

# **Die Werke Richard Wagners am Rostocker Volkstheater 1947-1989**

Wissenschaftliche Abschlussarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung  
für das Lehramt an Gymnasien

vorgelegt von:  
Victor Seraphin Feuchte

Rostock, 13.11.2018.

Themensteller:

Erstprüfer: Prof. Dr. Mario Niemann

Zweitprüferin: Dr. Maria Framke

Historisches Institut/Philosophische Fakultät/Universität Rostock

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>4</b>
1.1 Fragestellung.....	4
1.2 Kommentierung der benutzten Quellen und Literatur .....	5
1.3 Forschungskontroversen .....	7
<b>2. Richard Wagner und Rostock.....</b>	<b>8</b>
2.1 Grundwissen über Richard Wagner.....	8
2.2 Wagner-Tradition am Stadttheater Rostock bis 1945.....	10
<b>3. Politische Motive: Wagner-Rezeption in der DDR .....</b>	<b>14</b>
3.1 Phasen der Wagner-Rezeption.....	14
3.1.1 1945-1949: Neubeginn.....	14
3.1.2 1949-1958: Wagner-Höhepunkt .....	17
3.1.3 1958-1961: Zäsuren.....	20
3.1.4 1961-1971: Tiefpunkt .....	21
3.1.5 1971-1989: Sonderstellung.....	24
3.2 Stellenwert von Wagner auf der DDR-Opernbühne.....	26
<b>4. Wagner am Volkstheater nach 1945.....</b>	<b>28</b>
4.1 Eine Chronologie .....	28
4.2 Betrachtung ausgewählter Inszenierungen .....	31
<b>5. Künstlerische Motive am Volkstheater Rostock 1947-1989 .....</b>	<b>34</b>
5.1 Gesichter des Volkstheaters.....	34
5.1.1 Hanns Anselm Perten.....	34
5.1.2 Gerd Puls.....	43
5.2 Künstlerische Voraussetzungen.....	44
5.2.1 Opernensemble .....	44
5.2.2 Opernchor.....	50
5.2.3 Orchester.....	51
5.2.4 Gebäudesituation Volkstheater .....	57
<b>6. Fazit: Das Volkstheater Rostock als Wagner-Bühne der DDR?.....</b>	<b>62</b>
<b>7. Quellen- und Literaturverzeichnis.....</b>	<b>66</b>
7.1 Quellen.....	66
7.1.1 Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock .....	66
7.1.2 Zeitungen.....	66
7.1.3 Universitätsbibliothek .....	67
7.1.4 Privatarchiv Feuchte.....	67
7.2 Literatur .....	68

## 8. Anhang

<b><u>Teil I: Wagner im Spiegel der DDR-Kulturpolitik</u></b> .....	<b>70</b>
8.1 Übersicht 1: Begriffsklärungen.....	70
8.2 Tabelle 1: Opern von Richard Wagner .....	71
8.3 Tabelle 2: Die wichtigsten Wagner-Bühnen der DDR bis 1961.....	71
8.4 Tabellen 3: Wagner in Mecklenburg: Vergleich Rostock und Schwerin .....	72
8.4 a) Chronologie 1945-1989 .....	72
8.4 b) Verteilung der Inszenierungen auf das Wagner-Repertoire.....	72
8.5 Tabellen 4: Die größten Opernhäuser der DDR aus personeller Perspektive.....	73
8.6 Tabelle 5: DDR-Opernhäuser und ihr Wagner-Anteil.....	74
8.7 Karte: Musiktheater in der DDR.....	75
<b><u>Teil II: Wagner-Rezeption in Rostock</u></b> .....	<b>76</b>
8.8 Übersicht 2: Künstlerisches Personal am Volkstheater Rostock 1920 bis 2018.....	76
8.9 Tabelle 6: Aufführungen Musiktheater: Wagner in Rostock seit 1945 .....	77
8.10 Tabelle 7: Aufführungen Konzert: Wagner in Rostock seit 1945 .....	78
8.11 Tabellen 8: Repertoire-Analyse des Rostocker Musiktheaters seit 1962/63 ....	81
8.11 a) Opern von Wagner und Strauss .....	81
8.11 b) Opern aus dem russisch/tschechischen Raum .....	81
8.11 c) Italienische Opern am Volkstheater .....	81
8.12 Tabellen 9: Wagner-Repertoire Rostocker Künstler .....	82

# 1. Einleitung

## 1.1 Fragestellung

Opern von Richard Wagner (1813-1883) erfreuen sich in Deutschland wieder großer Beliebtheit. Diese Tendenz zeigt sich nicht nur in Theatermetropolen wie Berlin oder München, sondern auch in kleinen und mittleren Stadttheatern. Von dieser Euphorie ist in Rostock hingegen nicht viel zu spüren. Die letzte Oper des Komponisten liegt bereits elf Jahre zurück und auch das Stadtbild lässt die einstige Wagner-Begeisterung kaum erahnen. Doch vor dem Hintergrund des Stadtjubiläums 2018 sollte auch an Höhepunkte der lokalen Theatergeschichte erinnert werden, wobei die Rostocker Wagner-Tradition zweifelsohne einen besonderen Stellenwert einnimmt. Im Programmheft der Rostocker „Holländer“-Inszenierung von 1970 hieß es:

„Umso mehr fällt der Deutschen Demokratischen Republik die Aufgabe zu, die Tradition der Wagnerpflege weiter auszubauen, Wagners Kunst neuen Menschen zu erschließen, das Verständnis für die Bedeutung seines Werkes zu fördern. Indem wir die Probleme seines Schaffens erklären, die Widersprüche seines Weltbildes aufdecken, öffnen wir den Weg zum Verständnis des Schönen und Großem im Werk dieses bedeutenden deutschen Komponisten.“<sup>1</sup>

Diese Formulierung würdigt zweifellos die Bedeutung des Komponisten für die Deutsche Demokratische Republik (DDR). Doch wie ist es zu erklären, dass Wagners Werke am Rostocker Volkstheater in der DDR nur noch selten gespielt wurden, den Ruf Rostocks als „Bayreuth des Nordens“ sogar gänzlich verlor?<sup>2</sup> In der vorliegenden Staatsexamensarbeit soll deshalb der Fragestellung nachgegangen werden, warum das Volkstheater zwischen 1947 und 1989 nicht mehr an alte Wagner-Erfolge anknüpfen konnte.

Dafür wird nicht nur die Kulturpolitik der DDR und im Bezirk Rostock in den Blick genommen. Neben bedeutsamen Akteuren des Volkstheaters und der Gebäudesituation soll auch auf die vielfältige Wagner-Rezeption in Rostock seit 1945 sowie auf das künstlerische Potential des Theaters dezidiert eingegangen werden. Aufgrund des begrenzten Umfangs einer Staatsexamensarbeit müssen jedoch thematische Einschränkungen vorgenommen werden. So wird es nicht Ziel sein, im Detail herauszufinden, wie sich die Meinung der SED-Bezirksleitung in Rostock in knapp 40 Jahren zu Wagner gewandelt hat. Denn das sollte einer eigenständigen Untersuchung vorbehalten bleiben. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit genügt es, die Bedeutung der Rostocker Bezirksleitung für die kulturellen Entwicklungen hervorzuheben. Außerdem kann nicht auf die komplette DDR-Kulturpolitik mit allen wichtigen Konferenzen

---

<sup>1</sup> Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1970/71. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur), S. 13.

<sup>2</sup> Vgl. Pietschmann, Michael: „Aus deinem Reiche muß ich fliehn - O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!“: Wagners Werke am Stadttheater in Rostock, Marburg 2002, S. 162.

eingegangen werden. Stattdessen erfolgt ein fokussierter Blick auf die Wagner-Rezeption in der DDR, die in Bezug auf Rostock vielfältige Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede aufweist.

Die Arbeit ist wie folgt gegliedert: Kapitel 2 stellt die Rostocker Wagner-Tradition bis 1945 dar. Darüber hinaus werden grundlegende Sachverhalte geklärt, die für das Verständnis der Arbeit notwendig sind. Demgegenüber steht in Kapitel 3 die Kulturpolitik der DDR im Vordergrund. Dabei wird insbesondere nach Zäsuren und Freiräumen gefragt. Neben diesem politischen Rahmen sind für die Arbeit in erster Linie künstlerische Motive relevant. Deshalb widmet sich Kapitel 4 der Wagner-Rezeption am Volkstheater nach 1945. Neben einer quantitativen Chronologie werden hier auch Kontroversen, die sich aus Programmheften und Berichten in der Presse ergeben haben, abgebildet. Kapitel 5 betrachtet die führenden Akteure des Theaters, wie Hanns Anselm Perten und Gerd Puls. Außerdem findet das künstlerische Potential (Solisten, Chor und Orchester) und die Gebäudesituation Berücksichtigung. Kapitel 6 dient der abschließenden Beantwortung der Forschungsfrage.

Ein umfassender Anhang soll dem besseren Verständnis dienen und zugleich eine Weiterbeschäftigung mit dem Themenkomplex ermöglichen. Der Anhang ist in die Bereiche „Wagner im Spiegel der DDR-Kulturpolitik“ und „Wagner-Rezeption in Rostock“ unterteilt. Der Gliederung ist es geschuldet, dass nicht alle Anlagen chronologisch angeordnet werden konnten, weshalb ein erster Blick in den Anhang empfohlen wird. Dort finden sich auch weiterführende Erläuterungen. Aus Gründen der Vereinfachung werden grundlegende Begriffe in Anlage 8.1 erläutert. Die entsprechenden Wörter sind im Text bei der ersten Nennung kursiv hervorgehoben. Für eine bessere Lesbarkeit finden außerdem die Kurztitel der Wagner-Opern Anwendung. Die Langformen sind Anlage 8.2 zu entnehmen.

## 1.2 Kommentierung der benutzten Quellen und Literatur

Kaum ein Komponist wurde so häufig rezipiert, gedeutet und interpretiert wie Wagner. Das Forschungsinteresse ist auch heute noch enorm. Dieses reicht von Musikwissenschaft über Philosophie bis hin zur Geschichtswissenschaft.<sup>3</sup> Für eine fundierte Beantwortung der Leitfrage muss deshalb eine interdisziplinäre Herangehensweise gewählt werden, die nicht an den Rändern der Geschichtswissenschaft endet.

Die verwendete Literatur ist in zwei Bereiche zu unterteilen: Auf dem Gebiet der Forschung zu Wagner in der DDR haben sich zwei Autoren besonders verdient gemacht. Das ist zum einen

---

<sup>3</sup> Vgl. Duncker, Matthias: Richard-Wagner-Rezeption in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR), Hamburg 2009, S. 16.

Werner P. Seiferth, der als Wagnerexperte der „ersten Stunde“, *Zeitzeuge als Oberspielleiter des Musiktheaters* in Stralsund (Bezirk Rostock), ehemaliger *Intendant* und Chronist ein wichtiges Standardwerk verfasst hat.<sup>4</sup> Auch Matthias Duncker realisierte mit seiner Dissertation, die sich in erster Linie mit der kulturpolitischen Zweiteilung des Wagnerschen Schaffens in der DDR beschäftigt, ein weiteres Standardwerk. Diese werden durch Aufsätze der renommierten Wagnerforscher Werner Wolf und Eckart Kröplin ergänzt.

Der zweite Bereich betrifft die Forschung zu Wagner in Rostock. Die lokale Wagner-Tradition ist bis 1945 sehr gut erforscht. Die ehemaligen Studenten des Historischen Institutes Dr. Michael Pietschmann und Dr. Steffen Prignitz lieferten dazu fundierte Werke. Pietschmann begrenzt sich in seinem Werk „Aus deinem Reiche muß ich fliehn – O Königin, Göttin! Laß mich ziehn! Wagners Werke am Stadttheater in Rostock“ auf die Jahre 1895-1933 und belegt darin den Mythos eines „Norddeutschen Bayreuths“ in Rostock.<sup>5</sup> Allerdings werden hierbei die Entwicklungen nach 1945 mit weniger als einer Seite sehr knapp gehalten.<sup>6</sup> Auch Prignitz legt in seiner kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung über die Wagner-Rezeption in Rostock seinen Schwerpunkt auf den Zeitraum bis 1945. Die DDR-Zeit wird dabei mit 22 Seiten nur vergleichsweise kurz angerissen. Thematisch geht es vor allem um die lokale Deutung von Wagner.<sup>7</sup>

Die Wagner-Tradition in der Hansestadt nach 1945 ist hingegen noch nie ganzheitlich untersucht worden und stellt eine große Forschungslücke dar. Ziel dieser Arbeit ist deshalb in erster Linie die Schließung dieser Forschungslücke. Dabei soll ein Perspektivwechsel vom deskriptiven „wie“ ist es gewesen zum „warum“ erfolgen. Dafür wird auch auf Publikationen zur Rostocker Theatergeschichte in der DDR zurückgegriffen, die insbesondere in den letzten 25 Jahren stark zugenommen haben. Auch hier ist der Name Pietschmann zu nennen. Mit der Dissertation über den langjährigen Rostocker Intendanten Hanns Anselm Perten wird maßgeblich zur Aufarbeitung der DDR-Theatergeschichte beigetragen. Die Publikation von Meyer-Braun stellt ebenfalls eine wichtige Grundlage der Arbeit dar, da hier die Perspektiven des Volkstheaters innerhalb der DDR-Kulturpolitik untersucht wurden.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Seiferth, Werner P.: *Richard Wagner in der DDR - Versuch einer Bilanz*, Beucha 2012, S. 8 f.

<sup>5</sup> Vgl. Pietschmann, 2002, S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 161.

<sup>7</sup> Vgl. Prignitz, Steffen: *Streitfall Richard Wagner: Alltag und Prozess seiner Rezeption in Rostock*, Hamburg 2011, S. 265-287.

<sup>8</sup> Quellenkritisch ist in dem Aufsatz von Lu Seegers allerdings auf die mehrfach fehlerhafte Bezeichnung von Pertens Sohn Hanns Rainer Perten als Intendant des Volkstheaters hinzuweisen. Vgl. Seegers, Lu: *Bühnen staatlicher Macht - Bühnen städtischer Selbstbehauptung*. In: Saldern, Adelheid von (Hrsg.): *Inszenierte Einigkeit: Herrschaftsrepräsentationen in DDR-Städten*, Stuttgart 2003, S. 83, 95. Demgegenüber scheint das einführende Werk von Irmer und Schmidt die vielfältige Theaterlandschaft der DDR (fast) nur mit Berliner

Für das Thema steht zudem eine breite Auswahl an Quellen zur Verfügung. Als besonders hilfreich erwiesen hat sich das Spielplanverzeichnis der Rostocker *Musiktheater*-Aufführungen von 1786 bis 1990, das von Gerd Puls erstellt wurde. Dies ermöglichte eine ausgiebige Repertoire-Analyse, die Grundlage für die Bearbeitung des Themas war und sich im Anhang befindet. Die Quellenlage wird durch Programmhefte zu Rostocker Wagner-Inszenierungen ergänzt. Außerdem fanden Spielzeithefte, Konzertbroschüren und andere Druckerzeugnisse des Volkstheaters sowie Berichte in der Presse („Ostsee-Zeitung“, „Norddeutsche Neueste Nachrichten“, „Der Demokrat“ und „Neues Deutschland“) Berücksichtigung. Im Privatarchiv des Verfassers befinden sich weitere Quellen, wie die heute nicht mehr erhältlichen „Ensemblehefte“, die jeden Mitarbeiter in einem DDR-Kulturbetrieb nach der Tätigkeit innerhalb des Theaters auflisten. Außerdem sind drei Zeitzeugen befragt worden, von denen einer nicht namentlich genannt werden möchte.<sup>9</sup>

### 1.3 Forschungskontroversen

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Rostocker Wagner-Tradition nach 1945 kommt zwangsläufig die Frage auf, wie der langjährige Intendant des Volkstheaters Hanns Anselm Perten (1952-1985) gegenüber Wagner eingestellt war. Hierbei zeichnet sich eine Kontroverse ab. Zeitzeugen berichten einheitlich darüber, dass der Intendant alles andere als ein Wagner-Förderer war.<sup>10</sup> Demgegenüber ruft Pietschmann zu einem differenzierteren Perten-Bild auf und sieht wiederum beim „jungen“ Perten ein großes Wagner-Interesse.<sup>11</sup> In der vorliegenden Arbeit soll die Kontroverse deshalb in Kapitel 5.1.1 aufgegriffen werden.

Quellenkritisch ist auf kleinere Abweichungen bei den Rostocker Wagner-Aufführungszahlen hinzuweisen. Aus Gründen der Einheitlichkeit werden die statistischen Angaben von Puls verwendet.<sup>12</sup>

---

Beispielen erklären zu wollen. So wird das Rostocker Volkstheater, obwohl es unter Perten eine der führenden (Schauspiel)Bühnen der Republik war, nur einmal in einem Nebensatz erwähnt.

Vgl. Irmer, Thomas/Schmidt, Matthias: Die Bühnenrepublik: Theater in der DDR: Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews, Bonn 2006, S. 102.

<sup>9</sup> Bei den Zeitzeugen handelt es sich erstens um den Wagnerexperten Werner P. Seiferth, der 1976 bis 1980 Oberspielleiter des Musiktheaters Stralsund war. Zweitens handelt es sich um Astrid Abel, die seit 1978 als Cellistin in der Norddeutschen Philharmonie Rostock engagiert ist und drittens um einen langjährigen Mitarbeiter, der ab den frühen 1960er Jahren am Volkstheater engagiert war, aber anonym bleiben möchte.

<sup>10</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung von Herrn Werner P. Seiferth am 01.09.2018, S. 1 (im Privatarchiv des Verfassers); vgl. Protokoll des Gesprächs mit Frau Astrid Abel am 25.07.2018 in Rostock, S. 1 (im Privatarchiv des Verfassers).

<sup>11</sup> Vgl. Leserbrief Dr. Michael Pietschmann. In: <http://www.ostsee-zeitung.de/Mehr/Meinung/Leserbriefe/Vielschichtige-Persoenlichkeit> (Ausdruck vom 03.09.2018 im Privatarchiv des Verfassers), S. 1.

<sup>12</sup> Hierfür einige Beispiele: Für die „Holländer“-Inszenierung 1947 verzeichnet Puls 15 Aufführungen, Prignitz nur 13, Pietschmann sogar nur 3. Für die „Holländer“-Inszenierung von 1955 datiert Puls 16 Aufführungen, Prignitz hingegen nur 15. Für „Siegfried“ 1952/53 und 1953/54 verzeichnet Puls 7 Aufführungen, Prignitz nur

## 2. Richard Wagner und Rostock

### 2.1 Grundwissen über Richard Wagner

Seiferth fasst typische Vorbehalte gegenüber der Musik Wagners treffend zusammen:

„Wagner – wer war das schon? Ein Komponist mit schwieriger Musik, den die Nazis angeblich missbraucht hatten, dessen Werke unendlich lange dauern und meist langweilig sind, dessen Orchester immer zu laut ist und die Sänger übertönt.“<sup>13</sup>

Viele dieser Stereotype sind, wie sich zeigen wird, auch in der DDR aufgegriffen worden. Dennoch bezeichnet Seiferth die Werke des Komponisten als „Höhepunkt des musikalischen Theaters.“<sup>14</sup> Dabei ist Wagner bis heute für jedes Opernhaus ein Kraftakt und setzt absolute Höchstleistungen voraus. Das gilt nicht nur für die Sänger, sondern auch für den Chor und das Orchester, die im Rahmen des „Gesamtkunstwerkes“ zu gleichbedeutenden Akteuren aufgewertet werden. Die physische Belastung gilt allerdings nicht nur für die beteiligten Künstler. Auch vom Publikum wird eine gewisse Ausdauer erwartet.<sup>15</sup> Das zeigt sich insbesondere in der Spieldauer. Der „Holländer“ ist mit 135 Minuten die kürzeste Wagner-Oper. Bei den „Meistersingern“ sind es bereits vier Stunden. Der „Ring des Nibelungen“, der aus vier Opern besteht und das künstlerische Herzstück der Wagner-Pflege darstellt, bringt es zusammengerechnet sogar auf 14 Stunden, alle Angaben ohne Pausen. Wagner initiierte noch zu Lebzeiten eine Pilgerstätte in Bayreuth, die der Öffentlichkeit seine Opern unter „optimalen“ Bedingungen präsentierte. Diese „Bayreuther-Festspiele“ finden bis heute alljährlich im Sommer statt.<sup>16</sup>

Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist in erster Linie die politische Dimension bei Wagner hervorzuheben. Denn nicht nur seine politischen und philosophischen Schriften enthalten einen klaren Bezug zum Zeitgeschehen. Auch seine Musik kann als künstlerische Antwort und ausgeprägte Gesellschaftskritik auf das ausgehende 19. Jahrhundert gelesen werden. Vor diesem Hintergrund ist auch der Untergang der bürgerlichen-kapitalistischen Welt in der „Götterdämmerung“ zu betrachten.<sup>17</sup> Ein entscheidendes Ereignis stellte dabei die

---

6. Das könnte daran liegen, dass eine Vorstellung im „Ring“ wegen eines DDR-Feiertages kurzfristig durch die russische Oper „Eugen Onegin“ ersetzt wurde. Außerdem nennen Puls und Prignitz für die „Walküre“ 1952/53 und 1953/54 zusammen 8 Aufführungen. Bei Pietschmann sind es hingegen nur 7. Änderungen im Spielplan sind bei Puls möglicherweise nicht eingearbeitet worden. Vgl. Pietschmann, 2002, S. 161; vgl. Puls, Gerd: Das musikalische Spielplanverzeichnis des Stadttheaters Rostock 1945-1990, Rostock 2003, S. 376 ff.; vgl. Prignitz, S. 282.

<sup>13</sup> Seiferth, S. 12.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Vgl. OZ 14.02.1959, S. 6.

<sup>16</sup> Vgl. Krause, Ernst: Oper von A-Z: Ein Opernführer, Leipzig 1973, S. 914, 956, 983.

<sup>17</sup> Vgl. Fischer, Jens M.: Richard Wagner und seine Wirkung, Wien 2013, S. 17 f; vgl. Heister, Hanns-Werner: Zu den politischen Dimensionen von Musik. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Jg. 63 (2013), Heft 21-23, S. 42 f.



Revolution 1848/49 dar. Zum einen, weil Wagner als Revolutionär und Barrikadenkämpfer seine Dirigentenkarriere am Dresdener Hoftheater aufgeben musste, steckbrieflich gesucht wurde und bis 1859 in die Schweiz geflohen war. Zum anderen, weil nahezu alle textlichen Manuskripte für spätere Opern bereits in Grundzügen vorhanden waren, die im Exil „lediglich“ vertont werden mussten.<sup>18</sup> Doch wie ist mit dieser politischen Dimension bei Wagner umzugehen? Während die Opern im Nationalsozialismus propagandistisch missbraucht wurden, verfügte die DDR zu keinem Zeitpunkt über ein tragfähiges Wagner-Konzept.<sup>19</sup> Schwierigkeiten mit deren Umgang war jedoch kein reines DDR-Phänomen. Zu widersprüchlich sind die Themen, die der Komponist darin behandelte. Neben humanistischen Motiven (grenzenlose Liebe und Erlösung durch Liebe) sind es Elemente wie Machtgier und eine ausgeprägte Kritik am Kapitalismus, die durch die Industrialisierung als zeitgeschichtlicher Prozess und philosophische Strömungen, wie Schopenhauers Pessimismus, stark beeinflusst wurden. Aber auch Religionskritik oder eine Betonung des Nationalen sowie eine Rückbesinnung auf die deutsche Nation werden verarbeitet.<sup>20</sup> Zudem sollte das Libretto unabhängig von der Musik betrachtet werden. Während das spezielle „Wagnerdeutsch“ einen Rückbezug in die mittelhochdeutsche Sprache erkennen lässt, war die Musik richtungsweisend. Diesen Gegensatz musste auch die DDR für sich behandeln. Das Programmheft der Rostocker „Tannhäuser“-Inszenierung von 1963 fasste die grundsätzlichen biographischen Widersprüche aus Sicht der DDR, wenn auch nicht ganz unproblematisch, prägnant zusammen:

„Wagner, der glühende Anhänger der zu seiner Zeit fortschrittlichen philosophischen Ideen Feuerbachs und Hegels, der Verfechter der revolutionären Anschauungen Proudhons und Bakunins, der leidenschaftliche Teilnehmer des Dresdener Mai-Aufstandes von 1849 bekennt sich nach der Niederschlagung der Revolution und der Gründung des Bismarckschen Reiches (1871) zu der nihilistischen und pessimistischen spätbürgerlichen Philosophie Schopenhauers. Der einstige Revolutionär Wagner wird der Freund König Ludwig II. von Bayern und empfängt Kaiser Wilhelm I., [...] der die Revolution von 1848 niederschlug, als höchsten Gast in Bayreuth.“<sup>21</sup>

Aus künstlerischer Sicht sind die 13 Opern, die in Anlage 8.2 dargestellt sind, in eine Jugend-, Früh- und Spätphase zu kanonisieren. Während die „Feen“ und das „Liebesverbot“ vom Komponisten selbst als „Jugendsünde“ abgewertet wurden, bilden „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ sowie die „Meistersinger“ den Grundkanon. „Tristan“, „Parsifal“ und der „Ring“ gelten dabei als Spätwerke, die starke philosophische Einflüsse aufweisen.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. Wolf, Werner: Das sich wandelnde Wagner-Bild und der Ring des Nibelungen in der DDR. In: Loos, Helmut/Stöck, Katrin (Hrsg.): Richard Wagner: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, Markkleeberg 2013, S. 308.

<sup>19</sup> Vgl. Duncker, S. 23 f., 26.

<sup>20</sup> Vgl. Seiferth, S. 12, 68; vgl. Wolf, S. 313.

<sup>21</sup> Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Tannhäuser“ 1962/63. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur), S. 7 f.

<sup>22</sup> Vgl. Krause, S. 893-896.

Die künstlerischen Anforderungen sind dabei kaum zu übertreffen. Denn viele Rollen erfordern bei den Spätwerken „*dramatische*“ und „*hochdramatische*“ *Stimmfächer*, die damals und heute nur wenige Sänger beherrschen.<sup>23</sup> Auch das Orchester wurde durch den Komponisten deutlich erweitert. Neben dem neuen Instrument der „Wagnertuba“ vergrößerte sich das Spektrum im „Ring“ auf 6 Harfen und den Einsatz von zahlreichen Blasinstrumenten.<sup>24</sup>

## 2.2 Wagner-Tradition am Stadttheater Rostock bis 1945

Die Rostocker Wagner-Tradition reichte weit in das 19. Jahrhundert zurück. So wurde 1854 der erste „Tannhäuser“ aufgeführt. Auch „Holländer“ (1860) und „Lohengrin“ (1863) etablierten sich früh.<sup>25</sup> Der Rostocker Theaterbrand von 1880 setzte diesen Vorhaben jedoch ein jähes Ende. Das Fehlen eines repräsentativen Theatergebäudes wurde weithin als Missstand empfunden.<sup>26</sup>

Erst der 1895 in der Richard-Wagner-Straße, Ecke August-Bebel-Straße, fertiggestellte Theaterneubau mit einer Bühnengrundfläche von 260 Quadratmetern, drei Rängen und mehr als 1.000 Plätzen konnte Verbesserungen bewirken. Die Eröffnung wurde mit dem zweiten Akt aus der Oper „Lohengrin“ zelebriert. Diese Entscheidung deutet bereits auf die bedeutsame Wagner-Tradition in Rostock hin. Das Beachtliche: Eine Stadt mit damals knapp 50.000 Einwohnern konnte damit eines der modernsten Theatergebäude Europas erbauen. Dass dieses Bauprojekt der ganze Stolz der aufstrebenden Industriestadt und ihrer Bevölkerung war, zeigte sich auch darin, dass die Baukosten in Höhe von 600.000 Mark zum großen Teil aus Rostocker Spenden finanziert wurden.<sup>27</sup>

Der erste Intendant Richard Hagen setzte zwischen 1895 und 1905/06 immerhin 171 Wagner-Aufführungen an.<sup>28</sup> Doch damit blieb er in Rostock kein Einzelfall. Spätestens bis 1925 entwickelte sich das Rostocker Stadttheater zu einer der führenden Wagner-Bühnen der Weimarer Republik. So gingen hier zwischen 1895 und 1933 immerhin 676 Wagner-Aufführungen über die Bühne. Das waren durchschnittlich 18 Vorstellungen je Spielzeit (Erster Weltkrieg und Wirtschaftskrisen eingerechnet). Vor dem Hintergrund von stets knappen

---

<sup>23</sup> Weitere Informationen zu den menschlichen Stimmlagen finden sich in Anlage 8.1. Vgl. ebd., S. 915 ff.

<sup>24</sup> Als „Bläser“ werden zur Vereinfachung alle Instrumente (auch Schlagwerke) verstanden, die keine Streichinstrumente sind. Vgl. ebd., S. 966, 970 f.

<sup>25</sup> Vgl. Prignitz, S. 33-35.

<sup>26</sup> Vgl. Puls, Gerd: Theater! Aus der Geschichte der Rostocker Bühnen, Rostock 1995, S. 17; vgl. Thieme, Helga: Zur Einweihung des Rostocker Stadttheaters am 5. Oktober 1895. In: Pelc, Ortwin (Hrsg.): 777 Jahre Rostock: Neue Beiträge zur Stadtgeschichte, Rostock 1995, S. 172; vgl. Hamer, Detlef: Notizen zur Rostocker Theatergeschichte. In: Puls, Gerd (Hrsg.): 75 Jahre Volkstheater Rostock, Rostock 1970, S. 1.

<sup>27</sup> Vgl. Zänger, Horst: Theater in Mecklenburg: Kleine Geschichte und Geschichten, Schwerin 2002, S. 60-69; vgl. Thieme, S. 173 f.

<sup>28</sup> Vgl. Prignitz, S. 156. Die Zahlen unterscheiden sich leicht. Während bei Prignitz 171 Vorstellungen bis 1905 verzeichnet werden, sind es bei Puls „nur“ 152. Vgl. Puls, 1995, S. 91.

öffentlichen Kassen in Rostock ist es umso bemerkenswerter, dass zwischen 1901 und 1930 in kürzester Zeit acht Neuinszenierungen vom „Ring des Nibelungen“ realisiert worden sind.<sup>29</sup>

Obwohl Wagner in der Hansestadt sehr häufig gespielt wurde, hatte der Komponist die Stadt selbst niemals besucht. Was machte Rostock dennoch zu einem „Bayreuth des Nordens“? Zum einen sprach der Rostocker Opernspielplan für eine derartige Zuschreibung. Denn der Wagner-Anteil betrug hier durchgängig mehr als 20 % und verteidigte damit (bis 1939!) den ersten Platz. Wagner war somit der am häufigsten aufgeführte Komponist jener Zeit.<sup>30</sup> Dies betraf auch die Anzahl der Rostocker Inszenierungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts höher waren als die in Bayreuth. Zum anderen zeigte sich das in der Aufführungspraxis, die streng nach Bayreuther Vorbild erfolgte und Kürzungen in den Opern vermied. Der Rostocker Literaturhistoriker und selbsternannte Wagner-Experte Prof. Wolfgang Golther beobachtete alle Aufführungen, hielt Einführungsvorträge und notierte in zahlreichen Leserbriefen selbst die geringsten stilistischen Abweichungen.<sup>31</sup>

Außerdem erwies sich Rostock als Sprungbrett für junge Wagner-Interpreten. Darüber hinaus fand ein kontinuierlicher Künstler-Austausch mit Bayreuth statt. Das besondere Markenzeichen war jedoch das für eine Provinzstadt herausragende Opernensemble, das auch bei Wagner nur selten auf auswärtige Künstler („Gäste“) zurückgreifen musste.<sup>32</sup> Doch auch ein ausdauerndes und interessiertes Publikum war ausschlaggebend für die erfolgreiche Wagner-Tradition. Der Komponist galt in jener Zeit als „Volksgut“.<sup>33</sup> Die Rostocker Musiklandschaft wurde zudem durch Gastdirigante von Richard Strauss, Engelbert Humperdinck oder Siegfried Wagner bereichert, die allesamt aus dem Bayreuther Umfeld stammten.<sup>34</sup>

Der Ruf eines „Bayreuth des Nordens“ ist auch darin zu bestärken, dass in Rostock ab 1911 eigene Wagner-Festspiele mit einer Starbesetzung initiiert wurden. Nachdem die „Meistersinger“ 1911 mit 120 Chorsängern und 50 Musikern unter dem prominenten Dirigat von Arthur Nickisch gespielt wurden, folgten 1912 „Lohengrin“ und 1914 „Tristan“. Obwohl im Winter 1915 kriegsbedingt alle Theater geschlossen waren, fand in Rostock ein

---

<sup>29</sup> Vgl. Pietschmann, 2002, S. 34 f.; vgl. Pietschmann, Michael: Die Werke Richard Wagners am Rostocker Stadttheater in der Zeit von 1895 bis 1933 und deren Rezeption, Rostock 1998, S. 28 f.; vgl. Thieme, S. 172-174.

<sup>30</sup> Vgl. Prignitz, S. 222, 230, 257. Bis auf „Parsifal“ und „Tristan“ konnte Rostock in allen Werken bis 1933 mehr Wagner-Vorstellungen realisieren als Bayreuth. Vgl. Pietschmann, 2002, S. 36; vgl. Pietschmann, 1998, S. 29.

<sup>31</sup> Vgl. Pietschmann, 2002, S. S. 111 f., 117 f.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 140-143, 160.

<sup>33</sup> Dennoch gab es auch hier kritische Stimmen, die den hohen Wagner-Anteil für eine Stadt wie Rostock hinterfragt haben. Vgl. Puls, 1995, S. 91, 93; vgl. Thieme, S. 176.

<sup>34</sup> Vgl. Pietschmann, 2002, S. 141-143.

Wohltätigkeits-Ringzyklus statt, der überregional als herausragende künstlerische Leistung gewürdigt wurde.<sup>35</sup>

Eine Spielzeit ging aus Kostengründen zunächst nur von Oktober bis März. Das Arbeitspensum in diesen sechs Monaten war dafür enorm: So standen in einer Spielzeit bis zu 40 Opern und Operetten auf dem Spielplan.<sup>36</sup> Es versteht sich von selbst, dass die Produktionen dabei in den wenigsten Fällen heutigen künstlerischen Maßstäben entsprochen haben, da die Zeit der musikalischen Einstudierung des Chores und des Orchesters mit größtenteils nur zwei Proben viel zu kurz bemessen war. Andererseits gab es damals noch keine „Regie-Experimente“. Es war im kollektiven Gedächtnis allgemein bekannt, wie ein „Lohengrin“ oder ein „Siegfried“ auszusehen und sich zu bewegen hatte. Der Schwerpunkt lag somit eindeutig auf der Musik, nicht (wie gegenwärtig) in deren Inszenierung. Deshalb waren für die Sänger nur wenige Bühnenproben notwendig, was das breitere Repertoire möglich machte.<sup>37</sup>

Dennoch sind bei Chor und Orchester auch personell auf künstlerische Abstriche in Rostock hinzuweisen: Der Opernchor bestand 1895 aus 24 Mitgliedern. Aus dem Orchestergraben spielte zunächst sogar nur eine „Bürgerkapelle“. Doch damit war keine qualitativ hochwertige Opern-Inszenierung möglich. Erst 1897 wurde mit dem Aufbau eines professionellen Orchesters (anfangs 36 Musiker) begonnen, das bei Wagner-Opern durch Musiker der Militärkapelle und von benachbarten Theatern verstärkt werden musste. Rezensenten sahen wohlwollend über diese musikalischen Einschränkungen hinweg. Gleiches galt auch für die Orchesterstärke im „Ring“, die trotz Aushilfen mit 43 Musikern eindeutig zu gering war.<sup>38</sup> Einen Überblick über die Personalsituation bietet Anlage 8.8.

Während das Stadttheater zunächst als Pachtbetrieb geführt wurde, ging das Theater 1925 in die Verantwortlichkeit der Stadt über. Pompöse Bühnenbilder waren jedoch auch danach nicht möglich. Denn in nahezu allen Rezensionen über Rostocker Wagner-Inszenierungen lassen sich Hinweise auf eine unzureichende finanzielle Ausstattung des Theaters finden. Doch der Erfindungsreichtum wurde zur Tugend. So sind Kulissenteile aus dem Fundus ähnlich wie in einem Baukasten-Prinzip variabel zu naturalistischen Bühnenbildern zusammengesetzt worden.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. Prignitz, S. 169-175; vgl. Puls, 1995, S. 99.

<sup>36</sup> Erst 1916/17 wurde die Spielzeit in Rostock bis Ende April verlängert. 1918/19 folgte eine Ausweitung auf Mai, 1919/20 ging die Spielzeit bis 30. Juni. Vgl. Puls, Gerd: Das musikalische Spielplanverzeichnis des Stadttheaters Rostock 1895-1944, Rostock 1999, S. 220 f.

<sup>37</sup> Vgl. Seiferth, S. 32-34; vgl. Pietschmann, 2002, S. 35.

<sup>38</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 59, 74, 80, 91.

<sup>39</sup> Vgl. Keipke, Bodo: Die Stadt in der Weimarer Republik: 1918 bis 1933. In: Schröder, Karsten (Hrsg.): Rostocks Stadtgeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart, Rostock 2013, S. 232 f.

Auch im Nationalsozialismus wurde an die Wagner-Tradition angeknüpft. Die Bewertung über diesen „Wagner-Kult“ fiel jedoch unterschiedlich aus. Dabei hält die 1970 von Detlef Hamer in der Jubiläumsschrift des Volkstheaters geäußerte These, dass das Rostocker Theater ab 1933 „nun vollends zur Provinzbühne ohne jedes Eigenprofil herab[sank]“<sup>40</sup>, einer kritischen Untersuchung nicht stand. Der Höhepunkt der Wagner-Tradition lag zweifelsohne in den frühen 1920er Jahren und nicht im Nationalsozialismus.<sup>41</sup> 1933/34 verfügte Rostock über ein vergleichsweise großes Opernensemble mit 22 Solisten.<sup>42</sup> Auch das Orchester vergrößerte sich bis 1938 schrittweise auf 49 Musiker. Für einen großen Wagner-Klang war das zwar auch noch nicht optimal, aber im Vergleich zu 1895 kann die positive Entwicklung verdeutlicht werden.<sup>43</sup> Auch die 1938 abgeschlossene Sanierung des Theatergebäudes spricht gegen eine künstlerische Provinzialität. Neben einer zeitgemäßen Innenausstattung konnten auch künstlerische Verbesserungen bewirkt werden. So wurde der Orchestergraben deutlich vergrößert und bot nun Platz für bis zu 70 Musiker.<sup>44</sup>

Aus künstlerischer Sicht spricht deshalb auch nach 1933 wenig für eine Provinzialität. Allerdings war die Rostocker Wagner-Popularität im Nationalsozialismus rückläufig. Doch wie ist das zu erklären? Das könnte in besonderem Maße mit der Ideologisierung der Inszenierungen zusammenhängen. Aber auch damit, dass sich das Stadttheater sehr schnell der kulturpolitischen Gleichschaltung unterwarf. Schon in der Spielzeit 1933/34 beschränkte sich der Spielplan auf den deutschen Kanon. Von den 26 dargebotenen Opern und Operetten entstammten lediglich zwei nicht dem deutschen Sprachraum. Dabei handelte es sich mit „La Bohème“ und „Don Carlos“ um politisch und ideologisch weitestgehend unproblematische italienische Opern von Verdi und Puccini.<sup>45</sup>

Ein weiterer Grund könnte darin liegen, dass die populären Frühwerke Wagners ab 1937/38 keine Berücksichtigung mehr im Spielplan fanden. Stattdessen wurden fortan überwiegend die (anspruchsvolleren) Spätwerke des Komponisten gespielt, was eine Zäsur in der Rostocker Wagner-Rezeption bedeutete. Insgesamt halbierte sich der Wagner-Anteil kriegsbedingt bis 1944 auf 8,5 %.<sup>46</sup> Dafür stabilisierte sich die Anzahl an Musiktheater-Vorstellungen auf knapp 160 je Spielzeit. Einzige markante Veränderung bildeten die Spielzeiten 1939/40 sowie

---

<sup>40</sup> Hamer, S. 3.

<sup>41</sup> Vgl. Prignitz, S. 256-265.

<sup>42</sup> Vgl. Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater im Dritten Reich: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Seelze-Velber 2000, S. 165.

<sup>43</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 59, 74, 80.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>45</sup> Vgl. Puls, 1999, S. 325 ff.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 325 ff.; vgl. Prignitz, S. 257.

1942/43. Letztere hing insbesondere mit einer Katastrophe zusammen, die große Auswirkungen auf die Wagner-Tradition in Rostock haben sollte: Im April 1942 fiel das Stadttheater britischen Luftangriffen zum Opfer. Im März 1943 erfolgte dann der Umzug in das Theaterprovisorium „Großes Haus“, das bis heute als Hauptspielstätte des Volkstheaters bespielt wird.<sup>47</sup>

Von 1895 bis 1942 hatten ganze 735 Wagner-Aufführungen in Rostock stattgefunden. „Tannhäuser“ brachte es dabei auf 131 Vorstellungen, gefolgt vom „Holländer“. Die hohe Popularität der „Meistersinger“ (80 Aufführungen) und der „Walküre“ (84 Vorstellungen) sollte hingegen wegen besonders hohen künstlerischen Anforderungen überraschen.<sup>48</sup> 1943 und 1944 fanden lediglich zwei Vorstellungen des „Tristan“ und eine Aufführung „Walküre“ in der neubezogenen Spielstätte statt.<sup>49</sup>

### **3. Politische Motive: Wagner-Rezeption in der DDR**

#### 3.1 Phasen der Wagner-Rezeption

Mit der Aufteilung Deutschlands in vier Besatzungszonen rückte die Frage in den Vordergrund, wie mit dem deutschen Kulturerbe umzugehen sei. Ein Wagner-Verbot gab es zu keiner Zeit, weder in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) noch in der späteren DDR. Gleichwohl waren mit diesem Erbe auch historisch unerwünschte Erinnerungen verbunden, die es zu reinigen galt.<sup>50</sup>

##### 3.1.1 1945-49: Zusammenbruch und Neubeginn

Der Spielbetrieb wurde an den Theatern in der SBZ vergleichsweise früh aufgenommen. Denn die fast einjährige Spielpause der deutschen Theater seit 1944 sollte so schnell wie möglich überwunden werden. Das Rostocker Haus öffnete sogar unmittelbar nach Kriegsende am 12. Mai 1945 wieder seine Pforten und symbolisierte damit eine Aufbruchsstimmung. Allerdings wurde Wagner in der gesamten SBZ zunächst ausgeklammert. Diese „Wagner-Pause“ hing jedoch nicht nur mit politischen Absichten und Vorbehalten gegenüber dem Missbrauch im Nationalsozialismus zusammen. Die Pause war auch in logistischen Problemen begründet. So fehlte es nicht nur in Rostock nachweislich an Dekorationen, Requisiten, Kostümen, Bühnentechnik und vor allem an ideologisch unbelasteten Künstlern.<sup>51</sup> Dass die

---

<sup>47</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 26.

<sup>48</sup> Zwischen 1895 und 1933 brachte es „Tannhäuser“ auf 111 Vorstellungen, gefolgt von „Lohengrin“ 107 und „Holländer“ 81. Bis 1933 wurden Wagners Werke in 131 Inszenierungen dargeboten. Vgl. ebd., S. 99; vgl. Pietschmann, 2002, S. 36.

<sup>49</sup> Vgl. Puls, 1999, S. 356-365.

<sup>50</sup> Vgl. Seiferth, S. 23 f.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 10, 15-17, 38; vgl. Puls, Gerd/Staszak, Heinz-Jürgen: Von der Bürgerkapelle zur Norddeutschen Philharmonie, Rostock 1997, S. 84.

Entnazifizierung am Rostocker Theater nach 1945 jedoch nur sporadisch verfolgt wurde, verdeutlicht ein Zahlenbeispiel. So bestand das städtische Orchester 1946/47 noch zu 44 % aus ehemaligen NSDAP-Mitgliedern, die allerdings unentbehrlich für die Fortführung des Spielbetriebes waren. Denn das Orchester war von akuter Überalterung betroffen. Nicht wenige Musiker waren über 70 Jahre alt.<sup>52</sup>

Die Förderung der Kultur nahm in der SBZ einen besonders hohen Stellenwert ein. Duncker arbeitet die Bemühungen der Besatzungszone heraus, an die deutsche Kunst und Kultur bis 1933 nahtlos anzuknüpfen.<sup>53</sup> Dies lag allerdings auch daran, dass der Kanon des sowjetischen Theaters weder quantitativ noch qualitativ geeignet war, um das deutsche Kulturerbe zu ersetzen. Im Musiktheater wurde es deshalb bei Tschaikowski und Mussorgski belassen.<sup>54</sup> Zentrale Aufgabe war es, die Bevölkerung von den Sorgen und realen Problemen abzulenken. Aber inwieweit war das Theater damals schon politisch? Irmer und Schmidt heben die Notwendigkeiten der Institution Theater nach 1945 treffend hervor:

„Theater als öffentliche Kunst – ein Ort, an dem Widersprüche ausgetragen werden, als Legitimation zum Teil erwünscht, auf jeden Fall kontrolliert und vielfach gelenkt, um den brüchigen Konsens für den jungen Staat nicht übermäßig zur Diskussion zu stellen.“<sup>55</sup>

Demnach besaß diese Institution schon in der SBZ einen politischen Auftrag. So liegt es nahe, dass das Theater in erster Linie bei der Umerziehung der Gesellschaft mitwirkte und bemüht war, sozialistische Werte selbst im bürgerlich-humanistischen Kanon herauszuarbeiten. Der Sozialismus war dabei durch die Mittel der Kunst weiter zu popularisieren.<sup>56</sup> Staszak resümiert hingegen, dass die spätere DDR den Wert von Kultur deutlich überschätzt habe, wie sich an den personellen Dimensionen des Rostocker Volkstheaters bis 1989 zeigt.<sup>57</sup>

Das historisch gewachsene dichte Netz an Theatern blieb auch nach dem Krieg erhalten und wurde in der SBZ sogar weiter ausgebaut. Zu keiner Zeit der deutschen Geschichte gab es so viele Theater, wie zwischen 1945 und 1949. Pietschmann rechnet für diese Zeit mit 419 Bühnen, davon mit 116 Theatern in der SBZ. Allein in Berlin wird von 42 Bühnen ausgegangen.<sup>58</sup> Aus heutiger Sicht wäre von „Übersorgung“ und von mangelnder künstlerischer Qualität in den meisten Theatern zu sprechen. Die Bühnen bespielten aus

---

<sup>52</sup> Ehemalige NSDAP-Mitglieder verblieben bis zu ihrem Renteneintritt 1967 im Orchester. Vgl. Puls/Staszak, S. 93 f.

<sup>53</sup> Vgl. Duncker, S. 16 f.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 285.

<sup>55</sup> Irmer/Schmidt, S. 16.

<sup>56</sup> Vgl. Hasche, Christa/Schölling, Traute/Fiebach, Joachim: Theater in der DDR: Chronik und Positionen, Berlin 1994, S. 250 f.

<sup>57</sup> Vgl. Puls/Staszak, S. 161. Siehe auch: Hasche u. a., S. 245 f.

<sup>58</sup> Vgl. Pietschmann, Michael: Hanns Anselm Perten: Leben und Wirken eines Theatermannes im Spiegel der DDR-Kulturgeschichte, Rostock 2003, S. 330.

finanziellen Gründen auch die umliegenden Ortschaften. Außerdem musste eine Vielzahl von Bühnen auf provisorische Spielstätten zurückgreifen. Während Halberstadt vorübergehend eine Wurstfabrik als Hauptspielstätte nutzte, kam das Rostocker Volkstheater seit 1943 in der ehemaligen Tanzgaststätte „Philharmonie“ unter.<sup>59</sup>

Dennoch erfreuten sich die Bühnen großer Beliebtheit. Fernsehgeräte und eine ausgeprägte Eventkultur gab es noch nicht. Besonders begehrt waren Operetten und Komödien. Erst mit der Währungsreform 1948/49 nahm der Bedarf kontinuierlich ab. Die rückläufige Entwicklung kann jedoch nicht an den Kartenpreisen gelegen haben. Denn diese waren nicht nur in der SBZ, sondern auch in der DDR äußerst kostengünstig. Als zentrale Ursache für die gesunkene Nachfrage wird stattdessen die beginnende Ideologisierung des Theaters in der SBZ und DDR gesehen. So wurden zunehmend Inszenierungen politisiert und die Gegenwartsdramatik vorangetrieben. Der Wunsch nach „leichter Unterhaltung“ konnte dabei nicht immer berücksichtigt werden. In einer ersten Schließungswelle reduzierte sich das Angebot deshalb in der SBZ um 19 Schauspielbühnen, wovon Mecklenburg mit drei Theatern betroffen war.<sup>60</sup> Doch wie sah die Theaterlandschaft in Mecklenburg insgesamt aus? Und welche Chancen gab es hier für eine Wiederaufnahme der Wagner-Tradition?

Neben den vollwertigen Mehrspartenhäusern in Anklam, Greifswald, Güstrow, Neustrelitz, Parchim, Rostock, Schwerin („Mecklenburgisches Staatstheater“), Stralsund und Wismar wurden (mittelfristig) auch Schauspielhäuser in Heringsdorf, Ludwigslust, Putbus und in Schwerin („Maxim-Gorki-Bühne“) sowie in Waren-Müritz betrieben.<sup>61</sup> In der Öffentlichkeit galt der „Fall Wagner“ hingegen weitestgehend als abgeschlossen. Jede Erinnerung an das „Dritte Reich“ sollte im kollektiven Gedächtnis vermieden werden. Eine verfrühte Wiederaufnahme der Wagner-Tradition hätte deshalb ungewollte Diskussionen ausgelöst.<sup>62</sup>

Ungeachtet dessen überraschte das Rostocker Theater im Februar 1947 mit einer „Holländer“-Inszenierung. Nach Chemnitz und Schwerin (1946) war es die dritte Wagner-Inszenierung in

---

<sup>59</sup> Vgl. Micklej, Friedrich: Tatort: Volkstheater Rostock: Grenzbericht aus den Anfangsjahren der DDR, Berlin 1996, S. 24.

<sup>60</sup> Vgl. Irmer/Schmidt, S. 18, 212.

<sup>61</sup> Vgl. Schiller, Andrea: Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949, Frankfurt a. M. 1998, S. 428 f.

Bis 1950 wurden in Mecklenburg die Theater in Putbus, Ludwigslust und Schwerin (Maxim-Gorki-Bühne) aufgelöst. Eine zweite Schließungswelle erfolgte im Jahr 1963 und betraf die Bühnen in Güstrow, Wismar und Anklam. In Parchim, wo es noch mindestens bis 1982 ein eigenes (wenn auch mit nur 10 Sängern qualitativ fragwürdiges) Musiktheater gab, wurde in den 1980er Jahren auf ein reines Schauspielhaus mit angegliedertem „Unterhaltungsorchester“ von 7 Musikern umstrukturiert. Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur (Hrsg.): Ensembles der Deutschen Demokratischen Republik, 1989/90, S. 79 f.; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1982/83, S. 86.

<sup>62</sup> Vgl. Wolf, S. 305 f.



der SBZ. Im Konzertbereich dehnte Rostock sogar schon 1945 und im Januar 1947 mit Wagner-Konzerten die kulturpolitischen Freiräume weiter aus. Diese Versuche wirken gewagt, fanden jedoch keinen Anstoß bei der Militäradministration. Im Gegenteil: Bis zum Sommer 1947 konnte das negativ konnotierte Wagnerbild flächendeckend entkräftet werden. Ein Neuanfang war nun möglich.<sup>63</sup> Wie der künstlerische Neuanfang aussah, zeigt die nächste Phase.

### 3.1.2 1949-58: Wagner-Höhepunkt

Auch in den Jahren 1949-1958 bestimmten die deutschen Klassiker die Spielpläne als solides Grundgerüst. Die Entwicklung fiel mit Jubiläen bedeutender deutscher Dichter und Komponisten zusammen: Dies betraf Goethe (1949), Bach (1950) und Beethoven (1952) sowie Wagner (1953), Lessing (1954) und Schiller (1955 und 1959).<sup>64</sup> Wagner wurde in diesem Zusammenhang als großer Komponist bewertet, der nach Bach und Beethoven den Nationalstolz des deutschen Volkes ausmache.<sup>65</sup> Diese wiedererlangte Popularität in der frühen DDR zeigte sich auch darin, dass es bis 1951 insgesamt 57 Wagner-Inszenierungen in 25 Stadttheatern gab. Zusätzlich sprach die Wirtschaftslage der Theater dafür, da vor dem Hintergrund von ausgelaufenen Schutzfristen nur noch geringe Aufführungsgebühren für Wagner-Opern fällig wurden. Darüber hinaus waren die Noten des Komponisten im Archiv der meisten Bühnen vorhanden, anders als bei stilähnlichen, aber kostenintensiveren Opern von Richard Strauss, der erst 1949 verstarb. Hinzukam, dass Wagners Musik den Geschmack des Publikums traf, da schon vor 1933 eine Gewöhnung stattfand, die nun lediglich aufgegriffen werden musste.<sup>66</sup>

Die DDR stand den Werken Wagners mit einer gewissen Vorsicht gegenüber. Dies wirkte sich jedoch nicht auf die Spielpläne aus. Im Gegenteil: Wagner war in den 1950er Jahren einer der meistgespielten Komponisten. Anlage 8.3 zeigt, welche Bühnen den Komponisten in jener Zeit besonders häufig aufführten. Dies spricht für einen gewissen Freiraum auf dem Gebiet der Oper, aber auch für das Fehlen einer endgültigen kulturpolitischen Linie.<sup>67</sup> In der Tat verwundert es, dass die DDR die Werke des Komponisten nicht von Anfang an ideologisch vereinnahmt hat. Dafür hätte sich nicht nur die bei Wagner deutlich hervorgehobene Kritik am Kapitalismus und die starke Stellung des Nationalen angeboten. Auch der Ausgang des „Rings“ mit dem blutigen Weltuntergang und einem Aufruf der Menschheit zu einem völligen Neuanfang aus der Asche der alten Welt hätte als Parabel der Aufbruchsstimmung in der SBZ

---

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 306; vgl. Seiferth, S. 19, 171; siehe Anlage 8.9 und Anlage 8.10.

<sup>64</sup> Vgl. Schiller, S. 165.

<sup>65</sup> Vgl. Seiferth, S. 50.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 52; vgl. Duncker, S. 42; vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 6.

<sup>67</sup> Vgl. Duncker, S. 203.

und frühen DDR gelesen werden können. Des Weiteren vertrat der frühe Wagner in seinen politischen Schriften Gedankengut, das den Forderungen von Karl Marx ähnelte.<sup>68</sup>

Gegen eine politische Vereinnahmung sprach jedoch aus sozialistischer Sicht eine zu widersprüchliche Gestalt Wagners, was das Rostocker „Tannhäuser“-Programmheft (1963) exemplarisch zeigt. Außerdem habe die jüngste Vergangenheit verdeutlicht, wie die Musik des Komponisten Teil einer Ideologie werden konnte. Eine erneute Bezugnahme hätte den Aufbau des Sozialismus diskreditiert. Schließlich war die DDR bestrebt, sich vom Nationalsozialismus abzugrenzen. Außerdem entsprach die stilistisch einmalige Musik Wagners nicht dem angestrebten Ideal, „sozialistischen Realismus“ auf der Bühne darzustellen.<sup>69</sup>

Kröplin ging ab den späten 1950er Jahre von einem geringen gesellschaftlichen Interesse an Wagner aus.<sup>70</sup> Gleichwohl konnte die DDR nicht ganz auf den Komponisten verzichten. So wurde bei festlichen Anlässen, wie etwa der Wiedereröffnung der Berliner Staatsoper 1955 und der Oper Leipzig 1960, gerne auf die imposanten Werke von Richard Wagner zurückgegriffen. Auch in der Außenpolitik war der Komponist bis 1961 hilfreich. Denn nachdem Bestrebungen der deutschen Einheit unter Vorherrschaft des Sozialismus scheiterten, versuchte die DDR in einem ideologischen Wettstreit die Überlegenheit auf dem Gebiet der Kunst herauszustellen und sich als besseren deutschen Staat zu zeigen.<sup>71</sup> Der ungewöhnliche „Wagner-Boom“ der Jahre 1952 bis 1956 mit 182 Inszenierungen steht damit in einem direkten Zusammenhang. Alle Werke des Komponisten (auch die aufwendigeren Spätwerke) wurden aufgeführt. In der Tat eigneten sich vor allem die national verorteten Werke „Meistersinger“ und „Lohengrin“, um einen Diskurs über die deutsche Einheit anzuregen.<sup>72</sup>

Auch die Stadttheater in Mecklenburg führten Wagner auf. Während sich die kleinen Bühnen wie Wismar, Neustrelitz oder Greifswald dabei aus künstlerischen Gründen auf den „Holländer“ beschränkten, wagten Rostock, Stralsund und Schwerin ambitionierte Versuche zur Förderung der Wagner-Tradition. 1952-1954 schmiedete Rostock in einer ganz klassischen

---

<sup>68</sup> Vgl. Kröplin, Eckart: Von der Sozialität des Gesamtkunstwerks oder: Was hat Wagner mit dem Kommunismus zu tun? In: Loos, Helmut/Stöck, Katrin (Hrsg.): Richard Wagner: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, Markkleeberg 2013, S. 218; vgl. Dieckmann, Friedrich: Das Liebesverbot und die Revolution: Über Wagner, Berlin 2013, S. 54 f.

<sup>69</sup> Vgl. Schiller, S. 94; vgl. Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen: Studien zum DDR-Theater, Berlin 2000, S. 101-104.

<sup>70</sup> Vgl. Kröplin, Eckart: Musiktheater im Prozess dialektischer Entwicklung: Erfahrungen, Tendenzen und Aufgaben in der Opernarbeit, Berlin (Ost) 1975, S. 60-62, 64.

<sup>71</sup> Vgl. Seiferth, S. 97.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 43, 84-87, 103. Andererseits verhielt sich die DDR gegenüber dem „Lohengrin“ zurückhaltend und zunehmend abweisender, da hier König Heinrich zum Kampf gegen die deutschen Reichsfeinde aufrief. In Zeiten des Kalten Krieges war das nicht unproblematisch, auch wenn sich das Werk klar auf das Mittelalter bezog. Vgl. Wolf, S. 307.

Inszenierung von Richard Stamm den ersten „Ring“ der DDR und setzte damit ein Achtungszeichen. Schwerin folgte noch im selben Jahr.<sup>73</sup> Pietschmann spricht ab 1955 von einer Versöhnung der DDR mit Wagner.<sup>74</sup>

Bei dem regionalgeschichtlichen Blick wird zudem ein entscheidender Faktor deutlich. Nicht die DDR ordnete an, Wagner zu spielen. Vielmehr hing dies mit engagierten Dirigenten, Regisseuren und Operndirektoren zusammen, die sich eigenverantwortlich an einem Repertoire-Aufbau versuchten, aber andererseits auch der Nachfrage des Publikums nach populärer deutscher Oper jenseits von Mozart, Weber oder Beethoven gerecht werden wollten. Die Theater handelten dabei eigenständig und vergewisserten sich dem politischen Rückhalt durch die SED-Parteielite, während die Kulturpolitik lediglich die Grenzen absteckte.<sup>75</sup> Eine einseitige politische Vereinnahmung Wagners fand dadurch auch im Rahmen des Alleinvertretungsanspruches der DDR nicht statt. Allerdings wurde es weithin als vorzeigbare künstlerische Leistung anerkannt, die einmal mehr geeignet war, um die kulturelle „Überlegenheit“ zu beweisen.<sup>76</sup>

Strukturelle Anpassungen in der DDR erschwerten jedoch den Fortbestand der aufgegriffenen Wagner-Tradition. Schon 1952 wurde die DDR in 14 Bezirke eingeteilt. Mecklenburg bestand fortan aus den Bezirken Schwerin, Rostock und Neubrandenburg, die von eigenen Bezirksleitungen verwaltet wurden.<sup>77</sup> Die SED-Bezirksleitung war damit auch von entscheidender Bedeutung für die Kulturarbeit. Denn der erste Sekretär galt als „Denkzentrale“ und „hatte die Gesamtleitung der Parteiarbeit im Bezirk inne.“<sup>78</sup> Ihm unterstand der Sekretär für Wissenschaft, Bildung und Kultur, der allerdings keine alleinige Entscheidungsbefugnis besaß. Seiferth erläutert, dass die Parteielite in Mecklenburg wenig von Opern verstand, weshalb es bei guten Kontakten auf informellen Weg einfacher als im Schauspiel war, problematische Werke aufzuführen.<sup>79</sup> Zusätzlich wurde 1954 ein für die gesamte DDR zuständiges Ministerium für Kultur eingerichtet. Alle Spielpläne mussten seither von politischer Seite genehmigt werden.<sup>80</sup>

---

<sup>73</sup> Der „Ring“ in Schwerin begann sogar vor dem Rostocker Projekt. Allerdings wurde die „Götterdämmerung“ nicht mehr realisiert. Auch alle weiteren Versuche zur Vollendung des „Rings“ scheiterten in Schwerin.

Vgl. Seiferth, S. 276 ff. Siehe auch Anlage 8.4

<sup>74</sup> Vgl. Pietschmann, 2003, S. 105.

<sup>75</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 3.

<sup>76</sup> Vgl. Duncker, S. 33 f.; vgl. Prignitz, S. 270.

<sup>77</sup> Vgl. Niemann, Mario: Die mittlere Ebene der SED – eine strukturelle Darstellung. In: Niemann, Mario/Herbst, Andreas (Hrsg.): SED-Kader: Die mittlere Ebene: Biographisches Lexikon 1946 bis 1989, Paderborn 2010, S. 24 f.

<sup>78</sup> Ebd., S. 36.

<sup>79</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 3.

<sup>80</sup> Vgl. Seiferth, S. 84 f.

### 3.1.3 1958-1961: Zäsuren

Auch in der dritten Phase gab es zu keinem Zeitpunkt ein allgemeines Wagner-Verbot. Dennoch kam es in der Wagner-Rezeption ab 1958 zu entscheidenden Veränderungen. Diese hatten allerdings nicht nur künstlerische Ursachen, sondern waren auch in politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Entwicklungen begründet.

Der Mauerbau 1961 stellte dabei eine der bedeutendsten Zäsuren der DDR-Geschichte dar. Künstlerisch hatte dies gravierende Auswirkungen auf die Welt des Theaters. Denn nicht nur der personelle Austausch mit der Bundesrepublik Deutschland (BRD) kam zum Erliegen. Auch bedeutenden Solisten der DDR wurde ein Gastauftritt bei den Bayreuther-Festspielen verwehrt. Dies blieb nicht ohne Folgen und löste eine Kettenreaktion aus: Einerseits fehlte es qualitativ an jungen Wagner-Sängern in der DDR. Die Berühmtheiten der Vorkriegszeit waren zu alt geworden und traten nur noch in Ausnahmefällen auf. Andererseits fehlte es quantitativ an Künstlern für den Fortbestand der zahlreichen kleinen Bühnen. Auch reichten die vier Musikhochschulen nicht aus, um den durchweg hohen Personalbedarf der DDR-Stadttheater abzudecken. Derartige Probleme hielten noch bis weit in die 1980er Jahre an.<sup>81</sup>

Dies führte außerdem zu einer Schließungswelle aller kleinen Musiktheater im Jahr 1963. 10 % der DDR-Bühnen waren davon betroffen. Damit sollte eine Stabilisierung des Personalbestandes an mittleren und großen Opernhäusern erreicht werden. Dieser Schritt kann aber auch als Reaktion auf die wachsende Konkurrenz durch das Kinowesen zurückgeführt werden.<sup>82</sup> Wagner-Inszenierungen konzentrierten sich fortan auf größere Bühnen. Auch wenn es Musiktheater in der „Peripherie“ nur noch im Fernsehen zu sehen gab, gestaltete sich die kulturelle Versorgung umfassender als nach der deutschen Wiedervereinigung.<sup>83</sup> Aus künstlerischer Perspektive war der Wagner-Kanon in erster Linie geeignet, um die Leistungsfähigkeit von aufstrebenden Opernhäusern zu präsentieren. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem widersprüchlichen Bild des Komponisten blieb jedoch zunächst aus, da die Inszenierungen weiterhin einem statischen „ab-musizieren“ entsprachen. Die Musik stand im Vordergrund, ähnlich wie schon vor 1933.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Seifert, S. 121; vgl. Duncker, S. 49; vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 1.

<sup>82</sup> Vgl. Seifert, S. 135, 138; vgl. Irmer/Schmidt, S. 63.

<sup>83</sup> Vgl. ebd. In Mecklenburg gab es auch nach Abschluss aller DDR-Theaterreformen 1989/90 noch elf Orchester, sieben Mehrspartentheater, zwei Bespieltheater, zwei Puppenspieltheater und ein reines Schauspielhaus. 2018/19 sind es hingegen nur noch vier Orchester, vier Mehrspartentheater, zwei Bespieltheater (Güstrow, Wismar) und ein reines Schauspielhaus (Anklam). Auch an den verbleibenden Standorten sind die Stellenpläne nach der Wiedervereinigung drastisch reduziert worden. Eigene Berechnung auf Grundlage aller Theater in Mecklenburg-Vorpommern.

Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90.

<sup>84</sup> Vgl. Neef, Sigrid/Neef, Hermann: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert: DDR 1949-1989, Berlin 1992,

Auch im Fachdiskurs der DDR spielte Wagner zunächst keine Rolle. Erst 1958 entbrannte in der Zeitschrift „Theater der Zeit“ (TdZ) eine zunächst luftleere Diskussion darüber, inwieweit Wagner noch zeitgemäß für den Aufbau des Sozialismus sei. An dieser schriftlich ausgetragenen Auseinandersetzung beteiligten sich weder Politiker, noch Intendanten oder Künstler. Gleichwohl ist durch den ausgeklügelten rhetorischen Aufbau der Debatte eine politische Weisung zu vermuten. Auch wenn eine politische Anordnung heute nicht mehr nachgewiesen werden kann, bewirkte die Kontroverse ab 1958 eine spürbare Reduzierung des Wagner-Anteils in der DDR und die Tabuisierung sämtlicher Spätwerke, die als zu pessimistisch eingestuft wurden.<sup>85</sup>

Der Wagner-Kanon begrenzte sich damit auf fünf Opern, wovon bis auf den „Holländer“ wiederum alle anderen Werke zeitweilig problembehaftet waren. Ein Rückgang des Wagner-Anteils kann zusätzlich auch damit zusammenhängen, dass das zentrale Motiv des Nationalen in den 1960er Jahren spürbar an Relevanz verloren hatte.<sup>86</sup> Stattdessen wurde seit dem Mauerbau noch stärker versucht, den „sozialistischen Realismus“ ebenfalls auf die Opernbühne zu übertragen. Die Folge war eine Fülle an Gegenwartskompositionen. Diese beschäftigten sich zwar größtenteils, genau wie Wagner, mit Helden und Mythen der Geschichtskultur. Allerdings wurden die Personen konzeptionell in einen dezidiert sozialistischen Kontext eingebettet.<sup>87</sup>

#### 3.1.4 1961-1971: Tiefpunkt

In der Zeit nach 1961 verschärfen sich die angesprochenen Problemlagen. Zwar wurde das Wagnerjahr 1963 mit 19 *Premieren* (davon „Tannhäuser“ 7x, „Holländer“ 5x und „Meistersinger“ 3x) ausgiebig gefeiert. Die Folgejahre ließen den Komponisten dafür flächendeckend außen vor. Die Zäsuren verdeutlichen in ihrer Folge auch eine zunehmende Einflussnahme der DDR-Kulturpolitik auf die Wagner-Rezeption. Während der Komponist in den 1950er Jahren noch in 136 Inszenierungen dargeboten wurde, waren es in den 1960er Jahren nur noch 83 Produktionen. Ein Tiefpunkt wird in den 1970er Jahren mit lediglich 44 Inszenierungen erreicht.<sup>88</sup> Seiferth bringt es auf den Punkt, wenn von dem Fehlen einer richtungsweisenden Wagner-Inszenierung in der DDR zwischen 1963 und 1975 ausgegangen wird.<sup>89</sup>

---

S. 17.

<sup>85</sup> Vgl. Seiferth, S. 117 f.; vgl. Duncker, 47. Siehe auch: TdZ 10/1958 „Wagner und kein Ende! Wagner - erst der Anfang?“, S. 36-39. Kröplin bringt die Stimmung gut auf den Punkt. Oper wurde zur „künstlerische[n] Waffe im epochenbestimmenden politischen Kampf.“ Kröplin, 1975, S. 53 f.

<sup>86</sup> Vgl. Seiferth, S. 97, 111.

<sup>87</sup> Bis 1975 entstanden in der DDR 85 neue Opern. Vgl. Kröplin, 1975, S. 13-16, 18.

<sup>88</sup> Vgl. Seiferth, S. 262 ff.

<sup>89</sup> Eine Ausnahme stellt dabei der ästhetisch und konzeptionell ungewöhnlichen „Ring“ in Leipzig (1973-76) in

Insbesondere die von Schopenhauers pessimistischer Weltsicht stark gezeichneten Spätwerke sorgten für eine geringe Wertschätzung seitens der SED. Dennoch gibt es nur wenige öffentlich bekannte Beispiele für politisch verhinderte Wagner-Inszenierungen. Lediglich „Parsifal“-Produktionen in Magdeburg und Dresden sind dahingehend zu nennen. Dies heißt jedoch nicht, dass es keine Einflussnahme der SED auf den Spielplan gab. Allerdings erfolgten politische Einwände in erster Linie informell und fanden bezogen auf einzelne Werke statt. Nach Seiferth ist ein konträrer Gegensatz zwischen der angestrebten SED Theater-Vision und den Bühnenwerken des Komponisten erkennbar.<sup>90</sup> So ist es zu erklären, dass sich der Wagner-Anteil in Rostock nach 1959 nur noch auf den grundsätzlich unpolitischen „Holländer“ und den „Tannhäuser“ beschränkte. Einen gesunkenen Stellenwert Wagners seit den 1960er Jahren kann auch damit verdeutlicht werden, dass die Gründung eines Richard-Wagner-Verbandes in Leipzig als Geburtsstadt des Komponisten bis 1983 politisch verhindert wurde.<sup>91</sup>

Die in der DDR stark ausgeprägte Ensemble-Kultur führte außerdem dazu, dass es zwischen den Bühnen nur noch wenig personellen Austausch gab. Denn die Künstler durchlebten in der Regel ihre gesamte Karriere bis zu ihrem Renteneintritt an der ersten (oder zweiten) Wirkungsstätte, wie sich dies auch am Beispiel des Rostocker Volkstheaters nachweisen lässt.<sup>92</sup> Austausch wäre allerdings wünschenswert gewesen, da nur noch die größten Opernhäuser wie Leipzig, Dresden oder die Berliner Staatsoper über Solisten mit hochdramatischem Wagner-Format verfügten. So kann erklärt werden, dass sich ab den 1960er Jahren, von politischen Bestrebungen einmal abgesehen, ausgerechnet diese herausragenden Bühnen an den „Ring“ und die anderen Spätwerke wagten.<sup>93</sup>

Die 1960er Jahre werden zudem als das Jahrzehnt der Kultur-Konferenzen rezipiert. So wurde mit allen Mitteln gezielt versucht, die DDR-Dramatik zu popularisieren. Die Theater standen deshalb unter besonderer politischer Beobachtung, wie sich auch am Rostocker Beispiel zeigen wird. Der Anteil der DDR-Dramatik im Schauspiel konnte planmäßig erhöht werden und betrug 1970 weit mehr als 20 % des Spielplanes.<sup>94</sup> Im Rostocker Schauspiel lag der Anteil deutlich höher, wie es z. B. der Übersicht des Volkstheaters von 1968 zu entnehmen ist.<sup>95</sup> Im Gegensatz

---

der Regie von Joachim Herz dar. Vgl. ebd., S. 157.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 148, 153.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S. 155.

<sup>92</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 1.

<sup>93</sup> Die Tendenz zeigte sich auch an der Wagner-Bühne Dessau. Nach 1960 wurden trotz Sonderstellung nur noch Frühwerke realisiert. Vgl. Seiferth, S. 76, 284.

<sup>94</sup> Vgl. Kröplin, 1975, S. 20, 27.

<sup>95</sup> Vgl. Perten, Hanns A. (Hrsg.): Volkstheater Rostock: Spielplan-Vorschau für die Jahre 1969-1971, Rostock 1968, S. 40, 42-48.

dazu musste die SED die Vision, dies auch auf die Oper zu übertragen, jedoch spätestens 1975 als gescheitert ansehen. Zeitgenössisches Musiktheater betrug hier lediglich 3 %.<sup>96</sup>

Zum einen lag das in der schwerfälligen Kunstform neuer Musik begründet, zum anderen ließ sich das konservativere (vorwiegend bildungsbürgerliche) Publikum nicht wie geplant „umerziehen“. Denn die Hörgewohnheiten im Musiktheater änderten sich nicht. Die Opern aus dem 19. Jahrhundert waren nach wie vor am beliebtesten.<sup>97</sup> Auch in der Wissenschaft nahm die Rezeption des klassischen Erbes im Musiktheater (auch die vielschichtige Gestalt Wagners) an Bedeutung zu. Es zeigte sich dabei eine deutliche Diskrepanz zwischen politisch angestrebter Bühnenpraxis und dem Diskurs.<sup>98</sup> Zusätzlich gründete sich der Verband der Theaterschaffenden in der DDR, der die Künstler kontrollieren sollte.<sup>99</sup>

Außerdem ist der Beginn des „Regietheaters“ in diese Zeit zu verorten, was zum einen eine Aufwertung der Inszenierung bedeutete, aber zum anderen größere Angriffsflächen für die Deutung von Wagners Gesamtkunstwerken für kulturpolitische Debatten bot.<sup>100</sup> Kröplin kritisierte 1975 ganz im Sinne der DDR die wenig authentischen sowie die zu heroischen und idealisierten Figuren des Komponisten. Das erfordere bei Wagner neben sängerischen Höchstleistungen auch überzeugende schauspielerische Fähigkeiten, die neben der Inszenierung an Bedeutung zunahmen.<sup>101</sup>

Die Zuschauerzahlen der Theater sanken in der gesamten Republik von 17,5 Millionen (Mio.) Besuchern (1954/55) auf zwölf Mio. in der Spielzeit 1965/66. Seit Ende der 1970er Jahre stabilisierte sich die Zielgruppe bei zehn Mio. Menschen. Im Musiktheater sank die Nachfrage um 15 %.<sup>102</sup> Die Anzahl der Vorstellungen musste dennoch an den neuen Bedarf angepasst werden. Während im Rostocker Musiktheater 1947/48 noch 269 Vorstellungen in 17 Stücken präsentiert wurden, stellte die Spielzeit 1972/73 mit 105 Aufführungen und zwölf Stücken einen ersten Tiefpunkt dar. Diese Entwicklung verschärfte sich. 70 Vorstellungen, wie in der Spielzeit 1989/90, wurden jedoch nie unterschritten.<sup>103</sup> Diese Tendenz von gesunkenen

---

<sup>96</sup> Vgl. Kröplin, 1975, S. 20, 27.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 13-15.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 60; vgl. Hasche u. a., S. 214.

<sup>99</sup> Vgl. Pietschmann, 2003, S. 340 f.

<sup>100</sup> Vgl. Duncker, S. 148, 150.

<sup>101</sup> Vgl. Kröplin, 1975, S. 17.

<sup>102</sup> Vgl. Rischbieter, Henning (Hrsg.): Durch den Eisernen Vorhang: Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990, Berlin 1999, S. 64 f., 137 f.; vgl. Stuber, S. 209; vgl. Hasche u. a., S. 214.

<sup>103</sup> Vgl. Puls, 2003, S. 380-87, 516-19, 575-578. Vergleichswert soll die Spielzeit 2017/18 am Volkstheater Rostock sein. Gemäß der Monatsspielpläne haben im Musiktheater insgesamt 43 Vorstellungen stattgefunden und es befanden sich sechs Stücke im Repertoire.

Vorstellungszahlen im Musiktheater ist auch bei der Wagner-Rezeption zu berücksichtigen. Doch wie kam es zu dem deutlichen Besucherrückgang ab den 1960er Jahren?

In erster Linie war der Siegeszug des Fernsehens dafür verantwortlich. 1972 waren bereits 90 % aller DDR-Haushalte im Besitz eines solchen Gerätes. Das wirkte sich auch nachteilig auf die Kino-Branche aus. Zweitens nahm die Politisierung des Theaters in den 1960er Jahren weiter zu. Alle Spielpläne wurden fortan politisch überwacht. Das Ministerium für Kultur wurde durch die 1958 initiierte „Kommission für Fragen der Kultur“ unterstützt, die dem Politbüro direkt unterstellt war.<sup>104</sup> Drittens sank die Bevölkerungszahl der DDR von 19,1 Mio. Einwohnern (1947) auf 16,9 Mio. (1964). Aber auch die Preise selbst waren dafür verantwortlich. Denn Theaterkarten gab es dauerhaft zu Niedrigpreisen, was dem Stellenwert dieser anspruchsvollen Kunstform nicht gerecht wurde.<sup>105</sup>

### 3.1.5 1971-1989: Sonderstellung

1971 übernahm Erich Honecker das Amt des Generalsekretärs des Zentralkomitees der SED. Irmer und Schmidt zitieren seinen berühmten Ausspruch und deuten das als vorsichtige Lockerung in der Kulturpolitik: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils.“<sup>106</sup>

Hasche geht noch einen Schritt weiter und datiert das Ende des sozialistischen Realismus in die 1980er Jahre.<sup>107</sup> Auch wenn mit Honecker neue Impulse für die Kulturpolitik verbunden waren, kann von einer generellen Lockerung oder gar einer freizügigen Politik bezogen auf die Wagner-Pflege keine Rede sein. Denn mit 47 Inszenierungen veränderte sich (quantitativ) wenig an dem geringen gesellschaftlichen Stellenwert, den Wagner seit den 1960er Jahren einnahm. Auch die Spätwerke wurden weiterhin nur zögerlich angesetzt.<sup>108</sup>

Zugleich ist für die 1970er Jahre ein wissenschaftlicher Quantensprung zu erkennen. Erstmals begann eine Überprüfung des einseitigen Wagner-Bildes sowie die Neubewertung des klassischen Erbes.<sup>109</sup> Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass es bis 1989 nicht

---

<sup>104</sup> Vgl. Rischbieter, 1999, S. 66.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 64 f., 137 f.

<sup>106</sup> Zit. Nach: Irmer/Schmidt, S. 134.

<sup>107</sup> Vgl. Hasche u. a., S. 249 f. Spätestens ab der Biermann-Ausbürgerung 1976 endete die Lockerung in der Kulturpolitik. Vgl. Pietschmann, 2003, S. 344.

<sup>108</sup> Vgl. Seiferth, S. 265-267. Dennoch fand Wagner Einzug in den populären DEFA-Film „Die Weihnachtsgans Auguste“ (1988). Der Hauptprotagonist durchlebt darin als Heldentenor an der Semperoper Dresden markante Szenen aus dem „Freischütz“ (Oper von Carl Maria von Weber) und „Lohengrin“.

<sup>109</sup> Vgl. Kröplin, 1975, S. 54. Krause schrieb in seinem Opernführer 1973 über den „Lohengrin“: „In der deutschen Nationaloper nimmt das Werk einen festen, unangetasteten Platz ein. Um dieser herrlichen, im volkstümlichen Ausdruck zwingenden, im Pathos großen und in der Charakterisierung starken Musik willen



gelingen ist, eine eigene Wagner-Biographie herauszugeben. Deshalb wurde 1983 auf die Publikation von Martin Gregor-Dellin aus der Bundesrepublik zurückgegriffen, die fortan auch in der DDR verkauft wurde.<sup>110</sup> Die Verschiebung des Spielplanes von großen Opern hin zu mehr Operetten und seichter Unterhaltung in den 1970er Jahren konnte jedoch nicht über das Fehlen einer kulturpolitischen Linie hinwegtäuschen. Stattdessen verstärkte sich ein „Jubiläum-Kult“, der nicht nur die „Preußen-Renaissance“ und Goethe (1982) ausgiebig berücksichtigte, sondern auch angemessen an Luther (1983), Marx (1983) und Wagner (ebenfalls 1983) erinnerte. Abseits der Feierlichkeiten nahm die Einflussnahme der Bezirke auf eine eigene Interpretation von DDR-Kunst nach 1975 zu und bot Chancen für kleinere Experimente.<sup>111</sup>

Die verschriftlichten Unterlagen über das Musiktheater-Kolloquium in Karl-Marx-Stadt 1988 (heute: Chemnitz) beweisen jedoch, dass es noch keine einheitliche Antwort darauf gab, wie mit dem klassischen Erbe (und mit Wagner) umzugehen sei. So wurde zum einen selbstkritisch festgehalten, dass der singende Parteisekretär auf der Opernbühne, wie noch in den 1950er und 60er Jahren gefordert, keine Lösung sei. Außerdem wurde akzeptiert, dass die Erwartungen des Opernpublikums nicht mit denen des Schauspiels gleichzusetzen sind. Deshalb könne auch die DDR nicht gänzlich auf Wagners „Tristan“ verzichten, da es sich dabei um einen Spiegel der geschichtlichen Entwicklung handle.<sup>112</sup> In der Tat kann festgestellt werden, dass die Spätwerke „Tristan“ und „Parsifal“, nach einer Phase der Tabuisierung seit 1961, ab 1975 wieder gespielt wurden, wenngleich aufgrund von Besetzungsschwierigkeiten nur zögerlich.<sup>113</sup> Eine besondere Häufung von Wagners Spätwerken kann in Anlage 8.4 für Schwerin festgestellt werden.

Zusammenfassend ist zu betonen werden, dass Wagner auch in dieser Phase nicht politisch instrumentalisiert wurde. Im Gegenteil: Bis auf eine „Rheingold“-Inszenierung 1979 an der Staatsoper Berlin in der Regie von Ruth Berghaus wurde eine ideologische Lesart der Wagner-Opern immer vermieden. Deshalb scheint es plausibel, von einer Sonderstellung Wagners seit den 1960er Jahren zu sprechen. So galt der Komponist mit seinem berausenden Klang zwar als wenig förderlich für den Aufbau des Sozialismus, aber wurde dennoch nicht mit allen Mitteln verhindert.<sup>114</sup> Kröplin erkennt 1978 sogar vorsichtige Ansätze, die langdiskutierte „Realismus-Frage“ der Opernbühne mit Wagner zu lösen. Demnach sollten die Werke des

---

muß man den Lohengrin lieben.“ Krause, S. 930.

<sup>110</sup> Vgl. Seiferth, S. 160.

<sup>111</sup> Vgl. Stuber, S. 233 f.; vgl. Irmer/Schmidt, S. 132.

<sup>112</sup> Vgl. Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Literaturoper, Opern-Oper, Regietheater: Aus der Diskussion der IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt, Berlin (Ost) 1988, S. 30 f.

<sup>113</sup> Vgl. Seiferth, S. 271, 274.

<sup>114</sup> Vgl. Duncker, S. 153-156.

Komponisten dramaturgisch entkernt werden und ihre Deutungen einen Gegenwartsbezug erkennen lassen. Das sei die Lösung für diese nostalgische Kunstform. Eine ideologisierte Darstellung sollte stattdessen vermieden werden.<sup>115</sup> Noch 1975 forderte Kröplin marxistische Bezüge in den Wagner-Opern. Daran kann eindrucksvoll der Perspektivwechsel innerhalb der Wagner-Rezeption aufgezeigt werden.<sup>116</sup> Es zeigt sich zudem der hohe Stellenwert, den die Kulturarbeit in der DDR einnahm, da ideologische Gegensätze auch auf der Bühne ausgetragen wurden.<sup>117</sup>

### 3.2 Stellenwert von Wagner auf der DDR-Opernbühne

Der komplette „Ring“-Zyklus wurde lediglich von fünf Theatern der DDR realisiert. Neben Rostock (1952-54), Dessau (1953-54 und 1958) und Weimar (1954-56) konnte sich auch die Berliner Staatsoper (1956-57 und 1962-66) und die Oper Leipzig (1973-76) damit rühmen, das anspruchsvollste Werk der Musikgeschichte eindrucksvoll in Szene gesetzt zu haben. Die Entwicklung der Wagner-Rezeption in der DDR ist daran exemplarisch sichtbar. Während in den 1950er Jahren ein Höhepunkt erreicht wurde, konnte die Republik in den 1960er und 70er Jahren nur je einen „Ring“-Zyklus vorweisen. Zudem fällt auf: Obwohl in den 1980er Jahren das Wagner-Bild wissenschaftlich kontroverser betrachtet wurde als je zuvor, war kein „Ring“ mehr realisierbar. Dieser Befund sollte verwundern. Anlage 8.5 zeigt deshalb die personellen Möglichkeiten der wichtigsten DDR-Musiktheater exemplarisch für die 1980er Jahre auf. Im Gegensatz dazu versuchten immerhin zwölf mittlere und zwei kleine Opernhäuser in 22 Anläufen den Zyklus zu verwirklichen. Spitzenreiter war Schwerin mit drei unvollendeten Versuchen, gefolgt nur von Magdeburg und Chemnitz mit je zwei Versuchen.<sup>118</sup>

Bis 1989 ist es der DDR hingegen nicht gelungen, Wagner in politischer, philosophischer und musikalischer Komplexität zu erfassen und für sich zu deuten. Es ist allerdings hervorzuheben, dass eine politische Vereinnahmung dieser Werke auf der Bühne nicht stattgefunden hat.<sup>119</sup> Anders sah es hingegen mit den Wagner-Programmheften der DDR aus. Hier wurde in unterschiedlichen Ausprägungen gerne auf die revolutionäre Vergangenheit des Komponisten 1848/49 verwiesen. Außerdem zeigen diese Quellen, auch die Rostocker Hefte, einen legitimierenden Charakter und enthalten bis weit in die 1980er Jahre biographische

---

<sup>115</sup> Vgl. Kröplin, Eckart: Realismusfragen bei Wagner. In: Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Richard Wagners Werke - heute, Berlin (Ost) 1978, S. 46 f.

<sup>116</sup> Vgl. Kröplin, 1975, S. 68 f.

<sup>117</sup> Vgl. Niemann, S. 32-34.

<sup>118</sup> Vgl. Seiferth, S. 276-284. Die Semperoper Dresden beließ es mit dem „Ring“-Zyklus nach drei unvollständigen Anläufen.

<sup>119</sup> Vgl. Kröplin, 1978, S. 45.

Auslassungen der aus sozialistischer Sicht problematischen Lebensphasen. Doch was waren die Hauptursachen, die für den geringen Stellenwert sprachen?

Eine Schwierigkeit lag im widersprüchlichen Gesamtwerk des Komponisten begründet. Denn Wagner war weder politisch noch künstlerisch klar zu verorten. War er ein echter Revolutionär, ein Reaktionär oder ein unpolitischer Mitläufer? Deshalb orientierte sich auch die DDR an der Strukturierung in Früh- und Spätwerke. Zentrale Anknüpfungspunkte waren dafür der Antikapitalismus und die Revolutionsästhetik, die sich wie ein roter Faden vor allem durch die meisten Frühwerke zogen.<sup>120</sup> Dabei wurde vergessen, dass Wagner in seinen künstlerischen Absichten ähnliches wie die DDR wollte: So leitete der Komponist einen Paradigmenwechsel in der Oper des 19. Jahrhunderts ein. Diese Kunstform sollte sich vom tradierten „Rampensänger“, der statisch eine Abfolge von Arien vortrug, hin zu einer Kollektivleistung (Oper als „Gesamtkunstwerk“) entwickeln, die auch noch einen Einfluss auf die Volksbildung haben sollte. Dabei ist zu betonen, dass politische Aktivitäten des Komponisten überwiegend aus dem Drang zu Reformen in der Kunst betrieben wurden. Nicht, wie es in der DDR gerne gesehen worden wäre, aus marxistischen Überzeugungen. Die DDR setzte ebenfalls auf ein Kollektiv. Allerdings auf die sozialistische Gemeinschaft.<sup>121</sup>

Hinzukam, dass eine breite Masse im „Arbeiter- und Bauernstaat“ sowie ein Großteil der politischen Elite keine Relevanz in den scheinbar verstaubten Themen des Komponisten und in denen der Oper sahen. Zudem wurde den Motiven bei Wagner nur eine geringe Bedeutung für den Aufbau des real-existierenden Sozialismus zugestanden. Das könnte daran liegen, dass das Publikum der Oper seit jeher bildungsbürgerlich geprägt war und dies in der DDR blieb. Durch die politisch und künstlerisch motivierte Zentralisierung der Musiktheater auf 42 „Leuchttürme“ wurde diese Entwicklung weiter verstärkt. Folgen der Zentralisierung waren gestiegene Qualitäts- und Inszenierungsstandards.<sup>122</sup>

Es waren zudem nicht die Parteifunktionäre, die Wagner auf den Spielplänen vermissten. Stattdessen ging die Initiative in der Regel von gut vernetzten Intendanten, Dirigenten, Operndirektoren oder Regisseuren an den entsprechenden Stadttheatern aus. Wie Seiferth

---

<sup>120</sup> Vgl. Prignitz, S. 198 f.; vgl. Duncker, S. 286.

<sup>121</sup> Vgl. Meyer-Braun, Renate: Löcher im Eisernen Vorhang: Theateraustausch zwischen Bremen und Rostock während des Kalten Krieges (1956-1961): Ein Stück deutsch-deutscher Nachkriegsgeschichte, Berlin 2007, S. 155 f.; vgl. Hasche u. a., S. 209.

<sup>122</sup> Vgl. Duncker, S. 23, 40, 185 f.; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 198/90. Von den ehemals 42 Musiktheatern der DDR existieren nach ausgiebiger Recherche gegenwärtig noch 27 Standorte. Noch deutlicher wird das Bild bei Betrachtung der ehemaligen DDR-Orchester. Von 88 Klangkörpern im Jahr 1990 gibt es in den neuen Bundesländern nach Fusionierungen und Schließungen aktuell noch 36 Klangkörper.

ausführt, hing die abnehmende Anzahl an Wagner-Inszenierungen aber auch mit einer wachsenden künstlerischen Verantwortung zusammen. Dabei nahmen mit dem zunehmenden Anteil von „Regie“ an den Aufführungen auch die Erwartungen zu. Es wurde nun, anders als in den 1950er Jahren, als künstlerisch unverantwortlich angesehen, mit nur elf Herren im Opernchor, wie in Stralsund in den späten 1970er Jahren, einen „Tannhäuser“ oder „Lohengrin“ zu inszenieren. Wagner blieb damit vorwiegend den führenden Opernhäusern der DDR vorbehalten, die über ausreichendes künstlerisches Personal verfügten.<sup>123</sup> Dass sich jedoch auch mittlere Häuser an Wagner wagten, zeigt Anlage 8.6. Nicht Berlin, Leipzig oder Dresden brachten die meisten Wagner-Inszenierungen der DDR heraus, sondern das Theater Dessau.

Wie die künstlerischen Voraussetzungen am Volkstheater Rostock aussahen, wird in Kapitel 5 beleuchtet. Doch zuvor soll die Rostocker Wagner-Tradition aus quantitativer Sicht vorgestellt werden, um Verknüpfungen mit der Kulturpolitik herzustellen.

#### **4. Wagner am Volkstheater nach 1945**

##### 4.1 Eine Chronologie

Rückblickend kann festgestellt werden, dass das Volkstheater in der DDR quantitativ nicht mehr an die erfolgreiche Wagner-Rezeption bis 1942 anknüpfen konnte.<sup>124</sup> Rostock brachte es stattdessen zwischen 1947 und 1989 auf lediglich 167 Vorstellungen, darunter befanden sich ein „Ring“-Zyklus (1952-54) und ein „Tristan“-Gastspiel aus Bremen (1957). Pietschmann bewertet das wie folgt: „Die lange Kontinuität sowohl in quantitativer als auch und vor allem qualitativer Hinsicht war [in der DDR] beendet.“<sup>125</sup> Ob das Volkstheater in der DDR auch qualitativ zu keiner Zeit mehr in der Lage war, an alte Wagner-Erfolge anzuknüpfen, wie es Pietschmann suggeriert, soll in Kapitel 5 dezidiert betrachtet werden.

Die ersten beiden Phasen der Wagner-Rezeption der DDR verliefen deckungsgleich zu jenen in Rostock. So wurde, wie Anlage 8.9 zu entnehmen ist, zwischen 1947 und 1959 mit insgesamt zehn Inszenierungen durchgängig Wagner gespielt. Ein Wagner-Tabu, wie in anderen Städten, gab es hier nach 1945 jedoch nicht.<sup>126</sup> Dennoch sind in der Stadt an der Ostsee schon seit Mitte der 1950er Jahre erhebliche Schwierigkeiten zu erkennen. Dass diese in ihren Folgen unterschiedlich bewertet worden sind, zeigt die Fachliteratur. Während Pietschmann das Ende

---

<sup>123</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 2.

<sup>124</sup> Daran ändern auch unterschiedliche Datierungen der Wagner-Aufführungen wenig. Vermutlich wurden bei höheren Zahlen Wagner-Konzerte eingerechnet. Puls: 735 Vorstellungen 1895 bis 1942; Pietschmann 676 Aufführungen bis 1933; Prignitz: 610 Vorstellungen bis 1943. Vgl. Puls, 1995, S. 99; vgl. Prignitz; vgl. Pietschmann, 2002.

<sup>125</sup> Pietschmann, 2002, S. 162.

<sup>126</sup> Vgl. Prignitz, S. 267. Siehe dazu Anlage 8.9.

des Rostocker Wagnerstandortes mit Abschluss des „Ringes“ auf das Jahr 1954 datiert,<sup>127</sup> zeichnet Prignitz das düstere Bild erst ab 1959, nachdem die „Lohengrin“-Inszenierung nach nur drei Vorstellungen abgesetzt worden war.<sup>128</sup>

Beide Ansätze sind nachvollziehbar. Allerdings erscheint die Datierung von Prignitz, die sich auf die lückenlose Aufführungs-Tradition bis 1959 bezieht, zielführender für die Zwecke dieser Arbeit. Während Rostock bis 1959 mit dem ersten szenischen „Ring“ der DDR und dem „Lohengrin“ in Zeiten von heftigen Debatten über die zeitgemäße Relevanz des Werkes viel gewagt hatte, folgten danach in größeren Abständen nur noch „Holländer“ und „Tannhäuser“.<sup>129</sup> Die ab 1958 stattgefundenen kulturpolitischen Zäsuren mit anschließendem Wagner-Tiefpunkt sind damit auch in Rostock nachweisbar. Denn zu keiner Zeit gab es so viele verhinderte Wagner-Inszenierungen, wie in den 1960er Jahren. Neben einem zweiten „Ring“, der ursprünglich für 1961-63 und in Konkurrenz zu Schwerin geplant war, traf das in Rostock auch auf die 1969 nicht realisierten „Meistersinger“ zu.<sup>130</sup>

Eine noch deutlichere Tendenz lässt sich bei Konzerten erkennen. Bis 1949 wurde der Komponist mit neun Aufführungen sehr häufig berücksichtigt, es gab sogar mehrere fokussierte Wagner-Konzerte. An dieser Stelle ist von einer hohen Nachfrage nach der Musik des schon vor dem Krieg populären Komponisten auszugehen. Zwischen 1952 und 1968 fand Wagner im Konzert hingegen keine Berücksichtigung mehr. Erst in den 1970er Jahren wurde langsam der Versuch unternommen, den Komponisten zu rehabilitieren. Wie Anlage 8.10 zu entnehmen ist, kann für die 1980er Jahre eine Häufung aufgezeigt werden, die allerdings quantitativ in keinem Fall mit der seit den 1990er Jahren verbundenen Popularisierung zu vergleichen wäre. Insofern trifft die von Pietschmann zitierte Beschreibung besonders auf die Entwicklung in den DDR-Konzerten zu.<sup>131</sup>

Es konnte gezeigt werden, dass der Wagner-Anteil ab 1963 rapide sank. Doch wohin verlagerte sich der Spielplan zwischen 1963 und 1989? In erster Linie wäre ein Wechsel hin zum russisch/tschechischen Kanon denkbar. Dem soll Anlage 8.11 auf den Grund gehen. Seit 1963 gab es in Rostock vier Wagner-Inszenierungen mit 81 Vorstellungen. Durchschnittlich brachte es jede dieser Produktionen auf 20 Aufführungen.<sup>132</sup> Damit kann weiterhin von einem Interesse

---

<sup>127</sup> Vgl. Pietschmann, 2002, S. 162.

<sup>128</sup> Vgl. Prignitz, S. 286 f.

<sup>129</sup> Siehe Anlage 8.9.

<sup>130</sup> Vgl. Perten, 1968, S. 40.

<sup>131</sup> Zwischen 1945 und 1990 fanden 31 Konzerte mit Wagner-Anteil in Rostock statt. Demgegenüber waren es seit der deutschen Wiedervereinigung 79 Aufführungen. Seit 1945 gab es demnach 110 Wagner-Konzerte in der Hansestadt. Siehe Anlage 8.10.

<sup>132</sup> Siehe Anlage 8.11 a).

des Rostocker Publikums an der Musik des Komponisten ausgegangen werden. Die anhaltende Nachfrage wird auch mit einer ausgiebigen Gewöhnung an Wagner bis 1945 zusammenhängen.<sup>133</sup> Demgegenüber verwundert die hohe Anzahl an Inszenierungen von Richard Strauss, da die ästhetischen Vorbehalte noch in den 1950er Jahren groß waren. In untersuchtem Zeitraum wurden fünf Werke mit insgesamt 69 Vorstellungen und durchschnittlich 14 Aufführungen je Stück gespielt, wie Anlage 8.11 a) zeigt.<sup>134</sup>

Die Auflistung aller russisch/tschechischen Opern seit 1963 in Anlage in 8.11 b) zeigt ein überraschendes Bild. In knapp 30 Jahren gab es aus dieser Region zwar elf Stücke im Repertoire des Musiktheaters. Allerdings brachten es die Werke durchschnittlich nur auf 13 Vorstellungen und damit auf sieben Aufführungen weniger als Wagner. Mit Ausnahme weniger Erstaufführungen wurde sich mit Tschaikowski, Mussorgski, Janacek, Smetana und Dvorak grundsätzlich auf den klassischen Kanon konzentriert. Diese Stücke wurden schwerpunktmäßig 1968-1973 und 1980-1986 gespielt. Es bestätigt sich damit auch für das Volkstheater, dass eine Fokussierung des Musiktheaters auf Künstler aus dem sowjetischen Raum, anders als im Schauspiel, wenig attraktiv war und keine Alternative darstellte.<sup>135</sup>

Wie Anlage 8.11 c) zu entnehmen ist, gab es stattdessen eine besondere Nachfrage nach deutschen und italienischen „Klassikern“, zu denen Wagner weiterhin gehörte. Die Verschiebung wirkte sich also nicht zugunsten russischer Werke aus, sondern ermöglichte eine „Italien-Renaissance“. So wurden zwischen 1963 und 1989 immerhin 814 Vorstellungen italienischer Oper in 46 Inszenierungen dargeboten. Besonderer Favorit war „Der Barbier von Sevilla“ (Rossini), der sich mit drei Inszenierungen und 79 Vorstellungen ganze zehn Spielzeiten im Repertoire hielt. Aber auch „Madame Butterfly“ (Puccini) war ein Liebling des Publikums. Das Stück wurde immerhin für 52 Vorstellungen in drei Inszenierungen für sieben Spielzeiten angeboten.<sup>136</sup> Der Spielplan im Musiktheater ergänzte sich durch Musicals, drei Ur- und 32 Erstaufführungen sowie durch zeitgenössische Werke, die allerdings nur selten der DDR-Dramatik gerecht wurden. Damit galt auch am Volkstheater: Während im Schauspiel ein sehr hoher Anteil an DDR-Dramatik berücksichtigt wurde, konzentrierte sich das Musiktheater mehrheitlich auf die „Klassiker“.<sup>137</sup> Für die Amtszeit Hanns Anselm Pertens (1952-1970 und

---

<sup>133</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 6.

<sup>134</sup> Siehe Anlage 8.11 a).

<sup>135</sup> Siehe Anlage 8.11 b).

<sup>136</sup> Siehe Anlage 8.11 c).

<sup>137</sup> Vgl. Puls, 2003. Die Zahlen ergeben sich aus einer ausgiebigen Repertoire-Recherche.

1972-1985) ist insgesamt eine Korrelation zwischen hoher DDR-Dramatik und geringem Wagner-Anteil zu erkennen.<sup>138</sup>

Wie gezeigt werden konnte, wurde Wagner seit den 1960er Jahren in Rostock schwerpunktmäßig nur noch zu besonderen Anlässen und Jubiläen, wie etwa 1963 oder 1983, aufgeführt. Ansonsten verhielt sich das Volkstheater sehr zurückhaltend und wagte wenig. In 43 Jahren entstanden 13 eigene Inszenierungen: „Holländer“ (4x), „Tannhäuser“ (3x) sowie jeweils einmal „Lohengrin“, „Meistersinger“ und der „Ring“. Spätwerke des Komponisten wurden hier spätestens seit 1957 nicht mehr aufgeführt.<sup>139</sup> Statistisch ergab das eine Wagner-Wiederholung nach drei Jahren. Zwischen 1960 und 1989 betrug die Wagner-Pause allerdings schon sieben Jahre. 1990 und 2018 fanden ebenfalls nur vier Inszenierungen statt, weshalb der Wert bei sieben Jahren statistisch konstant blieb.<sup>140</sup> „Meistersinger“ und „Lohengrin“ passten spätestens nach Aufgabe des Zieles der deutschen Wiedervereinigung in den frühen 1960er Jahren nicht mehr in das ideologische Konzept der DDR. Doch in Rostock gerieten diese Werke schon früher (nach 1950 und 1959) in Vergessenheit. Demgegenüber fanden beide Opern den häufigsten Einzug in das Rostocker Konzert-Repertoire der DDR mit je fünf und drei Programmen. Damit kann die Vermutung widerlegt werden, dass unpopuläre Opern auch im Konzert gemieden wurden. Allerdings fanden seit 1952 keine reinen „Wagner-Konzerte“ mehr statt.<sup>141</sup>

#### 4.2 Betrachtung ausgewählter Inszenierungen

Die Werke Wagners lösten auch in Rostock Kontroversen über die unterschiedlichen Ansprüche an zeitgemäßes Musiktheater aus. Daran war der seit 1952 neu engagierte Intendant Perten nicht ganz unbeteiligt, schon das Spielplan-Konzept deutete eine Neuausrichtung an.

„Den großen Zielen unseres Volkes dient unser Spielplan. Er soll helfen, das sozialistische Bewußtsein der Werktätigen zu entwickeln, und die Idee der Verteidigung des Friedens und des Kampfes für ein einheitliches Deutschland fest in ihrem Herz verankern.“<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl. Seiferth, S. 264-266; vgl. Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hrsg.): Wer spielte was? Bühnenrepertoire der DDR, Berlin (Ost) 1980-1988.

<sup>139</sup> Siehe Anlage 8.9. Eingerechnet wird das Bremer „Tristan“-Gastspiel von 1957. Vgl. Stadttheater Bremen (Hrsg.): Programmheft „Tristan und Isolde“ 1956/57.

<sup>140</sup> Für diesen Trend spricht zusätzlich, dass durch eine seit den 1960er Jahren in Rostock stark rückläufige Inszenierung die „Gewöhnung“ an Wagner für mehrere Generationen verloren gegangen ist. Zudem sank die nationale Bedeutung, die der Komponist bis dahin innehatte. Diese Tendenz ist bei Opern von Strauss noch auffälliger. Während zwischen 1947 und 1989 eine „Strauss-Pause“ von je sechs Jahren nachweisbar ist, weitete sich diese nach 1990 (mit nur zwei Inszenierungen bis 2018) statistisch auf 14 Jahre aus. Eigene Berechnung. Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 6; vgl. Puls, 2003.

<sup>141</sup> Wie Anlage 8.10 zeigt, nahm die Wagner-Popularität in Konzerten nach 1990 stark zu und war mit Ausnahme der Jahre 1998-2004 durchgängig vertreten.

<sup>142</sup> OZ 21.08.1952, S. 5.

Dass es weder betriebswirtschaftlich noch nachfrageorientiert sinnvoll war, das Musiktheater einer ausschließlich sozialistischen Ausrichtung zu unterziehen, zeigte sich schnell. Der Wunsch nach mehr Operette und Stücken aus dem deutschen Erbe, zu dem auch Wagner gehörte, verbreitete sich rasant. Deshalb konnte dieser Ansatz langfristig eher für das Schauspiel Geltung entfalten.<sup>143</sup>

Prignitz fasst die Rostocker Problemlage zusammen:

„Für die kulturpolitischen Ambitionen benötigt man jedoch optimistische, heldisch-kämpferische Werke, die sich leicht auf die aktuellen Konflikte des internationalen Lebens oder des Umbaus der heimischen Wirtschaft beziehen lassen, oder aber solche, die den Werktätigen Unterhaltung bieten können, schließlich heißt das Haus seit 1951 Volkstheater. Mit den strengen ideologischen Bemerkungen [...] und ihrem Abdruck in der Ostsee-Zeitung sind die Konflikte zwischen Kulturpolitikern und Künstlern für die nächsten Jahre [vor]programmiert.“<sup>144</sup>

In diese Zeit fiel auch die „Lohengrin“-Inszenierung von 1959. Doch warum wurde das Stück nach nur 3 Vorstellungen vorzeitig vom Spielplan des Volkstheaters abgesetzt? Künstlerische Gründe scheinen nach Ansicht von Prignitz nicht ausschlaggebend gewesen zu sein,<sup>145</sup> auch wenn die Titelfigur nicht frei von sängerischen Mängeln war. Stattdessen würdigen die Rezensionen diesen mutigen Versuch, das deutsche Kulturerbe der Bevölkerung näher zu bringen und zugleich das belastete Wagner-Bild aufzuwerten.<sup>146</sup> Vielmehr muss ein Zusammenhang mit den kulturpolitisch motivierten Debatten des Fachdiskurses über die Relevanz von Wagners „Lohengrin“ für den Sozialismus gesehen werden. Schon das Programmheft ging in diese Richtung und deckte eine vielfältige Auswahl an Argumenten ab. Die „Wir“-Form ist als identitätsstiftende Formulierung besonders auffällig und fasst den Zeitgeist prägnant zusammen.

„Die Gleichwertigkeit von Orchester, Bühnenbild, Gesang und Darstellung war zu seiner Zeit [Uraufführung 1850] neu und hat sich in der Praxis durchgesetzt, auch wenn wir den Wagnerschen Geschmack [heute] nicht mehr akzeptieren können.“<sup>147</sup>

Demgegenüber wurde Hanns Eisler als renommierter Komponist der DDR zitiert, der eine „ernsthafte Auseinandersetzung“<sup>148</sup> mit dem vielfältigen Wagner-Bild forderte und vor der Leugnung des deutschen Erbes warnt. Während das Schauspiel unter Perten große Beachtung in der DDR erfuhr, war das für die Oper nicht (mehr) der Fall. Die Inszenierung könnte deshalb auch als erneuter Impuls in diese Richtung gedeutet werden, der fehlschlug. Das Ergebnis war

---

<sup>143</sup> Vgl. Prignitz, S. 270.

<sup>144</sup> Ebd., S. 278.

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 282.

<sup>146</sup> Vgl. OZ 14.02.1959, S. 6; vgl. NNN 11.02.1959, S. 5.

<sup>147</sup> Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Lohengrin“ 1958/59. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur), S. 1.

<sup>148</sup> Ebd.



offensichtlich. „Lohengrin“ wurde in der DDR bis 1969 nur noch sporadisch aufgeführt und verschwand dann für acht Jahre vollständig von den Spielplänen. Neben den Spätwerken wurde auch diese Oper als zu pessimistisch tabuisiert.<sup>149</sup> Außerdem wurde das Volkstheater im „Neuen Deutschland“ (ND) für die zu geringe Gewichtung des sozialistischen Musiktheaters gerügt:

„Das Volkstheater Rostock ist zwar bemüht, durch eine starke Erweiterung seines Opernrepertoires neue Kreise der Werktätigen für den Opernbesuch zu gewinnen. Dabei liegt jedoch das Hauptgewicht bei der nachklassischen Oper des Bürgertums und ihrer gefälligen Unverbindlichkeit. Gegenüber Werken wie „Waffenschmied“, „Zar und Zimmermann“, „Lohengrin“ und „Boheme“ ist die kämpferisch-humoristische Oper der Klassik nur mit Mozarts „Don Giovanni“ vertreten.“<sup>150</sup>

Ein in den 1960er Jahren nicht realisierter „Ring“-Zyklus in Rostock könnte vor dem Hintergrund der festgefahrenen Diskussion um den Stellenwert der Spätwerke und der kritisierten Ausrichtung des Spielplanes an politischem Druck gescheitert sein. Allerdings erscheinen Fragen der Besetzung ausschlaggebender. Auch Schwerin brach den Versuch 1962 nach Realisierung der „Walküre“ auf der Hälfte ab. In Rostock wurde 1963 stattdessen eine „Tannhäuser“-Inszenierung mit 22 Aufführungen realisiert.<sup>151</sup> Danach gab es auch keinen öffentlichen Wagner-Vortrag mehr. Insofern ist zu schlussfolgern, dass eine Neubewertung des Wagner-Bildes in Rostock nicht wirklich gewünscht war.<sup>152</sup> Der Rezensent Günther Fahrenbach kommentierte die Entwicklung in der Tagespresse: „Seit Jahren versprach uns unser Volkstheater eine Wagner-Oper.“<sup>153</sup>

Während sich andere Opernhäuser in den 1970er Jahren einer Rehabilitation Wagners widmeten, blieb Rostock nur bei „Holländer“ und „Tannhäuser“. Mit Ausnahme des „Holländers“ 1983, dessen Darbietung eine starke Ideologisierung im Programmheft zeigte, wurde der Versuch einer vorsichtigen Anknüpfung an alte Rostocker Traditionen unternommen. Vor diesem Hintergrund ist die in der Einleitung zitierte Passage einzuordnen.<sup>154</sup> Auch überrascht es nicht, dass Bayreuth im Programmheft des „Holländers“ 1970 negativ konnotiert wurde, da mit dieser Kultstätte Gewinnstreben und eine Elitenbildung verbunden war. Auf der anderen Seite konnte Wagners Pessimismus nun als „Spiegel“ des 19. Jahrhunderts anerkannt werden.<sup>155</sup> Im Gegensatz dazu ähnelte das Programmheft von 1983

---

<sup>149</sup> Erst Magdeburg wagte 1977 eine vorsichtige neue Deutung. Vgl. Seiferth, S. 273; vgl. Prignitz, S. 284.

<sup>150</sup> ND 03.09.1958, S. 6.

<sup>151</sup> Vgl. Seiferth, S. 276 f.

<sup>152</sup> Vgl. Prignitz, S. 285 f.

<sup>153</sup> NNN 07.09.1970, S. 5.

<sup>154</sup> Vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1970/71; vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1982/83. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur); vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Tannhäuser“ 1987/88. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).

<sup>155</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, „Holländer“ 1970/71, S. 12.

einer sozialistischen „Kampfschrift“. So wird der Komponist als antikapitalistischer Revolutionär erster Stunde (1848/49) dargestellt, der den Weg für eine Gesellschaft ohne Privateigentum frei machte und damit die Vorstellungen einer klassenlosen Gemeinschaft unterstützt habe. Ausdruck dafür sei das Modell seines klassenlosen Volkstheaters.<sup>156</sup> Problematisch erscheint hierbei, dass Wagners künstlerische und musikalische Visionen zugunsten einer allgemeinen Politisierung vollständig vernachlässigt wurden. Das war im Jubiläumsjahr einerseits zu erwarten. Auf der anderen Seite wurden damit allerdings langjährige Versuche für eine ganzheitliche Rezeption des Wagner-Bildes in Rostock um Jahrzehnte zurückgestellt.

## **5. Künstlerische Motive am Volkstheater Rostock 1947-1989**

### 5.1 Gesichter des Volkstheaters

#### 5.1.1 Hanns Anselm Perten

Prof. Hanns Anselm Perten (1917-1985), Regisseur, Schauspieler, politisch vernetzter Stratege und Generalintendant, hat das Unmögliche realisiert. Es ist ihm gelungen, das Volkstheater in seiner 31-jährigen Amtszeit als eine der führenden Bühnen der DDR zu etablieren, die auch international einen guten Ruf genoss. Erfolgreiche Gastspielreisen in das westliche Ausland, die Bindung der „Arbeiterklasse“ an das Theater, eine Auslastung von mindestens 90 % sowie die Aufführung kontroverser Stücke waren dafür ausschlaggebend.<sup>157</sup> Um einschätzen zu können, inwieweit Wagners Werke in dem Konzept von Perten eine Rolle gespielt haben, müssen zunächst die Ambitionen des Intendanten untersucht werden.

Das Rostocker Theater wurde bereits 1951 zum „Volkstheater“ umbenannt.<sup>158</sup> Perten ist es ab 1952 gelungen, diesen Namen mit Leben zu füllen. Rostock galt in dieser Zeit als bedeutendste Hafenstadt der DDR, ein Großteil der Arbeitnehmer war in den zahlreichen Werften beschäftigt. Insofern erschien es naheliegend, diese „Arbeiterklasse“ als eine zusätzliche Zielgruppe für das Theater zu gewinnen. Schon in den frühen 1950er Jahren wurden deshalb „Freundschaftsverträge“ mit der kasernierten Volkspolizei, den Werften und anderen Arbeitgebern geschlossen, die regelmäßige Theaterbesuche beinhalteten. Seither wurden in Broschüren des Theaters Besucherstimmen von „Arbeitern“ abgedruckt, was die

---

<sup>156</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, „Holländer“ 1982/83, S. 17.

<sup>157</sup> Perten kam über Stationen in Hamburg, Schwerin und Wismar (Intendant 1950-52) schließlich 1952/53 an das Volkstheater Rostock. Mit Ausnahme der Jahre 1970-72 (Intendant des Deutschen Theaters Berlin) war er bis zu seinem Tod Generalintendant in Rostock und begründete eine Ära in der lokalen Theatergeschichte. Vgl. Perten, Hans-Rainer/Strehlow, Gerda: Ein Hanseat des Theaters: Zum 25. Todestag des Generalintendanten des Rostocker Volkstheaters, des Regisseurs und Schauspielers Hanns Anselm Perten. In: Stier und Greif: Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern Jg. 20 (2010), S. 85, 89, 93.

<sup>158</sup> Vgl. Puls, Gerd (Hrsg.): 75 Jahre Volkstheater Rostock, Rostock 1970, S. 1-3.

Volksverbundenheit fördern sollte. Diese Zuschauerbindung reichte außerdem von Bürgersprechstunden bis hin zur Gründung eigener Theaterspielgruppen für Jugendliche.<sup>159</sup> Ergänzt wurde dies durch die 1968 eröffnete „Staatliche Schauspielschule“ in Rostock.<sup>160</sup>

Pertens künstlerische Schwerpunkt, er trat regelmäßig als Regisseur und Schauspieler in Rostock und bei der DEFA in Erscheinung, lag nicht nur in der Förderung von zeitgenössischen Stücken (überwiegend Schauspiel) aus sozialistischen Ländern, sondern galt auch der Ur- und Erstaufführung von kontroversen Westautoren. Bis 1977 wurden hier 250 Werke uraufgeführt. Das sorgte für internationale Beachtung des Rostocker Theaters.<sup>161</sup> In der Tat traute sich das Volkstheater nicht nur an Autoren wie Peter Weiss, Bertolt Brecht oder Rolf Hochhuth heran, sondern beschäftigte sich auch mit Themen wie der Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges. Beides wäre an anderen ostdeutschen Theatern undenkbar gewesen. Beispielhaft sollen hierfür die hochgelobten Inszenierungen „Die Ermittlung“ (Weiss), „Der gute Mensch von Sezuan“ (Brecht) sowie „Lysistrate und die NATO“ (Hochhuth) genannt werden. Möglich wurde das durch ein hohes Ansehen, das Perten in der DDR genoss. Mitten im „Kalten Krieg“ gastierte das Volkstheater deshalb auch mit kontroversen und politischen Stücken in der Bundesrepublik sowie in anderen westeuropäischen Staaten.<sup>162</sup>

Der Theateraustausch Bremen-Rostock (1956-1961) und die Verbindung Bremerhaven-Rostock (1965-66) gingen dabei über eine einmalige Gastspieltätigkeit weit hinaus. Das Volkstheater zeigte in diesen Städten zusammengerechnet elf Rostocker Inszenierungen, schwerpunktmäßig aus dem Schauspiel. Ein künstlerischer Höhepunkt musste allerdings das Bremer „Tristan“-Gastspiel 1957 gewesen sein. Denn diese Wagner-Oper wurde vom Rostocker Orchester begleitet. Die Rezension von Otto Zengel in der Ostsee-Zeitung war durchweg positiv.

Nach nur drei Orchesterproben wurde „etwas schier Unmögliches geschaffen: Die Einheit zwischen Sängern und Orchester wurde hergestellt. Wagners Riesenwerk, das bei seiner geplanten Uraufführung nach 77 Proben als unaufführbar abgesetzt werden mußte, erklang, als wäre es von Anfang bis Ende mit dem Rostocker Orchester einstudiert worden.“<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 175 f.; vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Spielzeit 1952/53, S. 57 f., 63; vgl. Pietschmann, 2003, S. 342 f.

<sup>160</sup> Die Schauspielschule wurde ebenfalls von Intendant Perten geleitet, Dozenten waren prominente Schauspieler und Opernsänger des Rostocker Ensembles. Vgl. Perten, 1968, S. 66.

<sup>161</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 182; vgl. Pietschmann, 2003, S. 342.

<sup>162</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 230-232. Gastspiele führten das Volkstheater in folgende Städte:  
Bundesrepublik: Bremen, Bremerhaven, Hamburg, Lübeck, Kiel, Dortmund, Oberhausen, Duisburg, Essen, Bochum, Wuppertal, Solingen, Herford, Siegen, Kassel, Frankfurt a. M., Mannheim, Stuttgart, Köln und Berlin (West); Europa/Welt: Budapest, Danzig, Stettin, Helsinki, Oslo, Trondheim, Bergen, Malmö, Göteborg, Stockholm, Moskau, Prag, Riga, Sofia, Belgrad, Ulan-Bator, Damaskus, Beirut, Bagdad, Kairo und Mexiko. Vgl. Perten/Strehlow, S. 87 f.; vgl. Perten, 1968, S. 60; vgl. Puls, 1970, S. 20.

<sup>163</sup> OZ 16.05.1957, S. 2.

Dass es sich dabei um den letzten szenischen „Tristan“ in Rostock bis zur Gegenwart handeln würde, konnte noch nicht erahnt werden. Der Rezensent ging sogar noch einen Schritt weiter und endete mit den Schlussworten, dass die deutsche Kultur unteilbar sei.<sup>164</sup> Auch wenn die Stücke für die Gastspiele, mit Ausnahme von der „Ermittlung“, grundsätzlich wenig Anteile von Politisierung enthielten und von der SED genau beobachtet wurden, kam den Gastspielen vor allem eine symbolische Bedeutung zu. Durch die Überwindung der deutschen Teilung auf dem Gebiet der Kunst (auch nach dem „Mauerbau“) wurde das Volkstheater zum Ereignis deutscher Zeitgeschichte.<sup>165</sup>

Als Rostocker Spezifikum fällt auf, dass das Theater nur über einen „Großen Saal“ verfügte. Perten schuf deshalb mit Ideenreichtum intime Spielstätten, um sein wachsendes Ensemble auszulasten. Diese befanden sich als Ergänzung zur Hauptspielstätte zum Beispiel im Ständehaus, in der Eselböterstraße, am Glatten Aal oder aber in der Kunsthalle und in Warnemünde.<sup>166</sup> Das Theater war nicht nur künstlerisch ein Aushängeschild der Hansestadt. Auch die Rostocker Ostseewochen 1958-1975, als zweites Großereignis der DDR neben der Leipziger Buchmesse, wären ohne Mitwirkung des renommierten Volkstheaters undenkbar gewesen.<sup>167</sup> Wie die Feierlichkeiten auf der Ostseewoche 1968 anlässlich des 750-jährigen Stadtjubiläums zeigen, erfolgte nicht nur eine Umdeutung von historischen Persönlichkeiten, sondern war auch die Auslassung problematischer Themen üblich. Dies lässt sich beispielhaft an der Rostocker Wagner-Tradition verdeutlichen. In einer vorbereitenden Schrift über die Festrede des Oberbürgermeisters hieß es:

„Bezüglich des Rostocker Theaters sollte in dem Festvortrag nur die Entwicklung unter den Bedingungen der Arbeiter- und Bauernmacht behandelt werden. Ein historischer Rückblick würde sofort die Frage aufwerfen, wie wir das musikalische Schaffen Richard Wagners einordnen, da die Rostocker Oper über eine lange Zeit hinweg eine bevorzugte Wagnerbühne war.“<sup>168</sup>

So ist herauszulesen, dass das Volkstheater 1968 keine Wagner-Bühne mehr war, jede Erinnerung daran sogar negiert wurde. Doch wieso galt in Rostock ein solches Tabu? Seegers führt das auf die negativ konnotierte Zusammenarbeit des Rostocker Wagner-Förderers Wolfgang Golther mit den Nationalsozialisten zurück.<sup>169</sup>

Als weitere zu Unrecht vergessene Leistung des Volkstheaters entwickelten sich die 1959 eigens in Ralswiek initiierten „Rügen-Festspiele“ schnell zu den größten Festspielen Europas.

---

<sup>164</sup> Vgl. ebd.

<sup>165</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 37, 41, 45, 230-232.

<sup>166</sup> Vgl. Perten, Hanns A.: Ein Volkstheater braucht viele Spielstätten. In: Bauten der Kultur, Jg. 8 (1983), Heft 2, S. 5 f.

<sup>167</sup> Vgl. Seegers, S. 61.

<sup>168</sup> Zit. Nach: ebd., S. 80.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 80.

Im zweiten Jahr wurden bereits 161.000 Zuschauer gezählt. Knapp 2.000 Mitwirkende waren dafür im Einsatz. Genau diese Massenveranstaltung wurde jedoch seitens der SED als Gefahr der Staatssicherheit bewertet und musste deshalb nach 1961 sein vorzeitiges Ende finden.<sup>170</sup>

Der Erfolg war dennoch auf Perten Seite. Deshalb schien der Sonderstatus des Volkstheaters eng mit dieser Personalie zusammenzuhängen. Nicht anders ist es zu erklären, dass im Jahr 1969 sowohl der Intendant auf dem Höhepunkt seiner Karriere stand als auch das Volkstheater in 30 Neuinszenierungen mit 1.329 Vorstellungen den Besucherrekord von 426.000 Zuschauern erreichte.<sup>171</sup> Für eine Stadt mit damals 200.000 Einwohnern war dies mehr als beachtlich und ist in Rostock bis heute unübertroffen. Demgegenüber gab es in Rostock eine besondere Nachfrage nach leichter Unterhaltung in Form von Operette, Lustspielen und Komödien. Dieser Gratwanderung zwischen unterhaltsamen und sozialistisch-politischen Stücken war sich der Intendant früh bewusst und berücksichtigte dies widerwillig auch in den Spielplänen, da „die einen immer wieder inhaltlich längst abgetane Operetten [verlangen].“<sup>172</sup>

Der Intendant hielt jedoch an der Förderung von Gegenwartsdramatik vor allem im Schauspiel fest und verstand es provokante Stücke anzusetzen, ohne dabei mit der SED-Bezirksleitung in einen offenen Konflikt zu geraten.<sup>173</sup> Insgesamt wurde mithilfe des Musiktheaters ein „ausgeglichener Spielplan“ erreicht, der die Balance zwischen bürgerlichen Stücken und sozialistischen Werken hielt. Im Dreier-Kollektiv mit Kurt Barthel (von 1957-1967 Chef dramaturg am Volkstheater) und dem Schauspieler und Parteisekretär Lothar Krompholz wurden die Spielpläne erarbeitet und anschließend dem Bezirk und dem Ministerium für Kultur vorgelegt.<sup>174</sup> Meyer-Braun betont, dass Perten große Fähigkeiten besaß, sich durch politische Mitarbeit künstlerische Freiräume zu erarbeiten.<sup>175</sup>

Die Schattenseite des sozialistischen Theaters war jedoch, dass politisierte Stücke und ein zu hoher Anteil von DDR-Dramatik dem Interesse des Publikums nicht immer gerecht wurden. Dies kann damit zusammenhängen, dass die Bevölkerung schon in vielen Lebensbereichen einer Politisierung ausgesetzt war. Die DDR-Theater mussten sich deshalb zunehmend mit dem Phänomen der „toten Säle“ auseinandersetzen: Auch wenn die Vorstellungen rechnerisch

---

<sup>170</sup> 1980 und 1981 wagte das Volkstheater einen erneuten Anlauf in Ralswiek. Vgl. Perten/Strehlow, S. 89; vgl. Irmer/Schmidt, S. 62.

<sup>171</sup> Das Volkstheater stand mit einer Kapazitätsauslastung von weit mehr als 90 % an der Spitze der DDR. Vgl. Pietschmann, 2003, S. 180, 342; vgl. Perten. 1983, S. 5 f.

<sup>172</sup> Volkstheater Rostock (Hrsg.): Blick in Dein Theater: Vierteljährliche Zeitschrift für unsere Besucher 1952/53, Heft 2. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur), o. S.

<sup>173</sup> Vgl. Pietschmann, 2003, S. 180.

<sup>174</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 181.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 182.

ausverkauft waren, spielten die Künstler bei anspruchsvollen Stücken nicht selten vor halbvollen Sälen, da verteilte Theaterkarten in Unternehmen nicht unbedingt auf Interesse gestoßen waren und deshalb auch nicht eingelöst worden sind oder mitunter nur als betriebliche Pflicht angesehen wurden. Auch die denkbar geringen Kartenpreise trugen zu dem Phänomen erheblich bei. Vor diesem Hintergrund sind die ungewöhnlich hohen Besucherzahlen in Rostock zu relativieren.<sup>176</sup>

Das Volkstheater galt unter Perten spätestens ab 1958 als „sozialistisches Theaterzentrum“. So verwundert es nicht, dass der Spielplan einen deutlichen Schauspiel-Schwerpunkt aufwies und für den Intendanten eine höhere Priorität einnahm als die Oper.<sup>177</sup> Denn das gegenwartsorientierte Schauspiel war für die Darstellung des real-existierenden Sozialismus am besten geeignet, während die anderen Theater-Sparten stärker auf das kulturelle Erbe zurückgriffen. Ist daraus zu schlussfolgern, dass Perten keine Ambitionen für das Rostocker Musiktheater hatte?

Auch wenn der Intendant im Laufe seiner Karriere einige erfolgreiche Opern und Operetten inszeniert hatte, ist es ihm nicht zu verübeln, dass sein Hauptaugenmerk weiterhin auf seinem Fachgebiet, dem Schauspiel, lag. Die Sparten Musiktheater und Konzert kamen bei Perten deshalb erst an zweiter und dritter Stelle, anders als es in Rostock bis 1952 üblich war. Der Einfluss zeigte sich perspektivisch auch an sinkenden Vorstellungszahlen in diesen Sparten. Zeitzeugin Abel bringt die Thematik pointiert auf den Punkt:

„Herr Perten [hat] das Schauspiel hochgeschrieben und sich nicht so für das Musiktheater interessiert. Ich wurde auch vor Rostock gewarnt von allen, die ein bisschen Ahnung vom Theater hatten: Geh nicht nach Rostock, das ist musikerfeindlich.“<sup>178</sup>

Eine denkbare Geringschätzung der Opern-Sparte könnte sich auch darin andeuten, dass an der Abstimmung des Gesamtspielplanes nur Vertreter des Schauspiels beteiligt waren.<sup>179</sup> Außerdem hatte Perten über ausreichend Ansehen verfügt, um sich erfolgreich für die Rehabilitation der Werke von Brecht und Peter Weiss in der DDR einzusetzen. Weiss verband zudem eine tiefe Freundschaft mit dem Generalintendanten.<sup>180</sup> Warum hat sich der Intendant nicht mit gleichem Engagement auch für Wagner eingesetzt? Ein wichtiger Grund schien in der

---

<sup>176</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 175 f. Die höheren Besucherzahlen resultierten aber auch aus einer deutlich größeren Vorstellungszahl (Dienstobergrenzen gab es noch nicht) und mehr Plätzen im Großen Saal. Die Platzanzahl in der Hauptspielstätte reduzierte sich von 1946 (814 Plätze) bis 1977 (579 Plätze) deutlich. Mit Amtsantritt von Sewan Latchinian 2014/15 erfolgte eine weitere Reduzierung auf knapp 500 Plätze. Vgl. Puls, 1995, S. 28; vgl. Puls, 2003, S. 365.

<sup>177</sup> Vgl. Pietschmann, 2003, S. 219, 283, 337.

<sup>178</sup> Gesprächsprotokoll Abel, S. 1.

<sup>179</sup> Vgl. Protokoll des Gesprächs mit Herrn A. S. am 28.07.2018 in Rostock, S. 1 (im Privatarchiv des Verfassers).

<sup>180</sup> Vgl. Irmer/Schmidt, S. 102.

Tatsache zu liegen, dass es nur das Schauspiel vermochte, der Vision eines sozialistischen Theaters gerecht zu werden. Im Musiktheater gab es zwar auch Ur- und Erstaufführungen, diese waren jedoch nicht für die Erfüllung der Ziele geeignet. Dennoch muss das Perten-Bild weiter differenziert werden. Nicht nur die DDR veränderte sich. Auch die Ansichten und Interessen des Intendanten für das Musiktheater, insbesondere für Wagner, nahmen konstant ab. Während Perten den Werken des Komponisten zunächst offen gegenüberstand, änderte sich das schrittweise seit den späten 1950er Jahren. Wagner musste auch vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Verwerfungen für die Ambitionen des Intendanten als ungeeignet gelten. Zu angespannt war die Wagner-Rezeption in der DDR in den frühen 1960er Jahren verlaufen. Hinzukam die beruflich ungesicherte Stellung Pertens, die sich erst in der Mitte der 1960er Jahre zu stabilisieren begann.<sup>181</sup>

Perten sämtliches Interesse an Wagner abzusprechen, würde zu weit gehen. So ist unter seiner Intendanz in Rostock 1952-54 der erste „Ring“ der DDR inszeniert worden. Außerdem wurden in seiner Amtszeit vier weitere Wagner-Opern inszeniert, davon zwei „Holländer“ und je ein „Tannhäuser“ und „Lohengrin“.<sup>182</sup> Seiferth sucht die Gründe für den „Ring“ jedoch bei seinem Vorgänger Dr. Heinrich Allmeroth, der von der Oper kommend große musikalische Ambitionen hatte. So verpflichtete dieser 1952 den Heldenbariton Richard Stamm, der zudem als Operndirektor den „Ring“ inszenieren und alle drei Wotan-Partien singen sollte. Perten kam im August 1952 an das Volkstheater, nachdem Allmeroth kurzfristig als Stellvertretender Intendant an die Staatsoper Berlin berufen worden war. Dabei hatte er sich sowohl mit dem Spielplan als auch dem bereits engagierten Personal für die Spielzeit 1952/53 zu begnügen. *Generalmusikdirektor* (GMD) Dr. Heinz Röttger, der sich bereits in seiner Stralsunder Amtszeit als Wagner-Experte erwiesen hatte, war ebenfalls schon engagiert. Röttgers Ehefrau war zudem als hochdramatische Sopranistin wie geschaffen für die Brünnhilde im „Ring“-Zyklus.<sup>183</sup>

Wie gezeigt werden konnte, war Perten nicht der Initiator des Rostocker „Ring“-Projektes. Allerdings sah er auch keine Veranlassung, das Vorhaben zu verhindern. Im Gegenteil: Vielmehr nutzte er dieses geschickt, um damit schon in seiner ersten Spielzeit nationale Aufmerksamkeit zu erzielen. Seiferth fasst die Beweggründe wie folgt zusammen:

„Aus Pertens Sicht war sicherlich entscheidend: 1. Wir haben den RING als erste gespielt und die vertragliche Zusicherung an Stamm, dass er den gesamten RING inszenieren darf, erfüllt; 2. Es gibt keinen Grund, das endlos fortzusetzen; und 3. – war er, Perten, sicher nicht unbedingt ein „Wagner-Fan“ – um es mal vorsichtig zu formulieren.“<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 57.

<sup>182</sup> Vgl. Perten/Strehlow, S. 86, 88. Siehe Anlage 8.9.

<sup>183</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 1.

<sup>184</sup> Ebd., S. 2.

Demgegenüber argumentiert Pietschmann:

„Pertens mochte die Musik dieses Komponisten sehr, war aber mit der naturalistisch-schwülstigen Inszenierung in Rostock unglücklich, daher auch seine abwertende Bemerkung. Gerade deshalb nahm er Kontakt zu den Wagnerenkeln in Bayreuth auf und hielt übrigens sogar Vorträge zu Wagner in Bayreuth.“<sup>185</sup>

Beide Aussagen widersprechen sich hinsichtlich Pertens Meinung über Wagner. Deshalb soll nach weiteren Anknüpfungspunkten gesucht werden, die eine Erklärung für den gesunkenen Wagner-Anteil unter Perten liefern und die Kontroverse einordnen können. So verfügte der Intendant über einen starken Einfluss auch auf die Planungen im Musiktheater. Nicht anders ist es zu erklären, dass Perten in seiner gesamten Amtszeit die populäre Oper „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck verhinderte, der als „Schüler“ Wagners auch in Rostock vor 1945 kein Unbekannter war.<sup>186</sup>

So könnte der „Holländer“ 1970 und 1971 unter Puls mit ungewöhnlich vielen Vorstellungen (27!) als Versuch einer Kompensation gesehen werden, der obendrein noch Bemühungen für die Rehabilitation des Komponisten zeigte. Damit wäre der geringe Wagner-Anteil unter Perten weniger auf kulturpolitische Fragestellungen zurückzuführen, sondern eher auf persönliche Vorlieben der Entscheidungsträger.<sup>187</sup> Ein Interview mit Intendant Perten stützt diese Richtung: „Ich mache nichts, womit ich mich nicht identifiziere.“<sup>188</sup>

1983 erläuterte Perten zudem seine Vision, durch experimentelles und gesellschaftlich relevantes Theater noch mehr künstlerische Vielfalt erreichen zu wollen. Dies zeige sich darin, dass in der Spielzeit 1982/83 immerhin 60 Stücke im Repertoire waren, wovon das Musiktheater mit 12 Werken nur einen Bruchteil beisteuerte.<sup>189</sup> Die hohe gesellschaftliche Relevanz des Volkstheaters für die DDR verdeutlicht sich auch darin, dass noch in der Spielzeit 1988/89 (drei Jahre nach Pertens Tod) die Abteilung „Sozialistische DDR-Literatur“ mit sieben Mitarbeitern besetzt wurde, die sich der wissenschaftlich-ideologischen Aufarbeitung der DDR-Dramatik widmete.<sup>190</sup> Dass sich Wagner in dieser Konstellation nur schwer eignete, um der Funktion eines sozialistischen Theaters gerecht zu werden, konnte gezeigt werden. Denn das Volkstheater entwickelte sich unter Perten zur bedeutendsten Uraufführungs-Bühne der

---

<sup>185</sup> Leserbrief Dr. Michael Pietschmann, S. 1.

<sup>186</sup> Zeitzeugin Abel führt den niedrigen Stellenwert, den die Märchenoper bei Perten einnahm, auch auf das in der DDR als „kitschig“ und „ideologisch überholt“ geltende „Abendgebet“ zurück. Gerd Puls holte das Werk dafür 1970-72 in seiner Zeit als Intendant mit 21 Vorstellungen zurück auf die Bühne des Volkstheaters. Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 4; vgl. Puls, 2003, S. 509-514.

<sup>187</sup> Vgl. Puls, 1970, S. 31.

<sup>188</sup> Ebd., S. 17.

<sup>189</sup> Vgl. Perten, 1983, S. 5 f.; vgl. Puls, 2003, S. 554-559.

<sup>190</sup> Vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Spielzeitheft 1988/89, o. S.; vgl. Hasche u. a., S. 76 f.



DDR für westliche Autoren. Damit bot sich auch kunstästhetisch kein Platz mehr für eine Fortführung der bis 1959 kontinuierlichen Wagner-Tradition in Rostock.

Perten sorgte für den Aufbau eines weit über die Grenzen der DDR bekannten Ensembles und schuf damit zugleich die Voraussetzungen für ein leistungsfähiges Musiktheater. 1952/53 fand er bei Amtsantritt 141 Künstler vor, die sich auf die Sparten folgendermaßen verteilt haben: 22 Schauspieler, 19 Solisten im Musiktheater, 27 Chorsänger, 23 Tänzer und 50 Musiker.<sup>191</sup> Schrittweise erfolgten personelle Anpassungen. Dadurch konnte dem gestiegenen Image im In- und Ausland sowie der Eingruppierung des Orchesters in den höchsten Status eines „*4-Orchesters*“ Rechnung getragen werden. Die Dimensionen sind in den 1970er Jahren am deutlichsten zu erkennen. So waren in der Spielzeit 1977/78 am Volkstheater 249 Künstler in Festanstellung beschäftigt, darunter 63 Schauspieler, 27 Solisten im Musiktheater, 43 Chorsänger, 30 Tänzer und 86 Musiker.<sup>192</sup> Für heutige Verhältnisse eine unvorstellbare Dimension. Auch wenn sich der Schauspiel-Schwerpunkt im Stellenplan deutlich zeigt, profitierten alle Sparten. Damit war das Volkstheater nicht nur künstlerisch eines der bedeutendsten Theater der DDR, sondern zählte auch personell zu den größten Kultureinrichtungen der Republik. So wurde Rostock abseits von Berlin größte Schauspiel-Sparte der DDR. Wie Anlage 8.5 zu entnehmen ist, standen das Rostocker Musiktheater und das Ballett DDR-weit bis 1989 an sechster Stelle.<sup>193</sup>

Zwischenmenschlich wurde der Intendant mit der besonderen Aura verehrt und gefürchtet zugleich. Zeitzeugen berichten zum einen von seiner Entschlusskraft und dem Durchsetzungswillen, von der eindrucksvollen Persönlichkeit des Intendanten und von seiner unerschöpflichen Energie für die Belange des Theaters. Zum anderen wird der „*schwierige*“ Charakter betont.<sup>194</sup> So gingen Beschwerden über den despotischen Führungsstil und seinen rauen Umgangston mit Mitarbeitern bis zur Bezirksleitung der SED. Auch für die Politik war Perten alles andere als ein gehorsamer Intendant. Während der Generalintendant das Volkstheater in der Öffentlichkeit als sozialistischen Musterbetrieb mit weitreichendem Erziehungsauftrag darstellte, verwehrte er sich intern gegen politische Einmischungen in „*sein*“ Theater. Doch ließ ihm die Partei wegen nationalen und internationalen Erfolgen weitgehend freie Hand. Die „*Stasi*“ überwachte ihn dennoch mit mindestens 13 inoffiziellen Mitarbeitern. Auch das spricht für seine Prominenz nicht nur für den Bezirk Rostock.<sup>195</sup>

---

<sup>191</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeithaft 1952/53.

<sup>192</sup> Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1977/78, S. 53 f.

<sup>193</sup> Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90, S. 86 f. Siehe Anlage 8.5.

<sup>194</sup> Vgl. Pietschmann, 2003, S. 337.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 335-338; vgl. Meyer-Braun, S. 217-219.

Perten verstand es zudem, politisch einflussreiche Akteure an sich zu binden. So verpflichtete er beispielsweise Kurt Barthel als Chefdramaturg und Autor an das Volkstheater, der außerdem ZK-Mitglied der SED und gleichzeitiges Mitglied der Kulturkommission beim Politbüro des ZK der SED war. Der Erfolg der „Rügen-Festspiele“ ist vor allem auf die von Barthel verfassten Stücke zurückzuführen.<sup>196</sup>

Natürlich waren in der DDR Kontakte zur Partielite überlebenswichtig und Voraussetzung, um die wechselhafte Kulturpolitik in Leitungsfunktion unbeschadet zu überstehen. So hieß es vom Intendanten in der Zeitschrift „Theater der Zeit“ 1969: „Wir sehen uns als eine spezielle Kampf Abteilung unserer Partei in der täglichen ideologischen Auseinandersetzung.“<sup>197</sup> Perten war politisch in höchsten Kreisen aktiv und bekam für seine Verdienste eine Vielzahl von sozialistischen Orden verliehen. Ohne politische Mitarbeit wäre die internationale Gastspieltätigkeit des Theaters nicht möglich gewesen. Den Generalintendanten dafür zu verurteilen, ihn als „Parteibuchintendanten“ zu bezeichnen oder seine Leistungen auf den „roten Perten“ zu reduzieren, würde der Sache allerdings nicht vollständig gerecht werden.<sup>198</sup>

Denn der Intendant war in erster Linie Künstler. Als Karl Mewis, der erste Sekretär der SED-Bezirksleitung Rostocks, auf einer internen Sitzung 1960 die gesamtdeutsche Arbeit des Volkstheaters als „erstklassig“<sup>199</sup> bewertete, konnte das vor allem als Wertschätzung der künstlerischen Erfolge verstanden werden, die nicht über eine als unzureichend bewertete Parteiarbeit im Theater hinwegtäuschen sollte. Zudem entfremdete sich Perten bis zu seinem Lebensende zunehmend vom politischen System der DDR. Dazu trug nicht nur die allgemeine Knappheit an Rohprodukten für die Bühnen- und Kostümbilder bei. Auch biographische Rückschläge, wie die SED-Parteistrafe nach einer nicht wunschgemäßen künstlerischen Gestaltung auf dem VI. Bauernkongress (1960) in Rostock oder Kritik an seiner Inszenierung des Festprogrammes auf der Ostseewoche (1960), förderten eine resignierende Haltung. Das Scheitern als Intendant in Berlin 1972 wirkte sich ebenfalls darauf aus.<sup>200</sup> 1983 äußerte sich Perten bei einer Gast-Inszenierung in Moskau ungewohnt kritisch: „Wir sind hinter führenden westlichen Staaten 10-15 Jahre zurück. Der Wettbewerb der Systeme ist für uns verloren.“<sup>201</sup>

---

<sup>196</sup> Kurt Barthel war unter dem Künstlernamen „KuBa“ bekannt. Vgl. Seegers, S. 83.

<sup>197</sup> Zit. Nach: Hasche u. a., S. 72; vgl. Rischbieter, 1999, S. 66.

<sup>198</sup> Vgl. Meyer-Braun, S. 181, 221. Genau dieses Bild des „roten Perten“ vertreten Hasche und Rischbieter. Vgl. Hasche u. a., S. 72; vgl. Rischbieter, 1999, S. 66.

<sup>199</sup> Zit. Nach: Meyer-Braun, S. 184.

<sup>200</sup> Vgl. Perten/Strehlow, S. 93.

<sup>201</sup> Zit. Nach: Ebd.

### 5.1.2 Gerd Puls

Der Rostocker Dirigent Gerd Puls (1927-2013) stand sein Leben lang völlig zu Unrecht im Schatten von Hanns Anselm Perten. Doch dabei war er es, der die musikalische Entwicklung fast eines halben Jahrhunderts am Volkstheater geprägt hatte und darüber hinaus noch in publizierten Werken ausführlich über die Rostocker Musik- und Theatergeschichte berichtete. Puls begann seine Karriere 1948 als Kapellmeister und Chordirektor am Rostocker Theater. Dabei studierte er beispielsweise die Chöre für die „Meistersinger“ 1950 ein, die eine der ersten Rostocker Wagner-Opern nach 1945 gewesen ist. Zwischen 1952 und 1956 war Puls 1. Kapellmeister in Gera und Altenburg, um zur Spielzeit 1957/58 als GMD und Chefdirigent des städtischen Orchesters ans Volkstheater zurückzukehren.<sup>202</sup> In seiner 38-jährigen Amtszeit, davon 34 Jahre als GMD, prägte er nicht nur die Opern- und Konzertsparte des Volkstheaters. Das Beachtliche: Während alle seine Vorgänger auf ein überwiegend klassisch-romantisches Programm setzten, wagte Puls im Konzert eine konsequente Gewöhnung an Neue Musik (Anteil: 37 %).<sup>203</sup> Staszak bringt die Bedeutung wie folgt auf den Punkt:

„Als Gerd Puls 1991 aus dem Amt scheidet, ist er Deutschlands dienstältester Generalmusikdirektor. 34 Jahre stand er dem Rostocker Orchester als Chefdirigent vor; so lange wie keiner vor ihm [...]. Für Gerd Puls als Musiker war das Rostocker Orchester sein Leben, und für das Rostocker Orchester war der wesentliche Teil seiner bisherigen Geschichte eben der Dirigent Gerd Puls.“<sup>204</sup>

In den Jahren 1970-72 war Puls zudem Intendant des Volkstheaters. Für diese zwei Spielzeiten erntete der GMD großes Lob von allen Seiten. So gab es erstmals eine langfristige Planung innerhalb des Theaters. Auch der Anteil der DDR-Dramatik am Spielplan entsprach den Erwartungen des Bezirkes. Von den 27 Premieren der Spielzeit 1970/71 waren zwölf Stücke (44 %) Erstaufführungen. Der Anteil der DDR-Dramatik lag mit mehr als 50 % noch höher, wirkte sich allerdings nur geringfügig auf das Musiktheater aus. Denn die sieben Premieren des Musiktheaters deckten eine enorme Bandbreite ab. Neben zwei Musicals waren das Wagner und Humperdinck, aber auch Verdi, Tschaikowski und Gluck. Damit kann festgestellt werden, dass sich der herausgearbeitete Zusammenhang zwischen hoher DDR-Dramatik und geringem Wagner-Anteil, unter Puls als Experten des Musiktheaters, erstmals nicht bestätigte. Insofern ist hier ein Unterschied zu Perten aufzuzeigen.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Vgl. Seiferth, S. 181.

<sup>203</sup> Vgl. Puls/Staszak, S. 113, 134. Als „Neue Musik“ werden hier Kompositionen des 20. Jahrhunderts verstanden.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Vgl. Puls, 1970, S. 31.

Stattdessen verstand der GMD seinen Spielplan als „Beweis für die Pflege humanistischer Traditionen und die intensiven Anstrengungen um die Entwicklung unserer sozialistischen Nationalkultur in der Ostseemetropole, die wir in unser aller Interesse fördern, mit unseren Mitteln entfalten helfen wollen.“<sup>206</sup>

Ungeachtet dessen berichten Zeitzeugen und Akten gleichermaßen von einem angespannten Verhältnis nach Pertens Rückkehr. Denn der GMD hatte sich dem Generalintendanten stetig unterzuordnen.<sup>207</sup> Puls stand damit nicht nur künstlerisch im Schatten des Intendanten. Auch hatte das Orchester für Perten einen denkbar geringen Stellenwert, wurde die Philharmonie doch als Anhängsel aus einer traditionsbehafteten bürgerlichen Gesellschaft angesehen, die für das Ideal des sozialistischen Theaters unbrauchbar sei.<sup>208</sup>

Bei Betrachtung der Rostocker Programme im Konzert sticht eine Parallele zur Wagner-Rezeption ins Auge. Zwischen 1961 und den frühen 1970er Jahren sank nicht nur der Anteil von Musik der Romantik erheblich. Auch Wagner wurde als Oper und im Konzert vergleichsweise selten gespielt. Staszak erklärt das mit Vorbehalten der DDR gegen diese ideologisch belastete Epoche der Musikgeschichte.<sup>209</sup> Mit Sicherheit wirkten sich die in Kapitel 3 dargelegten Zäsuren auch auf Rostock aus.

Puls erarbeitete sich in seiner Amtszeit auch ein Wagner-Repertoire, wie Anlage 8.12 verdeutlicht.<sup>210</sup> Zeitzeugin Abel beschreibt ihn als großen Wagnerfreund, der in seinem Einfluss jedoch an die Entscheidungen des Intendanten gebunden war.<sup>211</sup> Wie diese gegensätzlichen Meinungen zusammenwirkten und welche Beweggründe ebenfalls für die wenigen Wagner-Inszenierungen ausschlaggebend waren, zeigt Kapitel 5.

## 5.2 Künstlerische Voraussetzungen

### 5.2.1 Opernensemble

Nach 1945 verfügte das Rostocker Theater über ein Opernensemble, das mühelos an die künstlerischen Entwicklungen bis 1942 anknüpfen konnte. Ein Wagner-Ensemble von Format formierte sich allerdings erst in den frühen 1950er Jahren. Der Intendant Dr. Heinrich Allmeroth verpflichtete in seiner Amtszeit 1949-52 führende Wagner-Interpreten auf die Rostocker Bühne.<sup>212</sup> Für ein besseres Verständnis der Arbeit werden die wichtigsten Akteure

---

<sup>206</sup> Ebd., S. 19.

<sup>207</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 1, 4; vgl. Pietschmann, 2003, S. 280; vgl. Gesprächsprotokoll A. S., S. 1.

<sup>208</sup> Vgl. Puls/Staszak, S. 114; vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 1.

<sup>209</sup> Vgl. Puls/Staszak, S. 135.

<sup>210</sup> Vgl. Seiferth, S. 374.

<sup>211</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 1, 4.

<sup>212</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 138 f.; vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeitheft 1952/53, S. 26.

im Folgenden namentlich genannt und vor dem Hintergrund ihrer Bedeutsamkeit für das Volkstheater eingeordnet. Die gesungenen Wagner-Rollen sind in Anlage 8.12 nachzulesen.

Prägend für diese Zeit war in erster Linie der Chefdirigent Dr. Heinz Röttger, der über Stralsund im Alter von 42 Jahren nach Rostock kam und am Volkstheater 1951-1954 tätig war. Im Laufe seiner Karriere erarbeitete sich der Dirigent ein breites Wagner-Repertoire und konnte mit Stolz behaupten, alle Werke des Komponisten (auch die Spätwerke!) mehrfach dirigiert zu haben. Sicherlich hängt das auch mit Röttgers dritter Wirkungsstätte in Dessau zusammen, die unter seiner Mitwirkung ab 1954 das wurde, was ihm in Rostock verwehrt blieb: die Etablierung als führende Wagner-Bühne der DDR gemessen an den Inszenierungen, wie Anlage 8.6 eindrucksvoll verdeutlicht. Dennoch war ein solches Repertoire nur den wenigsten Künstlern in der DDR gelungen. Auch wissenschaftlich stand sein Leben ganz im Zeichen des Bayreuther Umfeldes. So verfasste der Dirigent seine Dissertation über Richard Strauss.<sup>213</sup>

Bei Betrachtung des Rostocker Ensembles fällt auf, dass eine personelle Trennung zwischen Oper und Operette bis in die frühen 1960er Jahre üblich war. Dementsprechend ist die Gesamtzahl der Sänger im Musiktheater zu relativieren. Unter Perten setzte sich der Personalbestand 1952/53 aus sechs Sängern für Operette und 13 für die Oper zusammen.<sup>214</sup> Wie Anlage 8.11 zeigt, war das Ensemble der Oper so gut aufgestellt, dass alle Künstler für Wagner-Partien geeignet waren und ein sehr umfassendes Wagner-Repertoire nachweisen konnten. Zu nennen sind die 1939 bis 1953 in Rostock engagierte jugendlich-dramatische Sopranistin Anni Draeger und die dramatische Mezzosopranistin (1945 bis 1956) Gerda Lüders.<sup>215</sup> Zusätzlich traten die hochdramatischen Sopranistinnen Eva Johnn-Röttger (1949-1953) sowie Margarethe Bäumer (1954) und die jugendlich-dramatische Sopranistin Maria Trieloff (seit 1952) in Erscheinung und verkörperten wichtige Hauptrollen, nicht nur im „Ring“.<sup>216</sup>

Seiferth und Zeitzeugen berichten gleichermaßen von Auseinandersetzungen, die zwischen Heinz Röttger und dem 1952 neu ans Volkstheater gekommenen Intendanten Perten stattgefunden haben sollen. Es ist allerdings anzunehmen, dass die Streitigkeiten aus unterschiedlichen Ansichten über die Weiterentwicklung der Opernsparte resultierten. Dies erscheint vor dem Hintergrund der in Kapitel 5.1 dargestellten Zielstellungen des Intendanten für den Aufbau eines sozialistischen Theaters durchaus denkbar. Auch wenn es darüber keine

---

<sup>213</sup> Vgl. Seiferth, 2012, S. 380. Röttgers Repertoire lässt sich wie folgt in einstudierte und durchgeführte Wagner-Produktionen aufschlüsseln: Tannhäuser 5x, Holländer 4x, Lohengrin 4x, Meistersinger 3x, Rheingold 3x, Walküre 3x, Siegfried 3x, Götterdämmerung, Tristan, Parsifal und Rienzi je 2x.

<sup>214</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeitheft 1952/53, S. 26.

<sup>215</sup> Vgl. Seiferth, S. 314, 359.

<sup>216</sup> Vgl. ebd., S. 341, 400; vgl. OZ 16.05.1957, S. 2.

Schriftquellen mehr gibt, war der Ausgang des Konfliktes eindeutig. Der Dirigent verließ mitten in der Spielzeit 1953/54 das Volkstheater, da in dieser Konstellation keine Weiterführung von Röttgers Wagner-Ambitionen möglich gewesen wäre.<sup>217</sup>

Damit verlor Rostock nicht nur einen fähigen Wagner-Dirigenten. Auch dessen Frau stand dadurch nicht mehr als Brünnhilde in der für Mai 1954 geplanten „Götterdämmerung“ zur Verfügung. Diese Lücke konnte keine Sopranistin des Ensembles schließen, weshalb DDR-weit kurzfristig nach Ersatz gesucht werden musste. So ist es zu erklären, dass mit Margarethe Bäumer die führende hochdramatische Sopranistin der Vorkriegszeit verpflichtet wurde, die die Partie der Brünnhilde allerdings seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr gesungen hatte und mit 56 Jahren altersbedingt nur noch als Dozentin tätig war. Auch wenn die Sängerin in ihrer Karriere die Isolde (Tristan) und Brünnhilde (in Walküre, Siegfried und Götterdämmerung) sensationell gesungen hatte, war ihre Darbietung in Rostock keine Glanzleistung mehr. Die Rezensionen berücksichtigen diese Umstände wohlwollend. Denn im Vordergrund stand die Freude, in Rostock den ersten „Ring“ der DDR vollendet zu haben.<sup>218</sup>

Auf dem Gebiet der männlichen Stimmfächer verfügte das Volkstheater 1952/53 ebenfalls über ein herausragendes Ensemble. Zu nennen ist in erster Linie der Regisseur, Operndirektor und Heldenbariton Richard Stamm, der nach Stationen in Coburg über Rostock (1952-1957) an die Semperoper Dresden wechselte und dort bis zu seinem Renteneintritt 1974 wirkte. Stamm sang am Volkstheater nicht nur den Wotan und Wanderer im „Ring“, sondern war auch für die Inszenierung der „Ring“-Tetralogie verantwortlich.<sup>219</sup>

Der *Heldentenor* Georg Gutzmer wirkte ab 1949 ganze 17 Spielzeiten in Rostock und verkörperte sämtliche Titel-Partien seines Faches. Allerdings ist auch hier auffällig, dass er nach 1955 keine Wagner-Partie mehr darstellte. Ähnlich wie bei Margarethe Bäumer mit das mit seinem Alter zu erklären, Gutzmers Bühnenkarriere begann ebenfalls schon in den 1930er Jahren.<sup>220</sup> Das Volkstheater verfügte in dieser Zeit über einen weiteren Heldentenor. Dr. Joachim Riecke war hier seit 1952 engagiert. Anschließend wechselte er nach Dresden-Radebeul (1957-59), Dessau (1959-64) und Plauen (1965-67).<sup>221</sup> Auch der Tenor Alfred Gülzow bereicherte zwischen 1949 und 1959 die Rostocker Wagner-Aufführungen.<sup>222</sup>

---

<sup>217</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 138 f.; vgl. Puls/Staszak, S. 109 f.; vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 1.

<sup>218</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 1 f.; vgl. Seiferth, S. 302.

<sup>219</sup> Vgl. Seiferth, S. 394.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 330.

<sup>221</sup> Joachim Riecke war in Rostock (mit Ausnahme der Spielzeit 1955/56) von 1952 bis 1957 engagiert. Vgl. ebd., S. 378.

<sup>222</sup> Vgl. ebd., S. 330.

Seit 1953 trugen auch der Heldentenor Fritz Veit<sup>223</sup> und Werner Kraft (Bass) zum Gelingen zahlreicher Wagner-Aufführungen bei.<sup>224</sup> Der Bassbariton Johannes Zech war in Rostock (1952/53 und 1956-66) nicht nur Sänger, sondern füllte auch die Lücke, die Stamm mit seinem Weggang als Regisseur hinterließ. Alle Wagner-Partien verkörperte er in mehreren Inszenierungen.<sup>225</sup> Eine darstellerisch wie sängerisch herausragende Künstlerpersönlichkeit war Kurt Böttger, der von 1952-1976 alle großen Bass-Partien am Volkstheater sang.<sup>226</sup>

Es zeigt sich, dass Rostock in der Spielzeit 1952/53, teilweise schon davor, über ein herausragendes Wagner-Ensemble verfügte. Deshalb verwundert es nicht, dass der „Ring“ genau in dieser Phase realisiert wurde und bei den Solisten bis auf wenige dargelegte Ausnahmen komplett hauseigen besetzt werden konnte. Von 1952-1956 liefen hier 39 Wagner-Aufführungen in fünf Inszenierungen über die Bühne. Auch wenn die durchschnittlich zehn Vorstellungen je Spielzeit quantitativ nicht an die Wagner-Tradition vor 1942 anknüpfen konnten, ist das als Achtungszeichen anzuerkennen. Bei Betrachtung der Rostocker Wagner-Inszenierungen von 1947 bis 1956 konnte eine ähnlich hohe Vorstellungsanzahl mit durchschnittlich neun Aufführungen je Spielzeit ermittelt werden. Mit (nachvollziehbarer) Ausnahme des „Ring“-Projektes brachte es jede Inszenierung statistisch auf 16 Vorstellungen.<sup>227</sup> Qualitativ ist über die Aufführungen überwiegend positives zu lesen.<sup>228</sup>

Zudem ist auffällig, dass es noch keine unbefristeten Künstler-Verträge gab, was eine hohe Fluktuation der Sänger in den 1950er Jahren zur Folge hatte. Langfristige Verträge etablierten sich in der DDR erst in den 1960er Jahren. Ein personeller Umbruch zeichnete sich in Rostock in den Jahren 1955-57 ab. Bis auf Kurt Böttger und Georg Gutzmer verbesserten sich alle Künstler an noch größere Theater. Ab Mitte der 1950er Jahre kamen dafür weitere fähige Wagnersänger ans Volkstheater, entweder als Gast oder längerfristig. Zu nennen ist Ferdinand Bürgmann. Als Heldentenor mit Erfahrungen in Bayreuth 1938/39, kam er 1963 für die Titelfigur des Tannhäusers zurück an seine alte Wirkungsstätte, an der er schon bis 1948 zahlreiche Partien sang. Sein Repertoire umfasste sämtliche Rollen des Faches und zeigt eindrucksvoll die Entwicklung zum, in der DDR seltenen, schweren Heldentenor.<sup>229</sup>

---

<sup>223</sup> Vgl. ebd., S. 402, vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Rheingold“ 1953/54. Die Rezension urteilt allerdings, dass er „als Lohengrin stimmlich und darstellerisch in dieser Rolle nicht voll befriedigen konnte.“ OZ 14.02.1959, S. 6.

<sup>224</sup> Vgl. Seiferth, S. 349.

<sup>225</sup> Vgl. ebd., S. 412.

<sup>226</sup> Vgl. ebd., S. 307.

<sup>227</sup> Siehe Anlage 8.9.

<sup>228</sup> Vgl. OZ 26.10.1955, S. 4; vgl. NNN 11.02.1959, S. 5; vgl. Der Demokrat 03./04.01.1953, S. 4.

<sup>229</sup> Vgl. Seiferth, S. 395.

1957 kam die hochdramatische Sopranistin Ingeborg Zobel ans Volkstheater und blieb bis 1966, sie hatte bereits in Schwerin zahlreiche Wagner-Partien gesungen. Zobel (geboren 1928), die für die Verkörperung der Brünnhilde in „Walküre“ und „Götterdämmerung“ und der Isolde für Aufmerksamkeit sorgte, war damit eine der wenigen jungen Wagner-Sängerinnen, auf die die DDR nach 1961 zurückgreifen konnte. Deshalb sollte es nicht verwundern, dass Sie nicht in Rostock blieb, sondern über die Zwischenstation in Weimar (1966-72) eine große Karriere in Dresden machte.<sup>230</sup>

Auch wenn das Ensemble seit den späten 1950er Jahren nicht mehr die Substanz wie 1952/53 besaß, wäre es auch in den 1960er Jahren bis zu einem erneuten Umbruch 1966 durchaus fähig gewesen, die Frühwerke sowie „Tristan“ solide auf die Bühne zu bringen. Dass dies mit Ausnahme des Tannhäusers 1963 nicht geschehen war, lag in erster Linie an der Kulturpolitik, die Wagner und Strauss negativ konnotierte. Dies entsprach im Allgemeinen aber auch den Zielstellungen des Intendanten.<sup>231</sup>

Doch wie verhielt es sich mit dem Wagner-Potential ab 1972? Von den 24 verpflichteten überwiegend jungen Sängern in der Spielzeit 1972/73<sup>232</sup> eigneten sich nach ausgiebiger Partien-Recherche immerhin 15 für große und mittlere Rollen im Wagner-Fach. Darunter befanden sich vier Bassisten, drei Bassbaritone, drei Heldenentöne und ein lyrischer Tenor, aber auch vier jugendlich-dramatische Sopranistinnen und eine lyrische Sopranistin. Demgegenüber fehlte es an dramatischen Mezzosopranistinnen und hochdramatischen Sopranistinnen, die besonders für Wagners Spätwerke gefragt wären.<sup>233</sup> 1974 erreichte der Rostocker Tenor Jens Schreiber beim Leistungsvergleich junger Opernsänger DDR-weit den 2. Platz.<sup>234</sup>

Spätestens jetzt wurde personelle Kontinuität innerhalb der Sparten zu einer prägenden Konstante. Dies hatte jedoch auch zur Folge, dass es anders als in den 1950er Jahren nur noch wenige neue Gesichter im Ensemble gab. Viele von den Opernsängern waren bis weit in die Nachwendezeit auf der Rostock Bühne zu sehen. So wirkten elf Sänger mit Wagner-Repertoire länger als 25 Jahre am Volkstheater und wurden damit selber ein Teil der Rostocker Theatergeschichte. Das waren: Christel Garduhn-Schumacher (bis 1990), Helmut Rehm (bis 1990), Christiane Leß (bis 1996), Heinz Lehmann (1996), Peter Oschmann (bis 1996), Iwan

---

<sup>230</sup> Vgl. ebd., S. 413.

<sup>231</sup> Vgl. Prignitz, S. 282.

<sup>232</sup> Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1972/73, S. 47 f.

<sup>233</sup> Vgl. ebd.; vgl. Seiferth, S. 296 ff.

<sup>234</sup> Vgl. ND 10.04.1974, S. 4.



Popow (bis 1997), Donka Lakowa (bis 2000), Frank Brandau (bis 2003), Gabriele Schwabe (bis 2010), Franz Mewis (bis 2011) und Titus Paspirgilis (bis 2018).<sup>235</sup>

Aufgrund der angestellten Untersuchungen ist davon auszugehen, dass aus sängerischer Perspektive Wagner jenseits von „Tannhäuser“ und „Holländer“ auch nach 1970 häufiger in Rostock möglich gewesen wäre. Alle Frühwerke hätten mit gewissen sängerischen Einschränkungen hauseigen aufgeführt werden können. Die 1970er Jahre wären dafür der beste Zeitpunkt gewesen, während sich in den späten 1980er Jahren bereits eine deutliche Überalterung im Ensemble andeutete. Die Spätwerke „Tristan“, „Parsifal“ und der „Ring“ hätten allerdings zu keinem Zeitpunkt aus eigener Kraft getragen werden können.<sup>236</sup> Dennoch konnten die wenigen Rostocker Wagner-Inszenierungen ab 1970, die Frühwerke „Holländer“ und „Tannhäuser“, komplett hauseigen besetzt werden. Das verdeutlicht das Potential in dieser Zeit.<sup>237</sup> Auch wenn das Rostocker Musiktheater in der DDR an personell sechster Stelle, hatte das Theater seine Wagner-Tradition verloren. Das sollte auf den ersten Blick verwundern, da der Personalbestand in Rostock stetig zunahm, 1989 sogar 27 Sänger zählte.<sup>238</sup>

Diese paradoxe Situation lag in erster Linie daran, dass es im Ensemble keine Sänger mehr mit hochdramatischen Fächern gab. Hinzukam, dass sich 1988/89 nur noch sechs der 16 Sänger mit Wagner-Repertoire im mittleren Alter befanden. Bayreuth-Erfahrung besaß davon keiner. Obwohl das Volkstheater dem Standard-Repertoire von Mozart bis Puccini gerecht wurde, gestaltete es sich also zunehmend schwieriger, ein vielfältiges Wagner-Programm jenseits von „Holländer“ und „Tannhäuser“ zu realisieren. Der Ausblick auf die 1990er Jahre zeigt allerdings, dass dort auch trotz deutlich reduziertem Ensemble, 1997/98 bestand das Musiktheater nur noch aus 12 Sängern, solide Inszenierungen des „Holländers“, „Tannhäusers“ und der „Meistersinger“ gewährleistet waren.<sup>239</sup>

Während das Opern-Ensemble bis 1952/53 dezidiert auf den Wagner-Schwerpunkt ausgerichtet wurde, ist dies danach nicht mehr der Fall gewesen. Zusätzlich ist feststellbar, dass in Rostock

---

<sup>235</sup> Vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Spielzeithefte. Rostock, 1988/89-2018/19. Es fällt auf, dass die Rostocker Opernsolisten aus den 1950er Jahren über ein umfassenderes Wagner-Repertoire verfügten. Das ist auf den höheren Stellenwert zurückzuführen, den Wagner in jener Zeit einnahm, aber auch auf kurzfristigere Engagements. Am längsten am Volkstheater beschäftigt waren der Bassist Franz Mewis (39 Jahre), der Tenor Titus Paspirgilis (37 Jahre), der Bariton Frank Brandau (36 Jahre) sowie die Sopranistinnen Christiane Leß (34 Jahre) und Gabriele Schwabe (33 Jahre).

<sup>236</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 5. Das Phänomen der Überalterung an den Theatern der 1980er Jahre hing in erster Linie mit dem System von unbefristeten Arbeitsverträgen der DDR zusammen. Bis 1945 war es üblich, dass ein Sänger lebenslang an einer Bühne tätig war. Vgl. Hasche u. a., S. 208.

<sup>237</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, „Holländer“ 1970/71; vgl. Volkstheater Rostock, „Holländer“ 1982/83; vgl. Volkstheater Rostock, „Tannhäuser“ 1987/88.

<sup>238</sup> Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90, S. 86 f.

<sup>239</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeitheft 1997/98, S. 72 f.

bis 1989 phasenweise ein Perspektivwechsel von großer Oper hin zu unterhaltendem Musiktheater stattgefunden hat, was sich auch in der Auswahl des Personals zeigte. Deshalb sprach künstlerisch einiges gegen eine Anstellung von Spezialsängern des Wagner-Faches in Rostock der 1980er Jahre. So hätten diese Solisten nicht ausgelastet werden können. Dagegen sprach auch das langfristig mehr als halbierte Vorstellungsaufgebot im Musiktheater, was sicherlich auch an der Besucherkrise und der daraus resultierenden gesunkenen Nachfrage in der DDR lag. Im Endergebnis wären Wagners Spätwerke trotz hoher eigener Personalstärke in Rostock nur mit einer Fülle von Gästen in hochdramatischen Stimmfächern realisierbar gewesen. Diese Spezialsänger konzentrierten sich aber in den Opernzentren Berlin, Dresden und Leipzig. Finanzielle Gründe und strategische Motive lassen sich in der Ausrichtung des Spielplanes im Musiktheater deutlich erkennen.<sup>240</sup>

Während 1949/50 im Rostocker Musiktheater noch 17 Premieren angeboten wurden, waren es in den 1950er Jahren nur mindestens zehn Inszenierungen je Spielzeit. Obwohl die Größe des Ensembles stetig zunahm, reduzierten sich die Neuproduktionen weiter auf vier bis fünf Premieren in den 1980er Jahren. Langfristig ging in Rostock dadurch Qualität vor Quantität, die durch zeitlich ausreichende Einstudierungsphasen gewährleistet wurde. Jede Opern-Produktion war aber auch mit großem Aufwand und mit hohen Kosten für Ausstattung und die zahlreichen Kostüme verbunden.<sup>241</sup>

### 5.2.2 Opernchor

Während künstlerische Möglichkeiten des Opernensembles bezogen auf die Werke Wagners stetig abnahmen, zeigt sich bei dem Chor eine gegenteilige Entwicklung. Denn 1946/47 bestand dieser schon aus 30 Sängern.<sup>242</sup> 1952/53 reduzierte sich die Anzahl leicht auf 27. Dafür wird im Spielzeitheft auf einen „ständigen Verstärkungschor“ hingewiesen, der mit 40 Rostocker Laien an Aufführungen der Oper mitwirkte.<sup>243</sup> Das hatte auf den Rostocker „Ring“ allerdings geringe Auswirkungen, da mit Ausnahme der „Götterdämmerung“ kein Chor benötigt wurde.<sup>244</sup> Die Schwierigkeiten des Chores, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch als „Problem“ der Rostocker Oper galt, waren längst überwunden. Bis 1989 wurde dieser sogar stetig vergrößert. Seit 1970 verfügte der Chor dauerhaft über mindestens 40 professionelle Sänger, mehr als in der Zeit des „Norddeutschen Bayreuths“ jemals zur Verfügung standen. Mit der Wiederbelebung der Rostocker Singakademie 1964 sollte auch der Laienchor verbessert

---

<sup>240</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 5.

<sup>241</sup> Vgl. Puls, 2003.

<sup>242</sup> Vgl. ebd., S. 365.

<sup>243</sup> Vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeitheft 1952/53, S. 30.

<sup>244</sup> Vgl. Krause, S. 970-983.

werden. Schon bald bestand die Vereinigung aus 70 Mitgliedern. Zusammengerechnet konnte damit seit den 1970er Jahren regelmäßig auf bis zu 110 Chorsänger zurückgegriffen werden.<sup>245</sup> Mit dieser Größe war die qualitative Voraussetzung für ein breites Wagner-Repertoire geschaffen. Im „Tristan“ wird zwar nur ein Männerchor benötigt, dafür erfordern die anderen Opern einen großen gemischten Chor, der insbesondere wegen weiteren Teilungen über tragfähige Stimmen verfügen sollten. Während bei den Spätwerken die Bedeutung des Chores abnahm, hing der Erfolg der Frühwerke insbesondere mit den eindrucksvollen Chorszenen und deren „stimmlichen Wucht“<sup>246</sup> zusammen. Kein „Tannhäuser“ wäre ohne adäquaten „Pilgerchor“ zu realisieren gewesen.<sup>247</sup> Auch für den „Holländer“ und „Lohengrin“ sind explizit zwei vierstimmige Männerchöre vorgeschrieben. Für die „Meistersinger“ werden drei Männerchöre benötigt, für „Rienzi“ sogar vier.<sup>248</sup> Die „atemberaubende Wirkung der Massenszenen“ wird in Rostock auch 1995 hervorgehoben, als in den „Meistersingern“ drei vollständige Chöre und eine Vielzahl von Statisten auf der Bühne untergebracht wurden.<sup>249</sup>

### 5.2.3 Orchester

Mit dem Krieg waren ab 1944 sämtliche musikalische Aktivitäten der Stadt zum Erliegen gekommen. Dennoch fand das erste Konzert in Rostock bereits am 25. Mai 1945 statt. Höhepunkt der Darbietung war die „Ansprache des Landgrafen“ aus Wagners „Tannhäuser“, die als eine theatralische Anknüpfung an verlorengegangenes Kulturgut verstanden werden musste.<sup>250</sup> Dabei ging die Wiederbelebung des Theaters in besonderem Maße vom städtischen Orchester aus. So formierte sich in Rostock unmittelbar nach Kriegsende ein Klangkörper, der sich zu gleichen Teilen aus ehemaligen Rostocker Musikern, „Bläsern“ der aufgelösten Militärkapelle, pensionierten Musikern, als auch aus Flüchtlingen und Freiwilligen zusammensetzte. Während der Kostüm-, Requisiten- und Dekorationsfundus durch Plünderungen stark beschädigt war und dadurch im Musiktheater komplett neu begonnen werden musste, gestaltete sich der konzeptionelle Neustart des Orchesters einfacher. Ein Großteil des Notenarchives konnte aus dem brennenden Stadttheater gerettet werden.<sup>251</sup> Prof. Golther, der nun älteste Wagner-Forscher Rostocks, bat die Intendanz im September des Jahres 1945 um eine Wagner-Gedenkfeier anlässlich der 100-jährigen „Tannhäuser“-Uraufführung

---

<sup>245</sup> Bis 1989/90 stieg der Zahl der professionellen Chorsänger leicht auf 42 Künstler an.

Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90, S. 86; vgl. Puls, 1970, S. 14.

<sup>246</sup> Krause, S. 934.

<sup>247</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 2.

<sup>248</sup> Vgl. Krause, S. 899, 946.

<sup>249</sup> OZ 27.11.1995, S. 17.

<sup>250</sup> Vgl. Puls/Staszak, S. 87 f.

<sup>251</sup> Vgl. ebd. S. 84-86; vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 2.

und verwies dabei auf die große Wagner-Gemeinde der Stadt. Doch die angespannte personelle Situation des Orchesters (Mangel an „Bläsern“) und des Chores ermöglichten ein weiteres Wagner-Konzert erst 1947.<sup>252</sup>

Überalterung und Nachwuchsmangel stellten auch noch bis weit in die 1950er Jahre gravierende künstlerische Probleme des Orchesters dar.<sup>253</sup> 1947 erfolgte die Einstufung in die Tarifgruppe II der Kulturorchester der SBZ, die 47 Planstellen beinhaltete.<sup>254</sup> In den Folgejahren wurde das Orchester schrittweise vergrößert. Zum Amtsantritt von Intendant Perten (1952/53) waren es bereits 50 Musiker.<sup>255</sup> Anlässlich des Orchesterjubiläums (1957) erfolgte die längst überfällige Vergrößerung auf 72 Musiker, darunter befanden sich vier Frauen.<sup>256</sup> Damit war spätestens 1957 die Grundlage für eine qualitative Entwicklung gelegt, auch wenn die „Bläser“ durch in der Regel vierfache Besetzung gegenüber den Streichinstrumenten deutlich überrepräsentiert waren. Dieses Ungleichgewicht stellte allerdings kein Rostocker Spezifikum dar. Denn in der gesamten DDR war es üblich, mehr „Bläser“ zu beschäftigen als es gegenwärtig aus Kostengründen praktiziert wird.<sup>257</sup>

Die Herausforderungen des Neubeginns waren weitestgehend überwunden. 1972 erfolgte mit dem politisch verordneten Aufstieg in den höchsten „A-Status“, anlässlich des 75-jährigen Orchester-Bestehens, sogar ein dreifacher Zugewinn. So war damit nicht nur eine deutliche Erhöhung der Stellenanzahl des Klangkörpers verbunden. Seit 1977/78 waren es konstant 86 Musiker, was eine ideale Größe für den Wagner-Kanon darstellte.<sup>258</sup> Auch die Auswahl der Künstler erfolgte seither nach ganz anderen Gesichtspunkten. Der Großteil der langjährigen Musiker des Neubeginns ging in den 1970er und frühen 1980er Jahren in den Ruhestand. Die neu engagierten Musiker sorgten damit nicht nur für eine deutliche Verjüngung des Orchesters,

---

<sup>252</sup> Vgl. Pietschmann, 2002, S. 127, 133.

<sup>253</sup> Vgl. Puls/Staszak, S. 94.

<sup>254</sup> Vgl. ebd., S. 163.

<sup>255</sup> Die Besetzung verteilte sich wie folgt auf die Instrumentengruppen: 8 Violine I, 5 Violine II, 3 Bratschen, 5 Celli, 4 Bässe, 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 1 Harfe und 2 Schlagwerke. Vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeitheft 1952/53, S. 48-50.

<sup>256</sup> Die Besetzung wird in der Jubiläumsschrift des Orchesters wie folgt angegeben: 12 Violine I, 8 Violine II, 6 Bratschen, 6 Celli, 5 Bässe, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten, 4 Fagotte, 5 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba, 1 Harfe, 3 Schlagwerke und 1 Pianist. Vgl. Pantzier, Rosel/Pantzier, Heinz: Das städtische Orchester: 1897-1957, Rostock 1957, o. S.

<sup>257</sup> Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass jeder „Bläser“ eine eigene Stimme spielt und deren Anzahl vom Komponisten festgeschrieben ist. Demgegenüber gestaltet sich die Streicheranzahl variabel. Eine hohe „Bläser“-Anzahl bedeutet somit auch mehr künstlerische Qualität, da sich diese Musiker abwechseln können.

<sup>258</sup> Die Erhöhung der Stellenzahl im Orchester hing auch mit der Eingliederung von fünf Schauspielmusikern in das Orchester zusammen. Diese Umverteilung muss zwischen 1973 und 1977 realisiert worden sein. Dies hatte zur Folge, dass das Orchester noch bis 1990 über eine Gitarristin verfügte, die allerdings weiterhin vorwiegend im Schauspiel eingesetzt wurde. Vgl. Puls/Staszak, S. 98, 163; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1972/73, S. 50; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1977/78, S. 53 f.; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90, S. 86 f.

sondern trugen auch erheblich zu einem spürbaren Anstieg der Leistungsfähigkeit bei. Der Qualitätszuwachs hing allerdings nicht nur mit dem Alter der Künstler zusammen, sondern auch mit dem Zuwachs an fundierten Studienangeboten.<sup>259</sup> Der Opernchor und das Orchester erreichten damit seit den 1970er Jahren eine Leistungsfähigkeit, die das Potential des Stadttheaters der „Bayreuther-Zeit“ nicht nur personell mehr als verdoppelte, sondern auch künstlerisch übertraf, wie Anlage 8.8 zu entnehmen ist. Diese Vergrößerungen des Ensembles waren allerdings immer im Hinblick auf einen geplanten Theaterneubau erfolgt, der jedoch aus veränderten politischen Prioritäten bislang noch nicht realisiert wurde.<sup>260</sup> Der dargestellten Pietschmann-These, dass das Volkstheater qualitativ nicht mehr an alte Erfolge anknüpfen konnte, ist zumindest für den Chor und das Orchester nur bedingt zuzustimmen. Doch warum wurde das Potential scheinbar nicht genutzt?

Dies hing insbesondere mit der räumlichen Situation im seit 1943 genutzten „Großen Haus“ und dem dort zu kleinen Orchestergraben zusammen, der aus Platzgründen bis heute weit unter die Bühne reicht.<sup>261</sup> Während es bis 1945 (und teilweise noch darüber hinaus) keine Unterscheidung zwischen Gesamtanzahl der Musiker und der Wagner-Besetzung im Orchestergraben gab, kam mit Vergrößerungen des Klangkörpers in der DDR das Problem auf, dass nicht mehr alle Musiker im „Graben“ Platz fanden. Der Aspekt des Orchestergrabens als Hemmnis für große Wagner-Inszenierungen in Rostock wurde bislang noch nie wissenschaftlich einbezogen. Auch Rezensionen der Wagner-Inszenierungen seit 1943 bemängeln durchgängig die zu kleinen Bühnenverhältnisse, während die Größe des „Grabens“ aus fehlender Detailkenntnis keine Erwähnung fand. Dennoch spielt das bis in die Gegenwart hinein eine wichtige Rolle, da die Musik bei Wagner im Rahmen des „Gesamtkunstwerkes“ gleichbedeutender Akteur zum Geschehen auf der Bühne ist.<sup>262</sup>

Zwar wurde es in einigen provisorischen Theatern als probates Mittel angesehen, einen Teil des Orchestergrabens aus Platzgründen unter die Bühne zu verlegen. Der „Graben“ in Bayreuth ist sogar fast vollständig von einem Dach bedeckt. Allerdings sorgt dort, anders als in Rostock, eine größere Tiefe für eine bessere Entfaltung des Klanges. Nur in Musikkreisen ist bekannt, dass der Zuschnitt des Rostocker Orchestergrabens noch etwas anders war als heute. So befand sich dort noch bis 1975 ein Souffleurkasten, der den unter der Bühne liegenden Teil in einen linken und einen rechten Bereich gliederte. Als Beleg dafür dienen zusätzlich

---

<sup>259</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 5; vgl. Gesprächsprotokoll A. S., S. 1.

<sup>260</sup> Vgl. ebd.

<sup>261</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 26; vgl. Puls/Staszak, S. 90; vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 5.

<sup>262</sup> Vgl. Der Demokrat 03.01.1954, S. 4; vgl. OZ 24.06.1996, S. 17; vgl. OZ 27.11.1995, S. 17.

Inszenierungsfotos, auf denen der Kasten an der Bühnenrampe eindeutig identifizierbar ist.<sup>263</sup> Die Fläche unter der Bühne war damit kleiner als heute. Allerdings existierte der „Laufsteg“ noch nicht, der den Orchestergraben auch an den Seiten durch ein Dach begrenzt und von vorne vom Publikum abschirmt. Das bedeutete zum einen eine rechteckige, nach oben hin weitgehend offene, Grundfläche, die jeweils bis zu einem Meter näher an das Publikum reichte und nur an den hinteren Ecken unter der Bühne verschwand. Dadurch saßen die „Bläser“ näher am Publikum und waren besser hörbar. Andererseits ermöglichte das offene Tonnengewölbe des Saales eine bessere Akustik.<sup>264</sup>

Auch wenn der Orchestergraben schon damals sehr überschaubar war, konnte darin der „Ring“ und eine Vielzahl von üppig instrumentierten Opern (wie der „Rosenkavalier“ von Strauss) aufgeführt werden. Es ist allerdings zu hinterfragen, wie das Großprojekt „Ring“ darin realisiert wurde? Denn die „Bläser“-Besetzung eines Werkes wurde vom Komponisten vorgeschrieben, nur die Streicherbesetzung ist variabel. So sind für den „Ring“ zum Beispiel 44 Bläserstimmen erforderlich. Mit werkgetreuer Streicherempfehlung des Komponisten würde die Aufführung 108 Musiker bedeuten. Doch das konnte in Rostock mit Sicherheit weder 1952-54 noch davor realisiert werden. Selbst führende Opernhäuser unterschreiten diese Anzahl, wegen zu hohen Kosten oder aus Platzgründen, regelmäßig.<sup>265</sup>

Für diesen Fall war es ausnahmsweise üblich, unwesentliche Bläserstimmen im „Ring“ zusammenzuschreiben. Leider existieren gegenwärtig keine Quellen mehr, die Aufschluss über die Rostocker Besetzung geben können. Allerdings kann der Stellenplan die Möglichkeiten verdeutlichen: 1952/53 gab es 50 Musiker. 1953/54 wurde das Orchester auf 52 Musiker ausgeweitet. Da die „Streicher“ zu dieser Zeit vergleichsweise dünn besetzt waren, ist davon auszugehen, dass alle 25 „Streicher“ mitgewirkt haben. Unter Einrechnung sämtlicher hauseigener „Bläser“ und unter Berücksichtigung von wesentlichen Aushilfen, beispielsweise bei den Hörnern, einer zweiten Harfe oder zusätzlichen Schlagzeugern, sollte von knapp 60 Musikern ausgegangen werden. Dabei versteht es sich von selbst, dass die künstlerische Leistung im Gesamten, aber auch in den einzelnen Instrumentengruppen nicht den heutigen

---

<sup>263</sup> Vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Blick in Dein Theater: Halbjährliche Zeitschrift für unsere Besucher 1953/54, Heft 3, o. S. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Blick in Dein Theater: Halbjährliche Zeitschrift für unsere Besucher 1953/54, Heft 4, o. S.; vgl. Gesprächsprotokoll A. S., S. 2.

<sup>264</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 26; vgl. Gesprächsprotokoll A. S., S. 2 f.

Dadurch saßen die Blechbläser besser hörbar am rechten Rand. Die Holzblasinstrumente befanden sich (wie heute auch) am linken Rand. Die Bässe saßen links unter der Bühne, mittig befand sich der Souffleurkasten, die Schlagwerke saßen rechts unter der Bühne. Die Streicher waren in den freien Mittelflächen platziert.

<sup>265</sup> Im zitierten Opernführer wird die „Bläser“-Besetzung wie folgt angegeben: 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten, 3 Fagotte, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba, 6 Harfen, 1 Pauke und bis zu 5 Schlagwerke. Vgl. Krause, S. 974.

Qualitätsmaßstäben entsprach. Auch war der Klang des Orchesters deutlich weicher, da andere Saiten und Bezugstoffe für die Instrumente verwendet wurden. Die kulturelle Konkurrenz in Form von anderen Medien war zu dieser Zeit noch sehr gering. Hinzukommt, dass die Musiker nach Berichten von Zeitzeugen früher deutlich enger platziert waren.<sup>266</sup>

Es konnte herausgearbeitet werden, dass der Graben bis 1975 etwas bessere Ausgangsbedingungen für Wagner bot, als nach dem Umbau im „Großen Haus“. Das zeigt sich auch darin, dass vor allem in dieser Zeit nicht nur der „Holländer“, „Meistersinger“ und „Tannhäuser“, sondern auch „Lohengrin“ und „Tristan“ erklingen sind. Während sich die festgeschriebene „Bläser“-Besetzung bei den ersten drei genannten Opern bei einer für Wagner „kleinen“ Besetzung zwischen 23 und 25 Musikern (zuzüglich großer Streicherbesetzung!) einpegelt,<sup>267</sup> erfordert „Lohengrin“ bereits eine Bläserstärke von 28 Musikern.<sup>268</sup> Das wäre eine musikalische Erklärung dafür, dass in Rostock nach 1975 nur noch die erstgenannten Werke aufgeführt wurden, da ein „Lohengrin“ bei künstlerisch vertretbarer Streicherbesetzung Platz für mindestens 59 Musiker bieten müsste.<sup>269</sup>

Das würde aber bedeuten, dass nach 1975 keine Oper mit einer größeren „Bläser“-Anzahl mehr aufgeführt wurde. Dies kann nach ausgiebiger Recherche der Spielpläne jedoch klar widerlegt werden. Denn auch nach 1975 gab es 16 aufgeführte Opern, die eine größere „Bläser“-Besetzung aufwiesen als bei „Tannhäuser“ oder „Meistersinger“ und zugleich einen großen Streicherklang benötigten. Davon erforderten vier Opern sogar mehr „Bläser“ als der „Lohengrin“. Dazu gehörten Puccinis „Turandot“ (29), Verdis „Otello“ (30), „Lady Macbeth von Mzensk“ (31) von Schostakowitsch und das „Schlaue Fuchslein“ (32) von Janacek.<sup>270</sup> Bei gleicher Streicherzahl hätte das „Schlaue Fuchslein“ beispielsweise unrealistische 63 Musiker benötigt. Wie konnten diese Werke trotzdem aufgeführt werden?

Bei einer reduzierten Streicherbesetzung für Großprojekte, wie es gegenwärtig Rostocker Normalfall geworden ist (acht Violinen I., sechs Violinen II., fünf Bratschen, vier Celli und drei Bässe), kann das maximale Fassungsvermögen nach 1975 präzise auf 58 Musiker zusammengefasst werden. Dieses wurde neben den vier genannten Werken auch bei weiteren Opern des deutschen und italienischen Faches ausgereizt. Dass beides, ein sehr großer Bläserapparat (mehr als 30) und eine zugleich große Streicheranzahl, trotz Bemühungen nicht

---

<sup>266</sup> Arbeitsschutzmaßnahmen für Musiker wie die Einführung von Gehörschutz und Lärmschutzwänden kam erst in den 1990er Jahren auf. Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 6.

<sup>267</sup> Vgl. Krause, S. 907, 915, 946.

<sup>268</sup> Vgl. ebd., S. 925.

<sup>269</sup> Als adäquate Streicherbesetzung wird verstanden: 10 Violine I, 8 Violine II, 6 Bratschen, 4 Celli, 3 Bässe.

<sup>270</sup> Vgl. ebd., S. 332, 623, 649, 876; vgl. Puls, 2003.

möglich war, zeigt exemplarisch der „Rosenkavalier“ von Richard Strauss, der aus künstlerischen Gründen seit 1974/75 nicht mehr in Rostock aufgeführt wurde.<sup>271</sup> Erst in den 1990er Jahren konnte die Entfernung von zwei der drei tragenden Säulen aus dem „Graben“ bewerkstelligt werden, die die Bühne abstützten. Vorher sei es dort noch enger gewesen.<sup>272</sup>

Zeitzeugin Abel beschreibt die Situation wie folgt:

„Die Streicherbesetzung richtet sich im Rostocker Orchestergraben nach der Bläserbesetzung, nach dem Platz, den die Schlaginstrumente einnehmen und nach der Orchesteraufstellung. Wenn wenig Bläser besetzt sind, passen mehr Streicher hinein. Holzbläser brauchen generell weniger Platz als Streichinstrumente. Aber insgesamt kann man sagen, dass wir hier früher auch bei Opern mit vielen Bläsern schon mal mit mehr Streichern gespielt hatten [...]. Aber bei Opern hat dann auch keine Maus mehr in den Graben hineingepasst. Das birgt natürlich auch Konfliktpotential, wenn dadurch Bögen [der Streichinstrumente] aneinanderstoßen.“<sup>273</sup>

Obwohl die Qualität und Größe des Orchesters in den 1970er Jahren stark anstieg, zeigte sich seitdem eine akustisch gegenteilige Perspektive für die Musiker. Denn auch nach zahlreichen Experimenten bezogen auf die Orchesteraufstellung im „Graben“, konnte bis heute keine akustisch optimale Sitzordnung gefunden werden, da der Platz begrenzt ist. So sitzen die Blechbläser seither weit unter der Bühne und sind damit, vom Orchesterklang schalltechnisch abgeschirmt, im Zuschauerraum nur gedämpft zu hören. Gleiches gilt für die Holzbläser und die Bässe, die an den Seitenrändern von Überdachungen verdeckt werden. Das ist für den typischen Orchesterklang bei Wagner fatal. Einzelne Instrumente saßen wegen einem hohen Platzbedarf (z. B. Harfe oder Schlagwerke) auch schon auf der Bühne.<sup>274</sup> Die begrenzte Fläche habe zur Folge, dass in Rostock selbst bei Wagner nur mit vier Celli gespielt werden konnte, was an vergleichbaren Opernstandorten undenkbar wäre.<sup>275</sup> Auch wenn es sicherlich nicht nur deshalb keine „Meistersinger“ oder keinen „Tristan“ in Rostock (DDR) nach 1950 beziehungsweise 1957 mehr gab, verdeutlicht es die künstlerischen Schwierigkeiten, die daraus resultieren.

Doch findet sich auch in den Rezensionen eine entsprechende Berücksichtigung? Während eine Vielzahl von Wagner-Kritiken seit 1983 die Orchesterleistung gar nicht erwähnen oder auf eine kurze Notiz über den Dirigenten reduzieren, findet Rezensent Andreas Waczkat über den „Tannhäuser“ von 1997 deutliche Worte: Die musikalische Leistung sei wenig

---

<sup>271</sup> Bei den folgenden Werken wurde die Kapazität ebenfalls sehr stark ausgereizt: Puccinis „Tosca“, Verdis „Don Carlos“ sowie „Arabella“ und „Salome“ von Strauss. Vgl. Puls, 2003, S. 438, 529.

<sup>272</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 5.

<sup>273</sup> Ebd., S. 6.

<sup>274</sup> Vgl. ebd., S. 6 f.

<sup>275</sup> Viele Opern, wie die „Meistersinger“, der „Tristan“ oder „Salome“ weisen geteilte Cello-Stimmen auf, weshalb der Cello-Klang mit nur vier Musikern Kammermusik gleichkomme. Vgl. ebd., S. 7.



zufriedenstellend, teilweise sogar „peinlich mangelhaft“.<sup>276</sup> Dies ist vor dem Hintergrund von gestiegenen künstlerischen Ansprüchen auch in erster Linie auf die akustischen Möglichkeiten des Volkstheaters zurückzuführen, die alle Opern des Komponisten außer den „Holländer“ nur noch mit Abstrichen möglich macht.<sup>277</sup> Zudem sei es dem thematisch anspruchsvollen Stück geschuldet, dass die Aufführung, anders als bei den „Meistersingern“ 1995, keine vergleichbare Begeisterung auslöste.<sup>278</sup>

#### 5.2.4 Gebäudesituation Volkstheater

Die räumliche Situation nach 1943 war nicht nur im Orchestergraben problematisch. Das Provisorium bestand außer der Bühne, einem Foyer und dem Zuschauerraum nur aus dem Verwaltungsgebäude am Patriotischen Weg. Nebenräume und Kulissenlager fehlten weitestgehend.<sup>279</sup> In nahezu jeder zeitgenössischen Wagner-Rezension wird fortan auf die beengten Bühnenverhältnisse in Rostock hingewiesen. Die Bühnenmaße waren mit einer Breite von 8,60 Metern, einer Tiefe von sieben Metern und einer Portalhöhe von 5,80 Metern unzureichend. Es erwies sich deshalb als äußerst schwierig, auf einer nur 60 Quadratmeter kleinen Bühne (das alte Stadttheater besaß eine Fläche von 260 Quadratmetern) den „Ring“ mit den vielfältigen Bühnenbildwechseln und hohen technischen Anforderungen zu realisieren.<sup>280</sup> Der als „Loriot“ bekannte Vicco von Bülow erläutert die Anforderungen im Finale der „Götterdämmerung“ humoristisch als „Alptraum der Bühnentechnik“:

„Brünnhilde gibt ihrem Pferd die Sporen und springt in das Flammenmeer, von dem auch Walhall verschlungen wird. Der Fluß wogt über die Ufer, die Rheintöchter halten den Ring wieder in ihren Händen und ziehen Hagen in die Tiefe.“<sup>281</sup>

Vergleichbare Schwierigkeiten brachten nicht nur die aufgeführten Wagner-Opern mit sich, sondern galten auch für sämtliche personalintensiven Werke der Musikgeschichte. Seiferth spricht davon, dass das Volkstheater durch die Folgen des Krieges und deren Interimsspielstätte „klein“ geworden sei.<sup>282</sup> Auch Pietschmann bewertet die bühnentechnischen und akustischen

---

<sup>276</sup> OZ 07.04.1997, S. 18.

<sup>277</sup> Demgegenüber stellte die Besetzung der „Tannhäuser“-Inszenierung 1997 eine absolute Ausnahme dar. Denn auf Wunsch des Dirigenten Alexander Sander, wurde in einer den räumlichen Möglichkeiten nicht vertretbar großen Streicheranzahl (12 Violine I, 10 Violine II, 8 Bratschen, 5 Celli und 4 Bässe) und insgesamt 63 Musikern gespielt.

<sup>278</sup> Vgl. OZ 07.04.1997, S. 18; vgl. OZ 27.11.2005, S. 17.

<sup>279</sup> Vgl. Mickley, S. 32, 34 f.; vgl. Puls, 1995, S. 25.

<sup>280</sup> Der Bühnenturm hatte eine Höhe von 21 Metern, die des Zuschauerraumes betrug die Hälfte.

Vgl. Volkstheater Rostock, Blick in dein Theater 1953/54, Heft 3, o. S. Als Auswahl sollen hier weitere Berichte dienen, die verschiedene Phasen abbilden und zeigen, dass sich auf Seiten des Publikums zwar damit arrangiert werden musste, allerdings bis in die 1990er Jahre hinein weiterhin als Missstand rezipiert wurde:

vgl. OZ 26.10.1955, S. 4; vgl. NNN 11.02.1959, S. 5; vgl. Der Demokrat 03./04.01.1953, S. 4;

vgl. OZ 27.11.1995, S. 17; vgl. OZ 24.06.1995, S. 17.

<sup>281</sup> Bülow, Vicco von: Loriot's kleiner Opernführer, Zürich 2008, S. 96.

<sup>282</sup> Vgl. Seiferth, S. 48.

Möglichkeiten des Großen Hauses mit der Zuschreibung „mehr als begrenzt“.<sup>283</sup> Während in der Jubiläumsschrift des Theater 1970 noch die Neubaupläne mit einem Volumen von 90 Mio. Mark aufgeschlüsselt werden und die Vorfreude auf ein neues Theater mit mehr als 1.000 Plätzen, zwei Bühnen und einer angrenzenden Freiluftbühne im Stadtzentrum präsentierte, scheiterte auch dieser dritte Anlauf. So ist es zu erklären, dass ab 1970 eine Vielzahl von Versuchen unternommen worden sind, das Provisorium und deren Bühnenfläche so weit wie möglich zu erweitern. Schon 1970 wurde eine flache Decke für professionellere Beleuchtung im Zuschauerraum eingezogen, die allerdings die ohnehin problematische Akustik weiter beeinträchtigte. Bis 1977 konnten Nebengebäude, eine Kantine, Proben- und Versorgungsräume sowie ein repräsentatives Foyer geschaffen werden.<sup>284</sup> Puls bewertet die Baumaßnahmen im Großen Haus wie folgt:

„Neben Sanierungen kleineren Umfangs führte die zwischen 1975 und 1977 erfolgte Rekonstruktion zwar eine Reihe dringend notwendiger Veränderungen herbei, grundsätzliche Mängel jedoch wie die Größe des Bühnenraums oder die heikle Akustik konnten nicht beseitigt werden, so blieb das Haus letztlich ein Interimistikum.“<sup>285</sup>

Dass es sich dabei nur um eine Lösung auf Zeit handelte, sei allen bewusst gewesen, die Grundmauern verhinderten eine weitere Vergrößerung von Bühne und Zuschauerraum. Puls spricht zudem von „unzulänglichen Bedingungen im Volkstheater“.<sup>286</sup> Das zeigt sich außerdem darin, dass das Gebäude auch 1977 nicht auf dem Stand der Zeit war. Es fehlte selbst an einer technischen und akustischen Mindestanforderung. Eine Drehbühne gab es weiterhin nicht.<sup>287</sup>

Auch wenn in Rostock bei Wagner-Aufführungen nach Einschätzung von beteiligten Künstlern ein gewisses künstlerisches Niveau nie unterschritten wurde, könne erst ein größerer Neubau die Einschränkungen beheben, die aus dem Gebäude und dem Orchestergraben resultieren.<sup>288</sup> Damit zeigt sich eindrucksvoll, dass nicht nur die Kulturpolitik der DDR für eine Abnahme der Rostocker Wagner-Tradition verantwortlich war, sondern dass dieser Befund auch mit Missständen des Gebäudes und deren Akustik zusammenhängen muss, die einem qualitativ hochwertigen Klang im Sinne Wagners entgegenstand. Es ist zudem auffällig, dass sich der Rostocker Wagner-Kanon auf der Opernbühne nach 1959 (bis 1990) nur noch auf „Holländer“ und „Tannhäuser“ beschränkte. Wie kann das an die bislang angestellten Untersuchungen anknüpfen?

---

<sup>283</sup> Pietschmann, 2002, S. 161.

<sup>284</sup> Vgl. Puls, 1995, S. 26 f.

<sup>285</sup> Puls, 2003, S. V.

<sup>286</sup> Puls, 1995, S. 28.

<sup>287</sup> Vgl. ebd., S. 26 f.

<sup>288</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 4 f.

In der Tat sind die beiden Werke auch vor 1945 am populärsten gewesen. Der „Holländer“ gilt in Fachkreisen als am besten für eine Realisierung in einem mittleren Stadttheater geeignet. Dafür sprach zum einen der unpolitische Stoff, der auf einer im 17. Jahrhundert spielenden norwegischen Seefahrer-Ballade basierte. Zum anderen zeichnete sich das Werk durch ein für Wagner kleines Orchester aus, das der Rostocker Situation entgegenkam. Zudem sind aus künstlerischer Perspektive keine hochdramatischen Sänger notwendig, weshalb das Werk auch ohne Ensemble mit Wagner-Format umsetzbar war.<sup>289</sup> So ist es zu erklären, dass das Werk in untersuchtem Zeitraum an 36 Theatern der DDR in 85 Inszenierungen dargeboten wurde. Die vier Einstudierungen in Rostock sind dabei sicherlich auch auf die langjährige Tradition des Seehandels zurückzuführen.<sup>290</sup>

Auch der „Tannhäuser“ wurde in der DDR mit 63 Inszenierungen vergleichsweise oft aufgeführt.<sup>291</sup> Dabei war eine enthaltene Kirchenkritik gern gesehener Anknüpfungspunkt. Allerdings eignete sich das nur bedingt für ideologische Zwecke, da der Hauptprotagonist vor der Gesellschaft floh und sich eigenen Lüsten hingab, anstatt gegen die Ordnung anzukämpfen.<sup>292</sup> Künstlerisch ist das Werk durchaus heikel. Neben der bedeutenden Funktion des Chores, steht und fällt die Aufführung mit dem Tannhäuser (schwerer Heldentenor), komplementiert durch Venus (dramatischer Mezzosopran) und Elisabeth (jugendlich-dramatischer Sopran).<sup>293</sup> Rostock brachte es in der DDR, wie Anlage 8.9 zu entnehmen ist, auf drei Inszenierungen. Zeitzeugin Abel verdeutlicht in einer Anekdote die Auswirkungen der zu kleinen Bühne für die Inszenierung des „Tannhäusers“ anhand der Szene des Pilgerchores:

„Normalerweise kommt der Chor aus der Ferne immer weiter auf das Publikum zu. Das ist bei uns nicht möglich, sondern da gab es nur Chor da, oder nicht da. Ein Mittelweg gab es wegen der zu kleinen Bühne nicht. Da wurde einfach ein Vorhang aufgezogen.“<sup>294</sup>

Fest steht, dass das Opernensemble des Volkstheaters 1952-54 dezidiert auf einen Wagner-Schwerpunkt ausgerichtet war. Der „Ring“ stellte diese künstlerische Entwicklung nicht nur eindrucksvoll zur Schau, sondern wurde auch in der gesamten DDR als Achtungszeichen wahrgenommen. Spätestens ab den 1960er Jahren fand hingegen ein Perspektivwechsel statt. Herausragende Sänger verließen das Haus und machten an anderen Theatern Karriere. Das Ensemble verfügte zwar weiterhin über gute Sänger, diese erfüllten aber nur in den wenigsten Fällen die stimmlichen Voraussetzungen für ein dramatisches Fach. Auch wenn mit den

---

<sup>289</sup> Vgl. Krause, S. 907.

<sup>290</sup> Vgl. Wolf, S. 306.

<sup>291</sup> Vgl. Seiferth, S. 267 f.

<sup>292</sup> Vgl. Prignitz, S. 197 f.

<sup>293</sup> Vgl. Krause, S. 915, 924.

<sup>294</sup> Gesprächsprotokoll Abel, S. 1.

Solisten weitere Wagner-Opern, wie „Lohengrin“ oder „Meistersinger“ problemlos disponierbar gewesen wären, hätten ein „Ring“ oder die Spätwerke „Parsifal“ und „Tristan“ nicht mehr gespielt werden können. Der Chor verzeichnete spätestens ab den 1970er Jahren und mit bis zu 43 engagierten Künstlern einen derartigen Qualitätszuwachs, dass alle Opern des Komponisten studierbar waren. Eine Verstärkung war zudem durch die Singakademie möglich, wodurch eine maximale Personalstärke von 110 Sängern erreicht werden konnte.

Doch die bekannten Schwierigkeiten des Orchestergrabens führten dazu, dass die positive Entwicklung des nun zum „A-Status“ aufgestiegenen Orchesters weder qualitativ noch quantitativ bei Vorstellungen der Oper unter Beweis zu stellen war. Wagners Spätwerke, die über eine besonders üppige „Bläser“-Besetzung verfügen, waren damit aus künstlerischen Gesichtspunkten nicht mehr szenisch aufführbar. Doch auch die viel zu geringe Spielfläche machten Erfindungsreichtum bei jeder Wagner-Inszenierung erforderlich. Denn wie sollten in den „Meistersingern“ neben 29 solistischen Rollen und zahlreichen Statisten auch noch ganze drei Chöre auf der Bühne untergebracht werden? Dass das möglich war, zeigten jene Wagner-Produktionen. Auch die der „Meistersinger“ von 1950/51 und 1995 oder der „Lohengrin“ 1959. Allerdings erforderte dies enorme Anstrengungen und musste gewollt sein. Perten setzte stattdessen andere künstlerische Schwerpunkte. Im Mittelpunkt (auch des Musiktheaters) sollte ein klar erkennbarer sozialistischer Bildungsauftrag stehen. Zusätzlich gewannen Motive an Bedeutung, die aus der Verantwortung gegenüber der Kunst heraus im „Großen Haus“ nur noch den „Holländer“ und den „Tannhäuser“ inszenierten, auf größere Opern hingegen verzichteten. Doch wieso gab es dann keine *konzertanten Wagner-Aufführungen*? Das zahlenmäßig dann vollständige Orchester hätte auf der Hinterbühne platziert werden können, der Chor an den Rändern des hochgefahrenen „Grabens“ und die Solisten in der Mitte. Außerdem wäre das für die Textverständlichkeit der Sänger und des Chores vorteilhaft gewesen. Denn die Rostocker Akustik wirkt sich seit jeher negativ auf dieses Verständnis aus. Befragte Künstler sehen darin allerdings keine denkbare Alternative. Zwar hätte sich die „klangliche Wucht“ im „Lohengrin“ auch bei einer konzertanten Aufführung entfaltet. Aber ein fast vierstündiges Werk ohne Bühnenbild und szenische Interaktionen zu erleben, dürfte sich selbst für die größten Verehrer des Komponisten als ein mutiges Unterfangen herausstellen. Zudem war moderne Videotechnik als visueller Ersatz für Bühne und Kostüme noch nicht vorhanden.<sup>295</sup> Doch welche weiteren Motive hatten Einfluss auf die Häufigkeit des Komponisten?

---

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 6.

Die Aufführungsdauer stellte bei Wagner einen zusätzlichen Grund für die gesunkene Relevanz in der DDR dar. Seiferth beschreibt das Problem wie folgt:

„Wo Leute bis 16 Uhr arbeiten, können Sie nicht 17 Uhr mit der GÖTTERDÄMMERUNG beginnen, erst recht nicht, wenn die dann bis 23.30 Uhr dauert und die Leute müssen früh um 5 oder 6 wieder aufstehen, um zur Arbeit zu gehen. Das hat auch wieder nichts mit Politik zu tun, sondern nur mit einem gesunden Blick auf die Realität. [...] Das zu berücksichtigen war für uns Theaterleute damals schon wichtig, denn wir spielten für das Publikum, nicht für die Fachleute.“<sup>296</sup>

Das von Seiferth vorgebrachte Argument erscheint zwar nachvollziehbar, aber nicht stichhaltig. Denn die Argumentation vergisst dabei, dass die Bevölkerung auch vor 1945 einer Arbeit nachging und trotzdem Wagner-Vorstellungen besuchte. Die meisten Werke des Komponisten wurden aus dem beschriebenen Motiv seit jeher am Wochenende und an Feiertagen gespielt. Allerdings erhöhte sich nach 1945 die Vorstellungszahl je Inszenierung deutlich. Insofern könnte die Dauer der meisten Wagner-Opern zum Problem geworden sein. Dass nicht alle 22 Vorstellungen des „Tannhäusers“ 1963<sup>297</sup> am Wochenende möglich waren, dürfte klar sein.

Aus diesem Grund schien es attraktiv, sich auf den kurzen „Holländer“ zu beschränken. Doch auch die Rehabilitation des von Wagner verstoßenen „Liebesverbot“, die einzige komische Oper des Komponisten, hätte sich als kurzweilige Alternative angeboten. Denn hierfür benötigt es keine Speziaisänger. Und auch die Musik wäre mit 24 „Bläsern“ zuzüglich „Streichern“ für Rostock machbar gewesen. So gab es in den späten 1970er Jahren tatsächlich konkrete Planungen für eine gemeinsame Inszenierung zwischen den Theatern in Stralsund und Rostock. Dieser Versuch einer DDR-Erstaufführung scheiterte jedoch an dem Fehlen von Orchestermaterial, da das Werk auch vor 1945 nur äußerst selten gespielt wurde.<sup>298</sup> Die Problematik von nicht verfügbarem Notenmaterial stellte für alle Opernhäuser der DDR eine große Herausforderung dar. Da Noten aus der Bundesrepublik nicht bezahlbar waren, musste auf den Bestand der eigenen Bibliotheken zurückgegriffen werden. Einzige Ausnahme stellten in der Regel die Opern von Richard Strauss dar. Diese wurden von westdeutschen Verlagen ausgeliehen, weshalb die Werke nur selten gespielt wurden.<sup>299</sup>

Bei Betrachtung der Rostocker Spielpläne für das gesamte 20. Jahrhundert ist auffällig, dass Werke von Wagner nicht nur in der DDR (mit Ausnahme des „Rosenkavaliers“ 1974/75) nie ohne die von Strauss aufgetreten sind. Das Phänomen setzte sich auch in den 1990er Jahren

---

<sup>296</sup> Schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 3.

<sup>297</sup> Siehe Anlage 8.9.

<sup>298</sup> Vgl. schriftliche Mitteilung Seiferth, S. 3.

<sup>299</sup> Vgl. Gesprächsprotokoll Abel, S. 2 f. Während es zwischen 1919 und 1941 (in 22 Jahren) insgesamt 15 Inszenierungen von Strauss-Opern gab, reduzierte sich die Anzahl in der DDR um mehr als die Hälfte: Es wurden lediglich sieben Inszenierungen in Rostock herausgebracht. Das ist ebenfalls auf sängerische Anforderungen und auf den zu kleinen Orchestergruppen zurückzuführen, aber beruht ebenfalls auf einer kulturpolitischen Distanz gegenüber dem Komponisten. Vgl. Puls, 1999; vgl. Puls, 2003.

fort. Neben „Holländer“, „Meistersinger“ und „Tannhäuser“ wurden entweder in gleicher Spielzeit oder in dem drauffolgenden Jahr „Salome“ und „Arabella“ von Strauss aufgeführt.<sup>300</sup> Das könnte zum einen an einem stilistischen Zusammenhang liegen, aber auch an ähnlichen Anforderungen in dramatischen Stimmfächern.<sup>301</sup> Viel wichtiger erscheint jedoch der „Jubiläen-Kult“, der in der DDR nicht nur bei Wagner und Strauss ausgiebig betrieben wurde. Zudem waren liberale Phasen der DDR-Kulturpolitik dafür prädestiniert, diese problematischen Komponisten aufzuführen.<sup>302</sup>

## **6. Fazit: Das Volkstheater Rostock als Wagner-Bühne der DDR?**

Wie gezeigt werden konnte, ist es dem Volkstheater in der DDR mit 167 Vorstellungen in 13 eigenen Inszenierungen (1947-1989) nicht gelungen, an alte Wagner-Erfolge (1895 bis 1933: 676 Aufführungen) anzuknüpfen. Dafür war eine Vielzahl von Motiven verantwortlich. Neben politischen Motiven gehörten künstlerische Entscheidungen und Rostocker Spezifika dazu.

Wie schon Kapitel 3 verdeutlicht hat, wurde Wagner im Spielplan geduldet, obwohl der Komponist kein Favorit des DDR-Theaters war. Es fehlte von politischer Seite jedoch an einem schlüssigen Konzept, wie mit dem Komponisten umzugehen sei, woraus anfangs ungeahnte Freiräume in der Kulturpolitik der 1950er Jahre entstanden. Bis 1958 gab es in der DDR einen regelrechten „Wagner-Boom“, der unmittelbar an die Entwicklungen bis 1933 anknüpfte, so als hätte es keinen Krieg gegeben. Dadurch war der Komponist weiterhin populär, was sich auch in Rostock zeigte. Das Volkstheater war eines der ersten Häuser, das Wagner wieder auf den Spielplan setzte und alte Erfolge fortsetzte. So hatten 1947 bis 1957 insgesamt neun Wagner-Opern mit 83 Aufführungen ihren Weg ins Volkstheater gefunden, darunter „Holländer“, „Tannhäuser“, „Meistersinger“ sowie ein „Tristan“-Gastspiel aus Bremen. Herzstück war der „Ring“, der als erster der DDR 1952-54 opulent inszeniert wurde. Der Dirigent Dr. Heinz Röttger und der Sänger und Regisseur Richard Stamm hatten daran einen großen Anteil. Es sah also alles danach aus, dass Rostock auch im provisorischen Theatergebäude sowohl qualitativ als auch quantitativ an die frühere Wagner-Tradition anknüpfen könne.

Seit Mitte der 1950er Jahre bröckelte dieses Bild jedoch erheblich. Die Liste an vorzeitig abgesetzten oder ganz und gar verhinderten Wagner-Inszenierungen („Meistersinger“,

---

<sup>300</sup> Siehe Anlage 8.11 b; vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeithefte 1991/92-1998/99; vgl. Puls, 2003.

<sup>301</sup> Vgl. Krause. Strauss-Opern mit einer Häufung an hochdramatischen Stimmenfächern und besonders üppigen „Bläser“-Besetzung, wie „Elektra“, wurden nach 1945 nicht mehr in Rostock aufgeführt.

<sup>302</sup> Doch auch nach 1990 blieben künstlerische Einschränkungen Teil der Rezensionen. So hieß es 1993 über die „Salome“-Inszenierung, dass der Strauss-Klang nicht voll entfaltet werden konnte. Vgl. OZ 01.06.1993, S. 5.

„Lohengrin“, ein zweiter „Ring“-Zyklus) häuften sich. Nach 1959 ist ein deutlicher Bruch mit der Rostocker Wagner-Tradition erkennbar. Der Komponist wurde hier nur noch zu besonderen Jubiläen des Künstlers aufgeführt. Das Repertoire reduzierte sich dabei anders als in anderen Städten, wie exemplarisch für Schwerin in Anlage 8.4 nachgewiesen, seit den 1960er Jahren ausschließlich auf den „Holländer“ und „Tannhäuser“. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung in den Programmheften zeigt ein uneinheitliches Bild, wenngleich häufig politische Motive herauszulesen sind. Anhand der vorliegenden Arbeit konnte der politische Einfluss auf den Rostocker Wagner-Anteil in seiner Bedeutsamkeit relativiert werden. Zwar hat die Ostseewoche 1968 gezeigt, dass eine Nennung des Komponisten hier zeitweise unerwünscht war. Dennoch verdeutlichte die Kulturpolitik lediglich den Rahmen der Möglichkeiten und unterschied sich in den einzelnen Bezirken mitunter stark. Vielmehr waren politische Motive nicht hauptsächlich ausschlaggebend für die Rostocker Entwicklung. Die Wagner-Tradition ging seit jeher einher mit ambitionierten Künstlern, Intendanten oder Regisseuren. Deshalb gewannen künstlerische Beweggründe weiter an Bedeutung.

Ein nicht zu unterschätzendes Motiv lag in der Person des langjährigen Generalintendanten Hanns Anselm Perten begründet. Schließlich ist er nicht durch die Rostocker Opern, Ballette oder Konzerte international berühmt geworden, sondern durch „sein“ gesellschaftlich relevantes und gegenwartsorientiertes Schauspiel, das die Anforderungen eines „sozialistischen Theaters“ am ehesten erfüllte. Dadurch konnte der Intendant ein in der DDR einzigartigen künstlerischen Freiraum schaffen. Die Autorität, die Perten besaß, hätte auch für eine Rehabilitation der Werke Wagners ausgereicht. Dass Zeitzeugen den Intendanten dennoch nicht als „Wagner-Freund“ erlebt haben, hängt sicherlich mit der Person und dessen künstlerischen Vorlieben für ein „sozialistisches“ Theater zusammen. Aber auch die deutliche Präferenz für das Schauspiel ist einzubeziehen. Zusätzlich zeigt sich der Einfluss des Intendanten darin, dass Perten ein großes Mitspracherecht bei der Gestaltung des Opern-Spielplanes hatte. Das Verhältnis zu dem langjährigen GMD Gerd Puls verlief deshalb intern nicht immer konfliktfrei.

Auch wenn in Rostock die Kulturpolitik nur einer von vielen Faktoren war, der die Wagner-Rezeption beeinflusste, muss festgestellt werden, dass die Intendanz nicht alleine über die Spielpläne entschied. Die Politik hatte zu jeder Zeit die Möglichkeit, in die Planungen des Theaters einzugreifen. Dennoch verlief die Kulturpolitik wechselhaft in einem Spektrum zwischen Zuspitzung und Entspannung. So wurde der Komponist auf der Bühne einerseits nicht politisch instrumentalisiert, war aber zugleich in der Deutschland-Frage ein begrüßtes Medium, um die Überlegenheit der DDR auf dem Gebiet der Kunst unter Beweis stellen zu können. Nur

so ist es zu erklären, dass kein anderer Staat über eine solche Dichte an Stadttheatern mit eigenem Musiktheater verfügt hatte, wie die „Kultur-Nation“ der DDR.

Wagner-Inszenierungen gab es auch unter Perten in größeren Abständen. Der erste „Ring“ der DDR ging dennoch nicht auf den Wunsch des Intendanten zurück. Vielmehr war es das Projekt seines Vorgängers. Perten verhinderte dieses allerdings nicht, sondern nutzte es sogar geschickt. Von den 14 Wagner-Inszenierungen, die in Rostock zwischen 1947 und 1989 gezeigt wurden, entfielen hingegen nur vier Produktionen in den Planungszeitraum des Intendanten. So ambivalent die Person Perten auch war, so vielfältig verhielt es sich mit dessen Sicht auf Wagner. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Komponist für Perten seit den frühen 1960er Jahren nur eine untergeordnete Bedeutung gespielt haben muss. Ein Perspektivwechsel konnte im Rostocker Musiktheater seit den 1960er Jahren mittels Repertoire-Analyse herausgearbeitet werden, der sich in einem Wandel hin zur „Italien-Renaissance“ äußerte. Allerdings ist der Bruch mit der Wagner-Tradition nicht alleine dem Intendanten zuzuschreiben. Auch weitere künstlerische Motive zeigten sich dafür verantwortlich.

Ausschlaggebend erschien dabei das „Große Haus“ des Volkstheaters, das seit 1943 als Provisorium genutzt wird und sich akustisch und bühnentechnisch für große Wagner-Ambitionen jenseits des „Holländers“ als ungeeignet erwiesen hat. Verglichen mit der Bedeutung, die auch das Rostocker Musiktheater in der DDR gespielt hatte, waren die Maße des Bühnenraumes und die des Orchestergrabens mehr als unzureichend. Zudem fehlte es an einer Drehbühne und einer zeitgemäßen technischen Mindestausstattung. Diese Situation konnte auch nach einer Sanierung 1977 nicht wesentlich verbessert werden. Im Gegenteil: Die Akustik verschlechterte sich für große Opern sogar weiter. In der Hoffnung auf einen baldigen Theaterneubau hatten sich Publikum und Künstler gleichermaßen mit den Gegebenheiten arrangiert. Deshalb wurde auch nach dem Umbau bis 1989 nur an „Tannhäuser“ und „Holländer“ festgehalten. Spätwerke des Komponisten wurden mit Ausnahmen in den 1950er Jahren nicht mehr realisiert. Dass im Volkstheater aus quantitativer Sicht dennoch mehr Wagner-Inszenierungen möglich gewesen wären, zeigte die nachträgliche „Wagner-Renaissance“ in den 1990er Jahren.

Bei einer Betrachtung der personellen Voraussetzungen ergibt sich ein noch vielfältigeres Bild. Während das Opernensemble zwischen 1952 und 1955 einen deutlichen Wagner-Schwerpunkt aufwies, war das danach nicht mehr der Fall. Obwohl sich das Ensemble unter Perten deutlich vergrößerte, wären sämtliche „Spätwerke“ des Komponisten nur noch mit Gästen realisierbar gewesen. Dafür besaß der Opernchor in den 1950er Jahren zunächst noch eine überschaubare



Größe. Erst in den späten 1960er Jahren wurde die Voraussetzung für einen großen Klang im Sinne Wagners geschaffen. Zusammen mit der Singakademie konnte auf bis zu 110 Sänger zurückgegriffen werden. Das Orchester entwickelte sich in den 1970er Jahren qualitativ und quantitativ ebenfalls zu einem herausragenden Klangkörper. Durch den zu kleinen Orchestergraben waren bei der Auswahl der Opern jedoch klare Grenzen gesetzt. Es fällt auf, dass seit den 1960er Jahren nur noch Wagner-Opern mit geringer „Bläser“-Besetzung aufgeführt wurden. Konzertante Wagner-Aufführungen hätten für die Rostocker Situation allerdings keine adäquate Lösung dargestellt. Ebenfalls zu beachten waren die langen Aufführungszeiten der Wagner-Opern.

Es ergibt sich damit das überraschende Bild, dass in erster Linie nicht die Kulturpolitik der DDR und auch nicht der Bezirk Rostock für diese Entwicklung verantwortlich war. Stattdessen hing das Ende der Rostocker Wagner-Tradition auch mit einer einzigartigen Konstellation zusammen, die aus künstlerischen Gesichtspunkten und persönlichen Vorlieben der Entscheidungsträger einen Wagner-Schwerpunkt vermied. Dennoch wären, verglichen mit der personellen Ausstattung anderer DDR-Theater, ab den 1970er Jahren deutlich mehr Inszenierungen der Frühwerke Wagners möglich gewesen. Bis heute muss das Publikum auf eine szenische Wiederentdeckung des „Liebesverbotes“ und der „Feen“, aber auch auf „Parsifal“, „Tristan“, „Rienzi“ oder „Lohengrin“ im Volkstheater warten.

Anlässlich des 125-jährigen Theaterjubiläums in Rostock 2020 wäre eine weitere Beschäftigung mit dem Themenkomplex durchaus sinnvoll. So könnte die Rostocker Wagner-Forschung als Teil der Lokalgeschichte weiter fortgeschrieben werden. Dies erscheint vor dem Hintergrund der in den 1990er Jahren durchlebten „Renaissance“ des Komponisten im Musiktheater und einer gegenwärtig etablierten Position im Konzert durchaus berechtigt. Außerdem wäre es anspruchsvoll und bedeutsam zugleich, zu untersuchen, wie die Bundesrepublik mit dem Wagner-Erbe nach 1945 umgegangen ist. Anschließend könnte eine vergleichende Perspektive der Jahre 1950 bis 1961 zu der DDR hergestellt werden. Eine gewagte Frage wäre, ob Wagner auch in der Bundesrepublik zum Meilenstein einer deutsch-deutschen Außenpolitik wurde.

Im Bereich des Rostocker Schauspiels gibt es weitere Forschungslücken. So sind die Werke von Peter Weiss am Volkstheater in der DDR-Zeit noch nie ganzheitlich untersucht und ausgewertet worden. Ein Aufführungsverzeichnis des Schauspiels fehlt gänzlich. Deshalb wäre auch hier eine wissenschaftliche Betrachtung lohnenswert.

## 7. Quellen- und Literaturverzeichnis

### 7.1 Quellen

#### 7.1.1 Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock

- Der Rat der Stadt Rostock: Rostocker Kulturspiegel: Veranstaltungsplan, Kulturpolitische Beiträge, 01.-15. April 1950, Heft 30. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Der Rat der Stadt Rostock: Rostocker Kulturspiegel: Veranstaltungsplan, Kulturpolitische Beiträge, 16.-30. April 1950, Heft 31. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Stadttheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1946/47. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Siegfried“ 1952/53. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Walküre“ 1952/53. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Blick in Dein Theater: Vierteljährliche Zeitschrift für unsere Besucher 1952/53, Heft 2. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1955/56. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Lohengrin“ 1958/59. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Tannhäuser“ 1962/63. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1970/71. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1982/83. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Tannhäuser“ 1987/88. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Der fliegende Holländer“ 1992/93. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Meistersinger“ 1995/96. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Tannhäuser“ 1996/97. In: Archiv der Hanse- und Universitätsstadt Rostock, Theatersammlung (ohne Signatur).

#### 7.1.2 Zeitungen

- Neues Deutschland. Berlin (Ost), 1958-1974.
- Norddeutsche Neueste Nachrichten. Rostock, 1957-1970.
- Der Demokrat. Rostock, 1953-1954.
- Ostsee-Zeitung. Rostock, 1952-1997.

### 7.1.3 Universitätsbibliothek

- Deutscher Bühnenverein/Bundesverband Deutscher Theater (Hrsg.): Wer spielte was? Bühnenrepertoire der DDR, Berlin (Ost) 1980-1988.
- Hamer, Detlef: Notizen zur Rostocker Theatergeschichte. In: Puls, Gerd (Hrsg.): 75 Jahre Volkstheater Rostock, Rostock 1970, S. 1-5.
- Kröplin, Eckart: Musiktheater im Prozess dialektischer Entwicklung: Erfahrungen, Tendenzen und Aufgaben in der Opernarbeit, Berlin (Ost) 1975.
- Kröplin, Eckart: Realismusfragen bei Wagner. In: Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Richard Wagners Werke - heute, Berlin (Ost) 1978, S. 43-53.
- Perten, Hanns A. (Hrsg.): Volkstheater Rostock: Spielplan-Vorschau für die Jahre 1969-1971, Rostock 1968.
- Puls, Gerd (Hrsg.): 75 Jahre Volkstheater Rostock, Rostock 1970.
- Puls, Gerd: Das musikalische Spielplanverzeichnis des Stadttheaters Rostock 1895-1944, Rostock 1999.
- Puls, Gerd: Das musikalische Spielplanverzeichnis des Stadttheaters Rostock 1945-1990, Rostock 2003.
- Stadttheater Rostock (Hrsg.): Festschrift des Rostocker Stadttheaters: 25-jähriges Jubiläum 1895, 5. Oktober 1920, Rostock 1920.
- Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Literaturoper, Opern-Oper, Regietheater: Aus der Diskussion der IV. Werkstatt-Tage des DDR-Musiktheaters in Karl-Marx-Stadt, Berlin (Ost) 1988.

### 7.1.4 Privatarhiv Feuchte

- Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur (Hrsg.): Ensembles der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin (Ost) 1972/73-1989/90.
- Leserbrief Dr. Michael Pietschmann. In: <http://www.ostseezeitung.de/Mehr/Meinung/Leserbriefe/Vielschichtige-Persoenlichkeit> (Ausdruck vom 03.09.2018 im Privatarhiv des Verfassers).
- Protokoll des Gesprächs mit Frau Astrid Abel am 25.07.2018 in Rostock.
- Protokoll des Gesprächs mit Herrn A. S. am 28.07.2018 in Rostock.
- Schriftliche Mitteilung von Herrn Werner P. Seiferth am 01.09.2018.
- Stadttheater Bremen (Hrsg.): Programmheft „Tristan und Isolde“ 1956/57.
- Stadttheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Tannhäuser“ 1948/49.
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Spielzeitheft 1952/53.
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Programmheft „Rheingold“ 1953/54.
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Blick in Dein Theater: Halbjährliche Zeitschrift für unsere Besucher 1953/54, Heft 3.
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Blick in Dein Theater: Halbjährliche Zeitschrift für unsere Besucher 1953/54, Heft 4.
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Konzertkalender. Rostock, 1981-2018/19.
- Volkstheater Rostock (Hrsg.): Spielzeithefte. Rostock, 1988/89-2018/19.

## 7.2 Literatur

- Bülow, Vicco von: Loriots kleiner Opernführer, Zürich 2008.
- Dieckmann, Friedrich: Das Liebesverbot und die Revolution: Über Wagner, Berlin 2013.
- Duncker, Matthias: Richard-Wagner-Rezeption in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR), Hamburg 2009.
- Fischer, Jens M.: Richard Wagner und seine Wirkung, Wien 2013.
- Hasche, Christa/Schölling, Traute/Fiebach, Joachim: Theater in der DDR: Chronik und Positionen, Berlin 1994.
- Heister, Hanns-Werner: Zu den politischen Dimensionen von Musik. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Jg. 63 (2013), Heft 21-23, S. 42-46.
- Irmer, Thomas/Schmidt, Matthias: Die Bühnenrepublik: Theater in der DDR: Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews, Bonn 2006.
- Keipke, Bodo: Die Stadt in der Weimarer Republik: 1918 bis 1933. In: Schröder, Karsten (Hrsg.): Rostocks Stadtgeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart, Rostock 2013, S. 189-236.
- Krause, Ernst: Oper von A-Z: Ein Opernführer, Leipzig 1973.
- Kröplin, Eckart: Von der Sozialität des Gesamtkunstwerks oder: Was hat Wagner mit dem Kommunismus zu tun? In: Loos, Helmut/Stöck, Katrin (Hrsg.): Richard Wagner: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, Markkleeberg 2013, S. 215-220.
- Meyer-Braun, Renate: Löcher im Eisernen Vorhang: Theateraustausch zwischen Bremen und Rostock während des Kalten Krieges (1956-1961): Ein Stück deutsch-deutscher Nachkriegsgeschichte, Berlin 2007.
- Mickley, Friedrich: Tatort: Volkstheater Rostock: Grenzbericht aus den Anfangsjahren der DDR, Berlin 1996.
- Neef, Sigrid/Neef, Hermann: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert: DDR 1949-1989, Berlin 1992.
- Niemann, Mario: Die mittlere Ebene der SED – eine strukturelle Darstellung. In: Niemann, Mario/Herbst, Andreas (Hrsg.): SED-Kader: Die mittlere Ebene: Biographisches Lexikon 1946 bis 1989, Paderborn 2010, S. 19-41.
- Pantzler, Rosel/Pantzler, Heinz: Das städtische Orchester: 1897-1957, Rostock 1957.
- Perten, Hanns A.: Ein Volkstheater braucht viele Spielstätten. In: Bauten der Kultur, Jg. 8 (1983), Heft 2, S. 5 f.
- Perten, Hans-Rainer/Strehlow, Gerda: Ein Hanseat des Theaters: Zum 25. Todestag des Generalintendanten des Rostocker Volkstheaters, des Regisseur und Schauspielers Hanns Anselm Perten. In: Stier und Greif: Blätter zur Kultur- und Landesgeschichte in Mecklenburg-Vorpommern Jg. 20 (2010), S. 84-96.
- Pietschmann, Michael: Die Werke Richard Wagners am Rostocker Stadttheater in der Zeit von 1895 bis 1933 und deren Rezeption, Rostock 1998.
- Pietschmann, Michael: „Aus deinem Reiche muß ich fliehn - O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!“: Wagners Werke am Stadttheater in Rostock, Marburg 2002.
- Pietschmann, Michael: Hanns Anselm Perten: Leben und Wirken eines Theatermannes im Spiegel der DDR-Kulturgeschichte, Rostock 2003.
- Prignitz, Steffen: Streitfall Richard Wagner: Alltag und Prozess seiner Rezeption in Rostock, Hamburg 2011.
- Puls, Gerd: Theater! Aus der Geschichte der Rostocker Bühnen, Rostock 1995.
- Puls, Gerd/Staszak, Heinz-Jürgen: Von der Bürgerkapelle zur Norddeutschen Philharmonie, Rostock 1997.
- Rischbieter, Henning (Hrsg.): Durch den Eisernen Vorhang: Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990, Berlin 1999.

- Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater im Dritten Reich: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Seelze-Velber 2000.
- Schiller, Andrea: Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949, Frankfurt a. M. 1998.
- Seegers, Lu: Bühnen staatlicher Macht - Bühnen städtischer Selbstbehauptung. In: Saldern, Adelheid von (Hrsg.): Inszenierte Einigkeit: Herrschaftsrepräsentationen in DDR-Städten, Stuttgart 2003, S. 61-106.
- Seiferth, Werner P.: Richard Wagner in der DDR - Versuch einer Bilanz, Beucha 2012.
- Stuber, Petra: Spielräume und Grenzen: Studien zum DDR-Theater, Berlin 2000.
- Thieme, Helga: Zur Einweihung des Rostocker Stadttheaters am 5. Oktober 1895. In: Pelc, Ortwin (Hrsg.): 777 Jahre Rostock: Neue Beiträge zur Stadtgeschichte, Rostock 1995, S. 171-176.
- Wolf, Werner: Das sich wandelnde Wagner-Bild und der Ring des Nibelungen in der DDR. In: Loos, Helmut/Stöck, Katrin (Hrsg.): Richard Wagner: Persönlichkeit, Werk und Wirkung, Markkleeberg 2013, S. 305-314.
- Zänger, Horst: Theater in Mecklenburg: Kleine Geschichte und Geschichten, Schwerin 2002.

## **8. Anhang: Teil I: Wagner im Spiegel der DDR-Kulturpolitik**

### **8.1 Übersicht 1: Begriffsklärungen<sup>303</sup>**

#### Musiktheater

Sammelbegriff für Opern, Operetten und Musicals, die mit dem eigenen Ensemble bestehend aus Solisten, dem Opernchor (ggf. auch Ballett) einstudiert werden.

#### Generalmusikdirektor (GMD)

Ranghöchster Dirigent eines Theaters mit Programmverantwortung für die Sparten Konzert und (in der Regel) auch für das Musiktheater. Ihm unterstellt ist der 1. und 2. Kapellmeister sowie der Studienleiter.

#### Oberspielleiter Musiktheater oder Operndirektor

Leiter des Musiktheaters, oft auch als Regisseur oder Dramaturg am Theater tätig.

#### Intendant

Ranghöchster Leiter eines Theaters. Ihm unterstellt sind die Leiter der Sparten Musiktheater, Ballett, Schauspiel und der GMD sowie der technische Direktor.

#### Stimmelage

Bei Männern wird zwischen den Stimmlagen Tenor (hohe Lage), Bariton (mittlere Lage) und Bass (tiefe Lage) und bei den Frauen zwischen Sopran (hohe Lage), Mezzosopran (mittlere Lage) und Alt (tiefe Lage) unterschieden. In jeder Stimmelage gibt es jeweils weitere „Stimmfächer“. Während für die weibliche Hauptrolle bei Wagners „Frühwerken“ meist ein „jugendlich-dramatischer“ Sopran ausreicht, ist bei den „Spätwerken“ bereits ein „hochdramatischer“ Sopran erforderlich.

#### „Hochdramatischer“ Sopran

Diese selten vorkommenden Sopranistinnen benötigen enorme stimmliche Kraft und Höhe sowie dramatische Ausdrucksstärke (z. B. Isolde in „Tristan und Isolde“ oder Brunnhilde in Wagners „Ring“). Eine Zwischenstufe ist der „dramatische“ Sopran.

#### Heldentenor

Diese selten vorkommenden Tenöre benötigen enorme stimmliche Kraft und Höhe sowie dramatische Ausdrucksstärke. Der „jugendliche“ Heldentenor (z. B. Titelfigur im „Lohengrin“) ist eine Zwischenstufe des lyrischen Tenors und des Heldentenors. Eine Weiterentwicklung ist der „schwere“ Heldentenor (z. B. Titelfiguren in „Tannhäuser“, „Rienzi“, „Tristan“ und „Siegfried“).

#### Premiere

Erste Aufführung einer abgeschlossenen Einstudierung.

#### Konzertante Wagner-Aufführung

Vorführung ohne Bühnenbild und Kostüme. Die Solisten stehen vor dem Orchester und singen ihre Rolle.

#### A-Orchester

Die Eingruppierung des Orchesters hat Auswirkungen auf die Höhe der Vergütung der Musiker (und auf die des Opernchores) und regelt die Anzahl der Planstellen. Der Status wirkt sich damit auf die künstlerische Qualität des Klangkörpers und ihrer Musiker aus. Der „A-Status“ ist die höchste Kategorie, ein „D-Status“ der niedrigste.

---

<sup>303</sup> Zusammenstellung von S. Feuchte. Vgl. Krause.

## 8.2 Tabelle 1: Opern von Richard Wagner<sup>304</sup>

Uraufführung	Oper
1888 (1834 verfasst)	Die Feen
1836	Das Liebesverbot
1842	<b>Rienzi</b> , der Letzte der Tribunen
1843	Der fliegende <b>Holländer</b>
1845	<b>Tannhäuser</b> und der Sängerkrieg auf Wartburg
1850	<b>Lohengrin</b>
1865	<b>Tristan</b> und Isolde
1868	Die <b>Meistersinger</b> von Nürnberg
1869	<u>Der <b>Ring</b> des Nibelungen:</u>
1870	Das <b>Rheingold</b>
1876	Die <b>Walküre</b>
1876	<b>Siegfried</b>
1876	<b>Götterdämmerung</b>
1882	<b>Parsifal</b>



Stadttheater Rostock  
1895-1942

## 8.3 Tabelle 2: Die wichtigsten Wagner-Bühnen der DDR bis 1961<sup>305</sup>

Tab.2

**Die besonders „aktiven“ Theater im Zeitraum 1945 bis 1961:**

(also vom 08.05.1945 bis 31.07.1961 = 16 Spielzeiten)

Spielzeit	Dessau	Leipzig	Berlin *	Weimar	Dresden *	Magdeburg	Chemnitz / K.-M.-Stid.	Rostock	Altenburg	Schwerin	Zwickau	Gera	Erfurt
45 / 46							TA						
46 / 47		TR	HO				TR	HO		HO			
47 / 48		HO	TR	TR			HO					HO	HO
48 / 49		WK	MS	WK	TA	HO	WK	TA	HO	TA	HO	TA	HO
49 / 50	TA		PA	MS	MS		LO	MS	TA			MS	TA
50 / 51	HO			HO	HO					RZ	MS	TA	
51 / 52	MS					MS					TR	LO	
52 / 53	LO RG	MS		LO	LO	TA	RZ	WK SF	LO	SF WK		RG WK SF PA-kz.	LO
53 / 54	WK SF GD			TA	WK	LO	MS WK	RG GD	HO	MS RG			MS
54 / 55	TR	TA SF		SF WK	(TA)*				TA		WK		
55 / 56	PA LO TA HO	HO	MS TR	RG GD			SF HO	HO		(MS)* HO	HO		RG
56 / 57	RZ MS TR		WK RG SF GD	PA	TR	HO			WK			HO	WK
57 / 58	RG WK SF GD		LO		LO RG				SF		MS		HO
58 / 59		LO							LO	GD	TA		RZ
59 / 60	TA				WK						TA		
60 / 61		MS (TR)*		HO		WK	PA-kz.				TR		
Summa	21 / 11	10 / 7	11 / 9	12 / 10	9 + / 7	7 / 6	10 + / 9	9 / 8	9 / 7	11 + / 7	7 / 5	8 + / 8	7 / 6

\* jeweils die Staatsoper betreffend - ( ) Wiederaufnahme einer Inszenierung von oben - bei der unteren Spalte nennt die normal Ziffer die Anzahl der Inszenierungen, die fette die der verschiedenen Werke

### Legende:

HO = „Holländer“, TA = „Tannhäuser“, LO = „Lohengrin“, MS = „Meistersinger“, TR = „Tristan“, PA = „Parsifal“, RG = „Rheingold“, WK = „Walküre“, SF = „Siegfried“ und GD = „Götterdämmerung“

<sup>304</sup> Eigene Zusammenstellung. Bei den hervorgehobenen Elementen handelt es sich jeweils um die in der Arbeit verwendeten Kurztitel. Vgl. Krause.

<sup>305</sup> Duncker, S. 203.

## 8.4 Tabellen 3: Wagner in Mecklenburg: Vergleich Rostock und Schwerin<sup>306</sup>

### a) Chronologie 1945-1989

Wagner-Inszenierungen in Schwerin	Wagner-Inszenierungen in Rostock
Holländer (1946): 14x Tannhäuser (1949): 12x Meistersinger (1950): 10x Tristan (1952): 5x <b>Siegfried (1952): 8x</b> <b>Walküre (1953): 11x</b> Meistersinger (1954): 9x <b>Rheingold (1954): 6x</b> Holländer (1955): 23x Tannhäuser (1959): 14x Tristan (1961): 2x <b>Rheingold (1962): 11x</b> <b>Walküre (1962): 7x</b>	Holländer (1947): 15x Tannhäuser (1949): 11x Meistersinger (1950): 16x <b>Walküre (1952): 8x</b> <b>Siegfried (1952): 7x</b> <b>Rheingold (1953): 7x</b> <b>Götterdämmerung (1954): 1x</b> Holländer (1955): 16x Tristan (1957): 2x (Gastspiel Bremen) Lohengrin (1959): 3x
Holländer (1963): 7x Meistersinger (1970): 10x Holländer (1975): 11x Parsifal (1978): 2x Tannhäuser (1978): 12x <b>Rheingold (1983): 12x</b> <b>Walküre (1984): 8x</b>	Tannhäuser (1963): 22x Holländer (1970): 27x Holländer (1983): 19 x Tannhäuser (1988): 13 x
20 Inszenierungen mit 194 Vorstellungen, 3 gescheiterte „Ring“-Anläufe	14 Inszenierungen mit 167 Vorstellungen

### b) Verteilung der Inszenierungen auf das Wagner-Repertoire

Schwerin 1945-1989	Rostock 1945-1989
Holländer: 4x Tannhäuser: 3x Meistersinger: 3x Rheingold: 3x Walküre: 3x Tristan: 2x Siegfried: 1x Parsifal: 1x	Holländer: 4x Tannhäuser: 3x Meistersinger: 1x Lohengrin: 1x Tristan: 1x Rheingold: 1x Walküre: 1x Siegfried: 1x Götterdämmerung: 1x

#### Erkenntnisse:

- Schwerin hatte in drei unvollständigen Anläufen versucht, den „Ring“ zu inszenieren. Der Anlauf Anfang der 1950er Jahre verlief zeitgleich zu dem Projekt in Rostock.
- Die hohe Popularität von Wagner in den 1950er Jahren zeigte sich auch in Schwerin. In beiden Städten sind jeweils acht Inszenierungen in einem Jahrzehnt zu sehen gewesen.
- In Rostock gab es insgesamt mit neun Wagner-Opern ein Werk mehr als in Schwerin. Dafür war Schwerin Wagner-Hochburg Mecklenburgs in der DDR. Denn in dem untersuchten Zeitraum wurden dort 20 Inszenierungen auf die Bühne gebracht, in Rostock nur 14.
- Schwerin unternahm quantitativ mehr Anstrengungen in der Förderung der Wagner-Tradition. Das zeigt sich sowohl in der größeren Anzahl an Inszenierungen als auch in einer für die DDR ungewöhnlichen Häufung von „Spätwerken“. Gleichwohl ist eine, im Vergleich zu Rostock, geringere Vorstellungsanzahl je Stück auffällig.

<sup>306</sup> Zur Vereinfachung wird jeweils das Jahr der Premiere angegeben. Eigene Zusammenstellung.  
Vgl. Seifert, S. 276 f.



## 8.5 Tabellen 4: Die größten Opernhäuser der DDR aus personeller Perspektive

### Herausragende Opernhäuser der DDR (1989/90)<sup>307</sup>

	Leipzig	Dresden	Berlin (Staatsoper)
Solisten	44	50	54
Chor	95	124	110
Orchester	195	151	147
Ballett	43	61	70
<i>Gesamt</i>	<i>377</i>	<i>386</i>	<i>381</i>
<b>Gesamt ohne Ballett</b>	<b>334</b>	<b>325</b>	<b>311</b>

### Weitere wichtige Musiktheater der DDR (1989/90)<sup>308</sup>

	Karl- Marx- Stadt	Halle	Rostock	Weimar	Magdeburg	Schwerin	Cottbus	Dessau	Gera
Solisten	26	30	27	24	26	23	24	24	25
Chor	48	58	42	43	35	35	37	36	29
Orchester	113	83	86	85	85	84	79	77	78
Ballett	19	28	26	26	19	18	12	21	29
<i>Gesamt</i>	<i>206</i>	<i>199</i>	<i>181</i>	<i>178</i>	<i>165</i>	<i>160</i>	<i>152</i>	<i>158</i>	<i>161</i>
<b>Gesamt ohne Ballett</b>	<b>187</b>	<b>171</b>	<b>155</b>	<b>152</b>	<b>145</b>	<b>142</b>	<b>140</b>	<b>137</b>	<b>132</b>

#### **Erkenntnisse:**

Die drei Opernhäuser in Leipzig, Dresden und Berlin (Staatsoper) waren die größten Kulturbetriebe der DDR. Personell folgten die Musiktheater in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), Halle und Rostock. Doch spiegelte sich die vorteilhafte personelle Ausstattung der führenden Theater auch in einem denkbar hohen Wagner-Anteil wieder? Das zeigt Anlage 8.6.

<sup>307</sup> Eigene Zusammenstellung. Vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90.

<sup>308</sup> Eigene Zusammenstellung. Vgl. Ebd.

## 8.6 Tabelle 5: DDR-Opernhäuser und ihr Wagner-Anteil<sup>309</sup>

<u>Theater</u>	<u>Inszenierungen</u>	<u>Vorstellungszahl</u> <u>1945-1990</u>
Berlin (Staatsoper)	19	828
<b>Leipzig</b>	<b>23</b>	<b>775</b>
Dresden	17	716
<b>Dessau</b>	<b>29</b>	<b>474</b>
Chemnitz	15	370
Weimar	19	366
Magdeburg	16	269
Erfurt	13	251
Altenburg	13	245
Zwickau	10	199
Schwerin	19	194
Gera	11	194
Meiningen	13	187
<b>Rostock</b>	<b>13</b>	<b>167</b>
Cottbus	11	148
Plauen	8	145
Eisenach	7	142
Halberstadt	9	128
Halle	8	128

Stralsund	8	95
Görlitz	5	82
Berlin (Komische Oper)	2	69
Zittau	4	58
Dresden-Radebeul	1	54
Wismar	3	29
Nordhausen	1	26
Greiz	1	23
Potsdam	1	21
Bautzen	1	20
Annaberg-Buchholz	2	17
Neustrelitz	1	17
Wittenberg	1	16
Frankfurt/Oder	1	11
Greifswald	1	11
Stendal	1	11
Döbeln	1	10
Zeitz	1	6
<b>Gesamt: 37</b>	<b>309</b>	<b>&gt;6.502</b>

### Erkenntnisse:

- Die Berliner Staatsoper und die Opernhäuser in Leipzig, Dresden und Dessau waren, gemessen an Inszenierungen und Vorstellungen, die **bedeutendsten Wagner-Bühnen der DDR**.
- Das Theater Dessau brachte mit Abstand die meisten Wagner-Inszenierungen (29 Premieren) auf die Bühne, mit weitem Abstand gefolgt von Leipzig (23 Premieren). Während die Theater in Chemnitz und Weimar, gemessen an der personellen Möglichkeit, den Komponisten häufig spielten, blieben die Theater in Rostock und Halle deutlich unter den personellen Möglichkeiten. Halle, als ein führendes Opernhaus der DDR, realisierte sogar nur 8 Wagner-Premieren.
- Auch wenn Wagner im Rostocker Spielplan von 1947 bis 1959 durchgängig präsent war, kann von einem „**Bayreuth des Nordens**“ **keine Rede mehr** sein. Denn das Repertoire des Volkstheaters ging seit 1959 nicht mehr über „Tannhäuser“ und „Holländer“ hinaus und wurde nur noch zu besonderen Anlässen und Wagner-Jubiläen aufgeführt.

<sup>309</sup> Eigene Zusammenstellung und Berechnung. Vgl. Seiferth.

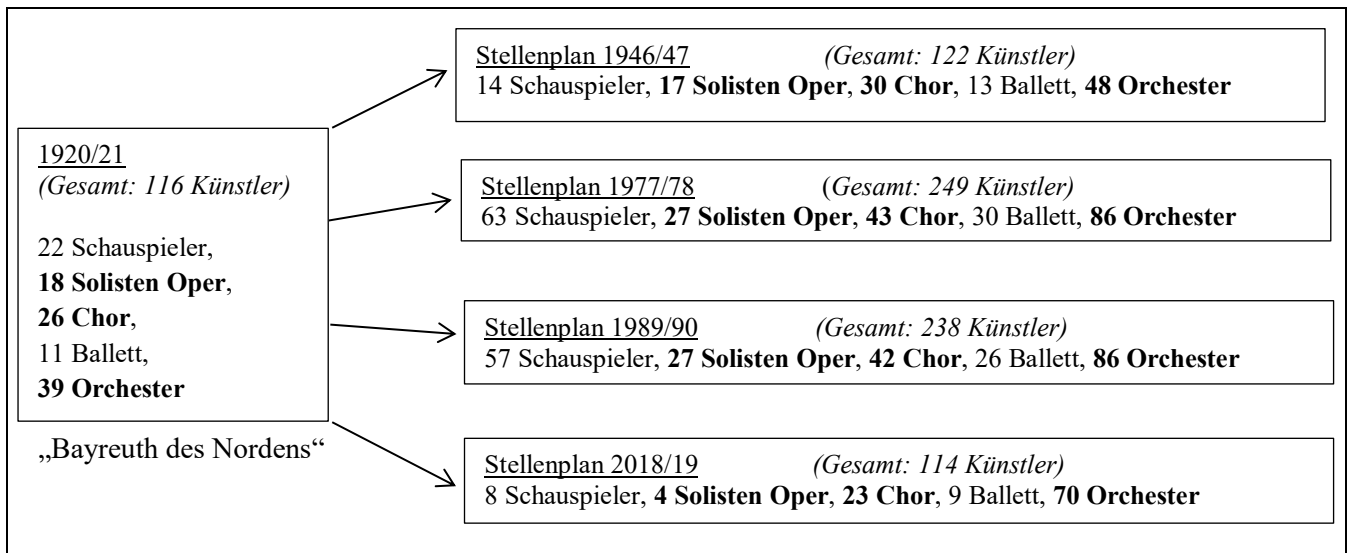
## 8.7 Karte: Musiktheater in der DDR<sup>310</sup>



<sup>310</sup> Seiferth, S. 18. Die Karte soll einen Einblick geben in die vielseitigen Standorte des DDR-Musiktheaters. Die Karte erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, wie ein Blick nach Mecklenburg zeigt: Es fehlt z. B. das bis 1963 eigenständige Theater Güstrow. Neubrandenburg verfügte über kein eigenes Musiktheater. In den Städten Berlin (Ost), Leipzig und Dresden gab es neben mindestens einem Opernhaus zusätzlich weitere Operntheater.

## Teil II: Wagner-Rezeption in Rostock

### 8.8 Übersicht 2: Künstlerisches Personal am Volkstheater Rostock 1920 bis 2018<sup>311</sup>



#### Erkenntnisse

- Das Rostocker Stadttheater verfügte um 1920 über ein sehr leistungsfähiges Opernensemble („Bayreuth des Nordens“), während das Orchester diesem Ruf, gemessen an der sehr geringen Personalstärke, nur eingeschränkt gerecht werden konnte.
- In der DDR hatte das Volkstheater so viele Mitarbeiter im künstlerischen Bereich (249!), wie nie zuvor. Quantitativ war das Volkstheater damit eines der führenden Theater der DDR. Qualitativ konnte in Anlage 8.12 gezeigt werden, dass das Wagner-Repertoire der engagierten Solisten allerdings stetig abnahm.
- Nach der deutschen Wiedervereinigung sind am Volkstheater drastische Einsparungen vorgenommen worden, die sich exemplarisch an der Personalentwicklung verdeutlichen lassen. Mit Blick auf Wagner fällt die besonders geringe Anzahl an engagierten Solisten auf. Dadurch sind die Chancen zur Fortführung der Rostocker Wagner-Tradition im Musiktheater weiter gesunken.

<sup>311</sup> Eigene Zusammenstellung. Vgl. Stadttheater Rostock (Hrsg.): Festschrift des Rostocker Stadttheaters: 25-jähriges Jubiläum 1895, 5. Oktober 1920, Rostock 1920, S. 75 f.; vgl. Puls, 2003, S. VI; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1977/78, S. 53 f.; vgl. Direktion für Theater und Orchester beim Ministerium für Kultur, 1989/90, S. 86 f.; vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeitheft 2018/19, S. 89.

## 8.9 Tabelle 6: Aufführungen Musiktheater: Wagner in Rostock seit 1945<sup>312</sup>

<b>Stück (Kurztitel)</b>	<b>Premiere</b>	<b>Wieder- aufnahme</b>	<b>Aufführungs- zahl</b>	<b>Bemerkung</b>
Holländer	1946/47 (05.02)	/	15x	
Tannhäuser	1948/49 (11.03)	/	11x	
Meistersinger	1949/50 (09.04)	1950/51 (26.03)	16x	
Walküre	1952/53 (25.12)	1953/54 (30.04)	8x	August 1952: Amtsantritt Hanns Anselm Perten
Siegfried	1952/53 (15.02)	1953/54 (02.05)	7x	70. Todesjahr, vor 140 Jahren Geburt Wagners
Rheingold	1953/54 (25.12)	/	7x	
Götterdämmerung	1953/54 (04.05)	/	1x	
Holländer	1955/56 (16.10)	/	16x	
Tristan	1956/57 (14.05)	/	2x	Gastspiel aus Bremen
Lohengrin	1958/59 (08.02)	/	3x	vorzeitige Absetzung
Tannhäuser	1962/63 (22.05)	1963/64 (12.09) und 1964/65 (19.09)	22x	Geburt Wagners vor 150 Jahren
Holländer	1970/71 (02.09)	1971/72 (16.09)	27x	Intendant Gerd Puls 1970-72
Holländer	1982/83 (22.03)	1983/84 (22.09) und 1984/85 (06.09)	19x	100. Todesjahr Wagners
Tannhäuser	1987/88 (29.04)	1988/89 (08.09)	13x	Intendant Ekkehard Prophet 1986-1989
<b>Gesamt 1945- 1990</b>			<b>= 167</b>	
<b>Nach 1990:</b>				
Holländer	1992/93 (12.09)	1993/94 (24.09)	14x	
Meistersinger*	1995/96 (25.11)	/	k. A.	
Tannhäuser*	1996/97 (05.04)	1997/98	k. A.	
Holländer*	2006/07 (28.04)	2007/08 (02.10)	k. A.	

### Erkenntnisse:

Die Recherche der Wagner-Inszenierungen im Rostocker Musiktheater zeichnet ein düsteres Bild. Seit 1958/59 ist eine fallende Tendenz erkennbar. Zwischen 1947 und 1989 gingen zumindest 14 Wagner-Premieren über die Bühne. Nach der deutschen Wiedervereinigung scheint der Komponist, mit Ausnahme einer „Renaissance“ in den 1990er Jahren, seine lokale Relevanz im Musiktheater verloren zu haben.

<sup>312</sup> Eigene Zusammenstellung. Vgl. Seiferth, S. 171 ff.; vgl. Puls, 2003, S. 376 ff.; vgl. Prignitz, S. 265-287; vgl. Volkstheater Rostock, Spielzeithefte 1988/89-2018/19.

\* Nach Auskunft des Theaterarchives ist keine Angabe möglich.

## 8.10 Tabelle 7: Aufführungen Konzert: Wagner in Rostock seit 1945<sup>313</sup>

<u>Stück (Kurztitle)</u>	<u>Konzert-Premiere</u>	<u>Aufführungszahl</u>	<u>Bemerkung</u>
„Volkstümliches Konzert“ ( <i>Ansprache des Landgrafen aus Tannhäuser</i> )	25.05.1945	1x	
„Wagner-Konzert“ ( <i>Auszüge aus Tannhäuser, Lohengrin, Rheingold und Meistersingern</i> )	19.01.1947	3x	
„Wagner-Konzert“ ( <i>Siegfried-Idyll, Wesendonck-Lieder und Auszüge aus Rienzi, Walküre, Tristan, Meistersinger</i> )	17.10.1947	2x	
„Wagner-Konzert“ ( <i>Auszüge aus: Lohengrin, Götterdämmerung, Walküre 1. Akt sowie Meistersinger, Holländer und Tristan-Vorspiel mit Liebestod</i> )	13.02.1949	1x	
„1. Konzert“ ( <i>Tristan-Vorspiel und Liebestod; Brünnhildes Schlussgesang aus „Götterdämmerung“</i> )	16.08.1949	1x	
Konzert anlässlich der Goethe-Feier ( <i>Faust-Ouvertüre</i> )	28.08.1949	1x	
„Wagner-Konzert“ ( <i>Auszüge aus Parsifal</i> )	April 1952	1x	
„Philharmonisches Konzert“ ( <i>Meistersinger-Vorspiel</i> )	1968	2x	
„Philharmonisches Konzert“ ( <i>Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ in Bearbeitung von Wagner</i> )	1975	3x	Dir.: GMD Puls
<i>Wesendonck-Lieder in Bearbeitung von Hans Werner Henze</i>	21.10.1979	1x	DDR-Erstaufführung
„Philharmonisches Konzert“ ( <i>Rienzi-Ouvertüre, Lohengrin-Ouvertüre</i> )	1980/81	3x	Dir.: GMD Puls
7. Philharmonisches Konzert ( <i>Tristan-Vorspiel und Liebestod</i> )	20.03.1982	3x	Dir.: GMD Puls
3. Philharmonisches Konzert ( <i>Auszüge aus 3. Akt Tannhäuser</i> )	12.11.1983	3x	Wagner-Jubiläum Dir.: GMD Puls
3. Philharmonisches Konzert ( <i>Meistersinger-Vorspiel</i> )	10.11.1984	3x	Dir.: GMD Puls
10. Philharmonisches Konzert ( <i>Siegfried-Idyll</i> )	10.06.1989	3x	Dir.: GMD Puls
<b>Gesamt 1945-1990</b>		<b>= 31</b>	

<sup>313</sup> Eigene Zusammenstellung. Vgl. Prignitz, S. 265-287; vgl. Volkstheater Rostock (Hrsg.): Konzertkalender 1981/82-2018/19; vgl. sämtliche Programmhefte aus dem Privatarchiv Feuchte. Die Abkürzung „Dir.“ meint den Dirigenten (musikalischen Leiter) der Inszenierung.

<b>Nach 1990:</b>			„Wagner-Renaissance“ <sup>314</sup>
4. Philharmonisches Konzert ( <i>Lohengrin-Vorspiel</i> )	01.12.1990	3x	
1. Philharmonisches Konzert ( <i>Faust-Ouvertüre</i> )	21.09.1991	3x	
3. Sonntags-Matinee ( <i>Siegfried-Idyll, Wesendonck-Lieder</i> )	05.01.1992	1x	
6. Sonntags-Matinee „Meeres-Klänge“ ( <i>Holländer-Ouvertüre</i> )	05.07.1992	1x	
Erster Akt Walküre	12.04.1993	1x	
9. Philharmonisches Konzert ( <i>Tristan-Vorspiel und Liebestod</i> )	04.06.1994	3x	
5. Sonntags-Matinee ( <i>Wesendonck-Lieder</i> )	12.06.1994	1x	
1. Philharmonisches Konzert ( <i>Auszüge aus Götterdämmerung</i> )	05.09.1994	3x	
3. Philharmonisches Konzert ( <i>Parsifal-Vorspiel</i> )	09.11.1996	3x	
5. Philharmonisches Konzert („Wagner-Konzert“: <i>Auszüge aus Lohengrin, Tristan und Walküre</i> )	17.01.1998	3x	Dir.: Hans Wallat
Jugendkonzert („Siegfrieds Rheinfahrt“ aus <i>Götterdämmerung</i> )	29.09.2004	1x	Projekt „Wagner in Rostock“ unter GMD Peter Leonard (2004/05-2006/07)
6. Philharmonisches Konzert („Tristan und Isolde“ 1. Akt)	19.02.2005	3x	
„Die Nibelungen im Konzert“ ( <i>Auszüge aus Wagners „Ring“</i> )	14.05.2005	1x	
2. Kammerorchesterkonzert („Siegfried-Idyll“)	29.05.2005	1x	
1. Kammerorchesterkonzert („Siegfried-Idyll“)	13.11.2005	1x	
3. Philharmonisches Konzert („Wesendonck-Lieder“)	19.11.2005	3x	
6. Philharmonisches Konzert („Tristan und Isolde“ 2. Akt)	18.02.2006	3x	
9. Philharmonisches Konzert („Tristan und Isolde“ 3. Akt)	12.05.2007	3x	
4. Philharmonisches Konzert („Faust-Ouvertüre“)	17.11.2007	3x	
Konzerte für Teens (Ospa-Arena) ( <i>Musik von Richard Wagner</i> )	23.03.2010	8x	
5. Classic Light „Marsch marsch“ („Siegfrieds Trauermarsch“ aus <i>Götterdämmerung</i> )	03.07.2011	2x	

<sup>314</sup> Der Begriff wurde für Rostock erstmals von Prignitz geprägt und bezog sich auf die 1990er Jahre. Prignitz, S. 288.

9. Philharmonisches Konzert ( <i>Siegfried-Idyll</i> )	11.05.2013	3x	Wagner-Jubiläum (200 Jahre)
1. Philharmonisches Konzert ( <i>Tannhäuser-Ouvertüre</i> )	07.09.2013	3x	
Operngala ( <i>Musik aus Tannhäuser und Meistersinger</i> )	31.05.2014	3x	
Klassik-Nacht im Zoo ( <i>Meistersinger-Vorspiel</i> )	13.06.2014	1x	
2. Classic Light ( <i>Faust-Ouvertüre</i> )	14.12.2014	2x	
„Opernstars für das Volkstheater Rostocker: Eine Richard-Wagner-Gala“ ( <i>Musik aus Tannhäuser, Meistersinger, Holländer, Walküre und Lohengrin</i> )	10.06.2015	1x	
Klassik-Nacht im Zoo ( <i>Lohengrin-Vorspiel zum 3. Akt</i> )	12.06.2015	1x	
„Stürmisch: Wagner, Verdi“ ( <i>Musik aus „Holländer“ und „Rienzi“</i> )	02.10.2015	1x	
1. Classic Light: Love Songs ( <i>Tristan-Vorspiel, Walküre: „Winterstürme wichen dem Wonnemond“</i> )	09.10.2016	2x	2016/17: 4 Wagner- Programme in einer Spielzeit
4. Classic Light: Aus meiner Heimat ( <i>Lohengrin-Vorspiel zum 3. Akt</i> )	09.04.2017	2x	
Belcanto Live ( <i>Liebestod aus Tristan und Isolde; Lohengrin-Vorspiel zum 3. Akt; Chor „Wach auf“ aus Meistersinger</i> )	25.06.2017	1x	
5. Classic Light: Wunschkonzert ( <i>Meistersinger-Vorspiel, Lohengrin-Vorspiel zum 3. Akt</i> )	02.07.2017	2x	
4. Classic Light: „Heimat-Hanse-Rostock“ ( <i>Holländer-Ouvertüre</i> )	22.04.2018	1x	2018: 5 Wagner- Programme
20. Klassik-Nacht ( <i>Lohengrin-Vorspiel zum 3. Akt</i> )	15.06.2018	1x	
Wandelkonzert zum großen Stadtjubiläum ( <i>Holländer-Ouvertüre</i> )	07.09.2018	1x	
1. Classic Light: „Im Walde“ ( <i>Holländer- Ouvertüre</i> )	28.10.2018	2x	
Jubiläumskantate ( <i>Lohengrin-Vorspiel zum 3. Akt</i> )	12.11.2018	1x	
<b>Gesamt 1990-2018</b>		= <b>79</b>	
<b>Gesamt 1945-2018</b>		= <b>110</b>	

### Erkenntnisse:

Wagner wurde in Rostocker Konzerten der DDR-Zeit, mit Ausnahme 1945-49 und 1979-84, nur selten aufgeführt. Im Gegensatz dazu nehmen die Werke des Komponisten in Konzerten nach 1990 einen festen Platz ein. In den Jahren 1990-98, 2004-07 und 2013-18 ist durch die lückenlose Aufführungs-Tradition von einer erneuten „Wagner-Renaissance“ zu sprechen.



## 8.11 Tabellen 8: Repertoire-Analyse des Rostocker Musiktheaters seit 1962/63

### a) Opern von Wagner und Strauss<sup>315</sup>

Wagner-Inszenierungen seit 1962/63	Strauss-Inszenierungen seit 1962/63
<b>Tannhäuser</b> (1962/63, 1963/64 und 1964/65) = <u>22x</u>	<b>Arabella</b> (1964/65, 1965/66) = <u>20x</u>
<b>Holländer</b> (1970/71, 1971/72) = <u>27x</u>	<b>Salome</b> (1972/73, 1973/74) = <u>16x</u>
<b>Holländer</b> (1982/83, 1983/84 und 1984/85) = <u>19x</u>	<b>Rosenkavalier</b> (1974/75) = <u>9x</u>
<b>Tannhäuser</b> (1987/88, 1988/89) = <u>13x</u>	<b>Arabella</b> (1982/83) = <u>15x</u>
	<b>Ariadne auf Naxos</b> (1988/89, 1989/90) = <u>9x</u>
<b>= 4 Inszenierungen mit 81 Vorstellungen</b>	<b>= 5 Inszenierungen mit 69 Vorstellungen</b>

### b) Opern aus dem russisch/tschechischen Raum<sup>316</sup>

Opern aus dem russisch/tschechischen Raum 1962/63-1989/90	
Ero der Schelm [Jakov Gotovac]	(1962/63) = <u>14x</u>
<b>Boris Godunow</b> [Modest Mussorgski]	(1967/68, 1968/69) = <u>19x</u>
<b>Eugen Onegin</b> [Peter Tschaikowski]	(1970/71, 1971/72) = <u>20x</u>
<b>Jenufa</b> [Leos Janacek]	(1971/72, 1972/73) = <u>12x</u>
Geschichte vom Soldaten [Igor Strawinski]	(1972/73, 1973/74) = <u>8x</u>
<b>Die verkaufte Braut</b> [Bredrich Smetana]	(1973/74, 1974/75) = <u>24x</u>
Die Dämmerung ist hier still [Kirill Moltschanow]	(1974/75) = <u>5x</u>
Der Geizige [Wassili Pschkewitsch]	1979/80, 1980/81) = <u>5x</u>
<b>Pique Dame</b> [Peter Tschaikowski]	(1980/81, 1981/82) = <u>9x</u>
<b>Das schlaue Füchlein</b> [Leos Janacek]	(1983/84, 1984/85) = <u>17x</u>
<b>Rusalka</b> [Antonin Dvorak]	(1985,86, 1986/87) = <u>13x</u>
<b>= 11 Inszenierungen mit 146 Vorstellungen</b>	

### c) Italienische Opern am Volkstheater<sup>317</sup>

Komponist	Stück mit Vorstellungen
Verdi (=354 Vorstellungen)	<b>Rigoletto</b> (1963/64,1972/73, 1973/74) = <u>51x</u> <b>La Traviata</b> (1965/66, 1966/67, 1967/68, 1969/70,1970/71, 1982/83, 1983/84, 1984/85) = <u>47x</u> <b>Der Troubadour</b> (1962/63, 1963/64, 1986/87, 1987/88, 1988/89) = <u>47x</u> <b>Nabucco</b> (1963/64, 1964/65, 1965/66) = <u>40x</u> <b>Die Macht des Schicksals</b> (1966/67, 1967/68, 1976/77, 1977/78, 1978/79) = <u>39x</u> <b>Aida</b> (1968/69, 1969/70, 1970/71, 1989/90) = <u>29x</u> <b>Macbeth</b> (1962/63, 1963/64) = <u>25x</u> <b>Don Carlos</b> (1969/70, 1970/71) = <u>21x</u> <b>Der Maskenball</b> (1962/63, 1970/71, 1971/72, 1972/73) = <u>19x</u> <b>Simon Boccanegra</b> (1984/85, 1985/86, 1986/87) = <u>13x</u> <b>Otello</b> (1981/82, 1982/83) = <u>12x</u> <b>Sizilianische Vesper</b> (1962/63) = <u>9x</u> <b>Attila</b> (1965/65) = <u>2x</u>
Puccini (=169)	<b>Madame Butterfly</b> (1962/63, 1969/70, 1970/71, 1971/72, 1980/81, 1981/82, 1982/83) = <u>52x</u> <b>Tosca</b> (1971/72, 1972/73, 1985/86, 1986/87) = <u>45x</u> <b>La Boheme</b> (1964/65, 1977/78, 1978/79, 1988/89, 1989/90) = <u>40x</u> <b>Turandot</b> (1966/67, 1967/68, 1983/84, 1984/85) = <u>32x</u>

<sup>315</sup> Die Angabe erfolgt jeweils in Spielzeiten. „x“ steht dabei für die Vorstellungszahl einer Inszenierung. Eigene Zusammenstellung und Berechnung. Vgl. Puls, 2003.

<sup>316</sup> Die Angabe erfolgt jeweils in Spielzeiten. „x“ steht dabei für die Vorstellungszahl einer Inszenierung. Eigene Zusammenstellung und Berechnung. Vgl. ebd.

<sup>317</sup> Die Angabe erfolgt jeweils in Spielzeiten. „x“ steht dabei für die Vorstellungszahl einer Inszenierung. Eigene Zusammenstellung und Berechnung. Vgl. ebd.

Rossini (=100)	<b>Der Barbier von Sevilla</b> (1967/68, 1968/69, 1969/70, 1975/76, 1976/77, 1977/78, 1983/84, 1984/85, 1985/86, 1986/87) = <u>79x</u> <b>Der Türke in Italien</b> (1969/70, 1970/71, 1971/72) = <u>21x</u>
Donizetti (=98)	<b>Der Liebestrank</b> (1965/66, 1966/67, 1986/87, 1987/88) = <u>44x</u> <b>Don Pasquale</b> (1968/69, 1969/70, 1981/82, 1982/83) = <u>38x</u> <b>Viva la Mamma</b> (1980/81) = <u>16x</u>
Cimarosa (=71)	<b>Die heimliche Ehe</b> (1964/65, 1965/66, 1979/80, 1983/84) = <u>37x</u> <b>Il maestro di capella</b> (1973/74, 1974/75, 1975/76) = <u>34x</u>
Leoncavallo/ Mascagni (=17)	<b>Der Bajazzo/Cavalleria Rusticana</b> (1973/74, 1974/75) = <u>17x</u>
Cherubini (=5)	<b>Medea</b> (1988/89, 1989/90) = <u>5x</u>
<b>Gesamt:</b>	<b>= 46 Inszenierungen mit 814 Vorstellungen in 27 Stücken</b>

## 8.12 Tabellen 9: Wagner-Repertoire Rostocker Künstler<sup>318</sup>

### Die 1950er Jahre

Erkenntnis: Für die 1950er Jahre konnten 19 Sänger mit sehr umfassendem Wagner-Repertoire ermittelt werden. Bis auf eine Ausnahme verfügten alle Sänger über mindestens drei gesungene Wagner-Partien. Dabei waren auch alle für Wagner benötigten „Spezialfächer“ abgedeckt.

<u>Künstler</u>	<u>Fach</u>	<u>Wagner-Repertoire</u>
<b>Anni Draeger</b>	jugendlich-dramatischer Sopran/ hochdramatischer Sopran	Senta (Holländer), Elisabeth und <b>Venus</b> (Tannhäuser), Sieglinde (Walküre), <b>Brünnhilde</b> (Siegfried)
<b>Eva Johnn-Röttger</b>	hochdramatischer Sopran	<b>Venus</b> (Tannhäuser) 2x, Senta (Holländer), <b>Brünnhilde</b> (Walküre und Siegfried)
<b>Maria Trieloff</b>	jugendlich-dramatischer Sopran/dramatischer Sopran	Sieglinde (Walküre), Senta (Holländer) 2x, <b>Ortrud</b> (Lohengrin)
<b>Margarethe Bäumer</b>	hochdramatischer Sopran	<b>Isolde</b> (Tristan), Senta (Holländer), <b>Brünnhilde</b> (Walküre) 2x, Brünnhilde (Siegfried und Götterdämmerung), <b>Ortrud</b> (Lohengrin)
<b>Ruth Rehwagen</b>	Koloratursopran	Helmwige (Walküre), <b>Waldvogel</b> (Siegfried), Woglinde (Götterdämmerung)
<b>Sieglinde Feise</b>	Sopran	Junger Hirt und Edelknabe (Tannhäuser) 2x, Gerhilde (Walküre), Freia (Rheingold) 2x, Gutrune (Götterdämmerung)
<b>Gerda Lüders</b>	dramatischer Mezzosopran	Edelknabe (Tannhäuser), Magdalena (Meistersinger), <b>Fricka</b> (Walküre und Rheingold), Erda (Siegfried), Waltraute/Erste Norn (Götterdämmerung), Mary (Holländer) 2x, <b>Ortrud</b> (Lohengrin)
<b>Anneliese Rapp</b>	Alt	Erda (Rheingold), Floßhilde (Götterdämmerung), Mary (Holländer), Edelknabe (Lohengrin)

<sup>318</sup> Hervorgehobene Partien sollen zentrale Rollen des entsprechenden Stimmfaches darstellen. Die Anordnung der Partien entspricht der gesungenen Reihenfolge. Die Abkürzung „Ks.“ steht für den, aufgrund langjähriger Tätigkeit verliehenen, Ehrentitel Kammersänger. Doppelte Künstlernennung bei langjährigen Sängern erfolgt nur, wenn auch in besagtem Zeitraum Wagner-Partien gesungen worden sind. Eigene Zusammenstellung. Vgl. Seifert; vgl. Programmhefte aus dem Privatarchiv Feuchte.

<b>Heinz Röttger</b>	Dirigent	Tannhäuser 5x, Holländer 4x, Meistersinger 3x, Lohengrin 4x, Rheingold 3x, Walküre 3x, Siegfried 3x, Götterdämmerung 2x, Tristan 2x, Rienzi 2x, Parsifal
<b>Georg Gutzmer</b>	Heldentenor	<b>Stolzing</b> (Meistersinger), <b>Sigmund</b> (Walküre) 2x, <b>Siegfried</b> (Siegfried und Götterdämmerung), Loge (Rheingold), <b>Tannhäuser</b> (Tannhäuser), Erik (Holländer)
<b>Fritz Veit</b>	jugendlicher Heldentenor	Loge (Rheingold), Erik (Holländer), <b>Lohengrin</b> (Lohengrin)
<b>Joachim Riecke</b>	Heldentenor	Vogelsang (Meistersinger), Froh (Rheingold), <b>Lohengrin</b> (Lohengrin), Erik (Holländer), Loge (Rheingold), <b>Sigmund</b> (Walküre), <b>Siegfried</b> (Siegfried), <b>Tannhäuser</b> (Tannhäuser) 2x
<b>Alfred Gülzow</b>	Spieltenor	David (Meistersinger), <b>Mime</b> (Siegfried und Rheingold), Edler (Lohengrin)
<b>Richard Stamm</b>	Regisseur und Heldenbariton	Gesang: <b>Wotan</b> (Walküre und Rheingold), Wanderer (Siegfried), <b>Holländer</b> (Holländer) 3x Regie: Walküre, Rheingold, Siegfried, Götterdämmerung, Holländer
<b>Kurt Legner</b>	Bariton	Nachtigall (Meistersinger), Donner (Rheingold), Gunther (Götterdämmerung), <b>Wolfram</b> (Tannhäuser)
<b>Johannes Zech</b>	Bassbariton	Reinmar (Tannhäuser) 2x, Beckmesser (Meistersinger) 3x, Ortel (Meistersinger), Alberich (Siegfried) 2x
<b>Jean Stern</b>	Bassbariton	<b>Alberich</b> (Rheingold, Siegfried und Götterdämmerung)
<b>Fritz Muß</b>	Bassbariton	<b>Alberich</b> (Rheingold) 2x
<b>Kurt Böttger</b>	Bass	<b>Landgraf</b> (Tannhäuser) 2x, <b>Hunding</b> (Walküre), Fafner (Siegfried und Rheingold), <b>Hagen</b> (Götterdämmerung), Daland (Holländer), <b>König Heinrich</b> (Lohengrin)
<b>Werner Kraft</b>	Bass	Fasolt (Rheingold), <b>Hagen</b> (Götterdämmerung), <b>König Heinrich</b> (Lohengrin), Kothner und Pogner (Meistersinger), <b>Landgraf</b> (Tannhäuser) 2x, Daland (Holländer)

## Die 1960er Jahre

Erkenntnis: Für die 1960er Jahre konnten 13 Sänger mit Wagner-Repertoire ermittelt werden. Allerdings sangen nur fünf Solisten mehr als zwei Wagner-Partien.

<u>Künstler</u>	<u>Fach</u>	<u>Wagner-Repertoire</u>
<b>Ingeborg Zobel</b>	hochdramatischer Sopran	Sieglinde (Walküre) 2x, Eva (Meistersinger) 2x, Elisabeth 2x und <b>Venus</b> 3x (Tannhäuser), Elsa und <b>Ortrud</b> 2x (Lohengrin), <b>Brünnhilde</b> (Walküre und Götterdämmerung), Senta (Holländer), <b>Isolde</b> (Tristan)
<b>Christel Garduhn-Schumacher</b>	jugendlich-dramatischer Sopran	Elisabeth (Tannhäuser)
<b>Ks. Christiane Leß</b>	lyrischer Sopran	Junger Hirt (Tannhäuser)
<b>Margarete Herzberg</b>	dramatischer Mezzosopran/ dramatischer Sopran	Edelknabe und <b>Venus</b> 2x (Tannhäuser), Friedensbote (Rienzi), <b>Ortrud</b> (Lohengrin), Senta (Holländer), <b>Fricka</b> (Walküre)
<b>Gerd Puls</b>	Dirigent	Holländer 2x, Meistersinger, Lohengrin, Tannhäuser
<b>Ferdinand Bürgmann</b>	schwerer Heldentenor	Erik (Holländer) 6x, <b>Stolz</b> (Meistersinger) 5x, <b>Siegfried</b> (Siegfried) 4x, Siegfried (Götterdämmerung) 2x, Siegmund (Walküre) 2x, <b>Tannhäuser</b> (Tannhäuser) 5x, <b>Lohengrin</b> 2x und Edler (Lohengrin), <b>Tristan</b> (Tristan)
<b>Siegfried Eisenbach</b>	lyrischer Tenor	Walter von der Vogelweide (Tannhäuser), Steuermann (Holländer)
<b>Alexander Remo</b>	lyrischer Tenor	Walter von der Vogelweide (Tannhäuser)
<b>Hans-Joachim Glaser</b>	Tenor	Heinrich der Schreiber (Tannhäuser)
<b>Schnapka, Heinz</b>	Tenor	Heinrich der Schreiber (Tannhäuser)
<b>Heise, Ernst</b>	Bariton	Reinmar (Tannhäuser)
<b>Siegl, Otto</b>	Bariton	<b>Holländer</b> 3x (Holländer), Biterolf 2x und <b>Wolfram</b> 2x (Tannhäuser), Telramund (Lohengrin), <b>Wotan</b> (Walküre), <b>Wanderer</b> (Siegfried), Gunther 2x (Götterdämmerung), <b>Hans Sachs</b> 2x (Meistersinger)
<b>Ks. Helmut Rehm</b>	Bariton	Herrufer (Lohengrin), <b>Wolfram</b> (Tannhäuser)
<b>Kurt Böttger</b>	Bass	<b>Landgraf</b> (Tannhäuser) 2x, <b>Hunding</b> (Walküre), Fafner (Siegfried und Rheingold), <b>Hagen</b> (Götterdämmerung), Daland (Holländer), <b>König Heinrich</b> (Lohengrin)

## 1970-1990

Erkenntnis: Für den großen Zeitraum von 20 Jahren konnten 21 Rostocker Sänger mit mindestens einer gesungenen Wagner-Partie ermittelt werden. Allerdings fällt auf, dass das Wagner-Repertoire der meisten Solisten sehr überschaubar war und sich mehrheitlich auf Nebenrollen konzentrierte. Nur sieben Sänger verkörperten mehr als zwei Wagner-Partien.

<u>Künstler</u>	<u>Fach</u>	<u>Wagner-Repertoire</u>
<b>Ks. Donka Lakowa</b>	jugendlich-dramatischer Sopran	Edelknaben (Tannhäuser)
<b>Anni Rumenova</b>	jugendlich-dramatischer Sopran	Senta (Holländer)
<b>Sonja Nemirova</b>	jugendlich-dramatischer Sopran	Senta (Holländer) 3x, <b>Venus</b> 2x (Tannhäuser)
<b>Ks. Gabriele Schwabe</b>	jugendlich-dramatischer Sopran/dramatischer Sopran	Elisabeth (Tannhäuser)
<b>Ute Walter</b>	dramatischer Mezzosopran	<b>Ortrud</b> (Lohengrin) 2x, Magdalena (Meistersinger), <b>Fricka</b> (Rheingold)
<b>Karin Makswitat</b>	Mezzosopran	Mary (Holländer) 2x
<b>Ruth Wischnewski</b>	Alt	Erda (Rheingold), Mary (Holländer) 2x
<b>Gerd Puls</b>	Dirigent	Holländer 2x, Meistersinger, Lohengrin, Tannhäuser
<b>Todor Stefanow</b>	Heldentenor	Erik (Holländer) 2x
<b>Heinz Lehmann</b>	lyrischer Tenor/ Heldentenor	Steuermann und Erik 2x (Holländer), <b>Tannhäuser</b> (Tannhäuser) 2x, Zorn (Meistersinger)
<b>Peter Schneider</b>	lyrischer Tenor	Steuermann (Holländer) 2x
<b>Siegfried Eisenbach</b>	lyrischer Tenor	Walter von der Vogelweide (Tannhäuser), Steuermann (Holländer)
<b>Jens Schreiber</b>	lyrischer Tenor	Steuermann (Holländer), Walter von der Vogelweide (Tannhäuser), Moser (Meistersinger)
<b>Hans Ziehnert</b>	Spieltenor	Moser (Meistersinger), Edler (Lohengrin)
<b>Titus Paspirgilis</b>	Spieltenor	Heinrich (Tannhäuser) 2x, Steuermann (Holländer), Lehrbube (Meistersinger)
<b>Ks. Helmut Rehm</b>	Bariton	Herrufer (Lohengrin), <b>Wolfram</b> (Tannhäuser)
<b>Ks. Frank Brandau</b>	Bassbariton	<b>Wolfram</b> (Tannhäuser), Kothner (Meistersinger)
<b>Hans Hamann</b>	Bassbariton	<b>Holländer</b> (Holländer) 4x, Telramund (Lohengrin), Ortel (Meistersinger)
<b>Herrmann-Eike Keller</b>	Bassbariton	<b>Wolfram</b> (Tannhäuser)
<b>Franz Mewis</b>	Bass	Biterolf (Tannhäuser), <b>Beckmesser</b> (Meistersinger)
<b>Peter Oschmann</b>	Bass	Ortel und Hans Schwarz (Meistersinger), Edelknabe (Lohengrin), Daland (Holländer) 2x, Reinmar (Tannhäuser)
<b>Ks. Iwan Popow</b>	Bass	Daland (Holländer) 2x, <b>Landgraf</b> (Tannhäuser), Pogner (Meistersinger)

## Erklärung über die selbstständige Abfassung einer Staatsexamensarbeit

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken vom Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich unter Angabe der Quellen als Entlehnungen kenntlich gemacht. Mir ist bekannt, dass gemäß § 14 der Rechtsverordnung die Prüfung wegen einer Pflichtwidrigkeit (Täuschung u. ä.) für nicht bestanden erklärt werden kann.

Von der Arbeit darf eine elektronische Kopie gefertigt und gespeichert werden, um die Überprüfung mittels einer Plagiatssoftware zu ermöglichen.

---

Ort

Datum

Unterschrift

Ich bin damit **einverstanden**, dass meine wissenschaftliche Abschlussarbeit in eine öffentliche Bibliothek eingestellt und ausgeliehen werden kann.

---

Ort

Datum

Unterschrift