

»Kinder! Macht Neues!«



Robert Burg als Faust, Uraufführung »Doktor Faustus« am 21. Mai 1925

Dresdner Uraufführungen im Wandel der Zeit

U
R
A
U
F
Ü
D
H
R
U
N
G
S
T
R
A
D
I
O
N

Wie das Lampenfieber gehört auch er zu jeder Premiere – der flüchtig über die Schulter gehauchte Glückwunsch »Toi, toi, toi«. Hinter den Dresdner Opernkulissen dürfte dieser mit einer Prise Aberglauben behaftete Ausspruch millionenfach erklingen sein. Besonders aber, wenn ein Werk zum allerersten Mal das Licht der Welt erblickt, herrscht, damals wie heute, erwartungsvolle Spannung bei Theaterschaffenden und Publikum gleichermaßen. Jede Uraufführung wird von der prickelnden Magie des Unbekannten begleitet und nicht selten setzt die Geburtsstunde des Werkes eine regelrechte Erfolgsgeschichte in Gang. So brachte man innerhalb der vergangenen 400 Jahre hier in der Musikstadt Dresden mehr als 400 umjubelte, missverstandene oder kontrovers diskutierte Werke zur erstmaligen Premiere. Aber welche dieser Uraufführungen beeindruckten das Publikum besonders nachhaltig? Welche Stoffe fielen gnadenlos durch? Wie viel NEUES war jeweils erwünscht oder umsetzbar?

(1769) von Johann Gottfried Naumann oder »Turandot« (1835) von Carl Gottlieb Reißiger sind wie andere Dresdner Neuerscheinungen fast in Vergessenheit geraten. Dies trifft vor allem für viele der Uraufführungen des 17. und 18. Jahrhunderts zu. In dieser Zeit hatte ein Theaterereignis vorrangig die Funktion, Macht und Glanz des Hofes zu repräsentieren. Besonders in Königs- und Götterdramen mit prunkvoller Ausstattung genoss man Oper als kulinarisches Häppchen, als Garnitur zu einem opulenten Lebensstil.

Nach Französischer Revolution und napoleonischer Fremdherrschaft wuchs Anfang des 19. Jahrhunderts in ganz Deutschland ein neues Nationalbewusstsein und mit ihm das Bedürfnis nach einer identitätsstiftenden Kunst. Auch in Dresden wählte man Opernsujets, die breitere, nunmehr auch bürgerliche Publikumskreise ansprachen. Themen aus der germanischen Mythologie oder der deutschen Märchen- und Sagenwelt prägten die Stoffauswahl der musikalischen Romantik. An der königlichen Hofoper brachte Carl Maria von Weber die Oper »Der Weinberg an der Elbe«

»Dresden – ein Dorado für Uraufführungen«

In einem Punkt sind sich die Komponisten seit jeher einig: Die Dresdner Oper ist ein idealer Ort für erfolgversprechende Uraufführungen. Hier wurde eine Vielzahl bedeutender Werke aus der Taufe gehoben, zum Beispiel »Dafne«, »Die Feene«, »Ariadne«, »La clemenza di Tito«, »Il barbiere di Siviglia« und »Turandot«. – Moment ...! Haben Sie den letzten Satz gründlich gelesen? Hat Rossini tatsächlich seinen italienischen »Barbiere« im sächsischen Dresden uraufgeführt, schwebten Wagners »Feene« wirklich zuallererst in Ilkiflorenz ein und ersann die eiskalte chinesische Prinzessin Turandot ihre drei Rätsel erstmalig auf den Dresdner Bühnenbrettern? Spätestens jetzt werden Sie irritiert den Kopf schütteln – zu Recht! Denn obwohl all diese Werke in Dresden zur Uraufführung gelangten, handelt es sich dabei nicht um diejenigen, die man als bekannte Repertoirestücke zu kennen glaubt. Es sind vielmehr gleichnamige Opern anderer Komponisten.* So ging 1627 die erste deutsche Oper »Dafne« von Heinrich Schütz in die Dresdner Musikgeschichte ein. Erst 300 Jahre später wurde dann auch hier das berühmtere Pendant von Richard Strauss uraufgeführt. Werke wie »La clemenza di Tito«

(1817) zur Uraufführung. Neben Komponisten wie Heinrich Marschner (»Ali Baba«, 1823), Carl Gottlieb Reißiger (»Die Felsenmühle zu Estaliersee«, 1831) oder Anton Rubinstein (»Feramors«, 1863) spielte besonders – Sie haben es sicherlich erraten – Richard Wagner eine wichtige Rolle in der Dresdner Uraufführungsgeschichte. Revolutionäre Veränderungen in Politik und Kunst anstrebbend, sorgte er mit seinen romantischen Opern (»Rienzi«, 1842; »Der fliegende Holländer«, 1843; »Tannhäuser«, 1845) für viel Furore. Kurz nach seiner Dresdner Wirkungszeit ermutigte er nicht nur Franz Liszt mit dem Schlachtruf: »Kinder! Macht Neues! Neues! Und abermals Neues! – Hängt Ihr Euch an's Alte, so holt Euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Kinder.« Damit forderte Wagner unter anderem eine kreative Weiterentwicklung der Gattung Oper – eine Aufgabe, der sich auch die Semperoper seit ihrem Bestehen verpflichtet fühlt.

Mit Richard Strauss trat ein weiterer Protagonist auf das Dresdner Uraufführungsparkett. Der Komponist hob hier immerhin neun seiner insgesamt fünfzehn Opern zwischen 1901 (»Feuersnot«) und 1938 (»Daphne«) aus der Taufe und bezeichnete Dresden hegeistert als »Dorado für Uraufführungen«. Den eigentlichen Durchbruch erzielte Strauss jedoch mit dem expressionisti-

*Die Feene sowie Ariadne von Giovanni Alberti Rizzoli wurden 1736 uraufgeführt, »Il barbiere di Siviglia« von Francesco Morlacchi folgte 1816.

O
P
E
R

schen Operninsakter »Salome« (1905) nach einem Drama von Oscar Wilde. Der erotisch aufgeheizte Stoff um die launische Prinzessin Salome traf geradezu seismografisch den Nerv des Publikums. Denn das Lebensgefühl der schwülen spätantiken Welt wurde als Entsprechung der als dekadent erlebten, eigenen »neurotischen« Zeit empfunden – der Zeit Sigmund Freuds und der Psychoanalyse. Salome, die keinen Hehl aus erotischen Begierden macht und den Männern wortwörtlich »den Kopf raubt«, sprengte ein gesellschaftliches Rollenmuster: Sie galt als Ikone des neuen Frauenbildes – als Femme fatale – und wurde als solche verteuelt und dämonisiert.

Der Wunsch nach eindringlicherer Situations- und Personencharakteristik führte Richard Strauss an die Grenzen der traditionellen Harmonik. Das Fundament seiner musikalischen Gestaltung bildete ein riesiges Orchester, mit dem er sowohl leuchtende Farbstimmungen als auch expressive Ausbrüche hervorrufen konnte. Vor

»Nach der Aufführung kann jeder schimpfen soviel er Lust hat.«

der Dresdner Uraufführung am 9. Dezember 1905 beklagte sich Strauss bei seinem Generalmusikdirektor und engem künstlerischen Vertrauten Ernst von Schuch: »Können Sie Ihren Sängern nicht die Leviten lesen, dass sie die bei jeder neuen Oper angewohnten Lamentationen über die unerhörten Schwierigkeiten des Werkes etwas für sich behielten ... Nach der Aufführung kann jeder schimpfen soviel er Lust hat. Aber bis dahin Maul halten! Und man »schimpfte« tatsächlich – zumindest erinnerte sich Strauss, dass sich »die kopfschüttelnden Anguren nachher im Bellevue-Hotel einig waren, dass das Stück bald verschwinden würde.« – Sie sollten Unrecht behalten. In kurzen Abständen feierte Richard Strauss außerdem mit »Elektra« (1909) und vor allem mit dem »Rosenkavalier« (1911) so immense Erfolge, dass sogar Sonderzüge von Berlin nach Dresden eingesetzt werden mussten, um dem Zuschaueransturm auf die Hofoper gerecht zu werden.

Trotz des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Veränderungen riss die Uraufführungstradition in Dresden nicht ab – im Gegenteil: Im Durchschnitt wurden hier zwischen 1900 und 1945 pro Spielzeit etwa zwei neue Werke herausgebracht – in Einzelstücken sogar vier bis fünf innerhalb eines Jahres. In den 1920er- und 30er Jahren verpflich-

tete die Opernleitung eine Vielzahl von Komponisten, die zu den bedeutenden Vertretern des 20. Jahrhunderts zählten. In Elbflorenz begegnete sich musikalische Avantgardisten wie Paul Hindemith (»Cardillac«, 1926), Othmar Schoeck (»Penthesilea«, 1927) und Heinrich Sutermeister (»Romeo und Julia«, 1940). Durch extreme Tonlagen, zerklüftete Melodielinien, freie Rhythmik und neuartige Instrumentationen versuchten die Komponisten, die inneren Reaktionen des Menschen auf die (Un-)Ordnung der Welt abzubilden. Einem Großteil des Publikums blieben viele dieser ambitionierten Werke jedoch verschlossen.

Auch Ferruccio Busoni versuchte in jener Zeit, mit seinem »Doktor Faustus« experimentelle Ansätze für ein neues, zeitgemäßes Musiktheater zu finden. Die Oper müsse reformiert und als traumartige, symbolische Gegenwelt zur Wirklichkeit dargestellt werden. Wie auch andere seiner Zeitgenossen wollte er den Zuschauer nicht zur Identifikation, sondern zur denkenden Teil-

nahme bewegen. Mit »Doktor Faustus« wagte sich Busoni an sein Opus magnum, daher sollte der Stoff bereits entsprechend monumental sein. Er orientierte sich jedoch nicht an Goethes »Faust«, sondern an einem 1846 veröffentlichten Pappenspiel von Karl Simrock, aus dem er sein eigenes Libretto entwickelte. Dabei interessierte ihn weder eine psychologische Textdeutung noch die Untermauerung der szenischen Aktion. Allein die formale Eigenbedeutung der Komposition stand im Mittelpunkt. Die Uraufführung der Oper fand am 21. Mai 1925 erst nach dem Tod des Künstlers statt. Das Fragment gebliebene, rätselhafte Werk wurde jedoch höchst kritisch aufgenommen. Der Dresdner Anzeiger warf Busoni »Vermessenheit« vor, sich über Goethe »erheben zu wollen«. Der Komponist sei »viel zu sehr Nurmusiker, um ganz in den Problemen der Oper aufgehen zu können ...« Kurt Weill allerdings, der Schüler Busonis, der in Dresden 1926 seinen »Protagonist« uraufführen ließ, verteidigte begeistert das Werk seines Lehrers: »Busonis »Faust« ist etwas einmaliges – alle neuen Opernbestrebungen unserer Tage beruhen auf dem ästhetischen Fundament dieser Gattung, an dessen Wiederersterhebung Busonis Faust-Werk den stärksten Anteil hat.«

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg reduzierte sich trotz eines vielschichtigen



Marie Wittich, Salome der Uraufführung am 9. Dezember 1905

