

2 Die Intendanz Heinrich Allmeroth (1952–1954)

Durch Legals mehr oder weniger freiwilligen Abgang war es der politischen Führung der DDR möglich, einen Intendanten für die Deutsche Staatsoper zu bestellen, der ihren kulturpolitischen Vorstellungen besser entsprach als der bürgerliche Linke Ernst Legal, der niemals ein Hehl daraus gemacht hatte, dass für ihn die künstlerischen Kriterien immer vor den politischen rangierten. Dies wurde im Arbeiter- und Bauernstaat, wie sich die DDR seit 1952 offiziell selbst bezeichnete, anders gesehen. Für die Politik des Landes stand fest, dass in der Kultur »die politische Kritik bei der Beurteilung unserer Kunst primär« war und »die künstlerische Kritik sekundär«, wie Ministerpräsident Grotewohl bereits 1951 im Neuen Deutschland klargestellt hatte.¹²²

Für Legal musste schnell ein Nachfolger gefunden werden, der diese Leitlinie aus voller Überzeugung mittrug. Gleichzeitig aber sollte er auch über ausreichende Leitungserfahrung und eine entsprechende künstlerische Qualifikation verfügen. Die Anzahl von Personen mit einem solchen Anforderungsprofil war in der DDR allerdings relativ gering. Die Wahl der Stakuko fiel fürs Erste auf Heinrich Allmeroth, zu dieser Zeit Theaterintendant in Rostock. Allmeroth war promovierter Volkswirt, hatte danach Gesang studiert und eine Karriere als Tenor an mittleren deutschen Häusern gemacht. Bereits vor der Nazizeit war er in gewerkschaftlichen Funktionen tätig gewesen. Nach dem Krieg engagierte er sich im FDGB, den er ab 1950 auch in der Volkskammer der DDR vertrat. Seine eher geringe künstlerische Reputation machte ihn von Anfang an zu einem Verlegenheitskandidaten für das Amt eines Berliner Staatsoperndirektors. Wie wenig man auch an oberster Stelle dieser Lösung vertraute, beweist die Tatsache, dass der parteilose Allmeroth anfänglich nur als Stellvertretender Intendant der Deutschen Staatsoper installiert wurde, obwohl er de facto die Geschicke des Hauses bereits ab August 1952 leitete. Erst im Februar 1953 wurde er auch offiziell zum Intendanten des Hauses bestellt.¹²³

2.1 Neue politische Ausrichtung der Deutschen Staatsoper

Auch wenn die relativ kurze Amtszeit Allmeroths künstlerisch als eine Art Interregnum vor der Wiedereröffnung der renovierten Lindenoper angesehen werden muss, so stellt der Wechsel von Legal zu Allmeroth doch einen bedeutsamen Einschnitt in der Nachkriegsgeschichte des Hauses dar. Mit dem neuen Mann an der Spitze bekam die Stakuko jenen Einfluss auf die Geschicke der Staatsoper, die sie seit ihrer Gründung im Jahr davor immer vehementer durchzusetzen versucht hatte. Nun war sie in der Lage, den Kurs des Hauses ungehindert zu diktieren und ihre kulturpolitischen Vorstellungen durchzusetzen. Generell fühlte sich die Stakuko dazu berufen, die gesamte künstlerische Produktion der DDR unter ihre zentralistische Führung zu bringen. In ihrem Tun konnte sie sich auf den Artikel 34/III.8 der DDR-Verfassung stützen, der versprach, »die Kunst zu pflegen und ihr Schutz zu gewähren, insbesondere gegen den Mißbrauch für Zwecke, die den Bestimmungen und dem Geist der Verfassung widersprechen.«¹²⁴

122 Otto Grotewohl: Die Kunst im Kampf für Deutschlands Zukunft, in: Neues Deutschland, 2.9.1951.

123 Siehe Korrespondenz Allmeroth mit Stakuko 1952/53 in: LAB C Rep. 167/2084.

124 Zit. nach Zur Weihen: Komponieren, S. 128.

Den Startschuss für die generelle politische Neuausrichtung der Oper in der DDR gab ein nicht namentlich gezeichneter Leitartikel im »Neuen Deutschland« vom 1. November 1952 mit dem Titel »Für eine deutsche Nationaloper!« Darin wurde eingangs festgestellt, dass die Komponisten des Landes in der Zwischenzeit ihr musikalisches Können bereits eindrucklich unter Beweis gestellt hätten. Jedoch:

»Mit Recht verlangt deshalb das deutsche Volk von seinen Komponisten nunmehr die Lösung jener großen Aufgabe, die von entscheidender Bedeutung für unseren Kampf um die nationale Einheit und Unabhängigkeit ist: die Schaffung einer deutschen Nationaloper.« Eine solche würde durch »die außerordentlich tiefe Wirkung auf das menschliche Bewusstsein (...) alle patriotischen Saiten in der Seele des deutschen Volkes zum Klingen bringen und in ihm jene edle leidenschaftliche Begeisterung für den Kampf um die friedliche Vereinigung des deutschen Vaterlandes wecken helfen, die zur Lösung dieser historischen Aufgabe notwendig ist.«

Im Verlauf des Artikels wird der Schreiber der Zeilen konkreter in seinen Vorstellungen. Unter einer deutschen Nationaloper müsse man

»... eine solche Oper verstehen, die sowohl in dem Gehalt ihrer Musik wie in ihrer dramatischen Konzeption ein wahrheitsgetreuer, historisch konkreter Spiegel der großen fortschrittlichen Triebkräfte der Geschichte des deutschen Volkes ist.«

Dies, so der Autor, sei eine Aufgabe, die es bisher in der deutschen Operngeschichte noch nicht gegeben habe, auch wenn er Ansätze dazu bei Weber, Lortzing und vor allem bei Wagners »Meistersingern von Nürnberg« findet. Jedoch auch Wagner habe »die richtige Einschätzung der deutschen Geschichte« gefehlt. Nun allerdings gelte es, »eine wirklich tiefgründige, wissenschaftlich fundierte Beziehung zu den großen progressiven Strömen des deutschen Volkes« zu finden und sie an historisch relevanten Themen (Bauernkriege, Befreiungskrieg 1813, Revolution 1848, antifaschistischer Widerstand) und Persönlichkeiten wie etwa Ulrich von Hutten, Thomas Münzer, Friedrich Engels, aber auch an Künstlern wie Andreas Schlüter, Balthasar Neumann, Goethe oder Mozart fest zu machen. Ausdrücklich weist der Artikel auf das große Vorbild der russischen Nationalopern hin, die es geschafft hätten, durch die Einbeziehung von Volksliedern eine Verbindung zwischen Kunst und Volk zu schaffen. Möglich gemacht werden sollte all dies »durch die Organisation einer planmäßigen und kollektiven Zusammenarbeit zwischen Komponist, Schriftsteller und Wissenschaftler.« Verlangt wird die Schaffung eines Gremiums von Mitgliedern der Akademie der Künste, der Stakuko und des Komponisten- bzw. Schriftstellerverbandes. Die Zeit für ein solches Unternehmen, so meint der Autor, sei nun reif:

»Wir haben ein neues Verhältnis zu unserer eigenen Geschichte, wir haben ein neues Verhältnis zu den nationalen Traditionen unserer Musik gewonnen. Wir haben die materiellen Mittel und die künstlerischen Kräfte zur Verwirklichung.«¹²⁵

125 Alle Artikel-Zitate, Neues Deutschland, 1.11.1952.

Nur vier Tage später, am 4. November 1952, beauftragte das Politbüro das »Neue Deutschland« »Stellung zu nehmen zu den Aufgaben der Staatsoper und zu den bisherigen Versäumnissen in der Arbeit«. ¹²⁶ Diesem Auftrag kam das Parteiorgan der SED am 19. Dezember 1952 mit dem Artikel »Zu den Aufgaben der Deutschen Staatsoper« nach. Darin wird gefordert, dass die Staatsoper zur Bildung der Nation beizutragen und den fortschrittlichen und humanistischen Ideengehalt der gespielten Werke herauszuarbeiten habe. Dabei sollte es vor allem darum gehen »die Kräfte für den Aufbau des Sozialismus (zu) verstärken.« ¹²⁷ Noch einmal wird »Lukullus« im Artikel als Paradebeispiel für formalistische Abirrungen herangezogen. Es gebe darin keine Geigen, Klarinetten und Oboen, dafür aber ein mit Reißnägeln präpariertes Klavier und neun Schlagwerke, »Ausdruck dafür, daß der Komponist Paul Dessau die Rolle der Melodie und der Harmonie in der Musik unterschätzt, ja sogar mißachtet, denn diese Unterdrückung des Melodischen entspringt einer bewußten Einstellung der Formalisten.« ¹²⁸

Daneben wird im Artikel auch das generell unbefriedigende Niveau der Inszenierungen bemängelt. Die Regisseure des Hauses würden noch nicht mit der wissenschaftlichen Exaktheit am Ideengehalt der Werke arbeiten.

»Es sollte in Zukunft keine Aufführung in der Deutschen Staatsoper geben, der nicht eine kollektiv erarbeitete, wissenschaftlich begründete, künstlerisch einwandfreie Regiekonzeption zugrunde liegt.« ¹²⁹

Neue Opernwerke sollten in der DDR also nun vor allem dazu beitragen, ein Nationalbewusstsein zu kreieren, und die gesellschaftliche Aufgabe eines Opernhauses auf dem platonischen Prinzip des Guten, Wahren und Schönen beruhen, welches bereits in der deutschen Klassik ein entscheidender künstlerischer Parameter gewesen war. Das Medium Oper wurde in die Pflicht genommen, dazu beizutragen, die Wurzeln zu einem antifaschistisch-antikapitalistischen Sozialismus nationaler Prägung zu implementieren; Aufbau also auf dem klassischen Erbe zum einen und Fortschritt hin zu einer idealen Zukunft zum anderen. 1950, anlässlich seiner Gedenkrede zum 250. Geburtstag von Johann Sebastian Bach, hatte der Musikwissenschaftler und Komponist Ernst Hermann Meyer eine Brücke von der Lenin'schen Erbetheorie, dem Postulat der Bewahrung und Weiterentwicklung der aus dem Bürgertum tradierten Kulturwerte im Sozialismus, eine Brücke zur Musik geschlagen und Lenins Gedanken zur Grundlage eines neuen sozialistischen Musikverständnisses ausgerufen. Sein 1952 erschienenes Buch »Musik im Zeitgeschehen«, in dem er seine antiformalistische Theorie einer realsozialistischen Musik vertiefte, sollte in der Folge zum theoretischen Grundlagenwerk neuer Musik in der DDR werden, das Meyers Vorstellungen als offizielle und allein gültige künstlerische Richtlinie für die nächsten Jahrzehnte einzementierte.

Oper als Kunstform hatte bei diesem neuen Kulturverständnis notwendigerweise langfristig auch einen anderen Stellenwert innerhalb der Gesellschaft einzunehmen. Sie sollte nicht mehr dem Vergnügen der bürgerlichen Klasse dienen wie ehemals, son-

126 Protokoll der Sitzung des Politbüros des ZK der SED, 4.11.52, in BAB, DY 30/IV 2/2/243, Bl. 715, zit. nach: Bien: Oper im Schaufenster, S. 97.

127 Neues Deutschland, 19.12.1952.

128 Ebenda.

129 Ebenda.

dern Bestandteil eines proletarischen Selbstverständnisses sein, darauf ausgerichtet, die Menschen in der Übergangsphase der »Diktatur des Proletariats« zu einer klassenlosen Gesellschaft zu führen. Und darüber hinaus sollte Oper auch noch zu einem deutschen »nation building« beitragen.

Die Deutsche Staatsoper war zum Zeitpunkt dieser staatlichen Vorgaben »ex cathedra« weit davon entfernt, einen solch anspruchsvollen gesellschaftspolitischen Auftrag erfüllen zu können. In Wahrheit versuchte sie im gnadenlosen Berliner Kulturkampf des Kalten Krieges mehr schlecht als recht zu überleben. Aber diese hochgesteckten Ziele sollten vermutlich auch dazu dienen, durch besonders kräftige propagandistische Agitation die realen Schwierigkeiten zu überdecken.

Die Stakuko sorgte schon sehr bald dafür, dass leitende Positionen der Deutschen Staatsoper nun ausnahmslos mit überzeugten Marxisten und Parteigängern der SED besetzt wurden. Am 5. Januar 1953 trat der Komponist Wilhelm Neef¹³⁰ sein Amt als neuer Chef dramaturg des Hauses an. Waren Dramaturgen bis dato vor allem damit beschäftigt gewesen, interne Aufgaben (wie etwa die Erstellung der Programmhefte) zu übernehmen, so wurde mit Neef die Position des Dramaturgen nun zu einer wichtigen Position an der Schaltstelle zwischen Kunst und Politik. Mit großem Ehrgeiz machte er sich sogleich daran, das Haus künstlerisch wie ideologisch umzukrempeln. Die Deutsche Staatsoper sollte seiner Ansicht nach durch ihn nun endlich den dringend notwendigen intellektuellen Überbau erhalten. Dabei ging Neef, wie von der Partei gewünscht, die Sache »wissenschaftlich« an, indem er seine Reformen auf marxistisch-leninistischer Basis durchführte. Den bisherigen Spielplan des Hauses fand er »nach recht undurchsichtigen Gesichtspunkten zusammengestellt«, die Inszenierungen

»... altes, statuarisches Operntheater ... Weder Solisten noch Chor und schon gar nicht Techniker und Verwaltungsangestellte befaßten sich mit der Problematik der neuen Einstudierungen.«¹³¹

Neef gründete einen »Stanislawsky-Zirkel«, um den Mitgliedern des Hauses die Grundlagen der sozialistisch-realistischen Theaterpraxis nahe zu bringen. Und er verlangte, dass die Spielleiter ab nun für jede neue Produktion eines Werks ihre Regiekonzepte der Dramaturgie vorlegten, die darüber vorab nicht nur künstlerisch, sondern auch in politisch-ideologischer Hinsicht befand und gegebenenfalls Einfluss nahm. Diese Konzepte sollten dann vor Probenbeginn mit der Intendanz und dem gesamten Ensemble einschließlich dem technischen Personal diskutiert werden. Durch dieses Procedere war nach Ansicht Neefs sichergestellt, dass nicht genehme Werkinterpretationen oder formalistische »Abirrungen« bereits im Keim unterbunden wurden. Neef verhehlte nicht, dass diese Neuerung im Haus keineswegs nur auf Begeisterung gestoßen war:

»Die Einführung der Regiekonzeption wurde sofort von reaktionären Kreisen, insbesondere aus den Reihen der westberliner Kollegen, heftig befehdet. Offensichtlich empfanden die westlichen Kreise diese Art der Arbeit als eine Bedrohung ihres objektivistischen

130 Wilhelm Neef (1916–1990); nicht zu verwechseln mit der späteren Dramaturgin des Hauses Sigrd Neef und deren Mann Hermann Neef, mit denen er nicht verwandt ist.

131 Bericht Wilhelm Neef an Stakuko über die ideologisch-künstlerische Arbeit an der Deutschen Staatsoper im ersten Halbjahr 1953 (15.7.1953), in: LAB C Rep. 167/2084.

Kunstprinzips. Mehr oder weniger offen sprach man in diesen Kreisen von dem Versuch der Politisierung oder Bolschewisierung der Oper. Dem wirkte ich so entgegen, daß es nicht um eine Politisierung der Kunst gehe, sondern um eine Verbesserung und Vertiefung der künstlerischen Durchdringung des Werkes, um eine wahrhaftigere Aufdeckung der Motive, um eine echtere und menschlich vertiefte Darstellung der einzelnen Charaktere und ihrer Konflikte.«¹³²

Neefs Argumentation war bestenfalls nur die halbe Wahrheit. Natürlich ging es auch um eine Verbesserung der künstlerischen Arbeit durch flankierende »wissenschaftliche« Maßnahmen. Aber vor allem ging es darum, die politische Deutungshoheit über die Interpretation der Werke zu erringen. Um bereits etablierte Werke »sozialistisch« zu machen, waren in der Tat neue Stückkonzepte notwendig. Deren gesellschaftspolitische Aussage musste dabei gebührend in den Vordergrund gerückt werden, um beim Publikum eine entsprechende politisch-ideologische Wirkung zu erreichen.

Auch die Aufforderung der Parteiführung, mittels eines kollektiven Gremiums Anstrengungen zur Erarbeitung neuer Opern zu unternehmen, wurde nach dem Artikel im »Neuen Deutschland« vom 1. November 1952 umgesetzt. Der »Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler« richtete dazu 1953 eine eigene Opernkommission ein.¹³³ Dort forderte der Musikwissenschaftler Nathan Notowicz, dass in den neuen deutschen Opern »der unüberwindliche und selbst durch Niederlage und Unterdrückung nicht zu bezwingende Freiheitswille unseres Volkes zum Ausdruck« kommen müsse. Selbst bei tragischen Handlungen wünschte er sich »kämpferische, historisch-optimistische« Opernfiguren als Träger der Handlung.¹³⁴

In der Praxis erwiesen sich solche Unternehmungen als kontraproduktiv. So beschäftigte sich beispielsweise Hanns Eisler bereits seit seinen kalifornischen Exiljahren mit einer Neupadaptionierung des »Faust«-Stoffes, bei der er versuchte, die Thematik in Form eines Volkstheaters auf die Bühne zu stellen.¹³⁵ Das von ihm verfasste Libretto pries der österreichische Kommunist und langjährige Freund Eislers Ernst Fischer vorab in einem Essay mit den Worten: »Der »Doktor Faustus« Eislers kann werden, was seit einem Jahrhundert fehlt: die deutsche Nationaloper.«¹³⁶ Das Libretto erschien im Oktober 1952 in Aufbau-Verlag der DDR, also fast zeitgleich mit dem Nationalopern-Artikel des »Neuen Deutschland« und provozierte in der Folge erneut eine heftige Debatte über Formalismus, Kosmopolitismus, Nihilismus und die Rolle der Intellektuellen im Sozialismus. Auch im Staatsopern-Artikel vom 19. Dezember 1952 wurde Eisler als Paradebeispiel für mangelnde antiformalistische Initiative angegriffen.¹³⁷ Eisler, zu dieser Zeit mit Sicherheit der bedeutendste Komponist der DDR, wurde dabei öffentlich von Parteileuten

132 Ebenda.

133 Siehe dazu: Aus der Arbeit unserer Kommissionen. Erste Tagung der Kommission »Oper« in: Musik und Gesellschaft 3 (1953), S. 149 f.

134 Ebenda S. 150.

135 Ähnlich wie die »Lukullus«-Debatte ist auch die »Faustus«-Debatte in der Literatur gut dokumentiert. Zu genaueren Details s. Bunge, Hans: Faustus und Zur Weißen: Komponieren, S. 156 ff.

136 Fischer, Ernst: Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg, in »Sinn und Form« 6/1952, zit. nach Bunge: Faustus, S. 36.

137 »Die fortschrittlichen Kräfte dürfen erwarten, daß ein Komponist von seinen Fähigkeiten an der Spitze des Kampfes gegen den Formalismus steht. Das kann leider bis jetzt vom Nationalpreisträger Hanns Eisler nicht gesagt werden.« (Neues Deutschland, 19.12.1952).

wie Alexander Abusch und Wilhelm Girnus so heftig attackiert, dass dies einer erneuten »Hexenjagd« gleichkam, die Eisler bereits einige Jahre zuvor – unter umgekehrten Vorzeichen – in den USA erlebt hatte. Dies führte zu einem persönlichen Zusammenbruch und in der Folge zu Eislers zeitweiligem Verlassen der DDR in Richtung Österreich. Dementsprechend bitter beklagte Eisler in einem Brief an das ZK der DDR vom 30. Oktober 1953 das generelle Fehlen einer »Atmosphäre des Wohlwollens, des Vertrauens und der freundlichen Kritik um künstlerisch arbeitsfähig zu sein.«¹³⁸

Wie bei »Lukullus« zwei Jahre zuvor zeigte die DDR erneut, dass sie nicht gewillt war, künstlerische Eigenständigkeit zu tolerieren, auch nicht bei verdienstvollen Kommunisten. Diese unmissverständliche Botschaft war nicht nur für Eisler, sondern an alle Kulturschaffenden im Lande gedacht. Eislers »Faustus«-Oper wurde nie komponiert. Die DDR hatte damit die erste reelle Chance auf eine von ihr theoretisch so ersehnte Nationaloper neuer Prägung bereits im Keime erstickt. Anstatt ihn zu fördern, verhinderte die politische Realität den kulturellen Anspruch.

Unter diesen Auspizien war ein Gremium, das Hilfestellungen für neue Opern leisten sollte, im Grunde bereits von Anfang an zum Scheitern verurteilt, auch wenn die Deutsche Staatsoper wiederholt ihre Hilfe bei der Erarbeitung neuer Opern anbot.¹³⁹ Anstatt die Schaffung neuer Opern zu unterstützen, entwickelte sich die »Kommission Oper« in der Folge zu einem selbstgerechten Debattierklub von Fachleuten (darunter die Komponisten Leo Spies und Wolfgang Hohensee sowie der Regisseur Joachim Herz und der Dramaturg Werner Otto), die die eingereichten Werke durch wohlgemeinte Ratschläge mehr behinderten als förderten.

Der Hauptverantwortliche für dieses repressive Kunstverständnis, das unter den Kulturschaffenden des gesamten Ostblocks jene Atmosphäre der Angst und der gerichtsartigen Tribunale gegen »Abweichler« schürte, war zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr am Leben: am 5. März 1953 starb in Moskau Josef Stalin, der nach seinem Ableben noch einmal eine kultische Heldenverehrung in den Ostblockstaaten erlebte. In diesem Kontext ist auch die heftige »Faustus«-Debatte zu sehen, die kurz nach Stalins Tod ihren Höhepunkt erreichte, und in ihrem Windschatten jene anderen Kunstdiskussionen, bei denen das Medium Oper eine willkommene ideologische Projektionsfläche bot. Dadurch sollte die DDR in ihrer künstlerischen Entwicklung über Jahre in eine fast durchgehende Schreckstarre verfallen.

2.2 *Der Günstling* (Rudolf Wagner-Régeny/Caspar Neher, Prem. 20. Mai 1953)

In einem Rundbrief an die deutschen Theater machte die Stakuko im Juni 1952 klar, dass dem Theater »in der augenblicklichen Situation ... eine besondere Bedeutung zu (kommt), als es mit den Mitteln der Kunst das deutsche Volk zur Sicherung des Friedens und zur nationalen Befreiung aufrufen soll.« Daher schickte die Stakuko den Theatern

¹³⁸ Zit. nach Zur Weihen: Komponieren, S. 167.

¹³⁹ Siehe Entschließungsentwurf v. 14.6.1954, in: LAB C Rep. 904-093/1. Im Archiv der Deutschen Staatsoper finden sich etliche dramaturgische Beurteilungen der »Kommission Oper«. (s. LAB C Rep. 167/ 2118, 2125, 2126).

»... ein Verzeichnis von Bühnenwerken, die geeignet sind, diesen Kampf um die nationale Befreiung zu unterstützen. Wir bitten Sie, Ihren Spielplanvorschlag zu überprüfen und die Übernahme des einen oder anderen Werkes noch nachträglich zu ermöglichen.«¹⁴⁰

Das Grundkonzept der Deutschen Staatsoper für den Premierspielplan der Saison 1952/53 war noch von Ernst Legal konzipiert worden. Darin findet man Hans Stiebers »Eulenspiegel« ebenso wie die Oper »Die Hochzeit des Jobs« von Joseph Haas und »Die Bürger von Calais« von Rudolf Wagner-Régeny. Darüber hinaus zeigte sich Legal auch an Alan Bushs neuer Oper über den englischen Bauernführer Wat Tyler, an Brittens »Billy Budd« und an »Madame Bovary« des französischen Komponisten Emmanuel Bondeville interessiert, der zu dieser Zeit Direktor der Pariser Opéra-Comique war.¹⁴¹

Nach Legals Demission wurde aus all diesen Plänen nichts. Mit Tschairowskys »Jolanthe«, Verdis »Othello« und mit »Halka«, der polnischen Nationaloper von Stanisław Moniuszko, ging man keine Risiken ein. Lediglich ein einziger der von Legal der ins Auge gefassten zeitgenössischen Komponisten, Rudolf Wagner-Régeny, konnte sein Berliner Nachkriegs-Operncomeback feiern; allerdings nicht, wie ursprünglich geplant, mit den »Bürgern von Calais«.

Die künstlerische Karriere Wagner-Régenys war stark von den politischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts geprägt. Geboren als Siebenbürger Sachse war er bis 1919 rumänischer und danach ungarischer Staatsbürger. Bereits nach dem Ersten Weltkrieg zog er zum Musikstudium nach Deutschland. 1930 wurde Wagner-Régeny deutscher Staatsbürger und konnte ab diesem Zeitpunkt als freiberuflicher Komponist und Kompositionslehrer seinen Lebensunterhalt verdienen. Der Durchbruch gelang ihm 1935 in Dresden mit der Uraufführung seiner Oper »Der Günstling« auf ein Libretto des Bühnenbildners Caspar Neher, mit dem ihn seit dem Ende der Zwanzigerjahre eine enge künstlerische Zusammenarbeit verband. Der Erfolg der Oper machte Wagner-Régeny über Nacht zu einer der wichtigsten musikalischen Nachwuchshoffnungen in Nazi-Deutschland. Aber seine beiden nächsten Opern »Die Bürger von Calais« (Berlin 1939) und insbesondere »Johanna Balk« (Wien 1941) zeigten deutlich, dass Wagner-Régeny keineswegs das komponierte, was man in der NS-Kulturpolitik von einem idealen Repräsentanten neuer Musik erwartete.

Bei Kriegsende hatte es Wagner-Régeny nach Mecklenburg verschlagen, wo er zunächst aus privaten Gründen blieb und zwischen 1947 und 1950 Rektor der Rostocker Musikhochschule war. Auf diese Weise wurde Wagner-Régeny mehr oder weniger unfreiwillig zum DDR-Komponisten. Und der neue Staat war – ungeachtet von dessen NS-Vergangenheit – durchaus daran interessiert, Wagner-Régeny nach Möglichkeit zu fördern. 1950 erhielt er eine Kompositionsklasse an der Berliner Musikhochschule sowie eine Meisterklasse an der Akademie der Künste.

Die Pläne Legals für eine Wiederaufführung der »Bürger von Calais« waren bereits so weit fortgeschritten, dass er den Regisseur Heinz Arnold 1952 für das Werk gewinnen wollte.¹⁴² Aber die Stakuko verhinderte die Proben zum Stück. Es war in seiner Aussage eindeutig pazifistisch. Der gleiche Vorwurf war dem Werk sinnigerweise bereits in der

140 Stakuko an die Theater der DDR, 5.6.1952, in: LAB C Rep. 167/7.

141 Siehe Legal an Stakuko 9.6.1952 und Spielplanentwurf 19.7.1952, in: LAB C Rep. 167/7.

142 Siehe Legal an Arnold, 1.7.1952, in: LAB C Rep. 167/7.

Nazizeit gemacht worden.¹⁴³ Auch im neuen Staat – siehe »Lukullus« – galt Pazifismus bekanntlich als Makel. Arnold Zweig, der Präsidenten der Akademie der Künste (Ost) protestierte energisch, aber erfolglos gegen die Verhinderung der »Bürger von Calais«, welche ohne Rücksprache mit der Akademie erfolgt war:

»Wir hätten dann ohne Schwierigkeiten der verbietenden Stelle klargemacht, daß die Thematik, welche einen Vorgang aus der Geschichte Frankreichs im frühen Mittelalter darstellt, unter keinen Umständen Anlaß geben konnte, das Werk eines zeitgenössischen Komponisten unserem heutigen Publikum vorzuenthalten, da das Programmheft (...) hinreichend Gelegenheit gegeben hätte, zu der politischen Seite des Stoffes Stellung zu nehmen.¹⁴⁴

Auch wenn der Vorsitzende der Stakuko Holtzhauer im Nachhinein die Vorgänge rund um die »Bürger von Calais« als »Ungeschicklichkeit« einzelner Mitglieder seiner Behörde darstellte, blieb es bei der Absetzung. Für Wagner-Régeny entstand dadurch in der DDR ein erheblicher Imageschaden. Der Vorfall machte die Runde an den Theatern, sodass andere Bühnen bereits projektierte Neuproduktionen der »Bürger von Calais« vorsichtshalber wieder fallen ließen. Der Komponist beschwerte sich daraufhin bei der Behörde, so dass man sich von offizieller Seite genötigt sah festzuhalten, es gebe gegen Aufführungen von Wagner-Régeny-Opern keinerlei Bedenken.¹⁴⁵

In dieser für Wagner-Régeny misslichen Situation fand Heinrich Allmeroth nach seiner Amtsübernahme eine Lösung, den Komponisten durch eine Aufführung an der Staatsoper zu rehabilitieren. Wagner-Régeny war ihm aus seiner eigenen Rostocker Zeit gut bekannt. Unter Allmeroths Intendanz hatte man dort den »Günstling« aufgeführt. Wagner-Régeny feierte 1953 seinen fünfzigsten Geburtstag. Es lag daher nahe nun auch in Berlin dieses Werk, das auf dem Drama »Maria Tudor« (1833) von Victor Hugo basiert und die unselige Verbindung der als »Bloody Mary« in die Geschichte eingegangene englische Königin mit einem Emporkömmling aus dem Volk zum Thema hat, herauszubringen, zumal es sich dabei, anders als bei den »Bürgern von Calais«, um eine Berliner Erstaufführung handelte.

Im Haus selbst wurde die Produktion von »Der Günstling« eher ambivalent aufgenommen. Während Wilhelm Neef kritisierte, dass sich Dirigent und Regisseur in wichtigen Punkten über die Vorstellungen des Komponisten hinweggesetzt hätten, lobte der Parteisekretär der SED-Grundorganisation in der Staatsoper Wolfgang Münzer in seinem Rechenschaftsbericht die Produktion als »guten Erfolg für den Komponisten und für unsere Arbeit«. Dies führte er vor allem auf den kurz zuvor erarbeiteten Perspektivplan zur Schaffung wissenschaftlicher Regiekonzeptionen zurück, der bei dieser Produktion erstmals zum Tragen gekommen war. Die Premiere lief allerdings »vor halbleerem Haus,

143 Wagner-Régeny berichtet 1939 an Neher, Hermann Göring habe die Absetzung des Stückes betrieben, nachdem ihm seine Schwester die Gefährlichkeit der Aussage angesichts der politischen Lage in Deutschland vor Augen geführt hatte (s. Wagner-Régeny, Rudolf: Begegnungen. Biographische Aufzeichnungen. Tagebücher und sein Briefwechsel mit Caspar Neher (Hg.: Tilo Medek), Berlin 1968, S. 81 f.

144 Arnold Zweig an Helmut Holtzhauer, 27.9.1952, zit. nach: Dietzel, Ulrich (Hg.): Zwischen Diskussion und Disziplin« Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (Ost) 1945/50, Berlin 1997, S. 67.

145 Zur Absetzung der »Bürger von Calais« s. a. Zur Weißen: Komponieren, S. 154 ff. und 251.

und so entwickelte sich nicht jene Premierenstimmung, die für den Erfolg eines Werkes in der Öffentlichkeit notwendig ist.«¹⁴⁶ Auch die DDR-Kritik reagierte eher verhalten. So wurde zwar die Aufführung von Werken »der mit uns Lebenden« als »das Hauptanliegen unserer Kulturpflege« bezeichnet; die bisherigen Versuche – namentlich »Lukullus« und »Antigona« – jedoch als »im wesentlichen mißlungen« erachtet. Auch der »Günstling« wurde für seine allzu indifferente Zeichnung des Volkes kritisiert, was der Kritiker auf die Herkunft des Werkes aus der Nazizeit zurückführte, um zu resümieren: »Wenn er (i.e. Wagner-Régeny) heute Opern schriebe, könnten wir wahrscheinlich schon fruchtbarer diskutieren.« Allerdings, so meinte er, sollte das werktätige Publikum »dazu erzogen werden, daß es den Arbeiten der lebenden Künstler nicht aus dem Wege geht.«¹⁴⁷ Diese Aufforderung hätte allerdings auch an die Staatsführung gemacht werden müssen: in seinem Bericht gestand Münzer ein, »daß das Versagen aller offiziellen Stellen beim Besuch der Premiere einen ziemlich deprimierenden Eindruck machte«. Kein einziger Vertreter der Akademie der Künste, der Stakuko, auch nicht vom ZK der SED war erschienen.

Die Aufführung brachte es auf 13 Aufführungen im Admiralspalast. Allmeroths Wunsch, dass »Der Günstling« den Auftakt zu weiteren Werken Wagner-Régenys an der Deutschen Staatsoper bilden möge, »die wir unserem Publikum hoffentlich in absehbarer Zeit zur Diskussion stellen können«¹⁴⁸, wie er am Premierentag an den Komponisten schrieb, ging nicht in Erfüllung. Wagner-Régenys Werke wurden zwar in der DDR weiterhin aufgeführt; an der Staatsoper sollte es jedoch zwölf Jahre dauern, bis wieder eine seiner Opern auf den Spielplan kam – diesmal doch noch die »Bürger von Calais«.

An Wagner-Régeny lag dies freilich nicht. Er selbst hätte nur allzu gern eine weitere seiner Opern in Berlin aufgeführt gesehen. Gemeinsam mit Caspar Neher hatte er bereits 1940 eine Oper mit dem Namen »Der Darmwäscher« begonnen und 1950 (unter anderem auch mit Hilfe Brechts) fertiggestellt. Der Leiter der Komischen Oper Walter Felsenstein war ursprünglich an einer Aufführung interessiert.¹⁴⁹ In den Akten der Staatsoper existiert eine ausführliche dramaturgische Beurteilung des Werkes (29.12.1954), die Felsensteins damaliger Assistent Joachim Herz verfasste. Sie ist ein eindrückliches Dokument dessen, was man im DDR-Staat damals unter künstlerisch-politischer Hilfestellung für die Abfassung neuer Opern verstand. Die Aussage des Stücks (nach einer Erzählung aus »Tausendundeine Nacht«) umreißt Herz folgendermaßen:

»Die Oper spielt in den typischen Verhältnissen des westlichen Kapitalismus. Der Mensch wird als Produkt dieser gesellschaftlichen Verhältnisse gezeigt. Die höchste menschliche und moralische Entartung finden wir bei den Reichsten des Landes. Perversität paart sich hier mit Sadismus. Die kleinbürgerliche Welt (...) glaubt nur durch ein Wunder aus dem Elend herauszukommen ... Ein Wesenszug dieser Oper ist, daß eine fortschrittliche Kraft, verkörpert durch eine Person, fehlt. Der Zuschauer zieht vielmehr die Einsicht aus der Katastrophe, daß diese Welt zum Untergang verdammt ist und geändert werden muß. Diese Änderung

146 Exposé zum Rechenschaftsbericht der SED-Grundorganisation der Deutschen Staatsoper, 1954 (Wolfgang Münzer, S. 2 f. und Replik Wilhelm Neef, ebenda, S. 8), in: LAB C Rep 904-093/1.

147 Berliner Zeitung, 23.5.1953.

148 Allmeroth an Wagner-Régeny, 20.5.1953, in: LAB C Rep. 167/2084.

149 Vgl. dazu einen Brief Brechts an Neher vom 15.12.1953, zit. nach Zeit-Online, 29.1.1998 (<http://www.zeit.de/1998/06/brecht2.txt.19980129.xml>).

geschieht jedoch nur durch die Anwendung des Denkens und die vereinigte Tat der Ausgebeuteten und Unterdrückten.«¹⁵⁰

Danach folgt eine solche Unmenge an Änderungsvorschlägen, dass Wagner-Régeny de facto sein Werk völlig neu hätte schreiben müssen. Einerseits dokumentiert diese Arbeit von Herz, wie ernsthaft man sich damals mit dem künstlerischen Schaffen zeitgenössischer Autoren in der DDR auseinandersetzte. Andererseits ist es aber auch ein Lehrbeispiel dafür, wie beengend und bevormundend solche Versuche, ein Opernwerk quasi vom Reißbrett aus zum Vehikel einer staatskonformen Ideologie zu machen, für die Autoren waren. Eine Aufführung des »Darmwäscher« in Berlin kam daher nie zustande. Die Uraufführung fand erst 1963 in Rostock statt, wo sie – nunmehr politisch korrekt »umfrisiert« – unter dem Titel »Persische Episode« « nur wenig erfolgreich war. Dabei ist die Oper nach Ansicht Sigrid Neefs ein Meisterwerk des Epischen Musiktheaters, das gleichrangig neben der »Verurteilung des Lukullus« bestehen könnte, hätte man »eine intelligenzintensive, ideologiekritische und zugleich hochartistische Kunst« zugelassen, »die allerdings in Darstellung und Verständnis die Lust am Erkennen und Meistern von Widersprüchen voraussetzt.« Aber, so resümiert Neef:

»Diese Lust war in dem nicht nur materiell verwüsteten Nachkriegsdeutschland nicht entwickelt und wurde auch in den nachfolgenden Jahren nicht gefördert.«¹⁵¹

2.3 Moderne Ballettproduktionen der Ära Allmeroth (Daisy Spies)

Die einzige von Heinrich Allmeroth eigenständig als Leiter der Deutschen Staatsoper verantwortete Neuproduktion eines modernen Werks war die Ballettpremiere der Saison 1953/1954, die als Trilogie kleinerer Stücke geplant war. Alle wurden von der Ballettchefin Daisy Spies choreografiert (Prem. 12. Juli 1953).

Am 21. Januar 1953 hatte Wilhelm Neef der Intendanz die Annahme zweier Stücke empfohlen: »**Apollo und Daphne**«, ein bereits 1936 uraufgeführtes Ballettwerk von Leo Spies, dem Bruder von Daisy Spies; und als Uraufführung »**Das Recht des Herrn**«, eine Gemeinschaftsarbeit von Albert Burkat und Victor Bruns, die beide am Haus tätig waren. Als Abschluss des Abends schwebte Neef ein optimistisches Werk aus der Sowjetunion vor, das »von der Schönheit und Kraft der sozialistischen Zukunft«¹⁵² erzählen sollte. Idealerweise sollte es eines der Ballettwerke von Aram Chatschaturjan sein.

Aus der Chatschaturjan-Idee wurde nichts. Stattdessen wurde das Werk eines anderen prominenten sowjetischen Komponisten in Berlin erstaufgeführt: »The Comedians« eine Orchester-Suite des mehrmaligen Stalin-Preisträgers und Mitglieds der KPdSU Dmitri Kabalewski. Die Musik wurde ursprünglich für eine Produktion des Moskauer Kindertheaters geschrieben. Daisy Spies und Albert Burkat verfassten dafür ein Libretto mit dem Titel »**Der bekehrte Spießer**«. Darin wird ein alter Mann (Herr Miesling) durch

150 LAB C Rep. 167/2118.

151 Neef, Sigrid/Neef, Hermann: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949–1989, Berlin – Wien 1992, S. 514.

152 Wilhelm Neefan Allmeroth, 21.1.1953, in: LAB C Rep. 167/2204.

verschiedene Wirrnisse zum lebensbejahenden Menschenfreund und willigt schlussendlich in die Hochzeit seiner Tochter mit dem Wirtssohn ein.¹⁵³

War dieses leichtgewichtige Werk, wie auch »Apollo und Daphne« (ein Stoff aus der griechischen Mythologie), eher dem reinen Unterhaltungstheater verhaftet,¹⁵⁴ so sollte »Das Recht des Herrn« nach dem Willen seiner Autoren als politische Parabel gesehen werden. Albert Burkat, der Librettist, war ein ehemaliger Tänzer der Lindenoper, der nach dem Krieg Mitglied der Ballettdirektion des Hauses wurde, wo er sich vor allem als Ballettdramaturg betätigte. Victor Bruns entstammte wie sein Komponistenkollege Leo Spies einer deutsch-russischen Familie. Den ersten Teil seines Lebens hatte er in Russland bzw. in der Sowjetunion verbracht, bevor er Ende der Dreißigerjahre als Russlanddeutscher das Land verlassen musste und in Berlin eine neue Heimat fand. Nach dem Krieg wurde er Fagottist bei der Staatskapelle und studierte Komposition bei Boris Blacher. »Das Recht des Herrn« war die erste Zusammenarbeit von Burkat und Bruns. Durch ihre jahrelange Arbeit am Haus kannten sie die kulturpolitischen Vorgaben und wussten daher genau, was von einem Ballett neuen Stils erwartet wurde.

»Das Recht des Herrn« zeigt einen südosteuropäischen Feudalherrn, der sein »ius primae noctis« an einer seiner weiblichen Untertanen ausüben möchte. Am Ende rettet der Bräutigam des Mädchens seine Braut aus den Fängen des Vergewaltigers und zerreißt das verbriefte Recht, während das Volk das Schloss in Brand setzt. Auch wenn es im Werk vordergründig um die Leibeigenschaft im Mittelalter geht, so stellt das Ballett doch den ersten eigenen Versuch des DDR-Systems am Haus dar, politische Botschaften und Sozialkritik mit den Mitteln des Tanzes einem Publikum nahe zu bringen.

Der Aufstand richtet sich im Stück gegen die herrschende Feudalklasse. Dass sich nur wenige Wochen vor der Premiere der Volkszorn der DDR-Bürger am 17. Juni 1953 nicht gegen die korrupte Aristokratie, sondern gegen die Obrigkeit im eigenen Lande gerichtet hatte, war eine Koinzidenz, die bei der Vorbereitung des Werkes nicht vorhersehbar war, dem Werk jedoch nunmehr eine gewisse Brisanz verlieh. Die Deutsche Staatsoper war nach den Aufständen, die von der Parteiführung zum faschistischen Putschversuch umgedeutet wurden, für einige Tage geschlossen und hatte danach den Spielbetrieb wieder aufgenommen, als ob nichts geschehen wäre, wobei man lediglich »erhöhte Wachsamkeit gegenüber Provokateuren« anmahnte, wie Heinrich Allmeroth an die Stakuko meldete.¹⁵⁵

Die Parallelität zwischen Bühne und realem Leben wurde natürlich nicht thematisiert. Wenn es hausintern gegenüber dem Werk Vorbehalte gab, dann waren diese eher moralischer Natur: der allzeit kritische Wilhelm Neef fand, dass die Darstellung teilweise »hart bis an die Grenze des Schicklichen und Erträglichen, hart bis an die Grenze der Kolportage« gegangen sei und dass man trachten müsse, solche Fehler in Zukunft zu vermeiden. Wolfgang Münzer von der SED-Parteioorganisation hingegen spricht begeistert »von einem Durchbruch auf dem Gebiet des Ballettes in der Staatsoper, sowie in der ganzen DDR«, zumal es dabei erstmals gelungen sei, Künstler, Dramaturgie, Intendanz

153 Angeblich hatte sich Legal bereits Jahre zuvor für die Oper »Colas Breugnon« von Dmitri Kabalewski nach einem Roman von Romain Rolland interessiert, aber der Komponist hatte damals Bedenken gegen eine Aufführung des Werks in Berlin (s. Neue Zeitung, 3.7.1948).

154 »Apollo und Daphne« ist ein Tanzspiel nach der griechischen Sage von der Entstehung des Lorbeerbaumes, basierend auf einem Gedicht in den »Metamorphosen« des Ovid, das Elfriede Löffler zu einem Tanzlibretto geformt hatte.

155 Allmeroth an Stakuko, 23.6.1953, in: LAB C Rep. 167/2084.

und die SED-Parteioorganisation in den Produktionsprozess einzubinden.¹⁵⁶ Das Werk gehörte mit 16 Aufführungen zu den erfolgreichsten modernen Werken, die die Deutsche Staatsoper im Admiralspalast auf die Bühne brachte. In der offiziellen Lesart war »Das Recht des Herrn« in späteren Jahren »der erste gelungene Versuch eines realistischen Balletts in der Deutschen Demokratischen Republik«.¹⁵⁷

Wenige Monate vor dieser Ballettpremiere, am 23. und 24. März 1953, hatte in Berlin eine »Theoretische Konferenz über die Tanzkunst« stattgefunden, deren Beschlüsse »die Geschichte des Tanzes in der DDR auf Jahrzehnte hin bestimmen« sollten.¹⁵⁸ Dabei wurde dem modernen Tanz und dem Ausdruckstanz eine klare Absage erteilt. Einziges Ideal sollte das klassische Ballett sowjetischer Prägung sein, neben dem auf einer anderen Ebene nur noch der Volkstanz offiziell akzeptiert war. In der Praxis war eine solche Einnengung des Tanzbegriffs auch in der DDR auf die Dauer nicht durchzuhalten, da man sehr bald begriff, dass die Probleme des Sozialismus im Tanz nicht allein mit den Mitteln des klassischen Balletts darstellbar waren. So kamen mit der Zeit doch wieder Elemente des Ausdruckstanzes zum Tragen, wenn sie auch offiziell nicht so genannt wurden. Zudem gab es mit der Ausdruckstänzerin Gret Palucca in Dresden eine der wenigen international renommierten künstlerischen Persönlichkeiten. Sie in der DDR zu halten, war dem Staat wichtig. Durch ihre Schule erhielt der Tanz in der DDR immer wieder künstlerische Impulse abseits des klassischen Balletts, die man von offizieller Seite nicht ganz negieren konnte.

2.4 Das Ende der Intendanz Allmeroth

Nach den Ereignissen rund um den 17. Juni 1953 kam es in Künstlerkreisen vermehrt zu Protesten gegen die inkompetente und oftmals rüde Einmischung der Stakuko in künstlerische Fragen. So beklagte etwa die Akademie der Künste der DDR gegenüber der Staatsführung »eine Diktatur der Funktionäre über die Künstler«.¹⁵⁹ Die Stakuko mäßigte in der Folge ihr Vorgehen tatsächlich ein wenig, fiel aber bald danach einer Strukturveränderung in der Kulturadministration der DDR zum Opfer. Anfang 1954 wurde sie durch ein neugegründetes Ministerium für Kultur ersetzt, dessen erster Minister der Schriftsteller Johannes R. Becher wurde. Dadurch entschärfte sich das Verhältnis zwischen den staatlichen Stellen und den Kulturschaffenden des Landes in der Folge deutlich.

In der Deutschen Staatsoper richtete sich zu dieser Zeit alle Kraft auf die Renovierung der Lindenoper und ihre möglichst glanzvolle Wiedereröffnung. Dass diese Wiedereröffnung auch mit einem neuen Intendanten über die Bühne gehen sollte, war abgemachte Sache. Zu provinziell erschien der Ex-Tenor Allmeroth für eine solch prestigeträchtige Aufgabe. Hinter den Kulissen brachten sich mögliche Nachfolger bereits in Stellung. Wilhelm Neef versuchte, im Bewusstsein seinem Chef fachlich überlegen zu sein, immer unverhohlener möglichst viele Kompetenzen im Haus an sich zu ziehen. Sein übertriebener Ehrgeiz wurde ihm allerdings zum Verhängnis: Allmeroth setzte sich gegen Neef zur Wehr und nach starken Differenzen musste dieser das Haus mit Ende der Spielzeit

156 Exposé zum Rechenschaftsbericht der SED-Grundorganisation der Deutschen Staatsoper, 1954 (Wolfgang Münzer) S. 3 und Replik Wilhelm Neef, ebenda, S. 9, in: LAB C Rep 904-093/1.

157 Rebling, Eberhard: Ballett von A bis Z, Berlin 1966, S. 331.

158 Stabel, Ralf: IM »Tänzer«, Mainz 2008, S. 37. Siehe dazu auch seine Ausführungen S. 37 ff.

159 Zur Weißen: Komponieren, S. 131.

1953/54 verlassen. Dadurch rückte der erst 25-jährige Günter Rimkus unversehens in der Hierarchie des Hauses auf. Rimkus, ein ehemaliger Gesangsstudent aus Weimar, der dort auf Grund seiner Fähigkeiten der Stakuko aufgefallen war, hatte erst kurz zuvor in der Dramaturgie der Staatsoper zu arbeiten begonnen. Für Neef kam der ebenfalls noch junge Werner Otto von der Komischen Oper ans Haus.¹⁶⁰ Rimkus und Otto sollten für mehrere Jahrzehnte die Geschicke der Deutschen Staatsoper entscheidend mitprägen.

Im Hintergrund wartete ein Mann auf seine Chance, der bei der Parteiführung in hohem Ansehen stand: der Generalintendant der Städtischen Bühnen Leipzig Max Burghardt, zu dieser Zeit Kandidat für das ZK der SED. Burghardt hatte nach Abschluss seiner Buchhändlerlehre Schauspiel studiert und war in der Weimarer Republik an mittleren Theatern engagiert gewesen. Er war seit dem Ende der Zwanzigerjahre Mitglied der KPD. In der NS-Zeit hatte Burghardt im Untergrund für die Partei gearbeitet und war dadurch zahlreichen Verfolgungen ausgesetzt. Insgesamt verbrachte er wegen seiner politischen Überzeugung viereinhalb Jahre im Zuchthaus. Als Schauspieler hatte er Berufsverbot. Nach dem Krieg war Burghardt kurze Zeit Rundfunkintendant beim NWDR in Köln, bevor er nach zunehmenden Schwierigkeiten mit der britischen Besatzung Westdeutschland verließ, um ab 1947 Referatsleiter für Musik und Theater beim ostdeutschen Volksbildungsministerium zu werden. 1950 wurde er zum Generalintendanten der Städtischen Bühnen Leipzig berufen. In Leipzig konzipierte Burghardt einen linientreuen Spielplan u. a. mit Stücken von Friedrich Wolf, aber auch mit Alan Bushs Oper »Wat Tyler« oder dem sowjetischen Ballett »Die Flamme von Paris«. Zwei Mal, 1952 und 1954, erhielt er für seine Leistungen den Nationalpreis der DDR.

Zumindest beim zweiten Nationalpreis innerhalb von so kurzer Zeit war es sicherlich kein Nachteil, dass Burghardt am 31. Januar 1954, nur wenige Wochen nach Amtseinführung von Johannes R. Becher als Minister für Kultur, dessen einziges Drama »Winterschlacht« am Schauspielhaus Leipzig zur Uraufführung brachte, das in heroisierender Form Wandlung und Tod eines NS-gläubigen deutschen Soldaten beim Vormarsch der deutschen Armee auf Moskau 1941 thematisiert. Burghardts Parteitreue, die ganz im Sinne der Staatsführung politische Opportunität über künstlerische Kriterien stellte, sollte sich auch weiterhin bezahlt machen: als es im Frühjahr 1954 in Dresden bei einer Orff-Produktion rund um den Regisseur Heinz Arnold zu heftigen internen Auseinandersetzungen kam, wurde Burghardt vom ZK der SED um eine Einschätzung der Dresdner Probleme gebeten. In seinem Bericht vom 20. Juni 1954 kam er zu dem Schluss, dass man sich in Dresden tatsächlich politisch sehr ungeschickt verhalten habe. Als Deeskalationsmaßnahme schlug er einen Tausch der Intendanten vor: der Dresdner Intendant Karl Görs sollte nach Burghardts Vorstellung nach Leipzig gehen, Allmeroth statt Görs nach Dresden und Burghardt selber wollte die Deutsche Staatsoper in Berlin übernehmen.¹⁶¹

Sein Vorschlag wurde von den Kulturverantwortlichen der DDR erstaunlich schnell in die Tat umgesetzt.¹⁶² Bereits wenige Wochen danach war Burghardt als neuer Intendant der Deutschen Oper designiert, und Allmeroth ging als Generalintendant nach Dresden. Seine Zeit als Leiter der Berliner Staatsoper hatte nicht einmal zwei Jahre gedauert. Zwei Jahre allerdings, in denen die Weichen für die ideologische Ausrichtung des Hauses in den nächsten Jahrzehnten gestellt worden waren.

160 Auskunft Prof. Günter Rimkus, Berlin-Woltersdorf, 20.12.2012.

161 Siehe Brief Burghardt an Wandel, 20.6.1954, in: LAB C Rep. 167/2095.

162 Lediglich der glücklose Karl Görs wurde anstatt nach Leipzig nach Schwerin versetzt.

Die musikalische Moderne an den Staatsoperen von
Berlin und Wien 1945–1989
Paradigmen nationaler Kulturidentitäten im Kalten Krieg
Kraus, M.
2017, XII, 537 S., Hardcover
ISBN: 978-3-476-04352-8