
Historia de la Cultura y del Arte	martes	13.00-15.00
Lengua y Literatura rusas (o participación en otro círculo con plan especial)	martes	15.00-16.30
Diseño (ejercicios autónomos de escena) **Karl von Appen**	lunes	08.00-12.00
	martes	08.00-12.00
	miércoles	08.00-12.00
		13.00-17.00
	jueves	08.00-12.00
		13.00-17.00
	viernes	08.00-12.00
	sábado	08.00-12.00
Deporte	jueves	17.00-19.00

[312] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS [313]

Semestre de primavera curso1951/1952. **Segundo semestre**

CURSO COMÚN

	lunes	martes	Miércoles	jueves	viernes	sábado
07.00-8.15						Nociones fundamentales de química para pintores
08.00-08.30	Diseño y Estudio de	Diseño y Estudio de	Diseño y Estudio de	Diseño y Estudio de	Ciencias sociales/ (Materialismo	
08.30-10.00	la naturaleza Diseño elemental y estudio de la Naturaleza mediante maquetas y naturaleza en forma y color	la naturaleza Diseño elemental y estudio de la Naturaleza mediante maquetas y naturaleza en forma y color	la naturaleza Diseño elemental y estudio de la Naturaleza mediante maquetas y naturaleza en forma y color	la naturaleza Diseño elemental ….	dialéctico e histórico)/	Taller (Bildträger, Malmittel, pigmentos, Bindemittel)
10.00-12.00				Lengua y Literatura alemana (quincenal)	08.00-12.00 Escritura (quincenal) (intercam.Dibujo constr.)	
13.00-14.30		Diseño y Estudio de la naturaleza Diseño elemental y estudio de la Naturaleza mediante maquetas y naturaleza en forma y color	Ciencias sociales (Materialismo dialéctico e histórico) dialéctico e histórico)	Antropología (aparición de la vida en la tierra)	Escritura (quincenal) (intercambio con Dibujo constructivo)	
14.30-15.00						
15.00-16.30			Historia de la cultura y del Arte	Lengua y Literatura rusa (o participación en otro grupo según plan especial)		
16.30-17.00						
	Deporte horarios y días variables					
Deporte:						
14.00-17.00	Natación	Natación	Natación	Natación	Natación	Natación
15.00-17.00			Deporte			
16.00-19.30						Deporte
18.00-19.30		Deporte		Deporte		

[313] Id., id. Semestre de verano 1951/1952

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[314]

Semestre de otoño 1952/1953. Primer semestre

CURSO COMÚN

<table>
<tr><td></td><td>lunes</td><td>martes</td><td>Miércoles</td><td>Jueves</td><td>viernes</td><td>sábado</td></tr>
<tr><td>07.00-08.15</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>Nociones fundamentales de química para pintores</td></tr>
<tr><td>08.00-08.30</td><td rowspan="3">Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño elemental y estudio de la naturaleza mediante modelos y de la natura en forma y color)</td><td rowspan="2">Ciencias sociales. Clase magistral (la aparición del socialismo científico. Historia del movimiento alemán de 1848-18956. Historia de la KpdSU (B) 1863-1912)</td><td rowspan="3">Diseño y estudio de la naturaleza. (Diseño elemental y estudio de la naturaleza mediante modelos y naturaleza en forma y color)</td><td rowspan="3">Diseño y Estudio de la naturaleza. Diseño elemental y estudio de la naturaleza mediante modelos y naturaleza en forma y color)</td><td rowspan="3">Escritura (quincenal alternable con Dibujo constructivo)</td><td></td></tr>
<tr><td>08.30-10.00</td><td rowspan="2">Taller. (soportes cuadros, pigmentos, medios de unión y pintura)</td></tr>
<tr><td>10.00-12.00</td><td>Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño elemental y estudio de la naturaleza mediante modelos y naturaleza en forma y color)</td></tr>
<tr><td colspan="7"></td></tr>
<tr><td>13.00-14.00</td><td rowspan="4"></td><td rowspan="3">Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño elemental ...)</td><td></td><td rowspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza. (Diseño elemental ...)</td><td rowspan="2">Escritura (quincenal alternable con Dibujo constructivo)</td><td rowspan="4"></td></tr>
<tr><td>14.00-15.00</td><td rowspan="2">Historia cultura y arte</td></tr>
<tr><td>15.00-16.00</td><td rowspan="3">Lengua y Literatura rusa</td><td rowspan="2">Antropología (aparición de la vida en la tierra)</td><td rowspan="3">Ciencias Sociales Seminario. (Quincenal) Alternable con Lengua y Literatura alemana</td></tr>
<tr><td>16.00-17.00</td><td>Diseño y Estudio natura. /</td><td></td></tr>
<tr><td>17.00-19.00</td><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td>Deporte</td></tr>
</table>

[314] Id., id., Semestre de otoño 1952/1953

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[315]

Semestre de otoño 1952/1953. Tercer semestre

CURSO DE ORIENTACIÓN A LA ESCENOGRAFÍA

	lunes	martes	Miércoles	Jueves	viernes	sábado
08.00-10.00	Ciencias teatrales Estudio de la naturaleza (Dibujo de arquitectura y paisaje)	Diseño (Espacio escénico y elementos de escenario. Vestuario - Técnicas de diseño en forma y color)	Ciencias teatrales Estudio de la naturaleza (Dibujo de arquitectura y paisaje)	Ciencias sociales Clase magistral (Historia de la KpdSU (B) 1914-1934). Historia del Mov. obrero alemán 1914-1918)	Taller (Construcción de maquetas/Técnica de iluminación)	Taller (Construcción de maquetas/Técnica de iluminación)
10.00-12.00				Diseño (Espacio escénico y elementos de escenario. Vestuario - Técnica de diseño en forma y color)		
13.00-15.00		Estudio de la naturaleza (Dibujo de arquitectura y paisaje)		Antropología (Órganos internos)	Taller (Construcción de maquetas/Técnica de iluminación)	
15.00-17.00		Ciencias Sociales Seminario. (Quincenal) Alternable con Lengua y Literatura alemana	Literatura rusa	Deporte	Historia de la cultura y del arte.	

[315] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[316]

Semestre de otoño 1952/1953. Quinto semestre

SEGUNDO CICLO. ESPECIALIDAD

<table>
<tr><td></td><td>lunes</td><td colspan="2">Martes</td><td>miércoles</td><td colspan="2">Jueves</td><td>viernes</td><td>sábado</td></tr>
<tr><td>08.00-10.00</td><td rowspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño de escenografía y maqueta con detalle, según obra de teatro dada e indicaciones de dirección). (Vestuario, técnicas de diseño en forma y color)

Karl von Appen</td><td colspan="2" rowspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño de escenografía y maqueta con detalle, según obra de teatro dada e indicaciones de dirección). (Vestuario, técnicas de diseño en forma y color)

Karl von Appen</td><td rowspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño de escenografía y maqueta con detalle, según obra de teatro dada e indicaciones de dirección). (Vestuario, técnicas de diseño en forma y color)

Karl von Appen</td><td colspan="2">Ciencias sociales
Clase magistral. (Historia de la KpdSU (B) 1914-1934).
Historia del Movimiento obrero alemán de 1914-1918</td><td rowspan="2">Taller (Construcción de maquetas/Técnica de iluminación)</td><td rowspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza (Diseño de escenografía y maqueta con detalle, según obra de teatro dada e indicaciones de dirección). (Vestuario, técnicas de diseño en forma y color)</td></tr>
<tr><td>10.00-12.00</td><td colspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza

Karl von Appen</td></tr>
<tr><td colspan="9"></td></tr>
<tr><td>13.00-15.00</td><td rowspan="3"></td><td>Diseño y Estudio de la naturaleza K.v.A.</td><td>Historia de la cultura y del arte</td><td rowspan="2">Diseño y Estudio de la naturaleza
Karl von Appen</td><td>Diseño y Estudio de la naturaleza Karl von Appen</td><td rowspan="2">Taller Maque. e ilumina ción.</td><td>Antropología (Carácter, constitución física, expresión).</td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td>15.00-17.00</td><td colspan="2">Ciencias Sociales
Seminario. (Quincenal)</td><td>Lengua y Literatura rusa</td><td></td></tr>
<tr><td>17.00-19.00</td><td colspan="2"></td><td>Deporte</td><td colspan="2"></td><td></td></tr>
</table>

[316] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[317]

Semestre de otoño curso 1952/1953. Séptimo semestre

SEGUNDO CICLO DE ESCENOGRAFÍA

	lunes	Martes	miércoles	Jueves		viernes		sábado
08.00-10.00	Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación)	Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación)	Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación)	Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación)		Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación)	Ciencias sociales. Clase magistral (Materialismo dialéctico)	
10.00-12.00	**Karl von Appen**	**Karl von Appen**	**Karl von Appen**	**Karl von Appen**		**Karl von Appen**		Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación) **Karl von Appen**
13.00-15.00			Diseño (ejercicios independ. escenifi-cación) **Karl von Appen**					
15.00-17.00				Ciencias Social Seminario. (Quincenal)	Historia de la cultura y del Arte	Lengua y Literatura rusas		
17.00-19.00		Deporte						

[317] Id., id. semestre de otoño 1952/1953

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS

Semestre de primavera 1952/1953. Primer curso

CURSO COMÚN

	lunes	martes	Miércoles	jueves	viernes	sábado
8.00-10.00	Especialidad	Ciencias sociales	Especialidad	Antropología	Escritura/Perspectiva (Alternable semanal)	Taller
10.00-12.00		Especialidad		Especialidad		
13.00-15.00		Especialidad	Especialidad	Especialidad	Escritura/Perspectiva (Alternable semanal)	
15.00-17.00			Ruso(principiantes)	Historia dela cultura	Seminario de Alemán y Literatura (Alternable semanal)	
17.00-19.00			Ruso (Avanzados)		Deporte	

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[318]

Semestre de primavera curso 1952/1953. Segundo curso

CURSO DE ORIENACIÓN A LA ESCENOGRAFÍA

	Lunes	martes	miércoles	Jueves	viernes	sábado
8.00-10.00	Especialidad	Especialidad	Especialidad	Ciencias sociales	Taller	Escritura y Plástica (quincenal)
10.00-12.00				Historia de la cultura		Diseño útil
13.00-15.00		Especialidad	Especialidad	Antropología	Taller	
15.00-17.00				Ruso (Avanzados)	Ciencias sociales y Alemán (Alternable semanal)	
17.00-19.00		Deporte				

[318] Id., id. Semestre de primavera

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[319]

Semestre de primavera 1952/1953. Tercer curso

SEGUNDO CICLO DE ESCENOGRAFÍA

	lunes	martes	miércoles	jueves	viernes	sábado
07.00-08.00						Ruso
08.00-10.00	Especialidad	Especialidad	Especialidad	Ciencias sociales	Especialidad	Antropología
10.00-12.00				Diseño útil		Ruso. (avanzados)
13.00-15.00		Especialidad	Especialidad	Taller	Historia de la cultura	
15.00-17.00			Deporte		Ciencias sociales (seminario) y Alemán (Alternable semanal)	

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS

Semestres de primavera 1952/1953

SEGUNDO CICLO DE ESCENOGRAFÍA

	lunes	Martes	miércoles	jueves	viernes	sábado
08.00-10.00 10.00-12.00	Especialidad	Especialidad	Especialidad	Especialidad	Especialidad	Especialidad
13.00-15.00		Especialidad	Ruso	Especialidad Taller	Ciencias sociales	
15.00-17.00		Deporte	Historia de la cultura	Ciencias sociales Seminario (quincenal)	Autoaprendizaje	

[319] Id., id.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLÁSTICAS[320]

Curso 1953 - 1954

HORAS DE ASIGNATURAS DEL PRIMER AL CUARTO CURSO

ASIGNATURA	1. CURSO	2. CURSO	3. CURSO	4. CURSO
Ciencias Sociales	3	5	5	-----
Ruso	2	2	2	2
Alemán	1	1	------	-----
Deporte	2	2	2	2
Historia del Arte	2+1	2+1	2+1	------
Anatomía	2	2	------	-----
Dibujo	4	-----	------	------
Taller	2	4	4	------
Ornamentación	2	2	2	------
Historia del Vestuario	1	1	------	------
Historia del Teatro	1	1	------	------
Total horas comunes	23	23	18	4
Fachunterricht	19	19	26	38
Tolal por semana	42	42	42	42

[320] Id., id.

6.1.1.5.1 Facultad de Campesinos y Trabajadores

Curso 1952 – 1953

Primer al tercer curso

HORAS SEMANALES POR ASIGNATURA

Clases de materias científicas

	1. CURSO	2. CURSO	3. CURSO
Alemán	7	6	5
Ruso	2	2	2
Ciencias sociales	3	3	3
Historia	2	2	2
Biología	1	1	1
Geografía	1	1	---
Matématicas	1	1	---
Física	1	1	---
Química	1	1	1
Deporte	2	2	2
Clases en las asignaturas artísticas (estudio al natural)			
	1. CURSO	2. CURSO	3. CURSO
Dibujo	4	8	12
Perpectiva	2	2	-------
Pintura	8	6	7
Dibujo libre	2	1	1
Escritura	2	2	2
Talleres	2	2	2
Historia del Arte	2	2	2

Curso 1953 - 1954

Primer al tercer curso

HORAS SEMANALES POR ASIGNATURA

Clases de materias científicas

	1. CURSO	2. CURSO	3. CURSO
Alemán	7	6	5
Ruso	2	2	2
Ciencias sociales	3	3	3
Historia	2	2	2
Historia del arte	2	2	2
Biologia	1	1	1
Geografía	1	1	---
Matématicas	1	1	---
Física	1	1	---
Química	1	1	1
Deporte	2	2	2
Clases en las asignaturas artísticas (estudio al natural)			
	1. CURSO	2. CURSO	3. CURSO
Dibujo	6	8	10
Pintura	6	6	7
Perpectiva	2	2	2
Dibujo libre	2	1	1
Escritura	2	2	2
Talleres	-------	1	2

6.1.1.6 Escuela Superior de Artes Plásticas.[321] Departamentos

Departamentos. Materias

A través de los seminarios del tercer y cuarto semestre que se efectuaban en las diferentes secciones, los estudiantes podían aprender las siguientes técnicas o realizar los siguientes estudios:

Pintura
- Pintura Mural
- Retablo, sustituida por Historia de la pintura con el comienzo del curso 1951/52.
- Retrato

Escultura
- Escultor de obra

Modelado Industrial
- Cerámica
- Textil
- Madera
- Metal

A partir del primer semestre del curso 1951/52 fue:

- Elaboración de la madera, que desapareció definitivamente en el semestre de otoño de 1952/53.
- Decoración textil
- Cerámica
- Juguetes
- Elaboración del metal
- Decoración de Interiores y Exposiciones

Artes Gráficas
- Artes Gráficas
- Diseño Gráfico para Publicidad

A partir del curso 1951/52 también:

- Ilustración
- Publicidad visual, que desapareció a partir de enero de 1952.

A partir del 19 de enero de 1953 sólo existieron:

- Litografía
- Diseño gráfico aplicado

Exposiciones-Decoración de Interiores y Escenografía

- Escenografía
- Exposiciones-Decoración de Interiores, que se incluyó en el departamento de Modelado Industrial a partir del curso 1951/52.

[321] Hochschule für Bildende Künste Dresden. 1951-1954. Personal- und Vorlesungsverzeichnis Studiengang

6.1.1.7 Escenografía

PLANES DE ESTUDIOS A PARTIR DEL CURSO 1950/1951.

1er. Semestre **7.7.50**

Horas lectivas: 68

Horas prácticas: 257

Seminario: 100

Total: 425 horas de las cuales 136 serán impartidas por Erich Baumgart (Iluminación) y Johannes Rothenberger (Maquetismo).

Objetivos: Desarrollo de la sensación de espacio en relación con la técnica de iluminación como medio principal del diseño escenográfico. Ejercicios en tres dimensiones con la construcción de maquetas. La historia del teatro se debía profundizar a través de la reproducción de escenografías históricas y aclarar el desarrollo histórico de la sensación de espacio. La parte de vestuario se trató también desde el punto de vista de historia del vestuario.

2o. Semestre **7.7.50**

Total horas: 204, de las cuales 108 se dedicaron a Vestuario, Maquetismo y Técnicas de iluminación.

Objetivos: Dirigido principalmente al conocimiento de los materiales y del taller, así como ejercicios de Modelado y Disfraz, Dibujo Técnico, ejercicios de materiales y traducción de los Estudios paisajísticos en la práctica escenográfica. Maquetismo en formas de arte individualmente (Drama, Tragedia, Comedia, Seinete, Ópera y Ópereta).

3er. Semestre **8.7.50**

Horas lectivas: 68

Horas prácticas: 257

Seminario: 100

Total: 425 horas, de las cuales 136 estarán a cargo de Baumgart y Rothenberger.

Objetivos: Desarrollo de las formas de representación escénica con requisitos dramáticos y sociológicos. Dibujo de diseño de espacio en el marco de tareas y colaboración en encargos de práctica. Diseño y elaboración de máscaras y figurines con estudio de tejidos y moda.

4o. Semestre **8.7.50**

Horas lectivas: 68

Horas prácticas: 257

Seminarios: 100

Total: 425 horas, de las cuales 136 estuvieron a cargo de Baumgart y Rothenberger.

Objetivos: Debe ser concluidas la teoria del teatro y la Estilística. Dibujo geométrico II. Reproducción de escenografías históricas e iluminación. Historia del desarrollo de las formas escénicas.

5o. Semestre **8.7.50**

Horas lectivas: 100

Horas prácticas: 225

Seminarios: 100

Total: 425 horas, de las cuales 136 estuvieron a cargo de Baumgart y Rothenberger.

Objetivos: Prácticas de Maquetismo en formas individuales de arte escénico (Drama, Tragedia, Comedia, Seinete, Ópera y Opereta) y Técnicas de iluminación. Técnica de teatro. Dibujo técnico. Vestuario.

6º. Semestre **8.7.50**

Horas lectivas: 100

Horas prácticas: 225

Seminarios: 100

Total: 425 horas, de las cuales 136 estuvieron a cargo de Baumgart y Rothenberger.

Objetivos: Continuación y finalización del material de talleres. Como en el 5º. Semestre se traducirán a la forma escéinca los estudios paisajísticos. Se realizarán maquetas independientes para diferentes formas artísticas escénicas con técnicas de iluminación. Dibujo técnico y Diseno de vestuario II con técnicas de iluminación.

7º. Semestre **8.7.50**

Horas lectivas: 100

Horas prácticas: 225

Seminarios: 100

Total: 425 horas, de las cuales 136 estuvieron a cargo de Baumgart y Rothenberger.

Objetivos: El punto principal fue el diseno. Dibujo de esbozos, Teoria del vestuario III, diseno y realización de figurines y máscaras. Realización de maquetas, cálculo de costes. Dibujar y pintar diapoitivas de proyección. Técnicas de iluminación

8º. Semestre

oras lectivas: 100

Horas prácticas: 225

Seminarios: 100

Total: 425 horas, de las cuales 136 estuvieron a cargo de Baumgart y Rothenberger.

Objetivos: Al igual que en el séptimo semestre punto principal fue el diseno con los esbozos, el diseno de figurines y máscaras y la realización de maquetas. Técnicas de ilumniación, dibujo y pintura de diapositivas en proyección. Técnicas de iluminación. Teoria y práctica del material. Leyes.

6.2 Teatro [322]

6.2.1 APPEN

6.2.1.1 Escenografías para teatro de Karl von Appen.

-	*Hauptmann von Köpenick,* de Zuckmayer.	Tonhalle,	07.09.45
-	*Das Gotteskind,* de E.A. Herrmann.	Tonhalle,	14.12.45
-	*Der Gerichtstag,* de Julius Hay	Tonhalle,	17.01.46
-	*Raub der Sabinerinnen,* de Schönthans	Tonhalle,	25.01.46
-	*Robinsons Abenteuer,* de Paul Mochmann	Tonhalle,	16.02.46
-	*Das Abgründige in Herrn Gerstenberg,* de Axel v. Ambesser	Tonhalle,	22.02.46
-	*Lysistrata*, de Aristophanes	Tonhalle,	15.05.46
-	*Die Zähmung der Widerspenstigen*, de Paul Osborn	Tonhalle,	28.06.46
-	*Der Tod auf dem Apfelbaum*, de Paul Osborn	Tonhalle,	22.12.46
-	*Der fröhliche Sünder, de* Leonid Solowjow, Viktor Witkowitsch	Tonhalle,	16.02.47
-	*Emilia Galotti*, de G.E. Lessing	Tonhalle,	29.03.47
-	*Die russische Frage,* de Konstantin Simonow	Tonhalle,	17.05.47
-	*Antigone,* Sophokles	Tonhalle,	04.03.48
-	*Maria Stuart,* de Friedrich von Schuiller	G.Haus,[323]	01.12.46
-	*Ljubow Jarowaja*, de Konstantin Trenjow	G.Haus,	30.01.49
-	*Haben,* de Julius Hay	K.Haus, [324]	12.05.49
-	*Faust,* de J.W. von Goethe	G. Haus,	23.06.49
-	*Zwischenspiel,* de Arthur Schnitzler	K. Haus,	12.01.51
-	*Dramaturgie und Liebe*, de Petra Zehlen	K. Haus,	05.10.51
-	*Die Brücke des Lebens*, de Julius Hay	G. Haus,	07.03.52
-	*Dreißig Silberlinge,* de Howard Fast	K. Haus,	05.04.53

6.2.1.2 Escenografía para ópera y ballet [325].

-	*La Bohème,* de Giacomo Puccini	Tonhalle,	12.02.46
-	*Hoffmanns Erzählungen,* de Jacques Offenbach	Tonhalle,	23.03.46
-	*Der Waffenschmied,* de Albert Lortzing	Tonhalle,	30.06.46
-	*Die Zauberflöte,* de W.A. Mozart	Tonhalle,	20.07.46

[322] Karl von Appen. Pag. 391-392
[323] Großes Haus
[324] Con la Großes Haus la Tonhalle se llamará Kleines Haus
[325] Id., id.

-	*Tosca,* de G. Puccini	Bühlau,	09.10.46
-	*Die schweigsame Frau,* de Richard Strauss	Tonhalle,	23.11.46
-	*Die verkaufte Braut,* de Bedrich Smetana	Bühlau,	18.01.47
-	*Die Flut*, de Boris Blacher	Tonhalle,	04.03.47
-	*Die Kluge,* de Carl Orff	Tonhalle,	04.03.47
-	*Pique Dame,* de Peter Tschaikowski	Tonhalle,	22.06.47
-	*Salome,* de Richard Strauss	Bühlau,	14.09.47
-	*Madame Butterfly,* de G. Puccini	Bühlau,	19.11.47
-	*Rusalka,* de Anton Dvorak	Tonhalle,	30.01.48
-	*Cosi fan tutte,* de W.A. Mozart	Tonhalle,	06.05.48
-	*Rigoletto,* de Giuseppe Verdi	Bühlau,	02.06.48
-	*Fidelio,* de Ludwig van Beethoven	G. Haus,	22.09.48
-	*Der Rosenkavalier,* de R. Strauss	G. Haus,	04.11.48
-	*Der Campiello,* de Ermanno Wolf-Ferrari	K. Haus,	06.01.49
-	*Tannhäuser,* de Richard Wagner	G. Haus,	24.04.49
-	*Klassische Tanzvariazione*, música de Frédéric Chopin		
	Kinderspiele, música Georges Bizet	K. Haus,	03.06.49
-	*Mozart y Salieri*, de Nikolai Rimski-Korssakow	K. Haus,	04.06.49
-	*Katja Kabanowa,* de Leos Janácek	G. Haus,	14.08.49
-	*Boris Godunow,* de Modest Mussorgski	G. Haus,	18.09.49
-	*Der Freischütz*, de Carl Weber von Weber	G. Haus,	18.12.49
-	*Antigonae*, de Carl Orff	G. Haus,	27.01.50
-	*Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner	G. Haus,	09.04.50
-	*Aschenbrödel*, ballet de Sergej Prokoffiew	G. Haus,	25.06.50
-	*Othello*, de Giuseppe Verdi	G. Haus,	25.07.50
-	*Die Entführung aus dem Serail*, de W.A. Mozart	K. Haus,	12.10.50
-	*Rigoletto*, de G. Verdi	G. Haus,	06.11.50
-	*Des Simplicius Simplicissimus Jugend*, de Karl A. Hartmann	K. Haus,	12.01.51
-	*Der fliegende Holländer,* de Richard Wagner	G. Haus,	07.04.51
-	*Carmen,* de Georges Bizet	G. Haus,	28.06.51
-	*Balletkonzert,* de Jean Philippe Rameau		
	Don Juan, de Christoph Willibald Gluck		
	Spanisches Capriccio, música de Manuel de Falla, Enrique		
	Granados e Isaac Albéniz	K. Haus,	22.09.51
-	*Der Freischütz,* de Carl Maria von Weber	G. Haus,	21.10.51
-	*Don Giovanni,* de W.A. Mozart	G. Haus,	28.05.52
-	*Die Scholaren von Krakau,* de Tadeusz Szeligowski	G. Haus,	26.10.52
-	*Die Liebe der Danae,* de Richard Straus	G. Haus,	23.12.52
-	*Die Hochzeit des Figaro,* de W.A. Mozart	K. Haus,	28.02.53

-	*Die verkaufte Braut,* de Bedrich Smetana	G. Haus,	16.07.53
-	*Die Zauberflöte,* de W.A. Mozart	G. Haus,	20.10.53
-	*Der zerbrochene Krug,* ballet de Rudolf Wagner-Régeny	G. Haus,	12.12.53
-	*Ein Sommernachttraum,* de W. Shakespeare	G.Haus,	23.04.54

6.2.1.3 Escritos de Appen

APPEN, Karl v. „Gespräch über Bühnenbild. Varios escenógrafos realizada el 13.12.1968.“ *Theater der Zeit*, 1969, monatlich Ausg.

APPEN, Karl von. „Bühnenbildner auf Theaterschule? Ein persönlicher Diskussionsbeitrag aus der Praxis.“ (Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts) VI (1972).

APPEN, Karl von. "Über das Bühnenbild". HECHT, W. (ed.) *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des 'Kaukasichen Kreidekreises' 1954.* Vol. 2062. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, pp . 145-146.

APPEN, Karl von. „Ein neues Haus erstand.“ *Die Bauten der Staatstheater Dresden*. Dresden: Generalintendanz der Staatstheater. Zur eröffnung des Grossen Hauses Ausg., 1948,, pp. 7.

APPEN, Karl von. „Ein Wort Voraus.“ *Gestaltung und Gestalten*. Dresden: Staatstheater Dresden, 1948. Vol III, pp. 3.

APPEN, Karl von. „Einiges zum Bühnenbild.“ *Gestaltung und Gestalten*. Dresden: Staatstheater Dresden, 1954, pp. 43-45.

APPEN, Karl von. „Musik und Bühnenbild.“ *Gestaltung und Gestalten*. Dresden: Staatstheater Dresden,1950, pp. 30-31.

APPEN, Karl von. „Raumgestaltung der Opernbühne.“ *Gestaltung und Gestalten*. Dresden: Staatstheater Dresden, 1948, pp. 21-24.

APPEN, Karl von. „Über die Kritik.“ *Gestaltung und Gestalten*. Dresden: Staatstheater Dresden,1949, 15-17.

APPEN, Karl von,. „Die Dekoration und das Dekorative.“ *Mitteilungen der AdK der DDR*, enero/febrero 1976, pp. 17-18.

APPEN, Karl von. „Der Bühnenbildner im Ensemble.“ *Theater der Zeit*, 1962, monatlich Ausg.

APPEN, Karl von. „Eine nicht gehaltene Ansprache Prof. Karl von Appen.“ *Theater der Zeit*, abril 1968, monatlich Ausg., pp. 12-13.

APPEN, Karl von. „Eine Versuchsstätte, die uns fehlt. Das Laboratorium des Moskauer Künstlerischen Akademischen Theaters.“ *Theater der Zeit*, 1953, monatlich Ausg.

6.2.1.4 Escritos universitarios sobre Appen

RICHTER, Werner. *Der kaukasiche Kreidekreis. (Bühnenbild und Kostüme).* Berlin: Hochschule für bildende und angewandte Kunst, 1954.

PALITZSCH, Peter. „Karl von Appen und del realismus“. *Bildende Kunst.* Dresden, 1957. Heft 2, S. 112

SAGERT, Horst. *Die Dreigroschenoper. (Bühnenbild und Kostüme).* Berlin: Hochschule für bildende und angewandte Kunst, 1961

GÖRNER, Ulrike. *Das Bühnenbild Karl von Appen zum „Kaukasischen Kreidekreis“.* Leipzig: Karl-Max-Universität, Kunsthistorisches Institut, 1964

KLINGBEIL, Klaus. „Prof. Karl von Appen.“ *Wohin in Berlin?.* Berlin, 1968. Heft 11, S. 12

LANG, Lothar. „Karl von Appen“. *Die Weltbühne.* Berlin, 29. April 1969, 24. Jahrgang, Heft 17, S. 525

6.2.1.5 Exposiciones

1967 - Dentro de la I. Quadriennale de Praga

1975 - *Karl von Appen Bühnenbildner aus sechs Jahrzehnten*. Akademie der Künste der DDR. Berlín, 31 de octubre -

1978 - *Karl von Appen. Bilder till Brecht.* Moderna Museet Stockholm.
Estocolmo, 4 de noviembre – 10 de diciembre.

1980 - *Karl von Appen: scenografie per il Berliner Ensemble.* Ca’ Corner della Regina.
Venecia, 8 de mayo – 7 de junio.

1983 - *Karl von Appen in Dresden. Entwürfe für das Theater.* Kupferstich-Kabinett. Dresden, 6 de abril – 1 de julio.

1990 - *Karl von Appen – Ein Maler im Theater.* Galerie am Robert-Koch-Platz. Akademie der Künste der DDR. Berlín, 8 de mayo –

6.2.2 Espacios

6.2.2.1 Espacios provisionales [326]

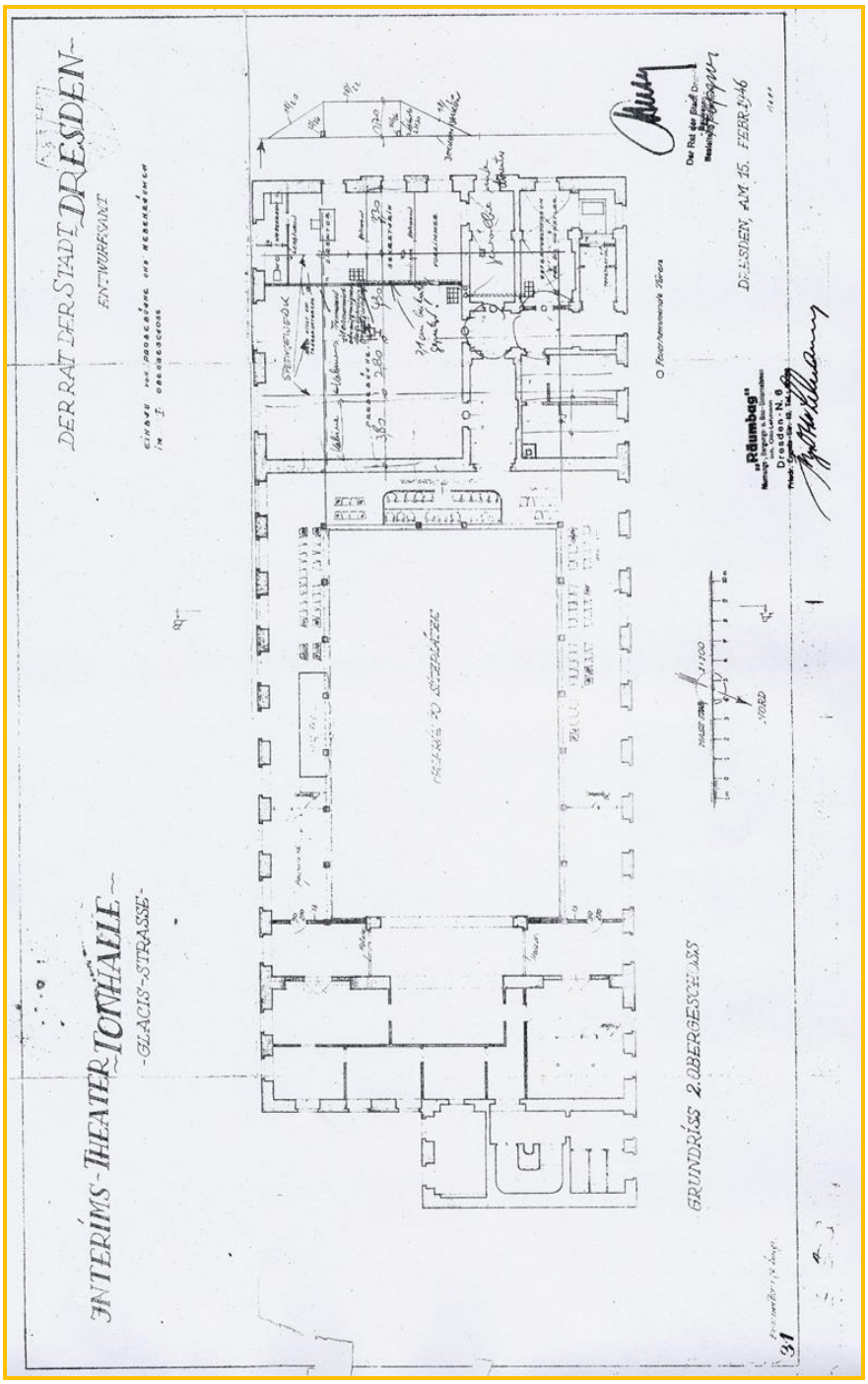
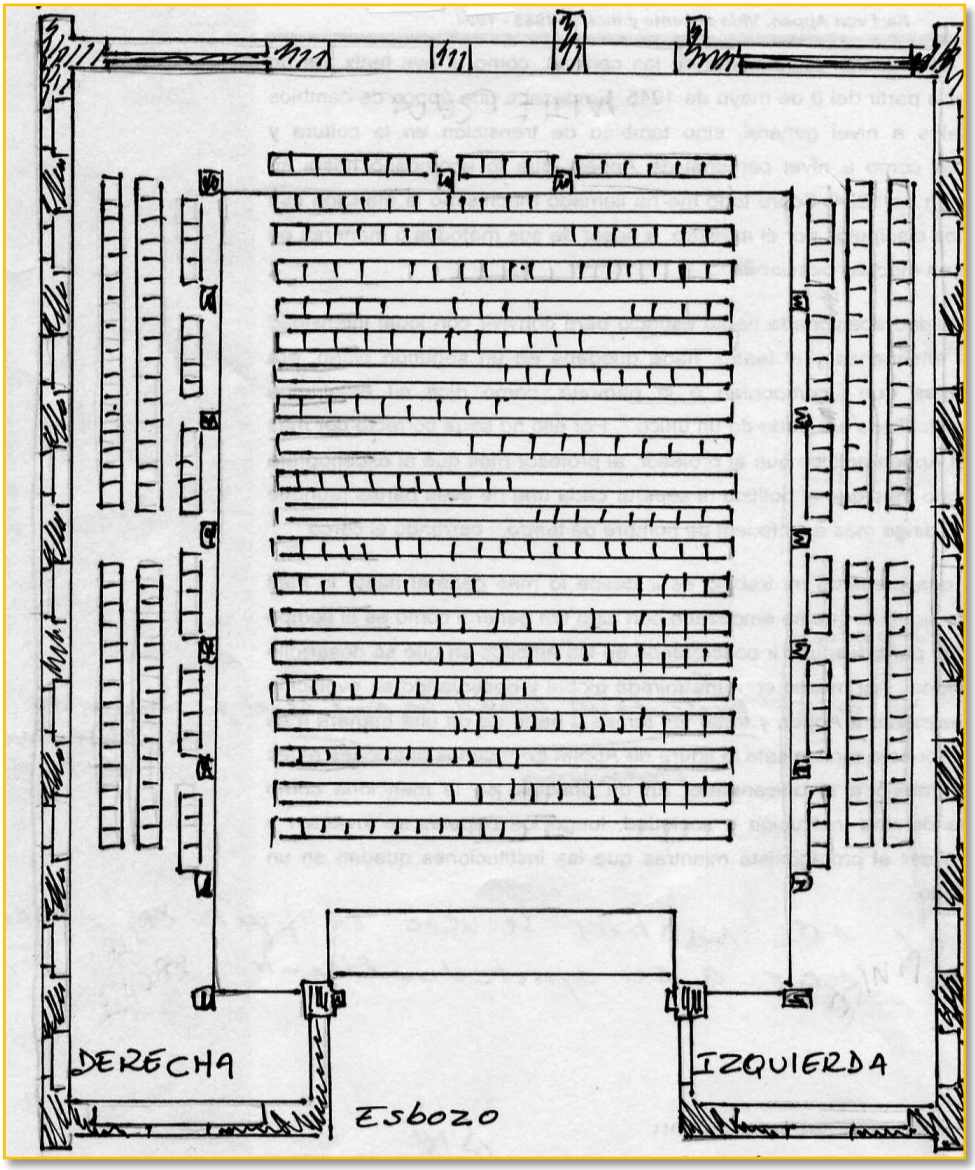


Foto 6.2.2.1. 1 TONHALLE, 1946. Segundo piso

[326] SAD. Acta 123. Extraido de los planos de la Tonhalle



Medidas: 20 m. x 27m. Escenario: 7,80 m. x 4.00 m.

Foto 6.2.2.1. 2 Esbozo platea Tonhalle

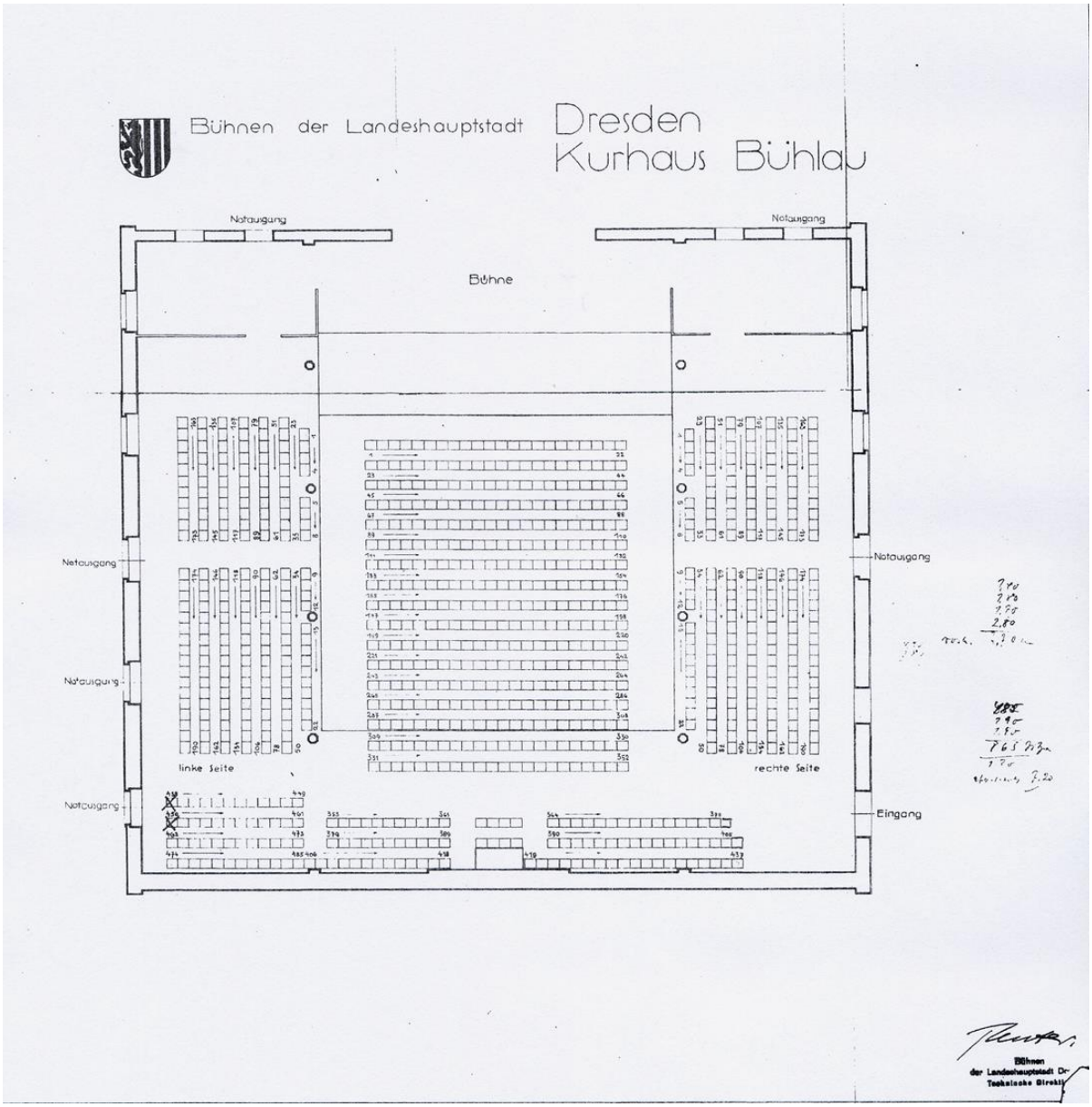


Foto 6.2.2.1. 3 Plano platea Kuhrhaus Bühlau.

Medidas aproximadas: 30,50 m x 28.00 m

Escenario: 14.00 m. x 4. 00 m. aprox. Orquesta: 14.00 m x 3.50 m

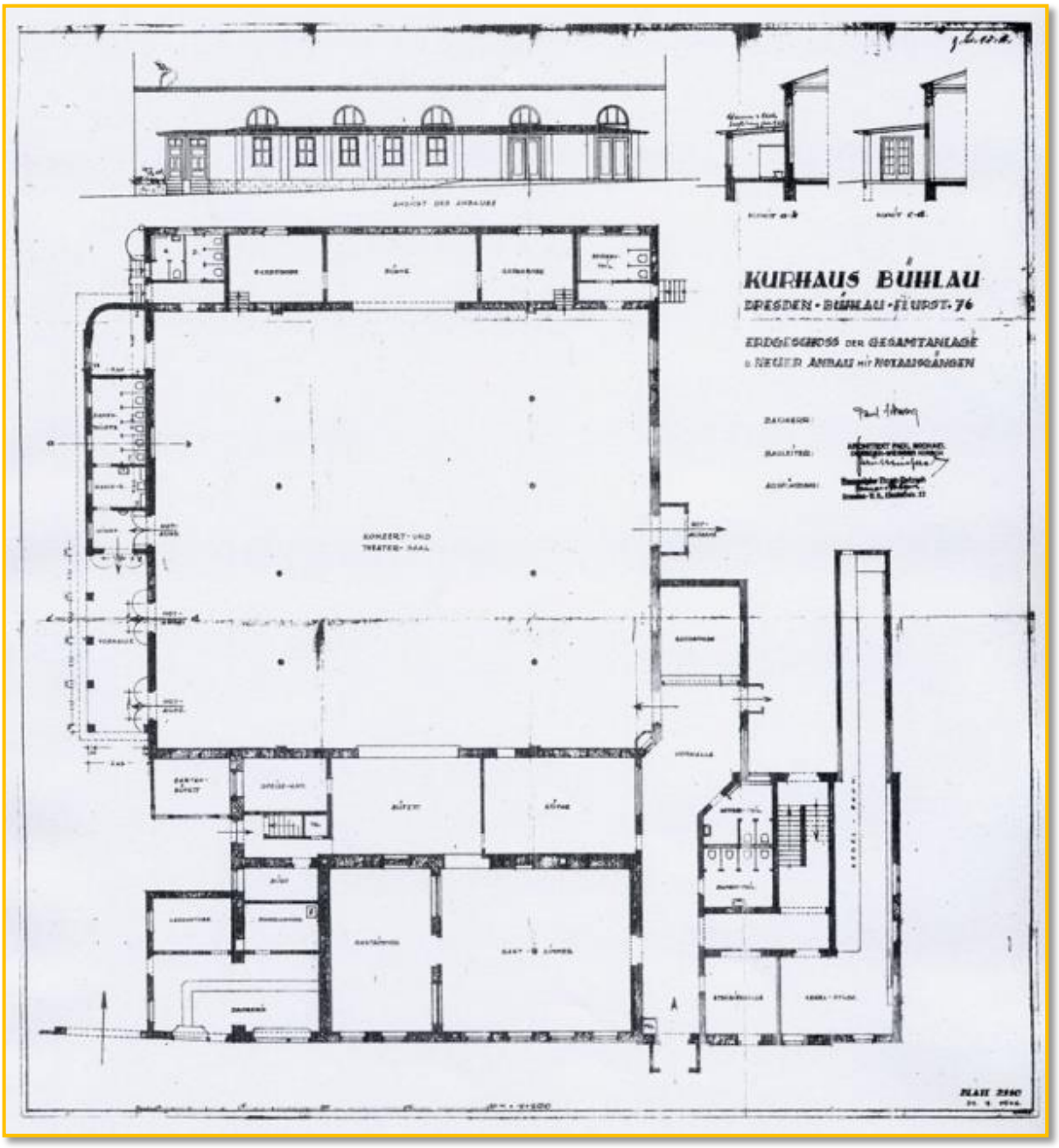


Foto 6.2.2.1. 4 Planta y alzado Kurhaus Bühlau, 1946

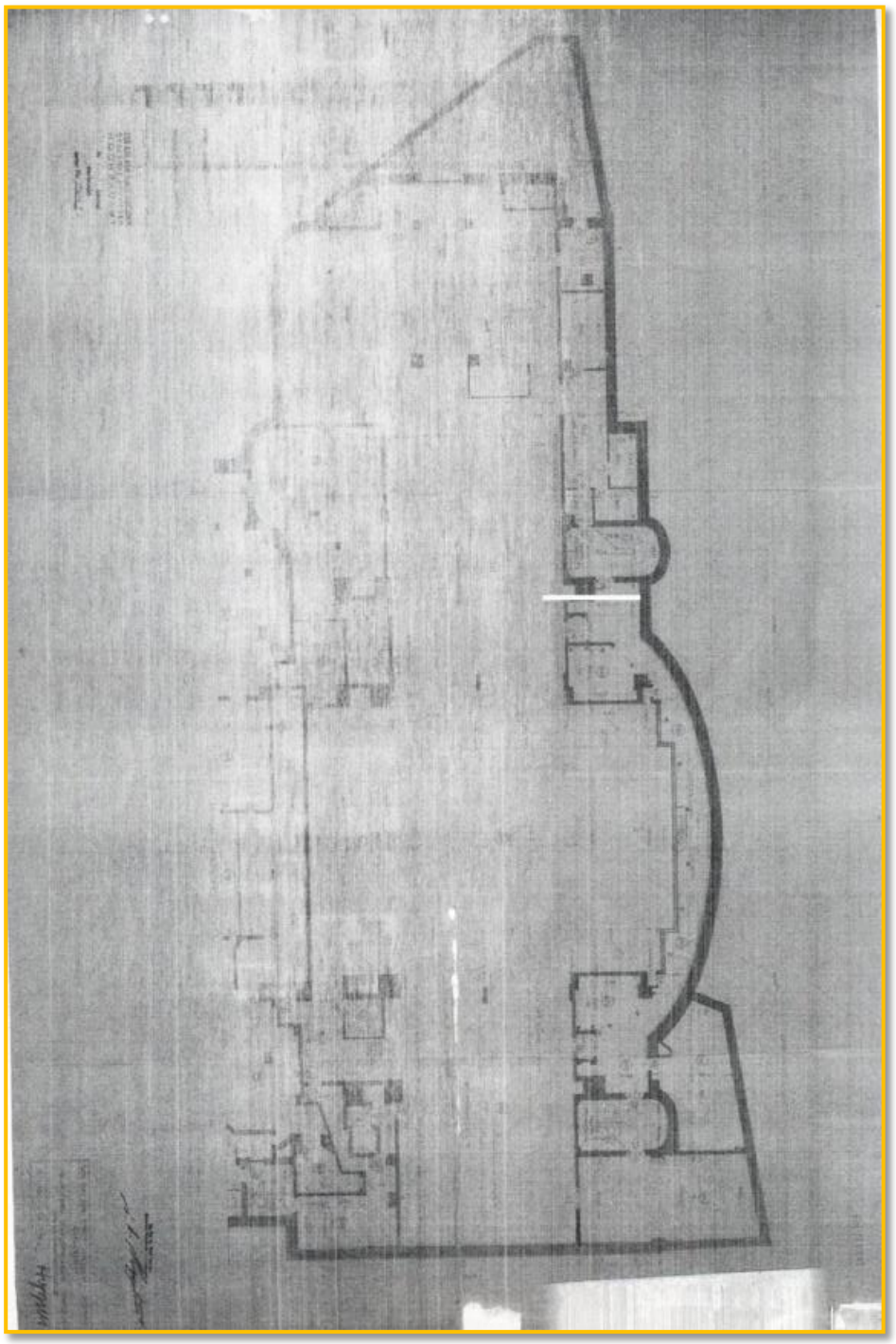


Foto 6.2.2.1. 5 Foso Teatro Nacional de Dresde

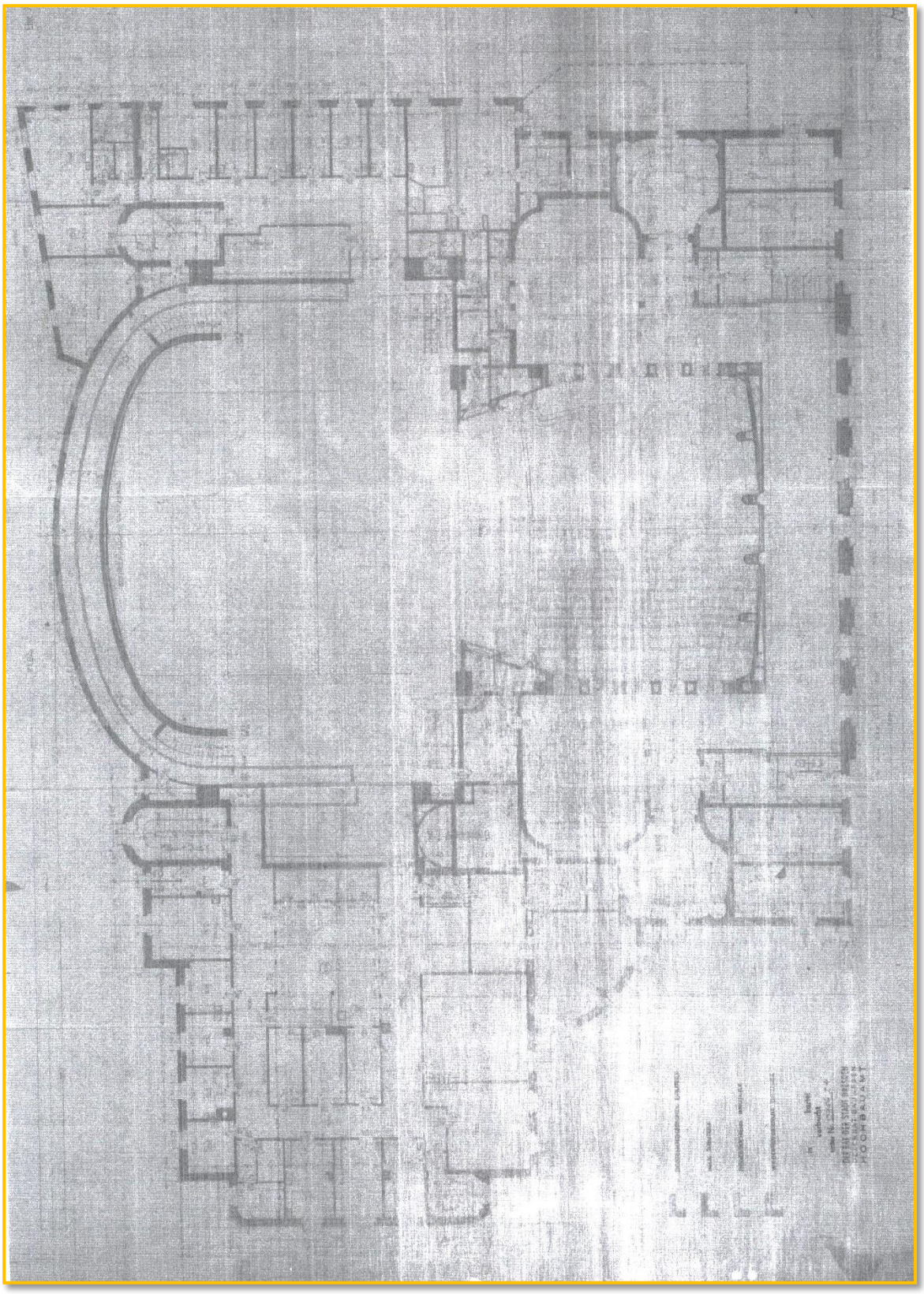


Foto 6.2.2.1. 6 Planta Teatro Nacional. 1948

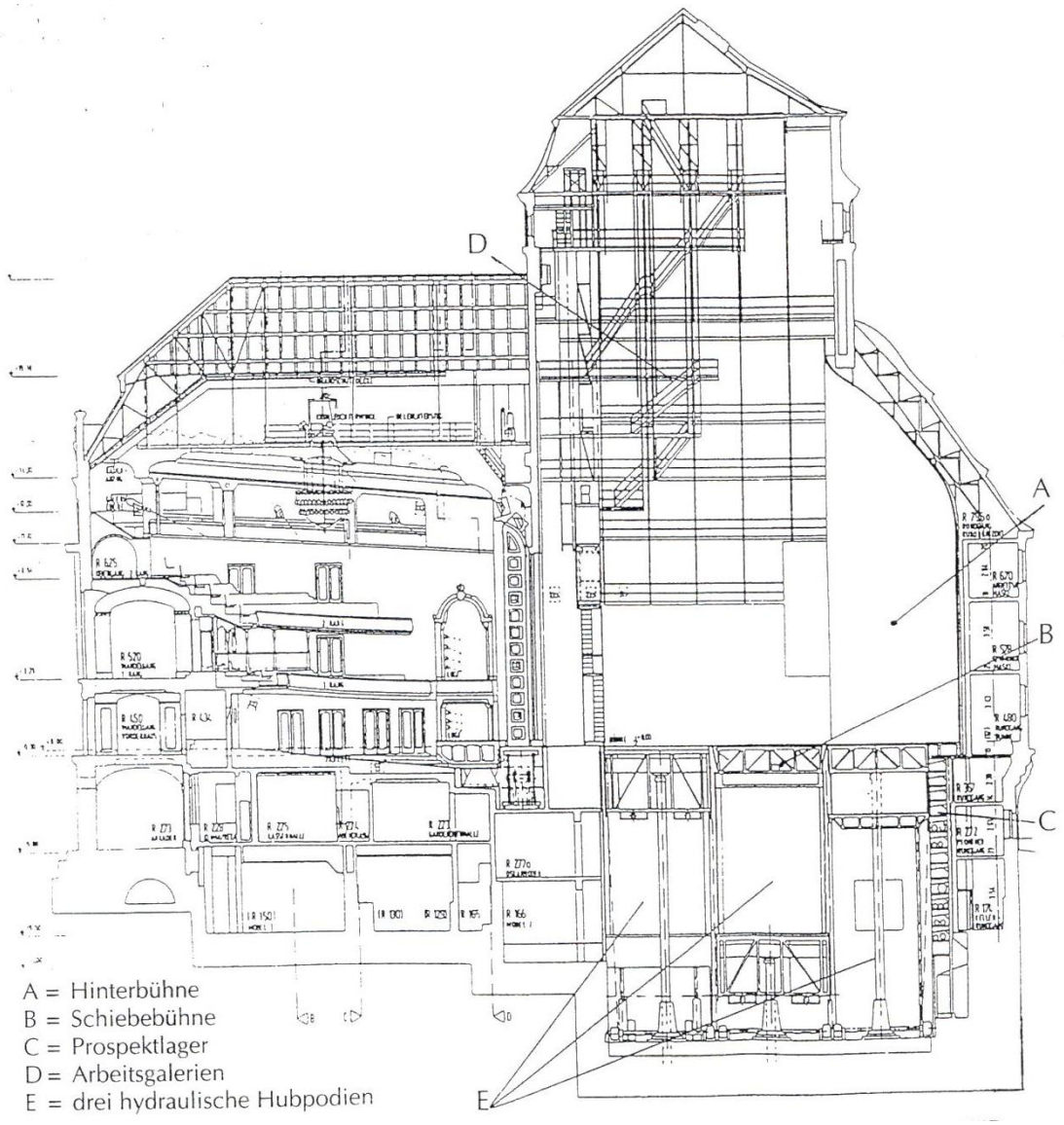


Foto 6.2.2.1. 7 Sección Teatro Nacional de Dresde inaugurado en 1948. BTR.

6.2.3 Transcripciones

6.2.3.1 Semperoper Edition

1000. Dresdner Freischütz 1951 – Dieter Kanz im Gespräch mit dem Bühnenbildner Karl von Appen.

Publicado en Youtube el 12.04.2012

Ausschnitt aus einem Interview mit dem Dresdner Bühnenbildner Karl von Appen zur Wolfsschluchtszene in der 1000. Dresdner „Freischütz“. Aufführung im „Weber-Jahr“ 1951.

Erstsendung: Rundfunk der DDR 1965. Autor: Dieter Kranz

Dieter Kranz: Wie haben Sie damals die Wolfsschlucht ausgestattet?. Ich glaube der Freischütz ist ja für den Bühnenbildner eine der schwierigsten Aufgabe, die es gibt.

Karl von Appen: Ja, das glaube ich schon, das ist wirklich schwierig, aber ich will jetzt nicht darüber sprechen, weder den Freischütz analysieren.

D.K.: Wie so, ist vielleicht ganz interessant, worin bestehen die Schwierigkeiten, Ihrer Meinung nach.

K.v.A: Na, sind viele Elemente drinnen, ist auch eine Mischung, ist französische, französische Einflüsse sind drinnen. Die romantischen Einflüsse, nicht?. Es gibt Mischungen, die schlecht zu interpretieren sind, also, für uns heute.

D.K.: Die Bühnenbildner zum Freischütz, die ich kenne sind meistens zu sehr dem Naturalismus verpflichtet. Der Bühnenbildner glaubt ganze Bäume, ganze Schluchten aufstellen zu müssen und das Haus komplett aufbauen zu müssen. Welche Lösung haben Sie damals gewählt?

K.v.A.: Die Wolfsschlucht war reduziert, ne?. Ich habe diese ganzen Eulen Geschichten

D.K.: Den Kinderschreck

K.v.A.: Feuerräder, alle diese Sachen die heute nach dem Krieg, doch keinen mehr imponieren nicht. Die haben mir weg gelassen und im laufe des weg-lassens, da haben wir auch den Samuel weg-gelassen. Und haben das ganz in eine Art Fieber-Atmosphäre gesteckt. Die den Schrecken des Max, ja den haben wir dann hervorgehoben, nicht?

D.K.: Besteht bei einer solchen Lösung nicht ein bisschen die Gefahr, dass die romantische Naivität verloren geht?.

K.v.A.: Nein, die geht dabei nicht verloren. Ich habe damals mit Arnold, sollte ich das zuerst machen, der ging dann aber inzwischen nach München. Mit Arnold haben wir es so gemacht. Wir sind Nachts in die Sächsische Schweiz gefahren. Wir haben uns eine ganze Nacht. In den Swedenlöcher, in der Bastei. Und zwar mit Mondlicht. Haben uns herumgetrieben und überall geguckt und es ist ein seltsames Phänomen. Sie können, wenn Sie Fieber haben oder, wenn Sie sehr ängstlich sind, können Sie aus Zweigschatten aus Schatten von Bäumen, die über die Felsen fallen. Wenn sich die Zweige bewegen, da können Sie Figuren sehen, nicht? Die Felsformation, die kann bei Mondlicht, wenn Sie Fantasie entwickeln, furchtbare Figuren entwickeln. Das heißt gar nicht, dass man die naive Romantik weg lassen musste.

6.2.3.2 Semperoper Edition

Erinnerungen von Christel Goltz 2007. 60 Jahre nach der Salome Premiere

Christel Goltz erinnert sich ihrer Dresdner Jahre. Meine Salome.

Publicado 12.10.2011

(…….)

Minuto 2:46: „Und nun waren wir in Dresden aber kein Haus, keine Oper, nichts mehr, aber es sollte angefangen werden und wir haben angefangen und ezwar draußen, in Bühlau. Existierte ein alter Kursaloon, ein altes Gebäude mit einer Konzertmuschel, dort haben wir begonnen Konzerte zu geben, konzertante Aufführungen zu machen mit einer Hingabe von uns allen."

(……..)

Minuto 4:00: „Dort haben wir dieser Kursaal aufgeführt Salome. Es gab keine Versenkung, es gab nichts wo man sagen konnte, da kam wen die Zisterne hin bauen und es ist eine Lösung gefunden worden, die einmalig war. Man hat eine Doppel-Bühne gemacht, eine ober und unter Bühne. Hat die Zisterne als kleine Pyramide gebaut und dadurch war die Versenkung überflüssig. Der Jochanaan konnte von rückwärts hinein und blick da drin sitzen, also drei Stufen über-einander. Das ganz in einem innen Hof gelegt. Also das Bühnenbild hat damals Karl von Appen gemacht. Sehr künstlerischer Mensch, also mit wenig Mitteln auch so primitiv und so die Wände mit weiß, ich was, mit so ganz lächerlichen Papier auf Leim zusammen geschoben, dass es wie ein Gemäuer aussah, großartig mit den primitivsten Mitteln, eine der schönste Aufführungen gewesen. Es war kalt, wir haben gefroren, unsere Mägen haben geknurrt. Wir hatten nichts anzuziehen im Grunde genommen, wir haben uns aus Gardinen Kleider gemacht und beim Singen hatten wir einen Hauch, dass wir ein Eiszapfen waren, trotzdem haben wir uns nicht erkältet. „

Der Regisseur Joachim Herz erinnert sich.

Minuto 8:04: Bühlau, dort fand also die berühmte Salome statt. Und dort saß die Orchester auf derselben Ebene, wie das Publikum, was in jeder Hinsicht günstig war, die hatten leise spielen das merkten sie und man sah die Mach-art, man sah den Solo Kontrabassisten den berühmten ächzenden Ton hervor-bringen wie der gemacht wurde, man sah wie die Beleuchter die Scheinwerfer halten auf der Leiter sitzend, nicht? Und, natürlich, gab es keine Zisterne in Untergrund, es gab ja keine Versenkung da, baut er einen Turm in die Mitte der Bühne und spielte das Stück, das war Revolutionär und toll, wie eine anthische Tragödie, also ganz symmetrisch stilisiertes Bühnenbild und ganz hart ohne Flimmern, ohne Orient, ohne Impressionismus und so"

6.2.3.3 Conversación con Annemarie Rost. Bernau, abril de 2011

Montserrat Navalpotro: Warum war Appen nach dem Krieg als Verantwortlich in der Hochschule ausgewählt?

Annemarie Rost: "Ich habe in dieser Zeit in Dresden gelebt. Ich habe den Angriff mit gemacht, in Dresden.

Als Dresden zerstört wurde. (.....) Berlin war noch, ich war 20, fast ein Abenteuer, aber Dresden war kein Abenteuer. Ich war damals bei der Reichs Bahn, Kriegsdienstverpflichtet, als Schaffnerin und kam von Leipzig (…) auf einer Lokomotive nach Dresden zurückgebracht.

(.....)

Min. 7:20. Es waren die Fenster verdunkelt, es war kein Licht auf der Straße und in der Wohnung hatten wir Licht aber durften nicht nach draußen. Wegen der Flieger. Und Mutter weckte mich und sagte:

"Du guck doch Mal. Was ist denn das am Himmel?"

und dann sagte ich:

"Koffer"

Wie hatten ja gepackte Koffer. (….) Das war wegen die Propaganda:

"Packen Sie die Koffer"

Wir mussten die Dachboden leerräumen, damit kein Brennmaterial, kein zusätzlich Brennmaterial ist.

(.....)

Min. 9:25. Wir sind verschont geblieben in dieser Nacht. Es war am nächsten Tag mittags. Ein Angriff von amerikanischen Tiefflliegern auf die Flüchtlings Ströme. Und das war sehr hart bei uns, wir wohnen in einem Reihenhaus, (...), und die Bomben die sie abgeworfen haben, haben die Straße getroffen." (.....)

Nun, gut. Es hat in der Straße auf ein Pferd getroffen, das war zwei Tage später lagen da nur die Knochen da. Ja es gab nichts zusätzlich zum essen. Es gab zu wenig zu essen.

(……)

R.: Nach den anderen Bühnenbildnern.... Ich weiß nicht, wer noch war. Ich habe den Namen vergessen dort. Ich weiß nicht, wer in der Oper.

(…...)

(Rothenberger) Er war unser Malsaalchef (....). Ich habe ein Praktikumshalbjahr gemacht im Malsaal. Und er war sehr streng, und auch Appen, war sehr streng zu uns. Also Rothenberger und Appen, waren sehr streng, was das handwerklich betraf. (...) Also denen konnte man nichts vor machen, den beiden. Heute lache ich natürlich, wenn ich zurück denke, wie die Gesten stimmten die die beiden mit den verstehen hatten. Aber das hat uns nicht geschadet. Wir haben mit einem solchen Feuereifer auch

gearbeitet, richtig gearbeitet und wir hatten Hunger. Das war nach Krieg, da gab's fast gar nichts mehr. Bis zum Kriegsende war noch eine gewisse ausreichende Basis, knapp ausreichende Basis.

(……..)

Andere Bühnenbildner. Waren wir kein ein und uns auch nicht. Das war nicht unser Gespräch. Unser Gespräch war Appen, weil wir natürlich direkten Kontakt hatten. Wir haben seine Inszenierungen gemalt.

Also ich war Praktikantin von der Schule aus ein Semester frei gestellt für Praktikum. Und die anderen, also der Wilfried Werz, den Manfred Grund (....). Wir haben erst mal zusammen im Malsaal gelernt. Die beiden Jungs und der Dieter Berge, die drei hatten eine richtig gute Freundschaft

(.....)

Zum ersten Mal, dass ich in eine Gemeinschaft kam, die sich orientierte an einer dritten Sache und nicht privat. Also, ein Gefühl oder Zuneigung Abneigung. Es ging immer in die Sache und dass muss dem Appen auch Spaß gegeben haben und dem Rothenberger. (....) Das war sehr hilfreich. (...) Im Katalog[327] beschreibe ich das (...) und danke auch beiden für die Grundlage für unseren Beruf. (....).

M.N.: Sie hatten Interesse, dass Sie richtig lernen.

R..: Ja, genauso habe ich das formuliert.

(.....)

Ich war die erste fertig, die beiden, die anderen. Ich werde auch als die erst älteste Schülerin von Appen bezeichnet. Ich war damals die einzige, im ganzen Lande, die fertig war mit Bühnenbild Studium.

(.....)

Ja. Es waren Bühnenbildner da. Es ist also das ganze Stadtsystem zusammengebrochen zu diese Zeit. Und von aktiven war ja keiner mehr da, die haben sich rechtzeitig abgesetzt, wenn sie belastet waren, wenn sie nicht belastet waren, waren sie halt da.

Aber Appen, der seit den Frühnazi Jahren, beruflich eingeschränkt war und eingeengt war. Hat man ihm spezifisch das Bühnenbild verboten und dann auch noch die Malerei und dann kam er, aber das steht alles bei Friedrich Dieckmann (...)

Min. 21:32. Es war also niemand da und dadurch das Appen sofort nach 45 zurückkam und da vor fand eine kleine Gruppe von bildenden Künstler und von Leuten, die mit Kunst zu tun hatten. Und da gab es nicht wenig hier in Dresden, da war (...) Grundig unser erster Rektor. Aber Hans Grundig haben wir sehr, sehr verechrt. Er hat hier das unglaubliche Bild gemalt, in den 30 Jahren das brennende Dresden. Er war ein politischer Maler. Er war ein guter Maler. In der 30. Jahren eine brennende Stadt malen.

(……)

Und dann war Willy Grohmann da, ein Kulturkunsthistoriker (.....) und bei ihm hatten wir dann, später, Kunstgeschichte in der Akademie, als der Betrieb anlief, der lief 47 an, der Studienbetrieb (....) da aber Appen noch nicht da, es war aber fest, dass er kommt, 48.

M.N.: Also musste man einfach warten.

[327] Werz, Wilfried. *Wilfried Werz. Bühnenbilder Buch. Menschen Bilder Buch.* Berlin: Zweifach Edition, 2010. ISBN: 978-3-940408-15-0.
Catálogo sobre la obra del escenógrafo Wilfried Werz en el que varios de sus compañeros escriben un texto dedicado a él.

R.: Ich musste 1 Jahr um bringen und da war 1 Semester Malerei, dass hat mich überhaupt nicht interessiert, aber es gab einen Professor, der auch Berufsverboten hatte.

(.....)

Prof. Rade, er kannte sich alle, es war eine große Solidarität und er hat mir geholfen zum Teil mit zu überleben. (.....)

Grohmann er war Kulturdezernent in der ersten sächsischen Regierung, dass und er Appen dafür genommen hat war eigentlich Selbstverständlich. Auf diese Frage wäre meine Generation überhaupt nicht gekommen. Er war kein einzelner Fall. Das ist keine Frage von heute, aber nicht von damals.

(…….)

Es gab andere, aber wir haben noch nicht über die Person von Appen gesprochen, über seine Persönlichkeit. Dann werden sie sicher, vielleicht, gelingt mir mehr zu bringen das ein solchen Mensch gar nicht anders eingesetzt werden kann und sich selbst einsetzt, auch. Nicht das ist warum er ???? hätte damals großen Schwierigkeiten, er war General Intendant als das Studium begann, er hatte die Schule und er war Bühnenbildner, in erste Linie, und er hatte dann alles angesetzt, damit er die General Intendanz los wird und es ist ihm auch gelungen.

M.N.: (….) Politisch war er sehr wichtig auch in Dresden, er war aktiv.

R.: Außer seiner Qualität war er auch Politik Aktiv oder umgekehrt.

M.N.: Deswegen habe ich mich gefragt. Wenn er nicht so politisch aktiv gewesen wäre, wäre er trotzdem Intendant gewesen? Wäre er trotzdem in der Hochschule verantwortlich gewesen?

R.: Ach, so! Es war keine Auswahl

M.N.: Ob die (...) Politik Einfluss gehabt hat, dass er so eingesetzt war in der Politik.

R: Ja, selbstverständlich er war auch kein einzeln Fall. Also die Leute die damals in der sächsischen Landes Leitung gearbeitet haben waren alles Leute. Es waren doch niemand da.

M.N..: Wenn er kein Kommunist gewesen wäre, wäre er Intendant geworden?

Rost: Das ist eine Frage von heute, nicht von damals. Ich weiß es nicht. Nicht von dieser Qualität.

Es war ja nicht nur ein gesellschaftliche Wandel, ein politischer Wandel. Es war ja auch in unserem Beruf einen Stilwandel, er hat schon in dieser Richtung in der 30. Jahre gearbeitet. Ich habe einen Raubdruck (…) Schnitt der 20. Jahre. (...) Er war ein Hochqualifizierter Maler.

(.....)

Das kann man bei ihm nicht trennen. Seine Einstellung der Malerei gegenüber, so wie er malen musste, und seinem Wesen entsprechend, konnte er gar nicht anders als auf der linken politischen Seite stehen, als Kommunist zu sein. (.....) weil er die Praxis des anderen denken. Sehr beeinflusst also durch die junge sowjetische Kunst in den 20. Jahre. Da gab es keinen. Durch die Spezifik mit der Zusammenarbeit mit Brecht, aber das ist mit Appen's Eindeutigkeit in diesem Filme informalen und künstlichen Filme mehr auch aber ganz anders, freier, auch. Appen hatte diese Freiheit nicht, aber er hatte innerhalb seiner Möglichkeiten und die waren Enorm, auch von der physischen und psychischen Kraft her, also war er so eindeutig "geschnitt". Will ich mal so sagen, also, für uns war er wie gesagt, für meine Generation, die damals bei ihm angefangen hat, überhaupt keine Frage.

(.....)

Für uns war ganz früh schon. Ich war schon 45, im Dezember, habe ich angefangen in der Akademie als Trümmerfrau. Es war ein Artikel, ein Ausruf in der Zeitung:

(……)

Es ist auch eine Frage in Zusammenhang, konnten alle studieren damals?. Nein, es konnten alle Bühnenbild studieren, die zum Studium zugelassen waren, das ist keine Frage. Aber es waren nicht alle zugelassen. Und es war Kindern von Intellektuellen, also die Abitur hatten. Arbeiter und Bauern Kinder waren aufgerufen, die die bisher niemals die Möglichkeit hatten zu studieren. Die waren aufgerufen:

> "Wenn Sie studieren wollen, dann sollen sie sich melden"

(……...)

Die Kinder mit Abitur durften später, aber am Anfang nicht.

Min. 37:11. Ein Problem, mit dem Appen zu tun hatte auch mit uns. Alle, wir hatten alle kein Abitur. Wir kamen alle aus einfachen Verhältnissen. Appen war zuerst, also uns kannte er ja, die wir im Malsaal waren, da hatte er diese Zurückhaltung nicht, ich sage nicht Misstrauen, (....) er war sehr Zurückhaltend, wenn er uns etwas erklären wollte, aber er war überhaupt nicht Zurückhaltend, wenn man ihn fragte. Das habe ich schnell gemerkt, dass wusste ich von Malsaal schon. Wenn man Appen fragt, kriegt man auf alle Fälle eine Antwort mit der man was anfangen kann.

(……..)

Das war Romeo und Julia. Es war ganz formal. Nur Stege, auf denen man rumdrehte. Also es war ja damals Mangel Material. Gab ja nichts. Unter diesen Bedingungen haben wir gelernt. Das wir nichts anderes entworfen können als das was uns zur Darstellung zur Verfügung ist. Also, (Appen) 'das mit Kunst scheinbar nichts zu tun hat, aber lasst Euch etwas einfallen. Macht aus zuckersäcken etwas' (...) Wir haben gelernt mit nichts viel zu machen.

M.N.: Das ist sehr kreativ.

Das verdanken wir ihn auch, diesen Aspekt.

M.N.: Ich habe gehört, Pädagoge war er nicht.

Rost: Überhaupt nicht, überhaupt nicht!. Gott sei Dank! (...) Ich bezeichne nicht, wie er war. Ich erzähle Ihnen die Geschichte:

> "Nach dem ersten Studienjahr, das war von 1948 zu 1949. Das erstes Jahr hatten wir bei ihm und dann hatten wir noch nicht viel, also nicht so viel, mit Theater.

(…….)

Ja,

> (Rost) – ‚ich möchte den Kreidekreis machen'
>
> (Appen) –‚dann machen Sie die Kreidekreis'

Ich kann mich auch entsinnen dass irgendwas kam. Ich bin auch nicht sehr weit mit dem Kreidekreis gekommen, weil etwas anderes viel Interessantes war, und das war zeichnen

(Appen) ‚zeichnen, zeichnen Sie, zeichnen Sie, zeichnen Sie'

Das ja hat uns froh geschickt, also kein Gips zeichnen. Also auf dem Fondus der Akademie gibt's Köpfe oder Hände oder …… (Das was man in der Abendschule lernt)

Aber wir hatten damals in Dresden 46 die I. Dresdner Kunstaustellung. Wir waren Studenten damals (…….) War noch keine Studienbetrieb 46, aber die Interessen Gruppen waren schon da. Die Bühnenbild- und Malerstudenten, mehr gab's ja noch nicht. Wir worden eingesetzt als Führungskräfte in der I. Dresdner Kunstaustellung. Na, ja man musste nehmen, was da war und wir waren halt da. Na, ja, man musste nehmen, was da war und wir waren hat da.

(……..)

Fast überhaupt allen Namen für uns Neuland waren Otto Dix. Woher sollten wir es wissen?. Das war ein Maler (……) Ein entarteter Künstler

(……).

Min. 54:35. Arbeiter und Bauernkinder, es war ein gängiger Begriff, gab's später als ABF, Arbeiter und Bauern Fakultät. Das sind die, die später dazu kamen und die in einem Jahr ihr Abitur nachholen mussten. Wir waren

Wir waren nun die ersten (…) und da gab's das noch nicht, wir hatten Glück, kann man sagen. Und das war ein gängiger Begriff, die Arbeiter und Bauern Kinder.

M.N.: Wie viele Studenten konnten zugelassen werden?. Also, musste es eine reduzierte Gruppe sein oder gab es einfach keine mehr zu studieren. Oder haben sie gesagt: „Nein, Bühnenbild dürfen nur vier oder fünf".

(……..)

R.: Nein, das gab's damals noch nicht. Es ja war alles kaputt im ganzen Lande. Also es interessierte sicher niemand, in fünf Jahre sind fünf Studenten fertig. (……) Also wir hatten, mir ist nicht bekannt, dass es im Bühnenbild Einschränkungen gegeben hätten, wir waren eine kleine Gruppe. Unterschiedlich Anzahl es kam jemand es war die erste Zeit nur Mädchen und junge Frauen. Auch eine ältere Frau war dabei, die dann gestorben war, weil sie unterernährt war. Also ältere Frau war für uns damals eine dreißig jährige, Anfang dreißig. Also eine ältere Studentin. War keine junge mehr. Sie hatte es sehr schwer. Da war ein Kind, gestorben. Die hatte ein Kind gehabt und das war auf der Flucht, wahrscheinlich wegen Unterernährung gestorben. Aber sie sprach immer von ihrem kleinen Jungen.

(……..)

M.N.: Sie haben mit ihm gelernt und gearbeitet. War er der gleiche Mensch beim studieren und arbeiten. Oder war es zwei verschiedene?

(……..)

M.N.: Also, es war die gleiche Person

Rost: Absolut!, Absolut! (…….) Absolut Unvorstellbar!. Nein, das kann man total ausschließen (……). Eine kleine Geschichte aus der Lehrtätigkeit, aus seinem Verhalten uns gegenüber was das Vertrauen

betrifft. Also er hat uns zeichnen geschickt und während ein Jahr lang gemacht. (……) . Wir waren in Kneipen, Gaststätte gab's damals noch nicht. (….) Man musste etwas essen, man musste etwas trinken und dann haben wir bei einer Limonade ein Paar Stunden gesessen und haben wir einfach so unbegrenzt die Leute gezeichnet.

(……)

Er hat uns kein Thema gegeben

(……..)

Gegenüber von der Schule (…) war ein Friedhof. Da waren auch Bomben gefallen. Und was die Bomben da aufgewühlt haben, da lag dort dann herum. Wir da haben aufgezeichnet, weil die Mauer kaputt war, von Friedhof. Da lagen Köpfe und die Knochen, von wem? die Steine waren auch weg oder kaputt. Nicht viel haben wir gemacht, weil keine Freude macht, aber einen zu Kopf zeichnen, na ja haben wir halt gemacht. Wir haben Trümmer gezeichnet, Trümmerlandschaften

(……).

M.N.: Was für einen Fach war das?

Rost: Naturstudium.

(……)

Es war so aufregen dieses Jahr!

CD 2

(…….)

Es begann damals in der DDR die Zeit des Realismus, (…..) erst das Realismus, sozialistische kam später noch irgendwann. Wenn ich nicht bald auf den sinngemäß auf dem Pfad des Realismus zurückfinde, dann kann ich auch nicht weiter studieren. Ja dann, habe ich Appen gesagt, der das nicht musste. Auf jeden Fall hat er keine Reaktion gezeigt da drauf. Das meinte er eine ganze Weile, ich soll keine Angst haben.

(Appen),Da zeichnen Sie mal genügend Material zum vorlegen nächstes Jahr'

Das ist Appen. Appen hat mir:

,genügend zum vorlegen'

Es musste nicht unbedingt alles sein.

Das war auch verständlich, weil eigentlich der richtige Bühnenbild Unterricht anfing. Also das wir ein Stück bekam, ein Stück lesen müssen. Da habe ich so relativ wenig so konkrete Erinnerungen.

Meine Romeo und Julia, meine aufprachte Romeo und Julia.

(Appen) ,Die Weiber, entweder zufließen sie vor Sentimentalität oder sie sind Knochentrocken"

Das war eine Kritik von Appen, die ich mir gemerkt habe. Nein, er war wer weiß was da vor gegangen war oder wer weiß, was da für ein Problem im Verwaltungstheater oder im Theater oder seiner Ehe war. Ich weiß nicht. Nein, er hat uns nie schlechte Laune gezeigt. (….) Ich habe so einen Ausbruch zwei Mal erlebt. In meiner Sache nur einen. Das andere war im Malsaal. Nein nicht mit Rothenberger, das ging um die Frauen, die da im großen Prospekt genäht hatten und dann, darum Appen wollte irgendwas sehen auf jedem Fall, ich weiß es nicht genau ich erinnere mich nicht mehr. Jeden Falls waren die Frauen in ein lebendes Gespräch vertieft und haben nicht gemerkt, dass Appen da war. Und wir hatten noch (……..) gestellt mit Bügeleisen und der Appen stand da und ich stand am anderen Ende von Saal. Gab's plötzlich Knall, er hat das Bügeleisen genommen, runter geworfen, richtig runter geknallt (…..). Und dann war er ganz freundlich und fing mit den Frauen anzusprechen. Er wollte eine Änderung haben. Aber sie hätten ihn nicht beachtet, nicht weil er Eitel war sondern weil das gehört sich, nicht. Das man ihn stehen. Lässt und schwatzt. Die Frauen haben nicht über die Arbeit gesprochen. Aber, wie gesagt, es ist mir auch nichts weiter dieser Art berichtet worden.

(……)

Weil so viel zeigt auch vom politischen Verständnis (….). Er finde das sicher nicht, richtig, natürlich fand er sicher nicht richtig einen jungen Menschen das zu sagen, zu malen wir ja überhaupt bis dahin wenig Ahnung hatten, die Bücher in der Akademie Bibliothek, in der Guntzstrasse, war die, die waren sofern sie aus der 20. Jahren und nicht realistisch waren. Zu uns nicht zugänglich. Zum Beispiel die Formlehrer von Paul Klee hatte die Bibliothek, ich habe sie in der Hand gehabt, und die Bibliothekarin sagte mir, und ich bin kein einzeln Fall,

(Bibliothekarin): ‚darf ich doch gar nicht mehr ausgeben, darf ich dir nicht mehr zeigen'

Sie hat es mir gezeigt.

(…….)

M.N.: Das war ein bisschen Diktatur

R.: Ja. Ein bisschen sehr. Nun nehme ich aber an das, dass das nicht nur die deutsche Seite war. Es Unterstand hier alles der russische Kommandantur. Und das musste verfolgt werden das von da kam. Ich kann nicht sagen woher diese Einschränkung kam. Ich hatte später bei Brecht davon gesprochen. Ich weiß es nicht welcher Name da fiel. Aber sie haben es auch, aber ich durfte es nicht mitnehmen.

(…….)

In der I. Dresdner Ausstellung gab's diese Einschränkung nicht. Da würden die Bilder gezeigt die noch da waren oder greifbar waren in dem zerstörten Dresden oder Sachsen oder Deutschland. Also sehr viele Möglichkeiten hatte man nicht von den entarteten Künstlern, die in der Nazizeit ausgebombt waren nicht gezeigt werden durften, durften den Namen nicht genannt werden, die wurden da gezeigt und das waren wirklich nur Reste und es hat uns so begeistern. Ja ein Kunsterlebnis.

(…..)

Min. 14:04. Die erste Ausstellung, war eine frenzösische Ausstellung (……) Anders weiß ich gar nicht mehr, das war auch schon 46 oder 47, also ganz früh, wo im Berliner Schloss, eine französische Ausstellung war. Die haben wir gesehen mit echten Van Gogh, uns auch kein Begriff.

(…….)

Wir hatten kein Geld damals aber das musste sein, lieber ein Zigarette weniger rauchen. Zigaretten kamen 10 Mark. (……) Haben wir Zigaretten eingetauscht, Zigaretten gegen Brot, wenn wir es geschafft haben, sonst haben wir sie selber geraucht.

M.M.: Die Sowjetunion hatte viel zu sagen gehabt? Die Sowjetunion, haben sie entschieden was und wie gelernt wird in der Hochschule. Zum Beispiel Bühnenbild, was man lernen soll und wie man lernen soll.

R.: Das weiß ich nicht.

M.N.: Ein bisschen doch mit dem Realismus

R.: Das betraf nicht nur Bühnenbild, das war ja allgemein

(……..)

Min. 17:24. Die Kommandantur gibt gerne Auftrag, viel zu viel und das Zentral Komitee, der kommunistischen Partei, es gab noch damals kein SED. (……) Die sagt, das wird durchgeführt um den Genossen. (…..) Wir hatten mit der Partei überhaupt nichts zu tun.

M.N.: Man musste Marxismus und Leninismus, oder so ….

R.: Ach, du liebe Gute! Wir haben Pullover gestrickt von alten aufgetrennten Sachen.

Das hat und nichts. Nicht auf die Art und Weise, wie es uns übermittelt wurde. Das hat sich in der ganzen DDR Zeit absolut nichts geändert. Auf jeden Fall nicht für mich. Also in dem Bereich. Ich bin fast nur mit solchen Leuten wesentlich zusammengekommen, die aus der Appen Zeit kamen, also die wussten was Nazismus ist, was Faschismus ist, und das war etwas ganz anderes, was wir gelernt hatten. Und hatte im Grunde genommen sehr viel damit zu tun, aber nicht mit den theoretischen Begriffen, die abgelesen wurden und …. Furchtbar langweilig!. Ich habe *Das Kapital* bis heute nicht gelesen. Immer mal ein paar Seiten. Habe ich mir gesagt, das muss (…..)

M.N.: Von Appen, in der Dresdnerzeit er hat Antigone, das Bühnenbild gemacht. Hat er Probleme gehabt?

R.: Nicht nur er. Alle. Das war der Anlass dafür, dass dann die ganze, die ganzen guten, der alten Staatsoper gegangen ist. Arnold ist rüber, Keilberth ist rüber.

M.N.: Wegen Antigone?

Rost: Ja. Was Appen für Schwierigkeiten hatte, weiß ich nicht. Er hat nicht davon gesprochen.

(……..)

M.N.: zu mir wurde gesagt, dass Antigone mit Formalismus etwas gehabt hat? Hat Antigonae etwas mit dem Formalismus zu tun gehabt?

R.: Er auch?

R.: Natürlich! Ist doch klar. Das kann gar nicht anders sein. Es hat auch nur 6 oder 7 Vorstellungen gegeben, die ich alle gesehen habe. Das war für mich eine Offenbarung.

(……..)

Übrigens nicht das einzige. Das ging bis zum Schluss der DDR. Nicht mit Appen. Allgemein.

Kommt eine Inszenierung raus, da kommen Leute vom ZK, also dir Kultur Abteilung, und gucken sich das an. (……) Und man kann das ändern, und das ändern. Und dann wird ein bisschen Kosmetik gemacht zum Theater. Dann kommt die Premiere raus. Und die Premiere hat ein bestimmtes Publikum, dann kann die Partei nicht als zu viel stopfen mit FDJ und so aber dann die nächsten Vorstellungen erweisen sich, dass das eine Inszenierung ist die ungeheuer viel Erfolg hat. Davon spricht man dann, weil die ganze DDR kam auch aus Dresden (……..). Das war also Antigone.

M.N.: In der Zeit musste man ein bisschen spielen, was die ZK erlaubt hat.

R.: Ein bisschen sehr, ja.

(…….)

Min. 37:00. M.N.: Über die andere Inszenierung, Freischütz.

(……)

R.: Nein, Salome

M.N.: Mit Salome hat er auch Probleme gehabt?

R.: Ja, natürlich.

M.N.: Also, es war nicht nur mit Antigone, sondern auch mit Salome.

R.: Die war vorher. Salome war vorher.

M.N.: Und warum hat er Probleme gehabt?.

R.: wegen Formalismus.

M.N.: Auch?

R.: Ja, natürlich. „Das verstehen unsere Menschen nicht“

M.N.: Aber bei Salome auch alle oder nur Apppen?

R.: Das weiß ich nicht. Das kann ich nicht sagen. Wahrscheinlich alle, weil das noch eine Keilberth war. Also der Dirigent war Keilberth. Das haben wir alle gesehen. Keilberth ist auch damals rüber mit Arnold (……) Ich weiß nicht wer noch drüber gegangen ist. Nach der Antigone dann war Schluss. Nach Antigone war Schluss mit der Spitzen Gruppe, nicht mit der Qualität. Der Institute, also die Orchester, das gesamt Ensemble. Das war immer Spitzen Klasse (……..) aber die Spitzen der Pyramide, waren weg.

M.N.: Die Spitzen sind weg und Appen ist geblieben.

R.: Appen ist geblieben. Er hatte, dann, hier die Schule.

M.N.: Und hat er nie so eine Gedanke gehabt.

R.: Nein, nein. (…….) Für ihn war das klar. Junge Leute, also, mal gucken was Faschismus da vor gebracht hat. (……..) Sie kommen daher also und dann kann man etwas machen vielleicht, denken, lernen.

(……..)

Min. 42:00.Und das Bühnenbild zu entwickeln ist auch Handwerk. Und welche Mitarbeiter hast du, wen kannst du etwas übergeben, und was kannst du entwerfen, was kriegst du dann von, dann, in der Abteilung gemacht, ist in der Lage das zu machen. Und das ist das was über von Appen mitgekriegt haben, das Handwerkkeit, das Machtbarkeit des Theaters. (……)

M.N.: Appen hat viel Interesse gehabt für die Ausbildung. (…) Es hat ihm gefallen richtig den Leute lehre.

R.: Ja, es ist. Ich muss eine Schränkung machen. Wenn Sie sagen lehren, er hat nicht gelehrt, er hat mit uns die Stücke durchgegangen.

(Appen) , Gut finde ich das. Machen Sie mal‘

M.N.: Sagen wir anders. Er hat Interesse gehabt, dass die junge Leute lernen, also, nicht, dass er lehrt, sondern, dass die andere lernen.

(……..)

R.: Und das ging für mich bis zuletzt. Bis ich weg bin von B.E. Ich habe so viel bekommen. Und das war ich auch meine berufliche Sicherheit, dass Appen da ist. Ich habe ihn zwei Mal, habe ich in meiner späteren Zeit seinen Rat gebraucht, es war selbstverständlich. Und ich rufe an:

(Rost) ‚kann ich vorbei kommen‘

Ich war lange weg aus dem BE.

Tja! Das war.

Min. 44:57. Übrigens diese Beforderungen, die auch Brecht hatte, offentlich auch an Appen. Denn Appen ist ja weg von Dresden. Er hat die Schule aufgegeben. Nachdem, also der Durchgang mit den Jungs fertig war.

(……)

Hat er Bedenken aufzugeben, weil die Jungs noch nicht fertig waren. Aber das bekam er dann geregelt. Er hatte Angst, dass die Jungs ihm das übel nehmen, wenn er geht. Und das hat er mir gegenüber gesagt und da musste ich lachen. (……) Na ja, er hat einige Jahre investiert.

(……)

Muss man ausschließen absolut. Mit so jemanden der mit läuft, dass er einfach da ist, in dem Leben. Was willst du noch mehr?

(……..)

Ich bin einer Reihe von Leute begegnet, die diese Menschlichkeit ohne Trara, ohne große Reklame, einfach gelebt haben und produziert haben, und es konnte nicht anders sein. Die beiden kümmerten sich, dass wir, jung verheiratet eine Wohnung bekommen.

(…….)

M.N.: Erkennt das Theater heutzutage die Arbeit von Appen an?

Nein, aber er hatte genügend Kontakte auch für die Zukunft durch seine Schüler. (……) Er lebt einfach durch die Schüler weiter und durch die Entwicklung der Zeit. Ich würde nahe sagen in den guten

Produktionen, in den spitzen Inszenierungen ist Appen in der Zeit angekommen, in der heutigen Zeit. Das war er damals noch nicht, aber sein Denken war richtig, weil es nicht zugelassen hat das Dekorativ verblüht war oder zugehängt oder schnelleres.

(……..).

(Appen) „das machen wir schwarz, schwarz ist immer gut im Theater“

Ja, ich meine was insgesamt nicht angekommen ist, ist die gute Ausbildung oder nur Bildung und Theater dabei.

6.2.3.4 Conversación con Manfred Grund. Berlín, abril 2012.

(.....)

In der Zeit Karl von Appen war Intendant. Ich sollte einen Termin geben lassen.

(…….)

Auf jedem Fall, habe ich das bekommen und dann in die Intendanz gelaufen, zu dem fakten Termin und meine Zeichnungen mitgebracht. Haben sie angesehen und hatte ich für die neue Spielzeit, hatte ich sofort ohne große Pause, bin ich in dem Masaal Staatstheater gekommen als Lehrling, und was wollte ich mehr.

Und da habe ich zum ersten Mal Karl von Appen getroffen, an seinem Tsch gesessen mit seinem Pulk.

M.N.: Wie war es mit ihm zu arbeiten? Hat es Spaß gemacht mit ihm zu arbeiten?

Ich hatte Glück. Ich hab gleich schwierige Arbeiten, auch Arbeiten musste ich machen.

(……..)

M.N.: Und sind sie in der Hochschule gewesen?

Dann habe ich die Lehrlingszeit gut abgeschlossen und dann mich beworben mit zwei anderen Malern, wir haben uns zu dritt beworben, dann habe ich dort angefangen.

M.N.: Und wie war er als Dozent?

Grund: Ja. Er war, er hat die Stelle kurz vorher übernommen. Ich kannte ihn noch nicht er war und dann der Leiter.

M.N.: Aber wie so war Appen der Leiter von Bühnenbild? Weil er wollte oder jemand hat …..

Grund: Das hat jemand ihn angetragen. Da hat jemand den Auftrag gegeben. (……) Er war im Konzentrationslager, im Krieg, in der näher von Frankfurt am Main.

(…….)

Ja, er hat Arbeitsverbot, er war vorher schon, hat er sich……., es ging ihm schlecht, also er war nicht ausgelassen.

M.N.: Warum er als Bühnenbildner im Schauspielhaus, also er ist gekommen vom Konzentrationslager und hat schon gleich als Chef Bühnenbildner gearbeitet. Aber hat der Ponto ihn gebeten, dass er Chef Bühnenbildner wäre?

Grund: Nein, das ist zu der Zeit machte man das zu der Zeit nicht. Das wurde man gebraucht.

M.N.: Weil es waren mehrere Bühnenbildner ….. oder nicht?

Grund: Ja, gab’s viele. Von Dresden nicht so viele, 15 oder 20 höchsten. Es waren viele Theater.

M.N.: Aber war er der beste?

Grund: Na ja, er hatte natürlich in dem Fall einen Bonus (auch durch die Statmen weil er viele es her einfach), sie durften nicht das politischen Gründen, durften sie nicht.

(…….)

Und so nach der Geschichte von Karl von Appen war ich bis an der Tot.

(……..)

Und an war Helene Weigel gestorben und da alles ging durcheinander im Berliner Ensemble. Da begann die Krise und da bekam Manfred Weckberth die Intendanz und nun kannten wir uns und hat gleich mir wieder eingagiert. Aber, wie gesagt, ohne Supernerven und dann bin ich im Berliner Ensemble gewesen. Na, ja, und dann war ich erst ein Spielzeit und dann war ich sein Stellvertreter und dann durch den Tod bin ich, habe ich seine Position übernommen. Und kann ich mit Rechts sagen, ich bin immer im Blindwinkel und das war alles ganz Wunderbar. Aber es war nichts Bürdeskind alles gut, aber da gab's natürlich Schwierigkeiten.

(……)

M.N.: war Appen, es war also die Schule, die Hochschule, wie war er? Weil ich habe gehört, dass er kein richtiger Pädagoge war, (…).

Grund: Ja, ja. Dann musste man ein guter Schüler sein, ein guter Student sein oder Begleiter, Assistent. Die Umsetzung hat er nicht sehr freigebig mit seinen Äußerungen.

(…….)

Wir haben uns sehr gut vertragen, das war ……

M.N.: Weil sie wenig gesprochen haben

Grund: Ja, ja, nur das nötigste. Wenn ich eine Frage hatte, hat er geantwortet. Es war nicht so was, was man Freundschaft nennt aber eine gute Partnerschaft.

M.N.: Und allgemein die Hochschule, war gut? Also hat man gut gearbeitet? Die Atmosphäre war gut? Oder war es kompliziert dort studieren?

(…….)

Da kam er nicht gerade sehr oft, untypisch und er hat wenig mit uns gesprochen. Aber er saß, das waren gute Meinungen und das war in keine Unnützen, keine langen Redereien. Das war nicht seine Stärke. Aber die ganze Daten waren entsprechend, genau so viele ……

M.N.: Also haben Sie sehr viel gelernt, beim ihm. Man konnte sehr gut lernen bei Appen.

Grund: Ja, ja. Das war nicht irgendwas. Das hat viel Spaß gemacht, oder sonst was. Er war bei Sache, er war ein Sacharbeiter (..) Und man musste richtig mitmachen, nicht so nur Mal, das die Studenten dann Anfang mussten auszuziehen. Das ist gutes gewesen, Blasphemie, wenn man überhaupt das denkt.

M.N.: Ich denke alle Schüler von Appen haben Appen geliebt, kann man sagen.

Grund: Ja, ja …

(……)

M.N.: Ah, ja, die Ausstellung. Das habe ich gesehen, in der Akademie

Grund: Ach, so! Die habe ich gemacht.

(……)

Ja, die Ausstellung habe ich gebaut

(……)Hier ist gleich die Liste von der Ausstellung. Und hier eine ganz genaue, über alle Jahre, einer Lebenslauf…..

(……)

Das ist einen Text von mir, von Neher.

M.N.: Wie war Neher. Neher und Appen haben etwas ähnliches gehabt oder sind sie ganz unterschiedlich gewesen?

Grund: Sie sind. Ist von Anfang an ein Brechtmensch gewesen, der Neher, nicht?. Während hier für ihn die Sonne aufgegangen ist. Das war, was er wollte. Weil der Brecht Geschwätz auch nicht leiden konnte. Und die haben sich dann gefunden und die haben ernste Gespräche geführt. Das war, das war….. Schade, dass ich nicht ein Mal dabei war. Ich habe Brecht nicht gesehen. Er war schon tot, als ich kam.

M.N.: Eigentlich, sie haben sehr kurz zusammen gearbeitet, Brecht und Appen.

Grund: Ne, sie haben nie gleichzeitig gearbeitet.

M.N.: Also ja. Ein Jahr. Der ist zum Brecht 54 gegangen oder 53 und Brecht stirbt zwei Jahre danach

Grund: Zwei oder drei.

Grund: (….) Steht hier alles. Ich bin 57 nach Berlin gekommen und da war der Brecht ein drei viertel Jahr davor gestorben.

(….)

Nicht sehr lange, aber sehr produktiv.

(……..)

Gelacht hat er gerne, der Appen, aber (……) aber das musste geistvoll sein.

(……..)

M.N.: Sie haben später als Annemarie Rost studiert, oder?

Grund: Sie war fertig und dann sind wir gekommen.

(……)

Wir haben uns kennengelernt, weil sie Praktikum gemacht hat, mit uns, bei uns.

(……)

M.N.: Weil in Dresden, das was er gemacht hat, wollte er etwas Besonderes machen oder einfach er hat seine Arbeit

Grund: Wenn er etwas machen wollte stimmt. Begeistert und die Punkte und alles das was. Na, ja!, eine gute Analyse und nicht stimmig ist.

(…….)

M.N.: Da zählen Sie schon einiges.

Grund: Er lob nicht: „Ah, das ist gut“ oder so. Ah, nein! Da muss….. „Natürlich, mach das“, solche Anerkennungen. Aber da musste schon was auf der Schippe haben. Das muss man schon …

M.N.: Ja?

Grund: Ja, ja. Es ist nicht leicht verdient. Das ist nicht formig aber das ist Gesetz, wie man schön sagt.

M.N.: Aber trotzdem gut, oder?

Grund: Na, ja, klar. Das ist ein Signal. Da ist, das was, beginnt das, was der Student oder Partner mit dem er redet, was er macht, das dann ernst machen, ernst. Das muss man sich aufbauen.

M.N.: Er hat die Arbeit ernst genommen. Seine Arbeit als Dozent und Bühnenbildner.

Grund: Ja, ja….

(…….)

M.N.: Material haben Sie fast kein es gehabt in der Schule.

Grund: In der Bibliothek besonders.

M.N.: Aber ich meine damals, als sie studiert haben, gab es wenig Material zum malen und so?.

Grund: Ach, so! ja, das haben wir …. Das ist unser Beruf furchtbar (…) „Das ist deine, deine Sache“. Da musste man sich kümmern. Das war ja auch eine Frage (jetzt ist idiotisch) schwimmt hier alles im Meer von guten Sachen, aber es gab gar nichts, es gab nichts zu liefern.

M.N.: Also einfach war es nicht.

Grund: (……)

M.N.: Das haben Sie einfach so bekommen (Buch)

Grund: (…….) Gab’s ab und zu etwas (Bücher), aber damit konnte man nicht rechnen.

M.N.: Und was haben Sie noch mit Appen erlebt? Vieles, oder?

Grund: Also es ist, wie man so schön sagt, eine Respektperson.

M.N.: Und er war ein guter Mensch

Grund: Ja, sicher aber nicht so in die Richtung verkitscht oder so. Das musste stabiles sein. So stabil, wie er ist.

(…….)

Bücher, die es gab, weil es war jede Bibliothek kaputt, dann hat man selber Bilderbücher gemacht. Na, ja! Alles was irgendwie nützlich ist ausschneiden.

(……)

Ich möchte auch sagen man wusste nicht hatte er gute Laune, das hat man nicht gemerkt.

M.N.: Aber war egal oder …..

Grund: Nein, nein, und dann gab‘s auch Mal ein Gefühls Abbruch: BLOO!!!

(…….)

7. INDICE DE FOTOS

Foto 2.2. 1 Cerificado de trabajo de Gerhard David. 36

Foto 2.2. 2 Primer Consejo estudiantil elegido. ……..…….36

Foto 2.2. 3 Primer Consejo estudiantil provisional. 36

Foto 2.3. 1 Apertura escuelas de arte ……..……45

Foto 3.2.1.2. 1 *Kurhaus Bühlau*…… 87

Foto 3.2.1.2. 2 *Kurhaus Bühlau.* ……... 88

Foto 3.2.2. 1 Tonhalle……..89

Foto 3.2.1.2. 3 *Fidelio.* Kurhaus Bühlau. 16.07.45 ……..90

Foto 3.2.1.2. 4 *Fidelio.*Kurhaus Bühlau. 16.07.45 ……....91

Foto 3.2.1.2.5 *Nathan el sabio* ……..91

Foto 3.2.1.2. 6 *Nathan el sabio.*Tonhalle. 10.07.45 ……..93

Foto 3.2.1.2. 7 Nathan el sabio. 10.07.45 ……93

Foto 3.2.1.2. 8 *Las bodas de Figaro*.10.08.45 ……...94

Foto 3.2.1.2. 9 *Las bodas de Figaro*.10.08.45……...95

Foto 3.2.1.2. 10 *Las bodas de Figaro*.10.08.45 ……95

Foto 3.2.1.2. 11 Concierto de Joseph Keilberth. 05.01.46. Tonhalle ……...96

Foto 3.2.2. 1 Tonhalle……..89

Foto 3.2.2. 2 Frente del Teatro Nacional. ……98

Foto 3.2.2. 3 Perfil Teaatro Nacional……98

Foto 3.2.2. 4 Planta Teatro Nacional. ……..99

Foto 3.2.2. 5 Reapertura Teatro Nacional de Dresde. 100

Foto 3.2.2. 6 *Simón Bolivar.* 23.09.48. ……..... 101

Foto 3.2.2. 7 Reapertura Teatro Nacional de Dresde …… 102

Foto 4. 1. Karl von Appen. 1950 108

Foto 4. 2 Carta de Henneberg al alcalde Wildauer..... 112

Foto 4.3. 1 *David* 128

Foto 4.3. 2 *El principe de madera.* 129

Foto 4.3. 3 *El castillo del duque Barbazul*. 131

Foto 4.3. 4 *Como en mayo antaño.* 131

Foto 4.3. 5 *Musik. "Vom Regen in ie Traufe".* 132

Foto 4.3. 6 *Musik. "Hinter schwedischen Gardinen".* 132

Foto 4.3. 7 *Oberón.* C. M. von Weber. 1934 133

Foto 4.3. 8 *Oberón.* C. M. von Weber. 1934..... 133

Foto 4.3. 9 *Oberón.* C. M. von Weber. 1934 134

Foto 4.3. 10 *Oberón.* C. M. von Weber. 1934 134

Foto 4.3. 11 *Oberón.* C.M. von Weber. 1934 135

Foto 4.3.1.1. 1 *El capitán de Köpenick* 136

Foto 4.3.1.2. 1 *La cuestión rusa*..... 140

Foto 4.3.1.3. 1 *Salomé*. 142

Foto 4.3.1.3. 2 *Salomé.* 144

Foto 4.3.1.3. 3 *Salomé.* 144

Foto 4.3.1.4. 1 *Fidelio.* 146

Foto 4.3.1.4. 2 *Fidelio.* 147

Foto 4.3.1.4. 3 *Fidelio.* 147

Foto 4.3.1.5. 1 *Bienes*..... 149

Foto 4.3.1.6. 1 Suiza Sajona. *Schwedenlöcher* 150

Foto 4.3.1.6. 2 Suiza Sajona. Cascada 151

Foto 4.3.1.6. 3 *El cazador furtivo.* La garganta del lobo. 152

Foto 4.3.1.6. 4 *El cazador furtivo.* Garganta del lobo 152

Foto 4.3.1.6. 5 *El cazador furtivo.* 153

Foto 4.3.1.6. 6 *El cazador furtivo.* 154

Foto 4.3.1.6. 7 *El cazador furtivo.* ……. 155

Foto 4.3.1.7. 1 *Antigona.* Sófocles. …….. 157

Foto 4.3.1.7.2. 1 *Antigona.* Carl Orff 160

Foto 4.3.1.7.2. 2 *Antigona.* Carl Orff ……163

Foto 4.3.1.7.2. 3 *Antigona.* Carl Orff 164

Foto 6.2.2.1. 1 Tonhalle, 1946. Segundo piso…… 216

Foto 6.2.2.1. 2 Esbozo platea Tonhalle…… 217

Foto 6.2.2.1. 3 Plano platea Kuhrhaus Bühlau…… 218

Foto 6.2.2.1. 4 Planta y alzado Kurhaus Bühlau, 1946…… 219

Foto 6.2.2.1. 5 Foso Teatro Nacional de Dresde. 1948 220

Foto 6.2.2.1. 6 Planta Teatro Nacional. 1948 221

Foto 6.2.2.1. 8 Sección Teatro Nacional de Dresde inaugurado en 1948 221

8. BIBLIOGRAFIA

8.1 CRÍTICA TEATRO Y KARL VON APPEN.

[S.N.]. „Auftakt mit Beethoven.“ Herausgeber: Archiv der sächsischen Staatsoper. *Der Sonntag*, octubre 3.10.1948.

[S.N.]. „Der neue "Fidelio" im neuen Haus. Festliche Eröffnung des Grossen Hauses mit Beethoven.“ Herausgeber: Archiv der sächsischen Staatsoper. *UNION*, Nr. 91 (septiembre 1948).

[S.N.]. „Dresdener Theaterweihe. Das "Große Haus" mit "Fidelio" eröffnet.“ Herausgeber: Archiv der sächsischen Staatsoper. *Der Morgen*, septiembre 24.9.1948.

[S.N.]. „Ewig junge "Salome". Glanzvolle Strauß -Erneuerung der Dresdner Oper.“ Herausgeber: Archiv der sächsischen Staatsoper. *Sächsische Tageblatt*, Nr. 111 (1947).

[S.N.]. „Für KARL VON APPEN - nützliche Rückschau.“ Herausgeber: Akademie der Künste. *Sächsisches Tageblatt* (SÄCHSISCHES TAGEBLATT), 28/29.5.1983.

[S.N.]. „Theatergeschichte wird durch Dokumente wieder lebendig.“ (SÄCHSISCHE ZEITUNG) 26.4.1983.

[S.N.]. „Wieder um gefeierte "Antigonae".“ (SÄCHSISCHE TAGESBLATT) 1950.

[S.N.]. „Brecht. er Ochse ist ein Fakt.“ *Der Spiegel*, 3.6.1953, woche Ausg.

—. „Durch Kunst überrumpelt. (Antigona).“ *Der Spiegel*, 27. julio 1950, woche Ausg.

—. „"BRÜCKE DES LEBENS" von Julius Hay im Großen Haus der Dresdner Staatstheater.“ *Theater der Zeit*, 1952, monatlich Ausg.

—. „Karl von Appen. Entwürfe für das Theater.“ *Kupferstisch-Kabinett des Staatlichen Kunstsammlungen*, 6.4 - 1.7.1983.

—. „Arbeiten Karl von Appen in Venedig.“ *Mitteilungen der AdK der DDR*, noviembre/diciembre 1980: 14 - 16.

APPEN, Karl v. „Gespräch über Bühnenbild. Varios escenógrafos realizada el 13.12.1968.“ *Theater der Zeit*, 1969, monatlich Ausg.

APPEN, Karl von. „Bühnenbildner auf Theaterschule? Ein persönlicher Diskussionsbeitrag aus der Praxis.“ (Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts) VI (1972).

—. „Ein neues Haus erstand.“ *Die Bauten der Staatstheater Dresden*, September 1948, Zur eröffnung des Grossen Hauses Ausg.: 7.

—. „Ein Wort Voraus.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1948, Erste Ausg.: 3.

—. „Einiges zum Bühnenbild.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1954, Spielzeit Ausg.: 43-45.

—. „Musik und Bühnenbild.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1950, Spielzeit Ausg.: 30-31.

—. „Raumgestaltung der Opernbühne.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1948, Spielzeit Ausg.: 21-24.

—. „Über die Kritik.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1949, Spielzeit Ausg.: 15-17.

—. „Die Dekoration und das Dekorative.“ *Mitteilungen der AdK der DDR*, enero/febrero 1976: 17-18.

—. „Der Bühnenbildner im Ensemble.“ *Theater der Zeit*, 1962, monatlich Ausg.

—. „Eine nicht gehaltene Ansprache Prof. Karl von Appen.“ *Theater der Zeit*, abril 1968, monatlich Ausg.: 12-13.

—. „Eine Versuchsstätte, die uns fehlt. Das Laboratorium des Moskauer Künstlerischen Akademischen Theaters.“ *Theater der Zeit*, 1953, monatlich Ausg.

APPEN, KARL VON, Interview geführt von Dieter Kranz. „Zur Wolfsschluchtszene in der 1000. Dresdner "Freischütz" - Aufführung im "Weber-Jahr" 1951.“ *Rundfunk der DDR.* (1965).

ARNOLD, Heinz. „Theater in Hellas.“ *PROGRAMA ESTRENO ANTIGONA*, 29.1.1950, Sächsisches Staatsoper Archiv Ausg.

ARNOLD, Heinz. „Was reizt dem Opern Regisseur an der Inszenierung des Schauspiels "Antigone"?“ (Staatstheater Dresden) 1948.

BERGER, Manfred [et al.]. *Theater in der Zeitwende, vol. I.* Bd. I. II Bde. Berlin: Henschel Verlag. Kunst y Gesellscaft, 1972.

BERGER, Stephan. „Über eine Schau Deutscher Bühnenbilder.“ *Theater der Zeit*, 1950, monatlich Ausg.

BERLINER ENSEMBLE-HELENE WEIGEL. *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*.

Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1967. 3a. Edición

BRAUN, Anne. „Aussagen über Karl von Appen.“ *Sonntag Berlin*, 1980: 8.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater 7. 1948 - 1956.* Herausgeber: Werner Hecht. Bd. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

BURBACH, Martin. „Orffs "Antigonae" - Kunst ohne Zukunft.“ (SÄCHSISCHE ZEITUNG /SLUB)) 2.2.1950.

DIECKMANN, Friedrich. *Karl von Appens Bühnenbilder am Berliner Ensemble.* 1. Edition. Herausgeber: Deutsche Akademie der Künste. Berlin: Hensechl Verlag. Kunst und Gesellschaft, 1974.

ECKHARDT, Paul. „Musiktheater der Jahrhundertmitte.“ (DIE UNION /Sächsisches Staatsoper Archiv)) 1.2.1950.

ENSEMBLE, BERLINER. *Karl von Appen. Altes und Neues.* Berlin: BERLINER ENSEMBLE. Hefte der Dramaturgie 2, 1990.

ERPENBECK, Fritz. „Formalismus und Dekadenz.“ *Theater der Zeit*, 1949, monatlich Ausg.

—. „Währeungsreform und Kunstleben.“ *Theater der Zeit*, 1948, monatlich Ausg.

—. „Zur Theatersituation in der Ostzone.“ *Theater der Zeit*, 1948, monatlich Ausg.

FISCHEL, Albert. „Spielleiter und Schauspieler.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1946, Spielzeit Ausg.: pp. 33-36.

FREIMÜLLER, Manfred. "SBS Dresden und das Dresdner Schauspielhaus. Zwei Geschichten mit vielen Berührungspunkten. *Bühnen Technische Rundschau.* Berlín.

G.G. „Neugeburt aus Tradition und Zeitgeist. Beethoven "Fidelio" im Großen Haus.“ (Sächsisches Tageblatt/Sächsisches Staatsoper Archiv) septiembre 1948.

GOLDHAMMER, Otto. „"Freiheit der Kunst" und Musikpolitik.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1950, Spielzeit Ausg.

GRUND, Manfred. „Für Karl von Appen.“ *Mitteilungen der AdK der DDR*, abril/mayo 1990: 19 - 21.

H.S. „KILGER, Henrich.“ *Theater der Zeit*, 1949, monatlich Ausg.

HAUSSWALD, Dr. Günter, [et al.]. „Dresdens Theaterbauten.“ *Die Baute der Staatstheater Dresden. Zur Eröffnung des grossen Hauses*, septiembre 1948.

HAUSSWALD, Günter. „Schöpferischer Dreiklang.“ *PROGRAMA ESTRENO EL CAZADOR FURTIVO*, 18.12.1949.

HECHT, Werner. *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des "Kaukasichen Kreidekreis".* Primera. Editado por Werner Hecht. Vol. 2062. Frankfurt am Main, Hessen: Suhrkamp, 1985.

HERZ, Joachim. „Karl von Appen in Dresden.“ *Theater der Zeit*, 1983, monatlich Ausg.

HERZ, prof. Joachim. „Karl von Appen in Dresden.“ *Dresdener Kunstblätter*, 1983.

HOLTZHAUER, Helmut. „Gegen den Formalismus in der Kunst. Zur Diskussion über Orffs "Antigonae".“ (Sächsische Zeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv) abril 1950.

JOHN, Hans Rainer. „Heinz Arnold erinnert sich.“ *Theater der Zeit*, 1986, monatlich Ausg.

Keilberth, Joseph. „Fidelio.“ *Fidelio 1948. Staatstheater Dresden.* Komp. Ludwig van BEETHOVEN. 1948 ff. 2011. CD.

KEIS. „Antike in moderner Musik. Deutsche Erstaufführung von Orffs "Antigonae"/von unserem nach Dresden entsandten Berichterstatter.“ (Deutsche National Zeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv) 1950.

KILGER, Heinrich. „Das Bühnenbild der Gegenwart.“ *Theater der Zeit*, 1954, monatlich Ausg.

KLUFT, Ernst. „Phantasie belebt das Theater. Karl von Appen - der Bühnenbildner des Berliner Ensembles.“ (NEUE ZEIT) 30.11.56.

KNOPF, Jan. *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: J.B. Metzler Theater, 1980. ISBN: 3-476-00445-7

KNOLL, Kurt-Werner, und Manfred FIEDLER. *Geschichte der Theatertechnik in der sowjetisch besetzten Zone. 1945 bis 1990.* Stolzenhagen: DTHG, 2005.

KOWALCZUK, Ilko-Sascha. *Geist im Dienste der Macht. Hochschulpolitik in der SBZ/DDR 1945 bis 1961.* Berlín: Ch. Links Verlag, 2003.

KRAUSE, Ernst. „Carl Orff: "Antigonae". Das neueste Werk des Nationalpreisträgers wurde in der Dresdner Staatsoper aufgeführt.“ (Sächsische Zeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv) 31.1.1950.

KRAUSE, Ernst. „Die neue "Salome". Ein großer Dresdner Strauß-Abend.“ (Sächsischer Zeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv) 15.9.1947.

KRAUSE, Ernst. „Dresdens neuer "Freischütz"/in der Staatsoper.“ (Sächsische Zeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv) diciembre 1949.

KRAUSE, Ernst. „Festspiel "Fidelio"/Die erste Oper im neuen Haus.“ (Sächsische Zeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv), Nr. 222 (septiembre 1948).

KRAUSE, Ernst. „Salome. Ein großer Dresdner StrauB.Abend.“ (Sächsische Zeitung) 15.09.19147.

KRAUSE, Ernst. „Salome. Glanzvolle Strauß - Erneuerung der Dresdner Oper.“ (Sächsische Zeitung) 11.9.1947.

LEDER, Lily. „"KATZGRABEN" von Erwin Strittmatter am Deutschen Theater Berlin. Nerliner Ensemble.“ *Theater der Zeit. Pp. 57-60*, 1953, monatlich Ausg.

LEGAL, Ernst. „Vorspruch.“ *PROGRAMA ESTRENO EL CAZADOR FURTIVO*, 18.12.1949, Sächsisches Staatsoper Archiv Ausg.

LINDEMANN, Reinhold. „Das Wert im Schicksalsraum der Bühne. Zur Neuinszenirung der "Antigone" im Staatlichen Schauspielhaus Dresden.“ (SÄCHSISCHES STAATSOPER ARCHIV) 1950.

MARKOW, P. „Formalismus und Realismus.“ *Theater der Zeit*, 1951, monatlich Ausg.

MARSCHALL-REISER, J. „Bundesarchiv. .“ *Ministerium für Kultur. Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten.* Detsche Kultur und Wissen online. Bundesarchiv. 2014. http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de (Zugriff am 5. octubre 2015).

MEIßNER, prof. „Deutsche Opernromantik/Der Freischütz unter Keilberth in Dresden.“ (Sächsisches Tageblatt/Sächsisches Staatsoper Archiv) diciembre 1949.

MEIßNER, Prof. „Dresdens großes Theater-Ereignis/Carl Orffs Antigonae.“ (Sächsische Tageblatt) 1950.

MEIßNER, prof. „Sophokles - Hölderlin - Orff I. Zur deutschen Erstaufführung von Carl Orffs "Antigonae"." (SÄCHSISCHE TAGESBLATT) 1950.

MICHEL, Peter. „Die Kunst hat wieder ein Heim in Dresden. Eröffnung des Interimstheater Dresdner Bühnen mit "Nathan der Weise"." (Tageszeitung) 1945.

ORLIK, Arnold. „Künstlerische Logik und auch Spiel der Phantasie.“ (NEUES DEUTSCHLAND) 29.6.1983.

P.E. „Der Freischütz. Neuinszenierung der Staatsoper.“ (Die Union/Sächsisches Staatsoper Archiv) diciembre 1949.

P.E. „Sie gestalten den 1000. Freischütz. Gespräche mit Gastregisseur, Dirigent und Ausstattungsleiter.“ (Union/Sächsisches Staatsoper Archiv) octubre 1951.

PALITZSCH, Ingeborg. „Larl von Appen zum 80. Geburtstag.“ *Mitteilungen der Akademie der Künste der DDR.*, Nr. 3 1980: 12.

PALITZSCH, Peter. „Der Bühnenbildner Karl von Appen.“ *Theater der Zeit*, 1956, monatlich Ausg.

PAUL, Wolfgang. *Kultisches Theater. "Antigonae" am Dresdner Staatsschauspiel.* Herausgeber: Sächsisches Staatsoper Archiv. Dresden, 1950.

PIETZSCH, Ingeborg. „Karl von Appen zum 80. Geburtstag.“ *Mitteilungen*, mai/juni 1980: 12.

PIETZSCH, Ingeborg, und Ingrid SEYFARTH. „Rundtischgespräch mit Teilnehmern der Prager Quadriennale.“ *Teather der Zeit*, 1968, monatlich Ausg.

PINTZKA, Wolfgang, [et al.]. „Realistisches Bühnenbild heute - Wirkungen Karl von Appen.“ *Mitteilungen der AdK der DDR*, mayo/agosto 1981: 19-23.

PONTO, Erich. „Gestaltung und Gestalten.“ *Gestaltung und Gestalten*, 1945, Spielzeit Ausg.

REIF, Guido. „Gestaltung und Gestelten.“ *Gestaltung und Gestelten*, 1951, 1950/1951 Ausg.

REINHARDT, V. „Politische Erwachsenenbildung unter dem Einfluss schulischer politischer Bildung.“ In *Aspekte der politischen Bildung nach 1945*, von V. Reinhardt. Hamburgo: Reinhold Krämer Verlag, 2004.

RENK, Anne. „Karl von Appen - Ein Maler im Theater.“ *Mitteilungen der AdK der DDR*, 1990: 18-19.

RIEDE, Erich. „Dresdner Musiktage 1951.“ (BERLINER NACHTEXPRESS) 20.10.1951.

RODENBERG, Hans. *Das grosse Vorbild und der sozialistische Realismus in der Darstellende Kunst.* Berlin: Haus der Kultur der Sowjetunion Berlin, 1952.

ROST, Annemarie. „Der Vorhang zu, und (fast) alle Fragen offen.“ In *The Brecht Yearbook 19*, von Margarete Steffin. Wisconsin: Univerty of Wisconsin, 1994.

ROTHER, Wolfgang. „Mart Stam in Dresden.“ In *Trotzdem. Neuanfang 1947. Zur Wiederöreffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden*, von Rainer BECK und Natalia KARDINAR. Dresden: Verlag der Kunst Dresden - Amsterdam, 1997.

RÜLICKE-WEILER, Käthe. *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1966

RUDOLFF, Kurt von. „Freischütz in 130 Jahr tausendmal.“ (Dresdner Nationalzeitung/Sächsisches Staatsoper Archiv) octubre 1951.

S.F. „"Freischütz" aus der Sächsischen Schweiz.“ (Sonntag/Sächsisches Staatsoper Archiv) 1.1.1950.

SANCHÍS SINISTERRA, J. Brecht i el teatre èpic *Literatura alemanya del segle XX.* Barcelona: Fundació Caixa de pensions, 1983, pp- 71 – 87.

SANDNER, Ingo. *Vierzig Jahre Hochschule für Bildende Künste Dresden 1947 - 1987.* Dresden, kein Datum.

SCHILLER, Andrea. *Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949.* 1. Herausgeber: Europäische Hochschulschriften. Bd. LXXIII. Berlin: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.

SCHÖNEWOLF, Karl. „"Fidelio" im neuen Dresdener Haus.“ Herausgeber: Neues Deutschland/Sächsisches Staatsoper Archiv. 24.9.1948.

—. „"Antigonae".Oper von Carl Orff. deutsche Erstaufführung an der Staatsoper Dresden.“ *Theater der Zeit*, 1950, monatlich Ausg.

SCHÖNEWOLF, Karl. „Von "Figaro" zur "Antigonae"/Opernreise Berln-Weimar-Dresden.“ (Der Sonntag) 1950.

SCHUCH, Friedrich von. „"Der Freischütz" in Dresden.“ *PROGRAMA ESTRENO EL CAZADOR FURTIVO*, 18.12.1949.

SELLO-CHRISTIAN, Myriam. „[s.t.] Aussage von Karl von Appen aus einem Artikel.“ (Wochenpost) 24.11.1956.

STUBER, Petra. *Spielräume znd Grenzen. Studien zum DDR-Theater.* Berlín: Christoph Links Verlag, 1998.

TÜRCKE, Karl. „Hinter der Kulissen des "Fliegenden Holländer"." *Dresdner Montas-Blätter*, 1962, monatlich Ausg.

ULISCHBERGER, Emil. *Schauspiel in Dresden.* Berlin: Henschelverlag, 1989.

WEBER, Carl M. von. „Carpeta El cazador furtivo. Fotos y documentos.“ (SÄCHSISCHES STAATSOPER ARCHIV) 1949.

WEYL, Roman. „Bühnenbildaustellung in München.“ *Theater der Zeit*, 1954, monatlich Ausg.

WOLF, Goette. *Carta a Henneberg sobre La cuestión rusa.* Dresden: SÄCHSISCHE STAATSOPER ARCHIV, 1947.

8.2 CRÍTICA ENSEÑANZA.

BECK, Rainer. „Geschichte 1945 - 1950. Vom Zusammenbruch zum Formalismusstreit, 7. Inmatrikulationsverfahern.“ In *Trotzdem. Neuanfang 1947. Zur Wiedereröffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden*, von Rainer Beck und Natalia Kardinar. Dresden: Verlag de Kunst, 1997.

HEINEMANN, Manfred. *Hochschuloffiziere und Wiederaufbau des Hochschulwesens in Deutschland 1945-1949. Die Sowjetische Besatzungszone.* Berlin: Akademie Verlag, 2000.

HIRCHE, Gerhard. „Die Jahre des Neubeginns nach der Zerschlagung des Faschismus (1945-1952).“ Kapitel VII von *DRESDEN. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989)*, von Manfred [et al.] Altner, Herausgeber: Hochschule für Bildende Künste Dresden, 391-424. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1990.

KRÖNIG, Waldemar [et al.]. *Anpassung Widerstand Verfolgung. Hochschule und Studenten in der SBZ und DDR 1945-1961.* Köln: Verlag Wissenschaft und Politik Claus-Peter von Nottbeck, 1994.

KÜNSTE, HOCHSCHULE FÜR BILDENDE. *Personal- und Vorlesungsverzeichnis Studiengang.* Dresden: HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE, 1951 - 1954.

NIKITIN, Andrej P. „Einleitung: Die Sowjetische Militäradministration und die Sowjetisierung des Volksbildungssystems in Ostdeutschland 1945 - 1949.“ In *Hochschuloffiziere und Wiederaufbau des Hochschulwesens in Deutschland 1945 - 1949.*, von Manfred HEINEMAN, 1 - 10. Berlin: Akademie Verlag, 2000.

ROTHER, Wolfgang. „Mart Stam in Dresden.“ In *Trotzdem. Neuanfang 1947. Zur Wiederöreffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden*, von Rainer BECK und Natalia KARDINAR. Dresden: Verlag der Kunst Dresden - Amsterdam, 1997.

8.3 CRÍTICA HISTORIA.

DIETRICH, G. *Um die Erneuerung der deutschen Kultur/Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949.*Berlin: Editorial Bietz, 1983.Pag. 303

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. *Política internacional. Año 1945.* Madrid: Espasa – Calpe,1990.Pp. 1301 - 1321

GOLDHAMMER, Otto. „Freiheit der Kunst' und Musikpolitik*. Gestaltung und Gestalten*, 5. Dresden: Dresdner Verlagsgesellschaft KG, 1950. pp. 9 - 14.

HAASE, Horst, [et al.]. *Literatur- und Kulturpolitk der SED.* Berlin: Dietz Verlag, 1986.

REINHARDT, V. Politische Erwachsenenbildung unter dem Einfluss schulischer politischer Bildung. *Aspekte der politischen Bildung nach 1945.* Hamburgo: Reinhold Krämer Verlag, 2004.

8.4 FUENTES PRIMARIAS. TEATRO Y KARL VON APPEN

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Bertolt Brecht Archiv.“ München, 1954.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Bertolt Brecht Archiv.“ Dollgow, 1954.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Bertolt Brecht Archiv.“ Berlín, 1953 - 1956.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Bertolt Brecht Archiv. Karl von Appen.“ Berlín, o.Z.

—. „Der kaukasische Kreidekreis.“ *Bertolt Brecht Archiv.* Herausgeber: BBA. Berlin, 1954.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. *Ernst Busch Archiv.* Berlín: Ernst Busch Archiv, 1953 - 1956.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. *Ernst Legal Nachlaß.* Berlín: Ernst Legal Nachlaß, 1949/1950.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Friedrich Dieckmann Archiv.“ Berlín, kein Datum.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Hans Lorbeer Archiv.“ Berlín, kein Datum.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. *Karl von Appen Archiv.* Cartas y documentos, Berlin: Akademie der Künste, 1945 - 1954.

—. „Katzgraben.“ *Bertolt Brecht Archiv.* Berlín, 1953.

ARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. *Ruth Berlau Archiv.* Berlín: Ruth Berlau, kein Datum.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Antigonae.“ Fotos, artículos de periódico, documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1947 - 1950.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Der Hauptmann von Köpenick.“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1945.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Die Brücke des Lebens.“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1951.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „El Holandés errante.“ Fotos, artículos periódicos, documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper Archiv, Dresden, 1951.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Fidelio. .“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1948.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Freischütz.“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1949.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Haben.“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1949.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Nathan der Weise.“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1945.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Russische Frage.“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1947.

ARCHIV, SÄCHSISCHES STAATSOPER. „Salome. .“ Fotos, artículos periódico y documentos, Teatro y ópera, Sächsische Staatsoper, Dresden, 1947.

ARCHIV SÄCHSISCHE STAATSTHEATER. Morgenstern. *Carta Lewitt.* Dresden:, 3.12.1951.

DRESDEN, HAUPTSTAATSARCHIV. *Kreistag/Kreisrat Dresden.* Dresden: LANDESREGIUNG SACHSEN, kein Datum.

DRESDEN, HAUPTSTAATSARCHIV. *LR Sachsen, Ministerium des Innern.* Dresden: LANDESREGIERUNG SACHSEN, 1945 - 1952.

DRESDEN, HAUPTSTAATSARCHIV. *Staatstheater Dresden.* Dresden: LANDESREGIERUNG SACHSEN, 1945 - 1954.

DRESDEN, HAUSPTSTAATSARCHIV. *Ministerium für Volksbildung. .* Dresden: LANDESREGIERUNG SACHSEN, 1945-1954.

FOTOARCHIV, AKADEMIE DER KÜNSTE. „Bertolt Brecht Archiv.“ Berlín, 1954.

FOTOTHEK, DEUTSCHE. „Appen.“ *Fotos.* Dresden: SLUB, kein Datum.

—. „Fotos.“ *Tonhalle.* SLUB, 1945 - 1948.

—. „Fotos.“ *Diseños escenografías Appen.* Dresden: SLUB, 1922 - 1950.

—. „Obras varias Appen.“ *Fotos.* Dresden: SLUB, 1937.

—. „Tonhalle Figaroshochzeit.“ *Fotos.* Dresden: SLUB, 1945.

—. „Tonhalle. Nathan der Weise.“ *Fotos.* SLUB, 1945 .

GRUND, Manfred, Interview geführt von Montserrat Navalpotro. *Entrevista sobre Appen* (2012).

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNG. Dresden: Kupferstich-Kabinett. Diesend, Andreas. „Diseños escenografías Karl von Appen. Pinturas. 1922 - 1951.

STADTARCHIV. „Angaben über Struktur Personal und Räumlichkeiten verschiedener kulturellen Einrichtungen der Stadt Dresden.“ Cartas y documentos, Stadt Dresden, Dresden, 1945 - 1946.

STADTARCHIV. „Berichterstattung über die Tätigkeit der Bühnen der Landeshaptstadt Dresden und Kontrolle durch das Kulturamt.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1945 - 1946.

STADTARCHIV. „Berichterstattung über die Tätigkeit der Bühnen der Landeshauptstadt Dresden und Anleitungstätigkeit durch das Kulturamt.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1946 - 1947.

STADTARCHIV. „Berichterstattung über die Tätigkeit kultureller Einrichtungen und kontrolle durch das Kulturamt.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1945 - 1946.

STADTARCHIV. „Berichterstattung über die Tätigkeit kultureller Einrichtungen und Kontrolle durch das Kulturamt.“ cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1944 - 1945.

STADTARCHIV. „Regellung personeller und organisatorischer Fragen sowie Berichterstattung des Dresdner Theaterwesens.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1945 - 1947.

STADTARCHIV. „Spielzeit.“ Documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1949-1950.

STADTARCHIV. „Tätigkeit der Bühnen der Landeshauptstadt Dresde. Generalintendanz - sowie Anleitung und Kontrolle durch das Kulturamt.“ Teatro, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1946 - 1948.

STADTARCHIV. *Tätigkeit der Bühnen der Landeshauptstadt Dresden sowir Anleitung und Kontrolle durch das Kulturamt.* Dresden: Stadt Dresden, 1946 - 1947.

STADTARCHIV. „Tätigkeit der Verwaltungsrates des Staatstheater Dresden.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1945 - 1948.

STADTARCHIV. „Tätigkeit des Kulturamtes und Berichterstatung des Abteilungen für künstlerische Gestaltung. Personalbestand Interimstheater.“ Cartas y documentos, Teatro, Landeshaupt Dresden, Dresden, 1945 - 1948.

STADTARCHIV. „Tätigkeit des Kulturauschusses.“ Cartas y documentos, Teaatro, Stadt Dresden, Dresden, 1947 - 1949.

STADTARCHIV. „Übersichten über künstlerisches und technisches Personal in den kulturellen Einrichtungen der Stadt Dresden.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1946.

STADTARCHIV. „Wirksamkeit der Deutschen Volksbühne Dresden beim Aufbau des Kulturellen Lebens der Stadt Dresden.“ Cartas y documentos, Teatro, Stadt Dresden, Dresden, 1946 - 1949.

8.5 FUENTES PRIMARIAS HISTORIA

AHfBK DRESDEN. 1945. Sig. 02/55. Orden de la Administración de Sajonia. Consejeria de Interior y Educación. del 3.11.1945. *Despedida antiguos miembros del NSDAP*.

AHFBK DRESDE. 23.12.1954. *2. Die Definition des sozialistischen Realismus*. (A. Mjasnikow, *Über die wichtigsten Grundzüge des soz. Realismus*. Presse der SU 1952/Nr. 32. S. 233) Acta 03/829

8.6 FUENTES PRIMARIAS. ENSEÑANZA

ARCHIV, HOCHSCHULE für BILDENDE KÜNSTE. „Akademie der bildenden Künste.“ Cartas y documentos, Enseñanza, HfBK, Dresden, 1945 - 1950.

ARCHIV, HOCHSCHULE für BILDENDE KÜNSTE. „Hochschule für Bildende Künste .“ Cartas y documentos, Enseñanza, HfBK, Dresden, 1950 - 1954.

ARCHIV, HOCHSCHULE für BILDENDE KÜNSTE. „Hochschule für Werkkunst.“ Cartas y documentos, Enseñanza, HfBK, Dresden, 1945 - 1950.

ARCHIV, HOCHSCHULE für BILDENDE KÜNSTE. „Karl von Appen Akte.“ Cartas y documentos, Dresden, 1945 - 1954.

ARCHIV, HOCHSCHULE für BILDENDE KÜNSTE. „Werkbund .“ Cartas y documentos, Enseñanza, HfBK, Dresden, 1945 - 1946.

DRESDEN, HAUPTSTAATSARCHIV. *Bezirksstelle für Unterrichtsmittel Dresden.* Dresden: LANDESREGIERUNG SACHSEN, 1945 - 1954.

8.7 ENTREVISTAS. REPORTAJES

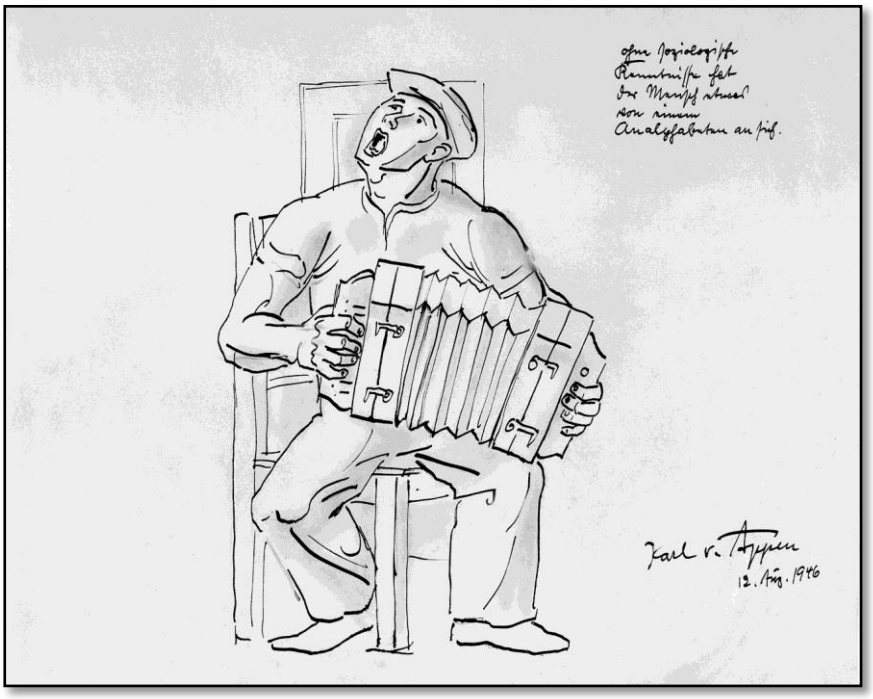
ROST, Annemarie, Interview geführt von Montserrat Navalpotro. *Karl von Appen* (abril 2011).

Conversación con Manfred Grund. Berlín, abril 2012

Semperoper Edition: 1000. Dresdner Freischütz 1951 – Dieter Kanz im Gespräch mit dem Bühnenbildner Karl von Appen. Publicado en Youtube el 12.04.2012

Semperoper Edition: Erinnerungen von Christel Goltz 2007. 60 Jahre nach der Salome Premiere: Christel Goltz erinnert sich ihrer Dresdner Jahre. Meine Salome.: Publicado 12.10.2011

Spanischer Tanz. **Karl von Appen. Oleo sobre madera contrachapada. 1937**
SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/Hüttel, Christa


Karl v. Appen
12. Aug. 1946