

Michael Heinemann (Dresden)

Musiktheater für ein sozialistisches Deutschland. Die Dresdner Oper in den Anfangsjahren der DDR

Es mag der Rückgriff auf ein bewährtes und im Ensemble präsenten Repertoirestück gewesen sein, der die Wahl einer Mozart-Oper für die Wiederaufnahme des Spielbetriebs der Dresdner Oper nach dem Zweiten Weltkrieg bedingte. Doch hatten auch die Fragen, die Mozart in seinen Bühnenwerken gestellt hatte, unmittelbare Relevanz: Wie sich Gesellschaft konstituiert und wie sich Herrschaft legitimiert, war in der Gegenwart des Jahres 1945 unvermindert aktuell. So geriet denn der Neuanfang der Dresdner Oper mit *Figaros Hochzeit* am 10. August 1945 ähnlich zum Programm wie die Wiedereröffnung des Schauspiels einen Monat vorher mit der Premiere von Lessings *Nathan der Weise*: Eine neue Gesellschaft, so die Quintessenz beider Werke, sei nur auf der keineswegs neuen, doch immer wieder missachteten Idee der Gleichheit ihrer Mitglieder aufzubauen.

In den Zeitungsberichten über diese *Figaro*-Inszenierung wird indes noch auffälliger als der humanistische Gehalt der Oper akzentuiert, dass Mozart das Musiktheater aus italienischer Dominanz befreit und einen neuen Typus etabliert habe, der zugleich als klassisch wie als „deutsch“ zu verstehen sei.

Zwei zentrale Aufgaben waren mithin bereits 1945 umrissen: die Suche nach einem Musiktheater, das die Idee einer neuen Gesellschaft umsetze, zugleich mit der deutschen Sprache nicht nur die lokalen Traditionen im Visier hatte, sondern auch die Öffnung für ein breites Publikum. Aufschlussreich ist dabei bereits in der ersten Spielzeit der Versuch, die Werkauswahl programmatisch zu überhöhen, um der Forderung nach gesellschaftspolitischer Relevanz und Akzeptanz durch ein breites Publikum zu genügen.

Besonders deutlich werden diese beiden Positionen in den Rezensionen über die Premiere von Richard Strauss' *Die schweigsame Frau* (23. November 1946), einem Werk, das nach seiner Dresdner Uraufführung 1935 verboten wurde, da der Komponist auf der Nen-

nung des als Juden verfeimten Stefan Zweig auf Plakaten und Programmen bestanden hatte. Als Oper eines „Dresdner“ Komponisten, als der Richard Strauss gelten konnte, zudem als ein im Dritten Reich indiziertes Werk erfüllte *Die schweigsame Frau* Kategorien, die allein aus formalen Gründen seine Wiederaufnahme opportun erscheinen ließen. Der Inhalt indes bot wenig Anhaltspunkte für eine gesellschaftspolitische Interpretation. Auch auf Grund seiner Musik konnte das Werk nicht ernsthaft ein Beitrag zur sehnsüchtig gewünschten „neuen“ deutschen Oper genannt werden.

Doch fühlte sich die Redaktion der *Sächsischen Zeitung* zum ersten Mal bemüht, einer ausführlichen, sachkundigen Rezension einen Nachtrag anzufügen, der *Die andere Seite* – so der Titel des Appendix – beleuchten sollte: „Soweit unser Kritiker. Etwas ganz anderes ist es, ob solch eine Oper jetzt zu restaurieren opportun ist. Ob eine dreimonatige Probenarbeit und ein solcher Aufwand für eine Sache, die bestenfalls nur einem kleinen Kreis von musikalischen Feinschmeckern, sensitiven Aestheten und Literaten etwas zu sagen hat, zu rechtfertigen ist“.¹ Denn weite Kreise des Volkes ständen solcher Kunst verständnislos gegenüber, wohingegen es angezeigt sei, ihnen „auch seelischen Aufschwung, künstlerische Erbauung zu geben“.

Das Werk, das diesen Vorgaben einer „neuen“ Oper für die „neue“ Gesellschaft genügen konnte, blieb Desiderat. Doch die Idee eines forcierten Realismus’ auf der Bühne hatte allgemeine Akzeptanz gefunden, und Heinz Arnolds Inszenierung von Verdis *La Traviata* und Flotows *Martha* (in der Inszenierung von Heinrich Tessmer) mit Bühnenbildern Karl von Appens waren allseits als Relektüre von Texten gewürdigt worden, die neue und als überzeugend empfundene Tiefenschichten freilegten. Manches auch aus Gründen der Einbindung des neuen deutschen (Teil-)Staates in die osteuropäische Völkergemeinschaft aufgenommene Werk des Repertoires, etwa Tschaikowskys *Pique Dame* oder Dvořáks *Rusalka*, fand trotz offiziöser Intention wenig Gnade vor allem in der auswärtigen Presse.² Vielmehr scheint es, dass die Auffassung, Oper und Musiktheater sei-

¹*Sächsische Zeitung*, 26.11.1946.

²Vgl. Rezension von G. G. über *Pique Dame* in: *Sächsische Zeitung*, 8.11.1947, sowie besonders die Notiz von P. W. in: *Berliner Kurier*, 19.2.1948.

en nicht ohne gesellschaftspolitische Implikationen denkbar, auch bei jenen Rückhalt gefunden hatte, die zuvor auf einer unbedingten Autonomie des Kunstwerks insistiert hatten. Zugleich aber wurde auch eine allzu vordergründige ideologische Deutung eines Werkes von Seiten der Regisseure vermieden. Zweifellos bot auch die Auswahl der Stücke wenig Angriffspunkte, weder dem Vorwurf restaurativer Traditionspflege, noch für eine vorschnelle Instrumentalisierung. Neuinszenierungen und Repertoire sind in den ersten Nachkriegsjahren ebenso ein Reflex der räumlich beschränkten Bedingungen und künstlerisch ungemein großen Möglichkeiten des Dresdner Ensembles, dem mit Erich Ponto (Generalintendant), Heinz Arnold (Spielleiter), Joseph Keilberth (Generalmusikdirektor) und Karl von Appen (Leiter des Ausstattungswesens) Persönlichkeiten von theatergeschichtlich nachgerade legendärem Rang vorstanden. Die Qualität des Sängersonals stand ihnen in nichts nach, die Namen von Christel Goltz, Elfriede Trötschel oder Josef Herrmann sprechen für sich.

Dieses insgesamt 27 Werke umfassende Repertoire der ersten Nachkriegsjahre (siehe Tabelle 1) ist nicht nur signifikant in der Auswahl der gespielten Werke, sondern kaum weniger hinsichtlich derjenigen Opern, die nicht aufgenommen wurden. Mag man das Fehlen der großdimensionierten Musikdramen Richard Wagners³ wie auch der *Elektra* von Richard Strauss mit den räumlich begrenzten Möglichkeiten begründen, die sicherlich auch das vollständige Manko der Grand Opéra bedingen, so sind doch auch weder Belcanto-Opern noch schon deutsche Singspiele im Spielplan zu finden.⁴ Die russische Oper vertritt allein Tschaikowsky. Mit Dvořáks *Rusalka* und Smetanas *Die verkaufte Braut* sind zwei weitere Werke des slawischen Repertoires vertreten, die jedoch im deutschsprachigen Raum dauerhaft eingeführt waren. (Eine forcierte Pflege der Musik der osteuropäischen Nachbarn sollte erst nach der Gründung der DDR einsetzen.)

³Geplant war immerhin bereits für die erste Spielzeit eine konzertante Aufführung des *Fliegenden Holländers*; vgl. Heinz Arnold, *Tradition und Erneuerung*, in: *Gestaltung und Gestalten* 1 (1945), S. 16.

⁴In der ersten Spielzeit hätte Gaetano Donizettis *Don Pasquale* zur Aufführung kommen sollen; vgl. Arnold, *Tradition und Erneuerung*, S. 16.

Tabelle 1: Repertoire der Dresdner Oper 1945-1949

Premiere	Werk	Dirigat/Regie	Aufführungen: 10.8.1945–31.12.1946 1.1.–31.12.1947 1.1.1948–15.7.1949
10.8.1945	Mozart, <i>Figaros Hochzeit</i>	Keilberth/Arnold	25 7 1
14.9.1945	Beethoven, <i>Fidelio</i>	Keilberth (konzertant)	10 2 –
12.10.1945	R.Strauss, <i>Ariadne auf Naxos</i>	Keilberth/Arnold	12 3 3
23.11.1945	Nicolai, <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	Keilberth/Arnold	40 13 27
2.2.1946	Verdi, <i>Ein Maskenball</i>	Keilberth (konzertant)	8 1 –
12.2.1946	Puccini, <i>La Bohème</i>	Keilberth/Arnold	19 13 14
23.3.1946	Offenbach, <i>Hoffmanns Erzählungen</i>	Keilberth/Arnold	15 5 10
30.5.1946	Lortzing, <i>Der Waffenschmied</i>	Hübner/Arnold	33 17 8
20.7.1946	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i>	Keilberth/Arnold	13 14 11
18.8.1946	d'Albert, <i>Tiefland</i>	Hintze/Tessmer	13 8 15
30.8.1946	Verdi, <i>Othello</i>	Keilberth (konzertant)	2 2 –
9.10.1946	Puccini, <i>Tosca</i>	Keilberth/Arnold	8 10 14
23.11.1946	R.Strauss, <i>Die schweigsame Frau</i>	Keilberth/Arnold	5 7 –
18.1.1947	Smetana, <i>Die verkaufte Braut</i>	Löwlein, Hübner, Hintze/Tessmer	– 28 11
7.3.1947	Blacher, <i>Die Flut</i>	Keilberth, Hübner/Arnold	– 9 –
7.3.1947	Orff, <i>Die Kluge</i>	Keilberth, Hübner/Arnold	– 9 –
26.4.1947	Verdi, <i>La Traviata</i>	Löwlein/Arnold	– 18 37
22.6.1947	Tschaikowsky, <i>Pique Dame</i>	Keilberth, Löwlein/Arnold	– 12 14
14.9.1947	R.Strauss, <i>Salome</i>	Keilberth/Arnold	– 7 5
5.10.1947	Flotow, <i>Martha</i>	Löwlein, Hübner/Tessmer	– 6 12
19.11.1947	Puccini, <i>Madame Butterfly</i>	Löwlein/Arnold	– 8 24
30.1.1948	Dvořák, <i>Rusalka</i>	Keilberth/Arnold	– – 14

Fortsetzung Tabelle 1

Premiere	Werk	Dirigat/Regie	Aufführungen: 10.8.1945–31.12.1946 1.1.–31.12.1947 1.1.1948–15.7.1949
10.3.1948	Lortzing, <i>Der Wildschütz</i>	Hübner/Wildhagen	– – 11
19.3.1948	Leoncavallo, <i>Der Bajazzo</i>	Löwlein/Arnold	– – 19
4.5.1948	Mozart, <i>Così fan tutte</i>	Keilberth /Arnold	– – 8
2.6.1948	Verdi, <i>Rigoletto</i>	Löwlein/Tessmer	– – 15
8.9.1948	Rossini, <i>Der Barbier von Sevilla</i>	Löwlein/Tessmer	– – 18

Dass weder Gluck noch Pergolesi im Spielplan vertreten sind, ist weniger überraschend als das vollständige Fehlen von Werken der Zwischenkriegszeit: Die Namen von Hindemith, Schreker, Busoni, Weill, Krenek, Brand und Berg sucht man vergebens – um so verblüffender, als nicht wenige Werke dieser Komponisten in Dresden uraufgeführt worden waren und seinerzeit den europäischen Rang des Hauses bezeichnet hatten. Rehabilitierung verfemter Künstler ist keine Intention der Programmgestaltung. „Neue Musik“ repräsentieren nun lediglich Carl Orffs *Kluge* sowie – als einzige Uraufführung überhaupt⁵ – Boris Blachers *Flut*.⁶

Besonders auffallend aber ist das Fehlen eines weiteren Komponisten: Von Carl Maria von Weber fand nicht einmal der *Freischütz* einen Platz im Spielplan der Nachkriegsjahre, der doch ausgesprochen publikumsorientiert wirkt. In der Wahl der Stücke konservativ, qualitativ hinsichtlich der musikalischen Ausführung, experimentell jedoch nur in Bezug auf Regie und Ausstattung, zeigt sich die Dresdner Oper der ersten Nachkriegsjahre um eine Tradition bemüht, deren behutsame, doch konsequente Neuinterpretation durch den Ansatz der Regie gekennzeichnet ist, ein Werk des Musiktheaters nicht

⁵Geplant war 1945 auch ein Werk von Igor Strawinsky, wobei *Die Geschichte vom Soldaten* oder *Persephone* zur Wahl standen; vgl. Arnold, *Tradition und Erneuerung*, S. 16.

⁶Vgl. Rezension von R. Mr. in: *Sächsisches Tageblatt*, 6.3.1947.

als Objekt eines „klingenden Museums“ vorzuführen, sondern seine Bedeutung für das Publikum der Gegenwart herauszustellen.

Mit der Eröffnung des neuen Hauses der Dresdner Staatstheater, dem heutigen Schauspielhaus, zu Beginn der Spielzeit 1948/49, konnte das Repertoire um einige „große“ Werke des Musiktheaters bereichert werden. Dabei Kompositionen (*Fidelio* und *Neunte Symphonie*) von Beethoven für das Einweihungskonzert zu wählen, war gewiss Programm. Die deutliche Akzentuierung des ideengeschichtlichen Gehalts in den Berichten über diese Premiere reflektiert die zeitgeschichtliche Situation: Mit dem 20. Juni 1948 war in den westdeutschen Besatzungszonen eine neue Währung eingeführt worden, die ökonomische Unterschiede der deutschen Teilstaaten unmittelbar erkennbar werden ließ. Mithin vor die Schwierigkeit gestellt, das eigene, andere Wirtschafts- und Gesellschaftssystem zu legitimieren, bedurfte es auch in der Kunst einer alternativen Interpretation beim Rückgriff auf das gemeinsame historische Repertoire.

So war die Bedeutung, die dieser Inauguralaufführung einer neuen Spielstätte zukam, nicht allein eine künstlerische. Bezeichnenderweise erhielten nicht nur Josef Keilberth, Christel Goltz und Josef Hermann für ihre Interpretation den Nationalpreis, sondern auch die gesamte Produktion wurde – singulär in der Geschichte – mit dieser auch gesellschaftspolitisch zu verstehenden Auszeichnung gewürdigt.

Nur sechs Wochen nach der spektakulären Eröffnung des neuen Hauses bedeutete die Premiere des *Rosenkavaliers* die Rückkehr einer weiteren traditionsreichen „Dresdner“ Oper auf die Bühne, deren Ehrenrettung nur gelingt auf Grund der affektiv reichen Musik: Neben der Oper als „moralischer Anstalt“ müsse auch die heitere Oper mit ihren allgemein-menschlichen Zügen einen Platz in der neuen Gesellschaft haben.⁷

Es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass es gerade Werke des deutschsprachigen Repertoires waren, an denen sich die Diskussion um die „neue“ Oper entzündete. Wurden in diesen doch „überwunden“ geglaubte gesellschaftliche Zustände besonders offensichtlich; deren unreflektierte Tradition wäre nicht zu vertreten gewesen. Andererseits war die Popularität dieser Werke durchaus

⁷Rezension von eck- (= Paul Eckhardt) in: *Union*, 10.11.1948.

nützlich. Die Integration von eingängigen Tänzen und massenwirksamen Chören entsprach der Intention, dem Volk eine Kunst des Volkes vorzustellen, auf das vorteilhafteste. Eine Oper, die gleichermaßen der Forderung nach solch unmittelbarer Fasslichkeit wie dem Anspruch der Widerspiegelung aktueller gesellschaftlicher Probleme genügen konnte, bot das konventionelle Repertoire indes nur in allzu geringem Maße, als dass ein abwechslungsreicher Spielplan, wie ihn das traditionsreiche Haus auch verlangte, zu füllen gewesen wäre. Neue Opern, die beiden Postulaten nachkamen, waren ebenfalls Desiderate, sofern nicht ein bestimmtes Qualitätsniveau preisgegeben werden sollte.

Diese letzte, freilich meist unausgesprochen gebliebene Maxime der Leitung der Dresdner Oper – Keilberth, Ponto und Arnold – dürfte auch der Grund gewesen sein, warum der Spielplan der Jahre 1948/49 und 1949/50 weiterhin eher konservative Züge trug (siehe Tabelle 2).

Neben „großen“ Werken, deren Aufnahme in den Spielplan erst das neue Haus mit seinen anders dimensionierten Räumlichkeiten erlaubte, waren nun auch einige Erfolgsnummern des italienischen und französischen Repertoires vertreten. Bemerkenswert ist erneut das Fehlen deutscher Singspiele, mehr noch eine mit Strauss' *Daphne* als auch Wolf-Ferraris *Campiello* bestenfalls vorsichtig zu nennende Annäherung an das Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Wie zuvor Orffs *Die Kluge* steht nun Janáčeks *Kát'a Kabanová* als einzige Oper für neuere Tendenzen, abgesehen freilich von Orffs *Antigonae*, jenem Werk, dessen Dresdner Premiere – kurz nach der Salzburger Uraufführung – auch deshalb eine erregte Diskussion auslöste, weil zeitgenössische Musik, die nicht nur nach ihrem Entstehungsjahr als neu firmieren konnte, im Repertoire des Opernhauses zuvor keinen hohen Stellenwert besaß. Musiktheater in der Gegenwart hieß für Heinz Arnold vornehmlich eine neue Deutung vertrauter Werke, nicht aber die Förderung von Neukompositionen.

Die leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, die Orffs *Antigonae* zu Beginn des Jahres 1950 erregte, sind indes nur nachvollziehbar vor dem Hintergrund der Zeitgeschichte. Mit der Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 hatte sich ein zweiter deutscher Staat etabliert, dessen Selbstverständnis als sozialistische Republik eine veränderte Kunstpolitik forderte. Diese veränderte politische Situation führte zu Konse-

Tabelle 2: Repertoire der Dresdner Oper 1948-1950

Premiere	Werk	Dirigat/Regie	Aufführungen: 1948/49 1949/50
22.9.1948	Beethoven, <i>Fidelio</i>	Keilberth/Arnold	17 18
4.11.1948	R.Strauss, <i>Der Rosenkavalier</i>	Keilberth/Arnold	17 11
6.1.1949	Wolf-Ferrari, <i>Campiello</i>	Richter/Arnold	6 11
14.4.1949	Wagner, <i>Tannhäuser</i>	Keilberth/Tessmer	4 8
6.5.1949	Tschaikowsky, <i>Eugen Onegin</i>	Löwlein/Arnold	8 8
31.5.1949	Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i>	Richter/Arnold	5 9
4.6.1949	Rimsky-Korsakow, <i>Mozart und Salieri</i>	Löwlein/Arnold	2 –
14.8.1949	Janáček, <i>Kát'a Kabanová</i>	Richter/Arnold	– 6
18.9.1949	Mussorgsky, <i>Boris Godunow</i>	Keilberth/Arnold	– 11
15.10.1949	Donizetti, <i>Don Pasquale</i>	Kempe/Arnold	– 17
8.11.1949	Puccini, <i>La Bohème</i>	Kempe/Arnold	– 16
18.12.1949	Weber, <i>Der Freischütz</i>	Keilberth/Legal	– 17
27.1.1950	Orff, <i>Antigonae</i>	Keilberth/Arnold	– 7
26.3.1950	Adam, <i>Der Postillon von Lonjumeau</i>	Schubert/Tesmer	– 19
9.4.1950	Wagner, <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	Kempe/Arnold	– 5
11.6.1950	R.Strauss, <i>Daphne</i>	Kempe/Arnold	– 4
6.7.1950	Auber, <i>Fra Diavolo</i>	Schubert/Landsittel	– 6
25.7.1950	Verdi, <i>Othello</i>	Kempe/Arnold	– 2

quenzen in der Administration der Oper wie mittelbar dann auch hinsichtlich der Spielplangestaltung. Martin Hellberg, der neue Intendant seit der Spielzeit 1949/50, forderte: „Fortschrittliches Theater verlangt ein fortschrittliches Publikum“. Manches seiner ästhetischen Postulate hätte auch Arnold geteilt, kaum aber die mitunter kurios wirkenden Bemerkungen zur Erziehung des Publikums: „Wir werden ferner eine neue Art von Modenschauen durchführen, um eine zweckvolle schöne Sachlichkeit in das Bild unserer gesellschaftlichen Veranstaltungen zu bringen“. ⁸ Offensichtlich stand eine Ort und Anlass nicht hinlänglich angemessene Kleidung des „neuen“ Publikums zu befürchten. Auch

⁸Ebd.

die Oper möge sich volks- und lebensverbunden zeigen, jene Trennung von Kunst und Leben, respektive Kunst und Volk, die vormalig Ausdruck einer Isolation des Künstlers gewesen sei, gelte es aufzuheben. Nicht die Form eines Werkes sei entscheidend, sondern sein Inhalt, sein Bezug zur realen Situation des Publikums. Dies fordere neue Kunstwerke. Die Neuinterpretation traditioneller Werke könne nur ein Übergangsstadium bilden. Die Überlegungen Hellbergs sind freilich nicht originell, sondern Derivate von Thesen, die Andrej Schdanow auf der Tagung des Zentralkomitees der KPdSU im Januar 1948 präsentiert hatte und die in der Folge eine breite Diskussion um einen „Formalismus“ in der Kunst auslösten.

Hellbergs Programm wurde am 27. Januar 1950 publiziert, am Tag der Premiere von Carl Orffs *Antigonae*. Angesichts der möglicherweise bereits abzusehenden heterogenen Resonanz dieses Werkes bleibt offen, ob Hellberg die Neudeutung des klassischen Mythos als exemplarisch für seine innovativen Absichten ansah oder schlicht als bereits vor seiner Amtszeit geplante Produktion von Arnold und Keilberth noch verteidigen wollte. Denn Carl Orff stand insbesondere mit *Die Kluge* für ein Musiktheater, das den neuen politischen Vorgaben durchaus entsprach: Diese volkstümliche Geschichte, basierend auf einem Märchen der Gebrüder Grimm, bot eine leicht zu vermittelnde Moral, indem eine Bauerntochter durch ihre Klugheit nicht nur die Aufmerksamkeit eines Regenten findet und seine Frau wird, sondern dank ihres Listenreichtums auch sein autoritäres Gebaren entlarvt. Zudem enthielt das Libretto manche Sentenz, die vorzüglich als Diktum gegen Diktatur und staatliche Willkür zu verwenden war, allen voran jene vielzitierten Sätze des Bauern im Eingangsmonolog, deren kritischer Impetus – unbegreiflich genug – den nationalsozialistischen Machthabern bei der Frankfurter Uraufführung des Werks am 20. Februar 1943 nicht bewusst geworden waren: „Denn wer viel hat, hat auch die Macht,/ und wer die Macht hat, hat das Recht,/ und wer das Recht hat, beugt es auch,/ denn über allem herrscht Gewalt“.

Auch das Sujet, das Orff mit seiner *Antigonae* nach der Vorlage Hölderlins nun vorstellte, bietet auf den ersten Blick eine leicht zu proklamierende Moral: Der König, der Antigonae die Bestattung des im Kampf gegen ihn gefallenen Bruders unter Androhung der Todesstrafe versagt, und sie dann, als sie das Tabu durch Verweis auf

Naturrecht und zivilisatorische Gepflogenheiten überschreitet, dem Tode überantwortet, ist gesellschaftlich wie menschlich am Ende restlos isoliert.

Die ungewohnte Klanglichkeit sowie die Relevanz des Themas für den zeitgenössischen Hörer – Aspekte, die der Fachkritik den außerordentlichen Rang der *Antigonae* bezeichneten – dienten der Gegenseite zum vernichtenden Urteil über das Werk, das auch mit Stimmen „aus dem Volke“ gestützt wurde. Eines aber wurde nach der ausführlichen, kontrovers geführten Diskussion deutlich: Die „neue“ Oper für den „neuen“ Staat blieb weiterhin ein Desiderat. Doch dessen ideologische Prämissen mochte Heinz Arnold nicht mehr teilen: Mit Ende der Spielzeit 1949/50 verließ er Dresden und ging nach München. Auch Keilberth hielt es nicht mehr in Dresden. Und Christel Goltz ging nach Wien.⁹

Wie das Musiktheater im „neuen“ Staat auszusehen hatte, blieb offen – und entsprechend unspezifisch war der Spielplan der nächsten Jahre. Wieder weist er neue Werke nur in sehr geringer Zahl aus, jedoch eine Vielzahl beliebter Repertoirstücke, deren Popularität weder ein bestimmtes Gesellschaftssystem spiegelt, noch des Rückhalts irgendeiner politischen Doktrin bedarf (siehe Tabelle 3).

Berücksichtigt man zudem die Weiterführung älterer Produktionen, so wird die Dominanz eines konventionellen Repertoires noch deutlicher: Mozart, Verdi, Puccini bilden das Rückgrat eines Opernprogramms, das vor allem durch einen Mangel an Experiment und Risiko auffällt. Neue Werke und sperrige Interpretationen bleiben vereinzelt – sicher auch eine Folge wenig profilierter Gestalten in der Leitung des Hauses, von denen nicht einmal sicher ist, ob sie Konflikte vorsätzlich vermieden oder nur scheinbar mutlos agierten, wenn politische Vorgaben und finanzielle Zwänge ihren Handlungsspielraum beschnitten.

⁹Vgl. zur *Antigonae*-Diskussion auch Friedbert Streller, *Der Fall Antigonae. Akzente einer Orffschen Erstaufführung*, in: *Höhepunkte der Dresdner Operngeschichte im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung bedeutender Ur- und Erstaufführungen. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1989*, Dresden 1989 (Sonderhefte der Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden 13), S. 1004-1019.

Tabelle 3: Repertoire der Dresdner Oper 1950-1955

Premiere	Werk	Dirigat/Regie	Aufführungen: 1950/51 1951/52 1952/53 1953/54 1954/55
12.10.1950	Mozart, <i>Figaros Hochzeit</i>	Riede/Balhaus	22 - - 15 17
6.11.1950	Verdi, <i>Rigoletto</i>	Riede/Tessmer	12 11 7 9 1
13.11.1950	Weinberger, <i>Schwanda</i>	Schubert/Wosien	10 3 - - -
25.11.1950	Hartmann, <i>Des Simplicius Simplicissimus Jugend</i>	Riede/Sauer	7 - - - -
31.12.1950	J.Strauß, <i>Die Fledermaus</i>	Kempe/Sauer	27 12 - - -
27.1.1951	Verdi, <i>Der Troubadour</i>	Schubert/Haegle	10 8 - - -
13.3.1951	Oboussier, <i>Amphitryon</i>	Kempe/Sauer	3 - - - -
7.4.1951	Wagner, <i>Der fliegende Holländer</i>	Riede/Kreith	6 12 18 8 5
18.5.1951	Weismann, <i>Die pffiffige Magd</i>	Lenssen/Noack	6 - - - -
28.6.1951	Bizet, <i>Carmen</i>	Kempe/Sauer	6 - 2 8 7
21.10.1951	Weber, <i>Der Freischütz</i>	Riede, Kempe, Striegler, Schubert/ Hager	- 17 - 16 2
20.12.1951	Verdi, <i>Don Carlos</i>	Kempe, Schubert/ Kreith	- 8 9 6 3
9.2.1952	Wolf-Ferrari, <i>Die vier Grobiane</i>	Schubert/Reday	- 13 - - -
14.3.1952	Verdi, <i>Othello</i>	Riede/Arnold	- 6 10 13 7
21.3.1952	Lortzing, <i>Der Wildschütz</i>	Schubert, Wehding, Lenssen, Völkel/ Kreith	- 22 19 19 3
12.4.1952	Gluck, <i>Orpheus und Eurydike</i>	Kempe, Lenssen, Striegler/Eichhorn	- 10 8 4 5
28.5.1952	Mozart, <i>Don Giovanni</i>	Kempe, Schubert/ Eichhorn	- 5 9 11 9
17.6.1952	Mozart, <i>Così fan tutte</i>	Striegler/Arnold	- 5 24 17 16
24.7.1952	Puccini, <i>Der Mantel</i>	Kempe, Striegler/ Tittert	- 2 12 4 -
24.7.1952	Puccini, <i>Gianni Schicchi</i>	Kempe, Striegler/ Tittert	- 2 12 4 -

Fortsetzung Tabelle 3

Premiere	Werk	Dirigat/Regie	Aufführungen: 1950/51 1951/52 1952/53 1953/54 1954/55
26.10.1952	Szeligowski, <i>Die Scholaren von Kraków</i>	Górzynski/Eichhorn	- - 9 5 -
23.12.1952	R.Strauss, <i>Die Liebe der Danae</i>	Kempe/Eichhorn	- - 5 - 6
28.2.1953	Mozart, <i>Figaros Hochzeit</i>	Striegler/Tittert	- - 12 15 17
13.4.1953	Wagner, <i>Lohengrin</i>	Kempe, Striegler/ Kröber	- - 7 3 -
14.5.1953	Händel, <i>Ariadne</i>	Striegler/Fischer	- - 6 7 6
16.7.1953	Smetana, <i>Die verkaufte Braut</i>	Schubert/Tittert	- - 3 22 6
20.10.1953	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i>	Konwitschny/Lenssen	- - - 18 3
12.12.1953	Driesch, <i>Der Indianer</i>	Neuhaus/Fischer	- - - 8 -
14.2.1954	Wagner, <i>Die Walküre</i>	Konwitschny/Eichhorn	- - - 7 4
17.4.1954	Donizetti, <i>Der Liebestrank</i>	Knör/Tittert	- - - 11 12
21.5.1954	Smetana, <i>Der Kuss</i>	Knör/Tittert	- - - 3 2
12.6.1954	Orff, <i>Der Mond, Catulli Carmina</i>	Lenssen/Arnold	- - - 4 7
19.9.1954	Wagner, <i>Tannhäuser</i>	Konwitschny, Neuhaus/Tessmer	- - - - 10
16.10.1954	Cornelius, <i>Der Barbier von Bagdad</i>	Neuhaus/Voigt	- - - - 19
27.11.1954	Weber, <i>Der Freischütz</i>	Kleiber, Neuhaus, Knör/Fischer	- - - - 10
19.12.1954	Humperdinck, <i>Hänsel und Gretel</i>	Lenssen, Neuhaus, Konwitschny/Fischer	- - - - 22
30.1.1955	Verdi, <i>Der Troubadour</i>	Knör, Lenssen/ Eichhorn	- - - - 11
23.4.1955	Britten, <i>Albert Herring</i>	Knör/Herz	- - - - 9

Auch die außerordentlich geringe Pflege zeitgenössischer Werke mag als Folge der heftigen Auseinandersetzungen um Orffs *Antigona* wie auch der nahezu zeitgleichen Erfahrungen mit Dessaus *Die Verurteilung des Lukullus* in Berlin zu werten sein.¹⁰ So unscharf der Begriff des „Formalismus“ auch war und so willkürlich seine Verwendung anmutet, so wenig erquicklich war es für jeden, der in leitender Position Verantwortung trug, mit der Präsentation eines neuen Stücks sich solcher politisch motivierten Kritik auszusetzen, deren Konsequenzen für die weitere Lebensgestaltung kaum absehbar waren. Dass nach dem 17. Juni 1953 der Mut zum Risiko weiter sank und für die Theaterfestspiele des folgenden Jahres auf jegliche neue Musik zugunsten einer Pflege des „Erbes“ und in Sonderheit der Werke von Richard Strauss verzichtet wurde, braucht nicht zu überraschen.

Freilich war das Angebot an zeitgenössischen Bühnenwerken, die eine Inszenierung an einem großen Haus, wie es die Dresdner Oper nach wie vor darstellte, lohnte, keineswegs groß, und die engen kulturpolitischen Vorgaben für ein „realistisches“ Musiktheater dezimierten diesen Fundus noch weiter. Denn ungeachtet der Erfahrungen von Krieg, Diktatur, unsäglichem Leid und beispielloser Barbarei nun ein zukunftsfrohes, aufmunterndes Werk zu schreiben, zudem im Rückgriff auf Volkslied und Tanz jene musikalischen Elemente noch naiv umzusetzen, die zuvor ebenfalls staatlich missbraucht worden waren, bedeutete eine Aufgabe, der sich kein Künstler von Rang in Deutschland annahm. Umgekehrt verfiel jedes avancierte musikalische Mittel benutzende Bühnenwerk allzu leicht dem Verdikt des „Formalismus“ und/oder mangelnder Berücksichtigung der künstlerischen Wünsche und des Unterhaltungsbedürfnisses der „werkstätigen Bevölkerung“, wurde zudem leicht von konservativer Warte kritisiert, sofern es hinsichtlich seiner dramaturgischen und kompositorischen Qualitäten den von konventionell erfolgreichen Werken abgeleiteten Anforderungen nicht genügte. Dass ein solches Klima neuer Kunst wenig zuträglich war, bezeichnet ein Dilemma, das die scheinbare Passivität der ostdeutschen Intendanten entschuldigen und die einschlägigen

¹⁰Vgl. Joachim Lucchesi (Hrsg.), *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung ‚Das Verhör des Lukullus‘ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993.

Vorwürfe der Partei-Presse, in vielen Bühnen der DDR stände kein neues deutsches Stück auf dem Spielplan, ungeachtet ihrer faktischen Korrektheit doch ins Leere laufen lässt.¹¹

Unter solchen Auspizien waren auch die zaghaften Dresdner Bemühungen um zeitgenössisches Musiktheater wenig erfolgreich. Zwar schien Karl Amadeus Hartmanns *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* zahlreiche Anforderungen zu erfüllen, die an die neue Oper und die Haltung des Komponisten gestellt wurden – ein junges Werk (zuerst im Bayerischen Rundfunk München am 2. April 1948 aufgeführt) in moderner, doch keineswegs avancierter musikalischer Diktion, ein einfach strukturierter Plot aus dem Erbe der deutschen Literatur, schließlich ein im Nationalsozialismus verfolgter Komponist, dessen Rehabilitierung nun die antifaschistische Einstellung des neuen Staates aufs willkommenste demonstrieren konnte. Doch die Aufführung am 25. November 1950 anlässlich der Dresdner Musiktage war alles andere als ein Erfolg, den das Libretto hätte erwarten lassen können: Der Traum des Bauernjungen Simplicius von einem Baum, dessen Wurzeln das überwuchernde Gezweig nicht mehr tragen können und zu ersticken drohen, wird ihm, als er, zum Hofnarren geworden, ihn vor dem Landesherrn referiert, als Allegorie der gesellschaftlichen Verhältnisse bewusst; in gemeinsamer Aktion mit den Bauern wird Simplicius zum Anführer eines Aufstandes.

Immer deutlicher wird nun auch der politische Ton der Rezensionen: Hartmanns *Simplicius* sei eine Neuauflage der *Antigonae*, aber noch „abgeschmackter in der musikalischen Aussage, noch pessimistischer im Inhalt“: „Im letzten Bild wird uns dazu eine so schamlose Szene zugemutet, daß ein Abgott des amerikanisierten, absterbenden Bürgertums Westeuropas wie Jean Paul Sartre vor Neid erblassen würde“.¹² In der Musik, die nicht weit entfernt sei von dem „Schönbergischen Zwölf-Töne-Unsinn“, werde gezeigt, was Formalismus ist „in seiner individualistischen Effekthascherei, seinen konstruierten Phrasen [...], seinem chaotischen Empfinden in der Tonsprache. Diese Art von Musik ist ein nutzloses Spiel, lebensunfähig, ohne

¹¹Walter Pollatschek, *Mehr Gegenwartsstücke auf unsere Bühnen. Zur Spielplangestaltung unserer Theater*, in: *Neues Deutschland*, 18.3.1954.

¹²Vgl. Bericht von Klaus Vogt in: *Sächsische Zeitung*, 12.12.1950.

Zukunft“.¹³ Hier schreibe sich die Bourgeoisie ihre Grabmusik und versuche ihre eigene Verwirrung in Arbeiterklasse und werktätige Intelligenz zu tragen.¹⁴

Auch die Uraufführung des *Amphitryon* des Schweizer Robert Oboussier am 13. März 1951 bot keinen Beitrag zur Lösung der Frage nach einer zeitgemäßen realistischen Oper. Weder aufgrund seines klassischen Sujets von den Amouren des Göttervaters Zeus, noch aufgrund der Musik, die „konventionell und spießig“¹⁵ genannt wird – ein Urteil, das durch die anhaltende Erfolglosigkeit des wiederholt als schwach bezeichneten Werkes im Nachhinein vom Ideologieverdacht befreit worden ist.

Bei der nächsten Premiere eines „zeitgenössischen“ Werks war das Risiko, das man einging, ungleich geringer: Sujet und Zuschnitt von Julius Weismanns *Die pfiffige Magd*, 1939 in Leipzig uraufgeführt,¹⁶ bezeichnet schon der Titel. Ebenso wenig avanciert wie die zu diesem heiteren Spiel komponierte Musik des Rheinberger-Schülers war auch die musikalische Diktion von Ermanno Wolf-Ferraris *Die vier Grobiane*, dem einzigen Werk, das in der folgenden Spielzeit als Novität aus dem 20. Jahrhundert auf den Spielplan gesetzt wurde. Keine Opern, die als Beitrag zum Problem der neuen Oper angesehen wurden, keine auch, gegen die eine Polemik nötig schien, ja keine, die überhaupt eine Diskussion lohnten.

Freundlich begrüßt wurde in der folgenden Spielzeit eine neue Oper aus Polen: Tadeusz Szeligowskis *Die Scholaren von Kraków*, bereits ein Jahr nach der Uraufführung in Wrocław übernommen, nicht zuletzt weil in ihr ein stalinistisches Thema, die Rebellion einer unterdrückten Bevölkerungsgruppe, behandelt wurde und eine patriotische Lösung am Ende stand. Auf einer historischen Begebenheit – den Studentenunruhen des Jahres 1549 – beruhend, reichlich bedacht mit Folklore und patriotischem Gesang, dazu leicht fasslich dank einer traditionellen Leitmotivtechnik und in einem heiter-gelösten Tonfall,

¹³Ebd.

¹⁴Ebd.

¹⁵Rezension von Berthold Moser in: *Sächsische Zeitung*, 17.3.1951.

¹⁶Erik Levi, [Artikel] *Weismann, Julius*, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 4, London/New York 1997, S. 1133f.

erfüllt dieses Werk zahlreiche Anforderungen einer „neuen“ realistischen Bühnenkunst, nach der man in der DDR suchte, ohne doch in der deutschen Geschichte ein ähnliches Thema zu finden.

So stagnierte die Entwicklung der Oper, freilich nicht nur in Dresden, wo man das vertraute Repertoire weiter pflegte, Aufführungen zählte und runde Summen – die 1000. Aufführung des *Freischütz* – zum Ereignis werden ließ. Die Intendanz aber musste sich den Vorwurf gefallen lassen, sie verfolge mit der Wahl der Novitäten gar Obstruktion. Auslöser dieser Kritik war die Premiere von Händels *Ariadne*, der ersten vor-Mozart'schen Oper, die nach dem Krieg in Dresden eine Neuinterpretation fand. Als Werk des nationalen kulturellen „Erbes“ entsprach Händels Oper ebenso den kulturpolitischen Vorgaben wie hinsichtlich ihres Sujets:

So hofft der Held der Oper, Theseus, der es unternimmt, sein Vaterland aus der schrecklichen Tributknechtschaft des Königs von Kreta zu befreien, nicht auf die Hilfe eines höheren Wesens, sondern vertraut allein auf die Kraft seines Mutes. Die Liebe zur Heimat, die Liebe zu Ariadne und die Liebe zu den unschuldigen Menschen, die als lebendiger Tribut dem Minotaurus zum Fraß bestimmt sind, verleihen ihm die Kraft, das Untier zu erschlagen und die Fesseln der Knechtschaft zu sprengen. Es ist klar, daß die Arbeiter und werktätigen Bauern in diesem starken Ideengehalt das Spiegelbild ihres eigenen Kampfes um nationale Befreiung vom Joch des Imperialismus sehen.¹⁷

Kritik entzündete sich an der Inszenierung, namentlich an dem abstrakten Bühnenbild sowie der oft abgedunkelten Bühne, die den Bezug zur Realität gänzlich verunklarten und eben nicht zu kampffrohem Optimismus aufriefen.

Auch Kurt Drieschs *Der Indianer*, wenige Monate vor der Dresdner Premiere in Köln unter dem Titel *Der Großindustrielle* vorgestellt, war „nicht das Werk, auf das wir gewartet haben“.¹⁸ Immerhin fand das Sujet Zustimmung, trotz der sprachlich dürftigen Fassung und selbst wenn die Geschichte mit ihrer antikapitalistischen Dritte-Welt-Idylle stark an Konfirmandenmoral gemahnt.

¹⁷Ebd.

¹⁸Bericht in: *Union*, 16.12.1953.

Nurmehr ein Werk aber hatte vor dem Urteil der Kritiker Bestand: Carl Orffs „Märchenoper“ *Die Kluge*, die als erste zeitgenössische Oper in den Dresdner Spielplänen der Nachkriegszeit (wieder) Aufnahme gefunden hatte. So lag es nahe – trotz der Auseinandersetzungen um *Antigonae* – eine weitere Oper des Münchner Komponisten vorzustellen: Mit dem *Mond* lag ein zweites Stück aus einem der *Klugen* vergleichbaren Genre vor. Und hier nun zeigte die Presse einhellige Zustimmung, die schon die Überschriften ausweisen, die vom „Triumph des lebendigen Musiktheaters“¹⁹ reden oder die Premiere eine „künstlerische Tat“²⁰ nennen. Lediglich das Werk, mit dem der *Mond* kombiniert wurde, trübte die Euphorie über den großen Theaterabend: Die *Catulli carmina* schienen den in der *Antigonae* gezeigten Stil des Komponisten unangenehm weiterzuführen. Die mühsame Suche nach der neuen Oper sollte hier, mit Orffs *Die Kluge* und *Der Mond*, ein erstes Ziel gefunden zu haben. Dass Orffs „Märchenoper“ der Forderung nach musikalischem Realismus allenfalls bedingt genügte, nahm man in Kauf:²¹ Ein Werk, das auch diesen Anspruch hätte erfüllen könne, fehlte weiterhin.

¹⁹Rezension von -dl- in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 17.6.1954.

²⁰Bericht von Dr. Heinz Haufe in: *Sächsisches Tageblatt*, 18.6.1954.

²¹Vgl. Udo Klement, *Das Musiktheater Carl Orffs*, Leipzig 1982 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 14), ferner Werner Thomas, *Orffs Märchenstücke. Der Mond – Die Kluge*, Mainz 1994.