

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 50/2 (2019), 71-82
DOI: 10.60684/msg.v50i2.2019207

Martin Reimer
Technische Universität Dresden

**„... jetzt sind Sie die herrschende Klasse!“ Zur Aneignung sublimer
Vergnügen im Dresden der sowjetischen Besatzungszeit (1945-1949)**

MSG Moderne Stadtgeschichte
ISSN: 2941-6159 online
<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](#).
Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte
sind gesondert abzuklären.
© Martin Reimer 2019



„... jetzt sind Sie die herrschende Klasse!“ Zur Aneignung sublimer Vergnügen im Dresden der sowjetischen Besatzungszeit (1945–1949)

Did the political caesura of 1945 level out differences in social attributions between elite, high and popular entertainment culture in Dresden during Soviet occupation time (1945–1949)? At least the new political elites forced the adoption of opera and theatre culture, their practices, and spatial manifestations – such as Semperoper and Schauspielhaus – for workers and peasants. Within the framework of the “socialist cultural revolution”, the segregation between high and popular culture was supposed to be dissolved in favour of an egalitarian access to sublime amusement – and to convey symbolically the transition from bourgeois to classless society.

Die öffentlichen Vergnügen Dresdens lagen im Frühjahr 1945 in Trümmern: Semperoper und Schauspielhaus – die Spielstätten von Staatsoper und Staatstheater – waren dem Krieg ebenso zum Opfer gefallen wie die meisten privat geführten Vergnügungsorte der oft beschworenen „Kunst- und Kulturstadt“. Seit Mai 1945 kam es daher zu zahlreichen Wieder- und Neugründungen von Theatern, Kabaretts, Märchen- und Puppenbühnen, von Varietés, Tanzsälen und Filmtheatern. Die Dresdner Stadtverwaltung erteilte ihrerseits sechs Kulturschaffenden den Auftrag, „Maßnahmen zur Wiedereinrichtung der Bühnen zu treffen“, während die Ensembles von Staatsoper und Staatstheater als „Interimstheater der Dresdner Bühnen“ bereits im Juli den Spielbetrieb wieder aufnahmen.² Als „Bühnen der Landeshauptstadt“ gingen sie im Oktober 1945 offiziell in die Trägerschaft des Stadtrats über.

Vor dem Hintergrund des politischen System- und Elitenwechsels in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) stellt sich die Frage, wie die öffentlichen Vergnügen der Stadt sozial besetzt wurden. Nivellierte die politische Zäsur soziale

¹ Vgl. Schreiben Dr. v. Schuch an das Kulturamt der Stadt Dresden, 9.10.1945, in: Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv (Sächs HStA) Dresden, 12737 Personennachlass Emil Menke-Glückert (1878–1948), Nr. 22, Bl. 1. Vgl. zum kulturellen Wiederaufbau: Hansjörg Schneider, Theater zwischen Trümmern in Dresden, in: Lothar Schirmer (Hrsg.), Aus Trümmern erstanden. Theater in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 1991, S. 52–87; Andreas Schwarze, Metropole des Vergnügens. Musikalisches Volkstheater in Dresden von 1844 bis heute, Dresden 2016, S. 101–114.

² Zu ihnen gehörten je ein Theater-, Opern- und Tanzensemble sowie das Staatsorchester.

Zuschreibungen zwischen elitärer Hoch- und populärer Unterhaltungskultur? Oder kam Oper und Schauspiel auch nach 1945 ein privilegierter Platz im öffentlichen Vergnügen der Stadt zu?

Um den Motiven, Narrativen und Dimensionen ihrer Aneignung im Dresden der sowjetischen Besatzungszeit nachzugehen, werden Oper und Schauspiel hier, in Anlehnung an Pierre Bourdieu, als sublimen Vergnügen gefasst, die (im „bürgerlichen Zeitalter“) einen zentralen Platz im „kulturellen System“ des städtischen Bürgertums einnahmen.³ Dabei standen nicht Kunst und Kultur, nicht das Vergnügen und auch nicht der Erwerb und die Repräsentation von Bildungsgütern im Zentrum bürgerlichen Kunst- und Kulturkonsums. Vielmehr manifestierte sich in ihm die Überlegenheit jener, „die sich sublimierte, [...] dem Profanen auf ewig untersagte Vergnügen zu verschaffen wissen.“⁴ Der Konsum sublimen Vergnügens diente demnach der sozialen Distinktion und Kohäsion einer Sozialformation und der symbolischen Legitimation einer sozialen Ordnung der Ungleichheit.⁵ Opern- und Schauspielhäuser können zugleich als Manifestationen bürgerlicher Kultur und bürgerlichen Gestaltungswillens im 19. und frühen 20. Jahrhundert gefasst werden: In Dresden gingen Semperoper (1871–78) und Schauspielhaus (1912–13) ebenso auf Initiativen des Bürgertums zurück wie die bedeutendsten privat geführten Häuser der Vorkriegszeit: das Albert-Theater (1871–73), das Residenz-Theater (1872) und das Central-Theater (1898).⁶

Motive und Narrative der Aneignung

In den zeitgenössischen Darstellungen zum Wieder- und Neuaufbau Dresdens tritt zunächst das Narrativ einer von Sowjetischer Militäradministration (SMAD) und „fortschrittlichen Kräften“ forcierten Revitalisierung des ostdeutschen Kulturlebens hervor, während die Rolle der Kulturschaffenden marginalisiert oder auf den Kreis „progressiv gesinnter“ Akteure reduziert wird. So erklärt Max Seydewitz, von 1947 bis 1952 Ministerpräsident des Landes Sachsen,

³ Manfred Hettling, Bürgerliche Kultur – Bürgerlichkeit als kulturelles System, in: Peter Lundgreen (Hrsg.), Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums. Eine Bilanz des Bielefelder Sonderforschungsbereichs (1986–1997), Göttingen 2000, S. 319–339.

⁴ Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1993, S. 27.

⁵ Vgl. Peter Lundgreen, Bildung und Bürgertum, in: Ders. (Hrsg.), Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums, S. 173–194, hier S. 173.

⁶ Vgl. Ralf Zerback, Die Verbürgerlichung des städtischen Raumes. Zur baulichen Entwicklung der Haupt- und Residenzstadt im 19. Jahrhundert, in: Dieter Hein/Andreas Schulz (Hrsg.), Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 215–233.

dass den Sowjets von Beginn an bewusst gewesen sei, „welche große Bedeutung das kulturelle Leben für die Entwicklung der schöpferischen Kräfte der Menschen“ habe.⁷ Bereits im Mai 1945 soll sich der erste Stadtkommandant, Generalleutnant Lebedenko, für den kulturellen Wiederaufbau ausgesprochen haben.⁸ Herbert Gute, zwischen 1958 und 1961 Oberbürgermeister Dresdens, berichtet in seinem *Tagebuch aus der Erinnerung* (1970) außerdem, dass Major Raizin, ein führender Mitarbeiter des sowjetischen Kulturoffiziers Alexej Kotschetow, im Juli 1945 die Bezirksleitung der Kommunistischen Partei (KPD) aufgesucht und mit ihr über die Notwendigkeit des kulturellen Wiederaufbaus gesprochen habe. Im Angesicht von Hunger und Wohnungsnot müsse man den Menschen Optimismus und Vertrauen vermitteln – und wer könne da „besser helfen als die Kunst? Große Kunst! Sie haben doch hier berühmte Traditionen!“ Auf den Einwand, dass dies „die Traditionen der herrschenden bürgerlichen Klasse“ seien, soll der Major entgegnet haben: „Nun, wer verbietet Ihnen, die Tradition besser zu machen? Jetzt sind Sie die herrschende Klasse!“⁹

In historisch-materialistischer Perspektive wurde die „Hochkultur“ als Angelegenheit der jeweils herrschenden Klasse gedeutet: Parallel zum dialektischen Prozess der Aneignung der Macht mussten die bestehenden Klassengegensätze auch im öffentlichen Vergnügen überwunden werden. In der feudalen Gesellschaft die Domäne des Adels und in der bürgerlich-kapitalistischen jene des Bürgertums, sollten die sublimen Vergnügen in der sozialistisch-klassenlosen Gesellschaft die Sache Aller sein.¹⁰ Unter dem Rubrum der „Demokratisierung“ propagierten Funktionäre der SMAD und KPD/SED daher von Beginn an die Aneignung der „Hochkultur“ und des „klassisch-humanistischen Erbes“ für das „Volk“ beziehungsweise das „Milieu der Werktätigen“.¹¹ Hierbei handelte es sich um ein aus dem kulturpolitischen Diskurs der Weimarer Zeit hinlänglich bekanntes Motiv, das – völkisch gewendet – auch von den Nationalsozialis-

⁷ Max Seydewitz, *Die unbesiegbare Stadt. Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden*, Berlin 1956, S. 340.

⁸ Vgl. Schneider, S. 53.

⁹ Herbert Gute, *Partisanen ohne Gewehre. Ein Tagebuch aus der Erinnerung*, Ost-Berlin 1970, S. 376.

¹⁰ Damit wurde die „Hochkultur“ als Identitätsressource des Bürgertums infrage gestellt. Die Aneignung der sublimen Vergnügen ist daher auch im Kontext der wirtschafts-, sozial- und gesellschaftspolitischen Maßnahmen zu verorten, die mittelfristig auf die Entbürgerlichung der ostdeutschen Gesellschaft zielten. Vgl. Thomas Großbölting, *Bürgertum, Bürgerlichkeit und Entbürgerlichung in der DDR: Niedergang und Metamorphosen*, in: APuZ H. 9-10/2008, S. 17-25, hier S. 21.

¹¹ Gerd Dietrich, *Ablenkung vom Klassenkampf oder Produktivkraft Vergnügen. Positionen zur Unterhaltung in der DDR*, in: Ulrike Häuer/Marcus Merkel (Hrsg.), *Vergnügen in der DDR*, Berlin 2009, S. 231-252, hier S. 231; Cornelia Kühn, *Grenzen der Unterhaltung. Zur „Hebung des Kulturniveaus“ in den 1950er Jahren*, in: Ebd., S. 253-270, hier S. 255.

ten aufgegriffen worden war. Wie kultur- und sozialhistorische Studien herausgestellt haben, waren Oper und Schauspiel im Frühjahr 1945 zwar längst keine genuin bürgerlichen Orte mehr.¹² Zugunsten des Narrativs einer von SMAD und KPD/SED induzierten Aneignung musste im kulturpolitischen Diskurs allerdings die Kontinuität sozialer Segregation im öffentlichen Vergnügen behauptet werden.

In Dresden verschränkte sich dieses Motiv mit den Selbstbildern einer Stadtgesellschaft, deren Schwerkraft sich die neuen Machthaber kaum zu entziehen vermochten. Die von einer „bürgerlich geprägte[n] Deutungselite“ etablierte und von weiten Teilen der Stadtgesellschaft geteilte Identifikation Dresdens als „Kunst- und Kulturstadt adelig-bürgerlicher Prägung“¹³ konnte nicht einfach zugunsten sozialistischer Stadtvisionen überschrieben werden. Die mit diesem Selbstbild verknüpften Orte und Praktiken waren daher gleichsam Gegenstand der Aneignung der Stadt.

Dimensionen der Aneignung

Da Semperoper und Schauspielhaus im Frühjahr 1945 vorerst nicht als Spielstätten infrage kamen, waren die „Interimstheater“ gezwungen, auf Bühnenräume jenseits des Stadtzentrums auszuweichen. Die „Tonhalle“ in der Dresdner Neustadt hatte bisher als Kirche, Gasthaus, Konzert- und Tanzsaal gedient. Das am östlichen Stadtrand gelegene „Kurhaus Bühlau“ blickte auf eine Geschichte als Gasthof und Ballhaus zurück.¹⁴ Das ‚Monopol‘ der selbstbildrelevanten Schauspiel- und Operngebäude und der ‚sakralen‘ Bühnenräume der alten Residenz- und Bürgerstadt war damit gebrochen.¹⁵ Während die Rekonstruktion der Semperoper in weite Ferne rückte, wurde das Schauspielhaus mit seiner Instandsetzung ab 1946 zum Gegenstand der Aneignung durch das neue

¹² Vgl. hierzu u.a. Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien/München 2006, S. 356–360. Jürgen Schmidt sieht die „Frühphase des hochkulturellen Aneignungsprozesses“ der Arbeiterbewegung im Wilhelminischen Kaiserreich; vgl. Jürgen Schmidt, *Begrenzte Spielräume. Eine Beziehungsgeschichte von Arbeiterschaft und Bürgertum am Beispiel Erfurts 1870 bis 1914*, Göttingen 2005, S. 352–359.

¹³ Jochen Guckes, *Konstruktionen bürgerlicher Identität. Städtische Selbstbilder in Freiburg, Dresden und Dortmund 1900–1960*, Paderborn u.a. 2011, S. 231.

¹⁴ Neben Tonhalle und Kurhaus dienten den „Interimbühnen“ zunächst auch ein Kirchgemeinde- (Dresden-Strehlen) sowie ein Rathaussaal (Radebeul) als Bühnenräume. Vgl. *Was wurde bisher getan?*, Heft 7: Kultureller Neuaufbau Dresdens. Arbeitsberichte der Dezer-nate Volksbildungswesen und Schulwesen beim Rat der Stadt Dresden, hrsg. vom Rat der Stadt Dresden, Dresden 1947, S. 5.

¹⁵ Das gilt auch für die privaten Theater-, Operetten-, und Variétéunternehmen, die oft Säle von Gasthäusern, Hotels, Kinos und Schulen als Provisorium nutzten. Vgl. Schneider, S. 54.

politische System. Um „dem Geist und den Anforderungen unserer neuen Zeit“¹⁶ Rechnung zu tragen, wurde insbesondere die opulente Ästhetik des Innenraums von einer schlichten Formensprache abgelöst und wurden die repräsentativen Mittel- und Proszeniumslogen abgeschafft.¹⁷ Außerdem trat das „Milieu der Werktätigen“ das Erbe des bürgerlichen „Theater-Vereins“ an, der den Bau des Schauspielhauses zu Beginn des Jahrhunderts auf den Weg gebracht hatte. Mit zwei „Lotterien“ wurde es an der Finanzierung des Wiederaufbaus beteiligt.¹⁸ Die feierliche Wiedereröffnung als Großes Haus des Staatstheaters Dresden wurde im September 1948 „der Zähigkeit und der aufopfernden Arbeit vieler Hunderter Werktätigen unserer Landeshauptstadt“ zugeschrieben.¹⁹

Da die „Demokratisierung der Kultur“ – wie der SED-Stadtrat Egon Rentzsch bemerkte – „nicht mit Anarchie, Zügel- und Ziellosigkeit verwechselt werden“²⁰ durfte, waren die öffentlichen Vergnügen einer wachsenden Kulturbürokratie²¹ und ihre Spielpläne zunehmend politischen Vorgaben unterworfen.²² Das (gesellschafts)politisch imprägnierte Zeitstück stand im Zentrum der

¹⁶ Sächsische Volkszeitung, 16.2.1946, S. 6.

¹⁷ Vgl. Dietmar Bartetzko, Mit einfachsten Mitteln ein vornehmer Schmuck. Das Bauschicksal des Dresdner Schauspielhauses, in: Wilfried Schulz/Harald Müller/Felicitas Zürcher (Hrsg.), Staatsschauspiel Dresden. 100 Jahre Schauspielhaus, Berlin 2012, S. 106-127, hier S. 119.

¹⁸ Sie sollen insgesamt 320.000 RM eingebracht haben. Vgl. Ute Frendel, Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland Ost und West. Ein Vergleich anhand kommunaler Repräsentativbauten, Diss. phil. Bonn 1996, S. 326.

¹⁹ Max Seydewitz, Unter Dach und Fach, in: Die Bauten der Staatstheater Dresden, Dresden 1948, S. 5. Vgl. auch Ders., Festrede des Ministerpräsidenten des Landes Sachsen, Max Seydewitz, zur Eröffnung des „Großen Hauses“ der Staatstheater Dresden am 22. September 1948, Dresden 1948.

²⁰ Was wir in der nächsten Spielzeit von den Theatern der Landeshauptstadt Dresden erwarten. Aufsatz des Dresdner Theaterreferenten Egon Rentzsch vom 12.9.1946, in: Stadtarchiv (StA) Dresden, Dezernat Volksbildung, 4.1.13-141.

²¹ Vgl. Schiller, S. 97-105. Neben verschiedenen Behörden auf der Ebene von Kommunen, Ländern und der SBZ waren dies der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB) und die Freie Deutsche Jugend (FDJ). Vgl. zu den parallelen Entwicklungen in Leipzig Thomas Höpel, „Die Kunst dem Volke“. Städtische Kulturpolitik in Leipzig und Lyon 1945-1989, Leipzig 2011, S. 97-108.

²² Im Januar 1946 hatte die sächsische Landesverwaltung die wichtigsten Intendanten und Kulturreferenten der städtischen und staatlichen Behörden zu einer ersten gemeinsamen Tagung über „Ordnung des sächsischen Theaterwesens im Sinne einer demokratischen Neuordnung“ einberufen. Vgl. dazu Schreiben der Landesverwaltung Sachsen – Zentralverwaltung für Wissenschaft, Kunst und Erziehung an den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, in: Sächs HStA Dresden 12737 Personennachlass Emil

politisch forcierten Spielplanerneuerung. So war unter anderem Wolf Goette, der Chefdramaturg der „Bühnen der Landeshauptstadt“, überzeugt, dass das Publikum „nicht nur Unterhaltung, sondern in der Unterhaltung zugleich Spiegel und Deutung seiner Zeit“ suche.²³ Hinzu kamen klassisch-humanistische Werke, Stücke der deutschen Exildramatik sowie internationale beziehungsweise sowjetrussische Dramen.²⁴ Der damit einhergehende „Versuch, die Auswahl von neu einstudierten oder wieder aufgenommenen Stücken programmatisch zu überhöhen“, wurde dabei, so Michael Heinemann, vom fachkundigen Publikum oft kritisch rezipiert.²⁵

Aufgrund der schwierigen Rahmenbedingungen der Nachkriegsjahre sahen sich die „Bühnen der Landeshauptstadt“ immer wieder mit dem Vorwurf des „künstlerischen Substanzverlusts“ konfrontiert.²⁶ Deutlich schärfere Kritik traf allerdings die privaten Vergnügungsunternehmen, denen wiederholt „Attentat[e] auf Geschmack und Geldbeutel“²⁷, fehlendes Niveau und bürgerlich-kapitalistisches Gewinnstreben vorgeworfen wurden. Nachdem die Landesregierung allen „Theater-, Konzert-, Zirkus-, Kleinkunst- und ähnlichen Unternehmen“ zum 30. April 1946 die Konzession entzogen hatte, hing die Neuzulassung von der „Gestaltung des Spielplanes im Sinne demokratischer Erneuerung; von der Fernhaltung von Kitsch sowie von politisch oder künstlerisch Bedenklichem aber auch von Eintrittspreise[n] in volkstümlicher Höhe“ ab.²⁸ Im Januar 1947 wies das Kulturamt des Stadtrats außerdem darauf hin, dass jeder, der in Dresden „mit Kitsch hausieren“ gehe, seine Konzession abermals verlieren würde.²⁹

Menke-Glückert (1878–1948), Nr. 22, Bl. 40, 42.

²³ Wolf Goette, Der neue Weg. Von der Arbeit der Bühnen der Landeshauptstadt, in: Volksstimme, 27.3.1946. Vgl. auch Schiller, S. 59. Im Zuge des Zweijahresplans vom 30.6.1948 sollten bevorzugt Stücke zur Aufführung kommen, die „den ethischen Wert der Arbeit betonen“. Internes Schreiben des Ministeriums für Volksbildung, Abteilung Kunst und Literatur, an Herrn Ministerialrat Dr. Laux, 22.7.1948, in: Sächs HStA Dresden, 11401 Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2271, unpag. [Bl. 7].

²⁴ Vgl. Schiller, S. 159–161, 165–271. Zum Programm der Dresdner Oper vgl. Michael Heinemann, Musiktheater für die neue Gesellschaft. Die Dresdner Oper 1945–1955, in: Ders./Hans John (Hrsg.), Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert, Laaber 2005, S. 121–154.

²⁵ Ebd., S. 123.

²⁶ Schiller, S. 296.

²⁷ Zeitungsausschnitt der SZ [Sächsische Zeitung], handschriftlich datiert auf den 11.5.1946, in: StA Dresden, Dezernat Volksbildung, 4.1.13 – D 31, Bl. 4.

²⁸ Verordnung über die Zulassung zur Veranstaltung von Theater-, Konzert- und Kleinkunstdarbietungen, 14.2.1946, in: Sächs HStA Dresden, 11401 Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2218.

²⁹ Schreiben des Kulturamts des Rats der Stadt Dresden an alle Konzertdirektionen und Variété-Veranstalter, 14.1.1947, in: StA Dresden, 4.1.13–156, Bl. 1.

Die gezielte Diffamierung und Suppression privater Vergnügungsunternehmen weist dabei über die Konkurrenz zwischen öffentlichen und privaten Bühnen hinaus:³⁰ Der fortwährende Erfolg profaner Vergnügen – als vermeintliche Relikte einer sozialen Ordnung der Ungleichheit – untergrub die kultur- und gesellschaftspolitischen Ziele und die symbolisch zu vermittelnde Aneignung der Macht für und durch das „Milieu der Werktätigen“. Bis 1949 sollten daher die meisten privat geführten Vergnügungsbetriebe ihre Konzession verlieren oder in „kollektive Eigentumsformen“ umgewandelt werden.³¹

Die Dresdner Volksbühne

Dass die sublimen Vergnügen nach 1945 nicht länger ein „Privileg der besitzenden Kreise“ waren, wurde nicht zuletzt der Deutschen Volksbühne und „ihrer künstlerischen Betreuung der werktätigen Bevölkerung“ zugeschrieben.³² Die Forderung nach der Einrichtung einer Volksbühne ging 1946 mit dem Vorwurf einher, dass sich die Dresdner Theater erneut von den kulturpolitischen Leitmotiven und der „breiten Masse des Volkes“ entfremdet hätten und die privaten Bühnen ohnehin nur „Unterhaltungsstätten“ eines Publikums seien, das „schon immer und auch heute noch Zeit und Geld für einen Theaterbesuch“ habe.³³ Nachdem bereits das Projekt eines „Theaterkombinats“ aller städtischen und privaten Bühnen gescheitert war, rief Egon Rentzsch am 28. Dezember 1946 die Gründung einer Volksbühne aus.³⁴ Im Frühjahr wurde die Deutsche Volksbühne Dresden GmbH (DVD) durch das Land Sachsen, den Landkreis und die Stadt Dresden sowie den sächsischen Landes- und den Dresdner Kreisverband des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) ins Leben gerufen. Mit der „Constantia“, einer ehemaligen Tanzgaststätte in Dresden-Cotta, und dem „Apollo-Theater“, einem alten Gast- und Ballhaus im Stadtteil Leuben, übernahm die DVD zwei zuvor privat geführte Häuser inklusive Theater- und Operettenensemble.

³⁰ Vgl. Dietrich, S. 232 f.

³¹ Vgl. Mittenzwei, S. 28.

³² An die Ausstellungsleitung 5 Jahre kultureller Aufbau, Pillnitz, 8.8.1950, S. 1-4, in: Sächs HStA Dresden, 11401 Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2401, unpag.

³³ „Schafft wieder eine ‚Volksbühne‘ in Dresden. Randbemerkungen zum Theater, in: Sächsische Zeitung, 24.12.1946, S. 2.

³⁴ Egon Rentzsch, Gründung einer Volksbühne in Dresden. Pläne und Anregungen des Kulturamtes der Stadt Dresden, in: Sächsische Zeitung, 3.1.1947, S. 4. Vgl. zur Geschichte der Volksbühnenbewegung u.a. Heinrich Braulich, Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung, Berlin 1976; Schiller, S. 112-122.

Zur Eröffnung der ersten Spielzeit im Mai 1947 erklärte Rentzsch, dass die „geschlossenen Theaterringe“ der Volksbühnenbewegung „zeit ihres Lebens den schalen Beigeschmack einer ‚billigen‘ Kunst fürs Volk mit ‚zweiter Besetzung‘“ gehabt hätten. Die neue Volksbühne müsse indes den „engen Gesichtskreis verbilligten Theaterbesuchs weit hinter sich lassen“ und zusammen mit den „Bühnen der Landeshauptstadt“, den „egoistische[n] Geschäftemacher[n] und ihren minderwertigen Kultursurrogaten“ entschieden entgegentreten.³⁵ Nach dem Willen der Kulturfunktionäre sollten sich die Spielpläne primär bei Klassikern und Zeitstücken bedienen. Einige sahen bereits mit der Aufführung von Operetten die kultur- und gesellschaftspolitischen Ziele der „sozialistischen Kulturrevolution“ ad absurdum geführt³⁶, während Rentzsch in ihnen eine Voraussetzung für den ökonomischen Erfolg der Volksbühnen sah. Wenig später jedenfalls waren sie die beliebteste Bühnengattung des sächsischen Volksbühnenpublikums.³⁷

Zur dritten Spielzeit (1949/50) wurde die bisher privat geführte „Volksoper“ in Dresden-Gittersee in den inzwischen entstandenen Sächsischen Landesverband der Deutschen Volksbühne aufgenommen.³⁸ Als „Landesoper Sachsen“ fiel ihr fortan die Aufgabe zu, „bestes deutsches und internationales Operngut an die Werktätigen in Stadt und Land“ heranzutragen und „der Oper, die bisher mehr oder weniger ein Privileg der besitzenden Klasse war, eine neue gesellschaftliche Funktion“ zuzuweisen.³⁹

Im Programmheft zum Eröffnungsabend im Juli 1949 finden sich zahlreiche Grußworte von Partei- und Gewerkschaftsfunktionären, die explizit auf die Aneignung der Oper für und durch das „Milieu der Werktätigen“ verweisen. So erklärt Ernst Lohagen, Landesvorstand der SED, es sei „eine Zweckklüge, [...] der Werktätige solle nichts mit guter ernster Kunst zu tun haben, er verlange Tin-

³⁵ Egon Rentzsch, Volksbühne und Arbeiterschaft [undatiertes Manuskript], in: StA Dresden, 4.1.13 – 102, Bl. 64. Vgl. auch Das Beispiel „Deutsche Volksbühne Dresden“. Gespräch über die neue Planung mit Intendant Günther Sauer, in: Tägliche Rundschau, 7.1.1947, S. 4.

³⁶ Gedanken über den Spielplan einer Volksbühne, undatiert, in: StA Dresden, Dezernat Volksbildung, 4.1.13 – 148, Bl. 8.

³⁷ In den ersten beiden Spielzeiten (1947/48 und 1948/49) gehörten Operetten (249/729), Schauspiele (170/662), Opern (100/387), Komödien (67/270) und Lustspiele (104/154) zu den meistaufgeführten Gattungen der sächsischen Volksbühnen; vgl. dazu: Zahlenmäßige Übersicht über die Entwicklung der Volksbühne Sachsen seit 1948, Dresden 1950, in: Sächs HStA Dresden, 11401 Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2462.

³⁸ Ein Funken Liebe. Komische Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Emil August Glogau. Musik von Fritz Reuter. Deutsche Volksbühne Dresden. Volksoper, StA Dresden, Dezernat Volksbildung, 4.1.13 – D 13, Bl. 197.

³⁹ Landesoper. Deutsche Volksbühne Sachsen. [Zur Spielzeit 1949/50], in: StA Dresden, Dezernat Volksbildung, 4.1.13 – D20, Bl. 68.

geltangelbetriebe und Ablenkung.“⁴⁰ Und auch Kurt Lenz, Intendant der Landesoper, bezweifelt, dass „die breite Bevölkerung und die Arbeiterschaft in den Betrieben der ernsten Kunst abgeneigt sei“ und dass das Publikum der Nachkriegszeit „eine Ablenkung, eine Einstellung auf den Amüsierbetrieb, auf leichte Muse, auf leichte künstlerische Kost“ verlange. Allein den hohen Kosten eines Opernbesuchs, den bürgerlichen Stoffen und Inszenierungen sei es zuzuschreiben, dass die Oper bisher ein „Tummelplatz des ‚vornehmen‘ Publikums“⁴¹ geblieben sei. Kurzum: Im Rahmen des Aneignungs- und Demokratisierungsnarrativs kam den Volksbühnen – und insbesondere der Landesoper – eine zentrale Rolle beim Ausbau der sozialen Reichweite der sublimen und der Eindämmung der profanen Vergnügen zu.

In Presse und Rundfunk wurde dabei die fortschrittliche Arbeit der Volksbühnen betont. Die „Monatsschrift des Bundes deutscher Volksbühnen“ beschäftigte sich immer wieder mit dem „aufgeschlossenen“ und „fortschrittlichen“ Publikum der Volksbühnen, mit dem die Ziele der „sozialistischen Kulturrevolution“ erreicht werden konnten.⁴² Die „Briefe an die Landesoper“, die seit der zweiten Spielzeit – nach Gründung der DDR – auf den Rückseiten der Programmhefte abgedruckt wurden, sollten den Nachweis erbringen, dass der Oper tatsächlich ein neues Publikum erschlossen werden konnte: Die meist positiven Eindrücke einzelner Besucherinnen und Besucher wurden in der Regel mit vollständigem Namen, Beruf und Wohnort abgedruckt. Im Programmheft zu Georges Bizets Oper „Carmen“ aus der Spielzeit 1950/51 melden sich etwa ein Angestellter aus dem Stahlwerk Riesa, eine Hausfrau aus Limbach-Oberfrohna, ein Steinbrucharbeiter aus Limbach und ein „Aktivist der Stadtverwaltung, Mittweide“ zu Wort.⁴³ Der Angestellte freut sich über das neue kulturelle Angebot in Riesa. Die Hausfrau bringt unter anderem ihren Dank „für all die unvergeßlich schönen Opernabende, mit denen Sie dem schaffenden Menschen die Kunst nahezubringen versuchten“ zum Ausdruck. Der Steinbrucharbeiter erweist sich als Opernfreund und -kenner. Und der Aktivist interessiert sich –

⁴⁰ Ernst Lohagen, Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, Landesvorstand Sachsen, in: ebd., S. 4.

⁴¹ Ebd., S. 6-9: Die Oper auf dem Marsch zu den werktätigen Massen, Intendant Kurt Lenz. Vgl. zum „neuen Opernpublikum“ auch Fabian Bien, „Bedürfnis aller Werktätigen? Zur Etablierung eines neuen Opernpublikums in der DDR am Beispiel der Ost-Berliner Komischen Oper in den 1950er Jahren, in: Sven Oliver Müller et al. (Hrsg.), Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 57-68.

⁴² Gemeint ist die Rubrik „Ein Blick ins Publikum“, die sich in (nahezu) jeder Ausgabe der „Volksbühne“ fand.

⁴³ Programmheft zur Aufführung von „Carmen“ (Georges Bizet) in der Landesoper Sachsen, undatiert, in: StA Dresden, Dezernat Volksbildung, 4.1.13 – D16, Bl. 13.

dem neuen Bild vom Kunstschaaffenden als Arbeiter folgend – vor allem für die „vollendete Kollektivleistung der Darsteller, des klangvollen Orchesters und des gesamten technischen Personals“.⁴⁴ Opernpublikum aus Dresden beziehungsweise den eher bürgerlich konnotierten Berufsfeldern findet sich in den „Briefen“ indes kaum. Dem privilegierten Zugang des städtischen Bürgertums zu den sublimen Vergnügen, so die Botschaft, hatte die Landesoper – nicht zuletzt dank ihrer Gastspiele außerhalb Dresdens – erfolgreich ein Ende bereitet.

Interne Dokumente weisen in eine andere Richtung: Ungedeckte Fehlbeträge, niedrige Mitglieder- und Besucherzahlen gaben bereits 1949 Anlass zur Sorge. Im Oktober klagte die DVD, dass die „Lage der Volksbühnen-Theater an der Peripherie der Stadt [...] es einem grossen Teil der Dresdner Bevölkerung unmöglich [mache], die Vorstellungen zu besuchen.“ Unter diesen Bedingungen sei es kaum möglich, „die aus alter Tradition zum Staatstheater neigende konservative Dresdner Bevölkerung mit dem Volksbühnen-Gedanken vertraut zu machen und sie dahin zu bringen, das Niveau unserer Aufführungen anzuerkennen.“⁴⁵ Im Rahmen einer ebenfalls im Oktober durchgeführten Sonderprüfung wies die DVD eine Auslastung von lediglich 60 Prozent (Apollo-Theater) beziehungsweise 20 Prozent (Constantia) auf. Das „Milieu der Werktätigen“ hatte offenbar „noch nicht erkannt, daß das ihre Theater sind.“⁴⁶ Nachdem sich der FDGD, die Stadt und der Kreis Dresden im Frühjahr 1950 aus der DVD zurückgezogen hatten, wurde sie auf Beschluss des Landesverbandes der Deutschen Volksbühne und des Gesamtministeriums der sächsischen Landesregierung zum Ende der dritten Spielzeit (1949/50) aufgelöst.⁴⁷ Die Operette wurde im Apollo-Theater eigenständig fortgeführt, während das im Jahr zuvor gegründete „Theater der Jungen Generation“ die Räume der Constantia übernahm. Die Landesoper bezog ihrerseits im Juli 1950 einen aufwendig umgebauten Gasthof (die „Goldene Weintraube“) in Radebeul bei Dresden.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Schreiben der Deutschen Volksbühne Dresden GmbH an Minister Wandel, Volksbildungsministerium Berlin, 17.10.1949, in: Sächs HStA Dresden, 12464 FDGB – Landesvorstand Sachsen, Nr. 162, unpag.

⁴⁶ Niederschrift über eine Sitzung beim Landesvorstand d. FDGB über Volksbühnenfragen, 25.10.1949, in: ebd., Nr. 156, unpag.

⁴⁷ Die Massenorganisationen der DDR sollten ihre kulturpolitischen Aufgaben fortführen. Vgl. Sächsischer Landtag, 1. Wahlperiode, 69. Sitzung, Mittwoch, den 1. März 1950, S. 1656; Bericht der Theaterkommission, nicht datiert [vermutlich 1948/49], in: Sächs HStA Dresden, 11401 Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2454, Bl. 34-43. Die Auflösung des gesamten Deutschen Volksbühnenverbands folgte 1953.

Im Dresden der sowjetischen Besatzungszeit waren die Orte und Praktiken des sublimen Vergnügens einem tiefgreifenden Wandel unterworfen. So vollzog sich nach 1945 mit der Suche nach intakten Bühnenräumen jenseits des historischen Stadtkerns ein – vorläufiger – Bruch mit dem kulturellen Zentrum des „bürgerlichen Zeitalters“. Im Rahmen der „sozialistischen Kulturrevolution“ sollte die Segregation zwischen sublimen Vergnügen und „Tingeltangel“ zugunsten eines egalitären Zugangs zur „Hochkultur“ aufgelöst werden, um die dialektische Aneignung der Macht und die damit projektierte Verwirklichung der klassenlosen Gesellschaft symbolisch zu vermitteln und den Herrschaftsanspruch der SED zu legitimieren. Es bleibt an dieser Stelle offen, wie die sublimen Vergnügen nach der Gründung der DDR 1949 tatsächlich sozial besetzt waren. Die kulturpolitischen Debatten der Zeit – insbesondere zum sogenannten „Bitterfelder Weg“ – sowie kulturhistorische Forschungen zum Vergnügen in der DDR legen nahe, dass die ‚Entfremdung‘ zwischen sublimen Vergnügen und „werktätiger Bevölkerung“ nicht überwunden werden konnte.⁴⁸

Dirk Moldt verweist außerdem darauf, dass es nicht gelang, „traditionelle soziale Milieus zugunsten einer breiten Schicht staatsloyaler ‚Werkstätiger‘ zu nivellieren.“⁴⁹ Es stellt sich daher auch die Frage, ob sich an Oper und Schauspiel im ‚sozialistischen Dresden‘ nicht vielmehr neue Stratifikationspotenziale entfalten konnten. Welches – gegebenenfalls auch politisch aufgeladene – Kohäsions- und Distinktionspotenzial bargen Partizipation und Nicht-Partizipation an den sublimen Vergnügen? Als fruchtbar für diese Überlegungen könnte sich unter anderem der von dem Soziologen Gerhard Schulze geprägte Begriff des „Niveaumilieus“⁵⁰ erweisen, der ein Milieu zu umschreiben versucht, das in der Tradition der „klassischen Kulturelite“ städtischer Oberschichten an Praktiken der „Hochkultur“ festzuhalten beziehungsweise an diese Anschluss zu finden suchte und damit zunehmend im Widerspruch zu jenen stand, die sich bevorzugt den populären Vergnügen, der Volks- und Alltagskultur in der DDR zuwandten.⁵¹ Es scheint jedenfalls angezeigt, der Rolle der sublimen Vergnügen

⁴⁸ Vgl. Häuer/Merkel (Hrsg.) sowie darin insb. Dietrich, S. 239-242.

⁴⁹ Dirk Moldt, Nein, das mache ich nicht! Selbstbestimmte Arbeitsbiographien in der DDR, Berlin 2010, S. 24.

⁵⁰ Gerhard Schulze, Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2005, S. 283-291.

⁵¹ Leider spart Irmgard Jungmann dieses Thema in ihrer Arbeit zur „Sozialgeschichte der klassischen Musik“ aus, vgl. Irmgard Jungmann, Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 2008.

und ihrer Orte für die Herausbildung und Verfestigung der neuen Intelligenz sowie Funktions- und Machteliten weiter nachzugehen.