JUBEL

1870–
2020

150 JAHRE
DRESDNER PHILHARMONIE

Dresdner
Philharmonie

150 JAHRE DRESDNER PHILHARMONIE

1870–2020

Hrsg. von Adelheid Schloemann und Claudia Woldt

VORWORT → 08

Die Kunst des Hörens in Bildern → 12
Christian Thorau & Hansjakob Ziemer

ORCHESTERCHRONIK

1870–1933 → 38
1933–1945 → 52
Auch die Musik verlor ihre Unschuld → 58
Die Dresdner Philharmonie 1933-1945
Albrecht Dümling
1945–1989 → 98
Musikland DDR → 110
Matthias Tischer
1990–2020 → 142
Antiheroische Lesarten → 172
Zu den Einspielungen von
Beethovens Fünfter Sinfonie mit
der Dresdner Philharmonie
Heinz von Loesch

DIE CHEFDIRIGENTEN → 178
der Dresdner Philharmonie

Musikalische Verdichtungen → 208
Dresden und die Architektur der Musik
Albert Breier

FACETTEN PHILHARMONISCHER ARBEIT

Auf dem Weg zum neuen Konzertsaal → 220
Stationen der Dresdner Philharmonie → 224
als Institution
Orchester mit Bildungsauftrag → 226
Tourneen → 228
Kammerensembles → 232

APPENDIX

Endnoten zu den Essays → 236
Weitere Nachweise → 239
Impressum/Bildnachweise → 240

Vorwort

150 Jahre Dresdner Philharmonie sind Grund zum Feiern. Und sie sind Anlass für eine neue, zeitgemäße Publikation zur Geschichte des Orchesters. Darüber hinaus treffen in diesem Geburtstags-Jahr Umstände zusammen, die für die Entwicklung der Philharmonie kennzeichnend sind. Zum einen gehört dieses 150. Jahr in eine entscheidende Phase der Orchesterentwicklung: Seit wenigen Jahren hat die Dresdner Philharmonie mit dem neuen Konzertsaal eine exzellente Klang-Heimat. Ihr Archiv konnte umfassend aufgearbeitet werden und hat neue Einblicke eröffnet. Zudem ist es dreißig Jahre nach dem Mauerfall zunehmend möglich, auch diese jüngste Phase zeitgeschichtlich zu erschließen. Und nicht zuletzt hat gerade das Corona-Jahr 2020 gezeigt, wie fragil, verwundbar und gleichzeitig kostbar der unmittelbare Kontakt des Orchesters mit seinem Publikum im Konzertsaal ist.

EXZELLENZ UND BREITE: ZUR IDEE DES BUCHES

Seit ihrer Gründung bewegt sich die Philharmonie im Spannungsfeld von hohem Qualitätsanspruch und breiter Wirkung, sind ambitionierte Programme, künstlerischer Wille und orchestraler Ehrgeiz mit dem Wunsch verbunden, ein großes Publikum zu erreichen. Nicht nur die betuchte Bildungsschicht, sondern auch weniger kulturell vorgeprägte Menschen möglichst aller sozialer Schichten sollten und sollen in ihren Konzerten Inspiration, Erkenntnis und Entspannung finden. Entstanden ist über die Jahrzehnte eine Beziehung zwischen dem Orchester und seinem Publikum, die ihresgleichen sucht. Davon zeugt nicht allein das Engagement Dresdner Bürger, dem die Dresdner Philharmonie ihre Gründung und die mehrmalige Rettung aus existenziellen Krisen verdankt. Davon sprechen auch Abonnentenzahlen, die Anteilnahme des Publikums in Zuschriften, die Treue der Dresdnerinnen und Dresdner in verschiedenen Phasen ohne feste Spielstätte und natürlich auch Beschwerdewellen, wenn etwas anders wurde, zum Beispiel bei der Abschaffung des Blumenschmucks im Konzertsaal.

AUFBAU DES BUCHES

Diese besondere Beziehung wird zu Beginn in einem ausführlichen Essay von Prof. Dr. Christian Thorau und Dr. Hansjakob Ziemer gewürdigt, der ihre Forschungen zum Musikhören fortsetzt. Sie stellen die **Kunst des Hörens** im Konzert am Beispiel der Dresdner Philharmonie dar und rücken damit in den Mittelpunkt, was auf Abbildungen meist nur von hinten zu sehen ist: das Publikum.

Besonders fasslich wird Orchestergeschichte in der Abfolge wichtiger Ereignisse: Die auf den Eingangsessay folgende **Chronik** umfasst die Jahre von 1870 bis 2020. Sie fußt auf den 1970 und 1995 erschienenen Festschriften des langjährigen Dramaturgen des Orchesters, Prof. Dr. Dieter Härtwig, unter Hinzuziehung neuer Forschungsergebnisse. Sie wirft Schlaglichter auf wesentliche historische Schritte und markante Einschnitte. Für die Jahre von 1995 bis 2020 wurde die Chronik auf der Grundlage von Konzertdokumenten, Zeitzeugenberichten, Fotos und Presseartikeln weitergeschrieben, ohne jedoch bereits Anspruch auf eine historische Einordnung zu erheben. Zwei längere Texte innerhalb der Chronik vertiefen die Epochen, deren Erschließung bisher nur unzulänglich möglich gewesen ist:

Der »Nestor« der Forschung zur Musik zwischen 1933 und 1945 Dr. Albrecht Dümling hat auf der Grundlage aller derzeit verfügbaren Dokumente die Geschichte der Dresdner Philharmonie in der **Zeit des Nationalsozialismus** aufgearbeitet und sie in den Kontext der NS-Kulturpolitik gestellt.

Prof. Dr. Matthias Tischer, ausgewiesener Kenner des **»Musiklands DDR«**, beleuchtet in seinem Essay Aspekte der Orchestergeschichte nach 1945 und ordnet sie in das Spannungsfeld von kulturpolitischen Forderungen und der Fortschreibung von Traditionen ein.

Weitere wichtige Aspekte der Orchesterhistorie finden in **nachfolgenden Essays und Übersichten** ihren Niederschlag: Prof. Dr. Heinz von Loesch, der am Staatlichen Institut für Musikforschung arbeitet, widmet sich der Interpretationsgeschichte der Dresdner Philharmonie am Beispiel von drei **Einspielungen der Fünften Sinfonie von Beethoven**.

In je eigenen Darstellungen werden sämtliche **Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie** gewürdigt, wobei der Schwerpunkt auf den Jahrzehnten ab 1945 liegt. Ein Essay des Komponisten und Schriftstellers Albert Breier spannt den Bogen von der Architektur und den Kunstschätzen zur Spezifik Dresdens als **Musikstadt**, zu der die Dresdner Philharmonie zweifelsohne als prägender Bestandteil gehört.

Abschließend sind wesentliche **Fakten** zu ausgewählten Themen zusammengestellt, die zur »DNA« der Dresdner Philharmonie gehören: der neue Konzertsaal im Kulturpalast, (musikalische) Bildung, die Geschichte der Dresdner Philharmonie als Institution ebenso wie ihre Konzertreisen und ihre Kammerensembles.

DIE BETEILIGTEN

Die Herausgeberinnen haben das Konzept des Buchs, die Chronik und die Faktenseiten entwickelt, die Themen für die Essays ausgewählt und die Autoren motiviert. Jens Schubbe verfasste die Porträts der Chefdirigenten in der DDR-Zeit.

Besonderer Dank gilt der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), insbesondere der Musikabteilung mit Dr. Barbara Wiermann an der Spitze sowie den Mitarbeitern des Landesdigitalisierungsprogramms, die die Konzertprogrammhefte der Dresdner Philharmonie seit 1870 digitalisiert und online für Musikliebhaber und Forscher einsehbar gemacht haben. Die Deutsche Fotothek stellte großzügig zahlreiche Abbildungen zur Verfügung.

Ein weiterer großer Dank geht an Dr. Katrin Bemmann, die in den vergangenen Jahren die Archivalien der Dresdner Philharmonie im System des Stadtarchivs Dresden erfasst hat. Sie dienen nun auch als Grundlage für weitere Forschungen, Ausstellungen und Publikationen.

Last but not least ist Carsten Hinrichs zu danken, der die Gestaltung des Buchs steuerte und mit dem Grafikbüro *Parole* Lösungen für die Idee gefunden hat, eine zeitgemäße und ansprechende Orchestergeschichte vorzulegen.

Adelheid Schloemann und Dr. Claudia Woldt

150 JAHRE

CHRISTIAN THORAU
HANSJAKOB ZIEMER

Die Kunst des Hörens in Bildern

1 → Festsaal im alten Kulturpalast, Konzert der Dresdner Philharmonie, Günther Herbig, Dirigent Hans Richter-Haaser, Klavier, 16. Mai 1973

Umkehrung der Perspektive

150 Jahre Dresdner Philharmonie: Im Jubiläumsjahr 2020 steht das Orchester im Fokus, alle Blicke sind auf die Bühne, auf das Ensemble, seine Dirigenten und seine bewegte Geschichte gerichtet. Doch 150 Jahre Dresdner Philharmonie bedeuten auch 150 Jahre hörendes und begeistertes Publikum, in Dresden und überall, wo die Philharmonie national und international auftrat. Allerdings ist die Geschichte dieses Publikums und seiner zentralen Beschäftigung, der es im Konzert nachgeht, dem Hören, Sehen und Erleben von live gespielter Musik, ungleich schwerer zu schreiben als die des Orchesters.

Auch Publikum und Musikhören haben sich in den vergangenen zwei Jahrhunderten stark gewandelt, aber dieser Wandel ist weniger fasslich als die Geschichte einer großen, städtischen Musikinstitution. Das liegt auch an den Quellen und ihrer Perspektive, im buchstäblichen Sinne. Das Bild in Abb. 1 ist deshalb so besonders, weil es die Blickrichtung umkehrt. Hier schaut jemand aus dem Orchester ins Publikum und nicht, wie bei der Mehrzahl von Bilddokumenten, vom Publikum auf die Bühne. Der Fotograf schoss dieses Foto am 16. Mai 1973, allerdings nicht als Zuhörer, sondern von seinem Platz als Orchestermusiker. Günther Herbig steht am Pult, der Pianist Hans Richter-Haaser sitzt am Klavier, gespielt wird das Dritte Klavierkonzert von Ludwig van Beethoven. Es ist ein seltenes Dokument, weil während der Aufführung fotografiert wurde und nicht wie sonst üblich vor

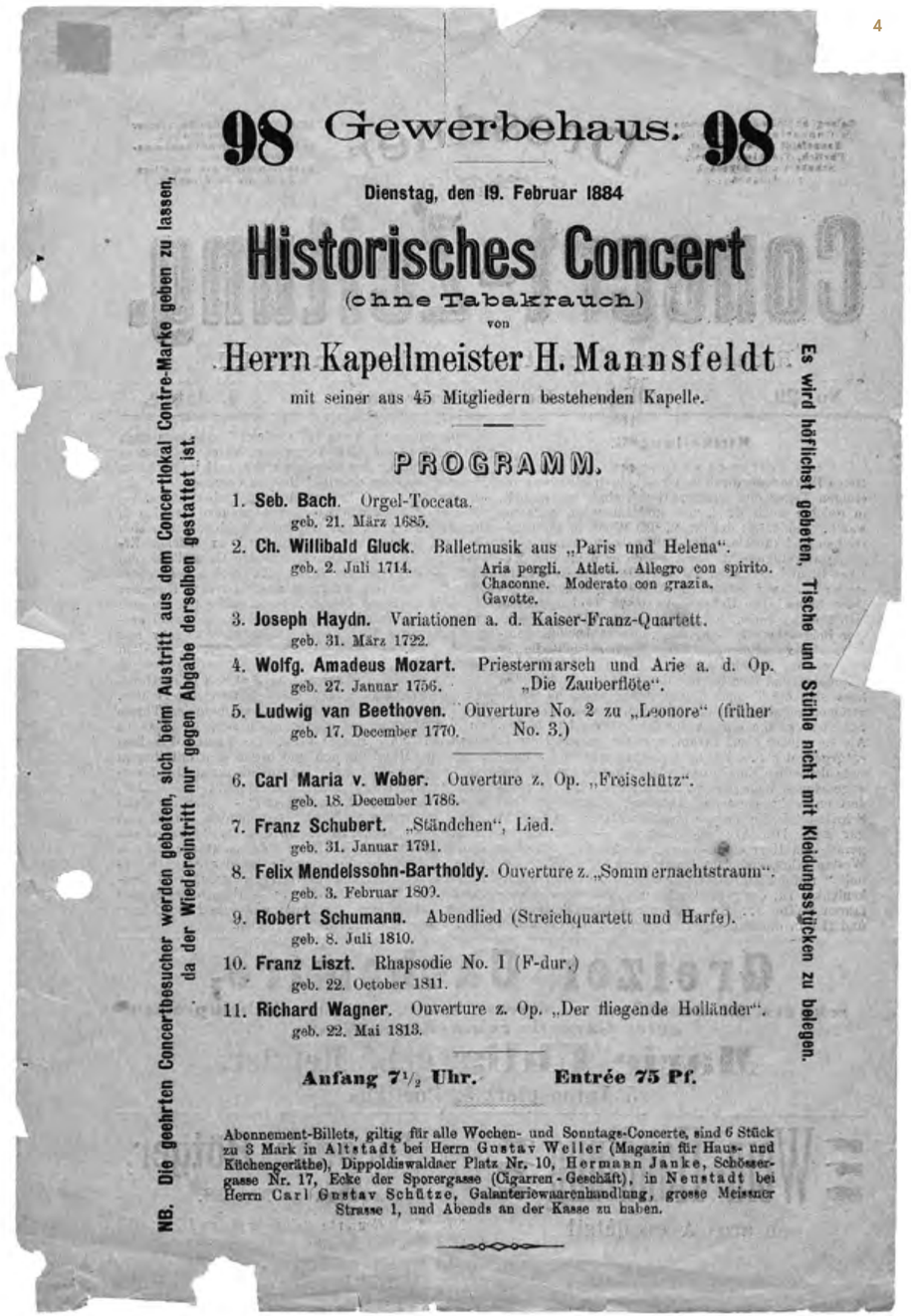
2 → Neuer Konzertsaal im Kulturpalast, Konzert mit der Dresdner Philharmonie und der WDR Big Band unter der Leitung von Wayne Marshall, 26. April 2019
3 → Die Gewerbehaus-Kapelle mit ihrem Dirigenten August Trenkler im Gewerbehaussaal, um 1900

Oft sehen wir das Publikum von hinten

Beginn oder beim Schlussapplaus. Durch die ungewöhnliche Perspektive sehen wir nicht nur den Dirigenten von vorn und das Orchester in Aktion, sondern auch die Menschen in den Sitzreihen. Der Saal ist, wie es in dieser Zeit im alten Kulturpalast üblich war, während der Aufführung hell erleuchtet, und wer genau hinschaut, mag im Publikum sogar sich selbst, Verwandte oder Bekannte wiedererkennen.

Selten schauen wir dem Publikum in Bilddokumenten der Konzertgeschichte ins Gesicht. Das hat ebenso praktische wie ästhetische Gründe, die tief in das herrschende Musikverständnis und zugleich direkt in die Geschichte des Musikhörens führen. Der Fokus auf die Bühne und die starren Sitzreihen sind eine bauliche Voreinstellung. Die durch die Raumordnung fixierte Blick- und Hörrichtung ist aber zugleich eine ästhetische Norm, die in Konzert- und Theatersälen rund um die Welt die (scheinbar) selbstverständliche Aussage architektonisch zum Ausdruck bringt: Das Wichtigste ist die Musik, sind die Aufführung, die Musiker und Musikerinnen und das gespielte Stück. Das Bild in Abb. 3 zeigt eine solche konventionelle Perspektive, als Porträt des Orchesters im Gewerbehaussaal um 1900 mit August Trenkler, dort sogar ganz ohne Publikum im leeren Saal. Das Bild vom Konzert unter der Leitung von Wayne Marshall (Abb. 2) hat Björn Kadenbach 2019 vom Seitenrang des neuen Saales aus fotografiert. Durch die neue Sitzordnung sehen wir auf die hell erleuchtete Bühne und zugleich auf die anderen Hörer und Hörerinnen im Parkett. Aber das Saallicht ist halb abgedunkelt, das Publikum vor dem Fotografen ist ein dunkler Schattenriss, es ist still gestellt, fällt normalerweise nicht weiter auf, wird vorausgesetzt, aber selbst nicht porträtiert. Letztlich ist es diese typische Rezeptionsperspektive des Konzertbesuchers, die in solchen Bildern festgehalten wird, ähnlich wie die des sprichwörtlichen Fotografen, der selbst nie auf dem Bild zu sehen ist (das Selfie brach dann mit dieser Konvention). Wenn der Fotograf aber im Orchester sitzt wie in Abb. 1 und ins Publikum fotografiert, wird nicht nur die Aufführungskunst des Orchesters, sondern auch die Hörkunst der Zuhörenden sichtbar, eine Kunst des Zuhörens, die in der Form, wie wir sie heute so selbstverständlich im Konzert praktizieren, nur knapp 200 Jahre alt ist, also nur wenig älter als die Dresdner Philharmonie.

In diesem Beitrag kehren wir die Perspektive um, indem wir uns vor dem Hintergrund der 150-jährigen Geschichte des Orchesters seinem Publikum zuwenden und versuchen, dessen Hörkunst sichtbar zu machen. Den Wandel des Musikhörens in Dresden und anderswo stellen wir auf der Basis neuerer Forschung dar und veranschaulichen dies anhand beispielhafter Dokumente aus dem Archiv des Orchesters. Die Einleitung formuliert an dieser Stelle eine Reihe von Grundfragen, drei weitere Teile sind in Themen gruppiert: »Räume«, »Hören in Gemeinschaften« und »Hörer und Hörerinnen im Konzert«.



4

98 Gewerbehaus. 98

Dienstag, den 19. Februar 1884

Historisches Concert

(ohne Tabakrauch)

von

Herrn Kapellmeister H. Mannsfeldt

mit seiner aus 45 Mitgliedern bestehenden Kapelle.

PROGRAMM.

1. **Seb. Bach.** Orgel-Toccata. geb. 21. März 1685.
2. **Ch. Willibald Gluck.** Balletmusik aus „Paris und Helena". geb. 2. Juli 1714. Aria pergli. Atleti. Allegro con spirito. Chaconne. Moderato con grazia. Gavotte.
3. **Joseph Haydn.** Variationen a. d. Kaiser-Franz-Quartett. geb. 31. März 1722.
4. **Wolfg. Amadeus Mozart.** Priestermarsch und Arie a. d. Op. „Die Zauberflöte". geb. 27. Januar 1756.
5. **Ludwig van Beethoven.** Ouverture No. 2 zu „Leonore" (früher No. 3.) geb. 17. December 1770.
6. **Carl Maria v. Weber.** Ouverture z. Op. „Freischütz". geb. 18. December 1786.
7. **Franz Schubert.** „Ständchen", Lied. geb. 31. Januar 1791.
8. **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Ouverture z. „Sommernachtstraum". geb. 3. Februar 1809.
9. **Robert Schumann.** Abendlied (Streichquartett und Harfe). geb. 8. Juli 1810.
10. **Franz Liszt.** Rhapsodie No. I (F-dur.) geb. 22. October 1811.
11. **Richard Wagner.** Ouverture z. Op. „Der fliegende Holländer". geb. 22. Mai 1813.

Anfang 7½ Uhr. Entrée 75 Pf.

Abonnement-Billets, giltig für alle Wochen- und Sonntags-Concerte, sind 6 Stück zu 3 Mark in Altstadt bei Herrn Gustav Weller (Magazin für Haus- und Küchengeräthe), Dippoldiswaldaer Platz Nr. 10, Hermann Janke, Schössergasse Nr. 17, Ecke der Sporergasse (Cigarren-Geschäft), in Neustadt bei Herrn Carl Gustav Schütze, Galanteriewaarenhandlung, grosse Meissner Strasse 1, und Abends an der Kasse zu haben.

NB. Die geehrten Concertbesucher werden gebeten, sich beim Austritt aus dem Concertlokal Contre-Marke geben zu lassen, da der Wiedereintritt nur gegen Abgabe derselben gestattet ist.

Es wird höflichst gebeten, Tische und Stühle nicht mit Kleidungsstücken zu belegen.

Das Konzertpublikum saß nicht schon immer im Halbdunkel

Das Konzertpublikum saß, historisch gesehen, nicht immer im Halbdunkel und verhielt sich keineswegs immer so still und diszipliniert wie heute. Wenn wir bedenken, dass sich die Konvention, den Saal vor Beginn der Aufführung abzudunkeln, erst langsam durchsetzte (Richard Wagner hatte 1876 in Bayreuth ein Vorbild gegeben), und dass die Geschichte des modernen, öffentlichen Konzertwesens aber bereits Ende des 17. Jahrhunderts in England begann, dann wird deutlich, wie lange das Publikum sich selbst während der Aufführung hatte sehen können und nicht im Dunkel verschwand. Die Räume der alten Opern- und Konzerthäuser waren hell erleuchtet und erzeugten ein Gemeinschaftsgefühl, in dem Publikum und Bühne in einer Atmosphäre verbunden waren. Erst die elektrische Lichttechnik machte dann den schnellen Wechsel von Dunkel und Hell und damit eine klare Trennung von Bühne und Publikumsraum möglich. Die virtuelle »vierte Wand«, die die Ausführenden von den Hörenden trennt, wurde damit im Konzert auch beleuchtungstechnisch erzeugt.

Mit dieser Trennung einher geht im Laufe des 19. Jahrhunderts auch eine Disziplinierung des Publikums. Herumlaufen, Reden, Essen und Trinken während des Konzerts, Zuspätkommen und Frühergehen wurden mehr und mehr eingeschränkt zugunsten von Verhaltensregeln, die uns heute so typisch erscheinen und sich scheinbar von selbst verstehen. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als die Dresdner Philharmonie gegründet wurde, war der Prozess der Durchsetzung dieser Regeln noch im Gange, davon zeugen auch die Dresdner Programmzettel. In den Konzerten im neuen Gewerbehaussaal ab 1870 wurde während des Konzertes geraucht und getrunken. Das »Historische Concert« vom 19. Februar 1884 unter der Leitung von Hermann Mannsfeldt (Abb. 4) war extra als ein Konzert »ohne Tabakrauch« ausgewiesen. Diese hatte Mannsfeldt eingeführt, sie fanden regelmäßig statt, häufig bei Abenden mit Gesangsdarbietungen, waren aber insgesamt die Ausnahme. Üblich und sehr populär waren auch die »Tischkonzerte«, die einen Ausschank von Getränken einschlossen, sie waren als Sonntagskonzerte mit gemischten Programmen bis Anfang der 1930er-Jahre üblich. Ein Programmzettel wie dieser zeigt zwar nicht explizit, wie die Menschen Musik gehört haben, er ist aber ein indirektes Zeugnis für das Verhalten und die ideelle Ausrichtung des Konzertes. In der chronologisch geordneten Programmfolge von Bach über Beethoven zu den Zeitgenossen Liszt und Wagner wird das Konzert als Bildungsort des Bürgertums greifbar. In der Programmfolge ist der Kanon der »großen Meister« bereits voll ausgebildet.

4 → Programmzettel »Historisches Concert (ohne Tabakrauch)«, 19. Februar 1884

Die Änderung des Verhaltens hin zur Konzentration auf das Zuhören kann als äußeres Zeichen eines inneren Wandels verstanden werden, einer sich ändernden Einstellung zum Musikhören. Von einer Kunst des Hörens kann man seit dem Entstehen eines bürgerlichen Konzertwesens in den Städten Europas sprechen, aber erst seit der Zeit Beethovens, also zwischen 1800 und 1830, setzte sie sich langsam und nachhaltig durch. Sie umfasst alles, was Menschen im Konzert mit dem Ziel tun, das Hörerlebnis zu intensivieren und die gehörte Musik als künstlerische Leistung und als Kunstwerk zu würdigen. Deshalb bildete sich die neue Hördisziplin auch besonders im Sinfonie- und Kammermusikkonzert aus. Sie gilt damals wie heute nur in abgeschwächtem Maße für andere Konzertarten, zum Beispiel für Open-Air-Veranstaltungen und Kurkonzerte.

Gerade hier allerdings spielen Dresden und die lange Tradition der Freiluftkonzerte der Dresdner Philharmonie eine Sonderrolle. Die Kunst des Musikhörens kann als eine Kulturtechnik verstanden werden, in der sich die Hörenden quasi spiegelbildlich zur Professionalisierung der Musizierenden auf der Bühne ganz auf das Hören konzentrieren. Doch es ist eine Dreiecksrelation aus Aufführenden, Hörenden und einer besonderen Idee von Musik, in der sich diese Hörkunst ausbildet. Denn sie wird motiviert in den Köpfen durch die Vorstellung einer autonomen Musik, einer »Tonkunst«, die nur um ihrer selbst willen im Konzert aufgeführt wird und keinerlei anderen Funktionen dient. Es soll um die aufgeführte Musik gehen, um die »Werke«, um nichts anderes. Musikhören wird zu einer Erfahrungstechnik des »Musikalisch-Schönen« im Sinne Eduard Hanslicks. Gerade an dem Autonomiegedanken wird allerdings klar, wie idealisiert und normativ diese emphatische Vorstellung vom »guten« und »aufmerksamen« Musikhören war und ist. Anhand von Bildern aus Dresden und anderen Musikstädten lässt sich erzählen, wie einflussreich diese Norm wirkte, wie begeistert sie praktiziert und mit Sinn gefüllt wurde, wie brüchig, schwer erreichbar und zwiespältig sie innerhalb einer Konzertgemeinschaft aber auch sein konnte.

Abbildungen vom musikhörenden Publikum geben nicht nur einen Eindruck vom Hörverhalten und den Normen und Idealen, die sie prägen; sie zeigen die Hörer auch als eine soziale Gruppe und vermitteln eine Homogenität durch ähnliche Kleidung und vergleichbare Gesten, ein gemeinsames Interesse am Hören und durch sichtbare gemeinschaftliche Handlungen. Selbst wenn eine solche Homogenität oft nur eine Wunschvorstellung war, so verweisen solche häufig bildlich festgehaltenen Gruppenkonstellationen auf die grundlegende soziale Dimension der Hörkunst, die Menschen und Kunst konkret zusammenführt.

Die Entstehung und Ausübung von solchen gemeinsamen Hörweisen im Konzert war sowohl das Ergebnis des Aufstiegs des Bürgertums nach 1800 als auch ein Motor für das, was der Kulturhistoriker Wolfgang Kaschuba das »bürgerliche Erwachen« nannte. Die Entwicklung und Verbreitung der Hörkunst war untrennbar mit dem Selbstverständnis des Bürgertums verbunden und Teil einer neuen Öffentlichkeit, in der Wahrnehmungsformen wie das Hören genauso wie das Lesen und Sehen neue Formen und Gelegenheiten schufen, sich als eine soziale Gruppe zu verstehen. Dabei halfen auch die neuen Möglichkeiten der Druckindustrie wie Konzertführer, Zeitungen und Musikzeitschriften, Programmhefte oder Anleitungen zum »richtigen« Hören, mit denen das Hörerlebnis vorbereitet, kommentiert und reflektiert werden konnte. Nicht zuletzt gehörten auch die hier verwendeten Abbildungen zu dieser allumfassenden Konversation über das Hören.

Das gemeinsame Hören wurde wichtig für das Selbstverständnis des Bürgertums

5 → Gastspiel in Montevideo mit Michel Plasson,
24. September 1992

Das Hörerlebnis wurde somit zu einem zentralen Gegenstand in der bürgerlichen Kommunikation und trug dazu bei, dass sich die Bürger als eine Gruppe präsentieren und verstehen konnten. Gerade in einer Stadt wie Dresden, die in ihrem Musikleben stark von ihren höfischen und religiösen Traditionen geprägt war, spielten solche Gelegenheiten für eine Ausübung und gleichzeitige Zurschaustellung bürgerlicher Identität eine wichtige Rolle für die Stadtgesellschaft (s. Thema: »Hörer und Hörerinnen im Konzert«, S. 32). Die Geschichte der Dresdner Philharmonie führt in diese bürgerliche Vorstellungswelt zurück, in der sie selbst zur Entwicklung des Bürgertums maßgeblich beitrug.

Die Betrachtung von Abbildungen des Konzertbesuchs macht auch deutlich, wie historisch gebunden die Entwicklung der Hörkunst war und ist. Zwar zeigt der Vergleich von heutigen und früheren Abbildungen von Hörweisen, wie wirkmächtig Ideale vom »aufmerksamen Hören« aus dem 19. Jahrhundert bis heute sein können. Aber bei genauerer Betrachtung geben sie auch Aufschluss darüber, wie sich die Hörer selbst veränderten, wie sie ins Konzert gingen, wie sie sich kleideten und mit welchen Gesten sie ihre Aufmerksamkeit der Musik widmeten. Wo uns Abbildungen fehlen, beispielsweise für die Zeit der 1920er-Jahre, als grafische Zeichnungen seltener wurden und gleichzeitig fotografische Innenaufnahmen noch eine Ausnahme waren, können wir auch auf sprachliche Bilder zurückgreifen, die den Zeitgenossen halfen, ihre Gegenwart zu verstehen. In ihnen spiegelten sich die sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Wendepunkte, wenn beispielsweise verwundete Soldaten ins Konzert kamen oder ausländische Vertreter nach Ende des Ersten Weltkriegs Aufmerksamkeit im Publikum erregten. Das Publikum war keineswegs eine starre und unveränderliche Einheit, sondern passte sich den historischen Gegebenheiten an. So berichtete beispielsweise der Dresdner Musikkritiker Friedrich Gustav Geissler inmitten der Inflationszeit 1923 davon, wie sehr

6 → Gastspiel beim Wagner-Festival in Ravello mit Heinz Bongartz,
27. Juni 1970

sich das Dresdner Publikum verändert habe: *»Mehr denn je werden sich bei Beginn des kommenden Winters die Künstler vor ein neues Publikum gestellt sehen«*, schrieb er in der Zeitschrift »Die Musik« und führte aus, dass sich die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Hörer auf die Hörweisen im Konzert auswirkten.[1] Die bisherigen Hörer konnten Eintrittskarten nicht mehr bezahlen, aber selbst wenn sie Freikarten erhielten, fehlte ihnen das Geld für *»Straßenbahn, Kleiderablage und Zettel«*. Für Geissler waren dies Zeichen einer *»geistige[n] Verarmung unseres Volkes«*, die er im Konzert repräsentiert sah. Er fürchtete, dass die Hörkunst leiden würde, wenn nun nur noch Hörer ins Konzert kommen könnten, die nicht mehr über die notwendige Bildung verfügten. In vielen deutschen Städten gab es in den 1920er-Jahren Diskussionen darüber, ob Sinfoniekonzerte überhaupt eine Zukunft haben könnten. Diese Befürchtung bestätigte sich nicht, aber die Diskussionen über eine tiefe Krise des Hörens in den 1920ern zeigen, wie fragil eine solche

Hörerlebnisse werden von nicht-musikalischen Themen mitbestimmt

Kulturtechnik war und dass sie immer wieder neu begründet und vermittelt werden musste. Dies konnte auch geschehen durch eine enge Anlehnung an nationalistische oder andere politische Ideale, und Geissler selbst suchte in Zeiten wirtschaftlicher Not Halt darin, dass die Hörkunst mindestens auf dem Gebiet der musikalischen Kultur eine Überlegenheit im Vergleich mit anderen Ländern zu sichern schien. Gerade im Verlaufe des 20. Jahrhunderts zeigt sich, wie das Hörerlebnis im Konzert von solchen nicht-musikalischen Themen mitbestimmt wurde, gerade auch von radikalen, nationalistischen politischen Idealen (siehe Thema »Hören in Gemeinschaften,« S. 28).

Entgegen solcher nationalistischer Zuschreibungen und Vereinnahmungen illustrieren gerade die zahlreichen Fotografien der Konzertreisen der Dresdner Philharmonie, wie die Hörkunst an den verschiedensten Orten und in den verschiedensten Räumen ausgeübt wurde. Dabei half die Dresdner Philharmonie mit, die Hörkunst zu verbreiten und zugleich zeigten ihre Tourneen auch, wie regional unterschiedlich die Hörkunst praktiziert worden ist. Hörerlebnisse konnten gleichzeitig sehr ähnlich und sehr unterschiedlich sein, wenn wir die Abbildungen aus Ravello oder Montevideo vergleichen (Abb. 5 und Abb. 6).

Die Geschichte der Dresdner Philharmonie zeugt von Popularität der Musik und des Konzerts. Sie ist ein Beispiel für die Notwendigkeit, der Hörkunst einen angemessenen Ort zu widmen und der bürgerlichen Identität nach Erfahrungen von radikalen politischen Ideen und Zerstörung einen Ort zu geben. Es ist kein Zufall, dass im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts eine Vielzahl von neuen Konzertsälen entstanden ist, wobei die Motive unterschiedlich sind und lokal spezifischen Notwendigkeiten und Hoffnungen Rechnungen tragen. Trotz pessimistischer Aussagen zur Zukunft des Konzerthörens, die es schon seit dem 19. Jahrhundert begleiten, wird die Hörkunst weiterentwickelt und trägt sozialen und kulturellen Veränderungen in Gesellschaft und Kultur Rechnung, etwa durch eine neue Nutzung von Konzertsälen, durch neue Verbreitungswege der Hörkunst über digitale Kanäle, Apps zum Musikhören oder aber durch gesonderte Hörkunsttraditionen für bestimmte, auch klassische Musikrichtungen. Die Fragmentierung von Hörgemeinschaften hat im Laufe der Konzertsaalgeschichte immer weiter zugenommen. Die Differenzierung in unterschiedliche Hörergruppen nach Hörweisen und Musikstilen ist ein grundlegendes Merkmal unserer Musikkultur geworden. Eine Hörerin, die 2020 in ein Konzert der Dresdner Philharmonie geht, mag zwar bestimmte Ideale mit den Konzerthörern von vor 150 Jahren teilen, die die ersten Sinfoniekonzerte der Dresdner Philharmonie besucht haben. Aber sie unterscheidet sich auch von ihnen, etwa dadurch, was sie mit Konzertbesuchen verbindet und welche kulturelle Bedeutung sie ihnen beimisst. Womöglich hat sie sogar mehr mit den Smartphone-Hörern in der Straßenbahn gemein, was auch immer für eine Musikrichtung diese hören. Zu einer Geschichte des Musikhörens in Bildern gehören auch eine solche Vervielfältigung an Hörweisen und ihre Wechselwirkungen, deren Erforschung gerade erst begonnen hat.

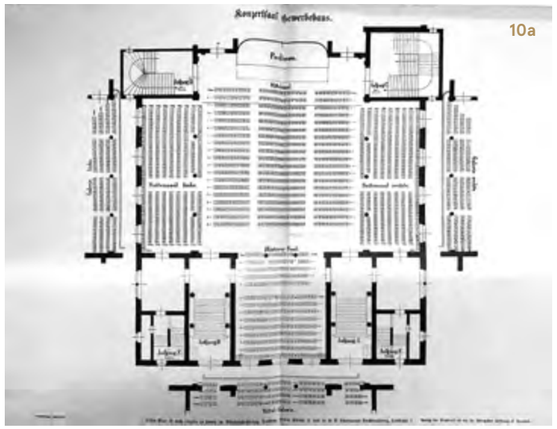
Räume

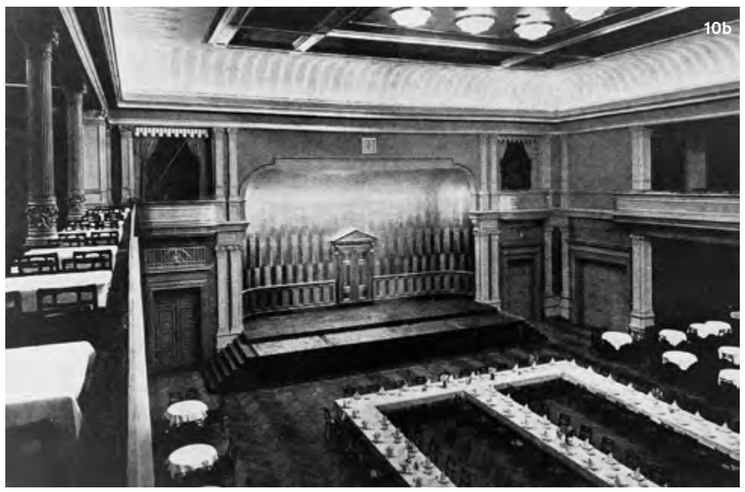
Abbildungen zu Konzerträumen sind eine reichhaltige Quelle für eine Geschichte der Hörkunst. Mit dem Aufstieg des Sinfoniekonzerts seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bedurfte es spezieller Räumlichkeiten, um das Hören als eine Kunst auszuüben. Die ersten bürgerlichen Konzerte fanden zunächst oft in Vereinssälen oder Wirtshäusern statt, die nicht bzw. nicht ausschließlich für ein musikalisches Hörerlebnis vorgesehen waren und zweckentfremdet wurden. Den Akustikhistorikern Viktoria Tkaczyk und Stefan Weinzierl zufolge orientierten sich die ersten modernen Konzertsäle zu Beginn des 19. Jahrhunderts an den Raumstrukturen des Sprechtheaters, das als erstes Formen des gerichteten Hörens etablierte.[1] Im Laufe des 19. Jahrhunderts bauten Konzertgesellschaften eigens für Konzerte vorgesehene Säle. Die architektonische Gestaltung, eine auf das Musik-Erleben ausgerichtete Akustik und eine kunstvolle Dekoration sollten ein intensives Hörerlebnis ermöglichen – ein Hören, das sich exklusiv auf die Musik richtete, unnötige Störungen vermied und dem Einzelnen ein *»privates Erlebnis im öffentlichen Raum«* erlaubte, wie der amerikanische Dirigent und Hörforscher Leon Botstein formulierte. In einigen europäischen Musikzentren wie Wien, Amsterdam oder Leipzig bauten die musikbegeisterten Bürger im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eigene Konzertsäle, die solche Hörvorstellungen beispielhaft und idealtypisch umzusetzen versprachen. Die Außenansichten dieser Konzertgebäude verweisen darauf, welche monumentale Stellung das Konzertleben in diesen Städten einnahm: Sie standen allein und an zentralen Orten der Stadt, was auf die Bedeutung der Hörkunst im Stadtbild, aber auch für das bürgerliche Leben verweist.

Allerdings besaßen nicht alle bürgerlichen Konzertvereine die ökonomischen, politischen oder sozialen Möglichkeiten, solche Konzertsaalprojekte zu realisieren. In vielen Städten entstanden daher Säle, die verschiedenen Funktionen gerecht werden mussten und bei denen das Musikhören nur eine von mehreren Nutzungsformen war. Die Bürger in Frankfurt am Main eröffneten zum Beispiel 1861 den »Saalbau«, der sich in seiner Grundform an Konzertsäle anlehnte, der aber auch für Verkaufsmessen, politische Veranstaltungen und bürgerliche Feste genutzt wurde (Abb. 7). Wie in Dresden stand dieser Saal nicht für sich und erhielt nicht – wie in Wien oder Leipzig – eine herausgehobene Stellung im Stadtbild; vielmehr hob er sich nicht vom Straßenbild ab und war integriert in ein Vereinshaus (Abb. 8).

7 → Saalbau in Frankfurt am Main, 1890
8 → Das Vereinshaus des Dresdner Gewerbevereins, um 1939

Musikhören: Nur eine von vielen Funktionen bürgerlicher Saalbauten





9 → Gewerbehaussaal mit Konzertbestuhlung, um 1900
10a → Saalplan des Gewerbehaussaals, um 1900
10b → Gewerbehaussaal nach der Erneuerung, 1927

Als 1870 in Dresden der Saal des Gewerbevereins eröffnet wurde, erfüllte er auf ähnliche Weise solche unterschiedlichen Funktionen. Der Gewerbeverein, gegründet 1834, stand in der Tradition bürgerlicher Bildungsvereine und war tief verwurzelt in der Vereinswelt Dresdens. Wie andere Vereine bot er seinen Mitgliedern Vorträge in Kultur und Wissenschaft an und engagierte sich für die Bildung, aber auch für Kunst und Musik. Die Eröffnung des Saals gab Anlass für die Gründung eines Orchesters, der Gewerbehaus-Kapelle, die später in »Dresdner Philharmonie« umbenannt werden sollte. Der Saal konnte für verschiedenste Zwecke genutzt werden und diente musikalischen Veranstaltungen mit unterschiedlichen Vorlieben ebenso wie Tanzveranstaltungen oder Festen. Auf Abb. 10b erkennt man an der Aufstellung von Tischen, dass der Saal offenbar für Bankette genutzt worden ist.

Allerdings blieben Tische auch bei Konzerten noch lange üblich, inklusive der Bestellung von Getränken. Die Bestuhlung des Saals ohne Tische, wie er für Sinfoniekonzerte genutzt wurde, erkennt man wiederum an dem für den Verkauf von Eintrittskarten genutzten Saalplan und an einem Bild mit der Konzertbestuhlung um 1900 (Abb. 9 und 10a).
Dabei handelte es sich um eine sogenannte Schuhschachtel-Form, ein längliches Rechteck, wie sie sich in vielen Konzertsälen im 19. Jahrhundert fand. Sie lehnte sich an die Grundform des Kirchenbaus an und platzierte das Orchester an der Frontseite, um eine direkte und unverstellte Hörerfahrung zu erreichen und zugleich die Aufmerksamkeit der Hörer auf die – meist erhöhte – Bühne zu lenken. Das Orchesterpodium war vergleichsweise klein und konnte erweitert werden, was unterstreicht, dass der Saal nicht primär für Sinfoniekonzerte geplant wurde. Der Saal wurde mehrfach modernisiert, insbesondere durch den Einbau moderner Beleuchtung, wie auf Abb. 10b zu erkennen ist, und auch die künstlerische Ausgestaltung in der Decke, den Wandgemälden und Raumverzierungen trug historischen Veränderungen Rechnung. Während zu Beginn noch die Deckengemälde von Gewerbe, Handel, Kunst und Wissenschaften den bürgerlichen Wertehimmel des Gewerbevereins spiegelten, zeigt die Modernisierung eine wesentlich sachlichere Formensprache und eine Zurücknahme der dekorativen Elemente.[2] Damit hielt eine Versachlichung Einzug in den Saal der Gewerbehaus-Kapelle.
Es war ein Spezifikum der Dresdner Geschichte, dass an diesem Gedanken der Multifunktionalität im Laufe des 20. Jahrhunderts festgehalten wurde. Nach der Zerstörung des ersten Saals der Dresdner Philharmonie im Februar 1945 dauerte es fast 25 Jahre, bis mit dem Kulturpalast ein neuer adäquater Saal für die Konzerte der Dresdner Philharmonie zur Verfügung stand.

Der Kulturpalast prägte nunmehr die nach sozialistisch-modernistischen Prinzipien gestaltete Dresdner Innenstadt und wies der Kultur einen zentralen Platz zu. Dieser diente nicht nur den Sinfoniekonzerten der Philharmonie und anderen musikalischen Veranstaltungen, sondern auch Tagungen, Festbällen und Unterhaltungsveranstaltungen. Für die Sinfoniekonzerte bot dieser Saal erheblich mehr Hörern Platz (2415 statt 2057) und beeinflusste das Erleben der Musik durch die modernistische Formensprache und durch den Verzicht auf ikonografische Verzierungen oder Gemälde mit Musikbezug. Allerdings litt die Akustik unter dem Primat der Architektur und den räumlichen Anforderungen für nichtmusikalische Zwecke. Die akustischen Erfahrungen entsprachen häufig nicht den Erwartungen der Hörer, und die Musikkritiker der Dresdner Zeitungen bemerkten des öfteren Schwierigkeiten beim Musikhören und Unausgewogenheiten bei der Klangwahrnehmung. Sie kritisierten die Unterschiede beim Hören vom Parkett und Rang aus, bemängelten eine fehlende Vermischung der Einzelklänge oder bemerkten akustische Störungen der Entlüftungsanlage.[3]

Erst der Neueinbau des Konzertsaals (2017) schuf diesbezüglich eine neue Situation: Er verringerte die Zuhörerzahl (1754) änderte die Grundform, integrierte eine Orgel und ordnete alles dem konzentrierten Hörerlebnis von Musik unter (Abb. 11a). Die neue Form des Konzertsaals folgte dem Beispiel von Hans Scharouns Berliner Philharmonie (1963) (Abb. 11b), die gemeinhin als Prototyp eines neuen Konzertsaals gilt und bis heute Vorbild für zahlreiche Konzertsaalprojekte von Leipzig bis Los Angeles, von Paris bis Hamburg ist. Scharoun hatte mit der traditionellen Schuhschachtel-Form gebrochen und das Orchester in das Zentrum des Saals gestellt. Mit Scharouns Worten gesprochen befand sich das Orchester in einer *»Talsohle«*, die nun *»umringt von den ansteigenden Weinbergen«* der Zuschauerblöcke war.[4] Die Hörerplätze wurden nun nicht mehr als eine zusammenhängende Gruppe platziert, sondern terrassenförmig angeordnet, sodass neue, kleinere Einheiten von Hörern entstanden (Abb. 11a). Dies ist der Grund, warum Scharouns Architektur als ein Ausdruck einer demokratischen Hörkultur gilt, in der verschiedene urbane Gruppen zusammenkommen, in sichtbarem Kontakt stehen und durch ein gemeinsames akustisches Erlebnis zusammenfinden. An diese Ideale anknüpfend verbindet der Dresdner Kulturpalast damit auf einzigartige Weise drei Jahrhunderte miteinander: Die Stadt verfügt nun über einen Saal, der nach außen seine historische Verknüpfung mit der Dresdner Stadtgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht verkennt und der über die akustischen Möglichkeiten eines modernen stadtbürgerlichen Konzertsaals des 21. Jahrhunderts verfügt, ohne die Ideale einer Kunst des Hörens aufzugeben, wie sie seit dem frühen 19. Jahrhundert auch in Dresden verfolgt worden war.

11a → Blick von der Chorempore in den neuen Konzertsaal des Kulturpalasts, Dezember 2019
11b → Philharmonie Berlin

Der Konzertsaal mit Weinbergterrassen: Ausdruck einer demokratischen Hörkultur

Hören in Gemeinschaften

Auch wenn die Anleitungen für die Kunst des Hörens sich vornehmlich auf den individuellen Hörer bezogen, so findet das Hören im Sinfoniekonzert immer in der Gemeinschaft mit anderen statt – das Sinfoniekonzert ist wesentlich eine soziale Gemeinschaftserfahrung. Als die Musik mit dem Aufstieg des Konzerts nicht mehr nur zu königlichen Höfen und Kirchen gehörte und eigene Strukturen ausbildete, begann sich das Hören zu demokratisieren, indem die Stadtbürger Zugang zur Musik erhielten und ein Publikum entstand. Dieses Publikum spezialisierte sich auf das Musikhören und bildete eigene Konventionen aus, wie sich die Konzertbesucher während eines Hörerlebnisses zu verhalten hatten. Während solche sozialen Hörerlebnisse in erster Linie in Konzertsälen gemacht werden konnten, zeigen die Abbildungen aus der Hörgeschichte der Dresdner Philharmonie, wie auch Gärten und Parks, Kirchen und Fabrikhallen geeignete Orte hierfür werden konnten (Abb. 12a). Die Fotografie eines Freiluftkonzerts in Pillnitz von 1955 während einer Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie gibt ein Bild von der bürgerlichen Tradition des gemeinschaftlichen Konzertbesuchs (Abb. 12b), die nach Kriegsende oft nur im Freien weiter ausgeübt werden konnte, um einen angemessenen Hörerkreis zu versammeln.

12a → Konzert mit Beethovens Neunter in der Kreuzkirche unter Michel Plasson, 24. Oktober 1996
12b → Freiluftkonzert Pillnitz, mit den *Jahreszeiten* von Haydn, Pfingsten 1955
13 → Publikum im Deutschen Hygiene-Museum, 1960er-Jahre

Seit Anbeginn entwickelten sich Sinfoniekonzerte zu sozialen Fixpunkten im bürgerlichen Stadtleben. Sie erfüllten vor allem zwei Funktionen:
Erstens dienten sie den Hörern dazu, sich auszutauschen, die eigene Familie vorzuführen und ihren sozialen Status zu zeigen und, wie auch Dresdner Quellen berichten, um die Töchter und Söhne des bürgerlichen Publikums zu verheiraten. Bilder der Hörer zeigen oft eine Homogenität von Moden und Verhaltensweisen. Anhand von Kleidern und Hüten kann man genauso wie in kleinen Gesten und Ritualen erkennen, wie sich die gemeinsame Aufmerksamkeit durch die Zeiten verändert hat (Abb. 13).

Ein Freiluftkonzert der Dresdner Philharmonie in Bad Pyrmont, wo das Orchester um 1930 regelmäßig zu Gast war, zeigt offenbar kurz vor Beginn des Konzerts, wie sich die Hörer unterhielten und auf das Konzert gemeinsam vorbereiteten (Abb. 14).

Zweitens wurden Konzerterfahrungen auch dafür genutzt, sich als ein soziales Ganzes vorzustellen. Nach Meinung der Zeitgenossen stellte sich ein solches Gemeinschaftsgefühl besser und schneller im Konzert her als in anderen Kunstrichtungen, wie zum Beispiel der Musikschriftsteller Karl Storck 1906 formulierte: *»[die Musik] besitzt zweifellos die stärksten Kräfte für die Erzeugung des Gefühls der Zusammengehörigkeit, überhaupt für die Erzeugung und Aussprache gemeinschaftlicher Empfindung.«*[2] Eine solche enge Verknüpfung von Gemeinschaft und Musikhören hat insbesondere in Zeiten fundamentaler gesellschaftlicher Wendepunkte zu Überhöhungen und einer Offenheit für nationalistische und politische Zuschreibungen für das Publikum durch das gesamte 20. Jahrhundert gesorgt. Die englischen Historiker Neil Gregor und Tom Irvine haben solche Vorstellungswelten als »Dreams of Germany« mit Blick auf das Konzert beschrieben, wenn ideale und scheinbar unverrückbare soziale Begriffe wie Volk oder Nation sich häufig mit Publikum und selbstverständlich auch mit den Musikern verbanden.[3] Wie andere kulturelle Veranstaltungen auch, zeigen Bilder des Hörens, wie anfällig das Publikum für eine solche politische Indienstnahme war, wenn es zum Beispiel als Mikrokosmos der deutschen Nation in der Zeit des Ersten Weltkriegs oder als Repräsentation der »werktätigen Bevölkerung« während der DDR-Zeit gesehen wurde.[4] Es gibt auch Beispiele, wo soziale und nationalistische Vorstellungen miteinander verknüpft werden konnten, wie zum Beispiel bei Arbeiterkonzerten, die im Rahmen nationalsozialistischer Kulturaktivitäten stattfanden (Abb. 15).

Aus Sicht der Konzertorganisatoren sollten solche Symbole den kollektiven Charakter der Hörerfahrung stärken, und sie wurden in beiden deutschen Diktaturen verwendet. In der Zeit nach der Eröffnung des Kulturpalasts 1969 war mit den Konzerten die Hoffnung verbunden, dass die gemeinsamen Hörerlebnisse einen wichtigen Beitrag *»zur geistigen Formung des neuen, sozialistischen Menschen«* leisten (Abb. 16).[5] Aber nicht nur die Hörer, auch die Musiker konnten Gegenstand einer solchen Inszenierung einer nationalen Gemeinschaft werden, etwa wenn die Dresdner Philharmonie schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg gepriesen wurde als eine Botschafterin des »neuen friedlichen Deutschland«, der DDR, insbesondere durch ihre zahlreichen Reisen nach Westeuropa.[6] Allerdings war das Orchester nur wenige Jahre zuvor als Repräsentant des nationalsozialistischen Deutschlands in eben diesen Ländern unterwegs gewesen und hatte Konzerte für Wehrmachtssoldaten veranstaltet.[7] Die Inszenierung einer über das Konzert hinausgehenden Gemeinschaft konnte konkrete politische Inhalte unterstützen und Hörerlebnisse prägen.

14

15

16

14 → Vor dem Musikpavillon in Bad Pyrmont, Pfingsten 1930
15 → Konzert in den Eisenbahn-Werkstätten Leipzig, wohl mit dem Orchester des Mitteldeutschen Rundfunks (Mirag), Dirigent: Theodor Blumer, zwischen 1933 und 1942
16 → Beethovens Neunte unter Heinz Bongartz im Festsaal des Kulturpalasts, 1. Zentrales Rätetreffen der Pionierorganisation »Ernst Thälmann«, 18. August 1972

Viele Fotografien des Konzertpublikums sehen ein lohnenswertes Motiv darin, das Publikum als Ganzes darzustellen. Sie zeigen die Hörer als eine Masse, als eine Einheit und als eine Macht. Sie belegen, dass das Hören von Musik ein sozialer Vorgang ist und welch bedeutende Stellung die Musik im Leben der Städte einnahm und bis heute einnimmt (Abb. 11a, s. S. 26/27). Aber solch eindrucksvolle Darstellungen einer Synthese von Räumen und Hörern sollten nicht darüber hinwegtäuschen, wie sehr sich die einzelnen Hörer in Wirklichkeit voneinander unterscheiden – eine Einheit des Publikums bedeutete immer auch eine Einheit in Vielfalt. Dies betrifft nicht nur die Differenzierung, die im Konzert durch Preisgestaltung und Anordnung der Sitzplätze möglich ist, sondern auch das Hören von Musik selbst, das von persönlichen Voraussetzungen wie zum Beispiel den eigenen Vorlieben und der musikalischen Bildung abhängt. Insbesondere in der Gegenwart, seitdem öffentliche Gesten immer mehr in den Hintergrund getreten und Normen eines »stillen« Hörens mehr oder weniger durchgesetzt sind, darf das scheinbar uniforme Hören von Musik nicht über die mannigfaltigen individuellen Hörweisen hinwegtäuschen, die das Konzertleben wie auch den Musikkonsum insgesamt charakterisieren.

Hörer und Hörerinnen im Konzert

AUDITIVE VERSENKUNG

Die Abbildungen 17a und 17b sind sich erstaunlich ähnlich: Eine Frau sitzt nach vorne gebeugt und hört Musik; sie hat den Kopf in die rechte Hand gestützt und verdeckt ihre Augen. Ihre Sinne sind ganz auf das Hören konzentriert, nichts Visuelles stört das Musikerlebnis, die äußere Welt spielt keine Rolle. Es sind besonders eindringliche Bilder vom Musikhören, weil die Gestik und die Körpersprache eines intensiven, ganz nach innen gekehrten Wahrnehmungsvorganges festgehalten werden. Wir sehen nur die äußere Haltung, was in den Frauen vorgeht, können wir nur vermuten. Es kann ein Fokussieren auf die Musik sein, ein Eintauchen in die Klänge, ein intensives Gefühlserleben, Traurigkeit, Melancholie, ein Assoziieren von Bildern und Gedanken, vielleicht auch ein Träumen oder einfach Erschöpfung und Müdigkeit, die sie verbergen möchten. Es sind Bilder von einer durch Musik und Konzert ermöglichten Hörpraxis, einer Kunst der auditiven Versenkung.

Was hören die Frauen, wo sitzen sie? An dieser Stelle muss man die Beschreibung trennen. Das linke ist ein Gemälde (Abb. 17a) von 1883, gemalt von Fernand Khnopff, es heißt *Schumann hören*. Das rechte Foto (Abb. 17b) nahm der Fotograf Richard Peter jun. 1955 während einer Zwinger-Serenade auf, es ist Teil einer Fotoreportage über den Generalmusikdirektor der Dresdner Philharmonie Heinz Bongartz.

17a → Fernand Khnopff: *Schumann hören*, 1883
17 b → Publikum einer Zwinger-Serenade, 1955

Doch was genau gespielt wurde, ist weder für das Gemälde noch für das Foto wichtig. Beide Bilder thematisieren das Hören selbst, die Wirkung von Musik und die Hörsituation, in der diese Wirkungen erfahren werden können. Die Haltung der beiden Frauen ist uns vertraut. Auch heute noch, im Jahr 2020, können wir so wie diese Frauen im Konzert sitzen, können uns, obwohl wir in einer großen Gemeinschaft im Konzertsaal zusammenkommen, zurückziehen, während die Musik erklingt und können uns allein, und zugleich von vielen Menschen umgeben, in die Musik vertiefen. Diese Hörhaltung des Rückzugs nach innen ist, historisch gesehen, ein Erbe aus der Frühromantik. Wilhelm Heinrich Wackenroder beschreibt in der Figur des Tonkünstlers Joseph Berglinger einen Hörer, der die Umgebung ausblendet und sich auf die Musik konzentriert: *»Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre – ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen. Der geringste Ton entschlüpfte ihm nicht, und er war von der angespannten Aufmerksamkeit am Ende ganz schlaff und ermüdet.«*[1]

Die Frau in Khnopffs elegantem Salon scheint allein zu hören, die klavierspielende Person wird nur am Bildrand angeschnitten, aber die junge Frau in der Zwinger-Serenade ist von Hunderten von anderen Menschen umgeben. Andere um sie herum, das zeigt das Bild auch, schauen beim Hören offensichtlich gebannt in Richtung Bühne. Mitten in der Öffentlichkeit quasi privat zu hören – dass dies möglich ist, verdankt sich einer Verhaltensnorm, die sich parallel mit der romantischen Musikästhetik herausbildete und sich erst langsam im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzte. Durch die Disziplin der Sitznachbarn, die nicht sprechen, flüstern oder dazwischen applaudieren (wie es noch zur Zeit Beethovens üblich war), sondern die wiederum ihre eigenen Formen des stillen Hörens praktizieren, wird der individuelle Rückzug ins Innere möglich. Es ist ein ungeschriebenes »Bitte nicht stören!«, das gilt, wenn die Musik beginnt. Dass dies keineswegs selbstverständlich ist, zeigen andere Konzertformen, vom Kurkonzert an Kaffeetischen bis zum Popkonzert in großen Arenen. Sie fordern und ermöglichen eine stärkere Interaktivität, Körperlichkeit (Mitklatschen und Tanzen) und Gemeinschaftlichkeit des Musikerlebens, in der eine solche auditive Versenkung nur schwerlich möglich und sinnvoll wäre.

18a → *Concertpublikum*, Holzschnitt von Alfred Heide nach einem Gemälde von René Reinicke, 1899
18b → Das Publikum in der ersten Reihe bei der Eröffnung des Kulturpalasts, 7. Oktober 1969

BLICKE IN DIE SITZREIHEN

Die Blicke in die Sitzreihen von drei Konzertsälen (Abb. 18a, 18b, 18c, 18d) sind ebenfalls Dokumente einer Geschichte der Hörkunst. Auch sie machen das hörende Publikum zum Thema des Bildes und auch hier sind die Parallelen erstaunlich. Der alte Herr im Parkett der Berliner Philharmonie um 1900 (Abb. 18a, ein Holzschnitt nach einem Gemälde von René Reinicke, 1899) in der Bildmitte hat fast die gleiche Haltung wie die junge Frau in der Zwinger-Serenade (Abb. 17b) und wie einige Konzertbesucher und -besucherinnen im Rang des neuen Dresdner Konzertsaals (aufgenommen im Februar 2020, Abb. 18c und 18d). Das Gemälde von 1899 zeigt eine fast fotografische Intention in der Weise, wie lebensnah die Hörerinnen und Hörer hier porträtiert werden. Sicher war es auch Reinickes Absicht, hier die begüterte städtische Zuhörerschaft zu zeigen, die sich, in das feinste Abendkleid gewandet und eingehüllt in den edelsten Pelz, die besten Plätze leisten kann. Doch keiner von ihnen scheint ins Konzert gekommen zu sein, allein um gesehen zu werden. Reinickes Bild ist auch ein Bild über die Macht der Musik und die Praxis des Hörens. Alle Porträtierten hören auf ihre je individuelle Weise zu, sind auf sich oder die Musik konzentriert und signalisieren dies durch die Körperhaltung, die sie einnehmen. Reinickes Bild ist eine regelrechte Publikumsstudie, denn er setzt die Porträts von gegensätzlichen Hörweisen nebeneinander und wechselt sie miteinander ab. Hierin ist das Bild wiederum in hohem Maße konstruiert und komponiert. Das Paar vorn schaut beim Hören in das Programmheft und praktiziert damit ein durch stilles Lesen begleitetes Hören, bei dem man mit der Musik zugleich Wissen über sie aufnimmt, und sei es, dass man sich vergewissert, von wem das nächste Stück ist oder in welchem Satz man sich befindet.

Die Rolle der Programmzettel und -hefte für die Kunst des Hörens wurde erst in den vergangenen Jahren näher erforscht. Im Bedürfnis nach Wissen darüber, was man hört und auf was man hören soll, ist das Ideal eines informierten Hörens greifbar, das Wertvorstellungen über Werke und über »die Musik« tradiert.[2] Doch auf Reinickes Publikumsstudie sitzen solche Bildungshörer und -hörerinnen direkt neben anderen, die eher in einer Haltung wie Joseph Berglinger verharren. Neben

18c → Publikum im Parkett, Konzertsaal im Kulturpalast,
22. Februar 2020
18d → Publikum auf dem Rang, Konzertsaal im Kulturpalast,
22. Februar 2020

dem lesenden Paar sitzen der bereits erwähnte alte Herr und eine junge, im schulterfreien Weiß gekleidete Frau, beide haben den Programmzettel auf dem Schoß und schauen wie abwesend nach unten oder zur Seite. Dann folgen wieder zwei Herren, die gemeinsam in das Programm schauen und dann wieder zwei Frauen und zwei Männer, der eine in Uniform, die hörend vor sich hin sinnen, wobei der vordere sogar den Kopf fast auf den Knien hat, ähnlich wie die junge Frau in der Zwinger-Serenade (s. Abb. 17b). Erst die letzten, gerade noch erkennbaren Köpfe in der Reihe (und vielleicht auch die Frau im Hermelinpelz) scheinen direkt auf die Bühne und die Musizierenden gerichtet.

Das Dresdner Publikum, das Björn Kadenbach am 22. Februar 2020 fotografierte (Abb. 18c und 18d), zeigt eine ähnliche Vielfalt von Haltungen, auch wenn der ganz nach vorne übergebeugte Hörer fehlt. Und doch scheinen die Dresdner Zuhörer und Zuhörerinnen viel klarer auch mit den Augen auf die Musik ausgerichtet zu sein, nicht nur mit den Ohren. Der Vergleich 1899 mit 2020 macht noch deutlicher sichtbar, dass Reinicke versuchte, ein nach innen gewendetes Musikhören zu beschreiben, in dem der Hörsinn und die inneren Hörvorgänge wichtiger sind als das Geschehen auf der Bühne. Viele andere Dinge fallen auf, zum Beispiel, dass der Dresscode im 21. Jahrhundert sehr viel offener ist; das Bild ist nicht nur als Foto farbig, auch die Zuhörerschaft scheint bunter zusammengewürfelt. Keiner schaut während der Musik in das Programmheft, doch einige haben das Programm auf den Knien liegen. Die Fokussierung nach außen gilt noch mehr für das Publikumsbild aus dem alten Kulturpalast (Abb. 18b). Hier ist man überrascht, wie stark alle Blicke auf die Bühne fixiert sind: Wird da wirklich Musik gehört oder hält jemand gerade eine Rede, die alle gespannt verfolgen? Kann man Bildern vom Hören ansehen, ob auf der Bühne gerade musiziert oder gesprochen wird? Tatsächlich handelt es sich hier um die festliche Eröffnung des Kulturpalasts am 7. Oktober 1969, auf dem Programm stand die Neunte Sinfonie von Beethoven. Vielleicht erklärt der offizielle Charakter dieses besonderen Abends auch die ungewöhnlich homogene Haltung fast aller Abgebildeten. Niemand weicht von einer aufrechten Sitzhaltung ab, keiner schlägt die Beine übereinander, keine lehnt sich nach vorn, tanzt aus der Reihe. Darin steht dieses Bild im wohl größten Gegensatz zu Reinickes Publikumsstudie aus der Kaiserzeit, aber auch zum entspannt konzentrierten Dresdner Publikum von 2020. Dem Bild der Kulturpalasteröffnung ist eine respektvolle Steifheit anzumerken, die auch der Tatsache geschuldet sein könnte, dass alle Abgebildeten wussten, dass sie fotografiert werden. Hier in der ersten Reihe, an einem solchen Abend, sitzt man anders als im obersten Rang, man wird gesehen. Damit hat dieses Publikumsbild vielleicht auch etwas Gestelltes, Künstliches, das eine Botschaft über die Atmosphäre und den Charakter des Ereignisses übermitteln will. Bildern des Hörens ist nie ganz zu trauen, aus welcher Zeit auch immer, jedenfalls nicht auf den ersten Blick, sie bleiben immer interpretationsbedürftig, vor allem, wenn man etwas über das Musikhören erfahren möchte.

Kann man auf Bildern vom Hören sehen, ob auf der Bühne musiziert oder gesprochen wird?

»Das Bestehen des Philharmonischen Orchesters ist die Grundlage für einen wesentlichen Teil der Dresdner Musikentwicklung ... Der Ausfall des Philharmonischen Orchesters würde eine nicht wiedergutzumachende, schwere Schädigung unserer Stadt und ihres alten weithin wirkenden Rufes als einer Stätte wertvollster Kunstpflege bedeuten.«

(AUSSCHUSS FÜR KUNSTPFLEGE
DES DRESDNER VERKEHRSVEREINS, 1920)

1870

GEWERBEHAUSSAAL –
DER ERSTE DRESDNER
KONZERTSAAL
ORCHESTER FÜR BÜRGER
BILDUNGSAUFTRAG
PHILHARMONISCHE KONZERTE
BRAHMS, DVOŘÁK,
TSCHAIKOWSKI, STRAUSS
AM PULT
TOURNEE NACH NORDAMERIKA
VOLKS-SINFONIE-
KONZERTE
RUNDFUNKAUFNAHMEN
IMMER WIEDER BEDROHT:
DIE EXISTENZ
DES ORCHESTERS

1933

Hermann Gustav Mannsfeldt, Kapellmeister des Gewerbehauses, 1871–1885

Konzertsaal Gewerbehaus
Ostra-Allee 13.
Fernsprecher 21104.

Der Konzertsaal enthält 1750 Sitzplätze und 500 Stehplätze.

29. NOVEMBER 1870 →

Das Stadtmusikkorps eröffnet unter der Leitung von Stadtmusikdirektor Moritz Erdmann Puffholdt mit der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* von Ludwig van Beethoven und der *Jubel-Ouvertüre* von Carl Maria von Weber den neuen Saal im Gewerbehaus, dem Vereinshaus des Dresdner Gewerbevereins.

Die Eröffnung des Veranstaltungssaals im Anbau des Gewerbehauses gilt als Geburtsstunde des Gewerbehausorchesters, aus dem die Philharmonie hervorgeht – ein wichtiger Schritt in der Entwicklung des öffentlichen, von Hof und Adel unabhängigen bürgerlichen Konzertwesens der Stadt. Gleichzeitig beginnt die Auflösung des Stadtmusikkorps, das am Ende der dreihundertjährigen Tradition der Dresdner Stadtkapelle steht.

Dresden erhält mit dem Gewerbehaussaal seinen ersten großen Konzertsaal. Die Mittel für den Bau des Saals waren durch den Vertrieb von Anteilscheinen zu fünf Talern zusammengebracht worden. Der Chronist des Gewerbevereins spricht von einem dauerhaften *»Ruhmesblatt deutschen Bürgersinns«*.
Der Saal (Architekt: Bernhard Schreiber) hat rund 2.000 Plätze, die Bestuhlung ist variabel. Auf diese Weise ist es möglich, sowohl Bankette abzuhalten als auch Konzerte oder Vorträge zu veranstalten. Die Akustik ist hervorragend. Dem Selbstverständnis des Gewerbevereins entsprechend ist der Saal mit neuester Technik ausgestattet: Viele Vorträge finden mit Lichtbildern, Filmausschnitten und Hörbeispielen von Schallplatten statt. Der Fotoapparate-Hersteller Ernemann stiftet die neueste Lichtbildtechnik.

3. DEZEMBER 1870 →

Unter Puffholdts Leitung findet das erste große Sinfoniekonzert mit Beethovens Fünfter Sinfonie und anderen Werken statt. Die Sinfoniekonzerte an Samstagen im neuen repräsentativen Rahmen des Gewerbehaussaals sind zukunftsweisend: Mit namhaften auswärtigen Gastkünstlern und in besonders großer Besetzung stellen sie eine Innovation gegenüber den volkstümlichen Programmen dar, die das Stadtmusikkorps weiterhin jeden Sonntagnachmittag und -abend anbietet, und den Konzerten, die es weiterhin an Wochentagen unter anderem in der »Großen Wirtschaft« im Großen Garten, im »Schillerschlößchen« und im Hôtel de Saxe gibt. Puffholdt führt auch die Tradition ein, an den Weihnachts- und Ostertagen sowie zu Silvester und Neujahr Konzerte zu veranstalten – sie hat sich bei der Dresdner Philharmonie bis in die Gegenwart erhalten.

1871 →

Hermann Gustav Mannsfeldt folgt Puffholdt im April 1871 als Kapellmeister des Gewerbehauses. In die »Mannsfeldt'sche Kapelle« übernimmt er Musiker von Puffholdt sowie 32 Musiker, die er aus seiner bisherigen Tätigkeit in Kassel mitbringt.

Die Ära Mannsfeldt ist für den Aufbau des Konzertwesens am Gewerbehaus und damit des Orchesters eine entscheidende Zeit. Die Programme bestehen wie bei Puffholdt aus vielen Titeln in mehreren »Abteilungen«, doch richtet Mannsfeldt auch »Concerte ohne Tabakrauch« und Gastronomie ein und baut eine Reihe mit »Historischen

Im Saal des Gewerbehauses:

Philharmonische Concerte

unter Leitung von

Jean Louis Nicodé.

Dinstag, den 16. November 1886, Abends 7 Uhr präcise:

Zweites Concert.

Orchester:

Die auf 70 Mitglieder verstärkte Kapelle des Gewerbehauses.

Solist:

Herr Dr. Hans von Bülow.

Programm.

1. Ouvertüre zu: „Anacreon" . . . . . Mazurek.
2. Klavier-Concert Es-dur, op. 73 . . . . . L. v. Beethoven.
   Allegro. — Adagio un poco mosso. — Rondo.
   (Klavier: Herr Dr. Hans von Bülow.)
3. „Des Sängers Fluch", Ballade (zum ersten Mal) . . . . H. v. Bülow.
4. Klavier-Concert G-dur, op. 58 . . . . . L. v. Beethoven.
   Allegro moderato. — Andante con moto. — Rondo vivace.
   (Klavier: Herr Dr. Hans von Bülow.)
5. Polonaise aus: „Struensee" . . . . . Meyerbeer.

Concertflügel: Bechstein.

Während der Musik bleiben die Thüren geschlossen.

Mittwoch, den 1. Dezember 1886.

Drittes Philharmonisches Concert unter Leitung von Jean Louis Nicodé.

Solist: Herr Francis Planté.

PROGRAMM: Ouvertüre „Egmont" . . Beethoven. — Klavier-Concert G-moll . . Mendelssohn. — Faust-Sinfonie mit Männerchor und Tenorsolo . . Fr. Liszt.

Concert-Direction Hermann Wolff.

Programmzettel
»Philharmonisches Concert«,
16. November 1886

DER DRESDNER GEWERBEVEREIN

1834 gegründet, ist der Gewerbeverein von Beginn an eng mit dem städtischen Leben verbunden. Zu den Mitgliedern des Vereins gehören einflussreiche Dresdner Bürger wie Johann Heinrich Ernemann, Gustav Stresemann, August Lingner, Hans Erlwein und Hermann Krone. Er vereint Professoren, Gewerbetreibende, Industrielle, Kaufleute, Ingenieure, Apotheker, Verwaltungsbeamte und wird so zu einem gesellschaftlich einflussreichen Ort in Dresden mit einem Ausschuss für gesellige und bildende Veranstaltungen. *»Der Zweck des Gewerbevereins ist: Förderung des vaterländischen Gewerbewesens durch gegenseitige Belehrung und gemeinschaftliches Zusammenwirken.«* (Vereinsstatuten). In diesem Zusammenhang engagiert der Gewerbeverein sich auch für eine kontinuierliche Konzertpflege und schließt zunächst mit dem Stadtmusikdirektor ein Abkommen über die Durchführung von Konzerten.

Concerten« auf, die einen noch höheren Bildungsanspruch haben. Im Zentrum stehen Werke von Beethoven, Brahms, Wagner und Rubinstein.

Die Sinfoniekonzerte der »Mannsfeldt'schen Kapelle« *etablieren sich als »Sammelplatz des musikliebenden Dresdner Publikums«.* (Dieter Härtwig, 1970)

NOVEMBER 1871 →

»Die Mannsfeldt'schen Concerte ... erfreuen sich der ungeschwächten, ja zunehmenden Theilnahme des kunstsinnigen Publikums - ohne Tabakrauch ... Möchte aber wenigstens in den Symphonie-Concerten darauf gesehen werden, daß während der Musik nicht Kaffeetassen und Biergläser allzulaut sich vernehmen lassen.« (»DA«)

ENDE APRIL 1872 →

»Herr Mannsfeldt hat sich ... den Beifall und die Anerkennung aller musikliebender Bewohner Dresdens erworben. Er bot jedem etwas, jeden Geschmack wußte er zu befriedigen, ohne einseitig zu werden. Den Bürger, welcher mit Weib und Kind sich nach des Tages Mühe erholen wollte, erfreute er mit Tänzen und Opernmelodien, den Musikkenner mit ausgezeichneter Wiedergabe klassischer Werke, und auch der der neuesten Richtung angehörende Musiker fand in den Concerten seine Lieblinge vertreten. ... Herr Mannsfeldt verfügt aber über ein Orchester, in welchem sich nicht nur gute Musiker, sondern auch wahre Künstler befinden.« (»DA«)

1871/72 →

Bis zum Umzug in die neue Semperoper 1878 veranstaltet auch die Königliche Kapelle ihre Sinfoniekonzerte im Gewerbehaussaal.

1875 →

Gastspiel von Anton Rubinstein. Er ist bis 1894 häufiger Gast.

VOR 1879 →

Eugène Ysaÿe ist Konzertmeister des Gewerbehausorchesters, das noch längere Zeit Mannsfeldt'sche bzw. Gewerbehaus-Kapelle heißt.

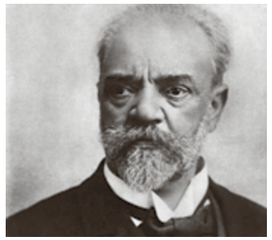
5. MÄRZ 1884 →

Johannes Brahms gibt im Gewerbehaus ein Gastspiel mit eigenen Werken: Er tritt als Solist in seinem d-Moll-Klavierkonzert auf und dirigiert die Kantate *Rinaldo* und die *Alt-Rhapsodie*.

1885 →

Hermann Mannsfeldt geht nach Berlin und übernimmt die Leitung der »Bilse'schen Kapelle«, die sich nach der Gründung des Berliner Philharmonischen Orchesters neu konstituiert hat.

rechts → Gäste am Pult:
Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Peter I. Tschaikowski und Richard Strauss
unten → Jean Louis Nicodé



»Sehr bedeutend für das Musikleben Dresdens ins Gewicht fallend ist, daß Herr Mannsfeldt ein großes, vollstimmiges Orchester, wie solches außer der Königl. Kapelle früher hier nicht vorhanden war, beschafft und stets auf dem Standpunkt tüchtiger Leistungsfähigkeit erhalten hat, also ein Orchester, das für große Aufführungen in der Kirche und im Concertsaal geeignet, ohne welches – namentlich in neuerer Zeit, wo die Königl. Kapelle durch die leider nur allzu zahlreichen Opern-Vorstellungen sehr stark in Anspruch genommen ist – jene großen Aufführungen gar nicht zu ermöglichen gewesen.« (»DA«)

Michael Zimmermann übernimmt das Amt des Kapellmeisters. Das Orchester wird offiziell in »Kapelle des Gewerbehauses« umbenannt, die der Gewerbeverein nun wie eine hauseigene Körperschaft übernimmt. Sie hat 70 Mitglieder. Zimmermann hat zwar eine gute Presse, ist jedoch mit seinen Erfahrungen als Militärkapellmeister dem bereits erreichten Niveau des Gewerbehausorchesters wohl nicht ganz gewachsen und leitet die Orchesterkonzerte nur für eine Saison.

Erstmals wird der Begriff »philharmonisch« verwendet: Hermann Wolff, der erste deutsche Musikunternehmer modernen Stils, richtet 1885 mit dem Gewerbehausorchester nach dem Vorbild seiner Berliner Konzertreihe in Dresden »Philharmonische Konzerte« ein, in denen sie mit bis zu 70 Musikern spielt. Die Konzerte werden von Jean Louis Nicodé geleitet. Er dirigiert eigene Werke, ist aber auch eifriger Verfechter von Berlioz, Liszt, Wagner, Tschaikowski, Strauss und Bruckner. Die Konzerte genießen deutschlandweit ein hohes Renommé.

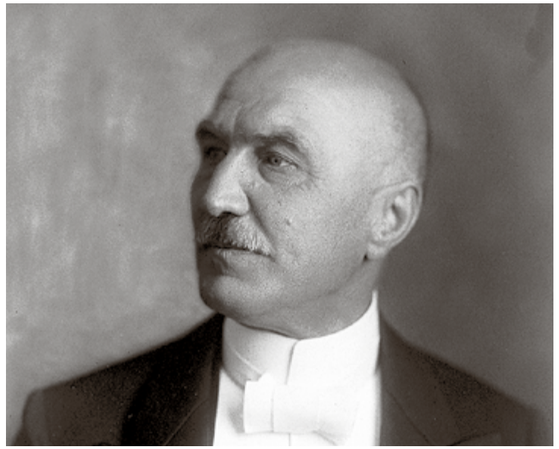
Neben anderen Gastdirigenten tritt mit Adolf Hagen nach Franz Wüllner ein zweiter Dresdner Hofkapellmeister auch an das Pult des Gewerbehausorchesters.

1886-90 →

Ernst Stahl übernimmt die Leitung des Gewerbehausorchesters. Er führt die auf musikalische Bildung abzielenden »Historischen Concerte« wieder ein.

1888/89 →

Im Rahmen der »Philharmonischen Konzerte« hat Richard Strauss beim Gewerbehausorchester sein Dresdner Debüt als Dirigent – mehr als ein Jahrzehnt vor seinen Triumphen als Komponist an der Dresdner Oper. Peter I. Tschaikowski dirigiert seine Vierte Sinfonie und sein b-Moll-Klavierkonzert und Antonín Dvořák führt seine Fünfte Sinfonie mit dem Gewerbehausorchester auf.



JEAN LOUIS NICODÉ

1853 bei Posen geboren, studiert Nicodé an der Berliner Neuen Akademie der Tonkunst, ist zunächst als Pianist erfolgreich und wird 1878 als Hauptlehrer für Klavier an das Dresdner Königliche Konservatorium berufen. Von 1885 bis 1888 dirigiert er die »Philharmonischen Konzerte« mit dem Gewerbehausorchester, die für dessen Entwicklung von großer Bedeutung sind.
1888 zieht er sich zurück, um sich dem Komponieren zu widmen. 1893 bis 1900 leitet er in Dresden die »Nicodé-Konzerte«, für die er das Chemnitzer Städtische Orchester engagiert und einen eigenen Chor bildet.
Er stirbt 1919 in Langebrück.

Die Gewerbehauskapellmeister Henrik Willy Olsen (links, 1903–1915) und Friedrich August Trenkler (rechts, 1890–1903)

1890–1903 →

In einer wirtschaftlich schwierigen Zeit übernimmt der beliebte Militärkapellmeister, der Königliche Musikdirektor Friedrich August Trenkler, die Konzerte des Gewerbehausorchesters auf eigene Rechnung. Er bietet neben den »Gewerbehaus-Concerten« verstärkt populäre Konzerte an: »Volkstümliche Konzerte«, »Tischkonzerte«, »Novitätenkonzerte«, Konzerte mit Ball, Konzerte mit Chorvereinigungen. Außerdem gibt es »Virtuosen-Concerte«. Als Solisten sind unter anderem Julius Klengel, Friedrich Grützmacher und Wilhelm Backhaus zu erleben. Das Orchester hat etwa 50 Musiker, für einzelne Konzerte wird es auf 75 Musiker aufgestockt.

1894 →

Die Dresdner Konzertdirektion Franz Ries gründet die »Philharmonischen populären Künstlerkonzerte«, die ab 1899 »Philharmonische Konzerte« und von 1908 bis 1915 »Große Philharmonische Konzerte« heißen: Im Vordergrund stehen gastierende Solisten, die Abonnements sind preiswert. Diese Konzerte sind das künstlerisch-gesellschaftliche Pendant zu den Opernhauskonzerten. Als Solisten werden unter anderem Eugène Ysaÿe, Pablo de Sarasate, Eugène d'Albert, Ferruccio Busoni, Joseph Joachim, Carl Flesch, Pablo Casals, Sergei Kussewitzki und Hans von Bülow verpflichtet.

1904 →

Der Stadtarchivar Otto Richter resümiert in seiner »Geschichte der Stadt Dresden in den Jahren 1871 bis 1902«: *»Mit der Königlichen Kapelle hat nie ein Orchester der Stadt in Wettbewerb treten können, doch sind die 1872 bis 1885 vom Direktor Mannsfeldt und 1890 bis 1903 von Trenkler geleiteten ständigen Konzerte im Gewerbehause der musikalischen Geschmacksbildung weiter Kreise förderlich gewesen.«*

1903–1915 →

Henrik Willy Olsen ist Kapellmeister und führt das Orchester wie Trenkler als Unternehmer. Er war zuvor Konzertmeister unter Trenkler gewesen. Nach der Ära Mannsfeldt ist diejenige unter Olsen die bisher erfolgreichste für das Gewerbehausorchester. Olsen setzt sich für Entwicklung des Publikumsgeschmacks und die musikalische Bildung ein: Er konzipiert Programme mit mindestens einer Sinfonie, einem Konzert und einer Ouvertüre anstelle von kleinteiligen Folgen.
In seiner Ära nimmt die Reisetätigkeit stark zu: Olsen unternimmt mit dem Orchester Tourneen nach Prag, Schlesien, Kopenhagen und Nordamerika.

AB 1905 →

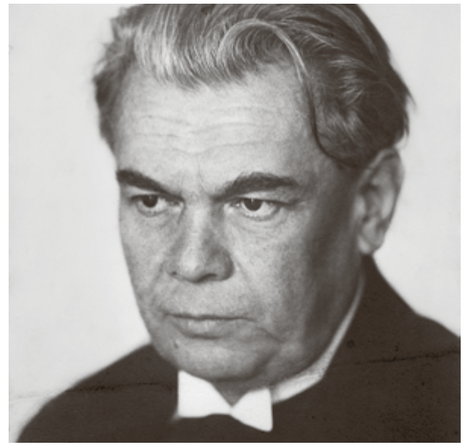
In der Zusammenarbeit mit dem Arbeiter-Sängerbund unter der Leitung von Paul Büttner beginnt das kontinuierliche Engagement des Orchesters für die musikalische Breitenarbeit.

1909 →

»The Dresden Philharmonic Orchestra« geht als eines der ersten europäischen Orchester auf eine ausgedehnte Tournee nach Nordamerika und gastiert unter anderem in New York City, Syracuse, Toronto, Detroit, Cincinnati und Columbia.

1910 →

Felix Draeseke schreibt in der Festschrift des Rates der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden zur Einweihung des neuen Rathauses am 1. Oktober 1910: *»Bei der Größe Dresdens erscheint es wunderbar [verwunderlich, Red.], daß neben der Königlichen Kapelle kein anderes erstklassiges Orchester vorhanden ist, denn als ein solches hat, bei aller Beliebtheit, die ihre Darbietungen genießen, die Gewerbehauskapelle sich noch nicht kundgegeben. Gleichwohl könnten die Gewerbehauskonzerte für das Dresdner Musikleben sich sehr nützlich erweisen, wenn es ermöglicht würde, für sie ein gut bezahltes, mit vorzüglichen Künstlern besetztes Orchester zu sichern und durch reichhaltige und interessante Programme all denen, die zu den Kapellkonzerten keinen Zutritt finden, die musikalische Literatur der Vergangenheit und Gegenwart nahezubringen.«*



oben → Paul Büttner, Initiator und Dirigent der Konzerte für die Arbeiterjugend, Komponist und Kritiker
unten → »The Dresden Philharmonic Orchestra« in den USA, 1909

oben → Chefdirigent Edwin Lindner, 1915–1923
unten → Arthur Nikisch, dessen Lehrer

1912 →

Erstmals erhält das Gewerbehausorchester städtische Unterstützung: Gefördert werden »Volks-Sinfoniekonzerte«, zu denen es auch Einführungen und Programmhefte gibt.

Paul Büttner organisiert bis 1933 mit dem Gewerbehausorchester Sinfoniekonzerte für den »Jugendbildungsverein der Arbeiterschaft von Dresden und Umgebung«.

1914 →

Der Erste Weltkrieg bedroht auch die wirtschaftliche Existenz des Orchesters, zahlreiche Musiker werden zum Heeresdienst eingezogen. Olsens Appell an den Rat der Stadt, das Gewerbehausorchester zu einem Städtischen Orchester zu machen, wird abgelehnt. Der Musikausschuss des Gewerbevereins springt wieder als Veranstalter ein und sorgt für den »Fortbestand einer höheren Ansprüchen entsprechenden Musikkörperschaft neben der ›Königlichen Kapelle‹«.

1915–1923 →

Edwin Lindner »kauft« das Gewerbehausorchester und gründet das »Dresdner Philharmonische Orchester« als Nachfolgeunternehmen. Die »Gesellschaft zur Förderung des Philharmonischen Orchesters« unter Leitung ihres Präsidenten, des Bankiers Georg Arnhold, und die »Vereinigung der Musikfreunde« unterstützen das Orchester finanziell.
Das Orchester stabilisiert sich und macht einen Qualitätssprung: Lindner verpflichtet 64 Musiker (davon übernimmt er ein Drittel aus dem Olsen'schen Gewerbehausorchester) und vergrößert es bald auf 80 Musiker. Mit dieser größeren Besetzung ist es nun auch möglich, Werke von Reger, Strauss, Mahler, Berlioz und Bruckner aufzuführen. Unter den Musikern ist erstmals auch eine Frau: Eva Hagen an der Harfe.
Als Solisten engagiert Lindner unter anderem Arthur Schnabel, Walter Gieseking, Elly Ney (erstmals 1919) und Wanda Landowska. Er führt den dreiteiligen Programmtypus ein: Nur die populären »Großen Concerte« haben weiterhin Programme mit 10 bis 15 Stücken.
Ab 1915 ist das Orchester wieder ständiger Partner des Kreuzchors. Lindner leitet auch die Dresdner Singakademie.

»Edwin Lindner, Lieblingsschüler von Arthur Nikisch … der eminenteste, genialste Dirigent Deutschlands … jedes Orchester leuchtet unter seiner Suggestion … jeder wird tief erschüttert den Saal verlassen.« (aus: Briefwechsel Rainer Maria Rilke - Sidonie Nádherny von Borutin 1906-1926, Brief an Rilke vom 21.1.1926)

Der »Dresdner Anzeiger« begrüßt in Lindner denjenigen, *»der Dresden endlich das Privatorchester geschaffen hat, das in Ehren neben der Königlichen Kapelle bestehen kann«.* (»DA«, 18.10.1915)

Als Edwin Lindner im Alter von 50 Jahren verstirbt, schreiben die »Dresdner Nachrichten« in einem Gedenkartikel: *»Wenn Edwin Lindner so ein Werk, dem er mit Leib und Seele verfallen war, ›hinlegte‹, dann war das auch wirklich immer wieder ein ganz großes und beglückendes künstlerisches Erlebnis. Und gerade dadurch hatte sich Lindner seinerzeit, was man so sagt, ›ein Publikum‹ geschaffen.«* (»DN«, 6.5.1935)

1916 →

Arthur Nikisch ist zu Gast am Pult. Er war Lindners Lehrer.

1917 →

Das Orchester spielt zwei Konzerte mit Uraufführungen im Rahmen des ersten »Modernen Musikfests« in Dresden.

1920 →

Große wirtschaftliche Probleme infolge des Ersten Weltkriegs bedrohen erneut die Existenz auch der Dresdner Philharmonie. Der Ausschuss für Kunstpflege des Dresdner Verkehrsvereins richtet folgende Eingabe an den Stadtrat:
»Das Bestehen des Philharmonischen Orchesters ist die Grundlage für einen wesentlichen Teil der Dresdner Musikentwicklung. Die staatliche Kapelle, allabendlich an die Oper gebunden, fällt für die sonstigen vielfachen Anforderungen des musikalischen Lebens aus, überdies kommen ihre Darbietungen wegen der Notwendigkeit hoher Eintrittspreise nur einem beschränkten Teil der Bevölkerung zugute. Der Ausfall des Philharmonischen Orchesters würde eine nicht wiedergutzumachende, schwere Schädigung unserer Stadt und ihres alten weithin wirkenden Rufes als einer Stätte wertvollster Kunstpflege bedeuten.«

1920 →

Das Orchester veranstaltet verstärkt musikalische Bildungsabende: Dazu gehören »Historische Orchesterkonzerte« vor Bildungsvereinen, Schulen und der Arbeiterjugend.

1922 →

Aus den philharmonischen Reihen gründet sich das »Dresdner Streichquartett«.
Das Volks-Sinfoniekonzert am 3. Februar findet als »Große Trauerfeier« für Arthur Nikisch statt.

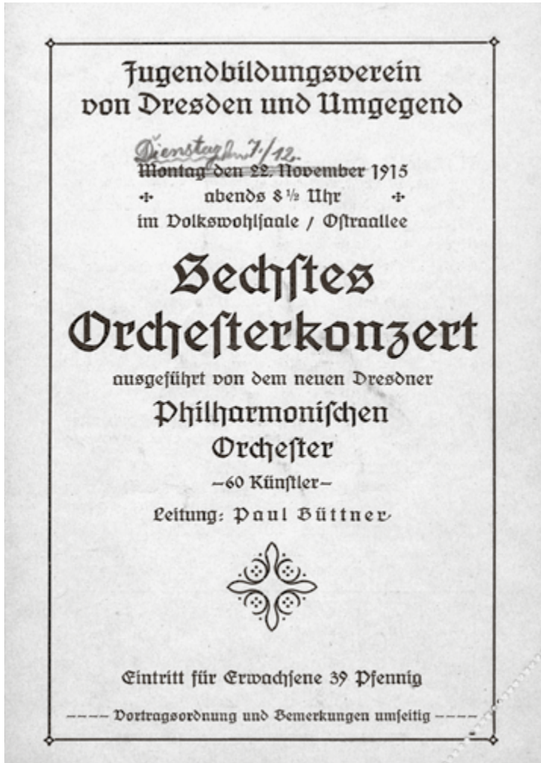
1923 →

Die Hyperinflation als Spätfolge des Ersten Weltkriegs und der Zusammenbruch der Wirtschaft beeinflussen auch das kulturelle Leben. Es droht die Auflösung des Orchesters, die Mäzene sind nicht mehr da oder zahlungsunfähig.
Angesichts der starken wirtschaftlichen Unsicherheiten beschließen die Orchestermitglieder, sich von ihrem Unternehmer Edwin Lindner zu trennen.

»Diese ausgezeichnete Künstlerschar mit Edwin Lindner an der Spitze hat immer stärkere Wurzeln geschlagen und ist heute einer der wichtigsten Träger des Dresdner Musiklebens. Die kunstsinnigen Kreise Dresdens müssen erkennen, welchen hervorragenden Kulturbesitz sie an dem Philharmonischen Orchester haben. Sie müssen handeln, und zwar schnell handeln, sonst kommt die Hilfe zu spät. Kunstfreunde müssen Opfer bringen, um das Philharmonische Orchester dauernd lebensfähig zu erhalten!« (»DA«, 4.2.1923)

1923/24 →

Gustav Mraczek ist von 1923 bis 1924 Kapellmeister. Eine organisierte Konzertgemeinde, der gemeinnützige »Bühnenvolksbund«, wird Basis des neuen Unternehmens »Dresdner Philharmonie«.



Jugendbildungsverein
von Dresden und Umgegend

Dienstag den 7./12.
~~Montag den 22. November~~ 1915
abends 8½ Uhr
im Volkswohlsaale / Ostraallee

Sechstes
Orchesterkonzert

ausgeführt von dem neuen Dresdner
Philharmonischen
Orchester
–60 Künstler–
Leitung: Paul Büttner

Eintritt für Erwachsene 39 Pfennig

---- Vortragsordnung und Bemerkungen umseitig ----

Programmzettel, Konzert für den Jugendbildungsverein der Arbeiterschaft, 7./12. November 1915

oben → Chefdirigent Eduard Mörike, 1924–1929
unten → Kurkonzert der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Johann Strauß (Enkel) in Bad Pyrmont, 1930

1924 – 1929 →
Als herausragender Dirigent, Orchestererzieher und Organisator hebt Eduard Mörike das Orchester auf ein neues künstlerisches Niveau. Beethoven und Wagner stehen im Mittelpunkt seiner Programme. Sie verfolgen thematische und zyklische Ideen, die er dem Publikum in eigenen Einführungsvorträgen nahebringt. Er begründet die Liszt-, Strauss- und Mahler-Tradition der Dresdner Philharmonie. Außerdem führt er Werke von Prokofjew, Mjaskowski, Strawinski, Schönberg, Hindemith, Weill, Milhaud, Honegger und Toch auf. Mit Szymon Goldberg, Stefan Frenkel und Enrico Mainardi stehen im Orchester hervorragende Musiker an seiner Seite.

1924 →
Nach dem Vorbild der Berliner Philharmoniker wird das Orchester eine Genossenschaft »Dresdner Philharmonie e. V.« und organisiert sich mit dem Amtsantritt von Eduard Mörike neu. *»Nur durch Gipfelleistungen kann die Dresdner Philharmonie ihre Daseinsberechtigung dokumentieren«*, so der Wahlspruch des Orchestervorstands. Konzertreihen für die großen Theatergemeinden (»Volksbühne«, »Volkswohl«) werden als Basis der Orchesterarbeit weiter ausgebaut.

1925 / 26 →
Die Dresdner Philharmonie spielt ihren ersten Beethoven-Zyklus. Hermann Abendroth ist als Gastdirigent zu erleben.

1925 – 1933 →
Das Orchester spielt im Sommer jeweils fünf Monate in Bad Pyrmont.

1926 / 27 →
Die Konzertdirektion Ries greift die Tradition der »Philharmonischen Konzerte« auf und veranstaltet »Große Gesellschafts-Konzerte« und »Große Abonnements-Konzerte«. In diesen Reihen dirigieren unter anderem der Generalmusikdirektor der Städtischen Oper Berlin, Bruno Walter, und vor allem der Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper, Erich Kleiber.

Als Solisten sind in den »Großen Gesellschafts-Konzerten« unter anderem Georg Kulenkampff, Max Rostal, Gregor Piatigorsky, Sergei Rachmaninow, Edwin Fischer, Claudio Arrau und Lotte Lehmann zu erleben.

Die Konzerte für die Arbeiterjugend werden auf alle Volks-, Berufs- und höheren Schulen ausgedehnt.
Die Stadtverwaltung erhöht ihren Zuschuss unter der Bedingung, dass neben den zehn Schulkonzerten auch zehn Konzerte für Erwerbslose gegeben werden.

Die Zusammenarbeit mit dem Mitteldeutschen Rundfunk (Mirag) beginnt.

1927 →
Die Dresdner Arbeiterchöre veranstalten ein siebentägiges Beethoven-Fest unter Beteiligung der Dresdner Philharmonie.

1929 →
Paul Hindemith spielt mit der Dresdner Philharmonie sein Bratschenkonzert, die Kammermusik op. 36/4, als Solist unter Fritz Busch.

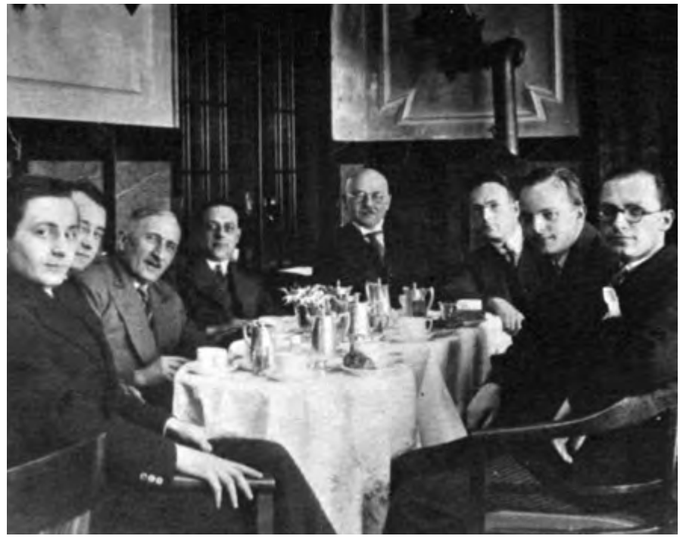
1929 – 1932 →
Paul Scheinpflug ist künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie. Er setzt das Wirken Mörikes erfolgreich fort, der ihn als Nachfolger empfohlen hatte. Als Interpret setzt er sich besonders für Strauss, Mahler und Reger ein. Sehr häufig folgt er Gastspielverpflichtungen und ist dadurch in Dresden so wenig präsent, dass man sich 1932 wieder von ihm trennt.

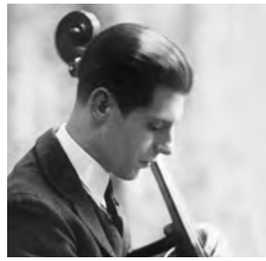
1930 →
Die Dresdner Philharmonie wird 60 Jahre alt und feiert das im November mit einem repräsentativen Jubiläumskonzert unter der Leitung von Fritz Busch. Dabei bezieht sie sich zum ersten Mal auf ihren Ursprung, die Eröffnung des Gewerbehaussaals.

1930 UND 1931 →
Die Dresdner Philharmonie wirkt bei den Musikfesten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Bad Pyrmont mit, sie spielt Ur- und Erstaufführungen.

1932 →
Wegen der weiterhin kritischen Wirtschaftslage droht wieder einmal die Auflösung. Ein »Kuratorium zur Förderung der Philharmonie« unter Leitung von Oberbürgermeister Wilhelm Külz konstituiert sich. Auch weitere namhafte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie Fritz Busch und Paul Büttner gehören ihm an.

oben → Konzertreise mit Fritz Busch nach Venedig, 1932
unten → Fritz Busch, um 1925





oben → Szymon Goldberg (links), 1924–1929 mit Kollegen: Herbert Ronnefeld, Paul Scheinpflug, Hans Dachsel, Georg Lichtenberger, N. N. (unleserlich), Richard Sturzenegger, Friedrich Antos
rechts oben → Enrico Mainardi
rechts unten → Stefan Frenkel

SZYMON GOLDBERG

geboren 1909 in Włocławek, kommt bereits 1918 nach Berlin, wo er als musikalisches Wunderkind kostenfreien Violinunterricht bei Carl Flesch erhält. 1924 debütiert er als Solist bei den Berliner Philharmonikern. 1925 wird er mit nur 16 Jahren Konzertmeister der Dresdner Philharmonie. In zahlreichen Konzerten und Gastspielen tritt er als Solist mit dem Orchester auf. Zusammen mit Joseph Lasek, Herbert Ronnefeld und Enrico Mainardi bildet er das »Streichquartett der Dresdner Philharmonie« und spielt auch in der Konzertreihe »Neue Musik Paul Aron«. Auf Einladung von Wilhelm Furtwängler wechselt er 1929 zu den Berliner Philharmonikern. Als Jude erhält er 1934 Auftrittsverbot und geht nach England, später in die USA. Sehr erfolgreich als Solist und Dirigent, ist er lange auch musikalischer Leiter des Nederlands Kamerorkest.

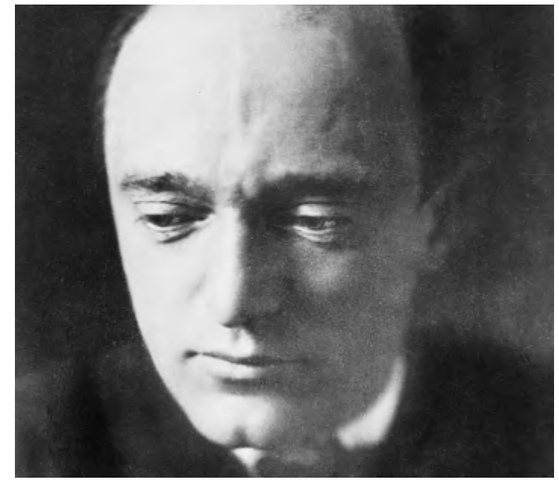
STEFAN FRENKEL

1902 in Warschau geboren, debütiert er 1918 mit dem Violinkonzert von Tschaikowski und studiert bei Adolf Busch und Carl Flesch. Von 1924 bis 1926 ist er Konzertmeister der Dresdner Philharmonie. Sein Interesse für Neue Musik führt ihn wie Goldberg zur Zusammenarbeit mit Paul Aron. Als Solist spielt er unter anderem die Erstaufführung der *Fantasie* von Josef Suk und ist an Aufführungen von Werken Hindemiths beteiligt. Anschließend setzt er sich als Solist weiterhin besonders für zeitgenössische Werke ein. Nach 1933 kann er nur noch im Rahmen des Jüdischen Kulturbundes auftreten, wird 1935 Konzertmeister des Orchestre de la Suisse Romande, ab 1936 der Metropolitan Opera in New York und wirkt weiter als Solist, Kammermusiker, Lehrer und Komponist.

ENRICO MAINARDI

1879 geboren, ist er einer der bedeutendsten Cellisten des 20. Jahrhunderts. 1914 tritt er als Solist mit der Sächsischen Hofkapelle auf. Unter Eduard Mörike ist er seit 1924 Solocellist, 1929 wird er von Erich Kleiber an die Berliner Lindenoper abgeworben. Mit dem »Streichquartett der Dresdner Philharmonie« ist er an der Dresdner Erstaufführung von Bachs *Kunst der Fuge* beteiligt. Als gefeierter Solist philharmonischer Konzerte wirkt Mainardi unter Mörike und Paul van Kempen, mit dem ihn auch eine künstlerische und persönliche Freundschaft verbindet. 1932 verabschiedet er sich vom Orchesterdienst und ist in der Folge als Solist, Kammermusikpartner von Georg Kulenkampff, Edwin Fischer, Wolfgang Schneiderhan und anderen, Komponist und Pädagoge tätig. Seine Schallplattenaufnahmen dokumentieren insbesondere seine Bach-Interpretationen, mit denen er Maßstäbe setzt.

links → Erich Kleiber, regelmäßiger Gastdirigent, 1926–1934
rechts → Abonnementskonzert unter Erich Kleiber, 6. November 1928



30 Pfg.

Dresdner Philharmonie

Dienstag, 6. November 1928, 7½ Uhr, Gewerbehaus

I. Großes Abonnements-Konzert

Dirigent: Generalmusikdirektor

ERICH KLEIBER

I. **C. M. v. Weber** Ouverture zum romantischen Schauspiel Preziosa

II. **F. Mendelssohn-Bartholdy** Vier Orchesterstücke aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 61
a) Scherzo
b) Notturno
c) Intermezzo
d) Hochzeitsmarsch

III. **F. Schubert** Symphonie Nr. 7, C dur
I. Andante, Allegro ma non troppo
II. Andante con moto
III. Scherzo. Allegro vivace
IV. Finale. Allegro vivace

Kleine Partituren an der Abendkasse
Es wird gebeten, die Plätze rechtzeitig einzunehmen, damit das Konzert pünktlich beginnen kann
Andere Plätze, als die Eintrittskarten ausweisen, dürfen nicht besetzt werden
Die Saaltüren werden nur in der Pause geöffnet

II. Kleiber-Konzert: Dienstag, 11. Dez. 1928
Mozart C dur Symphonie K. V. 425 Mahler IV. Symphonie
Mozart Violinkonzert (Simon Goldberg)

III. (letztes) Kleiber-Konzert: 29. Januar 1929
Vivaldi Concerto grosso d moll R. Strauß Don Juan
Beethoven Eroica Symphonie

Einzel-Karten und Nachabonnements für 2 Konzerte bei **F. RIES**, Seestraße 21, Zauberflöte, Hauptstraße 2, und Abendkasse

Konzertdirektion **F. RIES** (F. Plötner), Dresden

ERICH KLEIBER

ist Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper und durch eine zyklische Gastdirigententätigkeit von 1926 bis 1934 der Dresdner Philharmonie eng verbunden. Nach seinem ersten Konzert mit der Dresdner Philharmonie schreibt er an den Orchestervorstand: *»Was mich aber ganz besonders angenehm berührt hat, ist die musterhafte Disziplin bei Proben und Aufführung, der hohe künstlerische Ernst und die echte Begeisterung, von der Sie alle durchdrungen sind.«*
Die Kleiber-Abende mit der Dresdner Philharmonie werden von der Presse zu den besten Dresdner Konzertveranstaltungen gerechnet, ja zu *»Festen des Dresdner Musiklebens«* erklärt. Paul Büttner schreibt 1928 in der »Dresdner Volkszeitung«, dass Erich Kleiber eigentlich den Ruhm des Orchesters begründet habe.

FRITZ BUSCH

ist seit 1922 Generalmusikdirektor der Dresdner Staatsoper. Anders als seine Vorgänger, die nur gelegentlich bei der Dresdner Philharmonie zu Gast waren, pflegt er bewusst einen freundschaftlichen Kontakt und dirigiert das Orchester regelmäßig. Die Konzerte unter Fritz Busch im Gewerbehaus 1929–1933 gehören zu den künstlerischen Höhepunkten der Philharmonie. Sein Name führt in Dresden und bei zahlreichen gemeinsamen Gastspielen zu Rekordbesucherzahlen. In seinen Programmen stehen Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner und vor allem Reger im Zentrum, außerdem Werke seines komponierenden Bruders, des Geigers Adolf Busch, sowie weitere zeitgenössische Werke.

CARL SCHURICHT

ist ab 1930 häufiger Gastdirigent. Schurichts gespannte und aktive Dirigierweise zieht die Philharmoniker wie die Dresdner Musikfreunde von Konzert zu Konzert mehr in ihren Bann. Die Presse lobt den trotz sparsamster Zeichengebung selbstverständlichen inneren Kontakt zwischen Dirigent und Orchester. Nach dem Weggang von van Kempen 1942 wird er der wichtigste Gastdirigent der Philharmonie, noch 1944 soll er offiziell Chefdirigent werden. Er übersiedelt vor Kriegsende in die Schweiz. Sein Repertoire ist breit, vor allem setzt er sich für die Wiener Klassik, die Spätromantik und insbesondere für Mahler ein, wenig für Richard Wagner.

»1945 endete mit der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht der Weltkrieg und damit eine Diktatur, zu der auch die Dresdner Philharmonie ihren Teil beigetragen hatte. Die von ihr in jenen Jahren gespielte Musik hatte ihre Unschuld verloren. Sie war nicht rein, unabhängig und ›absolut‹, sondern ein wesentlicher Teil des Propagandaapparates gewesen.«

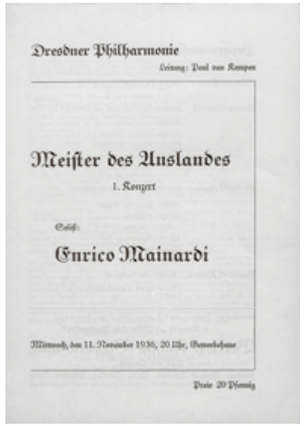
(ALBRECHT DÜMLING, 2020)

1933

ENTLASSUNG
»NICHTARISCHER« MUSIKER
KULTURORCHESTER
TARIFVERTRAG
SCHALLPLATTENAUFNAHMEN
BEI DER
DEUTSCHEN GRAMMOPHON
KONZERTE IN
BESETZTEN GEBIETEN
ZERSTÖRUNG DES
GEWERBEHAUSSAALS

1945

rechts → Chefdirigent Paul van Kempen, 1934–1942
links → Programmheft zur Konzertreihe »Meister des Auslandes«,
11. November 1936



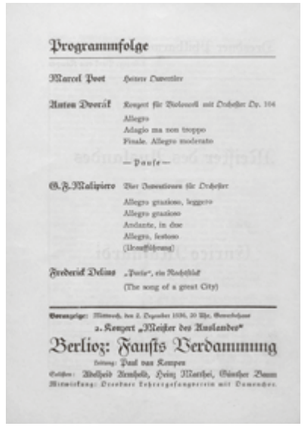
Dresdner Philharmonie
Leitung: Paul van Kempen

Meister des Auslandes
1. Konzert

Gastspielpreis:
Enrico Mainardi

Mittwoch, den 11. November 1936, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preise 20 Pfennig



Programmfolge

Marcel Poot — Heures Dansantes

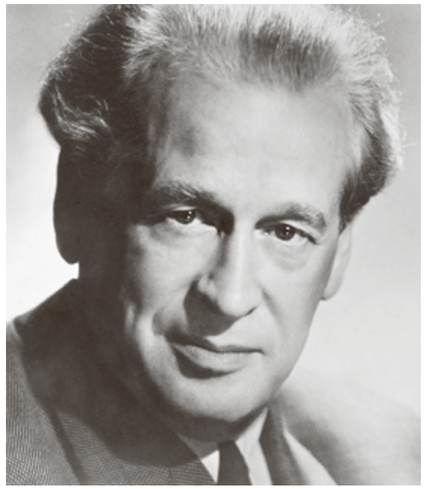
Anton Dvořák — Konzert für Violoncell mit Orchester Op. 104
Allegro
Adagio ma non troppo
Finale. Allegro moderato

— Pause —

G. F. Malipiero — Vier Innentionen für Orchester
Allegro grazioso, leggero
Allegro grazioso
Andante, in due
Allegro, serioso
(Uraufführung)

Frederick Delius — „Paris", ein Nachtbild
(The song of a great City)

Voranzeige: Mittwoch, den 2. Dezember 1936, 20 Uhr, Gewerbehaus
2. Konzert „Meister des Auslandes"
Berlioz: Fausts Verdammung
Leitung: Paul van Kempen
Gesangen: Adolf Neuhold, Heinz Matthei, Günther Baum
Mitwirkung: Dresdner Lehrergesangverein mit Damenchor.



1932–1934 →

Werner Ladwig ist Chefdirigent. Er ist begabt, ehrgeizig und erfolgreich. In der Wirtschaftskrise vertraut er auf der Suche nach einer Perspektive für das Orchester auf das neue Regime. Unter anderem versucht er, dem Orchester durch den Einsatz für den parteinahen Komponisten Paul Graener Rückhalt zu verschaffen. 1934 stirbt er nach nur zweijähriger Amtszeit mit erst 34 Jahren.

1933 →

Fritz Busch wird von den nationalsozialistischen Machthabern als Generalmusikdirektor der Semperoper und Chefdirigent der Staatskapelle entlassen. Auch weitere Partner verliert die Dresdner Philharmonie, das Repertoire verarmt: Hindemith, Schönberg, Toch, Mendelssohn Bartholdy u. a. dürfen nicht mehr gespielt werden. »Nichtarische« Musiker werden entlassen. Die wirtschaftliche Situation des Orchesters wird katastrophal.

1934 →

Das Orchester wählt nach einem beeindruckenden Dirigat von Beethovens Neunter Paul van Kempen zum neuen künstlerischen Leiter. Unter van Kempen, Schüler und Bewunderer von Willem Mengelberg, macht das Orchester einen Qualitätssprung, der in einer Reihe von Schallplattenaufnahmen für die Deutsche Grammophon dokumentiert ist. Er vermeidet offene Konflikte mit dem Regime, folgt aber unbeirrt seinen künstlerischen Überzeugungen bei Repertoire und Besetzungen. Van Kempen gehört einer romantisch-freien Dirigentengeneration an, die durch Temposchwankungen und eigenwillige Auslegungen eine persönliche Interpretation anstreben.

1936 →

Oberbürgermeister Ernst Zörner engagiert sich für den Fortbestand des Orchesters und setzt die Erhöhung der städtischen Subventionen durch. Er gründet eine »Stiftung zur Förderung der Dresdner Philharmonie« und wird Stiftungsvorstand. Die Dresdner Philharmonie hat zu diesem Zeitpunkt 60 Stellen.

Das Orchester ist zunehmend gezwungen, sich in den Dienst der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu stellen. Es spielt u. a. Konzerte für die Organisation »Kraft durch Freude« im Rahmen der »Deutschen Arbeitsfront«, zu Hitlers Geburtstag und zu Jubiläen nationalsozialistischer Organisationen.

1938–1942 →

Unter der Leitung von van Kempen entstehen in Berlin für das Label Polydor der Deutschen Grammophon Gesellschaft zahlreiche Schallplattenaufnahmen.

1938 →

Reichsstatthalter Mutschmann entlässt den Oberbürgermeister Zörner, die Dresdner Philharmonie verliert damit einen wichtigen Förderer. Dennoch erhält das Orchester von der Stadt weiter feste Zuschüsse.

Die »Reichstarifordnung für sämtliche Kulturorchester Deutschlands« tritt 1938 in Kraft. Darin heißt es: *»Die deutschen Kulturorchester haben in besonderem Maße die Aufgabe, das hohe Kulturgut deutscher Musik im Volke lebendig zu erhalten.«* Auch die Dresdner Philharmonie stabilisiert sich vor dem Hintergrund dieser Bewertung durch die NS-Kulturpolitik.

AB 1939 →

Das Orchester wird zu Wehrmachtskonzerten und Auftritten in Rüstungsbetrieben sowie zu Konzerten in besetzten Gebieten (u. a. Polen, Niederlande, Frankreich, Belgien) verpflichtet.

1942 →

Die Dresdner Philharmonie und Paul van Kempen wirken im Spielfilm *Symphonie eines Lebens* mit und reisen für die Dreharbeiten von Mai bis Juli mehrmals nach Berlin.

Paul van Kempen verlässt nach Schwierigkeiten mit den NS-Behörden Dresden und geht als Nachfolger von Herbert von Karajan nach Aachen. Die Dresdner Philharmonie wird nun von Gastdirigenten geleitet, u. a. von Eugen Jochum, Willem Mengelberg und immer wieder von Carl Schuricht.

Serenade der Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Paul van Kempen im Zwingerhof, 23. Juli 1938

1943 →

Die Dresdner Philharmonie wird in die Klasse I der deutschen »Kulturorchester« eingestuft. Zu diesem Zeitpunkt hat das Orchester 87 Mitglieder, darunter fünf Frauen.

1944 →

Die Dresdner Philharmonie gehört trotz der hohen Einstufung nicht zu den neun deutschen Spitzenorchestern, die 1944 für kriegswichtig erklärt werden. Dennoch meldet die Presse Mitte Juli: *»Carl Schuricht, der weltberühmte Dirigent, übernimmt die Leitung der Dresdner Philharmonie vom 1. Oktober an.«* Schuricht steht zusammen mit 14 weiteren Dirigenten als »unersetzlicher Künstler« auf einer sogenannten »Gottbegnadeten-Liste«, was ihn vom Kriegsdienst verschont und weitere Honorarzahlungen garantiert. Dennoch kann er sein Amt als Chefdirigent der Dresdner Philharmonie nicht mehr antreten.

30. SEPTEMBER 1944 →

Goebbels verfügt die Schließung aller Konzerthäuser und Theater.

Das Orchester gibt keine Konzerte mehr, viele Musiker werden zur Wehrmacht oder in die Kriegsindustrie eingezogen.

7. OKTOBER 1944 →

Der Gewerbehaussaal wird durch Bomben teilweise zerstört.

13./14. FEBRUAR 1945 →

Bei den Luftangriffen am 13./14. Februar 1945 wird das Gewerbehaus weiter zerstört. Noten, Instrumente, Möbel und das Archiv der Dresdner Philharmonie gehen dabei verloren.

Das zerstörte Gewerbehaus, 1945

ALBRECHT DÜMLING

Auch die Musik verlor ihre Unschuld

DIE DRESDNER PHILHARMONIE 1933 BIS 1945

Das zerstörte Gewerbehaus mit der Wagner-Plakette, 1945

Theaterplatz (damals Adolf-Hitler-Platz) während der Kundgebung am 1. Mai 1934

1933: MACHTÜBERNAHME UND »SÄUBERUNGEN«

Wie in anderen Teilen Deutschlands hatte auch in Dresden die extrem hohe Arbeitslosigkeit die Bevölkerung verunsichert, was die sächsische NSDAP besonders wirkungsvoll für ihre Zwecke ausnutzte. Unter ihrem Landesleiter, dem Plauener Textilunternehmer Martin Mutschmann, führte diese Partei intensive Wahlkämpfe, ab 1930 unterstützt durch die parteieigene Tageszeitung »Der Freiheitskampf«. Die Nationalsozialisten profitierten vom Streit zwischen Kommunisten und Sozialdemokraten und erhielten bei den Reichstagswahlen im Juli 1932 in Dresden 37,68 Prozent der Wählerstimmen, was etwa dem Reichsdurchschnitt entsprach.[1] Nach Hitlers Machtübernahme am 30. Januar 1933 kam es auch in Dresden zu grundsätzlichen Änderungen. Den gewählten kommunistischen und sozialdemokratischen Stadtverordneten wurde ab März ihre Amtstätigkeit untersagt. Dresdens Oberbürgermeister Dr. Wilhelm Külz wurde beurlaubt und durch Ernst Zörner ersetzt. Er war ein Nationalsozialist der ersten Stunde, ihm hatte Adolf Hitler wesentlich zu verdanken, dass er als Staatenloser 1932 die deutsche Staatsbürgerschaft erhielt.

Die weitere politische Entwicklung in Sachsen diktierte Gauleiter Mutschmann, der im Mai 1933 zum Reichsstatthalter und 1935 zusätzlich zum Ministerpräsidenten ernannt wurde. Schon früh war er als vehementer Judenfeind hervorgetreten. Den Zusammenbruch seiner Textilfirma erklärte Mutschmann mit dem Einfluss der Juden. Sein Credo lautete *»Wer nicht Antisemit ist, kann kein echter Nationalsozialist sein«*[2], weshalb Victor Klemperer ihn mit Julius Streicher, dem Herausgeber des Hetzblattes »Der Stürmer«, verglich.[3] Mutschmann, der den Aufstieg der linken Arbeiterbewegung ebenfalls auf die Juden zurückführte, verfolgte unerbittlich Sozialdemokraten wie den ehemaligen sächsischen Innenminister Hermann Liebmann. Seine Gegner bekämpfte er durch Verbote, durch »Gleichschaltungen« ihrer Organisationen sowie durch kulturpolitische »Säuberungen«. So wurde Paul Büttner, der mit einer jüdischen Frau verheiratete sozialdemokratische Direktor des Dresdner Konservatoriums, fristlos entlassen.[4] Ebenfalls eine Kündigung erhielt wegen seiner jüdischen Herkunft der Pianist und Komponist Paul Aron, in Dresden einer der aktivsten Protagonisten der Neuen Musik.[5]

Bereits am 8. März 1933 gab es erste Bücherverbrennungen.[6] Am Vortag hatte ein SA-Trupp die Bühne der Semperoper okkupiert und die Direktoren von Oper und Schauspiel für abgesetzt erklärt. Als am Abend Generalmusikdirektor Fritz Busch die vorgesehene *Rigoletto*-Aufführung dirigieren wollte, kam es zu einem inszenierten Skandal. Ruhe kehrte erst ein, als Kapellmeister Kurt Striegler anstelle von Busch die musikalische Leitung übernahm. Als Grund für die Entlassung von Fritz Busch wurde sein privater Umgang mit Juden angeführt.[7] Die Dresdner Philharmonie verlor damit einen ihrer wichtigsten Partner, war Busch doch der erste Chefdirigent der Staatskapelle gewesen, der regelmäßig mit dem zweiten Orchester der Stadt zusammengearbeitet hatte.[8] Noch drei Wochen vor dem Opernskandal, am 15. Februar, hatte er die Philharmonie bei einem Volksbühnen-Konzert dirigiert.[9] Dieser bedeutende Dirigent verließ Deutschland und setzte seine Tätigkeit in Buenos Aires fort. Mit der Volksbühne, einer aus der Sozialdemokratie hervorgegangenen Organisation, hatte das Orchester seit Jahren und in der Saison 1932/33 in sieben Konzerten kooperiert. Als die Volksbühne allerdings »gleichgeschaltet« und dem Propagandaministerium unterstellt wurde, endete die Zusammenarbeit. Das letzte Volksbühnenkonzert der Dresdner Philharmonie fand am 26. April statt; für den eigentlich vorgesehenen Fritz Busch sprang Werner Ladwig, der musikalische Leiter der Philharmonie, ein.

Der Umbruch von 1933, von den Machthabern als »nationale Revolution« deklariert, führte zum Ende früherer Kooperationen und zur Verarmung des Konzertrepertoires. Waren bei einem Volksbühnen-Konzert am 24. Januar noch Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Berthold Goldschmidt und Hans Gál erklungen[10], so verschwanden danach die Namen dieser und anderer jüdischer Komponisten von den Programmen. Goldschmidt und Gál verloren ihre Stellungen in Berlin und Mainz und verließen Deutschland. Auch die Komponisten Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Ernst Toch und Wladimir Vogel, deren Werke die Philharmonie mehrfach gespielt hatte – teilweise als Dresdner Erstaufführungen –, waren nun verpönt. Hindemiths *Philharmonisches Konzert* war am 31. Januar noch auf viel Zustimmung gestoßen; so hieß es im »Dresdner Anzeiger«: *»Die Zuhörer freuten sich sichtlich an dem Neuartigen dieser Kunst, die gerade so modern ist, dass sie niemand ernstlich vor den Kopf stößt.«*[11] Dennoch verschwand Hindemiths Musik von den Konzertprogrammen.

Aus allen deutschen Orchestern wurden damals Mitglieder jüdischer Herkunft entfernt. Szymon Goldberg, Konzertmeister der Dresdner Philharmonie von 1925 bis 1929, verlor 1933 seine Stelle beim Berliner Philharmonischen Orchester. In Dresden mussten zwei »nichtarische« Musiker die Philharmonie verlassen: der Flötist Salomon Engelsman und der Trompeter Mischa Rakier.[12] Engelsman, 1903 in Amsterdam geboren, war 1928 nach Dresden gekommen. Der fünf Jahre ältere Trompeter stammte aus Odessa und war auch in Saarbrücken tätig; als Mitglied der Reichsmusikkammer durfte er zunächst noch in Deutschland auftreten, bis er aus der Kammer ausgeschlossen wurde.[13] 1936 übersiedelten beide Musiker nach Palästina, wo das eben gegründete Palestine Orchestra sie aufnahm.[14]

Als am Abend des 7. März 1933 Generalmusikdirektor Fritz Busch den *Rigoletto* dirigieren will, kommt es zu einem inszenierten Skandal.

HOFFNUNGEN AUF STAATLICHE HILFE

Wie viele deutsche Orchester hatte die Wirtschaftskrise auch die Dresdner Philharmonie in eine schwierige Lage gebracht. Als 1932 die Stadt Dresden gezwungen war, angesichts ihrer schwindenden Einkünfte die Subventionen um die Hälfte zu kürzen, suchte ein neugegründetes Kuratorium nach Auswegen und richtete einen dringenden Appell an die Bevölkerung: *»Es gilt ein Kulturwerk zu erhalten, dessen Verlust kaum wieder einzubringen wäre!«*[15] Dem Kuratorium gehörten Persönlichkeiten wie Oberbürgermeister Dr. Wilhelm Külz, Generalmusikdirektor Fritz Busch, Konsul Adolf Arnhold und Bankdirektor Dr. jur. Victor von Klemperer an, die unter der neuen Regierung bald selbst in Bedrängnis gerieten. So spitzten sich die Finanzprobleme des Orchesters noch weiter zu. Viele ungünstige Faktoren traten dabei zusammen. Besucherorganisationen verschwanden und die Zusammenlegung der Radiosender ließ die bisherigen Rundfunkeinnahmen des Orchesters auf ein Sechstel zusammenschmelzen. Außerdem gab es kaum noch Gastspielreisen und verringerten sich die Einnahmen der sommerlichen Auftritte in Bad Pyrmont von 60.000 auf 36.000 Mark.[16]

GMD Werner Ladwig suchte zusammen mit dem Orchester verzweifelt nach einer Lösung, die er sich von dem neuen Regime erhoffte. In einem umfangreichen Aufsatz begrüßte der ehrgeizige Dirigent *»die schicksalhafte Kulturwende unserer Tage«*.[17] Große Hoffnungen setzte er auf seinen einstigen Kompositionslehrer Paul Graener, dessen Oper *Friedemann Bach* er 1932 in Schwerin uraufgeführt hatte. Graener erlebte als überzeugter Nationalsozialist damals einen Karrieresprung: Die Preußische Akademie der Künste betraute ihn mit der Leitung einer Meisterklasse für Komposition, die Reichsmusikkammer stellte ihn an die Spitze der Fachschaft der Komponisten und ließ ihn 1934 die Nachfolge Wilhelm Furtwänglers als Vizepräsident antreten. Graeners neuen Einfluss wollte Ladwig auch für Dresden nutzen. Nachdem er hier im Februar 1933 schon dessen *Sinfonia breve*, im März die *Russischen Variationen* und im April die Sinfonietta dirigiert hatte, brachte Ladwig im Oktober Graeners *Marien*-Kantate op. 99 zur Uraufführung. Bei der Zusammenstellung der Kantaten-Texte hatte den Komponisten der Schriftsteller Will Vesper unterstützt, der am 10. Mai in Dresden bei der Verbrennung »undeutscher« Literatur die Festrede hielt und darauf Landesleiter der Reichsschrifttumskammer geworden war.

Der Kritiker der »Dresdner Nachrichten« lobte den durch Vesper »zeitgemäß« bearbeiteten Kantaten-Text: *»Wie durch die Stimme des Blutes formt sich dem Sohne eines deutschen Handwerksmeisters das Bild der Mutter Jesu, wie ein Marienbild altdeutscher Meister aus* deutschem *Glauben,* deutscher *Frömmigkeit.«* Den Komponisten pries er als »kerndeutsche große Künstlerpersönlichkeit« und erwähnte einen prominenten Konzertbesucher: den Reichsfachschaftsführer der deutschen Musikkritiker Johannes Günther.[18] Dieser Graener-Schüler war auch deswegen angereist, weil bei dem Konzert neben der Kantate eine eigene Chorkomposition uraufgeführt wurde.[19] Die damals von Günther betreute Zeitschrift »Die Musik« feierte Graeners romantische Kantate als nationales Meisterstück. Dem habe die Interpretation entsprochen: *»Mit begeistertem Elan und innerem Feuer deutete Generalmusikdirektor Werner Ladwig, ergriffen von dem Pathos der Musik, das Werk seines Lehrers und Meisters.«*[20] Der Erfolg beflügelte Ladwig zu weiteren Graener-Aufführungen. Schon im Dezember spielte die Dresdner Philharmonie dessen Suite *Die Flöte von Sanssouci* und das Cellokonzert. Es folgten im Januar 1934 Graeners *Schwedische Tänze* und im Februar seine Sinfonietta für Streichinstrumente und Harfe. Nicht zuletzt aus kulturpolitischen Gründen avancierte Paul Graener in der Saison 1933/34 bei der Dresdner Philharmonie zum meistgespielten zeitgenössischen Komponisten.

links → Chefdirigent Werner Ladwig, 1932–1934
rechts → Paul Graener, Kompositionslehrer von Werner Ladwig, Vizepräsident der Reichsmusikkammer ab 1934

Dennoch blieb die wirtschaftliche Situation des Orchesters unvermindert ernst. Im Januar 1934 musste es wegen Schulden die Gehaltszahlungen für die Musiker einstellen.[21] Im Februar las man in der Zeitschrift »Die Musik«, die Dresdner Philharmonie stehe vor dem Zusammenbruch; alle Versuche, das Orchester mit seinen 60 Musikern zu sanieren, seien erfolglos geblieben.[22] Der »Dresdner Anzeiger« berichtete allerdings vom persönlichen Einsatz des Reichsstatthalters Mutschmann und beteuerte: *»Stadt, Staat und Reich sind gleichermaßen an dem Fortbestand des Orchesters interessiert. Wirksame Hilfe darf man u. a. vom Reichspropagandaministerium erwarten.«*[23] Erich Kleiber, der musikalische Leiter der Berliner Staatsoper, zeigte seine Solidarität, indem er das gefährdete Orchester am 5. Februar als Gast dirigierte. Dies schürte Hoffnungen auf Hilfe aus der Reichshauptstadt: *»Kleiber, dem ein soziales Musikantenherz im Leibe schlägt, wird, wie wir ihn kennen, nicht verfehlen, seine Berliner Beziehungen im Sinne eines wirksamen Hinweises auf das vorzügliche Dresdner Orchester geltend zu machen.«*[24]

Als Werner Ladwig ernsthaft erkrankte, sprang Paul Graener ein und dirigierte persönlich sein *Divertimento* op. 67. Beim nächsten Konzert am 13. März stand mit Gustav Havemann wieder ein prominenter Berliner Gast am Pult. Havemann, der sich als Geiger einen Namen gemacht hatte, war 1933 zum Vorsitzenden des Reichskartells der deutschen Musikerschaft ernannt worden. Auf ihn richteten sich deshalb große Hoffnungen: *»Havemann wird nun gewiß gern auch seinen Einfluss für das Rettungswerk zugunsten unserer Philharmonie geltend machen.«*[25] Eugen Schmitz, der Autor dieses Zeitungsartikels, sah bereits positive Perspektiven; es scheine, *»daß die von staatlichen und städtischen Behörden sowie von der NSDAP in die Wege geleitete Hilfsaktion Erfolg hat«*.[26]

In dieser Situation der aufkeimenden Hoffnung traf ein schwerer Schlag das Orchester. Am 23. März starb Werner Ladwig im Alter von erst 35 Jahren an den Folgen einer Operation. Ein Nachruf bezeichnete ihn als einen der hoffnungsvollsten Dirigenten der jungen Generation. *»In dem Existenzkampf der Dresdner Philharmonie in den letzten Monaten hat er mehr als einmal seinen Kopf in die Bresche gehalten.«*[27] Bei einem Gedächtniskonzert Anfang April spielten die Philharmoniker neben Werken von Mozart und Beethoven auch das Adagio aus Bruckners Siebter Sinfonie, das schon zum Abschied von GMD Eduard Mörike erklungen war.[28]

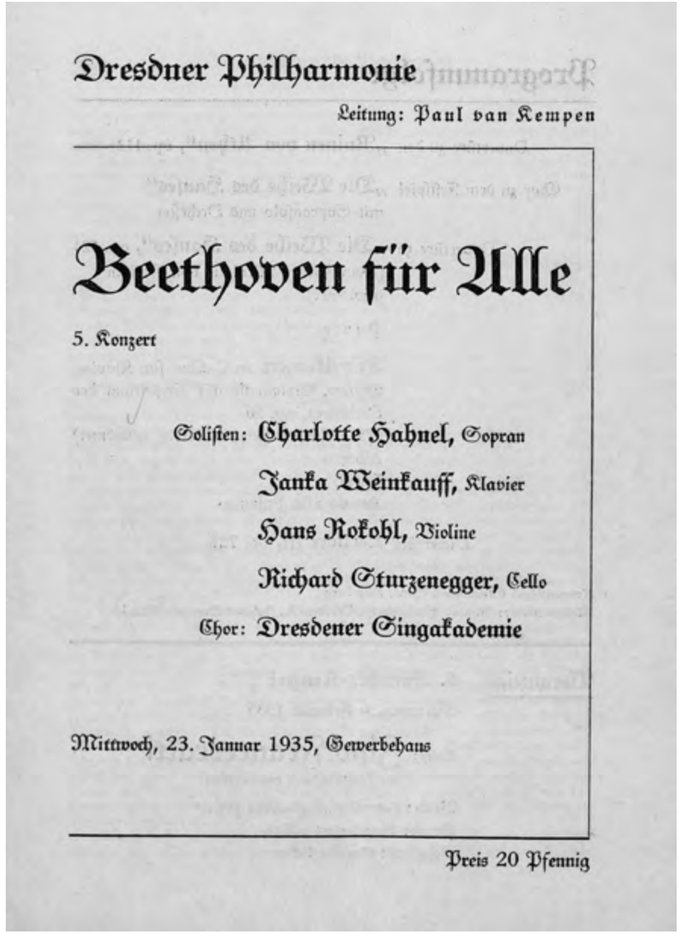
Dresdner Philharmonie mit ihrem Chefdirigenten Paul van Kempen im Gewerbehaus, um 1935

PAUL VAN KEMPEN, DER RETTER IN DER NOT

Nur zwei Wochen nach dem Gedenkkonzert für seinen vorzeitig verstorbenen Chef debütierte am 16. April 1934 am Pult der Philharmonie ein bislang in Dresden völlig Unbekannter: Paul van Kempen. Er dirigierte zum Saisonabschluss Beethovens Neunte und überzeugte damit sofort. *»Seine temperamentvolle und doch dabei überlegene Wiedergabe hinterließ die allerstärksten Eindrücke.«*[29] Dieser 1893 in der Nähe von Leiden in Holland geborene Musiker hatte am Amsterdamer Konservatorium Komposition, Dirigieren und Violine studiert und war schon im Alter von 20 Jahren unter Willem Mengelberg Geiger im Concertgebouw-Orchester Amsterdam geworden. Weitere Orchestererfahrung sammelte er als Konzertmeister in Posen und Dortmund. Sein eigentliches Berufsziel war aber eine Dirigentenkarriere. So gründete er in Dortmund ein eigenes Kammerorchester, mit dem er sich auch an Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen beteiligte. Nach vergeblichen Bemühungen um eine Dirigentenstelle in seiner Heimat wurde Paul van Kempen 1932 Städtischer Musikdirektor in Oberhausen, wozu er die deutsche Staatsangehörigkeit annahm.[30] Dieses Engagement war nicht von Dauer, sodass Kempen 1933 als Kapellmeister an die Deutsche Musikbühne überwechselte. Mit diesem Wanderopernensemble des nationalsozialistischen Kampfbundes für deutsche Kultur dirigierte er Opern und Konzerte in Deutschland sowie in den baltischen und skandinavischen Ländern. In Dresden überzeugte Paul van Kempen mit Beethovens Neunter Sinfonie Orchester und Publikum so sehr, dass spontan der Wunsch entstand, ihn für die vakante Stelle zu gewinnen. Tatsächlich wählte ihn die Philharmonie schon zwei Wochen später zu ihrem neuen Leiter.[31]

Bereits die ersten Dresdner Kritiken hatten Paul van Kempen als eine *»Führergestalt«* mit einem *»gesunden natürlichen musikalischen Instinkt«*[32] vorgestellt. Der Begriff des Führers stand damals in hoher Achtung, verwies er doch auf das Staatsoberhaupt, den »Führer« Adolf Hitler; das Orchester galt als ideales Sinnbild des Zusammenwirkens von Führer und Volk.[33] In dem 41-jährigen Niederländer sah man eine Führerpersönlichkeit sogar von *»zwingender Dämonie«*. *»Dämonisch, fesselnd ist die Haltung van Kempens«*, meinte Herbert Viecenz. *»Die Musik wird unter seiner Führung so überaus reich an Spannungsmomenten, daß man nicht recht weiß, ob es die verhaltenen oder die sich entladenden Stellen sind, die mehr Herzklopfen verursachen.«* Dämonisches entdeckte dieser Kritiker vor allem in Kempens Gesichtsausdruck.[34] Wenn auch seine harten Dirigierbewegungen manche Konzertbesucher irritierten, überzeugten doch seine Leistungen als Interpret und Orchestererzieher. Paul van Kempen galt als Probenfanatiker. Für neue Werke setzte er jeweils getrennte Proben an und feilte oft lange am Wechsel der Motive zwischen einzelnen Instrumenten oder an Tempoübergängen. Schon bald machte sich die gesteigerte Qualität des Orchesters bemerkbar. So ließ im März 1935 die klangliche Finesse bei der sinfonischen Dichtung *La Mer* von Claude Debussy einen Kritiker befriedigt feststellen: *»Kein Zweifel, dass sich das Niveau des Philharmonischen Orchesters seit Jahresfrist ganz beträchtlich gehoben hat.«*[35]
Paul van Kempen war ein Glücksfall für das Orchester.

In Dresden überzeugte van Kempen mit Beethovens Neunter Sinfonie Orchester und Publikum, die Philharmonie wählte ihn kurz danach zu ihrem neuen Leiter.



Dresdner Philharmonie

Leitung: Paul van Kempen

Beethoven für Alle

5. Konzert

Solisten: Charlotte Hahnel, Sopran
Janka Weinkauff, Klavier
Hans Rokohl, Violine
Richard Sturzenegger, Cello

Chor: Dresdener Singakademie

Mittwoch, 23. Januar 1935, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

oben → Programmheft »Beethoven für Alle«, 23. Januar 1935
unten → Karl Laux, 1951

BEETHOVEN FÜR ALLE

Mit Musik von Beethoven hatte er in Dresden begonnen. Mit Beethoven setzte er seine Karriere fort. Im Herbst 1934 startete van Kempen die neue Konzertreihe »Beethoven für alle«, die mit preiswerten Eintrittskarten auf ein breites Publikum zielte. Dem Programmheft zufolge richteten sich die Konzerte an Beethovens »Volksgenossen«: »*Wir wollen sie einen Blick tun lassen in das Werk eines der größten Genies, die je gelebt haben, eines der größten Deutschen, eines Mannes, der zum Besitztum der ganzen Welt wurde.*«[36] Die Bezeichnung der Zuhörer als »Volksgenossen« entsprach ebenso wie die Heroisierung Beethovens der nationalsozialistischen Kulturpolitik.

Der zitierte Text zur Eröffnung der neuen Konzertreihe war mit »Dux« unterzeichnet. Hinter dieser lateinischen Version des Wortes »Führer« verbarg sich Dr. Karl Laux. 1896 in Ludwigshafen geboren, hatte er ab 1919 in Heidelberg bei Theodor Kroyer und Hans Joachim Moser Musikwissenschaft studiert, bevor er Musikredakteur der linksliberalen »Neuen Badischen Landeszeitung« wurde. Nachdem dieses in jüdischem Besitz befindliche Blatt eingestellt worden war, zog Laux im März 1934 nach Dresden, wo er Musikkritiker der »Dresdner Neuesten Nachrichten« (»DNN«) wurde. Dieses Blatt lag in der Zahl der verbreiteten Exemplare an zweiter Stelle hinter dem »Freiheitskampf«, der damals auflagenstärksten »Dresdner Zeitung«, und war damit von größerem Einfluss als der »Dresdner Anzeiger«, das amtliche Organ der Stadt Dresden, und die »Dresdner Nachrichten«. Die 1893 begründeten »Dresdner Neuesten Nachrichten« waren parteiunabhängig und hatten 1929 mit einer Auflage von 131.000 noch an der Spitze gestanden, waren aber innerhalb von zwei Jahren durch den nationalsozialistischen »Freiheitskampf« aus dieser Position verdrängt worden. Nachdem bereits alle kommunistischen und sozialdemokratischen Blätter verboten worden waren, legte Julius Ferdinand Wollf, der jüdische Chefredakteur und Miteigentümer der »DNN«, unter dem wachsenden äußeren Druck am 31. März 1933 sein Amt nieder. Zugleich ließ er mitteilen, dass die Zeitung im Besitz der Familie Huck bleibe, »*in der es überhaupt nie Mitglieder jüdischer Abstammung gegeben hat*«. Von elf Redakteuren seien zehn reine Arier und die Redakteurin jüdischer Herkunft inzwischen beurlaubt.[37] Fast alle diese Redakteure traten schnell der NSDAP bei, so auch der Musikwissenschaftler Dr. Karl Schönewolf, der 1933 die Leitung des Feuilletons übernahm.[38] Karl Laux, der im März 1934 als Musikkritiker an dieses Blatt kam, blieb parteilos, was ihn bald in Konflikte brachte. »*Für einen Kritiker wie mich, der die neuen Herren ablehnte, ohne sich mit allen unausweichlichen Konsequenzen gegen sie auflehnen zu wollen, bestand die Schwierigkeit schon bald darin, zwischen der Scylla moralischer Selbstaufgabe und der Charybdis drohenden Berufsverbots zu lavieren.*«[39] Da Laux nicht den Weg der inneren Emigration gehen wollte, sah er sich zu Kompromissen und Halbheiten gezwungen. Die Vertreibung von Fritz Busch aus Dresden hatte ihn schockiert. Dennoch erschien ihm die »*Gleichschaltung*« im Bereich der Musik noch als relativ mild, »*alles in allem weniger vordergründig und weniger grobschlächtig als in anderen Kunstbereichen.*« In seinem Rückblick fügte er hinzu: »*Lange, allzulange verkannte ich sie und zog in die Irre führende Schlüsse daraus*«.[40]

Karl Laux war in einem liberalen Klima aufgewachsen, durch seinen Lehrer Hans Joachim Moser, den Autor einer Geschichte der deutschen Musik, jedoch in deutschnationale Bahnen gelenkt worden. In den Programmheft-Texten, die er ab Herbst 1934 regelmäßig für die Dresdner Philharmonie schrieb, griff er auf diese Erfahrung zurück. So charakterisierte er gleich im ersten Konzert der neuen Saison Webers *Freischütz*-Ouvertüre als »*Musik aus der Herzkammer deutschen Wesens*«.[41] Wenn auch seine Erläuterungen zu den Konzerten der Beethoven-Reihe meist sachlich ausfielen, stellte Laux doch abschließend fest, der neue Dirigent habe damit »*Ernst gemacht mit nationalsozialistischer Kulturpolitik*«.[42] Bei vielen Musikfreunden blieb als Fazit, Ludwig van Beethoven repräsentiere am besten das Wesen des neuen deutschen Staates. Der »Dresdner Anzeiger« resümierte entsprechend, van Kempen habe mit dieser Konzertreihe »den *Heros gewählt, der dem neu erwachenden Geiste unserer Nation vielleicht am nächsten steht*«.[43] Dr. Hans Schnoor, der Autor dieses Artikels, war seit 1932 NSDAP-Mitglied.[44] Auch Dr. Eugen Schmitz, sein Musikkritiker-Kollege bei den »Dresdner Nachrichten«, hatte sich der Partei angeschlossen.[45]

Die Konzertreihe »Beethoven für Alle« bescherte der Philharmonie volle Säle. Unterstützung für das Orchester kam aber weniger vom Reich oder Land als vielmehr von der Stadt. Statt Graener, Havemann, Goebbels oder Mutschmann, auf die sich die Hoffnungen gerichtet hatten, sprang Oberbürgermeister Ernst Zörner in die Bresche. Schon im Juni 1934, kurz nach der Wahl van Kempens zum neuen Chefdirigenten, hatte er im Gespräch mit dem Orchestervorstand, dem Geiger und Parteimitglied Hans Rucker, zugesichert, zumindest 36 Mitglieder vor Not und Arbeitslosigkeit schützen zu wollen.[46] Einen Monat später veröffentlichte Zörner einen Aufruf zur Förderung der Dresdner Philharmonie. Dort hieß es: »*Ehrenpflicht der musikliebenden Einwohnerschaft Dresdens und seines Wirtschaftsgebietes muß es sein, die künstlerischen Darbietungen eines solchen Orchesters nicht nur wohlwollend gutzuheißen, sondern auch selbst zu fördern und durch eigenen Konzertbesuch den Bestand des Orchesters auch in seiner wirtschaftlichen Grundlage zu sichern.*«[47] Dresdens Musikfreunde sollten durch rege Zeichnung von Anrechtskarten zur Rettung des gefährdeten Orchesters beitragen. Die Philharmonie werde ihre großen Sinfonie-Konzerte in einer Stärke von 70 bis 80 Mann spielen, die Grundstärke bleibe 60.

ANPASSUNG AN DAS REGIME

Bei der Suche nach einer sicheren Existenz geriet das Orchester immer stärker ins Fahrwasser der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Ohnehin hatten alle Musiker inzwischen der Reichsmusikkammer beitreten müssen und damit einer übergeordneten Organisation, an deren Spitze Joseph Goebbels stand; ohne ihre Mitgliedskarte hätten sie nicht weiter musizieren dürfen. Obwohl die Dresdner Philharmonie damals noch eine private Einrichtung war, sah sie sich verpflichtet, Juden zu entlassen und an kulturpolitischen Veranstaltungen mitzuwirken. So spielte sie am 20. April 1933 bei einer Feier zu Hitlers Geburtstag im Ausstellungspalast. Ebenfalls eine Veranstaltung des NS-Lehrerbunds war im Oktober 1934 eine Tagung, bei der Reichsleiter Alfred Rosenberg verkündete: »*Es ist der nordische Mensch, dem die Kultur der weißen Rasse in erster Linie zu danken ist. Als Schöpfer, als Weltentdecker war es die heroische Haltung, die ihn bewegte.*«[48] Im nachfolgenden Festkonzert bot die Philharmonie Musik des Komponisten, der als Repräsentant dieser heroischen Haltung galt: Beethoven. Noch im gleichen Monat folgte die Landestagung der Reichsmusikkammer, geleitet von dem Dirigenten und Geiger Bruno Schestak, welcher schon seit 1925 der NSDAP angehörte. 1927 hatte er den *Sachsenmarsch* der NSDAP komponiert und Adolf Hitler gewidmet. Im selbstgedichteten Liedtext hieß es: »*Gib fremder Rasse in deinem Reich nicht Raum! Wir wollen kämpfen für dein Auferstehn; arisches Blut darf nicht untergehn!*«[49] Schestak fungierte unter Werner Ladwig und Paul van Kempen als Zweiter Dirigent der Dresdner Philharmonie. Bei der von Schestak geleiteten Landestagung spielte das Orchester unter van Kempen nach einer *Festlichen Fanfare* von Kurt Striegler Beethovens *Coriolan*-Ouvertüre, welche der Freiheitskampf als »*das Tongemälde von Entschlossenheit und des stahlharten Kampfes*« charakterisierte.[50] »*Mit einem* Sieg-Heil *auf den Führer Adolf Hitler, dem* Horst-Wessel- *und* Deutschland-Lied *klang die Kundgebung weihevoll aus.*« Dem Zeitungsbericht zufolge war der mit Lorbeerkränzen, Hakenkreuzfahnen und dem Hoheitszeichen, also dem Reichsadler, festlich geschmückte Saal bis zum letzten Platz von einer begeisterten Hörerschaft gefüllt.

Zum Abschluss der Landestagung erklärte Oberbürgermeister Zörner, als Leiter einer Musikstadt erhoffe er sich den *»gesunden Aufbau«* einer neuen deutschen Musikkultur im neuen Reich.[51] Nicht zuletzt Karl Laux bestärkte ihn, auf diesem Weg die Dresdner Philharmonie zu berücksichtigen. So beschrieb er im Februar 1935 deren Leiter Paul van Kempen als einen weit über dem Durchschnitt stehenden Musiker von fanatischer Intensität.[52] Einen Monat später berichtete er in »Die Musik«, dem offiziellen Organ der NS-Kulturgemeinde, die Dresdner Philharmonie zähle dank ihres Chefs heute zu den besten Konzertorchestern Deutschlands.[53] Wohl auch mit taktischen Hintergedanken übertrug man die Leitung des letzten Konzerts der Beethoven-Reihe dem Dirigenten Ludwig K. Mayer, der – wie Laux in seiner Rezension hervorhob – zugleich Musikkritiker des »Völkischen Beobachters« und Musiksachverständiger der Reichspropagandaleitung der NSDAP war.[54] Dresdens Oberbürgermeister ließ sich durch solche Worte und Taten in seinem musikpolitischen Ehrgeiz anstacheln. Am 12. April 1935 ergriff er nach einem Konzert spontan das Wort und *»bekannte sich zu dem Willen, Dresden zur ersten Musikstadt des neuen Reiches zu machen«*.[55] Dresden sollte also in Konkurrenz treten zu Berlin, Leipzig, München und Hamburg und diese sogar überflügeln. Nur wenige Tage später gab die Stadt bekannt, dass sie die Subvention für das Orchester von bisher 27.000 auf 60.000 RM erhöhe, unter der Bedingung, dass mehr als bisher Dresdner Künstler als Solisten beschäftigt würden.[56] Die Philharmonie kündete daraufhin an, sie werde in der nächsten Spielzeit mit dem Dresdner Lehrergesangsverein zusammenarbeiten und mit einheimischen Solisten wie den Sängerinnen und Sängern Trude Maria Schnell, Annemarie Rauch, Charlotte Teuber, Hanna Grunert, Günther Baum und Otto Fuchs, mit der Geigerin Marianne Tunder, den Pianisten Walter Schaufuß-Bonini und Karl Heinrich Diener von Schönberg sowie den Mitgliedern der Philharmonie Hans Garvens und Josef Gauglitz.[57]

Während Werner Ladwig öffentlich der Kulturpolitik des neuen Staates gehuldigt hatte, sind vergleichbare Deklarationen seines Nachfolgers nicht bekannt. Stattdessen scheint Paul van Kempen Karl Laux zu seinem Sprachrohr gemacht zu haben. Dieser pries in »Die Musik« immer wieder die durch Kempen erreichte hohe Qualität des Orchesters. Den Dirigenten charakterisierte er regelmäßig als »Fanatiker«. Dieses Wort, das vor 1933 noch überwiegend in einem negativen Sinn gebraucht worden war, erhielt unter dem NS-Regime eine positive Bedeutung. Man verband damit nun nicht mehr verbissene Engstirnigkeit und Intoleranz, sondern vollen Einsatz. In diesem Sinne hatte Adolf Hitler im September 1933 auf dem Nürnberger Parteitag verkündet, die Kunst sei *»eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission«*. Das Wort »Fanatismus« wurde zum Erkennungszeichen der nationalsozialistischen Ideologie, zu einem Zentralbegriff der *Lingua tertii imperii* (Victor Klemperer). Als im April 1936 »Die Musik« ein von Laux verfasstes Porträt des Dirigenten Paul van Kempen abdruckte, lautete gleich der erste Satz: *»Er ist ein Fanatiker. Ein Fanatiker des Werks und der Wiedergabe.«* Nationalsozialisten erkannten damit den Dirigenten als einen der ihren. Das war zweifellos die Absicht des Autors – Dresdens Oberbürgermeister war wohl der eigentliche Adressat dieses Aufsatzes, der die Dresdner Philharmonie als *»eines der ersten Orchester Deutschlands«* herausstellte. Laux ließ seinen Beitrag so enden:
»Daß er [Kempen] sein Amt in Dresden gerade antreten konnte, als die nationalsozialistische Revolution die Kräfte für ein erblühendes Musikleben frei machte, daß er in Oberbürgermeister Zörner einen weitschauenden, großzügigen Förderer gefunden hat, der das Orchester auf eine völlig neue, in sozialer Hinsicht endlich befriedigende Basis stellte, ist mehr als ein Zufall, ist ein Stück Schicksal im Leben eines Glücklichen.«[58]

Bei der Suche nach einer sicheren Existenz geriet das Orchester immer stärker ins Fahrwasser der nationalsozialistischen Kulturpolitik.

Offenbar wusste Laux, dass die Stadt Dresden zu einem noch stärkeren Engagement für die Philharmonie bereit war. Tatsächlich endete im Oktober 1936 der bisherige Rechtsstatus des Orchesters. Die Genossenschaft wurde aufgelöst und durch eine »Stiftung zur Förderung der Dresdner Philharmonie« ersetzt, an deren Spitze Ernst Zörner stand. Das Orchester erhielt 1937 einen eigenen Geschäftsführer – dies war der ehemalige Kapellmeister, Lehrer und Kantor Artur Hartmann – und Gehälter, die jetzt von der Stadtverwaltung ausgezahlt wurden.[59] Vermutlich gab es dazu eine Betriebsordnung. Ob diese die Orchestermitglieder zum Diensteid auf Hitler verpflichtete, wie das beim Berliner Philharmonischen Orchester der Fall war[60], ist nicht bekannt.

»DEUTSCHE MUSIK« IM MITTELPUNKT

Zörner hatte auch bei anderer Gelegenheit Dresden als *»erste Musikstadt des Reiches«* bezeichnet.[61] Es war nun Aufgabe der Philharmonie, diesem hohen Anspruch zu genügen. Beethoven bildete weiterhin den Kern der Konzertprogramme. Schon 1933 waren dessen sämtliche Sinfonien erklungen. Dies setzte sich in den nächsten Jahren fort, wobei die Sinfonien Nr. 3 und 5, die mit der Idee des Heroischen besonders verbunden waren, bevorzugt wurden. Aus ähnlichen Gründen wurden die *Leonoren-*, *Coriolan-* und *Egmont*-Ouvertüren häufig gespielt. Regelmäßig waren auch das Violinkonzert und die Klavierkonzerte Nr. 3 bis 5 zu hören, während die *Missa solemnis* zu den Raritäten zählte. Im Vergleich zu Beethoven spielte die Musik Johann Sebastian Bachs in den Konzerten kaum eine Rolle. Bei einer Bach-Feier zum 250. Geburtstag des Meisters am 21. März 1935 wurden jedoch nacheinander das Vivaldi-Konzert für vier Violinen und dann die Bach-Version gespielt, um zu zeigen, *»wie Bach fremdes Musikgut in seine eigene, höchst persönliche Sprache umgeschmolzen hat«*.[62] In den folgenden Jahren spielte das Orchester hin und wieder das 3. Brandenburgische Konzert oder die D-Dur-Suite, nur ein einziges Mal das Weihnachtsoratorium. Bei den sommerlichen Zwinger-Serenaden, die 1935 zum ersten Mal stattfanden, war Musik von J. S. Bach allerdings häufiger zu hören.

Auch Kompositionen von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart traten weit hinter die Beethovens zurück. Sie passten offenbar weniger zu dem damals propagierten Bild des deutschen Menschen, zu dem die Konzerte beitragen sollten. Bei den Auftritten der Dresdner Philharmonie war nur selten eine Sinfonie oder ein Klavierkonzert von Mozart zu hören. Eindeutig an der Spitze standen die *Figaro*-Ouvertüre und unter den Sinfonien die Nr. 40 in g-Moll. Passender erschienen Werke von Haydn und Mozart für die Zwinger-Serenaden. Franz Schubert war vor allem mit seiner h-Moll-Sinfonie, der *Unvollendeten*, präsent, sowie durch Lieder, die große C-Dur-Sinfonie und die *Rosamunde*-Ouvertüre. Im Oktober 1938 verwies das Programmheft auf Erkenntnisse des Musikwissenschaftlers Gustav Becking; demzufolge war Schubert seiner Abstammung nach ein Sudetendeutscher und *»an seine Heimaterde gebunden«*.[63] Das passte zum Anschluss der Sudetengebiete ans Deutsche Reich und entsprach zudem der »Blut und Boden«-Ideologie, wie sie im Juni 1936 bei der Eröffnung der Reichsgartenschau auch der Kreuzchor zum Ausdruck brachte; in dem von ihm dargebotenen *Bauernspruch* von Hans Lang hieß es: *»Wir pflügen den Acker und streuen die Saat, / Wir hassen das Unkraut und wagen die Tat./ Wir hüten das Erbe, das Blut und den Staat, /Daß niemals verderbe, was echt ist und grad.«*[64]

Stärker als für Schubert engagierte sich die Philharmonie für Carl Maria von Weber. Mit dessen *Freischütz*-Ouvertüre hatte Paul van Kempen sein erstes Konzert als neuer Chef eröffnet. Karl Laux zitierte damals im Programmheft die Worte, die Wagner auf Weber gemünzt hatte: *»Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!«*[65] Häufiger als die *Freischütz*-Ouvertüre oder das erste Klarinettenkonzert spielte die Philharmonie Webers schwungvolle *Euryanthe*-Ouvertüre, die sie auch bei Gastspielen gerne wiederholte. Als das Anrechtskonzert am 23. Oktober 1935 mit diesem Werk eröffnet wurde, stellte das Programmheft eine direkte Verbindung her zwischen dem einstigen Dresdner Hofkapellmeister und dem neuen Verwalter der deutschen Kultur: *»Weber schöpfte aus dem Volk und schrieb für das Volk. Und ›lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten‹ (Goebbels).«*[66]

Noch prominenter als Weber war in den Programmen Robert Schumann vertreten. Dessen Klavierkonzert, gespielt von Wilhelm Kempff, war im Antrittskonzert Paul van Kempens der *Freischütz*-Ouvertüre gefolgt. Das a-Moll-Konzert sollte auch in den folgenden Jahren oft wiederholt werden: 1935 mit Elly Ney, 1937 mit Alfred Hoehn, danach sogar mehr als einmal pro Jahr. Schumanns Sinfonien blieben dagegen unterbelichtet. Die Schumann-Feier im Juni 1935 zum 125. Geburtstag des Komponisten enthielt auch einige seiner Klavierlieder; im Programmheft waren die Texte abgedruckt, der zum Heine-Lied *Die Lotosblume* aber ohne den Namen des Dichters.[67] Die Presse würdigte Schumann als den romantischsten Romantiker, als *»Vertreter einer Gefühlsrichtung, die eine der Hauptmerkmale unseres deutschen Gesamtwesens darstellt: den Hang zur Stille, zur Ichbesinnung, die Tiefe und den Reichtum eines Eigenerlebens«*. Eben dies galt damals als wichtige kulturpolitische Aufgabe der Konzerte: die Darstellung des »deutschen Gesamtwesens« mit Mitteln der Musik. So hieß es in dieser Rezension weiter: *»Schumanns Kunst ist Gegengewicht und ausgleichende Ergänzung zum Heroismus, sie schließt den Kreis, der sich um den Pol ›Deutsche Seele‹ bewegt.«*[68] Da man die deutsche Seele auf die »arische Rasse« beschränkte, wurde Felix Mendelssohn Bartholdy, der enge Freund des Komponisten, ebenso verschwiegen wie Heinrich Heine. An die Stelle von Mendelssohns einst vielgespieltem Violinkonzert trat das wiederaufgefundene Konzert Robert Schumanns, das Georg Kulenkampff im November 1937 in Berlin zur vielbeachteten Uraufführung brachte. Nur zwei Monate später, am 26. Januar 1938, war diese Komposition mit dem gleichen Solisten erstmals in Dresden zu hören. Wieder zwei Monate später gastierte die Dresdner Philharmonie damit in Berlin.

Selbstverständlich wurde das Violinkonzert von Johannes Brahms häufig gespielt; allerdings stammten die gängigen Solokadenzen von Juden: von Joseph Joachim und Fritz Kreisler. Neben auswärtigen Solisten wie Gustav Havemann und Georg Kulenkampff kamen dabei auch die philharmonischen Konzertmeister Karl Krämer, Hans Garvens und Toni Faßbender zum Zuge. Beide Brahms-Klavierkonzerte waren regelmäßig mit prominenten Solisten zu hören, während sich unter seinen Sinfonien die Erste besonderer Beliebtheit erfreute. Auch Brahms wurde als deutscher Meister präsentiert. »*Fast bei keinem der deutschen Komponisten*«, so 1934 das Programmheft, »*ist das nationale Element stärker ausgeprägt als bei Johannes Brahms. Und zwar in der Sonderart des Norddeutschen.*«[69]

Richard Wagner wurde in der Presse als Wegbereiter der »*nationalen Revolution*« und als »*großer Kämpfer für ein völkisches deutsches Kunstideal*«[70] gefeiert. Wagner-Aufführungen galten noch direkter als Beethoven-Konzerte als politische Kundgebungen. Die Dresdner Philharmonie beteiligte sich im Februar 1933 an einer Richard-Wagner-Gedenkfeier im Alberttheater, bei der ein Redner den Komponisten als »*urgermanische Erscheinung*« würdigte.[71] Wagner wurde mit der Person Adolf Hitlers verbunden; bei der Feier zu dessen Geburtstag am 20. April 1933 im Ausstellungspalast spielte das Orchester zum Schluss das *Meistersinger*-Vorspiel.[72] Mit diesem Werk, das als Bekenntnis zur deutschen Kunst galt, hatte auch Paul van Kempen sein Antrittskonzert enden lassen. Bei feierlichen und staatspolitischen Anlässen wie etwa dem jährlichen Heldengedenktag griff das Orchester gerne auf diese klangmächtige Komposition zurück.

Hitler, der die Kunst als eine zum Fanatismus verpflichtende Mission erklärt hatte, erwartete sich von der Musik erhabene Wirkungen und tiefe weltanschauliche Botschaften. Kaum ein anderer Komponist erfüllte diese Erwartungen besser als Anton Bruckner, der deshalb im NS-Staat gerne gespielt wurde.[73] Nach dem Beethoven-Zyklus begann die Dresdner Philharmonie 1935 einen Mozart-Bruckner-Zyklus. »*Nun soll einmal der ganze Bruckner zu Worte kommen*«, hieß es im Programmheft.[74] Hans Schnoor wies im »Dresdner Anzeiger« auf den »*düster-dämonischen Grundzug*« von Bruckners Musik hin und erwartete die »*Erkenntnis, daß der Glaube an die religiös-katholische Sendung Bruckners zur Legende einer versinkenden Epoche gehört*«.[75] Dagegen nannte Karl Laux beim nächsten Konzert Bruckner einen deutschen Mystiker mit religiösem Grundton; Bruckners Neunte, die in der Urfassung erklang, klopfe aus dem Leben an die Pforten der Ewigkeit.[76] Schnoor hielt an seiner säkularen Auffassung fest und resümierte zum Abschluss des achtteiligen Bruckner-Zyklus, dieser habe den Dresdnern zum ersten Mal einen »*Totalbegriff von Bruckners Größe*« vermittelt.[77]

Die areligiös-politische Bruckner-Deutung sollte sich durchsetzen. Als im Oktober 1936 eine Brucknerfeier der Landeshauptstadt Dresden zum 40. Todestag des Meisters stattfand, leitete der Oberbürgermeister dessen Neunte Sinfonie durch eine Ansprache ein.[78] Er kündigte an, dass Bruckner in der Walhalla einen Ehrenplatz finden werde. Ein Schicksal wie das Mozarts würde sich im Dritten Reich nicht wiederholen. »*Unser Staat führt die Künstler, er liebt sie und verschafft ihnen Popularität.*«[79] Tatsächlich wurde am 6. Juni 1937 in einem Staatsakt in Anwesenheit des gesamten Reichskabinetts eine Bruckner-Büste in der Regensburger Walhalla enthüllt. Dieses über der Donau thronende Gebäude war einst vom Bayernkönig Ludwig I. als Ruhmestempel der Deutschen eröffnet worden. Die Aufstellung der Bruckner-Büste an diesem symbolträchtigen Ort sollte den Komponisten zum Deutschen machen. Entsprechend verkündete Josef Goebbels in einer Ansprache, Anton Bruckner sei als Sohn der österreichischen Erde dazu berufen, »*die unlösliche geistige und seelische Schicksalsgemeinschaft zu versinnbildlichen, die das gesamte deutsche Volk verbindet*«.[80] Diesem Bekenntnis zu »Großdeutschland« entsprechend nannte Rudolf Schulz-Dornburg, der im Februar 1938 mit der Dresdner Philharmonie Bruckners Erste Sinfonie dirigierte, den Komponisten im Programmheft den »*großen Eroberer kommender Jahrzehnte, der im Sommer einzog in der Walhalla zu Regensburg und – auf dem Nürnberger Parteitag*«.[81] Bruckner sei in jedem Takte seiner Musik ein Kämpfer für die Gemeinschaft, für die deutsche Seele. Das Streben »*für alle mit allen, sich selbst entäußernd*«, so der Dirigent weiter, verbinde Bach, Beethoven und Bruckner mit Adolf Hitler. Schon wenige Wochen später ging die Prophezeiung des Propagandaministers in Erfüllung, als im März 1938 deutsche Truppen in Österreich einmarschierten. Die Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla hatte den »Anschluss« geistig-symbolisch vorbereitet. Die Bruckner-Rezeption des NS-Staats war ein besonders eklatantes Beispiel für den Missbrauch der klassisch-romantischen Musik im Dienste des Regimes.

Hitler, der die Kunst als eine zum Fanatismus verpflichtende Mission erklärt hatte, erwartete sich von der Musik erhabene Wirkungen und tiefe weltanschauliche Botschaften.

Eine kurzlebige Renaissance erlebte die Musik des 1913 in Dresden verstorbenen Felix Draeseke, der als Antisemit und Gegner der musikalischen Moderne hervorgetreten war. Auf seine am 31. Januar 1933 gespielte *Symphonia tragica*, vorgestellt als »*ein Tongedicht auf heldisches Erleben und Erleiden*«[82], folgte im November 1935 zum 100. Geburtstag des Komponisten eine Draeseke-Gedenkwoche.[83] Paul van Kempen, die Philharmonie und der Lehrergesangverein beteiligten sich daran mit einer Aufführung seines *Christus*-Oratoriums. Gewichtiger und regelmäßiger war die Auseinandersetzung mit der Musik von Max Reger sowie seiner noch lebenden Kollegen Hans Pfitzner und Richard Strauss, deren Werke beim Dresdner Musiksommer 1939 im Mittelpunkt standen. Während Laux Pfitzner als Vorkämpfer und Nachfahren Robert Schumanns beschrieb, stellte er Strauss an die Seite von Debussy und bezeichnete beide – Strauss wie Debussy – als Endpunkte der Verfeinerung.[84]

EINSATZ FÜR ZEITGENÖSSISCHE WERKE

Da zum Profil der Dresdner Philharmonie ihr Engagement für neue Werke gehörte, wurden im Oktober 1934 zwei Konzerte mit zeitgenössischer Musik angekündigt. Man bat um Einsendungen von Kompositionen an die Geschäftsstelle des Orchesters.[85] Daraufhin kamen im April 1935 an zwei aufeinander folgenden Tagen zwölf neue Werke von sechs deutschen und sechs ausländischen Komponisten zur Ur- bzw. Erstaufführung. Die deutschen Tonsetzer waren Edmund von Borck, Paul Büttner, Wolfgang Fortner, Ottmar Gerster, Hans Richter-Haaser und Kurt von Wolfurt, die Ausländer der Brite Frederick Delius, der Franzose Pierre-Octave Ferroud, der US-Amerikaner Werner Janssen, der Schwede Lars-Erik Larsson, der Italiener Gian Francesco Malipiero und der Pole Alexandre Tansman. Wie Laux in seiner Rezension schrieb, hatte Paul van Kempen diese Werke »*mit Spürsinn und Geschmack*« aus 160 Partituren ausgewählt.[86] In buntem Wechsel folgten Stücke deutscher und ausländischer Tonsetzer aufeinander. Mit Ausnahme des 1870 geborenen Büttner und des bereits 1934 verstorbenen Briten Delius handelte es sich um Komponisten der jüngeren Generation.

Dem Programmheft zufolge bildeten die Konzerte mit zeitgenössischer Musik eine notwendige Ergänzung zu den Philharmonischen Konzerten sowie zur Reihe »Beethoven für alle«. Die Philharmonischen Konzerte böten Meisterwerke der Vergangenheit und Kompositionen von anerkannten Meistern der neueren Zeit und die Beethoven-Reihe solle »*im Sinne einer völkischen Musikkultur das Schaffen eines der größten deutschen Meister allen, auch den minderbemittelten Volksgenossen*« näherbringen. Die Konzerte mit zeitgenössischer Musik hätten dagegen zum Ziel, Novitäten zur Diskussion zu stellen und einem neuen Stil zum Durchbruch zu verhelfen. Diese drei kulturellen Ziele, Aufführung von Meisterwerken, breitenwirksame Vermittlung von Beethovens Musik und schließlich Einsatz für die Zeitgenossen, werde die Dresdner Philharmonie auch in Zukunft verfolgen, sogar »*in noch verstärkterem Maße*«.[87]

Die Konzerte mit zeitgenössischer Musik, für welche der Oberbürgermeister die Schirmherrschaft übernahm, bedeuteten eine mutige und zukunftsorientierte Entscheidung. Ungewöhnlich war schon, dass das erste Konzert mit einem Werk des 1933 entlassenen Draeseke-Schülers Paul Büttner eröffnet wurde, dem nur eine Sondererlaubnis des Propagandaministeriums die Rückkehr ins Musikleben erlaubte.[88] Zu hören war seine schon 1910 entstandene *Heroische Ouvertüre*, die Laux zufolge die Idee lebendig werden lässt, »*dass das Heroische über den Tod des Einzelnen hinaus seine Wirkung ausstrahlt, und dass an ihm sich immer neue Menschen, immer neue Zeiten zu entzünden vermögen*«.[89] Diese Thematik passte zum Zeitgeist und erregte keinen Anstoß. Die *Vier polnischen Tänze* von Alexandre Tansman, welche das Programmheft als »*eine glückliche Synthese von ursprünglicher Verbundenheit mit den Tänzen seines Volkes und einer westlichen Kultur*« vorgestellt hatte, empfand Hans Schnoor dagegen als »*seelisch absolut beziehungslos*«; der Komponist sei ein »*Vertreter der atonalistischen, manieristischen Stil-Internationale*«, gehöre also zu den »*fremden Zersetzungserscheinungen*«, die der Kritiker seit Jahren bekämpfe. Der Zielsetzung der Philharmonie, mit diesen Konzerten einen neuen Stil durchzusetzen, stellte dieser Kritiker Hitler-Worte entgegen: »*Nicht nach ›neuen Stilen‹ suchen, sondern ganz im Gegenteil: ›die Stilverkrampfung auflockern und die Erkenntnis fördern, dass es nicht richtig ist, einer rein konstruktiv wirkenden künstlerischen Manie zu verfallen‹ – so lautet die Forderung des Führers.*«[90]

Paul Hindemith
Ab Oktober 1936 wurden Aufführungen seiner Musik verboten.

Orthodoxe Hitler-Anhänger taten diese beiden Konzerte sogar als Verrücktheit ab. Entsprechend kommentierte der »Freiheitskampf«, es sei *»erstaunlich, mit welcher Selbstverleugnung die trefflichen Künstler der Dresdner Philharmonie unter dem unermüdlichen Führer Paul van Kempen auch die Stücke, die offenbar nur als abschreckende Beispiele ins Programm aufgenommen worden waren, bewältigten, und wie geduldig sie das Publikum hinnahm«*.[91] Während auch der Kritiker der »Dresdner Nachrichten« nur wenige der vorgestellten Werke akzeptierte, zog Karl Laux eine insgesamt positive Bilanz. Dresden habe mit diesen beiden Konzerten ein für alle deutschen Städte vorbildliches Beispiel gegeben. In einem internationalen Wettbewerb habe Deutschland erneut seine Führungsposition bewiesen: *»Das eigentlich Neue, das Zukunftsweisende, wurde von den Deutschen beigetragen. Es handelt sich dabei um eine Musik, die stark linienmäßig bestimmt ist, der ›Farbe‹ abhold, nach polyphoner Zeichnung strebt und sich von motorischen Kräften treiben läßt.«* Dies habe sich vor allem bei den Werken Edmund von Borcks und Wolfgang Fortners gezeigt. Insgesamt sei allerdings eine große Unterschiedlichkeit der Stile zu bemerken gewesen. *»Man sieht daraus, daß unsere jungen Musiker sich nicht krampfhaft auf einen Stil festlegen, der als der alleinseligmachende gilt, daß vielmehr jeder auf seine Weise vorwärtsstrebt und daß alle so Bausteine zusammentragen, aus denen einmal vielleicht ein Genie den neuen Stil formen wird.«*[92] Am Schluss seines Beitrags hob Laux die Förderung durch den Oberbürgermeister und die überregionale Resonanz hervor. Die Dresdner Philharmonie habe die seltene Gelegenheit einer Orientierung über das zeitgenössische Musikschaffen geboten, was von Musikern aus dem ganzen Reich wahrgenommen wurde.

Für 1936 plante Paul van Kempen mit seinem Agenten Rudolf Vedder einen besonderen Coup: Er wollte den damals umstrittenen und deshalb kaum noch gespielten Paul Hindemith nach Dresden einladen. Da sich dieser zum damaligen Zeitpunkt in der Türkei aufhielt, war der Dirigent zunächst sogar bereit, die Konzerte mit zeitgenössischer Musik in den Juni zu verlegen. Gertrud Hindemith, die Ehefrau des Komponisten, lobte daraufhin Kempen als einen mutigen Mann.[93] Da die Konzerte dann doch nicht verlegt werden konnten, entfiel Hindemiths Auftritt. Die Dresdner Philharmonie ließ dem Komponisten mitteilen, sie rechne im nächsten Jahr fest mit seiner Mitwirkung. Das war allerdings nicht mehr möglich, da ab Oktober 1936 alle Hindemith-Aufführungen verboten waren.

So fanden im Mai 1936 die nachfolgenden zwei Konzerte mit zeitgenössischer Musik ohne Hindemith statt. Oberbürgermeister Zörner schrieb in seinem Geleitwort bemerkenswert sachlich: *»Die Musik als die allen Nationen verständliche Sprache ist die berufene Mittlerin eines internationalen Kulturaustausches und Wegbereiterin des Verstehens der Völker untereinander.«*[94] Vierzehn Komponisten wurden vorgestellt, jetzt zehn Deutsche und nur vier Ausländer– die Dominanz der deutschen Musik war damit von vorneherein garantiert. Gewachsen war auch der Anteil der Uraufführungen: *»War im vergangenen Jahr das Verhältnis von Uraufführungen und Erstaufführungen noch vier zu acht, so ist es jetzt zehn zu vier.«*[95] Die Uraufführungen betrafen ausnahmslos deutsche Komponisten. Der Zyklus begann mit dem *Festlichen Vorspiel* für Orchester und einstimmigen Chor von Helmut Degen; ihm lag ein pathetisches Bekenntnis zur Fahne nach Worten von Eberhard Wolfgang Möller, dem Referenten der Theaterabteilung im Propagandaministerium, zugrunde, das der Komponist *»für vaterländische Feiern«* vorgesehen hatte. Nach dieser Verbeugung vor der Obrigkeit ging es in den folgenden Werken von Edmund von Borck, Hans Brehme, Fred Lohse, Hans Richter-Haaser, Sigfrid Walter Müller, Karl Schäfer, Erich Sehlbach, Johannes Paul Thilman und Kurt von Wolfurt weniger ideologisch zu. Karl Laux hob in seiner Würdigung des kleinen Musikfests die Orchestervariationen Edmund von Borcks und das Klavierkonzert Hans Brehmes als besonders bemerkenswert hervor. Paul van Kempen habe mit seinem Orchester die Individualität der einzelnen Werke scharf herausgearbeitet. *»Sein Eintreten für die Zeitgenossen, das nicht zufällig bleibt, sondern sich systematisch auswirkt, ist vorbildlich.«*[96]

Das Dresdner Engagement für zeitgenössische Musik wurde auch in Berlin wahrgenommen. Dies mag dazu beigetragen haben, dass im folgenden Jahr 1937 das Internationale Musikfest des »Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten« in Dresden stattfand. Diese 1934 von Richard Strauss gegründete Organisation, die einen dem NS-Regime genehmen Gegenentwurf zur »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« darstellte, präsentierte Werke einer sehr gemäßigten, durchweg tonalen Moderne. Das Musikfest begann mit einer Aufführung von Verdis *Macbeth* in der Semperoper, gefolgt von einem Auftritt der Staatskapelle und zwei Konzerten der Dresdner Philharmonie. Letztere spielte dabei Werke des Dänen Carl Nielsen, des Norwegers Ludwig Irgens-Jensen, des Isländers John Leifs, des Bulgaren Pantscho Wladigeroff, des Österreichers Joseph Marx sowie des Deutschen Paul Graener, dessen *Marien*-Kantate erneut zu hören war.[97]

Das einwöchige Musikfest stand unter dem Ehrenschutz des Reichsstatthalters in Sachsen und des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt. Mit wachsendem Ärger hatte Martin Mutschmann wahrgenommen, dass Ernst Zörner in Dresden beträchtliche Popularität genoss und als Symbolfigur des nationalsozialistischen Aufbaus gefeiert wurde – eine Rolle, die er eigentlich sich selbst zugedacht hatte. Bei diesem Internationalen Musikfest vom Mai 1937 stand der Reichsstatthalter noch an der Seite des Oberbürgermeisters. Wenig später schon sorgte er für dessen Verschwinden. Am 11. Juni ordnete der sächsische Innenminister im Auftrag Mutschmanns die Beurlaubung des Stadtoberhaupts an. Obwohl Reichsinnenminister Wilhelm Frick sich für Zörner einsetzte und Hitler sich dankbar an dessen Hilfe bei seiner Einbürgerung erinnerte, bestätigte er Mutschmanns Entscheidung. 1938 erhielt Ernst Zörner eine neue Aufgabe in der Reichshauptstadt.[98] Die Dresdner Philharmonie verlor damit ihren wichtigsten Förderer.

Dennoch setzte das Orchester seinen Einsatz für neue Werke fort. Im Mai 1938 dirigierte van Kempen wieder zwei Konzerte mit zeitgenössischer Musik.[99] Er stellte dabei größere Werke von nur noch sieben Komponisten vor. Von dem Franzosen Jean Rivier erklang die neoklassizistische Zweite Sinfonie, vom Respighi-Schüler Ennio Porrino die Ouvertüre *Tartarin de Tarascon* und vom Briten Edmund Rubbra die Erste Sinfonie. Deutschland war vertreten durch Paul Höffer, Hans Humpert, Hans Pfitzner (Klavierkonzert op. 32) und Max Trapp (Cellokonzert op. 34). Die Regime-Nähe der beiden letztgenannten Komponisten war bekannt. Den Schreker-Schüler Paul Höffer, dessen *Sinfonie der großen Stadt* die Philharmonie spielte, hatte die NS-Kulturgemeinde dagegen noch 1935 als »Musikbolschewisten« diffamiert.[100] Wie Höffer stand auch der Sekles-Schüler Hans Humpert, dessen *Konzert für Orchester* erklang, dem Regime lange distanziert gegenüber. 1943 sollte der Komponist erst 42-jährig bei einem Fronteinsatz fallen. Der Besuch dieser beiden Konzerte mit zeitgenössischer Musik fiel allerdings so mager aus, dass Hans Schnoor danach sogar den Sinn solcher Konzerte in Frage stellte.[101]

Propagandaminister Joseph Goebbels und der sächsische Reichsstatthalter und NSDAP-Gauleiter Martin Mutschmann bei einer Dresdner Veranstaltung, 1933

Die Seestraße unter nationalsozialistischer Beflaggung, 1. Mai 1939

AUSLÄNDISCHE MUSIK FÜR DEUTSCHE HÖRER

Obwohl es zur Kulturpolitik des Dritten Reiches gehörte, den Deutschen unermüdlich Nationalstolz einzuimpfen, blieb die Kunst des Auslands nicht ausgespart. Denn man konnte darauf verweisen, dass schon Bach, Mozart und ebenso Wagner und Strauss Musik ihrer fremdländischen Kollegen zur Kenntnis genommen hatten. Sie hätten es allerdings auch verstanden, so Karl Laux in einem Programmheft, *»diese fremden Einflüsse umzuschmelzen und ›einzudeutschen‹«*. Denn neben dem Interesse an der fremden Kultur bestand bei den großen deutschen Komponisten immer *»die Abhängigkeit und Verbundenheit mit dem Volk, aus dem sie hervorgegangen waren, die Rückbeziehung auf den Heimatboden, dem sie entsprossen waren«*. Auch bei anderen Völkern sei dies so. *»Gerade aus dieser Vielheit der völkischen Individualitäten kommt der Reiz des großen Weltkonzertes der schaffenden Musiker.«*[102] Bei ihren Aufführungen ausländischer Musik bevorzugte die Dresdner Philharmonie deshalb solche Werke, welche als typisch für die *»völkische Individualität«* der betreffenden Nation galten.

Der polnische Komponist war Frédéric Chopin, dessen 125. Geburtstag im Februar 1935 in Dresden feierlich begangen wurde. Man erinnerte daran, dass sich der Komponist viermal in der Elbe-Stadt aufgehalten und hier einige Etüden geschrieben hatte, und hob hervor, dass Dresden, die Residenz der Kurfürsten, die zugleich Könige von Polen waren, vielen polnischen Freiheitskämpfern Asyl geboten hatte. Nachdem Oberbürgermeister Zörner zuvor nach Warschau und Krakau gefahren war, war nun Warschaus Stadtpräsident Starzynski zum Gegenbesuch angereist. Dokumentiert wurden damit die engen Beziehungen zwischen Polen und Deutschland, die auf die *»weitschauende Friedenspolitik Adolf Hitlers und des Marschalls Pilsudski«* zurückgeführt wurden.[103] Abends fand ein Festkonzert im Rathaus statt. Das Programmheft würdigte Friedrich (!) Chopin als unsterblichen Genius nationaler, volkhafter Kunst. *»Chopin war zwar Europäer im Geiste, aber er blieb zeitlebens ein Kind der polnischen Erde.«* Auch er sei ein Fanatiker gewesen, *»ein Fanatiker des Gedankens der Schicksalseinheit von Volk und Individuum«*.[104] Im Festsaal des Rathauses, der dicht gefüllt war mit Vertretern der Regierung, der Partei, der Stadt, der Reichswehr, der Behörden und Verbände, überbrachte Staatssekretär Walther Funk die Grüße der Reichsregierung, *»insonderheit die des Führers und Reichskanzlers«*. Schließlich sei Chopin ein Künstler, der im Volkstum wurzele.[105] Nach einer Dankesrede des polnischen Botschafters hob Paul van Kempen den Stab zur polnischen Nationalhymne, zu *Deutschland-* und *Horst-Wessel-Lied*. Danach folgten die *Halka*-Ouvertüre des Chopin-Zeitgenossen Stanisław Moniuszko sowie Kompositionen von Karol Szymanowski und selbstverständlich Chopin. Die Philharmonie unterstützte mit diesem Konzert die damaligen Bemühungen des Regimes um bessere internationale Kontakte. Trotz der militärischen Aufrüstung beteuerte die Reichsregierung zu diesem Zeitpunkt noch ihre Friedenspolitik.

Wenn es sich um »Kunst aus dem Volke« handelte, durfte im NS-Staat neben den stets dominierenden deutschen Meisterwerken auch Musik ausländischer Komponisten erklingen. Entsprechend hob das Anrechtskonzert vom 23. Oktober 1935 unter der Überschrift »Von Hamburg nach Ciboure« die *»Verbundenheit mit Blut und Boden«* bei Maurice Ravel wie bei Johannes Brahms hervor.[106] »Blut und Boden« – dieses Schlagwort der NS-Ideologie verwies auf die damalige Rassenpolitik. Wenig später, im Januar 1936, wurden unter dem Motto »Vaterländische Musik« der Ungar Zoltán Kodály, der Niederländer Cornelis Dopper und Johannes Brahms gleichermaßen als Patrioten präsentiert.[107] Auch Hans Schnoor stimmte diesem Programmkonzept zu. Er lobte Paul van Kempen für seine Berlioz-Pflege, bezweifelte aber nach einer Aufführung der d-Moll-Sinfonie von César Franck, ob dieser wirklich als Franzose gelten könne. Für ihn war es *»der seiner blutsmäßigen Herkunft nach deutsche, aber in französischer Umgebung aufgewachsene Meister der sogenannten neufranzösischen Schule«*.[108] Dass bei Franck »Blut und Boden« keine Einheit bildeten, galt als schwerer Mangel.

Wenn es sich um »Kunst aus dem Volke« handelte, durfte im NS-Staat neben den stets dominierenden deutschen Meisterwerken auch Musik ausländischer Komponisten erklingen.

Nachdem sich das NS-Regime im Sommer 1936 bei der Berliner Olympiade mit großem Erfolg als weltoffen präsentiert hatte, wagte es die Philharmonie in der nachfolgenden Saison, ihre zehn Anrechtskonzerte mit deutscher Musik durch sechs Konzerte mit »Meistern des Auslands« zu ergänzen.[109] In einer Zeit der »*nationalen Wiedergeburt*«, so hieß es in der Ankündigung, sollten die Deutschen nun auch in der Musik anderer Völker »*Wert und Bedeutung des nationalen Charakters erkennen und achten*«. Während bei den Anrechtskonzerten die Einzelkarten zwischen RM 1,30 und 4,50 kosteten, waren die für die »Meister des Auslandes« günstiger (RM 1,00 bis 2,00). Man begann im November 1936 ganz international mit den Komponisten Marcel Poot, Antonín Dvořák, Gian Francesco Malipiero und Frederick Delius und setzte die Reihe im Dezember mit *Fausts Verdammnis* von Hector Berlioz fort. Der Ehrenrettung des Saxofons diente das dritte Konzert im Januar. So las man im Programmheft: »*Durch den Jazz, der das Saxophon missbrauchte, ist es bei uns in Verruf geraten. Es galt als* das *Jazz-Instrument. Das ist völlig verkehrt.*«[110] Mit dem Hinweis auf die deutsche Luftwaffe, die inzwischen in ihren Kapellen Saxofone verwendete, wurde die Mitwirkung von Marcel Mule, des führenden Saxofonisten Frankreichs, legitimiert. Er war an diesem Abend der Solist bei der *Rhapsodie* für Saxofon und Orchester von Claude Debussy und dem *Concertino* von Jacques Ibert. Hans Schnoor sprach von einem denkwürdigen Abend, Mule habe es verstanden, »*seinem Instrument wirklich eine beseelte Musik zu entlocken*«.[111] Zu den danach noch folgenden drei Konzerten der Reihe gehörten im März 1937 ein nordisches Programm mit Werken von Kurt Atterberg, Jean Sibelius und Edvard Grieg und schließlich im April ein Abend, der den Italienern Ottorino Respighi, Guiseppe Verdi und Gioachino Rossini die Russen Peter I. Tschaikowski und Igor Strawinski sowie den Franzosen Maurice Ravel gegenüberstellte.

Philharmonie (E. V.) Halle
und
N.-S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Stadtschützenhaus: Sonnabend, den 19. Dezember 1942 abds. 7½ Uhr

Sonderkonzert
ausgeführt vom
Dresdener Philharmonischen Orchester
unter Leitung von Professor
Willem Mengelberg
Klavier:
Branka Musulin

Vortragsfolge:

1. Luigi Cherubini (1760—1842)
Ouvertüre zur Oper „Anakreon"
Komponiert 1804 in Paris

2. Ludwig van Beethoven (1770—1827)
Symphonie Nr. 1, C-dur (op. 21)
Beendet 1800 in Wien
I. Adagio molto. Allegro con brio. II. Andante cantabile con moto
III. Menuetto. Allegro molto e vivace. IV. Adagio. Allegro molto e vivace

3. Caesar Franck (1822—1890)
Symphonische Variationen fis-moll für Klavier und Orchester
Komponiert 1885 in Paris
Erstaufführung für Halle

10 Minuten Pause

4. Johannes Brahms (1833—1897)
Symphonie Nr. 3, F-dur (op. 90)
Komponiert 1883 in Wiesbaden
I. Allegro con brio II. Andante III. Poco Allegretto IV. Allegro

Flügel: Steinway aus dem Pianohaus B. Döll

Das Konzert ist ausverkauft.

Ende des Konzerts gegen ½9 Uhr. Nach dem 3. Klingelzeichen kein Einlaß!

oben → Die Dresdner Philharmonie zu Gast in Halle unter Willem Mengelberg, 11. November 1936
rechts → Willem Mengelberg, seit 1895 Chefdirigent des Concertgebouw-Orchesters Amsterdam, Mentor von Paul van Kempen

MEISTER DES TAKTSTOCKS

Der Zyklus »Meister des Auslands« wurde nicht fortgesetzt. Im November 1937 begann stattdessen eine neue Konzertreihe »Meister des Taktstocks«, welche zwei deutsche Dirigenten mit zwei ausländischen Kollegen zusammenbrachte. Den Anfang machte der Hamburger Generalmusikdirektor Eugen Jochum mit Werken von Weber, Schubert und Beethoven, was das Programmheft so kommentierte: »*Es ist ein Dreiklang deutscher Musik, in dem die Romantik den Grundton abgibt … Das Weltbild eines deutschen Musikers.*«[112] Der zweite Gastdirigent, der an der Wiener Staatsoper wirkende Hans Knappertsbusch, wurde als blonde, blauäugige und hochgereckte »*Personifikation echten Germanentums*« beschrieben.[113] Während Knappertsbusch ein reines Beethoven-Programm gewählt hatte, widmeten sich Willem Mengelberg und Désiré Defauw den Ausländern Tschaikowski, Franck, Debussy und Respighi. Dennoch hieß es über Defauw: »*Wie für alle Musiker der Welt ist für den belgischen Dirigenten die deutsche Klassik Mittelpunkt aller Musik.*«[114]

Willem Mengelberg, seit 1895 Chefdirigent des Concertgebouw-Orchester Amsterdam, war bei der Dresdner Philharmonie kein Unbekannter. Schon im Oktober 1936 hatte er in einem Anrechtskonzert mit großem Erfolg Werke von Weber, Beethoven und Brahms dirigiert. Unter seiner Leitung hatte einst Paul van Kempen in Amsterdam Wesentliches zur Orchestererziehung und Probentechnik gelernt. Nun durfte Mengelberg überprüfen, wieweit Kempen diese Erfahrungen in Dresden weitergegeben hatte. Hans Schnoor zufolge bestand die Philharmonie den Test glänzend: »*Am Schluß nahm Mengelberg van Kempen zu sich ans Pult, ehrte durch diese schöne Geste die Philharmonie und drückte seine hohe Meinung von der Leistungsfähigkeit des Orchesters auch noch in Worten aus.*«[115]

Dem Vergleich mit anderen Dirigenten ging Kempen nicht aus dem Weg. Das Publikum und die Musiker erhielten damit die Gelegenheit, unterschiedliche Wege der Zusammenarbeit und Interpretation kennenzulernen. In der Saison 1938/39 gab es wieder vier Konzerte »Meister des Taktstocks«. Jetzt standen den Deutschen Max Fiedler und Carl Schuricht der Rumäne George Georgescu und der erneut eingeladene Willem Mengelberg gegenüber. Dem Wiesbadener Generalmusikdirektor Schuricht, der Sinfonien von Mozart und Bruckner dirigierte und später oft zur Philharmonie zurückkehrte, verlieh das Programmheft den Titel eines »*Sendboten des Deutschtums, eines Mehrers des deutschen Ansehens in aller Welt*«.[116] Mengelberg, der Sohn eines deutschen Künstlerpaares, das in die Niederlande übergesiedelt war, stellte in seinem Programm deutsche und ausländische Komponisten nebeneinander. Dieser bedeutende Musiker, der die Philharmonie noch mehrfach dirigieren sollte, auch auf Gastspielreisen, hatte sich einst leidenschaftlich für die Sinfonien Gustav Mahlers eingesetzt, was nun unterblieb. Georgescu, »*der rumänische Furtwängler*«, der schon zwei Jahrzehnte zuvor beim Berliner Philharmonischen Orchester und der Dresdner Philharmonie gastiert hatte, brachte neben Werken von Prokofjew und Ravel sowie seines Landsmanns Enescu auch *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss zur Aufführung. Sein Auftritt wurde sogar als Höhepunkt der Reihe empfunden, als Maßstab eines schöpferischen Dirigententums: »*Georgescu hat die Philharmonie zum Klingen gebracht, wie es noch keinem anderen Dirigenten vor ihm gelungen ist, selbst nicht dem vergötterten Mengelberg.*«[117] Fast ebenso überschwänglich lobte Hans Schnoor zwei Monate später den erneut gastierenden Désiré Defauw: »*Es war einer der stärksten Eindrücke, die wir einem Dirigenten der Philharmonie verdanken, einer der tiefsten und beglückendsten, die wir in einem Dresdner Konzertsaal je empfingen.*«[118]

Neben ausländischen Gastdirigenten waren in den Konzerten der Dresdner Philharmonie auch auswärtige Solisten zu hören, so aus Frankreich außer dem bereits erwähnten Saxofonisten Marcel Mule die Geiger Dino Francescatti und Ginette Neveu sowie der Pianist Robert Casadesus. Gerne lud man Künstler aus befreundeten Nationen ein, etwa aus Italien die Pianistin Ornella Puliti Santoliquido und die Geigerin Gioconda de Vito. Enrico Mainardi, der mehrfach gastierte, lebte schon lange in Deutschland und war vor seinem Engagement an der Berliner Staatsoper Solocellist der Dresdner Philharmonie gewesen. Dass Graf Hidemaro Konoye, angepriesen als »*der japanische Furtwängler*«, im November 1936 das Orchester mit eigenen Kompositionen leiten durfte, erklärte sich wohl nicht zuletzt aus der engen Partnerschaft des Deutschen Reiches mit seiner japanischen Heimat.

Zur nationalsozialistischen Rassenideologie gehörte die Überzeugung, deutsche Musik könne am besten von deutschen Künstlern aufgeführt werden. Nichtdeutsche Gastdirigenten hatten sich deshalb oft auf Werke nichtdeutscher Komponisten beschränkt. Dieses Prinzip wurde bei den Gastsolisten lockerer gehandhabt. So durfte Dino Francescatti nicht nur mit den Violinkonzerten von Paganini und Tschaikowski auftreten, sondern auch mit einem Konzert von Max Bruch. Ginette Neveu spielte 1936 Beethovens Violinkonzert und Robert Casadesus bald darauf Klavierkonzerte von Mozart und Brahms. Ornella Puliti Santoliquido blieb nicht auf Malipiero, Grieg und Liszt beschränkt, sondern bot auch Haydn. Gioconda de Vito gastierte mit den Violinkonzerten von Bruch und Brahms. Dass die ausländischen Künstler, die bei der Dresdner Philharmonie gastierten, vom deutschen Repertoire nicht ausgeschlossen blieben, dürfte wohl auch mit der geistigen Offenheit des Chefdirigenten zu tun haben. Paul van Kempen war deutscher Staatsbürger, aber Niederländer von Geburt. Er dirigierte in Dresden offenbar keine Werke aus seiner Heimat, sonst aber ein internationales Repertoire.[119] So gestaltete er im November 1937 einen slawischen Abend mit Kompositionen von Dvořák, Smetana und Tschaikowski.

NEUE WERKE AUS DEUTSCHLAND

Neben thematischen Zyklen wie »Beethoven für alle«, »Meister des Auslands« und »Meister des Taktstocks« führte die Dresdner Philharmonie im Gewerbehaussaal weiterhin pro Spielzeit acht bis zwölf Anrechtskonzerte durch. Anerkannte Sinfonien und Solokonzerte der Vergangenheit wurden hier regelmäßig durch neuere Werke ergänzt. Wie bei den klassisch-romantischen Meisterwerken standen dabei deutsche Komponisten im Vordergrund, nicht zuletzt die Altmeister Hans Pfitzner und Richard Strauss. Werke des von Werner Ladwig so sehr geschätzten Paul Graener erklangen nach dem Tod des Dirigenten nur noch selten; 1936 wiederholte van Kempen die *Marien*-Kantate. Von Strauss, dem ersten Präsidenten der Reichsmusikkammer, erfreuten sich die sinfonischen Dichtungen *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel* und *Don Juan* besonderer Beliebtheit; mehrfach standen auch seine Lieder und Arien sowie die *Burleske* d-Moll auf dem Programm.[120] Karl Laux war kein besonderer Freund der Musik von Strauss; ein Kompliment bedeutete es, wenn er 1939 dessen *Heldenleben* als *»ein Werk des Kampfes«*, als »Straußsche *Eroica*« beschrieb.[121] Von Hans Pfitzner, dessen polemische Ausfälle gegen die Moderne und gegen das »internationale Judentum« damals gerne zitiert wurden, spielte die Philharmonie zunächst fast nur die Ouvertüre zum *Käthchen von Heilbronn*, die 1938 durch *Drei Stücke aus der Oper Palestrina* und das Klavierkonzert Es-Dur ergänzt wurde. Einen tieferen Einblick in Pfitzners Schaffen gab es beim Musiksommer 1939 zum 70. Geburtstag des Komponisten. Erst 1944 folgte in einem Konzert der Philharmonie seine Eichendorff-Kantate *Von deutscher Seele*.

Zu den bekannteren deutschen Zeitgenossen gehörte damals der in München lebende und lehrende Reger-Schüler Joseph Haas. Der einstige Mitbegründer der Donaueschinger Kammermusiktage hatte sich inzwischen einem einfacheren Stil zugewandt. Die Philharmonie brachte zusammen mit Chören 1934 seine *Deutsche Singmesse* und 1936 das Volksoratorium *Die heilige Elisabeth* zur Aufführung, welches Laux im Programmheft als einen volkstümlichen Gegenpol zu Liszts *Kunstoratorium* bezeichnete, als *»eindringliches Lehrstück der christlichen Liebe, Lobgesang auf eine Heilige, Kampflied für eine Idee«*.[122] Haas hatte 1933 eine Ergebenheitsadresse der Preußischen Akademie der Künste an Adolf Hitler unterstützt. Sein Kollege Max Trapp hatte schon vorher im antisemitischen Kampfbund für deutsche Kultur nationalsozialistische Ziele verfochten und wurde daraufhin an der Preußischen Akademie der Künste Leiter einer Meisterklasse für Komposition. Paul van Kempen dirigierte 1936 Trapps *Sinfonische Suite* und 1938 das Cellokonzert mit dem Solisten Ludwig Hoelscher; 1943 spielte Bernhard Hamann, der Konzertmeister des Orchesters, Trapps Violinkonzert. Zu den Dresdner Vorkämpfern des NS-Regimes gehörte der Draeseke-Schüler Kurt Striegler, der 1933 für Fritz Busch einsprang und als Nachfolger Paul Büttners die Leitung des Konservatoriums übernahm. Die Philharmonie brachte von Striegler ein Rondo sowie eine Sinfonie zur Aufführung. Ebenfalls ein Draeseke-Schüler war der 1881 in Dresden geborene Theodor Blumer, der sich im April 1933 der NSDAP angeschlossen hatte[123]; von ihm spielte die Philharmonie 1937 eine *Lustspielouvertüre* und 1943 *Sinfonische Variationen über einen Bauerntanz*.

Wie bei den klassisch-romantischen Meisterwerken standen auch bei den neueren Werken deutsche Komponisten im Vordergrund, nicht zuletzt die Altmeister Hans Pfitzner und Richard Strauss.

Der Städtische Musikbeauftragte, der die Philharmonie jeweils bei der Programmgestaltung beriet, dürfte das Orchester auch auf die jüngere Generation deutscher Komponisten hingewiesen haben, auf Hansheinrich Dransmann, Werner Egk, Hermann Erdlen, Hermann Henrich und die Haas-Schüler Karl Höller, Philipp Mohler und Wilhelm Rieth. Mit der *Chaconne über die Dur-Tonleiter* von Hermann Henrich, einem Funktionär der Reichsmusikkammer[124], ließ van Kempen im Januar 1938 ein Anrechtskonzert beginnen. Es war, so der Zeitungsbericht, *»ein Werk ganz aus Brahmsischem Geist, klar und leicht verständlich«*.[125] Der 1894 geborene Schreker-Schüler Hansheinrich Dransmann, der als Filmkapellmeister begann, hatte 1935 bei der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde mit seinem Oratorium *Einer baut einen Dom* Aufsehen erregt; es ist eine Apotheose auf Adolf Hitler, der als Retter des deutschen Volkes dargestellt wird.[126] Als im Oktober 1937 Dransmanns *Sinfonische Musik für Orchester* das erste Anrechtskonzert der neuen Saison eröffnete, lobte der »Dresdner Anzeiger«: *»Keine falsche Sachlichkeitsdürre, keine Scheu vor vollen, farbigen Klängen wie sie die Musik des 19. Jahrhunderts bevorzugte, keine aufregenden harmonischen Extravaganzen - : so baut sich nach dem oratorischen dieser sinfonische Dom klar und beinahe naturgesetzlich auf.«*[127] Im April 1938 wurde die Komposition bei einem »Abend moderner Musik« wiederholt. Im Dezember 1938 dirigierte Paul van Kempen in einem Anrechtskonzert ein weiteres Dransmann-Werk, sein *Thema mit Variationen*.

Auch die nach der Jahrhundertwende geborenen Komponisten Edmund von Borck, Hans Brehme, Cesar Bresgen, Werner Egk, Gottfried Müller und Johannes Paul Thilman waren bei Paul van Kempen in guten Händen. Im März 1936 erklangen in einem Anrechtskonzert Egks *Bauerntänze Georgica*, im Programmheft als volkstümliche *»Schnadahüpfl auf Strawinsky-Art«* vorgestellt.[128] Der 1904 geborene Hans Brehme hatte 1933 die Musik zu einem *»Stadionspiel der nationalen Revolution«* geschrieben[129]; in Dresden lernte man ihn mit seinem Klavierkonzert kennen. Der in Hitler-Jugend und Reichsjugendführung tätige 24-jährige Cesar Bresgen stellte sich im Oktober 1937 ebenfalls mit einem Klavierkonzert vor. Der 1906 in Dresden geborene Johannes Paul Thilman war 1933 der NSDAP beigetreten[130]; sein *Tanzspiel* erklang 1936 bei einem Konzert zeitgenössischer Musik, seine *Sächsischen Tänze* drei Jahre später bei einem Anrechtskonzert.

Die Dresdner Philharmonie stellte neue Werke lebender deutscher Komponisten auch außerhalb der Anrechtskonzerte vor. So dirigierte Peter Raabe, der Nachfolger von Richard Strauss als Präsident der Reichsmusikkammer, im Oktober 1937 in einem Konzert der Gaukulturwoche Werke der sächsischen Komponisten Bruno Heroldt, Gottfried Müller, Fritz Reuter und Kurt Striegler. Der 1914 als Sohn eines Oberlandeskirchenrats in Dresden geborene Gottfried Müller hatte 1931 ein *Trutzlied gegen die Moskowiter und Gottlosen* komponiert, bis er zwei Jahre später zur Glaubensbewegung »Deutsche Christen« und zur Hitler-Partei stieß.[131] Mit seinem stilistisch an Brahms und Reger anknüpfenden Opus 2, den *Variationen und Fuge über das Volkslied ›Morgenrot‹*, hatte der junge Mann schon 1932 Aufsehen erregt. Dieses Werk setzte auch Peter Raabe 1937 auf sein Dresdner Konzertprogramm. Müller galt damals als große Hoffnung der deutschen Musik. Oberbürgermeister Zörner hatte ihm 1934 einen Ehrensold bewilligt, denn dieser Musiker sei *»gewillt, einen großen Gedanken des Führers in die Tat umzusetzen: Respekt vor den ehrwürdigen Zeugen der Vergangenheit, gepaart mit heißem Bemühen um eine deutsche Kultur der Zukunft«*.[132] Für sein *Deutsches Heldenrequiem*, das er Adolf Hitler widmete[133], wurde Gottfried Müller 1937 mit dem hochdotierten Kunstpreis der Stadt Dresden ausgezeichnet. Die Philharmonie brachte dieses *Heldenrequiem* bei einer Feierstunde im März 1938 zur Aufführung[134]; es dirigierte Karl Maria Pembaur, der Chordirektor der Semperoper, der 1933 eine Denkschrift gegen Fritz Busch verfasst hatte.[135] Es versteht sich, dass dieses Werk nach 1945 nicht mehr gespielt wurde. Dass die meisten der genannten Komponisten in Vergessenheit gerieten, lag allerdings auch am oft epigonalen Charakter ihrer Musik.

Zwinger-Serenade mit Paul van Kempen, 5. August 1937

KONZERTE MIT FREMDVERANSTALTERN

Neben eigenen Konzerten hatte die Dresdner Philharmonie immer auch schon für andere Veranstalter gespielt, etwa für die »Volksbühne« oder für die 1888 gegründete Genossenschaft »Volkswohl«. Im Februar 1933 beteiligte sich das Orchester an einem Konzert, das der Mitteldeutsche Rundfunk zur Wiederinstandsetzung von Grabstätten berühmter Dresdner Musiker veranstaltete. Am 9. Januar 1934 bot die Philharmonie unter Werner Ladwig für die nationalsozialistische Betriebszelle der »Dresdner Neuesten Nachrichten« einen Abend mit »heiterer Musik« von Johann Strauss und Franz Léhar; dem Konzert folgte »Deutscher Tanz«, was Modetänze wie Foxtrott oder Charleston ausschloss.[136] Weitere Sonderkonzerte gab es zu Gunsten des Winterhilfswerks oder zum Besten der eigenen Pensionskasse. Obwohl das Winterhilfswerk eigentlich Arbeitslose unterstützen sollte, führte die Dresdner Philharmonie noch 1938 mit dem Reichssender Leipzig ein Konzert dieser Nothilfeaktion durch, wobei die Dirigenten Paul van Kempen, Hans Rosbaud und Hans Weisbach das Programm untereinander aufteilten.[137] Auch die von der Partei propagandistisch aufgezogenen Gaukulturwochen waren mit Konzerten verbunden, zu denen die Philharmonie engagiert wurde.

Im November 1934 spielte das Orchester erstmals für einen großen Veranstalter, der in den folgenden Jahren immer wichtiger werden sollte: die Deutsche Arbeitsfront. Dieser der NSDAP angeschlossene Verband wuchs als Einrichtung »aller schaffenden Deutschen« bis 1938 mit 23 Millionen Mitgliedern zur größten NS-Massenorganisation. Zu diesem sehr finanzstarken Imperium gehörte neben Wohnungsbau- und Versicherungsgesellschaften sowie einem Automobilwerk auch die NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« (»KdF«), welche ihren Mitgliedern ein umfangreiches kulturelles und touristisches Freizeitprogramm anbot. Um breiten Bevölkerungsschichten Kultur vermitteln zu können, erwarb die Arbeitsfront große Kontingente von Konzert- und Theaterkarten, die sie dann preiswert Schulen, Vereinen und Parteiorganisationen zur Verfügung stellte. Bei dem »KdF«-Opernabend, bei dem am 29. November 1934 die Philharmonie unter Hermann Kutzschbach im Vereinshaus Arien von Händel, Gluck, Mozart, Humperdinck, Wagner und Verdi begleitete, betrug der Eintrittspreis für Arbeitslose nur 20 Pfennig.[138]

Nachdem die aus dem Kampfbund für deutsche Kultur hervorgegangen NS-Kulturgemeinde 1937 ebenfalls an die Gemeinschaft »Kraft durch Freude« angeschlossen worden war, steigerte sich die Zahl der preisgünstigen »KdF«-Konzerte noch deutlich. Bei einem dieser Konzerte dirigierte Franz Lehár im April 1937 die verstärkte Dresdner Philharmonie.[139] Nach einem Abend mit slawischer Musik begann sie im Februar 1938 die »KdF«-Konzertreihe »Musik von deutscher Seele«. Ausschließlich deutsche Musik sollte in dieser Reihe erklingen, solche, die als typisch für den Volkscharakter galt. Im ersten Konzert standen Beethovens *Egmont*-Ouvertüre, das Zweite Klavierkonzert von Brahms sowie die Erste Sinfonie von Bruckner auf dem Programm, ergänzt durch einen markigen Begleittext des Dirigenten Rudolf Schulz-Dornburg. Solche Propagandaphrasen fehlten bei den folgenden »KdF«-Konzerten Paul van Kempens. Im vierten Konzert der Reihe dirigierte er neben Werken von Richard Strauss und Paul Graener endlich auch Musik jenes Komponisten, der in seiner gleichnamigen Kantate am eindrücklichsten die deutsche Seele besungen hatte: Hans Pfitzner.

Die Dresdner Philharmonie fand durch die »KdF«-Konzerte Zugang zu breiteren Publikumsschichten, auch zu Menschen, die sonst selten oder nie ins Konzert gingen. Für das Orchester bedeutete die Zusammenarbeit mit der Deutschen Arbeitsfront zudem eine willkommene Einnahmequelle mit festen Pauschalhonoraren. In der Saison 1938/39 ergänzte die Philharmonie ihre zwölf Anrechtskonzerte sowie die Reihe »Meister des Taktstocks« wieder durch sechs »KdF«-Konzerte, die sich jetzt nicht nur auf deutsche Meister beschränkten. So dirigierte der Italiener Armando La Rosa Parodi im November 1938 neben Weber und Brahms auch Werke des von Mussolini hochgeschätzten Ottorino Respighi. Beim folgenden »KdF«-Konzert ergänzte van Kempen Kompositionen von Weber und Brahms durch das Klavierkonzert Edvard Griegs. Wegen der konkurrenzlos niedrigen Eintrittspreise musste allerdings die Zahl der eigenen populären Konzerte reduziert werden. Da die Konzerte der Deutschen Arbeitsfront attraktive Programme von hoher Qualität zu sehr günstigen Preisen boten, ließ das Interesse auch an den regulären Anrechtskonzerten spürbar nach. Daraufhin forderte die Presse im März 1939 einen besseren Besuch der philharmonischen Veranstaltungen.[140]

Nach Auftritten der Gastdirigenten Walter Meyer-Giesow, Peter Raabe und Hans Weisbach leitete van Kempen im Juni 1939 das letzte »KdF«-Konzert der Saison. Zu hören war Beethovens Neunte Sinfonie, welche stets Chefsache blieb. Kempen, der 1934 mit diesem Werk in Dresden triumphal gestartet war, dirigierte die Sinfonie in Dresden zunächst einmal im Jahr, ab 1937 jährlich zweimal. 1939 erklang die Neunte im Februar sowie beim »KdF«-Konzert im Juni und wurde so angekündigt: *»Die Neunte bedeutet Sieg, bedeutet Mut, Optimismus und Stolz.«*[141] Dies war die Botschaft, welche alle »KdF«-Konzerte den Zuhörern vermitteln sollten: *»In dieser so germanischen Weltauffassung offenbart sich die ganze schöpferische Stärke unserer Nation, in diesem elementaren, doch zuchtvollen Ausbruch zeigt sich der Charakter unseres Volkes.«* Dabei hatten die zentralen Schiller-Worte *»Alle Menschen werden Brüder«* keineswegs eine »Volksgemeinschaft« gemeint, welche Menschen jüdischer Herkunft explizit ausschloss. Der NS-Staat, der seinen »Volksgenossen« diese Beethoven-Sinfonie immer wieder zu Gehör brachte, verbot »Nichtariern« den Zugang zu Konzerten, Theatern und Museen. Im Mai 1938 war bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen die Ausstellung »Entartete Musik« eröffnet worden, welche Hindemith und Strawinski, aber vor allem Komponisten jüdischer Herkunft diffamierte.[142] Gerade Dresdner Bürger jüdischer Herkunft wie die Bankiers Adolf Arnhold, der Vorsitzende des Deutschen Börsenvereins, oder Victor von Klemperer, bis 1934 Direktor der Dresdner Bank, hatten sich emphatisch zur deutschen Kultur bekannt[143] und einmal zu den wichtigsten Förderern des Orchesters gehört. Arnhold floh vor der NS-Verfolgung nach Brasilien, Klemperer nach Rhodesien.

Im November 1934 spielte das Orchester erstmals für einen großen Veranstalter, der in den folgenden Jahren immer wichtiger werden sollte: die Deutsche Arbeitsfront.

AUFTRITTE JENSEITS DES KONZERTSAALS

Trotz des Weggangs von Oberbürgermeister Zörner steigerte die Stadt Dresden noch ihre Unterstützung für die Philharmonie. 1939 zahlte sie eine jährliche Subvention von 369.000 Reichsmark.[144] Paul van Kempens Jahresgehalt von 50.000 RM[145] war zwar niedriger als das exorbitante Gehalt Wilhelm Furtwänglers[146], aber deutlich höher als die Einkünfte seiner Musiker. Entsprechend der 1938 verabschiedeten Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester war die Dresdner Philharmonie in die Klasse II eingestuft worden.[147] So erhielt der erst im Vorjahr eingestellte Hornist Heinz Mann im November 1939 ein Brutto-Gehalt von 302 RM; nach Abzügen für Lohnsteuer, Winterhilfe, Kriegszuschlag zur Lohnsteuer, Angestellten-Versicherung und Reichsmusikkammer blieb ihm ein Nettolohn von 203 RM.[148] Dieser Betrag lag über dem von der Sozialversicherung damals errechneten Durchschnittsentgelt von etwa 166 RM pro Monat.[149] Seine finanzielle Sicherheit erkaufte das Orchester durch Anpassung an die Verhältnisse, was nicht notwendig den Beitritt zur NSDAP bedeuten musste; Artur Hartmann, der Geschäftsführer des Orchesters, der dessen Konzerte auch gelegentlich dirigierte, beantragte erst im August 1939 die Mitgliedschaft. Wohl aber wurde die Mitwirkung an politischen Veranstaltungen auch außerhalb des Konzertsaals erwartet. Als am 29. Mai 1935 Reichsstatthalter Mutschmann im Ausstellungsgelände am Großen Garten die Schau »Der Rote Hahn« eröffnete, spielte die Philharmonie einleitend das *Meistersinger*-Vorspiel. Dass die Ausstellung sich auf den Luftschutz konzentrierte, erklärte Mutschmann aus der Lage des Grenzlandes Sachsen. *»Ein Volk, das den eisernen Willen zur Selbsterhaltung in sich trägt«*, so der Reichstatthalter, *»wird auch den Gefahren aus der Luft erfolgreich trotzen!«* Deshalb zeige die Propagandaschau *»ungemein anschaulich eine wirklichkeitsnahe Darstellung eines Fliegerangriffs und seiner Folgen für die Zivilbevölkerung«*.[150] Nach der Eröffnung trat die Philharmonie noch bei einem weiteren Konzert in der Ausstellung auf.[151]

Ernst Zörner lud das Orchester gerne in den Festsaal des Neuen Rathauses ein, etwa im August 1935 anlässlich eines internationalen Strafrechts- und Gefängniskongresses.[152] Am 1. Oktober begann eine Feierstunde zum 25-jährigen Bestehen des Rathauses mit Beethovens Festouvertüre *Die Weihe des Hauses*.[153] Noch im gleichen Monat war das Orchester zu Gast bei einer Veranstaltung der Dresdner Straßenbahn AG. Stärker politischen Charakter besaß im April 1936 eine Kundgebung zur Weihefeier des NSDAP-Studentenbundes. Unterbrochen durch eine Rede von Reichsleiter Alfred Rosenberg brachte die Philharmonie unter Leitung des jungen Dresdner Komponisten Hans Hendrik Wehding dessen Kantate *Die Feier des Jahrhunderts* nach Texten des NS-Autors Eberhard Wolfgang Möller zur Uraufführung. Karl Laux hielt das Werk für zwiespältig. *»Am weitesten zu einem neuen Stil drang eine Strophe vor, die den Charakter eines rhythmisch gestählten Marsches hatte. Da klang noch etwas nach von den dumpfen Trommelwirbeln, unter denen der Einzug der Fahnen erfolgt war.«*[154]

Das Orchester wurde zu weiteren Ausstellungseröffnungen herangezogen, so 1936 bei der Reichsgartenschau und 1939 bei einer großen Kolonialausstellung. Diese propagierte unter der Parole »Volk ohne Raum« die Rückgabe der ehemals deutschen Kolonien.[155] Die Philharmonie spielte hier zur Eröffnung unter Paul van Kempen Beethovens *Coriolan*-Ouvertüre, die beiden Hymnen, *Deutschland*- und *Horst-Wessel-Lied*, und kehrte danach noch dreimal in die Ausstellung zurück. Mit diesen Auftritten verabschiedete sich zugleich der Dirigent Bruno Schestak, der Dresden verließ. Auch bei Werksveranstaltungen, etwa bei den Dresdner Gas-, Wasser- und Elektrizitätswerken[156], beim Ammoniakwerk Merseburg, der Mitteldeutschen Stahlwerke AG oder der pharmazeutischen Firma Madaus, gastierte das Orchester.

Als im Frühjahr 1938 neben dem Beethoven-Zyklus der Philharmonie auch wieder Konzerte mit zeitgenössischer Musik stattfanden, warnte Hans Schnoor vor einer Überlastung der Musiker: *»Ein übergroßes Pensum haben die Philharmoniker in diesen Tagen zu erledigen. Man muß fast befürchten, dass es die Leistungsfähigkeit der vortrefflichen Körperschaft übersteigt.«*[157] Wie beschäftigt die Philharmoniker neben den regulären Konzerten waren, zeigt beispielhaft ihr Dienstplan in der Saison 1938/39.[158] Im Januar 1939 fuhren die Musiker nach Berlin, um dort ein Konzert in der Philharmonie und Plattenaufnahmen zu absolvieren. Unmittelbar nach der Rückkehr gab es ein Rundfunkkonzert im Hygiene-Museum und die Eröffnung der Ausstellung »Gesundheit im Alltag«. Im Februar reisten die Musiker nach normalen Anrechtskonzerten zu Auftritten nach Halle, Stuttgart, München und Leuna, um am 3. März in Berlin zur Eröffnung der Deutschen Akademie für Luftfahrtforschung zu spielen; Herrmann Göring hatte den ehemaligen Preußischen Landtag zum Haus der Flieger umbauen lassen.[159] Zu den weiteren Auftritten des Orchesters in diesem Frühjahr gehörten ein Betriebskonzert bei J. W. Hoffmann in Radebeul, ein Konzert der Hitlerjugend im Vereinshaus und ein Betriebskonzert im Sachsenwerk Radeberg. Am 30. April gab es vormittags eine Trauerfeier im Ehrenhof des Hygiene-Museums und nachmittags die Eröffnung des Reichsärztetages, wobei neben *Euryanthe*-Ouvertüre und *Meistersinger*-Vorspiel wieder die beiden Hymnen erklangen, dirigiert von Paul van Kempen. Am 1. Mai, dem »Tag der nationalen Arbeit«, hatte sich das Orchester am Stellplatz einzufinden und am Staatsakt teilzunehmen. An den folgenden Tagen standen auf dem Dienstplan Auftritte für den neuen Oberbürgermeister von Freital und für den Bund deutscher Mädchen, Kurkonzerte am Weißen Hirsch und Zwinger-Serenaden, Anfang Juni die Eröffnung des Internationalen Landwirtschaftskongresses mit *Euryanthe*-Ouvertüre und *Olympischer Hymne* von Richard Strauss. Am 9. Juni spielte eine Orchestergruppe unter Konzertmeister Toni Faßbender bei einer Tafelmusik zum Bankett der Reichsregierung im Residenzschloss Mozart-Werke wie etwa die *Kleine Nachtmusik*. Das volle Orchester trat dann am nächsten Tag bei einer NSDAP-Feierstunde in Zwickau an und umrahmte eine Ansprache durch *Meistersinger*-Ouvertüre, Schuberts *Unvollendete* und *Les Préludes* von Liszt.

Seine finanzielle Sicherheit erkaufte sich das Orchester durch Anpassung an die Verhältnisse, was nicht notwendig den Beitritt zur NSDAP bedeuten musste.

NOCH FRIEDEN: MUSIKSOMMER DRESDEN 1939

Wie erwähnt ließ in der Saison 1938/39 der Besuch der philharmonischen Konzerte nach. Sogar bei Beethovens Neunter und einem Meisterkonzert mit Willem Mengelberg war der Gewerbehaussaal nur mäßig besetzt.[160] Hans Schnoor forderte deshalb das Publikum zu größerer Wertschätzung für sein Orchester auf.[161] *»Voraussetzung ist allerdings, daß die Stadt Dresden nicht infolge der dauernden finanziellen Mißerfolge des von ihr protegierten Unternehmens allmählich das Interesse verliert.«*[162] Demgegenüber versicherte Paul van Kempen, er werde der Dresdner Philharmonie treu bleiben, *»diesem Orchester, auf das er ›schwört‹«*. Im Gespräch mit Ernst Krause berichtete er stolz von Gastspielerfolgen und dem Interesse der Schallplattenindustrie. In Zukunft werde er sogar noch mehr zeitgenössische Musik dirigieren, auch Werke von Strawinski und Sibelius.[163] *»Denn er glaubt im Grunde an sein Dresdner Publikum. Wie er auch daran glaubt, daß eines Tages ein unserer Stadt würdiger neuer Konzertsaal erstehen wird.«*[164]

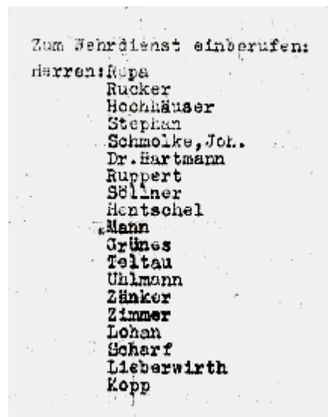
Dieser Porträtartikel erschien am 10. Juni 1939, unmittelbar vor dem Beginn des »Musiksommers Dresden« mit Richard-Strauss-Tagen der Staatsoper. Das ansprechend gestaltete Programmheft, das mit Texten in deutscher, englischer und französischer Sprache auf ein internationales Publikum zielte, verzichtete auf jede politische Anspielung und ließ das NS-Regime ganz unerwähnt. Hans Schnoor pries in seiner Einleitung Dresdens jahrhundertalte Tradition als *»Weltmittelpunkt der Kunst«*, was sich in der Gegenwart fortsetze. Am 23. Juni startete die Reihe der sechs Festkonzerte der Dresdner Philharmonie, die unter ihrem Chefdirigenten mit bekannten Solisten wie Ludwig Hoelscher, Wilhelm Kempff und Georg Kulenkampff ausschließlich Werke von Max Reger, Hans Pfitzner und Richard Strauss bot, die als *»Großmeister der deutschen sinfonischen Musik«* angekündigt wurden. Den ersten Abend leitete ein Festvortrag Artur Hartmanns zum 75. Geburtstag von Richard Strauss ein. Die Presse registrierte beim nachfolgenden Konzert den überraschend guten Besuch und die Aufgeschlossenheit der Hörerschaft. Paul van Kempen habe vor allem in seinen Pfitzner-Interpretationen *»fanatischen Ernst«* gezeigt. *»Die drei* Palestrina-Vorspiele *wirkten hier einmal wahrhaft als erschütternde musikalische Bekenntnisse.«*[165] Außerdem beteiligte sich das Orchester mit vier deutlich besser frequentierten Beethoven-Konzerten, dirigiert von Eugen Jochum, Paul van Kampen, Franz Konwitschny und Rudolf Schulz-Dornburg, an dem glanzvollen Musikfest. Es sollte der letzte friedliche Sommer bleiben.

MUSIK IM KRIEG

Mit dem deutschen Überfall auf Polen begann am 1. September der Zweite Weltkrieg. Trotz der jetzt zur Fliegerabwehr nötigen Verdunkelungsmaßnahmen setzte die Dresdner Philharmonie ihre Konzerte wie vorgesehen fort. Nach je zwei Kurkonzerten und Zwinger-Serenaden begann am 12. Oktober die neue Saison mit der Ersten Sinfonie von Brahms. Als am 1. November ein reiner Beethoven-Abend folgte, hieß es im Programmheft, es gäbe *»kaum einen anderen deutschen Komponisten, der uns in diesen Kriegszeiten mehr zu sagen hätte als Ludwig van Beethoven«*. Nach der *Eroica* erklang die Neunte Sinfonie, die so eingeführt wurde: *»›Seid umschlungen, Millionen!‹ – ist das der Ruf eines Pazifisten? Gewiß nicht. Es ist der Ruf des Helden, der gesiegt hat und im stolzen Gefühl dieses Sieges sich an die Menschheit wendet.«* Hans Schnoor registrierte befriedigt einen vollen Saal, gerade jetzt beweise dieses Werk seine Anziehungskraft.[166] Obwohl die Schiller-Worte des Finales eine Menschheits-Verbrüderung fordern, wurde die Sinfonie nun als Bestätigung der Kampfhandlungen verstanden.

Beethoven und immer wieder Beethoven. Über die Beethoven-Tage, die im Mai 1940 begannen, schrieb Karl Laux: *»Sie finden statt, während draußen unsere Soldaten in dem uns aufgezwungenen Krieg die Fahnen des Sieges vorwärtstragen.«* Und er fuhr fort: *»Es gibt kaum einen anderen deutschen Tondichter, in dessen Schaffen das Los aller Menschen, heroisch gegen Widersacher kämpfen zu müssen, deutlicher geworden wäre, als Beethoven.«*[167] Den großen Andrang zum Eröffnungskonzert kommentierte Schnoor ähnlich pathetisch: *»Die Geschichtsschreibung wird einst feststellen, daß im Kriegsjahr 1940 der Glaube der Deutschen an die Macht der Musik zu einem tiefen, gemeinschaftlichen Bekenntnis der Heimat wurde.«*[168] Als bald darauf Belgien kapitulierte, fand er diese *»weltgeschichtlichen Geschehnisse«* in der *Egmont*-Ouvertüre und der Siebten Sinfonie *»unwillkürlich programmatisch«* widergespiegelt.[169] Die Begriffe Heldentum, Kampf und Sieg kehrten nun vermehrt in den Programmheften und Konzertkritiken wieder. Auch an Bruckners Siebter Sinfonie hob Laux den heldischen Charakter hervor; da sie mit einem strahlenden Sieg endet, könne sie *»nicht nur ihrem Schicksal, sondern auch ihrem Inhalt nach als Sinfonie des Erfolgs gedeutet werden«*.[170]

Dr. Artur Hartmann, der Geschäftsführer der Philharmonie, erklärte im Dezember 1939 in einem Interview, angesichts der Kriegsereignisse sei er sehr besorgt in die Spielzeit hineingegangen. Zu seiner Überraschung sei es aber zu beispiellosen Besucherrekorden gekommen. Die Propaganda hämmerte den Deutschen ein, der ihnen aufgezwungene Krieg werde bald beendet sein. Deshalb widmete sich Hartmann jetzt den Zukunftsaufgaben des Orchesters und hob dabei den zwischenstaatlichen Kulturaustausch hervor. Er selbst war bis 1936 Kantor der deutschen St. Petrikirche in Kopenhagen gewesen und danach stellvertretender Leiter der Auslandsstelle der Reichsmusikkammer, bevor er zur Philharmonie überwechselte. Angesichts seiner ausgezeichneten Skandinavien-Kontakte hatte Hartmann mit der Nordischen Gesellschaft im März 1939 einen Finnischen Abend und im Oktober einen Dänischen Abend organisiert, *»ein im skandinavischen Ausland höchst beachtetes Ereignis«*.[171] Im Januar 1940, so fuhr er in dem Interview fort, werde Spaniens repräsentativster Komponist, Manuel de Falla, die Philharmonie dirigieren, gefolgt im Februar von einem Schwedischen Abend mit Ture Rangström. Für März stellte Hartmann einen Jugoslawischen Abend in Aussicht. Von diesen Plänen wurde allerdings nur der Schwedische Abend verwirklicht. Manuel de Falla war längst von Spanien nach Argentinien übergesiedelt. Rasch erkannte das Ausland zudem, dass die deutschen Kampfhandlungen nicht der Verteidigung dienten, sondern der Eroberung.



Zum Wehrdienst einberufen:
Herren:Kapa
Rucker
Hochhäuser
Stephan
Schmolke, Joh.
Dr. Hartmann
Ruppert
Söllner
Hentschel
Mann
Grünes
Teltau
Uhlmann
Zänker
Zimmer
Lohan
Scharf
Lieberwirth
Kopp

oben → Zwinger-Serenade mit Edwin Fischer, 3. August 1940
unten → Liste der zum Wehrdienst einberufenen Philharmoniker, aus dem Dienstplan, 1943

Dennoch präsentierte sich Dresden weiterhin als Stadt des Friedens und der unbeschwerten Lebensfreude. Entsprechend zeigte 1941 die gedruckte Einladung zu den Sommerkonzerten der Philharmonie Abbildungen des Zwingers und barocker Innenräume.[172] Allerdings waren die Orchestermusiker fast täglich mit dem Krieg konfrontiert, so durch die Rationierung der Lebensmittel oder durch die Verpflichtung von Kollegen zum Militärdienst. Zu den Aufgaben der Musiker gehörten jetzt Wehrmachtskonzerte und Auftritte in Rüstungsbetrieben, etwa bei den Leichtmetallwerken Rackwitz oder bei Kugelfischer in Schweinfurt.[173] Tote Soldaten feierte man als Helden, so am 26. Oktober 1941 bei der Gefallenen-Gedenkfeier der Gauleitung der NSDAP, bei dem das Orchester im Zirkus Sarrasani neben den Fanfaren aus Liszts *Les Préludes*, die inzwischen alle Wehrmachtsmeldungen einleiteten, die beiden Nationalhymnen und das Lied *Ich hatt´ einen Kameraden* spielte.[174]

KONZERTE IN BESETZTEN GEBIETEN

Nachdem das Orchester bereits im Sudetenland aufgetreten war, das seit Oktober 1938 zum Deutschen Reich gehörte, beteiligte es sich während des Krieges an der umfangreichen kulturellen Truppenbetreuung.[175] Im September 1940 unternahm die Philharmonie eine erste Konzertreise ins besetzte Polen. Unter Leitung Paul van Kempens trat sie in Radom, Lublin, Warschau und dem inzwischen in Litzmannstadt umbenannten Łódź auf. Dabei kam es zu regen Kontakten zu den deutschen Verwaltern des Generalgouvernements, zu Karl Lasch, dem Gouverneur des Distrikts Radom, und Ludwig Fischer, dem Gouverneur des Distrikts Warschau, welche van Kempen als *»warme Förderer der kulturellen Sache«* ansah.[176] In Lublin gab es ein freudiges Wiedersehen mit dem dortigen Gouverneur Ernst Zörner, dem einstigen Fürsprecher des Orchesters. Die besetzten polnischen Regionen sollten als *»neugewonnene Ostgebiete«* nun rasch germanisiert werden.[177] So hatte Zörner in Lublin unweit seines Amtssitzes in Erinnerung an Dresden einen »Sachsenpark« nebst »Sachsenschänke« einrichten lassen, wo er das Orchester am 16. September empfing.[178] Die jüdische und polnische Kultur wurde dagegen im Generalgouvernement brutal unterdrückt,[179] Konzerte einheimischer Musiker wurden verboten, bedeutende Interpreten wie etwa Witold Lutosławski durften nur noch in Kaffeehäusern auftreten. Die Konzertsäle waren deutschen Musikern wie der Dresdner Philharmonie vorbehalten. Dieses Orchester hatte sich nur wenige Jahre zuvor in Dresden an Chopin-Feierlichkeiten beteiligt, welche die gute Nachbarschaft zu Polen betonten. Jetzt aber war Chopins Musik in seiner Heimat verboten und die deutschen Gäste galten als Sendboten »wahrer« Musikkultur. Der »Dresdner Anzeiger« berichtete nach einem Gespräch mit Paul van Kempen: *»Daß unsere Soldaten und Volksgenossen in diesen häufig gottverlassenen Gegenden des Ostens unsagbar beglückt und dankbar waren, nach langer Entbehrung mit deutscher Musikkultur wenigstens in flüchtige Berührung zu geraten, versteht sich.«*[180]

Konzerte einheimischer Musiker wurden verboten, Interpreten wie Witold Lutosławski durften nur noch in Kaffeehäusern auftreten – die Konzertsäle waren den deutschen Musikern wie der Dresdner Philharmonie vorbehalten.

Vom besetzten Polen reiste das Orchester direkt weiter zu Wehrmachtskonzerten in die erst im Mai okkupierten Niederlande. Hans Schnoor bezeichnete dies als *»Pionierdienst außerordentlicher Art«*, da die Tournee nicht nur der Truppenbetreuung diene; vielmehr seien die Orchestermitglieder dort auch *»kulturelle Sendboten eines neuen Deutschlands«*.[181] Nach einer ununterbrochenen Fahrt von zwei Nächten und einem Tag erreichten sie Den Haag[182], wo am 20. September 1940 die Tournee begann. Nach der *Euryanthe*-Ouvertüre, der Vierten Sinfonie von Schumann und der Ersten von Brahms wurden *Donauwalzer* und *Radetzky-Marsch* zugegeben – als Huldigung für Arthur

Seyß-Inquart, den anwesenden Reichskommissar der besetzten Niederlande, zuvor Reichsstatthalter der »Ostmark«.[183] Zwei Tage später gastierte das Orchester in Leiden, der Geburtsstadt Paul van Kempens, dessen Mutter im Publikum saß. In Amsterdam spielte man im weltberühmten Concertgebouw vor deutschen Soldaten, in Rotterdam dagegen in einem unterirdischen Filmtheater.[184] De Doelen, der größte Konzertsaal Hollands, war völlig zerstört worden, als am 14. Mai die deutsche Luftwaffe Rotterdam bombardiert hatte; etwa 800 Tote gab es zu beklagen. Es ist nicht anzunehmen, dass die Bevölkerung unter diesen Umständen die deutschen Musiker besonders herzlich begrüßte. Glücklicherweise rief der Bombenangriff auf Groningen, den das Orchester eine Woche später frühmorgens miterlebte[185], keinen größeren Schaden hervor.

Nach Dresden zurückgekehrt gab Paul van Kempen bekannt, das Orchester würde bereits im Februar wieder nach Polen fahren und im Frühjahr nach Paris.[186] Tatsächlich unternahm die Philharmonie, die nach Konzerten in Potsdam, Hamburg und Bremen am 16. Oktober ihre neue Spielzeit begann, schon zwei Monate später eine Konzertreise zu Wehrmachts-Standorten in Frankreich und Belgien. Unmittelbar nach einer Aufführung von Beethovens Neunter brach man nach Paris auf, wo am 16. Dezember im Trocadéro neben dem Eiffel-Turm ein Weihnachtskonzert stattfand.[187] Es folgten Konzerte in Rouen, Le Havre, Deauville, Cherbourg, Rennes, Nantes, La Baule, Tours, Chartres und Reims. Karl Krämer, der Konzertmeister des Orchesters, berichtete: *»Überall werden wir von den an der Front stehenden Kameraden mit Jubel aufgenommen.«*[188] Truppenbetreuung durch Musik sei wunderbar. Außerdem habe die Tournee zu geschichtlich interessanten Stätten geführt. Beim Anblick der berühmten Kathedrale von Rouen habe er als Deutscher einen ganz besonderen Stolz empfunden. Die Luftwaffe hatte zwar diese normannische Stadt beschossen, das Baudenkmal aber verschont: *»Unsere Stukas haben so blitzsauber gezielt, daß auch nicht ein Splitter die Kirche beschädigt hat. Als ein Symbol unserer Kriegsführung ragt sie stolzen Hauptes aus der Trümmermasse hervor.«* Das besondere Interesse dieses Geigers für den Luftkrieg mochte durch Erich Seidler bestärkt worden sein, der das Orchester in der zweiten Hälfte der Tournee dirigierte. Dieser hochgewachsene Offizier war schon im Ersten Weltkrieg Feldflieger gewesen und seit 1939 zuständig für Konzerte der Luftwaffe.[189] Mit Genugtuung resümierte Krämer die Leistung seines Orchesters, das in 22 Tagen in 16 verschiedenen Städten – zum Schluss Brüssel, Lille, Gent und Antwerpen[190] – 16 Konzerte gegeben hatte.[191] Erich Seidler, der zuvor Radioorchester in Königsberg und Hamburg geleitet hatte, wurde nach den guten Tournee-Erfahrungen mit der Philharmonie zum Zweiten Dirigenten des Orchesters ernannt.[192]

oben → Programmzettel, »Festkonzerte« der Dresdner Philharmonie im besetzten Paris, 15./16. Dezember 1940 unten → Orchestermitglieder während der »Wehrmachtstournee« nach Warschau, Krakau, Lublin, 1942

RUNDFUNKSENDUNGEN UND PLATTENAUFNAHMEN

Da nicht an allen Wehrmachtsstandorten Konzerte stattfinden konnten, erhielten Rundfunk und Schallplatte bei der kulturellen Truppenbetreuung erhöhte Bedeutung. Im Oktober 1939 war in der Zeitschrift »Die Musik« ein Aufsatz erschienen, der die Rolle von Schallplatten in Kriegszeiten hervorhob: *»Von Ort und Stunde unabhängig, ist es der Musikplatte gegeben, nicht zuletzt auch im Felde, in den Lazaretten, auf den Kriegsschiffen, in den Lagern unserer tapferen Wehrmacht die unerschöpflichen Kraftquellen der deutschen Musik fließen zu lassen.«*[193] Ebenso wichtig seien Musikplatten für die deutsche Zivilbevölkerung, deren Tagesablauf im Krieg durch unerwartete Ablenkungen wie Luftschutz gestört wurde. Schallplatten waren im NS-Staat zunächst eher skeptisch beurteilt worden, da sie als Gegenpol zum praktischen Musizieren galten und zudem überwiegend Unterhaltungs- und Tanzmusik enthielten. Zur Förderung der ernsten Musik begründete die NS-Kulturgemeinde deshalb 1936 einen Schallplattenring, der in hohen Auflagen ausschließlich Meisterwerke herausbringen sollte.[194]

Paul van Kempen hatte sich früh für dieses Medium interessiert und bei Orchesterproben mehrfach erklärt, alles müsse plattenreif sein. Schon vor 1933 hatte er mit dem Orchester des Dortmunder Konservatoriums und dem Solisten Gerard Bunk für die Firma Polydor Mozarts Orgelsonaten aufgenommen.[195] Bereits 1937 zog ihn das Berliner Philharmonische Orchester für eine Aufnahme von Liszts Tondichtung *Les Préludes* heran. Wenngleich man dieses Werk damals der gehobenen Unterhaltungsmusik zurechnete, wurde die Schallplatte wegen der Herausarbeitung instrumentaler Feinheiten gelobt.[196] Nachdem die Reichsrundfunkgesellschaft am 28. Mai 1937 beim Internationalen Musikfest vier Sätze aus Jon Leifs *Island*-Kantate und am 5. Februar 1938 bei einem Berliner Konzert[197] Schuberts *Rosamunde*-Ouvertüre mitgeschnitten hatte – beides mit der Dresdner Philharmonie –, durfte van Kempen ab Januar 1939 auch Plattenaufnahmen mit dem eigenen Orchester durchführen. Die Aufnahmen fanden in Berlin im ehemaligen Central-Theater an der Alten Jakobstraße 30–32 statt; den dortigen Saal mit seinen einst 1000 Sitzplätzen nutzte die Deutsche Grammophon Gesellschaft seit Herbst 1938 als Aufnahmestudio.[198] Die Aufnahmesitzungen fanden in der Regel vormittags ab 9 Uhr statt.[199] Man begann 1939 mit Mozarts *Figaro*-Ouvertüre, Beethovens *Coriolan*- und *Egmont*-Ouvertüren, zwei *Ungarischen Tänzen* von Brahms und Griegs *Peer-Gynt-Suite Nr. 1*, Tschaikowskis *Nussknacker-Suite* und Wagners *Siegfried-Idyll*. Herbert Gerigk lobte die Aufnahme der *Peer-Gynt-Suite* wegen ihrer *»außerordentlich subtilen Wiedergabe«*: *»Die Stimmungswerte der Musik Griegs werden in vollkommener Weise eingefangen.«* Bei der Ouvertüre zu Verdis *Sizilianischer Vesper* habe Kempen aus seinem Orchester südländische Glut herausgeholt: *»Er erfüllt das Melos Verdis mit unerhörter Intensität. Das schwierige Verhältnis von Begleitstimmen und Melodieführung wird mit großem Geschick gelöst.«*[200]

Schallplattenaufnahmen für die »Grammophon«: Liszts *Les Préludes* und Mozarts Klavierkonzert d-Moll mit Solist Wilhelm Kempff und der Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempen, 1942

1940 folgten Schumanns Vierte Sinfonie, Opernouvertüren von Donizetti, Flotow und Gounod und Beethovens *Geschöpfe des Prometheus*. 1941 gab es in den Monaten April, Juli, August, Oktober und Dezember mindestens sechs Berliner Aufnahmetermine, in den Dienstplänen jeweils als Urlaub deklariert.[201] Dabei standen neben diversen Opern-Ouvertüren unter anderem Violin- und Klavierkonzerte von Mozart, die Sinfonien Nr. 2 und Nr. 5 sowie das Klavierkonzert Nr. 3 von Beethoven und das Cellokonzert von Dvořák auf dem Programm. Alle diese Aufnahmen entstanden für das Label Polydor der 1937 wiederbegründeten Deutschen Grammophon GmbH. Nachdem 1942 die Aufnahme von Tschaikowskis *Nussknacker-Suite* als *»feindländische Schallplattenmusik«* verboten worden war[202], wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1943 die Einstellung der Plattenproduktion angeordnet.[203] Es kam allerdings noch zu mehreren Rundfunkaufnahmen, so am 18. Mai 1943 mit Mozarts C-Dur-Sinfonie KV 338, am 23. Juli 1943 mit der Streicher-Serenade G-Dur von Emil von Reznicek, geleitet von Ernst Schrader, am 30. Juli 1944 mit der *Akademischen Festouvertüre* von Brahms, dirigiert von Carl Schuricht, ebenfalls 1944 mit der Ersten Sinfonie von Jean Sibelius unter Helmut Thierfelder und schließlich am 26. September 1944 wieder unter Schrader mit dem Violinkonzert Nr. 8 von Louis Spohr. Diese Aufnahmen haben sich bis heute erhalten.

JENSEITS DER PARTEILINIE

Paul van Kempen hatte 1939 erklärt, sein Leben spiele sich in seinen Partituren ab; das vorbereitende Studium sei für ihn die entscheidende Arbeit.[204] Da ihn zeitgenössische Werke besonders interessierten, brachte er im Januar 1941, direkt nach der Rückkehr aus Frankreich und Belgien, Béla Bartóks anspruchsvolle *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* zur Aufführung, die er seit Sommer 1940 in dreißig Proben[205] einstudiert hatte. Während Karl Laux im Programmheft von einer der bedeutendsten Neuerscheinungen der letzten Jahre sprach, ließ Hans Schnoor offen, ob ein solches Werk überhaupt in ein Anrechtskonzert gehöre. Aber auch er musste anerkennen, dass in Bartóks Musik *»rassische Vollkraft«* stecke; nicht zuletzt zollte er dem Dirigenten Respekt: *»Es kann nichts Feinnervigeres geben als van Kempens Interpretation dieser Art von neuer Musik.«*[206]

Schon die Einladung an Hindemith hatte gezeigt, dass Paul van Kempen Risiken nicht scheute. Als er wenige Monate nach der Bartók-Aufführung mit seinem Orchester in der Berliner Philharmonie gastierte, begann er das Konzert mit Boris Blacher, einem Komponisten, der bis 1939 am Dresdner Konservatorium unterrichtet hatte, seit 1940 aber als »jüdischer Mischling« galt.[207] Unbeirrt setzte sich van Kempen erneut für diesen in China geborenen Deutsch-Balten ein und dirigierte am 16. Juni 1941 in Dresden dessen *Konzert für Orchester*.[208] Blacher hatte eine Sondergenehmigung erhalten, ebenso wie die bei der Philharmonie auftretenden Künstler Gustav Mraczek, Ferdinand Leitner und Max Lorenz, die wegen jüdischer Ehepartner oder als »Halbjuden« zunächst Schwierigkeiten hatten.[209] Zu den Gastsolisten der Philharmonie gehörten bekennende Nationalsozialisten wie Gustav Havemann und Elly Ney, aber auch Regimegegner wie der mit einer jüdischen Frau verheiratete Pianist Franz Rupp, der im Januar 1937 ein Auftrittsverbot erhalten hatte.[210] Mit einer Sondergenehmigung durfte er drei Monate später mit dem Ersten Klavierkonzert von Brahms in Dresden auftreten, bevor er 1938 in die USA übersiedelte. Kein Freund des Regimes war auch der Geiger Georg Kulenkampff, der sich für Mendelssohn und Hindemith eingesetzt hatte und bis 1943 regelmäßig in Dresden zu hören war. Edwin Fischer, ein Schweizer Staatsbürger, der als Pianist und Dirigent ebenfalls mehrfach bei der Philharmonie gastierte, verhalf dem Juden Konrad Latte zu einem geheimen Versteck.[211] Die kroatische Pianistin Branka Musulin, die im Dezember 1942 bei einem Gastkonzert in Halle mit den *Sinfonischen Variationen* von César Franck auftrat, war mit einem inzwischen ermordeten Juden verlobt gewesen; die Künstlerin ließ sich in Dresden nieder, wo sie 1944 einen Regimegegner heiratete.[212] Solche Hintergründe waren dem Konzertpublikum selbstverständlich nicht bekannt. Es wusste auch nicht, dass Helmut Roloff, der im August 1943 Beethovens Erstes Klavierkonzert spielte, der Widerstandsgruppe »Rote Kapelle« angehörte.[213] Selbst wenn den Konzertplanern der Dresdner Philharmonie solche Tatsachen verborgen blieben, so zeigen diese Beispiele doch, dass bei der Auswahl der Gastdirigenten und -solisten Fragen der »Rasse« oder der politischen Einstellung offenbar keine wesentliche Rolle spielten.

Unter van Kempen gastierten bei der Dresdner Philharmonie nicht allein glühende NS-Anhänger wie die Pianistin Elly Ney

KULTURELLE TRUPPENBETREUUNG

Während sich der Krieg über immer größere Teile Europas ausbreitete, wurden vermehrt auch Mitglieder der Dresdner Philharmonie zum Militär eingezogen. Obwohl es am 28. August 1940 den ersten Fliegeralarm in der Elbestadt gegeben hatte[214] und von da an immer wieder Sirenen für Unruhe sorgten, ging das Konzertleben unvermindert weiter. Mit dem Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 verschwand allerdings russische Musik von den Programmen. Im Vorjahr war noch der hundertste Geburtstag Peter Tschaikowskis mit zwei ausverkauften Gedächtniskonzerten gefeiert worden; die Presse registrierte *»Beifallsstürme, wie wir sie nur ganz selten im Gewerbehaus erlebten«*.[215] Im April 1941 erklang ein letztes Mal Tschaikowskis Erstes Klavierkonzert.

Zu den neueren nun gespielten Werken gehörten neben Variationen des Haas-Schülers Wilhelm Rieth, zwei Sinfonien von Walter Abendroth und einer Ballettmusik *Das königliche Opfer* von Georg Vollerthun im Juni 1942 Johannes Paul Thilmans *Orchestervariationen über das Lied »Ich wollt', daß ich daheime wär«*. Das Programmheft bezeichnete diesen Komponisten als einen Repräsentanten jener, *»die als Soldaten draußen stehen, die deutsche Kultur zu schützen«*. Thilman trug in Frankreich zu den »Schutzmaßnahmen« bei; einer Partiturnotiz zufolge entstand sein Werk *»im Kriegsjahr 1940 während und nach dem Vormarsch im Westen in Lessines, Hem bei Roubaix, Clairmarais bei St. Omer, Boulogne«*.[216] Auch als im März 1943 in einem Anrechtskonzert die Ouvertüre Op. 108 von Willi Kehrer erklang, hieß es, der 1902 in Dresden geborene Komponist trage jetzt den Waffenrock.[217] »Komponisten im Waffenrock« war damals eine beliebte Redefigur, galt doch die Verbindung von Kampf und Musik als typisch germanisch. Schulbücher und Filme wiesen immer wieder auf den Preußenkönig Friedrich II. hin, der selbst im Felde komponierte und Flöte spielte.[218] *»Es ist keine Selbstüberhebung«*, betonte Karl Laux, *»wenn man sagt, daß der schöpferische Mensch den Krieg intensiver erlebt als andere.«*[219] Und Artur Hartmann meinte, *»daß der deutsche Soldat in seiner Frische und Unverbrauchtheit, mit seinem Respekt vor großen Leistungen, seinem unverbildeten Sinn für echte Werte geradezu den Idealtyp des Konzertbesuchers darstellt«*.[220] Den hochgespannten Erwartungen der Soldaten müsse dann auch ein hohes künstlerisches Niveau entsprechen.

Bei Wehrmachtskonzerten hatte das Orchester im Oktober 1941 und März 1942 wieder mehrfach vor Soldaten gespielt. Während diese Auftritte von Erich Seidler geleitet worden waren, übernahm Paul van Kempen bei der Wehrmachtstournee, die Ende September 1942 erneut durch ehemals polnische Gebiete führte[221], wieder selbst den Taktstock. Man reiste über Breslau nach Warschau, frühstückte dort im Deutschen Haus, bevor mittags im Theater der Stadt die Deutschen Kulturtage eröffnet wurden, veranstaltet *»im Dienst unserer Soldaten und Verwundeten vom Gouverneur des Distrikts Warschau, Abteilung Propaganda«*.[222] Die Dresdner Philharmonie umrahmte mit *Egmont*-Ouvertüre und *Meistersinger*-Vorspiel Ansprachen von Gouverneur und SA-Gruppenführer Dr. Fischer und Reichsintendant SS-Oberführer Dr. Glasmeier, die an die Eroberung Warschaus vor genau drei Jahren erinnerten.[223] Die Musik bestätigte und würdigte damit den gewaltsamen Einmarsch. Am Abend folgte ein Sinfoniekonzert mit Mozart, Schubert und Beethoven und am 28. September ein weiteres Konzert. Zu den Veranstaltungen dieser Kulturtage gehörten ferner die Einweihung des »Hauses der Deutschen Kultur« und die Eröffnung einer Ausstellung »Deutsches Erbe in Warschau«. Die Fahrt ging weiter nach Krakau, wo Generalgouverneur Hans Frank, der »Schlächter von Polen«, an zwei Konzerten teilnahm.[224] Schließlich wurde in Lublin die 600-Jahrfeier der Stadt mit zwei Festkonzerten begangen. Am ersten Abend dirigierte Paul van Kempen, über den es im Programmheft hieß, er stehe *»in der vordersten Front des Kampfes um den Aufbau des deutschen Musiklebens«*. Die Leitung des zweiten Konzertes übernahm *»mit außergewöhnlichem Erfolg«* Konzertmeister Arthur von Freymann.[225] Wussten er und seine Kollegen, dass noch bis 1939 ein Drittel von Lublins Einwohnern Juden gewesen waren? Diese waren nun aus der Stadt verschwunden und zum größten Teil in die nahegelegenen Konzentrations- und Vernichtungslager Majdanek und Belzec gebracht worden.

»Komponisten im Waffenrock« war damals eine beliebte Redefigur, galt doch die Verbindung von Kampf und Musik als typisch germanisch.

Freymanns Kollege Toni Faßbender, seit 1937 Erster Konzertmeister der Philharmonie, hatte an dieser Reise nicht teilgenommen. Mit einem Kammerkonzert hatte er sich am 13. September von Dresden verabschiedet[226], um als erster Konzertmeister der Großen Oper Kiew und als Lehrer am dortigen Staatskonservatorium tätig werden zu können.[227] Faßbender folgte einem Befehl von Erich Koch, dem Reichskommissar für die Ukraine, der für diese Einrichtungen deutsche Musiker engagierte.[228] Wie im besetzten Polen betrieben die Deutschen seit September 1941 auch hier eine rabiate Germanisierungspolitik, verbunden mit der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung. Da aber die Ukraine schrittweise von der Roten Armee zurückerobert wurde, kehrte Faßbender im September 1943 wieder nach Dresden zurück. Seine einstige Konzertmeisterstelle hatte inzwischen der auch als Komponist tätige Bernhard Hamann[229] erhalten; jedoch durfte Faßbender noch mehrfach als Gastsolist auftreten.

oben → Dresdner Philharmonie im Film *Symphonie eines Lebens* in der alten Berliner Philharmonie; links Bernhard Hamann, Erster Konzertmeister (1942–45 bei der Dresdner Philharmonie), rechts Arthur von Freymann, Konzertmeister (in den 20er-Jahren auch Teil des Szymon-Goldberg-Quartetts), 1942
unten → Paul van Kempen im Film *Symphonie eines Lebens*, 1942

DER FILM *SYMPHONIE EINES LEBENS*

Die Kampfmoral der deutschen Soldaten wurde aber nicht nur durch klassische Musik, sondern auch durch Marschlieder gefördert. Einer der erfolgreichsten Komponisten dieses Genres war Norbert Schultze, der neben dem vielgesungenen Lied *Lili Marleen* und der beliebten Märchenoper *Der schwarze Peter* auch die Musik zum Propagandafilm *Feuertaufe* (Regie: Hans Bertram) geschaffen hatte. Zusammen mit Bertram und Kurt E. Walter entwickelte Schultze 1941/42 das Drehbuch zu dem Film *Symphonie eines Lebens*.[230] Er handelt von einem Dorfkantor, der als Mörder zu einer langen Haftstrafe verurteilt im Gefängnis eine Sinfonie schreibt, in welcher er seine Lebensstationen nachzeichnet. Im Film sollte dieses Orchesterwerk, durch Rückblenden auf das Leben des Schöpfers ergänzt, im Zentrum stehen. Als Hauptdarsteller engagierte Bertram den französischen Schauspieler Harry Baur, der 1937 im Abel Gance-Film *Beethovens große Liebe* (*Un grand amour de Beethoven*) die Titelrolle gespielt hatte.[231]

Als Dirigenten des Sinfonieorchesters hatte Schultze Hans Knappertsbusch vorgesehen. Zur Vorbereitung besuchte er zusammen mit dem Regisseur ein von Knappertsbusch geleitetes Konzert, um von den Podiumsplätzen der Berliner Philharmonie aus das Minenspiel des Dirigenten zu beobachten. *»Da entdeckt Bertram, daß ›Kna‹ bei der Konzentration (und noch mehr in der Ekstase) so sehr die Augen verdreht, daß das Filmpublikum unweigerlich lachen wird!«*[232] Man brauchte also einen anderen, möglichst fotogenen Dirigenten. So kam man auf Paul van Kempen, der zuletzt am 23. Januar 1942 in einem von Rudolf Vedder arrangierten Konzert in der Berliner Philharmonie aufgetreten war. Zusammen mit der Dresdner Philharmonie wurde er für den Film gewonnen. Am 25. Mai fuhr das Orchester nach Berlin, um am folgenden Tag in der dortigen Philharmonie im vorgeschriebenen Frack erstmals ganztägig an den Filmaufnahmen mitzuwirken. Da die Musik in dieser Tobis-Produktion eine zentrale Rolle spielt, waren weitere Aufnahmen nötig. Am 25. Juni reisten die Musiker erneut nach Berlin. Vom Anhalter Bahnhof gingen sie in die nahegelegene Bernburger Straße, wo gleich die Aufnahmen begannen, die am nächsten Tag fortgesetzt wurden. Am 5./6. sowie am 15./16. Juli waren noch einmal jeweils zwei volle Tage nötig, bis nach insgesamt sieben Drehtagen das Orchester seine Mitwirkung an der *Symphonie eines Lebens* beenden konnte.[233] Am Anfang und am Schluss der vier Sinfonie-Sätze sieht man im Film jeweils das Orchester in der Berliner Philharmonie, geleitet von seinem oft in Großaufnahme erscheinenden Chef.[234]

Als Joseph Goebbels im September 1942 das fertige Werk erstmals zur Kenntnis nahm, sprach er von einem *»vollkommen durchkomponierten musikalischen Film«*, von einem *»glänzenden Zeugnis deutscher Regiekunst«*.[235] Umso mehr entsetzte es ihn, als wenige Tage später Harry Baur wegen Problemen mit seinem Ahnenpass von der Gestapo verhaftet und ins Gefängnis geworfen wurde. Als der Minister außerdem erfuhr, dass Hans Bertram eine Liebesbeziehung zu einer Jüdin unterhielt, schloss er den Regisseur aus der Reichskulturkammer aus und verhängte damit ein Berufsverbot. Trotz der schweren Vorwürfe gegen Hauptdarsteller und Regisseur konnte Goebbels angesichts der hohen Produktionskosten von fast zwei Millionen Reichsmark den Streifen nicht fallenlassen. Obwohl die Zensur den Film im November freigab, verzögerte sich die Premiere.

Joseph Goebbels spricht im September 1942 von einem *»glänzenden Zeugnis deutscher Regiekunst«* – und verhängt wenig später entsetzt Berufsverbot über den mit einer Jüdin liierten Regisseur Hans Bertram.

Harry Baur erlitt in der Haft eine Lungenentzündung und wurde erst im April 1943 aus dem Gefängnis entlassen. Die Filmpremiere sollte am 21. April im Berliner Marmorhaus stattfinden. Nachdem der große Schauspieler aber wenige Tage nach seiner Freilassung verstorben war[236], musste auf Befehl von Goebbels dessen Name aus dem Vorspann verschwinden. Aus Solidarität wollten auch alle anderen Mitwirkenden nicht mehr genannt werden. So blieb in dem verstümmelten Vorspann nur noch der Filmtitel; auch die Dresdner Philharmonie und ihr Dirigent werden dort nicht erwähnt. Anders als Henny Porten, die im Film die Ehefrau des Komponisten spielte, fehlte Norbert Schultze bei der Filmpremiere.[237] Jedoch hatte er noch am 10. März bei der Dresdner Philharmonie ein Konzert mit eigenen Werken dirigiert. Zum Programm gehörten ein Konzert-Csárdás aus dem Film *Symphonie eines Lebens* und die Suite aus dem Film *Feuertaufe*, der die Bombardierung Warschaus zeigte.

DIE DRESDNER PHILHARMONIE OHNE IHREN CHEF

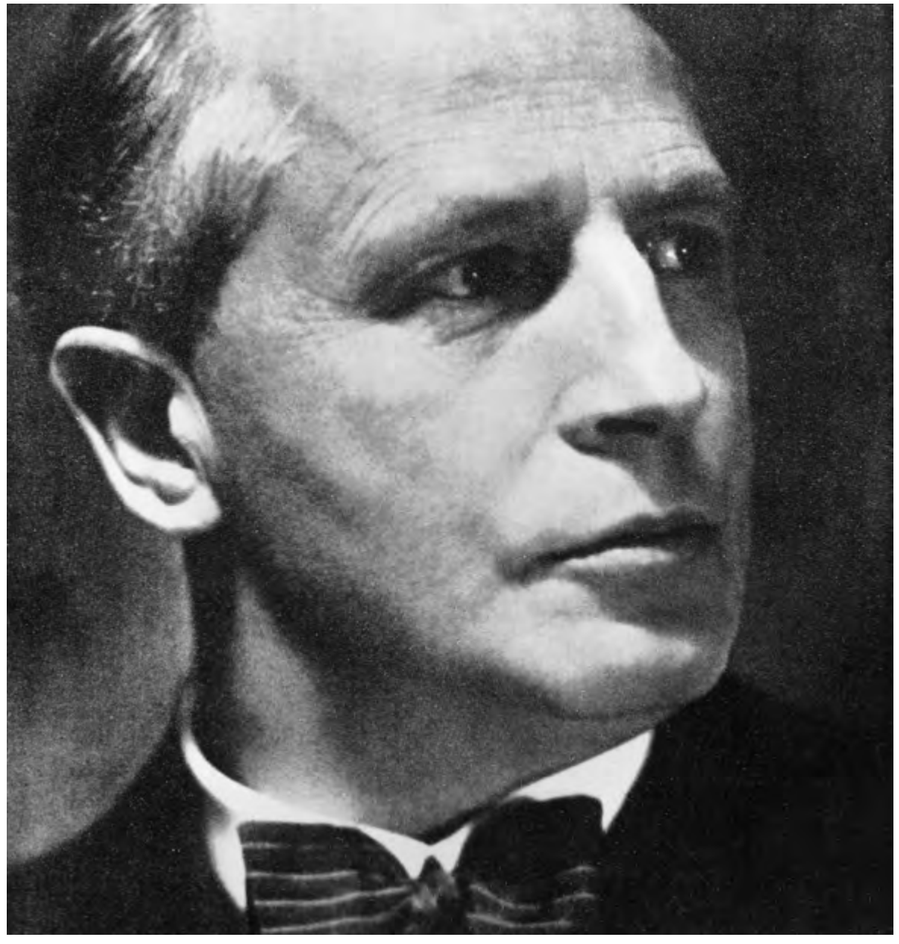
Paul van Kempen hatte inzwischen die Dresdner Philharmonie verlassen. Dabei hatte er trotz einer ehrenvollen Einladung als Gastdirigent an die Berliner Staatsoper[238] diese Position eigentlich nicht aufgeben wollen. Ihn unterstützte darin Dresdens neuer Oberbürgermeister Dr. Hans Nieland, der im November 1940 – allerdings vergeblich – die Einstufung des Orchesters in eine höhere Tarifgruppe beantragt hatte.[239] Jedoch war es aus verschiedenen Gründen, auch wegen Freistellung von Musikern vom Militärdienst, zum Streit mit Martin Mutschmann gekommen.[240] Den Reichsstatthalter hielt sogar Goebbels inzwischen für unerträglich. Nach einem Gespräch mit Nieland notierte der Minister Ende 1941, die Dresdner Kulturinstitute würden unter Mutschmann verfallen: »*Auch die Künstler wollen nicht mehr in Dresden bleiben, weil sie dort keine Entwicklungsmöglichkeit mehr sehen.*«[241] Paul van Kempen ließ sich beurlauben.[242] Sein letztes offizielles Konzert als Chef der Philharmonie dirigierte er am 3. Oktober 1942 ausgerechnet in Lublin; Gastgeber dort war Ernst Zörner gewesen, sein Förderer, der ebenfalls im Zwist mit Mutschmann seine Dresdner Stellung aufgegeben hatte. Zu Beginn der Spielzeit 1942/43 zog van Kempen nach Aachen, wo er die Nachfolge Herbert von Karajans antrat. Diese Stelle hatte ihm möglicherweise sein Agent Rudolf Vedder vermittelt, der auch Karajan unter Vertrag hatte.

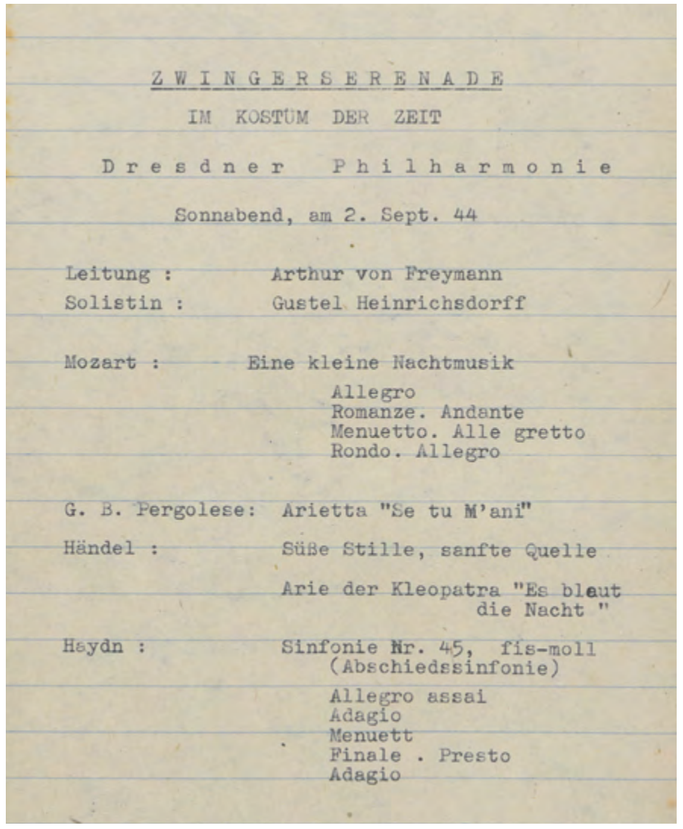
Die Dresdner Philharmonie, die damals 87 Mitglieder, darunter fünf Frauen, umfasste[243], war nun ohne einen festen Dirigenten. Paul van Kempen kam zwar noch regelmäßig zu Besuch – so leitete er gleich im Dezember 1942 Beethovens Neunte – , sonst aber erschienen viele alte und neue Gäste am Dirigentenpult: Theodor Blumer, Wilhelm Buschkötter, Gustav Classen, Bela v. Csillery, Willy Czernik, Kurt Eichhorn, Hans Gahlenbeck, Folker Göthel, Gilbert Graf Gravina, Adolf Guhl, Vittorio Gui, Karl Hasse, Wilhelm Rudolf Heger, Herbert Höntsch, Heinrich Hollreiser, Eugen Jochum, Fritz Lehmann, Gotthold Ephraim Lessing, Horst Margraf, Otto Matzerath, Heinz Mende, Willem Mengelberg, Walther Meyer-Giesow, Franz Mixa, Bernardino Molinari, Franz Reuss, Fritz Reuter, Helmut Schnakenburg, Erich Schneider, Heinz Schubert, Hans Stieber, Kurt Striegler, August Vogt, Hilmar Weber, Hans Weisbach, Philipp Wüst und Carl Maria Zwißler. Auch Konzertmeister Arthur von Freymann leitete mehrere Zwinger-Serenaden, während Erich Seidler offenbar zum Militär abkommandiert worden war.[244] Stattdessen stand der aus München stammende Kurt Eichhorn, der 1941 als Musikdirektor an die Semperoper übergewechselt war, oft vor dem Orchester. Bei weitem der wichtigste Gastdirigent war aber Carl Schuricht, den das Orchester seit 1930 kannte. Von Berlin aus setzte er seine bisherige Tätigkeit als Wiesbadener Generalmusikdirektor fort und ergänzte sie durch Dresdner Auftritte. Nach der Rückkehr des Orchesters von seiner zweiten Polen-Tournee eröffnete Schuricht am 14. Oktober 1942 mit Werken von Renzo Rosselini, Robert Schumann und Caesar (!) Franck die neue Saison. Der jetzt nur noch ein einziges Blatt umfassende Programmzettel vermerkte zu Franck, gemäß neueren Forschungen sei dieser Komponist »*reinsten deutschen Geblütes*«. Die Presse lobte nach dem Konzert den trotz sparsamster Zeichengebung selbstverständlichen inneren Kontakt zwischen Dirigent und Orchester.[245]

Ab dieser Saison fand man auf den Programmzetteln regelmäßig solche Hinweise: »*Verdunkle sorgfältig! Licht ist das sicherste Bombenziel!*« Oder: »*Verdunkelungssünder sind schadenersatzpflichtig!*« An die erforderliche Verdunkelung erinnerte auch der Programmzettel vom 10. März 1943, als Norbert Schultze in der Reihe »Beschwingte Musik« sein Luftkriegslied *Bomben auf Engelland* dirigierte. Während die Orchestermusiker schon im September 1940 in Groningen und bald darauf auch in Berlin Luftangriffe miterlebt hatten, war Dresden weitgehend verschont geblieben. Wegen Papiermangels wurden ab 1943 alle deutschen Musikzeitschriften zur »Musik im Kriege« und die drei großen Dresdner Tageszeitungen zur »Dresdner Zeitung« vereint. Die dort abgedruckten Musikkritiken fielen immer knapper aus. Nur die Deutsche Arbeitsfront verfügte 1943 noch über gutes Papier, welches für die Programmhefte der »KdF«-Konzerte verwendet wurde. Im Februar 1944 endete auch dies: Es gab für jedes Konzert jetzt nur noch einzelne unverkäufliche Dienstexemplare. Als Paul van Kempen am 22. März zum letzten Mal das Orchester dirigierte, stand die Programmfolge nur noch maschinenschriftlich auf einem linierten Schreibpapier-Blatt.

Um die Weiterexistenz des Orchesters zu sichern, waren einige ihrer wichtigsten Mitglieder in eine »Uk-Liste« des Propagandaministeriums eingetragen worden und galten als »unabkömmlich«. Wenn dennoch Musiker zum Militärdienst eingezogen wurden, suchte das Orchester nach Ersatz. Als beispielsweise der Geiger Hans-Werner Herrfurth ins Heer abkommandiert wurde, wurde mit Unterstützung der Reichsmusikkammer der rumänische Umsiedler Jaroslav Megasiuk als ständige Kriegsaushilfe eingestellt. Im April 1944 wurde auch er, obwohl inzwischen eingebürgert, einberufen. Das Orchester bat daraufhin über das Reichspropagandaamt Sachsen das Propagandaministerium, angesichts des Personaltiefstands und »*bei der derzeitigen Unmöglichkeit einer Ersatzbeschaffung*«, diesen Musiker aus dringenden künstlerischen Gründen in die Uk-Liste aufzunehmen.[246] Eine Woche später wurde der Antrag abgelehnt.

Carl Schuricht, nach van Kempens Weggang der wichtigste Gastdirigent der Dresdner Philharmonie,
1942–1944





ZWINGERSERENADE

IM KOSTÜM DER ZEIT

Dresdner Philharmonie

Sonnabend, am 2. Sept. 44

Leitung : Arthur von Freymann
Solistin : Gustel Heinrichsdorff

Mozart : Eine kleine Nachtmusik
Allegro
Romanze. Andante
Menuetto. Alle gretto
Rondo. Allegro

G. B. Pergolese: Arietta "Se tu M'ani"

Händel : Süße Stille, sanfte Quelle
Arie der Kleopatra "Es bleut die Nacht "

Haydn : Sinfonie Nr. 45, fis-moll (Abschiedssinfonie)
Allegro assai
Adagio
Menuett
Finale . Presto
Adagio

Programmzettel des letzten Konzerts vor der Schließung der Konzerthäuser,
2. September 1944

DAS ENDE

Die Dresdner Philharmonie war 1943 doch noch in die Klasse I der deutschen Kulturorchester eingestuft worden, was zu Honorarerhöhungen führte.[247] Die Philharmonie gehörte allerdings nicht zu den neun deutschen Spitzenorchestern, die 1944 für kriegswichtig erklärt wurden.[248] Dennoch meldete die Presse Mitte Juli: »*Carl Schuricht, der weltberühmte Dirigent, übernimmt die Leitung der Dresdner Philharmonie vom 1. Oktober an.*«[249] Karl Laux begrüßte diese Ernennung in der »Dresdner Zeitung« begeistert. Schuricht stand zusammen mit 14 weiteren Dirigenten als »unersetzlicher Künstler« auf einer sogenannten »Gottbegnadeten-Liste«[250], was ihn vom Kriegsdienst verschonte und weitere Honorarzahlungen garantierte. Dennoch konnte er sein Amt nicht mehr antreten. Angesichts des von Joseph Goebbels proklamierten »Totalen Kriegseinsatzes der Kulturschaffenden« mussten am 30. September alle Theater und Orchester ihre Häuser schließen.[251] Auch die Dresdner Philharmonie, bei der Elly Ney am 9. Juli noch drei Beethoven-Konzerte gespielt hatte, musste nun ihre Tätigkeit einstellen. Ihr letzter öffentlicher Auftritt war eine Zwinger-Serenade, die am 2. September 1944 wegen schlechten Wetters vermutlich im Gewerbehaus stattfand und mit Haydns *Abschieds-Sinfonie* endete – passend zur aktuellen Situation verschwand zum Schluss ein Musiker nach dem anderen. Es folgte danach nur noch am 26. September eine Rundfunkaufnahme mit dem Violinkonzert Nr. 8 von Louis Spohr.

Schuricht übersiedelte vor Jahresende in die Schweiz. Die meisten Orchestermusiker wurden für »kriegsverwendungsfähig« (kv) erklärt und in die Wehrmacht eingegliedert.[252] Konzertmeister Bernhard Hamann bemühte sich als SS-Grenadier um eine händeschonende Verwendung in der Nachrichtentruppe.[253] Nur wenige Musiker der älteren Generation, etwa Karl Krämer, ehemals Konzertmeister und inzwischen Stimmführer der 2. Violinen, blieben vom Militärdienst verschont[254]; vermutlich musste Krämer in der Waffenproduktion arbeiten.[255] Wieder andere wie Karl Laux kamen zum sogenannten Volkssturm, einem letzten militärischen Aufgebot, das den »Heimatboden« verteidigen sollte. Paul van Kempen, dessen Aachener Orchester ebenfalls die Tätigkeit beendet hatte, kehrte nach Dresden zurück, wo er bei einem Arzt einen Arbeitseinsatz leistete.[256] Artur Hartmann und sein Stellvertreter, der Geiger Josef Zirkler, versuchten, soweit wie möglich den Kontakt zu den Orchestermitgliedern aufrechtzuerhalten. An die im Militärdienst befindlichen Musiker schickten sie Feldpostbriefe, die beispielsweise über Beförderungen oder Beurlaubungen informierten. Die in Dresden verbliebenen Kollegen und ihre Angehörigen lud Hartmann regelmäßig zu Ausspracheabenden ein. Das Treffen, das am Sonnabend, den 17. Februar 1945, 19 Uhr »*im Gewerbehaus (Gaststätte) linker Raum*«[257] stattfinden sollte, musste allerdings ausfallen. Denn in der Nacht vom 13. zum 14. Februar fiel die Stadt Dresden einem verheerenden Fliegerangriff zum Opfer.

Hatten die Orchestermusiker die Folgen deutscher Luftangriffe bisher nur anderswo, in Warschau, Rotterdam und Rouen gesehen – teilweise sogar mit Bewunderung der zielgenauen Luftwaffe –, so war nun die eigene Stadt betroffen. Das bereits beschädigte Gewerbehaus wurde in dieser Schreckensnacht völlig zerstört. Das gesamte Archiv der Dresdner Philharmonie ging dabei verloren, dazu viele Noten, Musikinstrumente und Möbel.[258] Artur Hartmann kam mit einem Schlag um sein ganzes Hab und Gut. »*Von meinen Manuskripten ist auch nicht eine Zeile übrig geblieben*«, berichtete er an Karl Laux.[259] Unter den insgesamt etwa 35.000 meist zivilen Opfern befanden sich auch die vier Kinder des Philharmonikers Günter Fette, der selbst noch an der Ostfront war.[260] Die noch erreichbaren Orchestermitglieder trafen sich im März in Strehlen bei Josef Zirkler.[261] Der inzwischen zum Volkssturm abkommandierte Artur Hartmann blickte wenig später in einem Brief an Laux zurück auf eine Diktatur, welche auch die Musik in ihre wirkungsvolle Propaganda einbezogen hatte: »*Welches Schindluder ist mit großen Worten getrieben worden!*« Offene Worte habe der Geschäftsführer des Orchesters bisher nicht gewagt. Er erhoffte sie sich jedoch für die Zukunft: »*Man musste oft schweigen, um nicht missverstanden zu werden. Aber bald werden wir offen reden dürfen, wie es uns ums Herz ist.*«[262] Artur Hartmann brachte diese Hoffnung am 19. April zum Ausdruck.[263] Drei Wochen später endete mit der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht der Weltkrieg und damit eine Diktatur, zu der auch die Dresdner Philharmonie ihren Teil beigetragen hatte. Die von ihr in jenen Jahren gespielte Musik hatte ihre Unschuld verloren. Sie war nicht rein, unabhängig und »absolut«, sondern ein wesentlicher Teil des Propagandaapparates gewesen.

Hatten die Orchestermusiker die Folgen deutscher Luftangriffe bisher nur anderswo, in Warschau, Rotterdam und Rouen gesehen – teilweise sogar mit Bewunderung der zielgenauen Luftwaffe –, so war nun die eigene Stadt betroffen.

»Wie unser einst so schönes Dresden aussieht, darüber möchte ich heute nicht berichten ... Doch das Leben geht weiter, Aufbau heißt die Parole! Auch in der Dresdner Philharmonie.«

(ZWISCHENARCHIV 324, PHILHARMONIKER IN DEN BETRIEBEN, BL. 2., 1950ER JAHRE)

1945

NEUBEGINN
STAATLICHES ORCHESTER
SACHSEN
MENDELSSOHN REHABILITIERT
DEUTSCHES
HYGIENE-MUSEUM
IN DER
SPITZENKLASSE DER
KULTURORCHESTER
DER DDR
DAS REISEORCHESTER
SCHULKONZERTE
KULTURPALAST

1989

rechts → Deutsches Hygiene-Museum, Steinsaal, ursprüngliche Eingangshalle, 1946
unten → Deutsches Hygiene-Museum, um 1950

8. JUNI 1945 →

32 Musiker spielen unter der Leitung von Gerhart Wiesenhütter, dem ersten Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie nach dem Zweiten Weltkrieg, ein erstes Konzert im Kirchgemeindesaal Dresden-Strehlen. Konzerte im Kurpark Weißer Hirsch, in Ballsälen, Kinos, Kantinen, Fabriken folgen.

Der Beginn nach dem Krieg ist äußerst entbehrungsreich und schwierig: Es gibt keinen funktionierenden Nahverkehr und kein Benzin. Instrumente, Notenständer und Stühle werden mit Leiterwagen transportiert. Für jedes einzelne Konzert ist eine Genehmigung der sowjetischen Militäradministration bzw. der Stadt Dresden nötig.

Schon im August 1945 führt Wiesenhütter das Violinkonzert von Mendelssohn wieder auf, das während der NS-Zeit nicht gespielt werden durfte. Später findet eine ganze Mendelssohn-Woche statt. Auch Paul Büttner wird rehabilitiert, die Philharmonie spielt seine Erste Sinfonie. Außerdem steht zunehmend neue sowjetische, österreichische und deutsche Musik auf den Programmen (Hindemith, von Einem, Blacher). Die Zusammenarbeit mit dem Kreuzchor beginnt wieder.

NOVEMBER 1945 →

Das 75-jährige Jubiläum wird mit Festkonzerten begangen, auf dem Programm stehen Werke von Beethoven. Insgesamt spielt das Orchester in diesem Herbst 84 Konzerte.

1946 →

Gerhart Wiesenhütter geht zum Mitteldeutschen Rundfunk. Einige Musiker folgen ihm, aber die Philharmonie bleibt erhalten und nimmt ihre Reisetätigkeit vor allem in Sachsen und Thüringen wieder auf. Als Gastdirigenten kommen Hermann Abendroth, Rudolf Kempe, Hans-Hendrik Wehding.

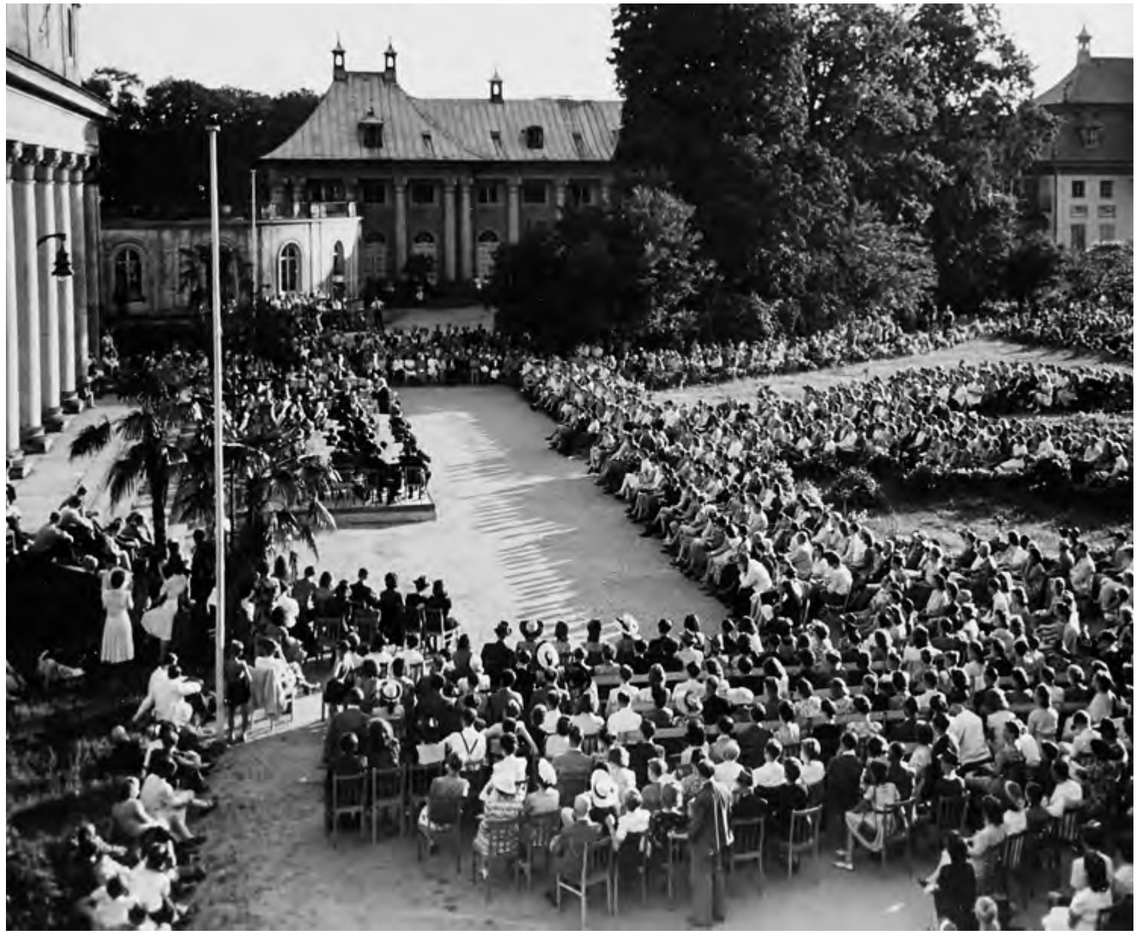
10. DEZEMBER 1946 →

Das erste Konzert im Steinsaal (Festsaal) des Deutschen Hygiene-Museums findet unter der Leitung von Heinz Bongartz statt.
Der Steinsaal mit 528 Plätzen ist für die nächsten zwölf Jahre die Heimat der Dresdner Philharmonie. Ursprünglich war er die Empfangshalle im Erdgeschoss (und ist es auch jetzt wieder). Dass das Haus nicht als Konzertsaal gebaut worden war, wird durch die enge Bühnensituation und die provisorische Hinterbühne immer wieder deutlich.
Der Steinsaal wird auch als Sendesaal des Rundfunks genutzt. Die Dresdner Philharmonie ist gleichzeitig Rundfunkorchester des Senders Dresden, was dem Orchester auch ökonomisch hilft.

1947 →

Heinz Bongartz wird Chefdirigent der Dresdner Philharmonie und bleibt es bis 1964.

»Idealismus und Hingabe, eine selbst auferlegte und bewusst gepflegte starke künstlerische Disziplin innerhalb der Gemeinschaft, und das Hineinfinden und Hineinwachsen des Einzelnen in das Ganze kennzeichnen die Besonderheiten des Klangkörpers.« (Heinz Bongartz, zitiert von Dieter Härtwig, 1995)



Serenade in Pillnitz, 1950

Plakat eines Gastspiels in Barcelona mit Heinz Bongartz, 1. Mai 1957

28. FEBRUAR 1947 →

Bongartz dirigiert die Deutsche Erstaufführung von Schostakowitschs Neunter Sinfonie.
Die Dresdner Philharmonie hat wieder eine Stärke von 74 Musikern.

1950 →

Die Dresdner Philharmonie wird »Staatliches Orchester Sachsen«. Damit ist sie finanziell abgesichert. Und sie bekommt neue Aufgaben: Musik soll zu einem »echten gesellschaftlichen Bedürfnis« werden, unter anderem durch Konzerte in Großbetrieben, Montagehallen, Kulturhäusern will man neue Volksschichten an die Musik heranführen. Ab 1960/61 werden Sonderanrechte für Arbeitskollektive und Betriebe eingeführt, Patenschaften werden aufgebaut. Einzelne Philharmoniker übernehmen die Leitung von Laienorchestern. Es werden zahlreiche Schulkonzerte veranstaltet und damit in den 1960er-Jahren in einer Spielzeit in 69 Konzerten 13.000 Schülerinnen und Schüler erreicht.

Die Reihen der Zyklus-Konzerte, der Philharmonischen und der Außerordentlichen Konzerte werden aufgebaut; ab Mitte der 1950er-Jahre ist die Nachfrage so groß, dass die meisten Programme zweimal gespielt werden. Vor jedem Anrechtskonzert findet eine Konzerteinführung statt.

Das Repertoire der Dresdner Philharmonie ist breit, allerdings werden spätestens nach der Formalismusdebatte zu Beginn der 1950er-Jahre keine Werke aufgeführt, die der als »formalistisch« bezeichneten Musik zugerechnet werden. Erst in der Ära Masur öffnet sich die Dresdner Philharmonie ohne Vorbehalte dem zeitgenössischen Musikschaffen.

1954 →

Es finden wieder Serenaden der Dresdner Philharmonie im Schlosspark Pillnitz statt.

Ein Ministerratsbeschluss der Regierung der DDR erhebt die Dresdner Philharmonie in die »Spitzenklasse der Kulturorchester der DDR« (neben dem Gewandhausorchester Leipzig, der Dresdner und der Berliner Staatskapelle).

AB 1956 →

Es finden große Auslandstourneen statt. Die Dresdner Philharmonie wird unter Bongartz zu einem ausgeprägten Reiseorchester, das das »Musikland DDR« international repräsentiert und außerdem willkommene Devisen in die Staatskasse bringt.

oben → Kurt Masur, 1955
unten → Auf Tournee in China, mit Heinz Bongartz, Oktober 1959

1955 – 1958 →
Kurt Masur ist Zweiter Dirigent neben Heinz Bongartz. Bongartz hatte dieses Amt bereits 1947 wieder eingeführt,, um die wachsende Zahl von Konzerten bewältigen zu können.

1958 →
Die Dresdner Philharmonie weiht ihre neue Spielstätte ein, den wiederaufgebauten Kongresssaal im Obergeschoss des Deutschen Hygiene-Museums mit 1050 Plätzen. Zum ersten Konzert werden die am Bau beteiligten Arbeiter eingeladen. Der Kongresssaal bleibt Hauptspielstätte bis zur Eröffnung des Kulturpalasts 1969. Mit dem elegant aufsteigenden Rang und dem Balkon hatte er eine edle Anmutung.

1959 →
Die Dresdner Philharmonie reist zum 10. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik China und der DDR als erstes europäisches Sinfonieorchester nach China.
Sie gibt dort 20 Konzerte. 96 Musiker fahren mit. Den Höhepunkt der 40-Tage-Tournee bildet die Gemeinschaftsaufführung von Beethovens Neunter Sinfonie im neuerbauten, 10.000 Personen fassenden Pekinger Kongresssaal mit zusätzlichen Streichern der Zentralen Philharmonie Peking und ihrem Chor sowie chinesischen Solisten. Nur der Streicherkörper umfasst schon 150 Musiker mit 32 Ersten Geigen und 14 Kontrabässen. Die ersten drei Sätze leitet Heinz Bongartz, das Finale der junge chinesische Dirigent Yen-Liang Kun.

AB 1959 →
Die Dresdner Philharmonie nimmt mehrfach an den Arbeiterfestspielen der DDR teil. 1967 und 1976 finden sie in Dresden statt.
Die Arbeiterfestspiele der DDR sind ab 1959 jährlich für jeweils eine Woche stattfindende Kulturfeste mit in- und ausländischen Berufs- und Laienkünstlern aus den Bereichen Literatur, Theater, Musik und Bildende Kunst. Zunächst jährlich, ab 1972 alle zwei Jahre jeweils in einem Bezirk durchgeführt, sollen die Arbeiterfestspiele Gelegenheiten dafür geben, dass *»die Arbeiterklasse die Höhen der Kultur erstürmen und von ihnen Besitz ergreifen«* kann. Sie entwickeln sich zu »Leistungsschauen der kulturschöpferischen Kräfte der Arbeiterklasse«. Die »Nationale Front« ist mit sämtlichen DDR-Massenorganisationen an Planung und Gestaltung der Festspiele beteiligt.

1962 →
Mit den Prager Sinfonikern wird ein Partnerschaftsvertrag geschlossen.

1964 →
Heinz Bongartz verabschiedet sich mit seiner letzten Pillnitzer Neunten von der Dresdner Philharmonie und seinem Publikum. Seit 1949 gibt es jährliche Freilichtaufführungen der Neunten Sinfonie von Beethoven im Schlosspark zu Pillnitz.

1964 →
Horst Förster ist Chefdirigent des Orchesters. Horst Försters Amtszeit dauert krankheitsbedingt nur bis 1967. Nichtsdestotrotz hinterlässt er mit einer ambitionierten Programmatik Spuren.

Der Jugendklub der Dresdner Philharmonie wird gegründet.

1966 →
Die Dresdner Philharmonie bekommt die Goldene Gustav-Mahler-Medaille der Internationalen Mahler-Gesellschaft. Bongartz wird zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt.

1967 – 1972 →
Kurt Masur ist Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Gleichzeitig tritt Lothar Seyfarth das Amt des Zweiten Dirigenten an, das er bis 1973 innehat.
Masur sorgt für eine erhebliche Verbreiterung und Verjüngung des Repertoires. Unter seiner Ägide wird der Kulturpalast als Heimstätte der Dresdner Philharmonie eröffnet. Wenn Kurt Masur bis heute als Ehrendirigent firmiert und die der Dresdner Philharmonie verbundene Orchesterakademie seinen Namen trägt, verdeutlicht das, wie sehr er das Orchester wahrend seiner Amtszeit geprägt hat.

1967 →
Auf Initiative Kurt Masurs geht aus dem von Wolfgang Berger gegründeten Städtischen Chor der Philharmonische Chor hervor. Der Philharmonische Kinderchor wird gegründet. Wolfgang Berger ist auch der erste Chorleiter. Der Erwachsenenchor hat 250 Mitglieder, der Kinderchor 120.

oben → Kongresssaal des Deutschen Hygiene-Museums, 1958
unten → Kurt Masur, Chefdirigent 1967–1972, bei einer Probe für die Eröffnung des Kulturpalasts, Oktober 1969

linke Seite oben → Kulturpalast, 13. Februar 1970
linke Seite unten → »100 Jahre Dresdner Philharmonie«, Festkonzert unter der Leitung von Kurt Masur mit Beethovens Neunter Sinfonie und der Ode für Orchester von Johannes Paul Thilman im Kulturpalast, 29. November 1970
rechte Seite oben → Annerose Schmidt, 1970er-Jahre
rechte Seite unten → Das Philharmonische Kammerorchester, 1970er-Jahre

AB 1967 →
Es erscheinen in loser Folge »Philharmonische Informationen« bzw. »Philharmonische Notizen«.

1968/69–1982 →
Die Kammerkonzerte der Dresdner Philharmonie finden als »Landhaus-Konzerte« im heutigen Stadtmuseum statt.

7. OKTOBER 1969 →
Der Kulturpalast mit seinem Festsaal (2400 Plätze) wird am 20. Gründungstag der DDR mit Beethovens Neunter Sinfonie unter der Leitung von Kurt Masur eingeweiht.

1953 entsteht ein erster Entwurf. Aus einem Ideenwettbewerb geht dann 1960 der Entwurf von Leopold Wiel als Favorit hervor. Er wird jedoch dafür kritisiert, »zu flach« zu sein, eine »Höhendominante« ist noch immer der Wunsch. Überraschend wird 1961 in Moskau die Entscheidung getroffen, den Wiel-Entwurf umzusetzen. Die Ausführungsplanung wird in die Hände von Wolfgang Hänsch und Kollektiv gelegt, die Bauzeit beträgt 33 Monate.
Als »Haus der sozialistischen Kultur« ist es das erste Gebäude dieser Art in der DDR. Die Die Architektur spiegelt die gesellschaftspolitische Bestimmung des Kulturpalasts. Es geht um Niederschwelligkeit, um die Einheit von Politik, Bildung und Kultur sowie Hochkultur und Populärkultur. So soll der große Saal mit seinem Kipp-Parkett sowohl für Sinfoniekonzerte als auch für Tanzveranstaltungen und Kinovorführungen nutzbar sein.
Die versenkbare Bestuhlung schreibt der Saalgestaltung im Wesentlichen ein rechtwinkliges Raster vor, was sich für die Akustik als nicht günstig erweisen sollte. Aber es ist der Auftrag an die Architekten, dass neben Musikveranstaltungen eben auch politische Kundgebungen möglich sein sollen. Bei Nutzung des Kipp-Parketts fasst der Saal 2700, zu Konzerten 2400 Besucher, die Gastronomie soll in der Lage sein, 1600 Gäste zu versorgen.

Das Orchester erhält 20 Stellen mehr und hat nun 120 Planstellen.

Auch die Staatskapelle spielt ihre Sinfoniekonzerte bis 1991/92 im Kulturpalast.

1969 →
Auf Initiative des damaligen Konzertmeisters Günter Siering wird das Philharmonische Kammerorchester gegründet, wichtige Auftritte finden im Rahmen der Dresdner Collum-Konzerte und der Zwinger-Serenaden statt.

1970 →
Vom 22. bis 29. November findet eine Festwoche zum 100-jährigen Jubiläum der Dresdner Philharmonie statt.

1970/71 →
In der Jubiläumsspielzeit des Orchesters und zum Beethovenjahr programmiert Masur einen Beethoven-Bartók-Zyklus. Es entsteht eine Schallplatten-Gesamtaufnahme von Mozarts Klavierkonzerten mit Annerose Schmidt. Außerdem in den Programmen: Werke von Mozart, Beethoven, Brahms, Tschaikowski, Debussy, Ravel, Prokofjew, Bartók. Seiji Ozawa ist zu Gast.

14. JANUAR 1972 →
Die Uraufführung der Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* von Friedrich Schenker durch Kurt Masur ruft beim Publikum einen Skandal hervor, ist aber für Freunde der Avantgarde und die junge Komponistengeneration ein wichtiges Signal. 1982 und 2019 führt die Dresdner Philharmonie sie erneut auf.
Martin Luther King hatte 1964 mit spontanen Predigten in Ost-Berliner Kirchen großen Eindruck gemacht. Seine Ermordung 1968 veranlasste Friedrich Schenker und auch Christfried Schmidt zur Komposition von Orchesterwerken in memoriam.

Ein langjähriger Abonnent schreibt:
»Es gab mancherlei Gründe, warum man vor der Wende ein Konzert-Abonnement nicht bei der Dresdner Staatskapelle, sondern bei der Dresdner Philharmonie hatte. Ein gewichtiger Grund war für mich, dass die Philharmonie nicht nur fast ausschließlich die große Musiktradition pflegte, sondern ziemlich oft auch riskierte, Musik der Gegenwart aufzuführen. Dabei waren ganz selten irgendwelche Hymnen auf den Sozialismus zu hören. Selbst wenn die Titel verdächtig klangen wie z. B. das Auftragswerk Sinfonie in memoriam Martin Luther King *von Friedrich Schenker, dann wurde man beim Hören – und kürzlich beim höchst brisanten Wiederhören! – eines Besseren belehrt. Das Programm der Philharmonie war mit zahlreichen Uraufführungen und vielen Interpretationen der Klassischen Moderne also immer spannend. Und manchmal blieben da auch die Buh-Rufe aus dem Publikum nicht aus. Nach dem Konzert traf man sich üblicherweise mit dem Uraufführungs-Komponisten und dem Dirigenten, und bei diesem Anlass meldeten sich die Vertreter der Arbeiterklasse vehement mit der Meinung zu Wort, Musik müsse aufbauen und Kraft geben für die Produktion. Und da seien moderne Klänge, die eh keiner verstehe, völlig kontraproduktiv. Für sie wäre wohl damals schon ein ewiges Beethoven-Jahr das einzig Richtige gewesen.«*

1972–1977 →
Günther Herbig folgt Kurt Masur als Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Hartmut Haenchen ist von 1973 bis 1976 neuer Zweiter Dirigent, ihm folgt in dieser Position Johannes Winkler (1976-1983).
Günther Herbig sorgt für eine kontinuierliche Schärfung des programmatischen Profils und steigert die internationale Strahlkraft des Orchesters erheblich. Es entsteht eine Schallplattenaufnahme der zwölf Londoner Sinfonien von Joseph Haydn. Zu seinem Repertoire gehören vor allem Bruckner, Mahler, Nielsen, Mendelssohn, Reger, Weber, Schostakowitsch. Das Orchester reist viel.

AB 1976 →
erscheinen Jahresprogramme des Jugendklubs.

ANNEROSE SCHMIDT

Annerose Schmidt ist die zwischen 1956 und 1992 am häufigsten mit der Dresdner Philharmonie auftretende Solistin, unter anderem entsteht um 1970 eine Schallplatten-Gesamtaufnahme von Mozarts Klavierkonzerten. 1936 geboren, hatte sie als einzige gesamtdeutsche Teilnehmerin die Finalrunde des Chopin-Wettbewerbs 1955 erreicht, was eine große Karriere als Konzertpianistin begründete.

links → Chefdirigent Herbert Kegel,
1977–1985
rechts → Dresdner Erstaufführung von Schönbergs *Gurreliedern* unter Herbert Kegel im Kulturpalast,
24. Mai 1986

1977 – 1985 →

Mit Herbert Kegel übernimmt einer der profiliertesten Dirigenten der DDR die Leitung des Orchesters. In seinen Programmen setzt er sich vehement für die Musik des 20. Jahrhunderts ein, die oft in sinnfälliger historischer Kontextualisierung vorgestellt wird. Er widmet sich außerdem besonders auch der Chorsinfonik und begründet die Tradition konzertanter Opernaufführungen der Dresdner Philharmonie.
Viele seiner auf Tonträgern dokumentierten Interpretationen haben bis heute nichts von ihrer Faszination eingebüßt. Seine Gesamtaufnahme der Beethoven-Sinfonien mit der Dresdner Philharmonie für Capriccio/Delta Music ist die weltweit erste vollständige Digitalaufnahme dieses Zyklus.

1978 →

Die Dresdner Musikfestspiele werden gegründet. Unter Herbert Kegel ist die Dresdner Philharmonie dabei von Anfang an eine Säule. Kegel dirigiert im Eröffnungskonzert die Neunte Sinfonie von Beethoven in Kombination mit *Ein Überlebender aus Warschau* von Schönberg.

1985 →

Als am Ende der Ära Kegel nach einem neuen Chefdirigenten für die Dresdner Philharmonie gesucht wird, ist Jiří Bělohlávek der Wunschkandidat des Orchesters, dem er seit vielen Jahren als Gastdirigent verbunden ist. Für sein Engagement erhält die Dresdner Philharmonie jedoch keine Erlaubnis, man will neben dem Niederländer Hans Vonk an der Staatskapelle nicht noch einen ausländischen Dirigenten am Pult eines Dresdner Orchesters.

1986 →

Jörg-Peter Weigle wird in das Amt des Chefdirigenten eingeführt. Er hat es bis 1994 inne.
Mit Mitte Dreißig zählt er zu den jüngsten Dirigenten, denen die Leitung des Orchesters obliegt. Ihm fällt die Aufgabe zu, das Orchester durch die turbulenten Wendejahre zu steuern, was ihm mit viel Einsatz und Verantwortungsbewusstsein gelingt. Er engagiert sich sehr für das Orchester und wird auch politisch aktiv.

Ein Abonnent schreibt: *»Überraschend war, dass es dann in der Zeit von Jörg-Peter Weigle auch wieder einiges Neues zu hören gab, z. B. eine Uraufführung vertonter Klopstock-Gedichte* Das neue Jahr *von Günter Neubert, auch eine Schnittke-Erstaufführung und eine von Denissow. Unvergessen auch der Zyklus mit Werken Karl Amadeus Hartmanns, den man in jüngster Zeit leider fast ganz vergessen zu haben scheint.«*

SEPTEMBER 1989 →

Das Orchester ist »ganz normal« mit Jörg-Peter Weigle auf Gastspielreise in Hamburg, Köln und Bonn.

HERBST 1989 →

Die Montagsdemonstrationen gegen die SED-Regierung greifen von Leipzig, Plauen und Dresden auf die gesamte DDR über.

4. BIS 20. OKTOBER 1989 →

Die Dresdner Philharmonie geht auf Tournee nach Japan und gibt zehn Konzerte, unter anderem in der Suntory Hall in Tokyo. Die Konzerte leitet Herbert Kegel. Die Musiker erfahren im Fernsehen in ihren Hotelzimmern und durch Anrufe von ihren Angehörigen von den Ereignissen in der Heimat, unter anderem vom Sturz des Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker am 18. Oktober.

25. OKTOBER 1989 →

Das als Festkonzert zum 40. Jahrestag der DDR geplante Konzert mit Beethovens Neunter Sinfonie unter der Leitung von Jörg-Peter Weigle wird kurzfristig umgewidmet zum Protestkonzert. Vor Beginn verliest Orchestervorstand Volker Karp eine Stellungnahme des Orchesters.

19. NOVEMBER 1989 →

Jörg-Peter Weigle engagiert sich bei der großen Künstler-Demonstration auf dem Theaterplatz. Dafür werden auch bei der Philharmonie Plakate und Transparente entworfen und selbst gefertigt.

Die politische Wende hat für die Dresdner Philharmonie Konsequenzen. Das beginnt bei den Besucherzahlen und einer völlig neuen Konkurrenzsituation und reicht über die Schaffung neuer Verwaltungsstrukturen bis hin zu neuer Relevanz eines angemessenen Konzertsaals für das Orchester.
Was internationale Tourneen betrifft, ist der »Exotenbonus« nach der Wende nun weg und die Dresdner Philharmonie findet sich nun mit vielen Orchestern im globalen Wettbewerb. Die Gastspiele bekommen für das Orchester eine neue Funktion: Sie dienen in erster Linie der Profilierung und der Steigerung des Renommees und weniger der Erwirtschaftung von Gewinnen.
Ab dem Herbst 1989 gehen in Dresden zunächst die Besucherzahlen stark zurück. Die Menschen haben andere Sorgen. Zum Teil kommen nur 200 bis 300 Menschen in den Festsaal, sie werden gebeten, sich weit auseinander zu setzen, um den Eindruck von mehr Fülle zu geben.
Bald steigen die Besucherzahlen wieder, die Reihen und Anrechte werden fortgesetzt. Nun sind auch mehr Karten im Freiverkauf zu bekommen und die Betriebsanrechte werden in Einzelanrechte umgewandelt.

Bei der Aufarbeitung der Stasi-Vergangenheit müssen in Vollversammlungen viele Orchestermitglieder Stellung beziehen. Es gibt einige Kündigungen.

MATTHIAS TISCHER

Musikland DDR

Mitglieder der von Kurt Masur gegründeten Philharmonischen Chöre gratulieren dem Chefdirigenten zum Nationalpreis der DDR, kurz vor der Eröffnung des Kulturpalasts, Anfang Oktober 1969

Vor 30 Jahren verschwand der kleinere Staat des geteilten Deutschlands von der politischen Landkarte und wurde Gegenstand der Geschichtsschreibung im Besonderen und der Erinnerungskultur im Allgemeinen. Viele Archive taten sich auf, und in mehreren Stufen begann die Erforschung der Geschichte der DDR. Aus Versäumnissen bei der Erforschung des Nationalsozialismus hatte man Lehren gezogen, und es erfolgte eine Aufarbeitung, wie sie im Vergleich zu den anderen Ländern des ehemaligen sowjetischen Einflussbereiches ohne Beispiel ist.

Nach der Delegitimierung des Unrechts in der DDR war die Forschung um Wiedergutmachung und Rehabilitation der Opfer bemüht. Es folgten Studien zu Institutionen aller Art, aber immer noch unter dem vorrangigen Fokus auf Unterdrückung und Widerstand. Auf der Basis dieser umfangreichen Grundlagenforschung entstanden in jüngerer Zeit zusehends Studien zur Alltags- und Kulturgeschichte der DDR. Es wurde deutlich, dass die Verbrechen, die Errungenschaften und die Ambivalenzen im kleineren deutschen Staat in ihren komplexen Verflechtungen zu beschreiben und zu analysieren sind.

Konkret für die Geschichte der Musik in der DDR bedeutete dies, nicht nur Zensur und Unterdrückung nachzuzeichnen, sondern auch die Eigenlogik der Musikverhältnisse im Staatssozialismus aufzuzeigen. Was war das Besondere des »Musiklandes DDR«? Wie reichte das nationale und kulturelle Selbstverständnis in das Musikleben hinein? Wie unterschieden sich die Musikverhältnisse der DDR beispielweise von denen in der Bundesrepublik unter besonderer Berücksichtigung des Systemkonflikts, des »Kalten Krieges«? Gab es einen DDR-spezifischen Umgang mit dem klassischen Kanon zwischen Bach und

Strauss? Gab es spezifische Tonfälle von in der DDR komponierter Musik, also vielleicht sogar eigene Poetiken und Ästhetiken, gewissermaßen eine »andere Moderne« oder mehr noch »andere Modernen« in der DDR? Entwickelte sich unter den Bedingungen des Staatssozialismus ein eigenständiges Beziehungsgeflecht zwischen der Produktion, Rezeption und Reflexion von Musik? Und nicht zuletzt die nur scheinbar paradoxe Frage: Welche produktiven Kräfte wurden neben der schieren Repression durch Zensur und Verbote in der DDR freigesetzt?

Bevor es darum geht, einige Aspekte der Dresdner Philharmonie in der DDR zu beleuchten, gilt es, noch einen kurzen Blick auf die Forschungsgeschichte zur Musik in und aus der DDR zu werfen. Es liegen Texte zu den musikalischen Institutionen, zum Verlagswesen, zur Popmusik, zur Romantikrezeption, zur Neuen Musik, zum Musiktheater, zu Hanns Eisler sowie zu Paul Dessau und der Generation seiner Schüler und jüngeren Freunde vor.

Eine umfassende Untersuchung des Auftragswesens, zum Konzertsaalbau sowie zu den Orchestern und Ensembles in der DDR, um nur drei Beispiele zu nennen, steht noch aus. Wenn im Folgenden von der Dresdner Philharmonie zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der Wiedervereinigung die Rede ist, dann geschieht dies mit dem Wissen, dass eine der Quellenlage und dem Forschungsstand angemessene »Biographie« der Dresdner Philharmonie für ihre Zeit in der DDR noch nicht vorliegt. Die Bestände im Stadtarchiv Dresden sind zu umfangreich, um im Rahmen eines Essays angemessen ausgewertet werden zu können.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, was zur Sprache gebracht werden soll in einer solchen »Orchesterbiographie«. Wie verwebt man die vielfältigen Stränge, aus denen eine solche Erzählung bestehen muss: Spielorte, das Publikum in seiner Beständigkeit wie seinem beständigen Wandel, das Orchester und seine Solisten, Kammermusikensembles und Dirigenten, der Verwaltungsapparat, die Dramaturgie und Konzertpädagogik, das Repertoire, die Konzertformate, die Erst- und Uraufführungen, die Tourneen, die politische Agenda, das Corporate Design u. v. a. m.? Mehrfach hat Dieter Härtwig mit dem enormen Wissen eines Insiders die Geschichte der Dresdner Philharmonie in Festschriften dargestellt.

Vorliegender Beitrag versteht sich nicht als Festgabe im Sinne einer umfassenden Würdigung der herausragenden Leistungen und Verdienste der Dresdner Philharmonie, sondern möchte lediglich einige Aspekte der Geschichte dieses Klangkörpers in der DDR kritisch beleuchten, ohne die Verdienste vorangegangener Publikationen im Geringsten zu schmälern. Kleine Exkurse zur Musik- und Kulturgeschichte der DDR sollen der Leserin und dem Leser helfen, die Orchestergeschichte in der Musikgeschichte der DDR besser zu verorten, letztlich, um in Ansätzen entscheiden zu können, was der relative Normalfall im Musikleben der DDR und was typisch für Dresden und die Philharmonie war.

STUNDE NULL?

Der 8. Mai 1945 wurde von den wenigsten Deutschen als »Tag der Befreiung« empfunden. Sie erlebten eine Niederlage und einen Zusammenbruch, der gerade in den von der Roten Armee besetzten Gebieten mit Gewalt, auch nach dem Ende der Kampfhandlungen, verbunden war. Niederlage und Besatzung beschädigten massiv die von der Nazipropaganda aufgebaute nationale und kulturelle Identität. Die Erfahrung gegenwärtiger Gewalt überschattete die Erinnerung an das Terrorregime der Nazis. Das eigene Leid verstellte nicht selten den Blick auf das Leid, das Deutschland über seine Nachbarn gebracht hatte.

»Begünstigend könnte bei den Dresdnern gewesen sein, dass sie lange Zeit nicht direkt vom Krieg betroffen waren und sich unter Bezug auf den 13. Februar als Opfer zu sehen begannen. Diese Stilisierung wirkte in zweifacher Hinsicht. Als Opfer des Krieges konnten sie sich einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit entziehen. Teilhabend am Nimbus der Opfer des Nationalsozialismus ging von der Einebnung der Begrifflichkeit langfristig eine neutralisierende Wirkung und die Dispensierung jeglicher Mitschuld und Mitverantwortung an den nationalsozialistischen Verbrechen aus. Solche ›Opferkonstruktionen und Umkehrungen der historischen Täter- und Opferrollen‹ reichen aus der Nachkriegszeit bis weit in die Gegenwart. […] Das am Beispiel von Dresden dargestellte Verhalten stellt somit keineswegs eine Besonderheit der Einwohner der Stadt dar, und aus den hier vorhandenen Faktoren lässt sich die These ableiten, sie könnten die andernorts in Deutschland wirksamen Konnotationen exemplarisch verdeutlichen.«[1]

links → Gemeindehaussaal Dresden-Strehlen
rechts → Programmzettel zu einem der ersten Konzerte nach Kriegsende, 15. Juni 1945

DRESDNER PHILHARMONIKER

2. KONZERT
Freitag, den 15. Juni 1945, 18 Uhr
Im Gemeindehaussaal Strehlen
(gegenüber der Christuskirche)

Leitung: Gerhard Wiesenhütter
Solistin: Doris Winkler

VORTRAGSFOLGE

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 101 (mit dem Paukenwirbel)
Adagio — Allegro con spirito
Andante
Menuetto
Allegro con spirito
Francesco Rossi Arie „Ah rendi mi" aus der Oper „Mitrane"
G. F. Händel Arie der Cleopatra aus der Oper „Julius Cäsar"
Giovanni Pasiello Chi vuol la zingarella
J. Brahms Sinfonie Nr. 2, D-Dur
Allegro ma non troppo
Andante
Scherzo Allegro
Allegro

»Begünstigend könnte bei den Dresdnern gewesen sein, dass sie lange Zeit nicht direkt vom Krieg betroffen waren und sich unter Bezug auf den 13. Februar als Opfer zu sehen begannen. Als solches konnten sie sich einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit entziehen.«

Die Möglichkeit der Vorstellung von Frieden und einem Leben in Freiheit schien zu diesem Zeitpunkt den meisten Deutschen schlichtweg abhandengekommen zu sein. *»Andernfalls hätte die Bevölkerung am 8. Mai auf den Straßen getanzt, getrunken und die Nacht zum Tage gemacht.«*[2]

Die Alliierten hatten Deutschland in vier Besatzungszonen aufgeteilt. In der Mitte Deutschlands hatten die Menschen lange gebangt, ob sie Teil der amerikanischen oder der sowjetischen Besatzungszone werden würden. Die Nazipropaganda hatte den Deutschen große Angst vor den Gräueltaten der Roten Armee eingepflanzt, und das Auftreten der Sieger aus Russland trug in der ersten Nachkriegszeit nicht immer und überall dazu bei, diese Propaganda gänzlich zu entkräften. Die Gewalttaten, vor allem gegen Frauen, sind ungezählt. Dennoch kam es nicht zu der systematischen Bestrafung der Deutschen, wie sie etwa die Brandschatzung von Neubrandenburg oder die Massenselbstmorde in Demmin hätten befürchten lassen. Während in Dresden *»örtliche politische Eliten mit den sowjetischen Offizieren und kommunistischen Remigranten über die Konstituierung einer neuen deutschen Verwaltungsspitze verhandelten, Kommunisten und Sozialdemokraten an der Basis die Chance zur Bildung ›Antifaschistischer Aktionsausschüsse‹ ergriffen und die Selbsthilfe organisierten«*, musste die Bevölkerung mühsam den Alltag in der zerstörten Stadt organisieren. *»Grundstürzende Schlüsselerfahrungen der Gewalt, verheerender Zerstörungen und eines tausendfachen Todes begleiteten das Ende des ›Dritten Reiches‹: Einmarsch der Sieger, Durchhalteterror und Ende des Nationalsozialismus, der Untergang ihrer Stadt. Die Erfahrung der mit den unterschiedlichen Ereignissen verbundenen Gewalt wirkte in den Menschen und ihrem Verhalten fort.«*[3]

Das Verhältnis zwischen den Dresdnern und der sowjetischen Besatzungsmacht bedurfte dringend der Verbesserung, und so stand die für das deutsch-sowjetische Verhältnis so wichtige Narration schon vor dem ersten Jahrestag der Zerstörung Dresdens fest. *»Die Administration hat gestattet, dass der Bevölkerung klargemacht wird, dass der Angriff auf Dresden ein völlig unbegründeter Terrorangriff der Engländer und Amerikaner war, da der Krieg bereits entschieden war.«*[4]

Nach dem Festlegen dieser Legende, dass der gemeinsame Feind im Kalten Krieg im Westen war, setzten die Besatzungsmächte, die Sowjets zuerst, ausgerechnet nach dem Sieg über das »Volk der Dichter und Denker«, welches verkündet hatte, dass am »deutschen Wesen die Welt genesen« sollte, auf das idealistische Projekt der ästhetischen Erziehung des Menschen. Die Besatzungsmächte aller Zonen gingen auf die Deutschen zu und reichten ihnen nicht zuletzt musikalisch die Hände. Die Sowjets halfen mit, in einer zerstörten Stadt mit hungernden und frierenden, traumatisierten Einwohnern Theater, künstlerische Ausbildungsstätten und eben zwei Spitzenorchester wiederaufzubauen. Die Philharmonie spielte erstmals am 8. Juni, die Staatsoper zog ins Kurhaus Bühlau, am 4. August dirigierte Rudolf Mauersberger die erste Nachkriegsvesper des Kreuzchores in der zerstörten Kreuzkirche, Gret Palucca tanzte wieder, die Spielgemeinschaft Dresden-West (später Landesbühnen Sachsen) etablierte sich im Gasthof Gittersee, Tanzorchester spielten auf, und Anfang Dezember nahm das Landestheater Dresden den Betrieb auf.[5]

Ein Vorteil für den Wiederaufbau der Hochkultur war ein eigentümlicher Konsens zwischen den sowjetischen Besatzern und sowohl dem Dresdner Bürgertum als auch der Arbeiterklasse. Die frühen kulturpolitischen Tendenzen waren eine Mischung aus alten linken deutschen Traditionen der Arbeiterbewegung – Arbeiterbildung und Anschluss ans Bürgertum –, revolutionär-russischen Traditionen (Egalitätsgedanke) und einem bürgerlichen Kulturkonservatismus, der mühelos unter der Flagge der »Hebung des kulturellen Niveaus der Werktätigen« mitfahren zu können glaubte. Sowohl Theodor W. Adorno im Westen als auch Hanns Eisler im Osten glaubten, dass an Beethovens Streichquartetten die deutsche Seele gesunden könne. Der greise Historiker Friedrich Meinecke im Westen erhoffte sich nicht weniger eine Re-Education durch Beethoven und Goethe, als dies der mächtigste Mann in der SBZ/DDR – Walter Ulbricht – tat. Es gehörte zu einer der großen Verdrängungsleistungen der Deutschen, zu übersehen, in welchem Maße der NS-Staat die deutsche Klassik instrumentalisiert – eher wohl pervertiert – hatte. Es kam zu einem Akt der Übertragung. Die Klassik und das Volkslied hatten die Naziherrschaft unbeschadet überstanden, während der Amüsierbetrieb nazistisch verseucht erschien. Neben einer sich wandelnden, aber nie wirklich endenden Modernefeindlichkeit war das Musikleben der DDR seitens der Kulturadministration geprägt von einer Skepsis der Popkultur gegenüber, an welche eine überalternde politische Elite »die Jugend« zu verlieren befürchtete.[6]

Chefdirigent Gerhart Wiesenhütter, 1945/46

VOLKSORCHESTER

In Städten, die neben einem überaus gut situierten Fußballverein einen eher proletarischen haben, entsteht in der Fankultur eine ganz eigene Dynamik. Entfernt gilt das auch für die Orchesterkultur Dresdens. Mit dem wohl ältesten durchgängig aktiven Orchester der Welt, der Hof- und später Staatskapelle, gab es in Dresden einen Platzhirsch, neben dem ein ebenbürtiger Klangkörper kaum vorstellbar erschien. Nicht nur die stets gesicherte Finanzierung der Hof- und Staatskapelle, sondern vor allem die akustisch über jeden Zweifel erhabene repräsentative Semperoper stellten schier unerreichbare Alleinstellungsmerkmale in Dresden dar. Dennoch nahm ein selbstbewusstes Bürgertum die Herausforderung an und errichtete 1870 im Gewerbehaus einen Veranstaltungssaal, der über 2000 Zuhörer fasste. Für den neuen Spielort wurde als »Gewerbehaus-Kapelle« ein Privatorchester eingeladen, welche anders als die Königsklasse lange nicht subventioniert war und deshalb seit seiner Gründung viel Fantasie in puncto Selbstvermarktung aufbringen musste. Anfang des 20. Jahrhunderts war das Orchester, das seinen Namen erst in »Dresdner Philharmonisches Orchester« und dann in »Dresdner Philharmonie« änderte, eines der ersten, welches eine USA-Tournee antrat. Der dezidierte Anspruch der Volksbildung mit einer Wendung hin zur Arbeiterklasse wurzelte bereits in der Zwischenkriegszeit und war keine Neuerung in der DDR.

Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde die Philharmonie zum kostspieligen Prestigeobjekt des Dresdner Bürgermeisters – ein gutes Bespiel dafür, dass in Diktaturen mit dem ihnen eigenen Zentralismus Kultur auch immer zum Gegenstand des Wettstreites von »Provinzfürsten« werden kann. Die linke Tradition aus der Weimarer Zeit und davor mit ihren Arbeiter- bzw. Arbeitslosenkonzerten wurde während der Nazi-Herrschaft unter veränderten Vorzeichen noch intensiviert. Nicht das Proletariat, sondern die Volksgemeinschaft wurde adressiert und sollte zu den Höhen der Klassik emporgehoben werden. So spielte das Orchester bei Veranstaltungen der Dresdner Gas-, Wasser- und Elektrizitätswerke, beim Ammoniakwerk Merseburg, der Mitteldeutschen Stahlwerke AG sowie bei Madaus-Chemie in Radebeul.

Mit dem Ende des Spielbetriebes aller Theater und Orchester mit dem von Goebbels ausgerufenen Totalen Krieg in Deutschland endete auch die Arbeit eines Ensembles, welches sich unter der Leitung von Paul van Kempen zu einem der führenden in Europa hochgearbeitet hatte. Der Neubeginn nach dem Zusammenbruch des »Dritten Reiches« war für das Orchester völlig ungewiss.

Unmittelbar nach dem Krieg war die alles andere als einheitliche oder systematische Kulturpolitik geprägt von einer eigentümlichen Allianz bürgerlicher, proletarischer und sowjetischer Vorstellungen. Bei dem Projekt »Hebung des kulturellen Niveaus der Werktätigen« zeichnete sich bereits deutlich vor den Formalismuskampagnen um 1950 ein bürgerlich-proletarischer Schulterschluss ab, was die Skepsis avantgardistischer Musik gegenüber betraf.

Volkserziehung und Jugendarbeit im Besonderen standen von Anfang an auf der Agenda nicht nur der Dresdner Philharmonie.

Volkserziehung und Jugendarbeit im Besonderen standen von Anfang an auf der Agenda nicht nur der Dresdner Philharmonie. Stolz berichtet die »Neue Zeit« im ersten Jahr des Bestehens der DDR, mit welchem Elan gerade die Jugendarbeit in Angriff genommen wurde:

»Eines der großen Kulturprobleme der Gegenwart ist die Erziehung unserer Jugend zum Kunstverständnis. Die Stadt Dresden hat diese Aufgabe im Schuljahr 1949/50 erstmalig in großem Rahmen systematisch in Angriff genommen: Sie bietet allen Grundschülern des letzten Schuljahres drei Konzerte, dank des Entgegenkommens der Dresdner repräsentativen Orchester, der Staatskapelle und der Philharmonie, konnten binnen eines Jahres rund 9000 Schüler des Stadtgebietes und eines Teiles des Landkreises 34 Konzerte kostenlos besuchen. Die Stadtverwaltung bereitete die Konzertreihen durch ihr Dezernat Volksbildung, Abteilung Kunst und Literatur, vor, wobei naturgemäß die Programmgestaltung besondere Einführung verlangte. Namhafte Künstler und Musikpädagogen stellten sich für leicht fassliche Einführungsvorträge zur Verfügung. Die dann dargebotene klassische und auch Opernmusik löste dankbare Begeisterung bei den Jugendlichen aus.«[7]

Drei Jahre später konnte bereits das 200. Konzert für Schüler unter Heinz Bongartz mit einem Schubert-Programm im Festsaal des Hygiene-Museums vermeldet werden. Im staatstragenden Ton verkündete dieselbe Zeitung:

»Die Schülerkonzerte in Dresden sind ein sprechendes Beispiel dafür, wie in unserer Republik die Jugend mit der deutschen und der ausländischen Musik vertraut gemacht wird. 1949 griff die Dresdner Philharmonie mit Freuden den Vorschlag von Prof. Dr. Meißner von der Hochschule für Musik zur Wiederaufnahme dieser Konzerte auf.«

Auch die anderen Orchester der Stadt konnten gewonnen werden und boten seitdem an verschiedenen Spielstätten jährlich 65 Konzerte, welche angeblich über 12.000 Kinder und Jugendliche erreichten.[8]

Die Volkserziehung durch Kunst und Kultur als Staatsdoktrin wurde nach einer 1959 in Bitterfeld abgehaltenen Konferenz »Bitterfelder Weg« genannt – aber, so der ansonsten linientreue Dichter Kurt Barthel, dies konnte auch ein »bitterer Feldweg« sein. Der Kontakt zwischen Kulturschaffenden und Werktätigen war – wie sich ein namentlich nicht genanntes Orchestermitglied erinnerte – mit mehr Arbeit und Mühe um Horizontausgleich verbunden, als die Funktionäre in ihrem Bildungsoptimismus hatten wahrhaben wollen:

»Die Dresdner Philharmoniker, deren Anrechtskonzerte in Dresden völlig ausabonniert sind, die wenigen Karten im freien Verkauf sind ebenfalls sofort vergriffen, mußten es bei ihrem ersten Konzert in so manchem Werk erleben, daß die Säle nicht immer ausverkauft waren. An der Aufgeschlossenheit und dem herzlichen Beifall der Anwesenden wurden sich die Orchestermitglieder immer wieder bewußt, zu welcher Pionierarbeit sie berufen waren. Warben sie doch mit jedem Werkkonzert immer mehr Arbeiter für die sinfonische Musik, nahmen die ›Angst vor der Sinfonie‹ und brachen den Bann, den viele unserer Schaffenden gegenüber einer Sinfonie bisher empfanden, die immer glaubten, dies sei nichts für Menschen, die hinter dem Pflug oder Schraubstock stehen.«[9]

»Die Dresdner Philharmoniker, deren Anrechtskonzerte in Dresden völlig ausabonniert sind, die wenigen Karten im freien Verkauf sind ebenfalls sofort vergriffen, mußten es bei ihrem ersten Konzert in so manchem Werk erleben, daß die Säle nicht immer ausverkauft waren.«

Doch es gab auch Sternstunden, in denen die kulturpolitische Utopie des »Bitterfelder Weges«: eine Verknüpfung von Hochkultur und Laienkunst, eine Überbrückung der Kluft zwischen Künstlern und Werktätigen, kurz aufschien. Bei einem Konzert im rumänischen Traktorenwerk Ernst Thälmann fand nach dem Ende des Programms der Philharmoniker gewissermaßen ein Seitenwechsel statt. Das Orchester wurde auf die Plätze ins Auditorium gebeten, während das Volkskunstensemble des Kombinats die Bühne eroberte und für die Gäste spielte, sang und tanzte.
Auch wenn der »Bitterfelder Weg« in seiner maximalistischen Hoffnung einer Aufhebung des Trennenden zwischen Kunst und Arbeit seit Mitte der 60er-Jahre stillschweigend fallengelassen wurde (für gescheitert wurde er nicht erklärt, das gab es in der DDR nicht), blieb die Dresdner Philharmonie ihrem Image als Volksorchester treu. Ab der Saison 1960/61 etwa gab es ein Anrechtskonzert erst für Brigaden und später für ganze Betriebe. Diese Konzerte waren überaus liebe- und fantasievoll von der Dramaturgie konzipiert, etwa am 17.5.1963 gab es in der Reihe »Sonderanrecht für Betriebe« ein Konzert mit dem Titel *Die Tiere in der Musik* mit Mahlers *Was mir die Tiere im Wald erzählen*, Ravels *Der Pfau* etc.

Abschließend sei als großes Symbol des Volkserziehungsgedankens, dem sich das Orchester von Anbeginn in allen Staatsformen, die es durchlebte, verpflichtet fühlte, auf die Konzerte anlässlich der Eröffnung der neuen Spielstätte im 20. Jahr des Bestehens der DDR hingewiesen. Wie eine Antwort auf Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters* *»Wohin gingen an dem Abend, wo die Chinesische Mauer fertig war / Die Maurer?«*, wirkt eines der Konzerte zur Eröffnung des Dresdner Kulturpalasts: Zum Festakt gab es auch ein Sonderkonzert für die Bauarbeiter der neuen Spielstätte mit ihren Familien.

links → Günter Tiedeken, Holzschnitt zur Ausstellung »Aus unserem Schaffen. Wir gehen den Bitterfelder Weg«, März – Juni 1961
rechts → Konzert unter Heinz Bongartz im Deutschen Hygiene-Museum, späte 1950er-Jahre

MUSIKALISCHER WIEDERAUFBAU – DIE LANGEN 50ER-JAHRE

In den langen 50er-Jahren zwischen Staatsgründung und Mauerbau ist der musikalische Kurs in der DDR geprägt von der Sorge der Kulturpolitik, dass moderne bzw. avantgardistische Musik aus dem Westen eine Gefahr für die Hörer in der DDR darstellen könnte. Es herrschte Angst vor einer Musik, die nicht primär einen Zweck verfolgte, etwa Gemeinschaft zu festigen oder am gesellschaftlichen Aufbau unmittelbar klingend mitzuwirken und zudem die Befürchtung, dass mit »schrägen Tönen« Unvertraute verstört werden könnten: eine sich selbst erfüllende Prophezeiung, denn wenn man das Publikum lange genug von der internationalen zeitgenössischen Musik abschirmt, muss die verspätete Begegnung mit ungewohnten Klängen zu Konflikten führen, wie die Aufregung um Friedrich Schenkers Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* sehr anschaulich zeigt. Der Umgang mit Musik aus dem Westen, insbesondere der Bundesrepublik, blieb in der DDR immer problematisch. Zwar suchte man Allianzen im Westen, Komponisten, die sich eher einer gemäßigten Moderne verpflichtet fühlten. Die musikalische Avantgarde, etwa um Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez hatte in der Dresdner Philharmonie und anderswo weitgehend Hausverbot – Luigi Nono wurde vereinzelt als Eurokommunist eingelassen. Im Vorwort des Konzertplans 1959/60 schreibt Karl Laux in diesem Sinne:

»Unter den Zeitgenossen begrüßen wir als Vertreter der Deutschen Demokratischen Republik Johann Cilenšek und den Dresdner Fidelio F. Finke sowie den in Westdeutschland wirkenden Günther Bialas, der sich von den Torheiten modischer ›Richtungen‹ mutig freigehalten hat.«

Der musikalische Wiederaufbau begann unter allergrößten Mühen. Private Dokumente legen in berührender Weise davon Zeugnis ab. Hans, Anny und Hansjürgen Arndt schreiben an Marianne Eßmann, die Frau des künftigen Orchestervorstandes der Dresdner Philharmonie, Fritz Eßmann, welche sich noch auf dem Lande befindet, am 27.8.1945 aus Dresden:

»Den letzten Luftangriff auf Dresden hatten wir am 17.4., bei dem wir etwas abbekamen, ein riesiger Trichter vor der Haustür, in der Wohnung Schaden und bis heute noch leider keine Fensterscheiben, doch sonst ging alles gut. Am 8.5.45 abends rückte die Rote Armee kampflos in Dresden ein, damit war der Krieg mit all seinen Schrecken zuende. […] Unser Freund Fritz fehlt uns sehr, denn am 31.5. haben wir unsere Probentätigkeit wieder aufgenommen und gaben unser 1. Konzert am 8.6. im Strehlener Gemeindesaal. Wir waren so ziemlich die ersten, welche das Konzertleben wieder in Gang brachten, eine Tatsache, mit der wir ernstlich noch garnicht rechnen konnten, und allein schon das Gefühl in seinem geliebten Beruf wieder arbeiten zu können, ist ein beglückendes Gefühl. Fießler und Badenschneider sind schon lange wieder bei uns, doch fehlen die jungen Kollegen fast alle, besonders die Bläser, wodurch die Arbeit leider sehr erschwert wird. Wir musizieren sehr fleißig, doch sind unsere wirtschaftlichen Verhältnisse noch völlig ungeklärt, aber wir lassen den Mut deswegen nicht sinken. Ich habe mit Siebert und Kanzler die politische und organisatorische Leitung des Orchesters übernommen, Zirkler zunächst die Führung der Geschäfte, nachdem Herr Dr. Hartmann ausgeschieden war. Der musikalische Leiter ist z. Zt. Kapellmeister Wiesenhütter, denn vom GMD Schuricht sind wir leider ganz ohne Nachricht geblieben, wir wissen nur, dass er sich in der Schweiz aufhält. Sobald der Rundfunk hier mit Bewilligung der Roten Armee seine Tätigkeit aufnimmt, werden Sie von uns hören! Wir rechnen seit Wochen mit dieser Möglichkeit, die uns auch die wirtschaftliche Fundierung bringen soll. […] Die Wohnungs- und Ernährungsfrage ist hier z. Zt. noch außerordentlich schwierig, ich würde deshalb raten, zunächst noch dort zu bleiben und Nachricht von Ihrem Manne abzuwarten. Wie unser einst so schönes Dresden aussieht, darüber möchte ich heute nicht berichten, ein furchtbares Erbe hat uns da das Hitlerregime hinterlassen. Man scheint nur die Parole gekannt zu haben: ›Nach uns die Sintflut‹. In den Köpfen dieser Verbrecher gab es keine menschlichen Gedanken und so ging das Volk den Weg in die Katastrophe. Doch das Leben geht weiter, Aufbau heißt die Parole! Auch in der Dresdner Philharmonie.«[10]

In der jungen DDR herrschte Angst vor einer Musik, die nicht primär einen Zweck verfolgte. Die Befürchtung, mit »schrägen Tönen« Unvertraute zu verstören, wurde zur selbsterfüllenden Prophezeiung.

Eine genaue Statistik, wie viele Orchestermitglieder und wie viele Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Verwaltung und Technik der Philharmonie ihr Leben ließen oder in den Bombennächten zu Tode kamen, fehlt noch.

Die Spielstätte bis 1944, der Gewerbehaussaal, lag in Trümmern, und das Notenmaterial sowie der Großteil des Instrumentariums waren zerstört. In Weinböhla, nahe Dresden, hatte der 33-jährige Kapellmeister Gerhart Wiesenhütter (1912–1978)[11], der mit seiner Liebe zu dem wegen seiner jüdischen Abstammung im »Dritten Reich« verbotenen Felix Mendelssohn Bartholdy immer wieder angeeckt war, das Kriegsende abgewartet und später an der kampflosen Übergabe des Städtchens an die Rote Armee mitgewirkt, was ihn in den Augen der Kulturadministration der sowjetischen Besatzer als unverdächtig gelten ließ. Ihn konnte das in Wiedergründung befindliche Orchester am 1.6.1945 als überaus engagierten wie ambitionierten Dirigenten verpflichten und im November des Jahres zum GMD wählen. Am 8.6.1945 leitete er das erste Orchesterkonzert nach Kriegsende. Nachdem sich die Dresdner Philharmonie beim letzten Konzert vor Schließung der Spielstätten im Zeichen des totalen Krieges von ihren Zuhörern mit Haydns *Abschiedssinfonie* verabschiedet hatte, erklangen zum ersten Nachkriegskonzert Mozarts *Kleine Nachtmusik*, Beethovens *Coriolan*-Ouvertüre und seine Zweite Sinfonie.

Die Programmgestaltung der Nachkriegskonzerte war traditionell, vom Nachholen dessen, was die Nazis verboten hatten, war in Wiesenhütters Konzerten wenig zu hören; mit einer Ausnahme: 1946 rehabilitierte das Orchester unter seiner Stabführung mit einer Mendelssohnwoche den im NS verfemten Komponisten. Wiesenhütter war zielstrebig, und die Subventionierung der Dresdner Philharmonie erschien ihm unzulänglich. So vermerkte der Orchestervorstand:

»Herr Generalmusikdirektor Gerhart Wiesenhütter teilt uns in einem Schreiben vom 18.3.46 mit, daß er den unterzeichnenden Orchestervorstand bittet, ihn von der künstlerischen Leitung der Dresdner Philharmonie zu entbinden, da er durch den Beschluß der Stadt Dresden, der Philharmonie nur 60.000 im Jahre zur Verfügung zu stellen, gezwungen wäre, die Verantwortung für den künstlerischen Neuaufbau des Orchesters abzulehnen.«

Wiesenhütter habe bis dato zwei lukrative Angebote ausgeschlagen. Das Orchester habe unter den vorzüglichsten Dirigenten gespielt, und man halte *»Herrn Wiesenhütter für den führenden Mann der kommenden Dirigentengeneration.«*[12]

Wiesenhütter wurde am 1.6.1946 Leiter des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig und somit zum Vorvorgänger von Herbert Kegel. In dieser Position konnte er sich nicht halten: aller Wahrscheinlichkeit nach, weil er mit der SED in Konflikt geriet und daraufhin seine Karriere in der DDR in eher kleinem Maßstab fortsetzte.[13] Überhaupt scheint er ein Paradebeispiel für einen Künstler von Rang zu sein, dem die relative Geschlossenheit der DDR eine internationale Karriere verbaute.

Zwei wesentliche Ziele der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) gerieten sehr bald schon in Konflikt miteinander: die Entnazifizierung der Deutschen in ihrer Zone und der kulturelle Wiederaufbau, anteilig auch die kulturelle Konkurrenz zwischen den Besatzungsmächten, die sich schon kurz nach dem

Das Orchester mit Gerhart Wiesenhütter bei der Mendelssohn-Woche,
3.–10. Februar 1946

oben → Heinz Bongartz mit Philharmonikern auf Konzertreise in Frankreich, 1954
unten → Heinz Bongartz dirigiert die Philharmonie bei einem Gastspiel in Görlitz, wahrscheinlich 10. Februar 1955

Zwei wesentliche Ziele der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) gerieten sehr bald schon in Konflikt miteinander: die Entnazifizierung der Deutschen in ihrer Zone und der kulturelle Wiederaufbau.

Krieg im Wettbewerb befanden, wer mit dem glänzenderen kulturellen Leben in seiner Zone aufwarten konnte. So schrieb Hans W. Arndt aus Dresden am 12.11.1945 an Fritz Eßmann in Hoym (Anhalt):

»Vor 5 Tagen wurde amtlich verlautbart, daß alle PGs [Parteigenossen, also ehemalige NSDAP-Mitglieder, Anm. d. Autors] aus den amtlichen Stellen und zwar schnellstens zu verschwinden haben. Darunter fallen die Mitglieder der Staatskapelle und zwar wurde hier als Termin die kurze Frist bis zum 15. ds. Mts. gesetzt. Am 17.11. soll gemeldet werden, daß die Reinigung erfolgt ist. Praktisch bedeutet dies, daß dieses Orchester nicht mehr spielfähig sein wird. Bei uns gilt nun das Gleiche, auch hier hat die Reinigung zu erfolgen, wennschon man hier nicht so nachdrücklich vorgehen kann, wie bei der St.-K. – aber wenn wir auf Zuschüsse rechnen wollen, so müßte sie hier gleichermaßen erfolgen. Aber um überhaupt die Möglichkeit zu haben, weiter Musik machen zu können und zwar soll dies möglichst ab 1.12. wieder möglich sein, will man beide Orchester gleich zusammenschlagen und dann durch NichtPgs das Orchester komplettieren. Unser Wiesenhütter soll die Wiederaufbauarbeit übernehmen. Keilbert[h] hängt wegen seiner Pg-Zugehörigkeit sehr, soll aber zunächst im Amt belassen werden, doch scheint er auf schwachen Füßen zu stehen und wird sich wohl auf die Dauer nicht halten lassen. Wie nur zu erwarten ist, laufen natürlich gegen diese Regelungen verschiedene Interessengruppen Sturm, mit welchem Erfolg bleibt abzuwarten. Die ganze Aktion wird vorangetrieben von der russ. Administration, weiter aber ist es die KPD, die sich zu keinen Kompromissen entschließen will, mit dem 1. Bürgermeister Weidauer an der Spitze. Wie zu erwarten war, wehrt sich die Staatskapelle mit ihrem Vertrauensmann Strelowicz an der Spitze gegen die Aktion. […] Wenn nun eine Zusammenlegung beider Orchester, d. h. deren Antifaschisten erfolgen sollte, dann heißt das natürlich für Dich, schnellstens zu versuchen nach hier zu gelangen.«[14]

Der Schreiber irrt, sowohl was Keilberths Mitgliedschaft in der NSDAP betrifft, er war »nur« Mitglied des »Kampfbundes für deutsche Kultur«, der späteren »NS-Kulturgemeinde«, als auch in der Einschätzung, der Dirigent der Staatskapelle werde sich aufgrund seiner politischen Verstrickungen nicht halten können.

Die Entnazifizierung der beiden Orchester fiel weniger strikt aus, beide blieben bestehen, die entstandenen Lücken konnten mit jungen Kollegen besetzt werden. Bereits bei der Verpflichtung von Heinz Bongartz war man dann weniger empfindlich verfahren. Bongartz war seit 1941 Mitglied der NSDAP gewesen, ohne dass bisher größere Ergebenheitsadressen an das Regime bekannt wären. Er hatte nach dem Krieg sogleich die Zeichen der neuen Zeit erkannt und war in die SED eingetreten, für die er zwischen 1950 und 1952 als Abgeordneter im Sächsischen Landtag saß, was wiederum auch im Zeichen des Kalten Krieges im Westen niemanden zu stören schien: In Coburg war er 1950 Gast-GMD.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit spielte das Orchester ohne feste Spielstätte und unterfinanziert gleichsam ums Überleben.

»Konzerte fanden in der ›Tonhalle‹, Constantia, Reichsschmied Obergorbitz, Gasthof Wölfnitz, Goldener Löwe Freital, Goldener Löwe Niedersedlitz, im Göhlewerk, im Eremann Werk, in Donaths Neuer Welt, Kurhaus Bühlau, Börse Coswig, und Hamburger Hof Meißen statt.«[15]

Hinzu kamen Konzerte mit dem Kreuzchor unter Mauersberger. Die Dresdner Philharmonie ging unter widrigsten Bedingungen auf Reisen. Eine erste kleine Tournee führte durch Thüringen, und mit viel Humor erinnerte sich Heinz Bongartz:

»Nicht wie heute in bequemen Autobussen, sondern auf Lastwagen ohne Sitzgelegenheiten fuhren wir mit hungernden Mägen von Ort zu Ort. Unsere dritte Station war Buttstädt bei Weimar. Hier wurden wir vom Bürgermeister empfangen, der das ganze Orchester zum Essen einlud. Es gab Königsberger Klops mit vielen Kartoffeln und großen Schüsseln Salat. Und das 1947! Die Musikerherzen schlugen höher, alle waren begeistert und in Hochstimmung. Unsere Kollegen dankten der hochherzigen Gemeinde mit einer hervorragenden Wiedergabe der Fünften Sinfonie von Beethoven. Am nächsten Tag ging es weiter nach Naumburg, wo wir die Neunte Sinfonie von Schostakowitsch und die Zweite Sinfonie von Brahms musizieren sollten. Hier wurden wir wieder zum Essen geladen. Mit großen Erwartungen und hochgeschwellten Gefühlen ging's zum Rathauskeller! Aber wie schnell gefroren alle Träume … es gab eine von Wiesenkräutern grün aussehende Wassersuppe und pro Mann eine Scheibe Brot! Und welcher Schrecken: Abends das Gleiche. Da es keine Hotels zum Ausruhen gab, verkrümelten wir uns, und so landete ich auf einer Bank vor dem Lichtspielhaus und hielt dort meinen Mittagsschlaf. Man kann sich denken, wie deprimierend ein solcher Schock auf alle wirkte; die Musikerseele war nicht mehr zum Schwingen bereit, und das Konzert verlief somit routinegemäß. Da die zwei vorhergehenden Konzerte ebenso hungernd verlaufen waren, sahen wir uns gezwungen, die Tournee abzubrechen. Wir übernachteten im Wartesaal des Bahnhofs und fuhren mit dem ersten Zug nach Dresden zurück!«

In einem Schreiben an die Landesverwaltung Sachsen, Ressort Volksbildung, ist von der Entnazifizierungspraxis und der steten Fluktuation die Rede: *»Es konnte nicht verhindert werden, daß jüngere Leute, die im Zuge der Auswechslung von Pg's in das Orchester hereingenommen worden waren, dadurch in letzter Zeit wieder abbröckelten.«* Der Leipziger Rundfunk lockte mit attraktiven Gehältern, aber auch mit Sonderzuteilungen an Kohle und Kartoffeln.[16]

Mit der Gründung der DDR wurden nahezu alle kulturellen Institutionen verstaatlicht, so auch die Dresdner Philharmonie, welche seit 1950 als Staatliches Orchester Sachsen firmierte. Die Orchesterversammlung am 15.10.1949 begrüßte die Übernahme der Philharmonie durch den Staat:

»Mit dieser Übernahme wird uns Philharmonikern die Anerkennung zuteil, die wir uns neuerdings durch 4 ½ Jahre durch Opfer, Fleiß und Arbeit verdienten. Wir wissen das zu schätzen und erkennen diesen Beschluss dankbar an.«[17]

Dennoch klingt in der Orchesterversammlung durch, dass sich die Philharmoniker gegenüber der Staatskapelle zurückgesetzt fühlen (wenig oder keine Anerkennung in der Presse, aber auch bei der materiellen Versorgung, etwa mit Fräcken). Dass mit der Verstaatlichung alle materiellen Sorgen, welche das Orchester 70 Jahre lang umgetrieben hatten, beendet gewesen wären, dürfte eine in der DDR gepflegte Legende sein, zumindest was die frühen Jahre betrifft. Im Situationsbericht der Dresdner Philharmonie über die Programmgestaltung 1953, die Planung 1953 und den Planablauf in ersten zwei Monate des Jahres heißt es:

»Seit der haushaltsmäßigen Übernahme der DRESDNER PHILHARMONIE, Staatliches Orchester Sachsen, durch die Stadt Dresden türmt sich eine Schwierigkeit auf die andere.

1) Haushaltsmäßige Abstriche, die noch weit über das lebensnotwendige Mindestmaß gehen, bedrohen das Orchester. Die Kontrollzahl der bisher genehmigten Mittel reicht nicht einmal zur Auszahlung der vertraglich geregelten Gehälter aus.
2) Wir erhielten trotz rechtzeitiger Beantragung keine Papierkontingente. Die Landesdruckerei Sachsen erklärt die Liefereinstellung von Plakaten und Programmen.

3) Trotz unserer Argumentation beim Wohnungsamt, daß wir aus ganz Deutschland engagieren müssen, erhalten wir pro Quartal nur eine Wohnung zugewiesen. Die Wohnungsverhältnisse sind zum Teil katastrophal. Nur ein Beispiel. Unser Kammervirtuos, Herr Alfred Grünler, Aktivist, einer der besten Posaunisten Deutschlands, Einzelvertragsinhaber, 70 % schwerbeschädigt (handamputiert), verheiratet, zwei Kinder, wohnt seit Jahren mit 23 Familien in der ehemaligen Luftschifferkaserne Übigau. In der Wohnung weder Wasser noch Ausguß. Das Wasser muß von 35 m entfernten Abort geholt werden, der von einer 4-köpfigen Familie mit benutzt wird. So haben wir in puncto Wohnungsfrage insgesamt 12 vordringliche Fälle.«[18]

KALTER KRIEG

Der um 1947 geprägte Terminus »Cold War«, Kalter Krieg, bezeichnete einen Konflikt zwischen »dem Westen« unter Führung der USA und »dem Ostblock« unter Führung der UdSSR, der seinen Ausdruck nicht nur in einem nie dagewesenen Wettrüsten und einer weltanschaulich-ökonomischen Konkurrenz fand, sondern auch eine Art »kulturelles Wettrüsten« kannte. Im gleichen Maße, wie kulturelle Kontakte zwischen Ost und West der Völkerverständigung dienten, waren es auch Leistungsvergleiche. Es galt zu demonstrieren, welches der Systeme die besseren Bedingungen für das Gedeihen von Kunst und Kultur bereitstellte. Die »Entsendepraxis« der Ensembles der DDR legt davon beredt Zeugnis ab. Doch auch im Inneren forderte die Einheitspartei Loyalität. Wie alle Institutionen der DDR, die vor allem internationale Aufmerksamkeit erwarten ließen, bestand gegenüber der Dresdner Philharmonie die Erwartung, sich im Sinne der staatlichen Linie zu positionieren und im Kalten Krieg Partei zu ergreifen. Dementsprechend wurde in der einflussreichsten Zeitung des Landes, dem Organ der SED, die Resolution der Orchesterversammlung fast auf den Tag zwei Monate vor Gründung der DDR veröffentlicht:

»Wir Dresdner Philharmoniker treten unbeirrt dafür ein, unsere Kunst und unsere Möglichkeiten auch weiterhin im Dienste der Verstärkung der Nationalen Front einzusetzen und begrüßen jede Initiative, die geeignet ist, nicht nur die Zonengrenzen aufzuheben, sondern darüber hinaus zu verständnisvollerer Zusammenarbeit aller Deutschen für den Frieden und den Wohlstand unseres Volkes führt. Unsere Konzertreisen, die wir in früheren Jahren auf ganz Europa ausdehnten, könnten in einem geeinten Deutschland wesentlich zum gegenseitigen Verstehen beitragen«.[19]

Zum damaligen Zeitpunkt galt in der DDR noch die Wiedervereinigungsrhetorik, da Stalin eine Wiedervereinigung unter seinen Vorzeichen für möglich hielt. Das ständige Partei-Ergreifen für die DDR, am besten im Ausland, war die eine Seite des Systemkonflikts auf dem Gebiet der Kultur. Eine andere Facette stellte die Repertoirepolitik dar, und letztlich könnte, wie in einem weiteren Beispiel anklingt, auch die Klang- und Interpretationskultur unter den Vorzeichen des Kalten Krieges gesehen werden. Als Fred K. Prieberg an seinem Buch »Musik im anderen Deutschland« arbeitete, legte der Dresdner Johannes Paul Thilman in einem Brief vom 29.3.1966 noch einmal in aller Kürze die DDR-offizielle Sicht auf die musikalische Moderne dar. Thilman hatte ein fiktives Interview zu den Stimmen über Musik in der DDR in westdeutschen Zeitungen veröffentlicht. Er beklagt die in seinen Augen konformistische westdeutsche Berichterstattung nicht zuletzt, weil er seine eigene gemäßigt moderne Musik angegriffen sah.

»In dieses konformistische Konzert stimmt auch Theodor W. Adorno ein – vielleicht gibt er da sogar einige Akzente. Wenn er in der ›Einleitung in die Musiksoziologie‹, Seite 207, schreibt: › – der musikalische Kitsch des Ostblocks ist zumindest Symptom dessen, wie es um den Sozialismus dort bestellt ist‹, dann zweifle ich an seiner angeblichen Orientiertheit. […] Damit vergiftet er seine Hörer. Damit widerspricht er dem Ethos des Lehrenden und zutiefst dem wahren Sinne der ›Soziologie‹. Sie [der Adressat Prieberg] haben die Absicht, diesem kalten Krieg auf dem Gebiete der Musik entgegenzutreten. Das ist löblich. Aber ich frage mich, ob Sie es zu tun vermögen. Schließlich sind Sie beeinflußt durch den Konformismus der seit Jahren pausenlosen falschen und gehässigen Berichterstattung über das Musikleben in der DDR – und wenn es Ihnen gelänge, diese Fülle von Vorurteilen zu überwinden, dann ist es fraglich, ob sie einen Verleger für ein Buch fänden, das dann wirklich mutig wäre. Wir sind über das Musikleben der Bundesrepublik wesentlich besser informiert, als Sie über das unsrige. Wir kennen sehr genau die Ideologie der avantgardistischen Strömungen bei Ihnen – und wir kennen sehr viele Werke. Aber fragen Sie doch mal irgendeinen Kollegen von Ihnen nach Namen führender Komponisten der DDR, nach Partituren und dergleichen – und Sie werden über die Ahnungslosigkeit staunen. Wir führen in unseren öffentlichen Konzerten Werke der westdeutschen Kollegen auf, sogar avantgardistische Werke.
Wir diskutieren dann heftig darüber. In den Konzertplänen der Bundesrepublik finden Sie keinen Komponisten der DDR. Auch das ist Methode. Es ist die Methode des ›Kalten Krieges‹.«[20]

links → Plakat für ein Konzert im Kirchgemeindesaal Dresden-Strehlen am 6. März 1946
rechts → Serenade der Dresdner Philharmonie in Pillnitz mit Beethovens Neunter Sinfonie unter Heinz Bongartz, 31. Juli 1948

Plakatankündigung für den Auftritt der Dresdner Philharmonie in Nizza, 1954

DRESDNER KLANG

Heinz Bongartz sah in der Dresdner Tradition, der relativen Abgeschlossenheit der DDR vom internationalen Musikmarkt und unausgesprochen auch in der provinziellen Abgeschiedenheit Dresdens (»Tal der Ahnungslosen«), die Möglichkeitsbedingungen für die unverwechselbare Dresdner Klang- und Interpretationskultur. Im Vorwort zum Konzertplan 1955/56 beschreibt der GMD den »Dresdner Klang« im Kontext des Kalten Krieges:

»In der musikalischen Welt spricht man sehr oft von Perfektions- und Musizierorchestern. Erst bei der kürzlich unternommenen Nordamerikareise des Berliner Philharmonischen Orchesters versteifte sich diese Unterscheidung. Wie zwei Weltanschauungen künstlerischer Natur drücken die Klangkörper zwei verschiedene Arten aus. Die amerikanischen Orchester und auch das Londoner Philharmonia Orchester sehen in der Perfektion den idealen Orchestertypus. Bei ihnen wird in der Vorbereitung größter Wert auf allerschärfste Präzision gelegt. In der Sucht, alle Widerstände zu überwinden, holt man sich die hervorragendsten Musiker aus Europa: Streicher aus der Tschechoslowakei und Ungarn, Holzbläser aus Frankreich und Italien und Blechbläser aus Deutschland. Jeder Musiker muß ein Virtuose seines Faches sein; beim geringsten Versagen erfolgt sofort die Kündigung. In jahrelangem Training wurden diese Orchester zu einer mechanischen Verrichtung gedrillt. […] Bei den Musizierorchestern wie bei den Berliner und Wiener Philharmonikern geht man von anderen Gesichtspunkten aus. Hier werden die anfänglich ungleichsten Elemente zu einer Einheit zusammengeschmolzen, hier wachsen Stile und Elemente zusammen. Eine starke künstlerische, selbst auferlegte Disziplin führt zu einer geschlossenen Grundhaltung und klanglicher Ausgeglichenheit, wobei natürlich nicht die Präzision der Perfektionsorchester erreicht wird.«

Budapest, Prag und Leningrad seien die Orchester, die noch beide Vorzüge miteinander vereinten, die Dresdner Philharmoniker unter Bongartz wären auf dem besten Weg, wie die Südfrankreich-Tournee gezeigt hätte, wo die Dresdner nach den Bostonern und den Wienern gespielt hätten, und die Kritiken der Meinung gewesen wären, die Dresdner hätten beider Vorzüge miteinander vereint.

VERGANGENHEITS-BEWÄLTIGUNG

Das Verhältnis von Künstlern und Kulturschaffenden zu den beiden deutschen Diktaturen ist eine große Herausforderung für die Geschichtswissenschaft im Allgemeinen und die Musikwissenschaft im Besonderen. Mit großem Fingerspitzengefühl gilt es die feinen Abstufungen zwischen fanatischem Mitmachen, Opportunismus, Wegsehen und Blindheit, Verdrängen und Beschönigen, mehr oder weniger widerwilligen, aber auch listigen Kompromissen und den unterschiedlichsten Formen der Verfolgung und des Widerstandes möglichst differenziert herauszuarbeiten. Dabei darf nie aus dem Blick geraten, dass Menschen sich im Laufe ihres Lebens ändern können und all die genannten Verhaltensweisen in unterschiedlichen Lebensabschnitten, aber auch an unterschiedlichen Orten eine Rolle gespielt haben können. Komponisten, Interpreten und Ensembles, die in einem größeren Rahmen in Erscheinung treten wollen, haben sich prinzipiell mit den jeweiligen lokalen Bedingtheiten des Musiklebens ihrer Zeit ins Benehmen zu setzen.
Von den Nazis als entartet oder schlicht unerwünscht eingestufte Musik konnte zwischen 1933 und 1945 im selbsternannten Dritten Reich nur mit einem schwer einzuschätzenden Risiko aufgeführt oder wohlwollend theoretisch bzw. kompositorisch rezipiert werden. Unter veränderten Vorzeichen galt das zumindest in der frühen DDR auch für Musik, die als »formalistisch« gebrandmarkt war oder als westlich dekadent galt.

Wenige Akteure des Musiklebens waren nicht – und sei es des eigenen beruflichen Fortkommens willen – in die NSDAP oder eine ihrer Organisationen eingetreten, der Musikwissenschaftler und Musikkritiker Karl Laux war einer von ihnen. In seiner Tätigkeit als Programmheftautor und Feuilletonist in Dresden hatte er den Balanceakt versucht, die Nazi-Ideologie auf dem Gebiet der Musik mit ihren Schlagworten und Phrasen (»Fanatismus«, »heldisch«, »Deutschtum« etc.) zu bedienen und zugleich möglichst sachlich zu argumentieren. Damit hatte er als Parteiloser zum einen seine Stellung im Dresdner Musikleben während des NS gefestigt, zum anderen hatte er maßgeblich dazu beigetragen, dass die Dresdner Philharmonie aus ihrer finanziell prekären Situation seit ihrer Gründung zu einem auskömmlich von der Stadt subventionierten Orchester avancierte. Einerseits kollidierten sein eher konservativer Musikgeschmack und seine Vorliebe für sächsische bzw. Dresdner Komponisten kaum mit der Repertoirepolitik des NS, welche ganz auf den austrogermanischen Kanon setzte und avantgardistische, linke, jüdische und »feindliche« Musik ausgrenzte. Andererseits setzte er sich publizistisch etwa für den im NS umstrittenen, aber immer wieder aufgeführten Béla Bartók, namentlich dessen *Musik für Saiteninstrumente, Schlagwerk und Celesta* ein. Neben dem Preis der Kompromisse, die er im Alter Fred K. Prieberg gegenüber einräumte, ging Laux aus der NS-Zeit versiert im Umgang mit den Mächtigen hervor und hatte gegenüber jenen Akteuren des Musiklebens, die von den Nazis marginalisiert, verfolgt und vertrieben worden waren, den Vorteil, mit einem intakten Netzwerk in die Zeit des Wiederaufbaus und »Kalten Krieges« starten zu können.

In der SBZ trat er ein Jahr nach Kriegsende in die aus der Zwangsvereinigung von KPD und SPD hervorgegangene SED ein und machte in der DDR eine glänzende Karriere. Von 1945–1948 war er Ministerialrat im Sächsischen Ministerium für Volksbildung, wurde 1948 in Berlin Musikredakteur der einflussreichsten Kulturzeitung der DDR, der »Täglichen Rundschau«, und ab 1951 erster Chefredakteur der Komponistenverbandszeitschrift »Musik und Gesellschaft« (»MuG«), um als Nachfolger von Fidelio F. Finke 1952 bis 1963 Rektor der Dresdner Musikhochschule zu werden. Von 1958 bis 1963 war er zudem Mitglied der Volkskammer der DDR. Seinen konservativen Musikgeschmack sah er in dem zumindest in den frühen Jahren massiv modernefeindlichen kulturpolitischen Kurs in der DDR wohl eher bestätigt. Trotz hoher Arbeitsbelastung blieb er der Dresdner Philharmonie als Programmheftautor und immer wieder auch Berater in Repertoirefragen bis ins hohe Alter treu. So schreibt Laux am 6.12.1961 aus Dresden an Bongartz:

Zwischen dem Kriegsende 1945, dem Beginn des »Kalten Krieges« 1947 und der doppelten deutschen Staatsgründung 1949 gärte es erheblich im deutschen Musikleben. Jene, die sich mit den Nazis mehr oder weniger gemein gemacht hatten, versuchten dies vergessen zu machen.

»Im übrigen finde ich das von Dir aufgestellte Programm außerordentlich interessant, sehr vielseitig, und wiederhole mein Angebot, dafür die Einführungen zu schreiben. Nicht weil ich keine Arbeit habe, sondern weil es mir ein Herzensbedürfnis wäre, Arm in Arm mit Dir für die russische und sowjetische Musik wirken zu können. Nun noch einige Hinweise auf neue Namen, die Schostakowitsch jüngst genannt hat: Aram Chatschaturjan, Sinfonische Dichtung mit Gesang Die Ballade über die Heimat*, Alfred Schnittke (der mir auch von anderer Seite als besondere Begabung der Jugend genannt wird), Sinfonische Dichtung vom Kosmos, Kantate* Lied von Krieg und Frieden*, Gennadi Saweljew, eine der sowjetischen Jugend gewidmete Sinfonie, Alexei Nikolajew, Sinfonie […] Moissej Weinberg, Zweite Sinfonietta,* Revol Bunin, *Vierte Sinfonie«.*[21]

In einem Falle wollte er unmittelbar nach dem Krieg das musikpolitische Unrecht der Nazis gesühnt sehen. 1946 hielt er bei der Mendelssohn-Woche der Dresdner Philharmonie unter ihrem Dirigenten Wiesenhütter den Einführungsvortrag im Festsaal des »Sachsenverlags«. In die modernefeindliche Formalismuskampagne in der DDR griff er wiederum – auf paradoxe Weise – zum Wohle des Dresdner Musiklebens indirekt ein.

Zwischen dem Kriegsende 1945, dem Beginn des »Kalten Krieges« 1947 und der doppelten deutschen Staatsgründung 1949 gärte es erheblich im deutschen Musikleben. Jene, die sich mit den Nazis mehr oder weniger gemein gemacht hatten, versuchten dies vergessen zu machen. Wenige Künstler gingen so kritisch mit sich selbst ins Gericht wie etwa der Dichter Franz Fühmann oder der Komponist Max Butting. Im Rahmen der Entnazifizierung drohten Berufsverbote, hinzu kam, dass mit den von den Nazis ins Exil vertriebenen Künstlern und Intellektuellen, die in ihre alte Heimat zurückwollten, sowohl der moralische Druck auf die Mitläufer wie die Mitschuldigen wuchs als auch eine Konkurrenz auf den Musikmarkt drängte, deren Vertreibung den im Reich Verbliebenen nur Vorteile gebracht hatte. Der NS-Staat hatte glänzende Interpreten und mehrheitlich mediokre Komponisten gefördert. Mehrere tausend Künstler und Intellektuelle von Rang hatten die Nazis verjagt, von denen viele nach 1945 in die alte Heimat zurückwollten. Für die Remigration in die DDR standen so bedeutende Namen wie Becher, Brecht, Busch, Dessau, Eisler, Knepler, Meyer, um nur einige wenige im Bereich der Musik besonders Einflussreiche zu nennen. Sie ließen sich mehrheitlich in Berlin (Ost) nieder. Neben ihrer moralischen Dignität brachten jene, die aus dem Exil in den in Gründung befindlichen kleineren deutschen Staat zurückkehrten, die Erfahrung der Weitgereisten, neue internationale Kontakte und häufig im Exil hart errungene politische, aber auch religiöse Neuorientierungen mit. Die aus der Sowjetunion zurückkehrten wussten zudem, was von Stalins Herrschaftsapparat zu halten war.

Als die Alliierten ihr ambitioniertes Projekt der Entnazifizierung mit dem Aufziehen des »Kalten Krieges« zwischen den USA und der Sowjetunion mit ihren jeweiligen Einflussbereichen um 1947 weitgehend einstellten, wurden die Deutschen mit der Zumutung des Zusammenlebens von Tätern bzw. Mitläufern und Opfern weitgehend alleine gelassen. Das Wort »Vergangenheitsbewältigung« täuscht darüber hinweg, dass es weitenteils kaum ein Bewusstsein, eine Öffentlichkeit oder eine Entschuldigung für das vergangene Unrecht in Deutschland gab. Um so herausragender waren die kleinen Akte der Wiedergutmachung.

Das Wort »Vergangenheitsbewältigung« täuscht darüber hinweg, dass es weitenteils kaum ein Bewusstsein, eine Öffentlichkeit oder eine Entschuldigung für das vergangene Unrecht in Deutschland gab.

Festrede von Karl Laux, inzwischen Ministerialrat im Sächsischen Volksbildungsministerium, zur Eröffnung der Mendelssohn-Woche,
3. Februar 1946

Unmittelbar nach dem Krieg suchten die Alliierten Gewährsleute, welche die Spruchkammern zur Entnazifizierung als unbedenklich eingestuft hatten. Ab 1947 drückten sie mehr als ein Auge zu. Es entstand so etwas wie ein Wettbewerb um die renommiertesten Künstler und Intellektuellen. Wenn die eine Besatzungsmacht einem berühmten Interpreten den Auftritt wegen seiner politischen Vergangenheit versagte, öffnete eine andere Besatzungsmacht die Türen. In West wie Ost wurden belastete Künstler nach Möglichkeit publizistisch reingewaschen. Auch hier reichte das Spektrum von der plumpen eigenen, oft wechselseitigen Entschuldung bis hin zu peinlichem Verschweigen, was die Betroffenen erpressbar machte, da die Kulturadministration in der Regel gut über die jeweilige Nazivergangenheit Bescheid wusste. Ein besonders prominentes Beispiel ist die Pianistin Elly Ney.

ELLY NEY

Am 5.7.1949 vermerkte die Personalabteilung der Abteilung Kunst und Literatur in der SBZ auf Anfrage seitens der Dresdner Philharmonie:

»Elly Ney steht immer noch auf der Liste der gesperrten Komponisten und Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten, die die DVfV [Deutsche Verwaltung für Volksbildung, Anm. d. Red.]. in gemeinschaftlicher Arbeit mit der Generalintendanz des Rundfunks in der sowj. Besatzungszone für interne Zwecke ihrer Verwaltung aufstellte. Es dürfte kaum Veranlassung bestehen, der Pianistin den Weg aus der Westzone in die Ostzone zu öffnen und ihr ein Wiederauftreten in Dresden, wie beabsichtigt, zu genehmigen.«

Ein handschriftlicher Vermerk empfiehlt die regelmäßige Überprüfung dieser Liste. Dieselbe Stelle verlautbart am 13.2.1950:

»Die Personalabteilung ist der Meinung, daß Elly Ney für ein öffentliches Auftreten in der Deutschen Demokratischen Republik nicht mehr tragbar ist, da sie ihre Liebe und Treue zum ›Führer‹ und seinem ›Reiche‹ in der Zeit bis 1945 zu offenkundig im propagandistischen Sinne für die faschistischen Ziele und Machtansprüche zum Ausdruck brachte.«

Der Wind dreht sich kaum ein Jahr später. In Elly Neys Personalakte findet sich die Notiz:

»Erst am 23.11.1949 wurde Elly Ney von der obengenannten Liste aus formalen Gründen abgesetzt. Heute steht vor uns erneut die Frage ihrer direkten Zulassung. Herr Prof. Bongartz beantragt in einem Schreiben vom 26.10.50 bei uns die Teilnahme der Elly Ney an Konzerten der Dresdner Philharmonie, und zwar für ›einige Städte unserer Republik‹. Elly Ney, die immer noch zu den hervorragendsten Pianisten Beethoven'scher Konzerte gehört, hatte sich auch bei der Konzertreise der Dresdner Philharmonie in Westdeutschland zur Verfügung gestellt.«

Dem Schriftwechsel zur Personalie Ney lagen immer wieder Abschriften von Dokumenten bei, welche Neys Verhältnis zum NS illustrieren, etwa der Text ihres Telegramms vom 17.12.1938 an Adolf Hitler:

»Mein Führer! Nach meinem Berliner Schubertabend in der Philharmonie lebte aufs Neue mein sehnlichster Wunsch auf, Ihnen, mein Führer, einmal Schubert vorspielen zu dürfen. Seit Jahren war es mein größter Wunsch, meinen innigverehrten Führer an dieser ergreifenden Sprache der Ostmark teilnehmen zu lassen. Die Erfüllung dieses Wunsches würde mir neue Kraft verleihen, mit meinem Leben und meiner Kunst Ihnen und der deutschen Jugend zu dienen. Von Herzen Ihre gez. Elly Ney«[22]

Der Umgang mit der Vergangenheit war weniger von Prinzipien wie dem staatstragenden Antifaschismus der DDR bestimmt als von guten alten Beziehungen. Bongartz gelang es, der Kulturadministration in Berlin wider besseres Wissen das Comeback seiner einstigen Klavierlehrerin Elly Ney mit der Philharmonie abzuringen, mehr noch, sie wurde Ehrenmitglied der Dresdner Philharmonie.

In den Details ist es noch ein Forschungsdesiderat, aber an der Oberfläche sind deutlich die Ähnlichkeiten der Vereinnahmung Beethovens im NS wie in der DDR zu erkennen, wobei es lohnen wird, gerade die Unterschiede herauszuarbeiten.[23]

Bongartz gelang es, der Kulturadministration in Berlin wider besseres Wissen das Comeback seiner einstigen Klavierlehrerin Elly Ney mit der Philharmonie abzuringen, mehr noch, sie wurde Ehrenmitglied der Dresdner Philharmonie.

JOHANNES PAUL THILMAN

Der Dresdner Johannes Paul Thilman war 1933 der NSDAP beigetreten und hatte seine Karriere, nicht zuletzt gefördert durch die Dresdner Philharmonie und ihr Sprachrohr Karl Laux, hoffnungsvoll begonnen. Nach dem Krieg wollte er sich an der Re-Education auf dem Gebiet der Musik beteiligen. Der bei Kriegsende 39-Jährige gedachte, den musikästhetischen Kahlschlag der Nazis wieder aufzuforsten. Die überwiegende Mehrheit der Jüngeren in Deutschland hatte noch nie Alban Berg, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Arnold Schönberg, Anton Webern und die Mehrzahl der amerikanischen und sowjetischen Komponisten gehört, um nur eine Auswahl zu nennen; dies galt gleichermaßen für Musik der Sinti und Roma, jiddische Lieder und die meisten Spielarten des Jazz.

Rückblickend erinnert sich Thilman an seine Versuche, den von den Nazis Verfemten nach dem Krieg wieder Gehör zu verschaffen:

»Ab Januar 1946 bis zum Sommer 1951 führte ich Kammermusikkonzerte mit Werken ausschließlich Neuer Musik durch. Vorbild waren die Abende Neue Musik, die Paul Aron vor 1933 in Dresden veranstaltet hatte. Die Aufgabe der insgesamt 40 Abende (einschließlich 5 Konzerte mit Orchester) war, die 12 Jahre der Abkapselung von der Weltmusik nachzuholen und besonders den Kreisen jugendlicher Hörer die Gelegenheit zu verschaffen, sich über Neue Musik zu orientieren. Die Hauptautoren waren Debussy, Bartók, Hindemith, Strawinsky – außerdem Abende unter bestimmten Gesichtspunkten: tschechoslowakische neue Musik, französische neue Musik, englische neue Musik usw. Es erklang u. a. Hindemiths Septett *mit dem neugegründeten erweiterten Bläserquintett der Staatskapelle, Theo Other spielte* Ludus tonalis *und Eva Auster und Reimar Glafey spielten Strawinskys Sonate für zwei Klaviere. In der Kirchengemeinde Strehlen spielte die Dresdner Philharmonie unter dem damaligen Chemnitzer GMD Rudolf Kempe Arnold Schönbergs* Kammersinfonie Op. 9.*«*

Weiter heißt es in Thilmans Rückblick: *»Später kamen Querschnitte durch das neue Schaffen Westdeutschlands hinzu: Fortner, Henze zum ersten Male in der damaligen sowjetischen Zone; auch durch das zeitgenössische Schaffen der Schweiz, weswegen ich mit Rolf Liebermann (damals am Sender Beromünster) korrespondierte.«*

Der Träger der Konzerte war der von Johannes R. Becher begründete »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«. Einige Abende fanden in der damaligen Akademie für Musik und Theater auf der Mendelssohnallee statt, die meisten jedoch in den Räumen des »Kulturbundes« auf der Emser Allee. Den Zielen des »Kulturbundes« entsprechend verknüpfte Thilman die Konzerte mit kleinen Vorträgen und führte in die Werke ein. Finanziert wurde die Reihe »Neue Musik« zum Teil vom »Kulturbund«, zum Teil von Thilman selbst. Desgleichen erklangen Werke jüngerer Komponisten aus der SBZ/DDR. Die Kammerkonzerte erreichten jeweils um die 150, die Orchesterkonzerte bis zu 400 Zuhörer.[24] Die Reihe fand 1951 ihr Ende mit dem Höhepunkt der so genannten Formalismuskampagne in der jungen DDR, welche sich nach sowjetischem Vorbild gegen Tendenzen westlichen zeitgenössischen Komponierens richtete, die dem Aufbau des sozialistischen Staates angeblich nicht förderlich waren. Thilman avancierte zum Professor für Komposition an der Dresdner Musikhochschule, trat zusehends mit modernefeindlichen Worten und Taten hervor und wurde zu einem der vielgespielten Zeitgenossen der Dresdner Philharmonie. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis an der Dresdner Hochschule zwischen ihm und etwa seinen Studenten Friedrich Goldmann und Jörg Herchet dürfte bestenfalls von gegenseitigem Unverständnis geprägt gewesen sein.

Die NS-Vergangenheit einzelner Akteure in der DDR wäre unvereinbar gewesen mit dem Mythos vom per se antifaschistischen Staat; wie überall in Deutschland im Musikleben entstanden Netzwerke der gegenseitigen Entschuldung.

Komponist Johannes Paul Thilman, um 1965

Dass er im Mai 1933 der NSDAP beigetreten und seine Musik zum Schauspiel *Ein Volk steht auf* (1935) ein Erfolg gewesen war, wollte er im Zuge seiner Etablierung im Musikleben der DDR nicht mehr wissen bzw. die NS-Vergangenheit einzelner Akteure in der DDR wäre unvereinbar gewesen mit dem Mythos vom per se antifaschistischen Staat. Wie überall in Deutschland im Musikleben entstanden Netzwerke der gegenseitigen Entschuldung, welche die Schwelle von der Kollegialität zur Geschichtsfälschung zuweilen überschritten. In einer Würdigung zu seinem 50. Geburtstag in der Komponistenverbandszeitschrift »Musik und Gesellschaft« führte Karl Laux aus, Thilman sei seit 1933 von den Nazis und namentlich der Reichsmusikkammer verfemt und verboten gewesen, lediglich Paul van Kempen habe sich für ihn eingesetzt.[25] In einem »Selbstzeugnis« überschriebenen Text in der gleichen Zeitschrift behauptete Thilman, die Reichsmusikkammer habe ihn für unerwünscht erklärt, weil er mit jüdischen Musikern befreundet gewesen wäre bzw. dem Stil Hindemiths nahe gestanden habe.[26] An Fred K. Prieberg schreibt Thilman am 4.11.1963 in völliger Verkennung von dessen tiefgreifenden Kenntnissen des Musiklebens im NS:

»Vor 1933 schloss ich mich jüdischen Musikern in Dresden (Paul Aron) an, die für Neue Musik eintraten. Ausserdem war mein – zwar ziemlich loses – Schülerverhältnis zu Hindemith bekannt. Auch komponierte ich selbst damals in moderner Art, etwa auf der Linie des damaligen Hindemith. Diese drei Fakten genügten, daß nach 1933 kurz nach Bildung der Reichsmusikkammer ich in die Dresdner Stelle dieser Institution geladen wurde, wo mir ein gewisser Herr Brück eröffnete, dass mein Schaffen sowohl als auch jegliche Tätigkeit, die mit Musik zusammenhing, in Dresden unerwünscht sei. Außerdem habe man wegen meiner Verbindung mit Hindemith, Scherchen und einigen jüdischen Künstlern zu mir ein begreifliches Misstrauen. 1936 versuchten die Dirigenten van Kempen und Böhm, die etwas Mut besaßen, für mich einzutreten. Es kam zu je einer Aufführung in der Dresdner Philharmonie und in der Sächs. Staatskapelle. Da aber die Drahtzieher, die meine Kaltstellung 1933 bewirkt hatten, noch an ihrer mächtigen Stelle saßen, kam es zu weiteren Aufführungen nicht mehr.«

Prieberg stellt im betreffenden Personenartikel in seinem »Handbuch der Musiker. 1933–1945« klar:

»Thilman war ordentliches RMK-Mitglied, durfte also ungehindert musikalisch arbeiten; der Dresdner RMK-Geschäftsführer Helmut Brück hatte daher nicht die mindeste Kompetenz, ihn für ›unerwünscht‹ zu erklären, schon gar nicht wegen Modernität in der Art Hindemiths.«

Der Dresdner Musikkritiker und Kollege Thilmans an der Musikhochschule attestierte ihm schließlich 1971, er sei wegen seiner kulturbolschewistischen Haltung im NS unerwünscht gewesen. Beides ist unzutreffend.

Im Zweiten Weltkrieg hatte Stalin den Künstlern und insbesondere den Komponisten mehr Freiräume gewährt, da er sie für die Propaganda benötigte. Schostakowitsch war zum international umjubelten Aushängeschild der Sowjetunion im Kampf gegen den Faschismus geworden, seine Siebte Sinfonie, die *Leningrader*, zum klingenden Symbol der russischen Unbeugsamkeit. Nach den beiden »Kriegssinfonien« (Nr. 7 und 8) wurde vom Komponisten nach dem Sieg der UdSSR eine »Siegessinfonie« erwartet, die dem Maßstab von Beethovens Neunter standhalten sollte. Auch wenn frühe Entwürfe darauf hindeuten, dass Schostakowitsch tatsächlich an einer monumentalen Sinfonie mit Schlusschor gearbeitet hatte, entsprach seine Neunte trotz der heroischen Tonart Es-Dur so gar nicht den Erwartungen des Despoten, der musikalisch ebenso gefeiert werde wollte, wie er es in dem Weltkriegsepos, dem Film *Der Fall von Berlin*, hatte inszenieren lassen. Statt eines heroischen Finales hatte die musikalische Öffentlichkeit eine groteske, leer jubelnde Zirkusmusik zu hören bekommen. Schostakowitsch fiel bis zu Stalins Tod in Ungnade, nachdem der Diktator durch seinen Chefideologen A. A. Shdanow 1948 ein Tribunal gegen die Komponisten seines Landes hatte inszenieren lassen.

Diese Maßnahme gegen zeitgenössisches Komponieren ging als Formalismuskampagne in die Musikgeschichte ein. In der DDR wurde sie ab 1950 gleichsam nachgespielt und es wurden an Eisler, Brecht und Dessau Exempla statuiert. Eislers Opernprojekt *Johannes Faustus* und die Oper *Das Verhör des Lukullus* von Brecht und Dessau wurden als formalistisch gebrandmarkt, ein Verdikt, das eher politisch als ästhetisch war. Wie zuvor in der Sowjetunion ging es mehr um eine Machtdemonstration als um künstlerische Fragen. Wenn die Doktrin des »Sozialistischen Realismus« eine Orientierung an den Klassikern, Parteilichkeit und Volksverbundenheit forderte und sich damit gegen eine westlich geprägte Moderne – vor allem in Nachfolge von Strawinski und Schönberg wandte – ließ das die Komponisten, die sich dieser Kritik unverdächtig glaubten, aufhorchen. So erwies sich die Formalismus-Realismus-Debatte anteilig auch als ein Verteilungskampf im Musikleben der DDR und eine günstige Gelegenheit, bedeutende, unliebsame Kollegen und damit Konkurrenten zu diskreditieren, Konkurrenten in Fragen der Deutungshoheit eines zeitgemäßen Komponierens sowie ganz praktisch im Verteilungskampf um lukrative Aufträge und prestigeträchtige Aufführungen.

In diesem Sinne wurden die Protagonisten des Musiklebens in Sachsen und in Dresden proaktiv. Auf Veranlassung der Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen – dabei dürfte Karl Laux eine Rolle gespielt haben – verfasste ein Kollektiv sächsischer Komponisten, der Rektor der Musikhochschule, Fidelio F. Finke sowie Werner Hübschmann, Paul Kurzbach und Johannes Paul Thilman gemeinsam mit dem Musikreferenten Fritz Spies die Broschüre »Arbeits- und Studienmaterial zu Fragen des Formalismus und Realismus in der Musik«.[27] Der sächsische Komponistenverband wollte seine Mitglieder als unverdächtig in Fragen des Formalismus ausweisen und zugleich dem Misstrauen vor allem den Berliner Kollegen gegenüber Ausdruck verleihen und sich im gleichen Zug als Zuträger zur konservativen Musikpolitik der SED empfehlen.

Nicht ganz auszuschließen sein dürfte zudem antisemitisches Ressentiment gegenüber Paul Dessau, Harry Goldschmidt, Georg Knepler, Ernst Hermann Meyer und Nathan Notowicz, welchen immer wieder vorgeworfen wurde, den musikalischen Diskurs der DDR von Berlin aus zu dominieren. Das Redaktionskollektiv von »Musik und Gesellschaft« setzte sich mit harten Worten gegen die Broschüre der sächsischen Kollegen zur Wehr und erntete, ebenfalls publiziert, nicht minder harte Gegenrede der Kritisierten, was selbst in dieser finstersten Zeit der DDR von einem erheblichen Maß an Streitkultur zeugte.

In Dresden wurde für lange Zeit eine moderneskeptische Grundhaltung verankert, welche sich in der Repertoire- und Auftragspolitik der Dresdner Philharmonie spiegelte.

In Dresden wurde für lange Zeit eine moderneskeptische Grundhaltung verankert, welche sich in der Repertoire- und Auftragspolitik der Dresdner Philharmonie spiegelte.

Die eher konservativen Programme leisteten einen wesentlichen Beitrag zur spezifischen Publikumserziehung, der die Dresdner Philharmonie seit ihrer Gründung inklusive der NS-Zeit verpflichtet gewesen war. Das politische Ziel in der DDR war, die große Kunst, die Klassiker und neue Werke im Geiste der Klassiker »den Massen« zugänglich zu machen. Die Kulturpolitik der SED erwies sich hier als selbsterfüllende Prophezeiung, in Dresden allem Anschein nach noch mehr als etwa in Leipzig oder Berlin. Glaubten die Funktionäre, »das Volk«, in dessen Namen sie ohne demokratisches Mandat regierten, von Erzeugnissen moderner, vermeintlich von westlichen Einflüssen kontaminierter Musik abschirmen zu müssen, so wuchs die Distanz zwischen internationalen Strömungen der Neuen Musik und dem neuen Publikum der Philharmonie. Heinz Bongartz war dafür der richtige Mann. Das, was im Westen als Avantgarde zum Aushängeschild der freien Welt avanciert war, die Musik um ein Dreigestirn, was ein wenig wie eine Neuauflage der »Neudeutschen« um Liszt, Wagner und Berlioz anmutete, Boulez, Nono und Stockhausen, war in der DDR vorerst nicht aufführbar. Nur der Kommunist Nono schaffte es, wie erwähnt, zweimal ins Programm der Dresdner Philharmonie.

Um so bemerkenswerter sind zwei Repertoireentscheidungen von Heinz Bongartz: zum einen sein Einsatz für Schostakowitschs Neunte Sinfonie, die er wiederholt dirigierte, und zwar schon zu einem Zeitpunkt, da das Stück in der UdSSR noch unerwünscht war. In diese Zeit fällt auch eine der ersten Aufführungen des von den Nazis verbotenen Gustav Mahler durch den musikalischen Grenzgänger zwischen den Besatzungszonen, Otte Klemperer, den der Rezensent als jüdischen Kollegen des Komponisten ansprach. So schreibt Ernst Krause in der »Sächsischen Zeitung« am 14.9.1948:

»Ein feierlicher Moment, als einer der größten Dirigenten der vornazistischen Zeit, Otto Klemperer, ans Pult trat, um das Konzert zum Gedenken der Opfer des Faschismus zu leiten.«

Den Akt der Wiedergutmachung krönte Heinz Bongartz in seinem Mahlerzyklus, mit dem er erstmals nach dem Krieg den von den Nazis Verbotenen umfangreich zu Gehör brachte und damit eine Strömung der Moderne aufrief, die neben dem Musikdenken Schönbergs und Strawinskis in der Zeit des »Kalten Krieges« für zeitgenössische Komponisten im sowjetischen Einflussbereich von Schostakowitsch über Eisler und Dessau bis zu den Jüngeren wie Friedrich Schenker eine prägende Rolle spielte.

Die alten Seil- und Freundschaften, die auch die Zeit des NS überdauert hatten, prägten das Dresdner Musikleben in der SBZ und DDR. Bongartz, Hübschmann, Kurzbach, Thilman waren in der NSDAP gewesen, Protagonisten wie Keilberth oder Laux hatten im NS ungehindert Karriere machen können.

oben → Otto Klemperer, Gastdirigent, 1948
unten → Dmitri Schostakowitsch, 1950

Der Kulturpalast, 1970

BAUGESCHICHTE

Die Dresdner Philharmonie war, wie die meisten Orchester nach der Zerstörung der deutschen Städte als Folge von Hitlers »totalem Krieg«, ohne Spielstätte – ihr Konzertsaal im Gewerbehaus lag in Trümmern. In der unmittelbaren Nachkriegszeit spielte das in Neugründung befindliche Orchester so ziemlich in jedem halbwegs unzerstörten Saal in Dresden und Umgebung, wie überhaupt die Orchester im kriegszerstörten Europa in Kinos, Werkhallen, Tanzsälen und Kirchen für ein gleichermaßen hungriges wie musikhungriges Publikum spielten. Oft wurde die nach dem Zusammenbruch des »Dritten Reiches« wertlose Reichsmark als Eintrittsgeld nicht akzeptiert, sondern die Besucher wurden gebeten, Heizmaterial in den kalten Monaten für den Veranstaltungsort oder Lebensmittelkarten für die Mitwirkenden beizusteuern. Eine Besonderheit der Dresdner Philharmonie waren die vielfältigen Konzerte im Freien, etwa auf den Stufen von Schloss Pillnitz oder vor der Kulisse des Zwingers.

Nachdem der Fortbestand des Orchesters gesichert und es seit Gründung der DDR als Staatsorchester nicht mehr aus dem Dresdner Musikleben wegzudenken war, gab es hochfliegende Pläne für einen neuen Konzertsaal. Als Vorbild wählte man zunächst kein geringeres Bauprojekt als die von Stalin in Auftrag gegebenen *Sieben Schwestern*, eine Serie von monumentalen Hochhauskomplexen im Zuckerbäckerstil in Moskau. Im Herzen Dresdens sollte im Rahmen des Aufbauprogramms der DDR ein zentraler Wolkenkratzer als Kulturhaus entstehen, welcher das Stadtbild nachhaltig verändert hätte. Die finanziellen Schwierigkeiten des jungen kleineren deutschen Staates verhinderten maßgeblich den Plan.

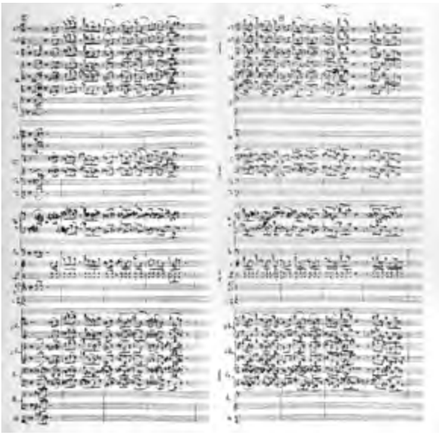
Nach dem Nomadenleben der unmittelbaren Nachkriegszeit bezog das Orchester den Steinsaal des Hygiene-Museums als ständige Spielstätte. Statt in einem repräsentativen Kulturhochhaus des »Sozialistischen Realismus« spielten die Philharmoniker in einem Musterbeispiel architektonischer Neuer Sachlichkeit, einer baulichen Moderne, an die sich die Mächtigen in der DDR erst allmählich gewöhnen sollten. Bis 1958 musste das Orchester mit diesem relativ kleinen Saal mit einer für Orchesterkonzerte eher ungünstigen Akustik vorliebnehmen und mit seiner Spielkultur den »harten Klang« des Raumes kompensieren.

Eine heute vergessene Großtat der Architektur in der DDR war der von Alexander Künzer entworfene und realisierte Kongresssaal des Hygiene-Museums mit seinen 1100 Plätzen und einer im Vergleich zum Steinsaal geräumigen Bühne. Das Neonlichtkonzept an der Decke sowie die asymmetrisch gehaltene Bestuhlung mit der einseitigen geschwungenen Empore machten den Saal zu einem einmaligen und unverwechselbaren Beitrag zur 50er-Jahre-Moderne aus der DDR, der jedoch nicht für erhaltenswert befunden, 2010 endgültig durch Entkernung beseitigt und durch die heutige Gestaltung ersetzt wurde (s. auch Seite 105). Für die Dresdner Philharmonie blieb der Saal bis 1969 Heimstätte.

Dass der Kulturpalast und die Prager Straße im Geiste der internationalen architektonischen Moderne errichtet wurden, markiert einen besonderen Punkt der Entwicklung der DDR. Man könnte von »goldenen Jahren« sprechen. Die märchenhaften Versprechungen der frühen Aufbauzeit, die nur punktuell Wirklichkeit geworden waren, schienen in Art eines Gesamtkunstwerkes städtebauliche Realität geworden zu sein. Der »neue Mensch« schien in der »neuen Zeit« angekommen zu sein. Er winkte herab vom Wandbild Dresden, begrüßte seine Gäste, ging ein und aus im Kulturpalast, flanierte durch eine der ersten Fußgängerzonen Europas und mischte sich unter die tausenden Hotelgäste. Die DDR schien ihre Vorbehalte gegenüber der Moderne aufgegeben zu haben. Die sozialistische Utopie wurde zusehends vereinbar mit den Hoffnungen der klassischen Avantgarden, die von einer Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben geträumt hatten. Die Kulturpolitik ließ in der Bewachung der Künste nach, seit Walter Ulbricht den Feind in der Jukebox entdeckt hatte. In den Konzertsälen, Opern, Museen und Theatern wurde mehr Vielfalt möglich, seit die SED fürchtete, die Jugend an eine westlich geprägte Popkultur – Stichwort »wir brauchen kein Yeah, Yeah, Yeah« – zu verlieren. In der Ära Masur ließ sich dieser Paradigmenwechsel in der DDR auch zusehends an der Programmgestaltung und Auftragspolitik ablesen.

Im Herzen Dresdens sollte im Rahmen des Aufbauprogramms der DDR ein zentraler Wolkenkratzer als Kulturhaus entstehen, welcher das Stadtbild nachhaltig verändert hätte.

Erster Entwurf für den Kulturpalast, Herbert Schneider, 1953



Friedrich Schenker, Komponist der Sinfonie *In memoriam Martin Luther King*, Uraufführung, 14. Januar 1972

DER GUTE SKANDAL

Die Geschichte von Friedrich Schenkers Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* ist beispielhaft für den Weg der jüngeren Avantgardekomponisten in der DDR. Die restriktive Musikpolitik der 50er- und frühen 60er-Jahre machte es jüngeren Komponisten im kleineren deutschen Staat schwerer als ihren Kollegen zeitgleich im Westen, ihre Vorstellungen einer zeitgemäßen Musik zu Gehör zu bringen. Die Doktrin des Sozialistischen Realismus, wie sie ausgehend von Stalins Sowjetunion in den Satellitenstaaten der UdSSR implementiert wurde, verlangte von den Künsten Volksverbundenheit, Orientierung an den Klassikern, Parteilichkeit und einen Realismus, der nicht die gegenwärtige Realität meinte, sondern eine ideale sozialistische Zukunft. In Dichtung, Bildender Kunst und Musik kam es nolens volens zu einem merkwürdigen akademischen Klassizismus, der unter anderem dem ästhetischen Horizont der maßgeblichen Kulturfunktionäre der Zeit geschuldet war. In der Musik wurde das Violinkonzert des jungen Günter Kochan neben Kantaten und Oratorien von Ottmar Gerster und Ernst Hermann Meyer zum Paradigma des Komponierens für die »Neue Zeit« und den »Neuen Menschen«. Einige dieser Kompositionen, allen voran Lieder, etwa die *Neuen deutschen Volkslieder* von Johannes R. Becher und Hanns Eisler, wurden feste Bestandteile einer nationalen und kulturellen Identität der DDR, Meyers *Mansfelder Oratorium* erreichte zwar in der jungen DDR ein breites Publikum, wurde aber von Musikern eher belächelt als zu großes Zugeständnis an die moderneskeptischen Vorstellungen der Kulturbürokratie. Für die ersten zwei Jahrzehnte in der DDR war es für jüngere Komponisten ausschlaggebend, in wessen »Schutz« sie sich begaben. Friedrich Schenker steht gemeinsam mit Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann, Jörg Herchet und Georg Katzer als sogenannte »mittlere Generation« im Zentrum von Nina Noeskes Monographie zum Kreis der in der DDR ausgebildeten Komponisten im Umfeld von Paul Dessau. Schenker und Herchet waren als einzige tatsächlich Meisterschüler des Grandseigneur der Komponisten der DDR, die anderen standen neben vielen Künstlern und Wissenschaftlern der DDR, wie Karl Mickel, Heiner Müller, aber auch Fritz Hennenberg und Frank Schneider, im weitesten Sinne unter seinem Schutz. Damit war die Opposition zum mächtigsten Mann im Musikleben der DDR, dem Musikwissenschaftler, Komponisten und Politiker Ernst Hermann Meyer, bereits vorprogrammiert. Friedrich Schenker, von seinen Freunden Fritz genannt, um die Verwechslung mit dem anderen Friedrich im musikalischen Freundeskreis alias Frieder Goldmann zu vermeiden, spielte mehrere Rollen im Musikleben der DDR. Beim Rundfunk in Leipzig war er als Soloposaunist verpflichtet, zu Beginn der 60er-Jahre hatte er neben seiner Ausbildung zum Solisten und als Improvisator von Rang bei Günter Kochan und Fritz Geißler ergänzend Komposition studiert. Zudem war er Mitbegründer und Posaunist der »Gruppe Neue Musik Hanns Eisler«, welche sich wie kein anderes Ensemble in der DDR um Neue Musik verdient machte. Legendär ist die Uraufführung seiner szenischen Kammermusik *Missa Nigra* in Dresden 1978.

Als seine Sinfonie in Dresden zur Uraufführung angenommen worden war, stand Schenker bereits unter Beschuss. Sein *Stück für Virtuosen* (1970) war auf Kritik gestoßen. Konservative Kräfte im Komponistenverband versuchten, über Angriffe auf die jüngeren Freunde von Paul Dessau dessen Position im Musikleben der DDR zu schwächen. Schenker sollte zumindest vorläufig dem direkten Einfluss von Paul Dessau und seinem Kreis entzogen und in einer Art Patenschaft Fritz Geißler und Eberhard Lippold zugeführt werden, was jedoch letztlich die Meisterschülerschaft bei Dessau ab 1973 lediglich verzögern konnte. Schenker hatte ein feines Gespür, was er welchem Publikum zumuten konnte. Leipzig war durch die konsequente Hörerziehung durch Herbert Kegel mit »schrägen Tönen« wesentlich besser vertraut als Dresden. Bei den Philharmonikern erklang eher gemäßigt moderne Musik der Gegenwart. Schenker schrieb wahrscheinlich bewusst eines seiner zugänglichsten Stücke für die Uraufführung in Dresden. Ob ein direkter Kompositionsauftrag an Schenker von der Philharmonie erging, ließ sich bisher nicht nachweisen.
Der Weg bis zum Konzertabend gestaltete sich als »business as usual«.[28] Die Vorzeichen waren für Schenker in Dresden günstig, war er doch als 29-Jähriger 1971 mit dem Carl-Maria-von-Weber-Preis der Stadt für sein Fagott-Konzert ausgezeichnet worden.

Am 5.10.1971 schrieb Schenker in Vorbereitung eines Einführungstextes an Dieter Härtwig:
»Die Sinfonie (In memoriam Martin Luther King) *entstand 1969–70. Sie besteht aus zwei Teilen, die mehrere sinfoniesatzähnliche Gebilde zusammenfassen. Grundthema ist der Choral* Ein Feste Burg ist unser Gott, *der ja von Martin Luther stammt, und die Revolutionshymne der aufständischen Bauern während der Bauernkriege war. Die Parallelität der Ereignisse, Kampf der aufständischen Bauern und Kampf gegen Rassendiskriminierung in den USA, das Namenssymbol Martin Luther (einenteils als Schöpfer des Chorals, andernteils als Teil des Namens Martin Luther King, der wieder als Symbol für den Kampf der Neger in den USA steht) veranlasst mich, diesen Choral zu wählen. Die Formen sind vielfältig: Choral, Choralvariation, Toccata-, Passacaglia-Elemente und Sonatenhauptsatz- bzw. Rondo-Form. Choralintonation finden sich neben strenger und aufgelockerter Dodekaphonie, neben vom Jazz Beeinflusstem. Die Aktualität der Musik, die sich für den Kampf gegen Rassendiskriminierung engagiert, ist wohl offensichtlich. [nachträglich mit Blau zwischen die Zeilen geschrieben von anderer Hand: namentlich die weltweite Solidaritätsbewegung für Angela Davis] Möge dieser Funke auf den Hörer überspringen.«*

Der handschriftliche Nachtrag war nicht von Schenker, am 29.12.1971 schreibt Härtwig an Schenker in Leipzig:
»Im Einführungstext hielt ich es angesichts der Widmung und dem Anliegen Ihres Werkes für angebracht, auch einen Hinweis auf Angela Davis zu bringen und hoffe Sie damit einverstanden.«

Die Widmung an einen der führenden Köpfe der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 60er-Jahre – Dr. Martin Luther King – war eine der wohlerprobten Rückversicherungen für Komponisten in der DDR. Auch abwegige Kompositionen konnten die Bedenkenträger der Kulturadministration passieren, wenn sie sich – und sei es nur an der Oberfläche – einem in der DDR opportunen Ziel verschrieben: der Geschichte und Gegenwart der Klassenkämpfe, dem Antifaschismus oder, wie in diesem Falle, dem postkolonialen Kampf. Pate stand – nicht nur in dieser Widmungspraxis, sondern auch poetisch und ästhetisch – Paul Dessaus Gedenkstück *In memoriam Bertolt Brecht* (1956/57). Kurt Masur probte das komplexe Stück mit dem Orchester gründlich vom 11. bis 14.1.1972 jeweils von 9 bis 13 Uhr. Bei mindestens einer Probe war der ansonsten mit Orchesterdiensten ausgelastete Komponist zugegen.

Warum Teile des Publikums dem Stück mit so großer Ablehnung entgegentraten, lässt sich nur mutmaßen. Der geringere Kontakt mit Neuer Musik etwa im Vergleich mit Konzertbesuchern in Berlin oder Leipzig ist bereits angesprochen worden. Die geografische Lage Dresdens erschwerte es zudem, Radio und Fernsehen aus der Bundesrepublik zu empfangen, während etwa Radiohörer in Berlin und Brandenburg sich medial über die internationalen Strömungen der Neuen Musik informieren konnten. Die Skepsis der Kulturbürokratie gegenüber »schrägen Tönen«, die vergleichsweise geringe Hörerfahrung und das Leben im »Tal der Ahnungslosen« waren sicherlich Faktoren, die bei der unerwartet heftigen Reaktion des Publikums zusammenspielten. Natürlich hatte auch das Stück selbst Anteil an den Irritationen. Die Fallhöhe zwischen den schroff zerklüfteten Tutti-Passagen und den geradezu lieblichen, verschlungenen kammermusikalischen Episoden der Komposition erscheint brachial. Dennoch musste sich Schenker von der heftigen Publikumsreaktion mit empörtem Saal-Verlassen und Türenschlagen erst einmal erholen, wie er aus Leipzig an Härtwig in Dresden am 25.1.1972 schreibt:
»Nachdem sich bei mir innerlich wieder alles ziemlich beruhigt hat, was nicht heißt, daß nicht anderswo böse Diskussionen im Gange sind (Gerüchten nach), möchte ich mich nochmals sehr bei Ihnen und allen an der Aufführung Beteiligten (ich lege für das Orchester einen Brief bei) bedanken. Ich muss gestehen, es waren die aufregendsten Tage, aber schöne Tage, die ich um eine Uraufführung erlebt habe. Vorallem [sic], weil die Reaktion des Publikums so völlig unerwartet kam, handelt es sich bei der Sinfonie doch nicht um ein experimentelles Stück, vor allem provoziert es eigentlich nichts. Vom Orchester bin ich sehr angenehm überrascht worden, in solch kurzer Probenzeit, eine so gute Aufführung zustandezubekommen, wird wohl wenigen Orchestern der DDR gelingen. Besonders hervorheben muß man die Blechbläser, die ja härteste Aufgaben hatten und diese souverän lösten. Sehr dankbar muß ich nicht zuletzt Herrn GMD Masur sein, dem es großartig gelang, den oft so schwierigen großen Bogen (bei neuer Musik vor allem) über die 30 Minuten zu spannen, dabei ist das Durchalten dieser Spannung wohl das Wichtigste an der Sinfonie. […] (Ich sprach mit […] dem Peters-Chef. Er ist sehr bemüht, den Fall ›Schenker‹ vor allem in Berlin beim VdK aus der Welt zu schaffen, Peters steht ja voll hinter der Sinfonie)«.

Festsaal im alten Kulturpalast, 1977

Ein Skandal bedeutete in der DDR eben nicht nur – wenn auch negative – maximale Aufmerksamkeit, sondern konnte zugleich der Anlass für eine der zahllosen Erziehungsmaßnahmen gegenüber Künstlern in der DDR werden.

An seine Kollegen im Orchester legte er besagtes Schreiben bei, datiert Leipzig, den 25.1.1972:
»Sehr geehrte Kollegen! Sie haben mit mir und meiner Sinfonie eine aufregende Uraufführung erlebt. Ich muß gestehen, daß mich die Reaktion einiger Hörer etwas überraschte, aber der Weg der neuen Musik ist oft dornenreich. Nach dem Sonnabendkonzert bin ich geneigt anzunehmen, daß das Stück doch Erfolg hatte. Dazu haben Sie und Herr Generalmusikdirektor Masur mir verholfen. Ich bewundere Ihren Einsatz für neue Musik, haben Sie doch auch eins der progressivsten Konzertprogramme der DDR. Als Komponist neuerer Musik kann man sich nicht mehr wünschen, als von Ihnen aufgeführt zu werden, da Sie selbst mit so kurzen Probenzeiten hervorragende Aufführungen zustande bringen. Ich möchte mich sehr herzlich für diese Leistung bei Ihnen bedanken und kann mir nur wünschen, wieder eine Aufführung bei Ihnen zu erhalten.«

Im Nachgang der beiden Aufführungen des Stückes gingen Hörerzuschriften mit sehr unterschiedlichen Meinungen ein. Ein langjähriger Anrechtsinhaber, Hans George, schreibt über das »halbstündige Machwerk«:
»Auch wenn seitdem Tage vergangen sind bin ich noch immer – vor Verärgerung – innerlich aufgewühlt, daß dem Konzertbesucher, der nach verantwortungsbewußter und sinnvoller Arbeit Entspannung sucht, so etwas als gute Musik angeboten werden darf. Die sonst vorbildlich disziplinierten Konzertbesucher reagierten in der Masse auf diese Zumutung durch Unruhe, spontanes Verlassen des Saales und zuletzt durch Pfiffe, Buuh- und Pfui-Rufe. (...) Ich frage mich aber auch, wie sich ein solch berühmter Klangkörper unter der verdienstvollen Leitung seines Chefdirigenten dazu hergibt, Töne zu interpretieren, die nur auf Dissonanzen aufgebaut sind und bei denen das Einstimmen der Instrumente vor dem Konzert noch als Ohrenschmaus empfunden werden kann. Man sollte annehmen, dass der Veranstalter bei seiner Programmgestaltung in erster Linie davon ausgeht, dem Konzertbesucher einige erholsame Stunden zu bieten.«

Dr. Carl Siedel schreibt aus Dresden am 25.1.1972:
»Ich finde es takt- und rücksichtslos, ein solches Lärmstück wie das von Friedrich Schenker im 5. Philharmonischen Konzert den Konzertbesuchern vorzusetzen. Das ist keine Musik mehr sondern einfach bloß Lärm, gemacht mit Musikinstrumenten und Schlagzeug, durch ein hochqualifiziertes Orchester, das sich für so etwas gar nicht hergeben sollte. Wenn diese Art Musik Ausdruck einer neuen Gesellschaftsordnung sein soll, dann kann einem angst und bange vor der Zukunft werden. Ein Chaos von Dissonanzen!«

Alle Zuschriften sind Zeugnisse des großen Selbstbewusstseins der Abonnenten und ihrer tiefen Verbundenheit mit dem Klangkörper. Neben der Empörung und der Forderung nach Unterhaltung und Entspannung nach anstrengenden Arbeitstagen stehen überaus ausgewogene und konstruktive Zuschriften wie diejenige von Maria und Andreas Zweynert aus Dresden vom 19.1.1972 an Kurt Masur:
»Als Anrechtsinhaber für die Philharmonischen Konzerte möchte[n] wir Ihnen und Ihren Musikern herzlich für Ihren unbeirrbaren Einsatz für die Neue Musik und Neuschöpfungen der jungen Komponistengeneration der DDR danken. Anlaß ist uns das mehr als enttäuschende Verhalten des Publikums bei der Uraufführung der Sinfonie von Friedrich Schenker im 5. Philharmonischen Konzert. Es tut uns leid, daß die Besucher Ihre Mühe sowie das Suchen der Künstler nach neuen Aussageformen nicht zu schätzen geschweige zu unterstützen wissen. Dabei identifizieren wir uns keineswegs mit jeder Musikaussage. Es wird sich auch hier wie überall nur das Gültige durchsetzen. Wir bitten Sie herzlich, an Ihrem Vorhaben festzuhalten, jeweils auch neue Musik zur Kritik zu stellen.«

Die Skepsis der Kulturbürokratie gegenüber »schrägen Tönen«, die vergleichsweise geringe Hörerfahrung und das Leben im »Tal der Ahnungslosen« waren sicherlich Faktoren, die bei der unerwartet heftigen Reaktion des Publikums auf Schenkers Sinfonie zusammenspielten.

Der Kulturpalast am Tag der Eröffnung, 7. Oktober 1969

Musiker der Philharmonie – der Konzertmeister Eberhard Friedrich - begutachten das Stück nach der Uraufführung wohlwollend kritisch:
»Doch darüber hinaus geht es in der Sinfonie unseres Erachtens um die Auseinandersetzung zwischen Gewalt und Gewaltlosigkeit überhaupt [...]. Dieser Inhalt ließ sich nicht mit herkömmlichen Mitteln in der Musik umsetzen. Die klanglichen Mittel des Komponisten sind schroff, peinigend bis zur Unerträglichkeit. Den Hörern soll in eindringlicher Weise klar werden, daß sie an diesen Ereignissen nicht vorbeikommen, sie sollen selbst damit konfrontiert werden.«

Die Zusammenarbeit zwischen Schenker und der Dresdner Philharmonie ging ungeachtet des Skandals weiter. Der Publizist Wilm Burghardt[29] wendete sich an Dieter Härtwig und schickte ihm einen Aufsatz, in dem er den Kontext ausbreitete, der vielen Musikhörern in der DDR in seinen Augen fehlte. Er erinnert zudem daran, dass bei einer Dresdner Aufführung von Schostakowitschs Siebter Sinfonie einige Zuhörer den Saal verlassen hätten:
»Die ›grausame Wirklichkeit‹ ist es, die den Hörer schockiert, wie in der Malerei Otto Dix Triptychon (Der Krieg) *und Hans Gundig* Triptychon (Das Tausendjährige Reich). *Die Dresdner Zuhörer der* Leningrader Sinfonie *vor etwa siebzehn Jahren gingen während des ersten meisterhaften Satzes aus dem ›Großen Haus‹, weil sie die grausame Wahrheit nicht ertragen konnten oder wollten – nicht wegen der ›modernen‹ Fassung! – ; heute haben wir mehr Abstand vom Geschehen denn seinerzeit, obwohl wir Deutschen uns des Verbrechens von 1939–1945 auch heute noch zu schämen haben. [...] Die Dresdner Hörer des Konzerts von Schenker wollten nicht mit der Nase auf die grausame Wirklichkeit gestoßen werden (Weshalb sonst die Buhrufe?).«*[30]

Schenker erhält zehn Jahre später den Auftrag für sein Orchesterwerk *Dona nobis pacem* anlässlich des 40. Jahrestages der Zerstörung Dresdens.

Folgende Erklärung formulierten die Dresdner Philharmoniker anlässlich der Konzerte am 25. und 31.10.1989, welche im lang zuvor gedruckten Programmheft ausgewiesen sind als »Festkonzert 40 Jahre DDR – 20 Jahre Kulturpalast Dresden«. In alter Dresdner Tradition stand bei Festkonzerten Beethovens Neunte auf dem Programm. Der Text wurde von Orchestervorstand Volker Karp vor der Aufführung vorgetragen:

»Während unseres Japan-Gastspiels waren wir aus 12000 km Entfernung gezwungen zu sehen, wie sich vor den Augen der Weltöffentlichkeit unser Staat in eine beschämende Lage gebracht hat. Als wir Tage später die von unserem Volk erstrittenen Anzeichen einer Wende vernehmen konnten, traten wir den Rückflug in gespannter Erwartung an. Und unsere Hoffnung hat sich bestätigt: Das Land, das wir verlassen hatten, war ein anderes als das, was wir nach knapp 3 Wochen vorfanden. In der heutigen Situation können und wollen wir die Neunte Sinfonie von Ludwig van Beethoven nicht mehr so interpretieren, wie es in den vergangenen 40 Jahren üblich geworden war: als einen der vielen Festakte, in denen die Staats- und Parteiführung die Idee der Menschheitsverbrüderung als eine von ihr geschaffene Realität für sich vereinnahmte. Auch wir waren allzu oft geneigt, uns an den Klängen der Neunten Sinfonie nur zu berauschen. Versuchen wir, diese Musik für uns neu zu entdecken. Deshalb wollen wir mit unserer Aufführung heute ein anderes, ein neues Zeichen setzen: Wir rufen auf, im Tätigsein dafür, daß wir alle in unserer Heimat eine lebenswerte Zukunft finden können.«

Der Mauerbau im August 1961 war nur das sichtbarste Zeichen für die Abschottung der DDR gegenüber dem internationalen Austausch der Menschen, Waren und Ideen. Mit dem Mauerfall wurde die DDR von der Globalisierung erfasst, wobei sich nicht wenige Akteure auf dem Gebiet der Ökonomie, aber auch Wissenschaft als international nicht konkurrenzfähig erwiesen. Nicht so die bedeutenden Theater, Opernensembles und Orchester des kleineren deutschen Staates. Das Verhältnis zwischen Trägern des künstlerischen und kulturellen Lebens und der regierenden Einheitspartei in der DDR war höchst komplex gewesen. Seit Gründung der DDR bemühte sich die Regierung in vergleichbarem Maße um die Künstler und Intellektuellen, wie sie sie zu kontrollieren versuchte. Der erste sozialistische Staat auf deutschem Boden bedurfte gleichermaßen der Legitimation durch Kunst und Kultur wie der Künstler und Intellektuellen zur Schaffung einer kulturellen und nationalen Identität sowohl nach innen wie nach außen. Die Führungselite der ersten Generation um Walter Ulbricht, aber auch die zweite um Erich Honecker hatten die Ideale der Arbeiterbildungsvereine der Zwischenkriegszeit verinnerlicht. Letztlich war die kulturelle Decke, nach der sie sich streckten, eine zutiefst bürgerliche. Generell scheint die These nicht abwegig, dass es sich im gesamtdeutschen Vergleich bei der DDR um die »bürgerlichere« der beiden Gesellschaften, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg bildeten, gehandelt haben dürfte. In der DDR klangen die Arbeiter-Sinfoniekonzerte, wie sie etwa Arthur Nikisch in Leipzig eingeführt hatte, lange nach. Beethovens Neunte zu festlichen Anlässen war gesetzt. Dem Gedanken der kulturellen Bildung bzw. Identitätsstiftung im Inneren korrelierte der Wunsch der Repräsentation nach außen. Die Theater, Opern, Chöre und Orchester der DDR hatten schon lange das »Weltniveau« erreicht, das Walter Ulbricht immer wieder vor allem im Hinblick auf die Schwerindustrie und die Konsumgüterindustrie beschworen hatte.
Das Berliner Ensemble, das Gewandhaus, die beiden Dresdner Spitzenorchester und Tanztheater à la Palucca waren international bekannte Markenartikel.

Das geflügelte Wort vom »Musikland DDR« war eben nicht nur ein geschickter Akt symbolischer Politik in Zeiten des »Kalten Krieges«, sondern eine Realität: Nirgendwo auf der Welt dürfte die Dichte von Profiorchestern höher gewesen sein als dort.

Graffito am Berliner Schlossplatz, Abriss des Palasts der Republik, 2008

Im gleichen Maße, wie diese Ensembles zur internationalen Aussöhnung nach Krieg und Völkermord beitrugen und versöhnliche Töne im zeitweise eisigen politischen Klima zwischen Ost und West unter den Vorzeichen des »Kalten Krieges« anschlugen, mehrten sie auch das Ansehen eines Staates, welcher dem politischen Alleinvertretungsanspruch der Bundesrepublik eine Art kulturellen Alleinvertretungsanspruch seitens der DDR entgegensetzte. Die ungezählten Kranzniederlegungen, welche den Dresdner Philharmonikern bei ihren Auslandsreisen staatlicherseits aufgegeben worden waren, stellten neben der symbolischen Politik auch Gelegenheiten dar, in fremden Ländern mit fremden Menschen ins Gespräch zu kommen. Wenige Jahre nachdem Hitlerdeutschland Frankreich überfallen hatte, mit einer französischen Solistin und einem deutschen Orchester vor einem französischen Publikum zu gastieren, war ein starkes Zeichen.

Zugleich stellt es heute eine Herausforderung dar, zu begreifen, welche Rolle ein Orchester, das die Welt bereisen durfte, während das Publikum bestenfalls bis Budapest oder allerhöchstens Moskau kam, wiederum als kultureller Botschafter im eigenen Lande spielte.

oben und rechts →
Die Dresdner Philharmonie auf Tournee in Westdeutschland, ca. 1950

Liest man die erste Festschrift der Dresdner Philharmonie mit den verzückten Beschreibungen der Reisen nach Italien oder China, blättert man die sorgfältig archivierten Fotoalben und einzelnen Abzüge durch, mit welchen manche Orchestermusiker kunst- und liebevoll die Reisen dokumentierten, liest man die launigen Berichte über Triumphe und Enttäuschungen des in Rumänien wie in der Bundesrepublik Deutschland gleichermaßen exotisch wirkenden Orchesters aus der DDR, bekommt man ein Gefühl dafür, dass Kunst und Künstler im Staatssozialismus eben doch eine geringfügig andere Rolle spielten als etwa zeitgleich im Westen. Die Künstler und Intellektuellen, die ins sozialistische wie nichtsozialistische Ausland reisen durften, waren Wanderer zwischen den Welten. Die Geschichte der Dinge, die sie aus dem für viele ihrer Mitbürger unerreichbaren Westen mitbrachten, ist bisher ebenso wenig geschrieben, wie die Geschichten, die sie erzählten, gesammelt sind.

Die Philharmoniker und viele ihrer Schwesterensembles in der DDR teilten nicht das Schicksal von Kombinaten, die sich auf dem Weltmarkt nicht behaupten konnten. Sie waren international gut vernetzt, die Partnerschaft mit Hamburg führte zu gemeinsamen Konzerten in der dortigen Laeiszhalle schon kurz nach der Wende.

Abermals konnten sich die beiden bedeutenden Orchester aus Dresden in Zeiten eines großen politischen Umbruchs behaupten. Mit der Sanierung und Um- und Neugestaltung des Kulturpalasts sollte der Dresdner Philharmonie sogar noch eine Schärfung ihres Profils gelingen. Nach der Wende war auch der internationale Markt für Orchestermusiker und Dirigenten gänzlich offen. Eines war mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Ende des »Kalten Krieges« jedenfalls schlagartig vorbei: Der Bonus des Exotischen, dass selbst in der von der Sowjetunion gegängelten kleinen DDR nicht nur hervorragend das klassisch-romantische Repertoire gepflegt wurde, sondern auch ein lebendiges zeitgenössisches Musikleben blühte, mit einer respektablen Zahl von Kompositionsaufträgen, Ur- und Erstaufführungen. Die Wende schuf eine neue und fruchtbare internationale Konkurrenzsituation und spornte das Orchester abermals an. Manches ging aber auch verloren, die Konzerte unter freiem Himmel oder jene in Betrieben verschwanden aus dem Programm. Die Organisationstrukturen des »Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR« – eher den skandinavischen Komponistenverbänden verwandt, als den Berufsvertretungen in der alten Bundesrepublik – erwiesen sich als nicht überlebensfähig im wiedervereinigten Deutschland. Was als Instrument der Kontrolle begonnen hatte, war in den letzten zwei Jahrzehnten der DDR zu einer riesigen Subventionsmaschinerie mutiert. Die Zahl der Erst- und Uraufführungen sowie Kompositionsaufträge spätestens seit der Ära Masur in der ganzen Bandbreite zwischen einer »gemäßigten Dresdner Moderne« und der Avantgardekompositionen aus dem Umfeld von Paul Dessau und Herbert Kegel macht heute staunen. Das geflügelte Wort vom »Musikland DDR« war eben nicht nur ein geschickter Akt symbolischer Politik in Zeiten des »Kalten Krieges«, sondern eine Realität. Nirgendwo auf der Welt dürfte die Dichte von Profiorchestern höher gewesen sein als im kleineren deutschen Staat. Desgleichen dürfte es wohl kaum einen Ort auf der Welt gegeben haben, wo derart viele Komponisten vom Schlage Finkes, Thilmans oder Kunads von ihren Arbeiten für den Konzertsaal ein auskömmliches Leben hatten führen können. Jene Komponisten, die vom immer latent modernefeindlichen Kurs der Musikpolitik der DDR profitiert hatten, empfanden die Wende als Daseinszäsur ähnlich wie einst den Mauerbau. Rainer Kunad hatte 1985 erfolgreich die Entlassung aus der DDR-Staatsbürgerschaft beantragt und sich in Tübingen niedergelassen, von wo aus er enttäuscht am 23.1.1991 an die Dramaturgie der Dresdner Philharmonie schrieb:

»Es scheint, daß es mir gegenwärtig unmöglich ist, in Dresden wieder aufgeführt zu werden. Der neue Intendant der Oper spricht sogar von 1995/96, was die Aufführung neuer Opern anbelangt. Ich werde bei so ungünstigen Voraussetzungen auch nicht nach Dresden zurückkehren, vielmehr jetzt das Haus verkaufen. Es schmerzt, nach sieben Jahren des künstlerischen Ausgesperrtseins keine Rehabilitierung erfahren zu dürfen.«

Andere, die in der DDR größere Umwege genommen hatten als etwa Kunad, beispielsweise der Dresdner Jörg Herchet, erlebten nach der Wende zuweilen Akte der Handreichung, wenn nicht der Wiedergutmachung.

Notiz:
Dieser Artikel ist etwas gekürzt. Der vollständige Text mit Kapiteln zu den Äras von Masur und Kegel erscheint in der Online-Fassung.

Die Philharmoniker und viele ihrer Schwesterensembles in der DDR teilten nicht das Schicksal von Kombinaten, die sich auf dem Weltmarkt nicht behaupten konnten.

Vor der Aufführung der Neunten Sinfonie von Beethoven in Peking unter Heinz Bongartz, 11. Oktober 1959

»Haben die Philharmoniker heute noch den feurigen Geist? – Den haben sie noch, auch wenn sie sich verändern … Es ist nicht mehr diese Familie, wie ich sie zu DDR-Zeiten erlebte. Aber bei den Dresdnern ist das gemeinsame Wollen, der Ehrgeiz zur Qualität immer noch da, wie es ihn immer gegeben hat.«

(KURT MASUR IM INTERVIEW MIT DER »SÄCHSISCHEN ZEITUNG«, 24.10.1998)

1990

ÖFFNUNG
INTENDANZ
INTERNATIONALE DIRIGENTEN
TOURNEEN
FREAKQUENCY
INTERIM
WELTKLASSE-KONZERTSAAL
NEUE AUFGABEN
ORGEL
SCHULPATENSCHAFT IM
SOZIALEN BRENNPUNKT
MEDIEN
BEETHOVEN,
SCHOSTAKOWITSCH –
CD-GESAMTEDITION

2020

1990 BIS 2000 →
Eine Stadtgesellschaft erfindet sich neu, Stadtverwaltung und Kulturverwaltung werden neu aufgebaut. Kultureinrichtungen werden infrage gestellt, bewahrt, umgebaut, teilweise privatisiert, übernommen. Es sind Jahre der Rückbesinnung, der Aufarbeitung, der Traditionspflege, der Sanierungen und Rekonstruktionen.

1990/91 →
In der Aufbruchstimmung der Nachwendezeit finden ausgedehnte Tourneen in die alten Bundesländer und ins europäische Ausland statt.

1991 →
Der Kronensaal im restaurierten Schloss Albrechtsberg wird zum festlichen Rahmen für die Kammerkonzerte.

1992 →
Die Dresdner Philharmonie wird als Regiebetrieb »nachgeordnete Einrichtung« der Landeshauptstadt. Dr. Olivier von Winterstein ist der erste Intendant.

5. SEPTEMBER 1992 →
Debüt von Michel Plasson bei der Philharmonie.

SEPTEMBER 1992 →
Tournee nach Südamerika mit Jörg-Peter Weigle und Michel Plasson.

1993 →
Die Dresdner Philharmonie spielt erstmals beim Neujahrsempfang des Oberbürgermeisters. Dieses Konzert wird zu einer festen Tradition.

Erste Japan-Tournee seit der Wende.

1994 →
Im Rahmen einer USA-Tournee debütiert das Orchester in der Carnegie Hall.

Konzertmeister Ralf-Carsten Brömsel und Solo-Trompeter Mathias Schmutzler übernehmen die Leitung des Philharmonischen Kammerorchesters.

1994/95 →
Intendant Dr. Olivier von Winterstein gewinnt Michel Plasson als Chefdirigent. Juri Temirkanow wird zum Ersten Gastdirigenten, Kurt Masur zum Ehrendirigenten ernannt. Damit ist nach der Wende erstmals ein internationaler Dirigent an der Spitze der Dresdner Philharmonie, nachdem es in der DDR nur dem Gewandhausorchester, der Berliner Staatskapelle und der Staatskapelle Dresden erlaubt gewesen war, einen ausländischen Dirigenten als Chef zu wählen.

JURI TEMIRKANOW

Aus den Berichten der Musiker: *»Das ganze Orchester liebte ihn, alle fühlten sich wohl bei ihm und holten das Beste aus sich heraus. Er brachte es fertig, in den Proben kaum zu sprechen und alles nur mit den Händen, seiner Mimik und mit den Augen zu zeigen.«* Ein Abonnent schreibt: *»Besonders beliebt waren in dieser Zeit beim Publikum die häufigen, meist süffigen Auftritte mit den ›Ballett-Einlagen‹ des russischen Dirigenten Juri Termikanow.«*

oben → Juri Temirkanov,
Erster Gastdirigent, 1994–2001
unten → Intendant
Dr. Olivier von Winterstein,
1992–2004

unten → Chefdirigent Michel Plasson, 1994–2004
rechts oben → Yehudi Menuhin, 1997
rechts unten → Prof. Dr. Dieter Härtwig bei einer Konzerteinführung, 1970er-Jahre

3. SEPTEMBER 1994 →

»Durchaus gelungenes Antrittskonzert des neuen Chefdirigenten Michel Plasson.« (»DNN«)
»Mit seinen 60 Jahren ist Plasson kein Heißsporn mehr, dafür aber ausgestattet mit reichen künstlerischen Erfahrungen …« (»FP«)

Die Zuschauerzahlen wachsen gegenüber 1991/92 um ca. 40 Prozent. Die Dresdner Philharmonie setzt auf verstärkte Medienarbeit, gibt Open-Air-Konzerte und wirbt als Musikbotschafterin auf Reisen für Dresden. Die »Philharmonischen Blätter« beginnen zu erscheinen.

FEBRUAR 1995 →

Die Dresdner Philharmonie gastiert in Israel. Es ist das einzige Gastspiel eines deutschen Orchesters im Gedenkjahr »50 Jahre Ende des Zweiten Weltkrieges«.

20. MAI 1995 →

Michel Plasson dirigiert das *War Requiem* von Benjamin Britten. *»Unspektakulär, eindringlich und ungemein berührend wurde die Warnung unter Plasson. Noch lange klang sie nach.«* (»Die Welt«)

1995 →

Die Dresdner Philharmonie wird 125 Jahre alt. *»Sehr gewichtig ist … das Geburtstagsgeschenk der Stadt: Der Kulturpalast am Altmarkt wird zum Konzerthaus der Philharmonie umgebaut.«* (»FP«)

Kurt Masur dirigiert die Festkonzerte mit Beethovens Neunter Sinfonie. Das Jubiläum wird außerdem mit Auftragswerken, CD-Produktionen und Wiederauflagen historischer Aufnahmen, einer neuen Chronik und einer Ausstellung gefeiert.

8./9. DEZEMBER 1995 →

Die konzertante Aufführung von *Herzog Blaubarts Burg* (Bartók) unter Plasson ist *»einer der ganz großen, der besonders bewegenden Abende im Dresdner Kulturpalast.«* (»FP«)

OKTOBER 1996 →

Die Dresdner Philharmonie geht auf Südamerika-Tournee.

1997 →

Kurt Masur verlässt Leipzig in Richtung New York und dirigiert zuvor noch einmal in Dresden:
»In Leipzig, so war am Rande zu hören, wolle Masur nicht mehr dirigieren. Nach Dresden käme er aber gerne wieder. Ätsch!« (»Mopo«)

Roderich Kreile wird Kreuzkantor. Eine gemeinsame Japan-Tournee mit der *h-Moll-Messe* und der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach steht am Beginn der langjährigen Zusammenarbeit. In nachhaltiger Erinnerung bleibt dabei auch die Mitwirkung von Peter Schreier als Solist.

6. DEZEMBER 1997 →

Marek Janowski ist das erste Mal zu Gast.
»Man wurde hier Zeuge von Klangereignissen, die man in solch faszinierender Weise noch nicht gehört hatte. Verantwortlich dafür zeichnet ein Dirigent der Extraklasse, der die Philharmoniker in staunenswerte Klangwelten entführte.« (»DNN«)
»Wenn die beiden Schlußsätze nicht so unter die Haut gingen, wie man es erwarten könnte, dann lag es an den Unzulänglichkeiten des Raums. Der Dresdner Kulturpalast verschluckt einfach vieles.« (»SZ«)

1998/99 →

Mit »Dresdner Philharmoniker – anders« wird ein neues Veranstaltungsformat etabliert.

16. MAI 1998 →

Ravels *L'enfant et les sortilèges* und *L'heure espagnole* sind für viele Musiker ein Höhepunkt der Ära Plasson:
»Traumhafte Klangwelten entstanden in dem Projekt mit den Kurzopern von Ravel.« (Ein Orchestermitglied)

24. OKTOBER 1998 →

»Haben die Philharmoniker heute noch den feurigen Geist? – Den haben sie noch, auch wenn sie sich verändern.… Es ist nicht mehr diese Familie, wie ich sie zu DDR-Zeiten erlebte. Aber bei den Dresdnern ist das gemeinsame Wollen, der Ehrgeiz zur Qualität immer noch da, wie es ihn immer gegeben hat.« (Kurt Masur im Interview, »SZ«)

5. DEZEMBER 1998 →

Rafael Frühbeck de Burgos debütiert bei der Dresdner Philharmonie. *»Sein Dirigat war keineswegs schlecht, aber es verriet wenig Persönlichkeit.«* (»SZ«)

FÖRDERVEREIN DRESDNER PHILHARMONIE E. V.

Am 23. August 1994 gründet sich der »Förderverein Dresdner Philharmonie e. V.« Der Verein knüpft an seine Vorgängerin, die »Gesellschaft zur Förderung des Philharmonischen Orchesters« an, die von 1915 bis 1923 das Orchester unterstützte. Wieder sind es Dresdner Bürger, die sich für das Musikleben privat oder als Firma einsetzen. Ab 2002 engagiert sich der »Förderverein« in der Initiativgruppe für den Konzertsaalneubau. Als klar wird, dass keine Orgel vorgesehen ist, ergreift der Verein mit seinem Geschäftsführer Lutz Kittelmann die Initiative und sammelt erfolgreich Spenden.

RUDOLF BUCHBINDER

In zahlreichen Konzerten entsteht von 1994 bis 2010 eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Rudolf Buchbinder. *»Als Rudolf Buchbinder 2008 mit der Dresdner Philharmonie im Kulturpalast alle Klavierkonzerte Beethovens an einem Wochenende aufführte, waren sich Musiker und Publikum einig, etwas Besonderes erlebt zu haben.«* (SZ)

YEHUDI MENUHIN

1995 bis 1998 ist Menuhin häufiger Gast der Dresdner Philharmonie als Dirigent mit Sinfonien von Haydn, Mendelssohn und Brahms und unter anderem mit Augustin Hadelich als jugendlichem Solisten. Er wird als »Botschafter der Menschlichkeit« bejubelt. Gemeinsam mit dem Kreuzchor gibt die Philharmonie 1998 ein Gedenkkonzert für Yehudi Menuhin.

DIETER HÄRTWIG

Im Rahmen eines Konzerts am 15. Juni 1997 unter der Leitung von Juri Temirkanow wird der langjährige Chefdramaturg verabschiedet. Härtwig verlässt die Dresdner Philharmonie nach über dreißig Jahren hingebungsvoller Arbeit für das Orchester. Er hat dramaturgische Weichen gestellt, die Programmhefte auf ein neues Niveau gehoben und zwei umfangreiche Jubiläumsschriften verfasst (100 Jahre und 125 Jahre Dresdner Philharmonie).

links → Probe in der Kölner Philharmonie mit Marek Janowski, 31. März 2003
rechts → Chefdirigent Marek Janowski, 2001–2003

JULIA FISCHER

Julia Fischers Debüt ist der Beginn einer langen künstlerischen Partnerschaft mit der Dresdner Philharmonie, die bis heute anhält. Unvergessen sind die USA-Tournee mit Rafael Frühbeck de Burgos und zahlreiche Konzerte und Tourneen unter der Leitung von Michael Sanderling, unter anderem als »Artist in Residence«, bei der Einweihung des neuen Konzertsaals, beim Dresdner Finale von Sanderling und der Abschlusstournee in Asien 2019.

5. JUNI 1999 →

Janowski engagiert als Solistin die sechzehnjährige Julia Fischer. *»Großer Atem und große Klarheit … Die Herzlichkeit, mit der Marek Janowski vom Publikum empfangen wurde, erlaubt den Schluß, daß man mit seiner Wahl zum Chefdirigenten der Philharmonie ab 2001 sehr einverstanden ist. … wie Janowski Mozart bot, war großartig.«* (»SZ«). *»Triumph für Janowski«* (»Mopo«)

JAHRTAUSENDWENDE 1999/2000 →

Mit einer »Jahrtausendnacht« feiert die Dresdner Philharmonie ins neue Millennium. Das Publikum tanzt auf dem »Philharmonischen Ball«. »Tischkonzerte« unter der Leitung von Konzertmeister Wolfgang Hentrich knüpfen an Formate in frühen Jahren des Gewerbehausorchesters an.

29. JANUAR 2000 →

Janowski dirigiert Bruckners Fünfte Sinfonie in Kombination mit *Ein Überlebender aus Warschau* von Schönberg. *»Bruckner noch nie so gehört« … »So hoch konzentriert spielend und derart einheitlich in Artikulation und Phrasierung war die Philharmonie selten zu erleben«* (»SZ«) *»Sternstunde mit künftigem Chef« … »Ich ahne, ich glaube, ich weiß es – wir gehen mit Janowski guten Zeiten entgegen.«* (»DNN«)

16. BIS 18. MÄRZ 2000 →

Das Orchester unternimmt eine Kuba-Tournee mit Gerd Albrecht und Kolja Blacher. Auf der Konzertsaalbühne in Havanna klafft ein riesiges Loch, sodass zunächst nur ein Kammerensemble auftreten kann.

7. SEPTEMBER 2000 →

»Donnerschlag des Marek Janowski« … »So spannend sind wenige Konzerte.« (»SZ«). *»Lange nachwirkendes Hörgeschenk«* (»DNN«)
Ein Orchestermitglied: *»Höhepunkte mit Marek Janowski waren u. a. ein Programm mit allen Bartók-Klavierkonzerten an einem Abend. Es war ein Sonderkonzert ohne Vorverkauf: eine Woche vor der Aufführung wurden die Anrechtsinhaber schriftlich eingeladen, für 9 DM eine Karte inkl. Sekt zu kaufen (Idee von Intendant Dr. O. von Winterstein, bekennender Champagnerliebhaber) und das Konzert war am Tag darauf ausverkauft – in Zeiten ohne Email und Co.! Der Solist Barry Douglas und das Orchester unter Janowski waren so überragend, dass das oft unbelehrbare, aber treue Publikum mucksmäuschenstill war und über dem Abend eine besondere, positive Spannung lag.«*

20. DEZEMBER 2000 →

Janowski dirigiert ein Konzert für den Wiederaufbau der Frauenkirche im Hauptraum der Ruine.

1. JANUAR 2001 →

Janowski tritt sein Amt als Chefdirigent und künstlerischer Leiter an. Von Beginn an überrascht er mit einer enormen Steigerung der Leistungsfähigkeit des Orchesters. Mit mustergültigen Interpretationen und mit seinem Engagement für die klassische Moderne setzt er neue Maßstäbe.

oben → Heike Janicke und Wolfgang Hentrich, Erste Konzertmeister, 2004
darunter → Kronensaal im Schloss Albrechtsberg. Hier fanden 1991–2020 die Kammerkonzerte der Dresdner Philharmonie statt.
unten → Konzert mit Marek Janowski und Julia Fischer im Leipziger Gewandhaus, 22. Februar 2003

linke Seite → Rafael Frühbeck de Burgos, 2005
rechte Seite oben → Philharmonisches Kammerorchester, 2003
und Walter Weller, 2007
rechte Seite unten → Die Neue Synagoge und Die große Elbeflut auf dem Theaterplatz, 2002

2001 →
Die Neue Synagoge wird eingeweiht. 2002 wird sie als »Europäisches Gebäude des Jahres« gewürdigt.

13. JANUAR 2001 →
Mit Haydns *Schöpfung* beginnt Marek Janowski seine Amtszeit. *»Verblüffendes Ereignis«*– *»Einigermaßen verblüfft konstatiert man, dass dieser Dirigent offenbar alles kann.«* (»SZ«)
»Marek Janowski gehört zu den wenigen Dirigenten, die mit der ärgerlichen Raumakustik des Kulturpalastes zurechtkommen und ein fast unerklärliches Gespür für untadelige Klangbalance besitzen.« (»DNN«)

16. JUNI 2001 →
Ein Programm zu Schönbergs 50. Todestag mit den *Variationen für Orchester*, *Verklärte Nacht* und *Erwartung* konzertant hinterlässt einen starken Eindruck: *»Umso beeindruckender war das tausendfarbige Klangpanorama, das Janowski ausbreitete.«* (»DNN«)

1. SEPTEMBER 2001 →
Die neue Saison beginnt mit einer »Hommage à Igor Strawinski« zum 30. Todestag. *»Ein Janowski-Programm … kitzelt den Zuhörer an Nerven, die er vielleicht noch gar nicht bei sich selbst kannte …«* (»DNN«)

2002 →
Eine »Initiativgruppe neuer Konzertsaal« wird gegründet. Ihr gehören unter anderem Konzertmeister Wolfgang Hentrich, Orchestervorstand Günther Naumann, Pressereferentin Sabine Grosse, Intendant Olivier von Winterstein und später der Geschäftsführer des Fördervereins, Lutz Kittelmann, an. Initiativkonzerte finden statt. Bald bekennt sich auch die Staatskapelle zur »Initiative«.

Ab 2002 liegt die Leitung des Philharmonischen Kammerorchesters in den Händen von Wolfgang Hentrich. Durch eine ideenreiche Programmgestaltung begeistern die »Dresdner Abende«. Zu einer Tradition werden die gemeinsamen Konzerte mit dem Dresdner Kreuzchor. Erfolgreiche Auftritte gibt es mit Marek Janowski, Rudolf Buchbinder, Ludwig Güttler, Håkan Hardenberger, Andreas Scholl. Ein besonderes Engagement für Kinder und Jugendliche ergänzt die Arbeit.

AUGUST 2002 →
Eine »Jahrhundertflut« der Elbe zerstört oder beschädigt große Bereiche der Innenstadt in Flussnähe, aber auch in anderen Stadtteilen; davon sind Wohnviertel ebenso betroffen wie historische Gebäude. Die Flut führt die Gefährdung der historischen Bausubstanz noch einmal vor Augen.

Am 25. August spielt die Dresdner Philharmonie mit dem Kreuzchor ein Benefizkonzert für die Flutopfer.

JUNI 2003 →
Die Tradition konzertanter Opernaufführungen setzt Hartmut Haenchen mit *Corregidor* von Hugo Wolf fort. Bei den Dresdner Musikfestspielen finden Open-Air-Konzerte unter Walter Weller statt.

2003/04 →
Eine Kooperation mit dem Heinrich-Schütz-Konservatorium beginnt. Später wird eine Patenschaftsvereinbarung mit dem Dresdner Jugendsinfonieorchester geschlossen.

29. NOVEMBER 2003 →
Rafael Frühbeck de Burgos leitet als Erster Gastdirigent und designierter Chefdirigent ein Programm mit Werken von Mozart und Strauss. *»Diese überlegene Nonchalance dürfte das Besondere dieser Interpretation gewesen sein und darf als ein sehr willkommener Appetithappen für die künftigen Konzerte von Frühbeck de Burgos bei der Philharmonie betrachtet werden.«* (»DNN«)

31. DEZEMBER 2003 →
Marek Janowski beendet seinen Vertrag als Chefdirigent und künstlerischer Leiter, da der ihm zugesicherte Neubau eines Konzertsaals nicht realisiert wird. Zu seinen letzten Konzerten als Chefdirigent schreiben die Zeitungen: *»Vor drei Jahren begann hier Janowski als Chefdirigent, und sein Amt endet nun, in einem Saal, den er sich vergeblich durch einen besseren ersetzt wünschte. Sein Lächeln mag erahnen lassen, was ihm die Dresdner Zeit dennoch gegeben hat.«* (»SZ«)

»Diese Leistung, zu der Janowski das Orchester gebracht hat, macht uns den Abschied von diesem großen Dirigenten noch schwerer.« (»DNN«)

17. JANUAR 2004 →
»Standing Ovations für eine Bruckner-Sinfonie – wann hatte es das in letzter Zeit gegeben? Die tragende Leistung der Philharmoniker unter einem begnadeten, nun leider scheidenden Orchestererzieher war die eine Seite, der lang anhaltende Beifall der Dresdner für ›ihr‹ Orchester in misslichen Tagen die andere. Und dass Janowski am Ende der tief aufwühlenden Interpretation das Wort ergriff, um vielleicht in letzter Minute den Verantwortlichen zu besserer Einsicht zu verhelfen, war ein Novum.« (»DNN«)

2004 →
Der UNESCO-Welterbetitel wird für die »Kulturlandschaft Dresdner Elbtal« verliehen.

28. JULI 2004 →
Unerwartet verstirbt der Intendant der Dresdner Philharmonie, Dr. Olivier von Winterstein.

AUGUST 2004 →
Rafael Frühbeck de Burgos tritt sein Amt als Chefdirigent und künstlerischer Leiter an. Durch zahlreiche Tourneen verankert er die Dresdner Philharmonie wieder fester im internationalen Musikmarkt.

WALTER WELLER

ist ein häufiger Gastdirigent seit Mitte der 1990er-Jahre. Als ehemaliger Konzertmeister der Wiener Philharmoniker bringt er viele Erfahrungen ein. In besonderer Erinnerung bleibt eine gemeinsame Japan-Tournee mit der *Eroica* in 13 Konzerten.

FRAUENKIRCHE

Die wiederaufgebaute Frauenkirche wird am 31. Oktober 2005 geweiht. Auch die Dresdner Philharmonie gewinnt damit eine Spielstätte hinzu. In der Eröffnungswoche Anfang November dirigieren Frühbeck de Burgos (Verdi: Requiem) und Masur (Matthus: Te Deum, UA) Konzerte mit der Dresdner Philharmonie. Kreuzchor und Philharmonisches Kammerorchester führen unter Roderich Kreile Bachs h-Moll-Messe auf.

NOVEMBER 2004 →

USA-Tournee: Die »New York Times« spricht von einem *»der besten deutschen Orchester aller Zeiten«*. Es dürfe sich *»zurecht einer Verbindung mit Brahms rühmen«*.

1. JANUAR 2005 →

Anselm Rose wird Intendant. Er hat großen Anteil an der Planung des neuen Konzertsaals im Kulturpalast, führt neue Formate für Familien und Schulen ein und erwirkt eine Anhebung der Orchestergehälter.

2005/2006 →

Mit über 10.000 Abonnenten ist die Dresdner Philharmonie in Relation zur Einwohnerzahl das erfolgreichste Orchester Deutschlands.

31. OKTOBER 2005 →

Die wiederaufgebaute Frauenkirche wird geweiht.

3./4. DEZEMBER 2005 →

Frühbeck de Burgos dirigiert Berlioz' *L'Enfance du Christ*. *»Frühbeck de Burgos zeigte sich … als souveräner Beherrscher aller Nuancen der Musik und schuf in vielen Passagen eine tragfähige Atmosphäre voller Poesie.«* (»DNN«)

2006 →

Der Verkauf der WOBA, des größten öffentlichen Wohnungsbestandes Dresdens, führt schlagartig zur Schuldenfreiheit der Stadt und einem dreistelligen Millionenbetrag zusätzlich. Diese Konstellation ermöglichte große städtische Investitionen.

MAI 2006 →

Zum ersten Mal findet das »Internationale Kinderchorfestival Dresden« statt. Gastgeber ist der Philharmonische Kinderchor. Es wird künftig alle zwei Jahre mit Kinderchören aus aller Welt veranstaltet. Aus Anlass des 800-jährigen Jubiläums der Stadt Dresden sind in diesem Jahr Chöre aus Dresdens Partnerstädten zu Gast. Die Schirmherrschaft des ersten Jahrgangs übernimmt Peter Schreier.

16. SEPTEMBER 2006 →

Ein Wagner-Abend unter Frühbeck de Burgos:
»Walhalla kontrolliert abgebrannt« (»DNN«)
»Eine homogene Klangentwicklung obsiegt über Härte und Kontur, es entstehen geschlossene sinfonische Gemälde.« (»SZ«)

oben → Weihe der wieder errichteten Frauenkirche, 31. Oktober 2005
unten → Kurt Masur, Siegfried Matthus, 2005

oben links → Marek Janowski im Gespräch mit Martin Bülow, Leiter des künstlerischen Betriebsbüros, während einer Spanien-Tournee, Oktober 2003
oben rechts → Intendant Anselm Rose, 2005–2014
unten → Internationales Kinderchorfestival, Eröffnungskonzert, 27. April 2018

ARTISTS IN RESIDENCE

2007/08 → Christoph Eschenbach
2008/09 → Wayne Marshall
2009/10 → Kurt Masur
2010/11 → Håkan Hardenberger
2011/12 → kein Artist in Residence
2012/13 → Kurt Masur
2013/14 → Julia Fischer
2014/15 → Martin Helmchen
2015/16 → Sol Gabetta
2016/17 → Bejun Mehta
2017/18 → Katia und Marielle Labèque
2018/19 → Christian Tetzlaff
2019/20 → Anna Vinnitskaya
2020/21 → Elisabeth Kulman

oben → Dmitri Kitajenko, häufiger Gastdirigent seit 2000
unten → Sonderkonzert im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele mit Kurt Masur und Anne-Sophie Mutter, 31. Mai 2009

2007 →
Baubeginn der Waldschlößchenbrücke nach einem problematischen Bürgerentscheid und langen Beschluss-, Planungs- und Klageprozeduren. Die Stadt befindet sich in einer mentalen Zerreißprobe.

3./4. FEBRUAR 2007 →
Vladimir Fedoseyev dirigiert ein russisches Programm. *»Üppiger Klang und weit ausschwingende Melodien …«* (»SZ«)
»… alles von Fedoseyev deutlich gefordert und von den blendend aufgelegten Philharmonikern vorbildlich realisiert.« (»DNN«)

FRÜHJAHR 2007 →
Der Kulturpalast wird aus Brandschutzgründen vorübergehend geschlossen. Die Konzerte werden in die Kreuzkirche und in das Internationale Congress Center verlegt – ein Vorgeschmack auf das Interim.

14. JULI 2007 →
Michael Sanderling dirigiert open air. *»Sanderlings Dirigat war klar und unmissverständlich.«* (»SZ«)

2007/08 →
Christoph Eschenbach ist der erste »Artist in Residence«. Unter dem Titel »freakquency« werden Formate für Familien und Aktivitäten für Schulen etabliert. Das Wahlabonnement und ein Jugend-Abo werden eingeführt.

4. NOVEMBER 2007 →
Frühbeck de Burgos dirigiert das Te Deum von Matthus: *»Es dürfte an Rafael Frühbeck, seiner Genauigkeit und verlässlichen Führung sowie der durch ihn induzierten größeren Sicherheit der Mitwirkenden gelegen haben, dass die Wiederaufführung auch einen wesentlich geschlosseneren Eindruck hinterließ.«* (»DNN«)

9. DEZEMBER 2007 →
Die Veranstaltungsreihe für Familien »Otto der Ohrwurm« hat Premiere. Das Format an Sonntagvormittagen mit einem neugierigen grünen Wurm, der über eine Videoleinwand mit dem Publikum interagiert, während das Orchester auf der Bühne spielt, findet großen Anklang bei Kindern und Eltern.

2008–2011 →
Die Kulturstiftung des Bundes fördert die Vernetzung der Aktivitäten im Bereich der zeitgenössischen Musik. Auch die Dresdner Philharmonie ist an verschiedenen Formaten von »KlangNetz Dresden« beteiligt.

19. JANUAR 2008 →
Kurt Masur kehrt 2008 bis 2012 regelmäßig als Gast zurück, seine Konzerte erregen jedes Mal großes Aufsehen. *»Von der großen Geste am Pult hat sich Kurt Masur längst entfernt. Seine über Jahrzehnte gewachsene Reife geht Hand in Hand mit einer Beschränkung der ›äußerlichen‹ Mittel. Aber – welche Kraft strahlt er aus, wenn er das Orchester sparsam leitend mit größter Intensität steuert.«* (»DNN«)

JULI 2008 →
Ein Grundsatzbeschluss des Stadtrats ermöglicht die Durchführung eines Architekturwettbewerbs für den Umbau des Kulturpalasts mit einem neuen Konzertsaal.

2008/09 →
Wayne Marshall ist »Artist in Residence«. Als »Komponist & Interpret« sind Brett Dean und Hans Zender zu erleben. »Künstler im Gespräch« findet im Vorfeld der Konzerte statt. Für Kinder gibt es auf dem »Musikspielplatz« eine musikalische Betreuung, später im »Musikspielzimmer«.

4./5. OKTOBER 2008 →
Unter der Leitung von John Axelrod wird die Deutsche Erstaufführung von Gubaidulinas *Glorious Percussion* ein Erfolg: *»Bravorufe bei zeitgenössischen Werken sind keineswegs selbstverständlich.«* (»SZ«)

Ein Abonnent schreibt über Dirigenten und Solisten nach der Wende: *»Mir fallen da z. B. Namen wie Christian Zacharias, Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair ein. In den 90er-Jahren konnte man sogar einige der damals prominentesten Komponisten als Interpreten ihrer Werke erleben: Mauricio Kagel, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, wiederholt Cristóbal Halffter …, auch Sofia Gubaidulina mit* Glorious Percussion. *Das war alles ebenso spannend und aufregend wie etwa das Dirigat des großen Yehudi Menuhin kurz vor seinem Tod. Schwerer hatten es da schon Vertreter der historischen Aufführungspraxis wie Frans Brüggen. Seine Beethoven-Interpretation wies freilich schon damals in die Zukunft jener schlank musizierten Auffassung, auf die man sich in den letzten Jahren bei Michael Sanderling gern einließ.«*

25. OKTOBER 2008 →
Das *War Requiem* von Britten in der Frauenkirche: *»Selten erlebten Klangkörper und Raum eine derart harmonische Beziehung.«* (»SZ«)

21. FEBRUAR 2009 →
Ein Programm mit Sir Neville Marriner: *»Noch empfindsamer, variabler und kundiger als gewohnt musizierten die Philharmoniker an diesem Abend.«* (»SZ«)

Gennadi Roshdestwenski, mehrfacher Gastdirigent seit 2000, 2004

18. APRIL 2009 →
Gennadi Roshdestwenski dirigiert Schostakowitschs Filmmusik *Fünf Tage, fünf Nächte*: *»Er vertraut dem Orchester, lässt es stellenweise einfach spielen. Nun hatte er hier auch ein Instrument an der Hand, das ihm dieses Vertrauen zu großer Form auflaufend dankte.«* (»DNN«)

30. MAI 2009 →
Mit Kurt Masur und Anne-Sophie Mutter spielt das Orchester bei den Musikfestspielen: *»Noch bevor Kurt Masur nur eine Note dirigiert hatte, feierte ihn schon das Publikum. Sein Auftrittsapplaus war größer als es sonst oft der Schlussbeifall für andere Künstler ist. Und am Ende der Konzerte … klatschten die Dresdner so lange stehend – bis Masur nach gut 25-minütigen Ovationen die Philharmoniker aus dem Saal drängte.«* (»SZ«)

31. OKTOBER 2009 →
Frühbeck de Burgos dirigiert die Neunte Sinfonie von Mahler. *»Mochten mir gelegentlich scharf ausgeprägte Schroffheiten, tragische Momente, Grotesken und die ›Magie‹ der Mahler'schen Musik fehlen, in seiner Gesamtheit hörten wir die Neunte in einem großen und geschlossenen Bogen.«* (»DNN«)

2009 →
Der 2004 verliehene UNESCO-Welterbetitel für die »Kulturlandschaft Dresdner Elbtal« wird wegen des Baus der Waldschlößchenbrücke wieder aberkannt.

5. NOVEMBER 2009 →
Oberbürgermeisterin Helma Orosz lädt zu einer Informationsveranstaltung zum geplanten Umbau in den Kulturpalast ein. Auf dem Podium: Ehrendirigent Kurt Masur und der Architekt Meinhard von Gerkan (gmp . Architekten von Gerkan, Marg und Partner) sowie Jörg Friedrich (Vorsitzender der Wettbewerbsjury).

10. DEZEMBER 2009 →

Der Stadtrat entscheidet, den Siegerentwurf von gmp für den Umbau des Kulturpalasts umzusetzen.
Mit der Akustikplanung wird das niederländische Büro Peutz beauftragt, das in enger Zusammenarbeit mit dem Orchester und den Architekten einen Entwurf erarbeitet, der dem Klangideal der Dresdner Philharmonie entspricht.

DEZEMBER 2009 →

Szymon Goldberg wäre 100 Jahre alt geworden. Der hochbegabte Geiger war 1925 bis 1929 Konzertmeister der Dresdner Philharmonie. Das Philharmonische Kammerorchester ehrt ihn mit einem Konzert, Volker Karp kuratiert eine Ausstellung (s. Seite 50).

31. DEZEMBER 2009 →

Das erste Mal nach 50 Jahren reist die Dresdner Philharmonie wieder nach China und gibt in Peking ein Silvesterkonzert.

12. JUNI 2010 →

Markus Poschner dirigiert Schubert und Vasks. *»Einmal mehr zeigte die Philharmonie ihre Klasse im detailschönen und homogen aufeinander abgestimmten Musizieren.«* (»DNN«)

2010/11 →

»Die Saison beginnt mit der Gewissheit, dass der neue Konzertsaal in nicht allzu ferner Zukunft liegt.« (Intendant Anselm Rose)
Markus Poschner wird Erster Gastdirigent der Dresdner Philharmonie. *»Mahler, der Lyriker«* und *»Beethoven, der Revolutionär«* sind Themen der Saison. Frühbeck de Burgos dirigiert eine Brahms-Reihe in Verbindung mit Ur- und Erstaufführungen. Die Medienpartnerschaft mit »Deutschlandradio Kultur« wird begründet.

25. SEPTEMBER 2010 →

»Am Pult wurde der jetzt einundachzigjährige Dirigent André Previn begrüßt. Das Charisma, das, was von ihm auf das Orchester ausstrahlte, die Sorgfalt seines Dirigats ließen das rein äußere Erscheinungsbild … schnell vergessen.« (»DNN«)

19. OKTOBER 2010 →

Das erste Mal seit 1969 spielt das Orchester im mittlerweile umgestalteten Großen Saal des Deutschen Hygiene-Museums.
»Musikalisch blieb eine eher nüchterne Mahler-Interpretation in akustisch ernüchternder Umgebung.« (»DNN«)

5./6. MÄRZ 2011 →

Mahler und Hartmann stehen auf einem Programm unter Ingo Metzmacher: *»Dieser Abend klang lange nach.«* (»DNN«)

12. MÄRZ 2011 →

Der designierte Chefdirigent Michael Sanderling weckt große Erwartungen: *»Nach einem solchen Konzert muss man erst einmal tief durchatmen und sich versichern, dass man nicht nur geträumt hat.… Denn nach erheblicher Ziellosigkeit …, die bei der Dresdner Philharmonie in den letzten Jahren zu erleben war, … war das 6. Zykluskonzert von einer solch schlagenden Klarheit, dass man hätte meinen können, ein neues Orchester vor sich zu haben.«* (»DNN«)

27. AUGUST 2011 →

Michael Sanderling tritt sein Amt als Chefdirigent an, es ist die letzte Saisoneröffnung im alten Festsaal im Kulturpalast. *»Michael Sanderling ist im Amt. … Aus seiner konzentrierten, kontrollierten, nie übersteigerten Zeichnung sprach die Behutsamkeit des Anfangs.«* (»SZ«) *»Neben Musik stand an diesem besonderen Auftaktabend noch etwas anderes, für deren lebendiges Weiterbestehen eminent Wichtiges im Mittelpunkt: das Für- und Miteinander zwischen dem Publikum und der Dresdner Philharmonie. … Gerade die Gefolgschaft aber wird die Dresdner Philharmonie in den kommenden Jahren noch mehr brauchen als bisher …«* (»DNN«)

2011/2012 →

»Präludium« und »Ausklang« bzw. »Epilog« werden als neue Veranstaltungsformate etabliert und geben den Orchesterkonzerten einen Rahmen.

14. OKTOBER 2011 →

»Wenn die Dresdner Philharmonie unter Leitung ihres Ehrendirigenten Kurt Masur spielt, darf man immer etwas Besonderes erwarten. Zwar wird es kaum noch Musiker geben, die bereits Mitglied der Philharmonie waren, als Masur ihr Chefdirigent war, aber eine gewisse Aura scheint von einer Musikergeneration auf die nächste übertragen worden zu sein. Und noch immer liebt das Publikum den Weltbürger Masur nicht allein seiner musikalischen Verdienste wegen.« (»SZ«)

linke Seite → Markus Poschner, Erster Gastdirigent, 2010–2014
rechte Seite oben →Rafael Frühbeck de Burgos, letztes Konzert als Chefdirigent, 12. Juni 2011
rechte Seite unten → Das erste Konzert im umgestalteten Großen Saal im Deutschen Hygiene-Museum, 19. Oktober 2010
Gunter Berger, Chordirektor der Philharmonischen Chöre, seit 2012

4. FEBRUAR 2012 →

»Während Rafael Frühbeck de Burgos die Beethoven'sche Schicksalssinfonie *als allwissender Erzähler durch biografische Bitternisse steuerte, genoss der Saal den Besuch des früheren Chefdirigenten einfach nur. Im Gegensatz zum spritzigen, oft sehr subjektiven Beethovenbild des Ersten Gastdirigenten Markus Poschner, war das hier einfach nur – wie es dann ein beglückter Zuhörer im Anschluss formulierte – ›eene Legge‹.«* (»SZ«)

8. FEBRUAR 2012 →

Mit einer Hommage an Stefan Frenkel, 1924 bis 1927 Konzertmeister, eröffnet das Philharmonische Kammerorchester seine »Dresdner Abende« (s. Seite 50).

JUNI 2012 →

Die Dresdner Philharmonie verabschiedet sich aus dem Festsaal im Kulturpalast – in der Hoffnung, bald in einen neuen Konzertsaal einziehen zu können.
»Das Wagnis von Michael Sanderling, dem Kulturpalast mit einem solchen Konzertmarathon Ade zu sagen, ging … auf.« (»SZ«)

14. JULI 2012 →

Matthias Geissler verabschiedet sich mit Dvořáks *Stabat Mater* aus seinem Amt als Direktor der Philharmonischen Chöre. Gunter Berger wird sein Nachfolger.

INTERIMS-SPIELSTÄTTEN 2012–2017

Lichthof im Albertinum
(Lichthof, 1000 Plätze): Mehrzahl der groß besetzten Orchesterkonzerte. Die Abendöffnung des Museums ist ein zusätzliches Angebot.
Schauspielhaus
(800 Plätze): Orchesterkonzerte.
Zu »Konzertino« sind parallel die Kinder eingeladen.
Frauenkirche
(1600 Plätze): Orchesterkonzerte
Deutsches Hygiene-Museum
(Großer Saal, 430 Plätze): Konzertreihen in kleinerer Besetzung: Matineen, Blaue Stunde, Apéro-Konzerte, Dresdner Abende
Kronensaal im Schloss Albrechtsberg
(200 Plätze): Kammerkonzerte
Kreuzkirche
(3000 Plätze): einige Orchesterkonzerte
Schlosskapelle im Residenzschloss
(200 Plätze): zeitweise eine Reihe mit Barockmusik
Das **Internationale Congress Center** wird nur vorübergehend genutzt.
Das ehemalige **Kino** im Waldschlößchen-Areal ist Probenort des Orchesters.

2012/13 →

Der Umbau beginnt: In der denkmalgeschützten Hülle des Kulturpalasts von 1969 entsteht ein moderner Konzertsaal (gmp . Architekten von Gerkan, Marg und Partner). Der Traum eines international wettbewerbsfähigen, akustisch und ästhetisch hervorragenden Saals soll Wirklichkeit werden.
Es ist die erste Saison im Interim, später auch »Wanderzirkus« genannt. Über fünf Saisons finden die Sinfoniekonzerte in akustisch und logistisch herausfordernden Interimsspielstätten statt, ohne dass die künstlerischen Ansprüche gesenkt werden. Das Orchester unternimmt viele Tourneen.
Ein Open-Air-Konzert beim Dresdner Stadtfest wird zu einer regelmäßigen Einrichtung.

22./23. SEPTEMBER 2012 →

Premiere im Albertinum, der neuen Hauptspielstätte. Michael Sanderling dirigiert, Solist ist Jan Vogler.
»Fühlbar machte sich dann im akustisch ertüchtigten Lichthof des Albertinums Erleichterung breit: Nein, das ist mitnichten eine bloße Ausweichspielstätte, das klingt ja richtig gut! … Gelöst plauderten die Philharmoniker in den Pausen mit dem treuen Publikum, das den neuen Saal bis zum letzten Platz in Besitz genommen hatte. Die Hausherren hießen mit einer Grußbotschaft willkommen: Hier kann das Orchester erst einmal bleiben …« (»SZ«)
»Immerhin bietet der vordere große Block der Sitzreihen über der satten Grundierung durch Kontrabässe und tiefe Bläser ein klares Klangbild, in dem auch Details hervortreten, die sich im Kulturpalast nur mit Mühe verdeutlichen ließen.« (»DNN«)

11. NOVEMBER 2012 →

Sebastian Weigle dirigiert Bruckner in der Kreuzkirche: *»Dresdens Philharmonie servierte ein feines Bruckner-Programm. Die besten Stücke jedoch ertranken in der heiklen Akustik der Kreuzkirche.«* (»SZ«)
»Als in seiner Dauer unabschätzbarer Zustand für dieses Orchester und sein jetzt noch treu folgendes Publikum … ist dies für die Kulturstadt Dresden einfach zum Verzweifeln.« (»DNN«)

DEZEMBER 2012 →

Kurt Masur ist »Artist in Residence« und widmet sich in Konzerten in Dresden und München Beethoven.
»Das Publikum erlebte drei denkwürdige Abende in Dresden. … Es applaudierte stehend.« (»SZ«)

2. FEBRUAR 2013 →

François-Xavier Roth dirigiert ein Programm mit Werken von Berlioz, Liszt und Wagner. *»Die Erkenntnis des Abends: Auch für größere Orchesterwerke mit Chor- und Sologesang ist der Lichthof des Albertinums mit seinem halboffenen Konzertzimmer nun sehr gut geeignet.«* (»SZ«)

linke Seite oben → Lichthof im Albertinum, 14. September 2013
linke Seite unten → Schauspielhaus, 2015
rechte Seite oben → Michael Sanderling, 2017
rechte Seite unten → Frauke Roth, Intendantin seit 2015

MÄRZ 2013 →

»Die erste ›Wanderschafts‹-Spielzeit der Dresdner Philharmonie durch mögliche und unmögliche Spielstätten … böte ein ergiebiges Feld für Erkundungen in den Phänomenen der Publikumsstruktur. … Jede Menge Fragen … auch hinsichtlich der Möglichkeiten, die ein angemessen großer und angemessen ausgestatteter Konzertsaal böte, um mit dem stadteigenen Orchester allen Menschen etwas zu bieten.« (»DNN«)

2. MAI 2013 →

Rafael Frühbeck de Burgos ist im Albertinum zu Gast. *»Frühbeck kam mit dem vertrackten Raum bemerkenswert gut zurecht, sodass man … meinen konnte, einige Passagen zum ersten Mal zu hören.«* (»SZ«)

8. JUNI 2013 →

Die Frauenkirche wird zum Spielort für Bruckner. *»Die erwartungsgemäß riesige Besetzung … führte zu enormem Schalldruck und einem verschwimmenden Forte-Sound, der ausnahmsweise nicht störte. Metzmacher erwies sich wieder als ungemein sicherer Leiter.«* (»SZ«)

6. JULI 2013 →

Wagner bleibt ein zentraler Bestandteil des Repertoires. *»In Sachen Wagner-Pflege hat das städtische Konzertorchester … noch einmal ein selbstbewusstes Ausrufezeichen setzen können.«* (»SZ«)

AB 2013 →

Pläne zur Bewerbung Dresdens um den Titel »Kulturhauptstadt Europas 2025« setzen die Kulturszene in Bewegung.

2013/2014 →

Der Slogan »Dresdner Klang unterwegs« begleitet die Wanderexistenz.
Julia Fischer ist »Artist in Residence«. Konzerte mit Mitsuko Uchida und eine konzertante *Fidelio*-Produktion mit Markus Poschner sind weitere Höhepunkte.

2014/2015 →

Bertrand de Billy ist 2014 bis 2018 Erster Gastdirigent mit einem Repertoireschwerpunkt auf der französischen Musik.

HERBST 2014 →

Südamerika-Tournee mit Michael Sanderling und Carolin Widmann.

OKTOBER 2014 →

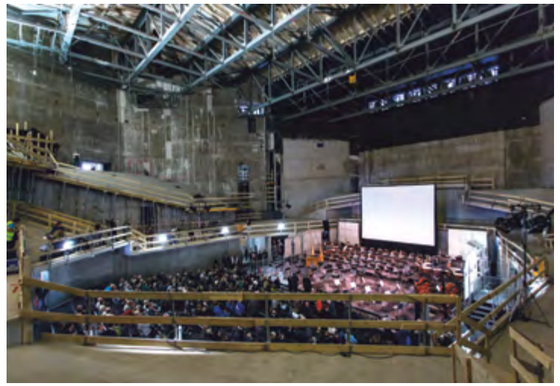
Beginn der Pegida-Demonstrationen. Bald wird das »Netzwerk WOD« (Weltoffenes Dresden) der kulturellen Einrichtungen in Dresden gegründet.

JANUAR 2015 →

Frauke Roth wird Intendantin. Sie wird mit der Entwicklung des Betreiber- und Bespielungskonzepts für den neuen Konzertsaal im Kulturpalast sowie mit der weiteren Profilierung der Dresdner Philharmonie beauftragt.

MÄRZ 2015 →

Das Orchester geht mit Michael Sanderling und Johannes Moser auf eine erfolgreiche USA-Tournee.



oben → Baustellenkonzert beim Richtfest des neuen Konzertsaals im Kulturpalast, 30. Mai 2015
unten → Peter Schreier, 2002

PETER SCHREIER

Als Solist gemeinsamer Konzerte und Tourneen mit dem Kreuzchor ist Peter Schreier jahrzehntelang für die Dresdner Philharmonie ein außerordentlich prägender Künstler. Ab 1985 leitet er auch Orchesterkonzerte der Dresdner Philharmonie, häufig mit barockem Repertoire, unter anderem aber auch mehrmals das Mozart Requiem und 2006 *Die Jahreszeiten* von Haydn.

MAI 2015 →

Anlässlich des Richtfests am 30. Mai 2015 für den neuen Konzertsaal werden Baustellenkonzerte veranstaltet.

6. JUNI 2015 →

Ein Beethoven-Programm unter Michael Sanderling: *»Als am Sonnabend im Schauspielhaus der letzte Ton der Fünften verklungen war, brach ein Jubelsturm los. Staunen und Verzückung mischten sich. Gefeiert wurde eine Interpretation, die mutig und konsequent war und bei der die Philharmonie bis ins letzte Detail auf den Punkt kam.«* (»SZ«)

JUNI 2015 →

Michael Sanderling wird von der argentinischen Gesellschaft der Musikkritiker »Asociación de Críticos Musicales de la Argentina« zum *»besten ausländischen Dirigenten«* der Saison gewählt.

2015/16 →

Die Saison trägt das Motto »Klangräume«, das Saisonbuch wird mit aufwändigen Fotostrecken, Essays und Zusatzinformationen fantasievoll gestaltet. Das Familienprogramm wird um neue Formate erweitert, die gerade in der Interimszeit eine größere Nähe zum Publikum herstellen. Die Saison beginnt mit einem »Tag der offenen Tür« und einem neuen »Otto« als Walking Act im Deutschen Hygiene-Museum.

Im Zusammenhang mit der »Flüchtlingskrise« positioniert sich die Dresdner Philharmonie für Toleranz und Weltoffenheit. Das Philharmonische Kammerorchester spielt in Flüchtlingsheimen.

AUGUST 2015 →

Die Zusammenarbeit mit Sony Classical beginnt mit einer Aufnahme von Klavierkonzerten mit Alexander Krichel. *»… auch wenn die Dresdner Philharmonie hier nur als Begleitorchester firmiert, ist die CD eine Art Meilenstein. Diese erste Produktion von Michael Sanderlings Ensemble bei Sony markiert nämlich den Beginn einer langfristig angelegten Partnerschaft. Schon in Kürze wird mit der Kopplung der beiden Sechsten von Beethoven und Schostakowitsch eine reine Sinfonien-CD der Philharmonie erscheinen, und darauf ist sie dann der alleinige Star. Wer die betreffenden Werke in den Dresdner Konzerten gehört hat, weiß schon jetzt, dass da etwas Großes und äußerst Spannendes auf den Markt kommt.«* (»SZ«)

rechts → Sol Gabetta, »Artist in Residence«, 2015/16
unten → Das Philharmonische Kammerorchester spielt in einer Flüchtlingsunterkunft, 2015

5. SEPTEMBER 2015 →

Mit »Artist in Residence« Sol Gabetta eröffnet Michael Sanderling die vierte Saison im Interim.
Zu Schostakowitsch: *»In bewundernswerter Konformität und Klarheit bewältigten die Musiker die ekstatischen Ausbrüche, aufgeregt stampfenden Rhythmen, nervig sich wiederholenden gewaltigen, schrillen, disharmonischen und überlauten, sich aufbäumenden, bedrohlichen Klangmassen bis zum Inferno mit ›Stalinorgel‹ in starkem Kontrast zu den elegischen ›friedlicheren Momenten‹.«* (»Online Merker«)

20. SEPTEMBER 2015 →

Anlässlich seines 80. Geburtstags dirigiert Peter Schreier Mozarts *Requiem*. Der Erlös ist für die neue Konzertorgel im Kulturpalast bestimmt. *»Bereits bei den ersten Takten wurde deutlich, dass sich diese Aufführung durch ihre Qualität und Ausdruckskraft von vielen anderen unterscheiden würde und hier Großartiges zu erwarten war. «* (»Online Merker«)

OKTOBER 2015 →

Zusammen mit Sol Gabetta gehen Michael Sanderling und die Dresdner Philharmonie auf eine Tournee in Großbritannien. *»The orchestra's performance of Brahms' Fourth Symphony was simply majestic and could easily stand alongside famous interpretations by Toscanini, Herbert von Karajan and even the great Carlos Kleiber. … Sanderling was in undemonstrative command throughout, maintaining the balance between structural control and expressiveness.«* (»Wales online«)
»There's a wonderful quality about the classic European sound from Germany's top orchestras. (…) It's rich, multi-flavoured and expertly blended.« (»Manchester Evening News«)
»The Dresden Orchestra rose magnificently to its task in performance of this monumental work whose uneasy combination of beauty and tragic pathos was wonderfully achieved in Michael Sanderling's masterful and unfussy approach.« (»Cambridge News«)

In Kooperation mit den Dresdner Verkehrsbetrieben beginnt eine Straßenbahn in einer Gestaltung als »Philharmonie-Bahn« zu fahren.

Mit Malte Arkona startet eine neue Reihe von Familienkonzerten: Bei »phil zu entdecken« werden Kinder ab fünf Jahren auf unterhaltsame und lehrreiche Weise in die Welt des Orchesters und der klassischen Musik eingeführt.

oben → Fazıl Say, 2018
unten → Bertrand de Billy,
Erster Gastdirigent,
2014–2018

7. NOVEMBER 2015 →

José María Sánchez-Verdú, der erste »Composer in Residence«, stellt sich in der Frauenkirche mit dem *Libro del frío* (*Buch der Kälte*) vor. Das Orchester spielt dabei verteilt im Raum. Der »Klangraum« Frauenkirche ist in ganz neuer Weise zu erleben. *»Das Orchester mit breitester Palette an Instrumenten, mehrere Fernorchester, Orgel, ein Waldhorn im Raum und ein Countertenor als Solist schufen in der Frauenkirche eine Wirkung, die von größter Intimität bis zu expressiven Ausbrüchen reichte.«* (»DNN«)

6. FEBRUAR 2016 →

Unter der Leitung von Bertrand de Billy wird das Oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher* von Honegger halbszenisch im Albertinum aufgeführt. Die Kostüme und Requisiten entstehen in Kooperation mit der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. *»Wieder einmal setzte die Dresdner Philharmonie einen nachdrücklichen Höhepunkt im Musikleben der Elbestadt.«* (»Der neue Merker«)

MÄRZ 2016 →

Gastspiel in München: *»Das Orchester der Landeshauptstadt Dresden … musizierte Dvořáks Neunte aus der romantischen Klangtradition heraus, die sich in einigen ostdeutschen Orchestern eher zu erhalten scheint als in westlichen. Die Violinen spielen mit sanftem Schimmer, während die Bässe ein warmes Fundament liefern. Das schafft einen großen Binnenraum, in dem alle Stimmen deutlich hörbar, aber gleichzeitig aufeinander bezogen bleiben. Das Forte klingt stolz, aber geschmeidig, während im Piano ein samtweiches Gewebe von innen leuchtet. Daraus entsteht dann ein Dvořák, der in wirklich verblüffendem Maß nach Mendelssohn klingt.«* (»Süddeutsche Zeitung«)

9. APRIL 2016 →

Fazıl Says von der Kulturlandschaft zwischen Euphrat und Tigris inspirierte *Mesopotamia Symphony* hat unter Michael Sanderling und mit Gästen auf türkischen Instrumenten ihre Deutsche Erstaufführung. *»Wann gab es das zuletzt, dass die Dresdner Philharmonie und ein Komponist für ein zeitgenössisches Werk mit Ovationen gefeiert wurden? Als am Sonnabend im Albertinum die 2. Sinfonie von Fazıl Say verklungen war, die zutiefst verstörende, berührende, berückende* Mesopotamia*, erhob sich das Publikum, begeistert und benommen zugleich, und dann wollte der Beifall nicht mehr enden.«* (»SZ«)

APRIL 2016 →

Gastspiel in Frankfurt: *»Mit Michael Sanderling am Dirigentenpult bot die Dresdner Philharmonie eine phantastisch transparente Interpretation, in der Entwicklungskeime weit vor ihrer Entfaltung kenntlich wurden und weit gespannte Zusammenhänge konstituierten.«* (»FAZ«)

20. MAI 2016 →

Die Dresdner Philharmonie eröffnet das traditionsreiche Janáček-Festival in Dresdens Partnerstadt Ostrava (Tschechien) mit Michael Sanderling und Ivan Ženatý.

21. AUGUST 2016 →

Eine halbszenische Fassung (Regie: Jos van Kan) von Prokofjews *Peter und der Wolf* hat unter der Leitung von Dominik Beykirch und mit Schauspielern des tjg. theater junge generation im Deutschen Hygiene-Museum Premiere. Die außerordentlich erfolgreiche Produktion wird bis 2020 mehrfach wiederaufgenommen.

3. SEPTEMBER 2016 →

Michael Sanderling eröffnet die Saison (Motto: »Klangwelten«) mit Schostakowitschs Vierter Sinfonie. *»Sie zelebrierten ein Schlüsselwerk des letzten großen Sinfonikers auf eine Weise, dass es den Atem verschlug. (…) Als die Sinfonie nach über einer Stunde verklang, herrschte geisterhafte Stille, bis sich die Spannung in tosendem Applaus entlud. (…) Intensiver und berührender lässt sich Schostakowitschs Schicksalswerk (…) nicht vermitteln.«* (»SZ«)

29. SEPTEMBER 2016 →

Der Stadtrat beschließt das von der Intendantin vorgelegte »Betreiber- und Bespielungskonzept« für den Kulturpalast und den neuen Konzertsaal. Damit wird die Dresdner Philharmonie die Betreiberin des Saals und wird neben einer Erweiterung ihres Angebots auch für die Vermietung des Saales verantwortlich sein.

OKTOBER 2016 →

Zum insgesamt vierten Mal ist das Orchester im »Reich der Mitte« zu Gast und gastiert mit Michael Sanderling und David Fray in Shanghai, Peking und Zhuhai. Zuvor reist es erstmals nach Singapur.

NOVEMBER 2016 →

Der Stadtrat beschließt unerwartet, das Budget der Dresdner Philharmonie um 250.000 Euro zu kürzen, was das vorgelegte Konzept in Frage stellt. Michael Sanderling gibt daraufhin bekannt, dass er seinen 2019 auslaufenden Vertrag nicht verlängern wird.

DEZEMBER 2016 →

Eröffnung des Kraftwerk Mitte mit dem tjg. theater junge generation und der Staatsoperette.

JANUAR 2017 →

Der Oboist, Komponist und Dirigent Heinz Holliger steht als »Composer in Residence« der Dresdner Philharmonie im Zentrum: Im Lichthof des Albertinums dirigiert er Konzerte mit seiner Komposition *Dämmerlicht* sowie Werken von Schumann und Debussy. *»Die zauberhaften Klangwelten fanden beim Publikum begeisterte Aufnahme. Auch das Orchester dankte dem Dirigenten demonstrativ.«* (»Musik in Dresden«)
»Ein hochinteressanter Abend, mit langem Beifall gekrönt.« (»SZ«)

22./23. APRIL 2017 →

Das letzte Konzert im Interim findet im Schauspielhaus mit Werken von Prokofjew und Reimann statt, es dirigiert Simone Young.

oben → Heinz Holliger,
»Composer in Residence«,
2016/17
unten → Kraftwerk Mitte, 2016
Shanghai Oriental Art Centre,
2016

KURT MASUR AKADEMIE

Die Orchesterakademie der Dresdner Philharmonie begrüßt 2017/18 ihren ersten Jahrgang. Kurt Masur konnte noch persönlich als Namensgeber gewonnen werden. Er hatte prägende Jahre bei der Dresdner Philharmonie verbracht: *»Die Zeit bei der Dresdner Philharmonie war für mich am Beginn meiner Laufbahn als Dirigent ganz entscheidend. Und dass sich dieses Orchester auch die Aufgeschlossenheit gegenüber jungen Musikern bewahrt hat, ist wirklich ein Glück. Hier ist eine wunderbare Tradition gewachsen, die mit der Etablierung der Orchesterakademie nun auch in die Zukunft weist.«*
Die Kurt Masur Akademie gibt hochbegabten jungen Nachwuchsmusikerinnen und -musikern die Möglichkeit, Praxiserfahrungen zu sammeln. Sie lernen nicht nur die besondere Spielkultur und das Klangideal des Orchesters kennen, sondern absolvieren auch einen Studiengang an der Hochschule für Musik. Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung ist Partner; Sponsoren, Paten und Förderer unterstützen die Akademie.

PETER RÖSEL

Der 1945 in Dresden geborene Pianist hat seit 1968 mit der Philharmonie weit über hundert Konzerte im Kulturpalast und auf zahlreichen Tourneen gegeben. Als Absolvent des Moskauer Konservatoriums und Gewinner mehrerer Wettbewerbe war er zusammen mit Annerose Schmidt seit den 70er-Jahren der erfolgreichste Pianist der DDR.

linke Seite → Kammerkonzert der Kurt Masur Akademie in der Hochschule für Musik Dresden, 11. Mai 2019
rechte Seite oben → Orgel im Konzertsaal des Kulturpalasts
rechte Seite unten → Olivier Latry, »Palastorganist«, 2017–2019

28. APRIL 2017 →

Der Kulturpalast wird mit dem neuen Konzertsaal und der Zentralbibliothek der Städtischen Bibliotheken wiedereröffnet.
Dresden hat in seiner Mitte ein »offenes Haus«, ein lebendiges Kulturzentrum gewonnen. Und die Dresdner Philharmonie eine neue Heimat, die ihren Ansprüchen erstmals in ihrer Geschichte tatsächlich gerecht wird.
Die Dresdner Philharmonie spielt – wie bei der Eröffnung 1969 – unter anderem die Neunte Sinfonie von Beethoven.

MAI 2017 →

Unter den ersten Gästen der Philharmonie im neuen Konzertsaal ist Marek Janowski, er dirigiert das Orchester erstmals seit 2004 wieder. In zwei Programmen mit den Sechsten Sinfonien von Bruckner und Mahler lernen Musiker und Publikum die hervorragende Akustik des neuen Konzertsaals ein weiteres Mal kennen.
Der Philharmonische Chor begeht sein 50-jähriges Jubiläum mit einem Festkonzert.

JUNI/JULI 2017 →

Während die Orgel im neuen Konzertsaal intoniert wird, ist die Dresdner Philharmonie mit Michael Sanderling in elf Konzertsälen Japans und Südkoreas zu Gast, unter anderem in Nagano und Osaka, Tokio, Daegu und Seoul.

2017/2018 →

Die erste Saison im neuen Konzertsaal im Kulturpalast wird mit der Achten Sinfonie von Gustav Mahler unter der Leitung des Chefdirigenten eröffnet. *»… Ein wahrer musikalischer Sturm entfachte sich da unter der Leitung von Chefdirigent Michael Sanderling. … Die Töne sind stärker und sie breiteten sich im Kulturpalast in wundervoller Weise aus.«* (»DNN«)
»Ein Haus für alle« ist das Motto der Saison. Katia und Marielle Labèque sind »Artists in Residence«.

2017 →

Die Dresdner Philharmonie beginnt eine langfristig angelegte Partnerschaft mit der 139. Grundschule in Dresden-Gorbitz. Regelmäßig finden dort Projekte mit Philharmonikern oder dem Philharmonischen Kinderchor statt. Im Gegenzug kommt die gesamte Belegschaft der Grundschule zu Probenbesuchen in den Kulturpalast.

8. SEPTEMBER 2017 →

Die neue Orgel im Konzertsaal wird eingeweiht. Gebaut hatte sie die Eule Orgelbau GmbH in Bautzen. Die Initiative zu ihrem Einbau war von Lutz Kittelmann, dem Geschäftsführer des »Fördervereins Dresdner Philharmonie e. V.«, ausgegangen. Die Kosten von 1,3 Mio. Euro konnten durch eine großangelegte Spendenaktion des »Fördervereins« gedeckt werden. Einen Teil der Summe steuerte die Stadt Dresden bei. Mit 4.109 Pfeifen, vier Manualen und ihrer klanglichen Anlage ist sie besonders für Musik des 19. und 20. Jahrhunderts ausgelegt.

9. SEPTEMBER 2017 →

Olivier Latry, Titularorganist an der Kathedrale Notre-Dame in Paris, ist der erste »Palastorganist«. In einem Programm mit Bertrand de Billy stellt er sich als Solist mit dem Orchester vor. Das Dresdner Publikum ist von Anfang an fasziniert von seiner Meisterschaft. Es entwickelt sich eine enge künstlerische Partnerschaft.

23. SEPTEMBER 2017 →

Charles Dutoit dirigiert. Das Projekt ist für die Philharmonie eine musikalische Sternstunde. *»Dresdens Philharmoniker wuchsen an diesem Abend über sich hinaus.«* (»SZ«)

12. JANUAR 2018 →

Die Dresdner Philharmonie begrüßt den 200.000. Besucher im neuen Konzertsaal.

19./21. JANUAR 2018 →

Marek Janowski dirigiert konzertante Aufführungen der Oper *Euryanthe* von Carl Maria von Weber. Dieses Werk hatte er 1974 in Dresden mit der Staatskapelle in einer mustergültigen Interpretation aufgenommen.
»(…) Ein exorbitantes musikalisches Fest (…), wie es Marek Janowski und die Dresdner Philharmonie in ihrer konzertanten Aufführung den Hörern präsentierten. Und Janowski verstand es aufs Beste, die vortrefflichen, im Konzert geprägten Tugenden des Orchesters mit dem sehr speziellen Reiz der Aufgabe zu vereinen.« (»DNN«)
»So muss Euryanthe *klingen.«* (»Mopo«)

13. FEBRUAR 2018 →

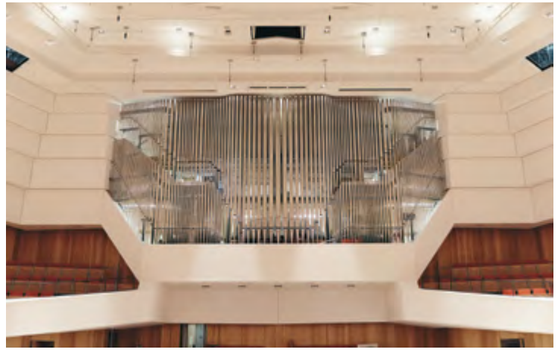
Die Aufführung von Schostakowitschs Sinfonie Nr. 13 *Babi Yar* am Dresdner Gedenktag hinterlässt einen starken Eindruck. *»… Michael Sanderling und die Dresdner Philharmoniker gestalteten aus den fünf Sätzen der Sinfonie ein humanistisch-poetisches Gemälde.«* (»DNN«)
»Das exzellente Orchesterspiel changiert zwischen präziser Kargheit und dramatischer Wucht, Sanderling beweist einmal mehr seine hohe Kompetenz bei diesem Meister. Unmissverständlich die Botschaft: Gedenken wir, jenseits von Selbstmitleid, der Opfer jeglicher Barbarei! Wahren wir Frieden!« (»SZ«)

9. MÄRZ 2018 →

Peter Rösel ist Solist in einem Programm mit Werken von Schumann und Strauss unter Leitung von Sebastian Weigle.

3. JUNI 2018 →

Zur Uraufführung von George Alexander Albrechts *Requiem für Syrien*: *»Dem Orchester oblag es, das Monster Krieg zu charakterisieren. Wie das Bellen eines Höllenhundes soll es klingen, hatte der Komponist erbeten. Er wurde erhört. Später flocht die Philharmonie geschmeidige Bänder der Versöhnung, intonierte Isabel Kern am Englischhorn ein berührendes Lied der Hoffnung … Langer Beifall für alle Akteure und den anwesenden Komponisten.«* (»SZ«)



SCHOSTAKOWITSCH UND BEETHOVEN GESAMT

Die Gegenüberstellung des sinfonischen Werks von Beethoven und Schostakowitsch, die seit 2015 viele Programme von Michael Sanderling geprägt hat, kulminiert in der Veröffentlichung der CD-Box mit allen Beethoven-Sinfonien im Dezember 2018 und der CD-Box mit allen Schostakowitsch-Sinfonien im Mai 2019 (Sony Classical).

»Die Kompetenz der Philharmonie für Schostakowitschs Hintersinn hat sich längst herumgesprochen.« (»SZ«)
»Sanderling erweist sich als hervorragender Vermittler der Schostakowitsch-Sinfonienwelt, dem es überzeugend gelungen ist, sein Orchester auf einen spezifischen, schlanken und klaren Sound einzuschwören, der diesen Sinfonien hörbar gerechter wird als manche auf klangliche Opulenz ausgerichtete Konkurrenzaufnahme gerecht wird.« (»highresaudio.com«)
»Transparenz steht im Vordergrund … das Orchester klingt schlank und athletisch, die Artikulation über weite Strecken punktgenau.« (»FonoForum«)
»Beethoven kommt in schlankem Gewande und außerordentlich kantabel daher.… Dmitri Schostakowitschs Sinfonie hingegen erhält Wucht und tiefe Emotion …« (»DNN«)
»Sanderlings energiegeladene Darbietungen überzeugen kraftvoll und wirken frisch und lebhaft rhythmisch.« (»musicweb-international.com«)

oben → Cover der CD-Serie von Gegenüberstellungen der Sinfonien von Beethoven und Schostakowitsch mit Michael Sanderling
unten → Michael Sanderling und Julia Fischer, Konzertreise nach Japan, Juli 2019
rechte Seite → Jubiläumsgala »50 Jahre Kulturpalast«, 5. Oktober 2019

SAISON 2018/19 →

Fazıl Say ist »Composer in Residence«, Christian Tetzlaff »Artist in Residence«.
Mit neuen Formaten wird nun auch das Kabarett-Theater »Die Herkuleskeule« bespielt: zunächst mit einer »After Concert Lounge« nach ausgewählten Konzerten.

Die Kampagne zur Bewerbung der Landeshauptstadt um den Titel »Kulturhauptstadt Europas« geht in die erste entscheidende heiße Phase der Erstellung des im Sommer 2019 abzugebenden Bewerbungsbuchs. Der Autor und Kulturmanager Michael Schindhelm wird engagiert, um die Kampagne zu profilieren. In Abstimmung mit der Stadt werden die Kultureinrichtungen dazu aufgefordert, unter dem Label »Neue Heimat« ihre Identität und ihre Aufgaben neu zu überdenken, sich als »Dritte Orte« zu entwickeln und der X-Culture zu öffnen. Die Dresdner Philharmonie versteht die Herausforderung im Kontext des Spannungsfeldes von Hochkultur und Partizipation, in dem sie sich seit ihrer Gründung bewegt. Die Kampagne scheitert in der ersten Bewerbungsrunde.

NOVEMBER 2018 →

Mit einer Themenwoche »Erinnerung und Zukunft« gedenkt die Dresdner Philharmonie der Pogrome am 9. November 1938.
Gemeinsam mit Instrumentalisten des Heinrich-Schütz-Konservatoriums, des Sächsischen Landesgymnasiums für Musik und der Hochschule für Musik gestaltet sie unter der Leitung von Wolfgang Hentrich ein Konzert mit den »Violinen der Hoffnung«, restaurierten Geigen aus der Sammlung Amnon Weinsteins in Tel Aviv, die in Konzentrationslagern gespielt worden waren. Workshops in Schulen ergänzen das Programm, der Förderverein der Neuen Synagoge und die Katholische Akademie sind Kooperationspartner.
»Es war nicht nur die Musik jüdischer Komponisten, nicht nur die Besonderheit der Instrumente. Das Verbindliche – und Hoffnung Gebende – lag darin, dass Musikschüler (…) die Werke spielten.« (»DNN«)

APRIL 2019 →

Am 15. April brennt die Kathedrale Notre-Dame in Paris. In einem Benefizkonzert im Kulturpalast zugunsten seiner Orgel in Paris spielt Olivier Latry.

22./23. JUNI 2019 →

In einem fulminanten »Finale Michael Sanderling« mit Julia Fischer als Solistin verabschiedet sich der langjährige Chefdirigent von seinem Dresdner Publikum.
»Im ausverkauften Kulturpalast gab es stehende Ovationen schon zur Pause, als der scheidende Chefdirigent sichtlich gerührt darüber sprach, wie schön seine Dresdner Zeit in schwierigen wie erhabenen Momenten gewesen sei.« (»SZ«)

JULI 2019 →

Eine Orchestertournee mit Julia Fischer nach Japan und Korea beschließt die Ära Sanderling.

31. AUGUST 2019 →

Marek Janowski wird zum zweiten Mal Chefdirigent und künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie. Mit Bruckners Achter Sinfonie eröffnet er seine Amtszeit. Mit eben diesem Werk hatte er sich im Januar 2004 aus Dresden verabschiedet. *»Laute Bravorufe erschallen im Rund – willkommen, Marek Janowski!«* (»DNN«)

5. OKTOBER 2019 →

Der 50. Jahrestag der Eröffnung des Kulturpalasts 1969 wird mit einer Jubiläumsgala gefeiert, die live im MDR-Fernsehen übertragen wird. Im Konzertsaal findet ein Programm mit der Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Krzysztof Urbański statt. Auf dem Altmarkt läuft zeitgleich ein Open-Air-Konzert mit Stars aus Pop und Rock.
»Und alle sangen mit: ›Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium.‹ Die Zeile aus Ludwig van Beethovens Schlusschor der neunten Sinfonie kannten wohl alle der Tausenden im und vor dem Dresdner Kulturpalast, die am Sonnabendabend dessen 50-jähriges Bestehen mit einer Gala feierten.«
»Eine dreistündige Festveranstaltung schloss sich dem Schlusschor an. Stars der Klassik und der Unterhaltung wechselten sich ab. (…) der Kreuzchor, die Dresdner Philharmonie und Cellist Jan Vogler sangen und musizierten im Festsaal, Pop- und Rockgrößen (…) begeisterten auf einer spektakulären Open-Air-Bühne auf dem Altmarkt (…).« (»SZ«)

9. NOVEMBER 2019 →

Ein Thementag widmet sich unter dem Titel »… und der Zukunft zugewandt …« anlässlich »30 Jahre nach der Friedlichen Revolution« wichtigen Komponisten der DDR. Im Zentrum stehen die Wiederaufführung der Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* von Friedrich Schenker (s. Seite 134) sowie Werke von Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Goldmann und Georg Katzer. Neben der Dresdner Philharmonie tritt auch das Ensemble AuditivVokal Dresden mit zeitgenössischer Vokalmusik zum Thema Demokratie auf, sowie das Collegium Novum Zürich.

linke Seite oben → Marek Janowski bei Proben im Gespräch mit Anna Vinnitskaya, 7. Dezember 2019
linke Seite unten → CD-Produktion von Beethovens *Fidelio* unter Corona-Bedingungen im Kulturpalast, mit Lise Davidsen und Christian Elsner, 24.–27. Juni 2020
rechte Seite → Beim Schlussapplaus eines Konzerts, 2019

7. DEZEMBER 2019 →
Anna Vinnitskaya ist als »Artist in Residence« die Solistin in einem Programm unter Janowskis Leitung.
»Ein großer Abend.« (»SZ«)
»Vinnitskaya und Janowski gelangen so gleich zwei sinfonische Krimis an einem Abend. Das Opfer: ein absolut begeistertes Publikum.« (»DNN«)

JANUAR 2020 →
Für die Dresdner Philharmonie beginnt das Jubiläumsjahr. Ihre historischen Programmhefte ab 1870, Tondokumente (seit 1938) und eine Datenbank mit allen Veranstaltungen der Dresdner Philharmonie seit 1870 werden online gestellt (performance.slub-dresden.de, mediathek.slub-dresden.de). Ermöglicht hat das die mehrjährige Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und mit dem Dresdner Stadtarchiv.

22. FEBRUAR 2020 →
Zum Jubiläumsjahr veranstaltet die Philharmonie ein Symposium zur »Zukunft des Hörens«. Themen sind: Hören im Konzert – Hören mit Medien, Wahrnehmung und Denken, Aktives und passives Hören, Geführtes Hören. Das Interesse ist groß, eine Fortsetzung wird geplant.

FEBRUAR 2020 →
Im Kulturpalast wird eine Ausstellung eröffnet, die mit wechselnden Themen das Jahr über Aspekte der Orchestergeschichte beleuchten soll.

FEBRUAR 2020 →
Das Corona-Virus erreicht Deutschland.

13. MÄRZ 2020 →
Die Dresdner Philharmonie gibt ihre Jahres-Pressekonferenz. Auf ihr wird bekannt gegeben, dass alle Konzerte der nächsten vier Wochen abgesagt werden. Später muss die Absage ausgeweitet werden. Es werden Online-Angebote geschaffen: Kurzkonzerte mit zwei Musikern (»phil zu zweit«), von denen einer ein freischaffender Musiker ist, musikalische Grüße von Musikern aus Wohnzimmern und von Balkons (»phil@home«), Grußbotschaften von Gastkünstlern, Podcasts mit dem Chefdirigenten, das Corona-taugliche Konzertformat »1:1«, bei dem ein Musiker für einen Gast spielt, sowie »Hofkonzerte«.
Die Musikerinnen und Musiker der Dresdner Philharmonie spenden an den Nothilfefonds für freischaffende Musiker.

SHUTDOWN →
»Das Kulturleben ist stillgelegt, Oper und Konzert sind ausgesetzt – versteht sich: Die Öffentlichkeit, welche die Musik braucht wie wir die Luft zum Atmen, ist noch immer gefährlich. … In unseren multimedial durchzogenen Tagen kennt die Musik ja auch andere Formen des Daseins, mediale eben.« (Blog »Mittwochs um 12«)

APRIL 2020 →
Der Mitschnitt von konzertanten Aufführungen (2019) der *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni erscheint bei Pentatone. Es ist die erste Aufnahme von Marek Janowski mit der Dresdner Philharmonie, die auf CD veröffentlicht wird. *»Mascagnis Einakter erklingt in … jener feurigen Präzision, die Janowskis Wirken auszeichnet. … In der* Cavalleria rusticana *spielt das Orchester … die Hauptrolle. (…) die Dresdner Philharmonie … erweist sich als ein Klangkörper von mitreißender Ausstrahlung (…). Marek Janowski entlockt der Dresdner Philharmonie … opulenten, reich abgestuften Klang; er baut große Bögen, die er mit geschmeidiger Nuancierung der Tempi belebt.* (»Mittwochs um 12«)
»A la tête du Dresdner Philharmonie et du MDR-Rundfunkchor, à plus de 80 ans, le chef flamboyant fait preuve de dynamisme avec une conduite orchestrale pensée et énergique parfois appuyée. (…) Janowski préfère les tempos rapides et les contrastes pour mettre en avant l'opulence de l'orchestre et du chœur, très en forme.« (»Musique&Opéra«)

MAI 2020 →
Über sämtliche Planansätze der Landeshauptstadt Dresden wird Corona-bedingt eine Haushaltssperre verhängt.

11. BIS 13. JUNI 2020 →
Marek Janowski dirigiert drei Programme ohne Publikum mit den Pariser Sinfonien von Joseph Haydn und sechs der Kammermusiken von Paul Hindemith. Die Musiker sitzen wie vorgeschrieben mindestens 1,5 Meter voneinander entfernt. Namhafte Solisten sind kurzfristig bereit, die virtuosen Partien zu übernehmen. Die Konzerte werden live von »Deutschlandfunk Kultur« übertragen.

18. JUNI 2020 →
Die ersten Konzerte mit Publikum finden im Kulturpalast statt. Auf dem Programm: Haydns Sinfonie Nr. 99 Es-Dur und Beethovens Streichquartett G-Dur op. 18,2 mit dem Quatuor Ébène. Es gelten strenge Hygienevorschriften: Die Besucher müssen außer am Sitzplatz einen Mund-Nasen-Schutz tragen und Abstände einhalten. Die Konzerte dauern max. 75 Minuten und haben keine Pause. Es gibt kein Catering im Foyer. Das Orchester ist auf einer erweiterten Bühne in größeren Abständen positioniert (zwischen Streichern 1,5 Meter, zwischen Bläsern 2 Meter, nach vorn 3 Meter), jeder spielt an einem eigenen Pult, es sind keine größeren Besetzungen als mit 60 Musikern möglich.

24.–27. JUNI 2020 →
Die beiden konzertanten Aufführungen des *Fidelio* Ende April hatten abgesagt werden müssen. Es gelingt aber, die Oper mit der ursprünglich geplanten Besetzung für CD aufzunehmen. Dafür werden im Konzertsaal Studiobedingungen geschaffen, die es für Opernaufnahmen kaum noch gibt. Die Solisten singen mit weitem Abstand, einzelne Bläser spielen von Seitenrängen, das Orchester ist mit Abständen auf der erweiterten Bühne verteilt. Spektakulär ist das Projekt nicht nur, weil es unter schwierigen Corona-Bedingungen verwirklicht wird, sondern vor allem, weil daran Weltstars wie Lise Davidsen (Leonore), Christian Elsner (Florestan), Johannes Martin Kränzle (Pizarro), Georg Zeppenfeld (Rocco) und Günther Groissböck (Minister) mitwirken. Da Chöre zu diesem Zeitpunkt noch nicht wieder singen dürfen, werden die entsprechenden Nummern mit dem MDR-Rundfunkchor später nachgeholt.

JULI 2020 →
Im Rahmen der »Filmnächte am Elbufer« spielt die Philharmonie »Sommerliche Serenaden« unter der Leitung von Markus Poschner und Familienkonzerte mit *Peter und der Wolf* unter der Leitung von Dominik Beykirch.

Für die Saison 2020/21 wird ein den aktuellen Bedingungen angepasstes Programm für ein kleines Publikum vorbereitet.

5. SEPTEMBER 2020 →
Marek Janowski leitet das Konzert zur Saisoneröffnung mit zwei Beethoven-Klavierkonzerten. Solist ist Seong-Jin Cho. Es werden drei statt zwei Konzerte gespielt, sie sind ausverkauft. Nunmehr dürfen 800 Zuschauer in den Saal, alle weiteren Auflagen bleiben zunächst unverändert.

20.–29. NOVEMBER 2020 →
Das 150-jährige Jubiläum des Orchesters soll in einer Festwoche gipfeln. Geplant sind Konzerte mit Werken von Mozart, Schubert, Strauss und Schumann unter der Leitung von Marek Janowski. Für die Festrede am 29. November wird Thomas de Maizière gewonnen. Außerdem stehen eine Ausstellung, ein Symposium sowie Kammerkonzerte, ein Konzert mit dem Philharmonischen Kammerorchester sowie ein Orgelkonzert mit Olivier Latry auf dem Programm.

»Halte Du meine Fermate lange und furchtbar! ... Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zerteile die wirren Nebelstreifen und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen.«

(BEETHOVEN IN DEN MUND GELEGT
VON RICHARD WAGNER,
»ÜBER DAS DIRIGIEREN«, 1869)

HEINZ VON LOESCH

Antiheroische Lesarten

ZU DEN EINSPIELUNGEN VON BEETHOVENS FÜNFTER SINFONIE MIT DER DRESDNER PHILHARMONIE

PAUL VON KEMPEN (1941)
HERBERT KEGEL (1982)
MICHAEL SANDERLING (2016)

Im Laufe ihrer Karriere auf Schallplatte hat die Dresdner Philharmonie eine Reihe von Werken mehrmals eingespielt, darunter nicht zuletzt Beethovens Fünfte Sinfonie, die sie gleich dreimal aufgenommen haben: ein erstes Mal 1941 mit Paul van Kempen als Einzeleinspielung für die Deutsche Grammophon Gesellschaft (Polydor), ein zweites Mal 1982 mit Herbert Kegel im Rahmen einer Gesamtaufnahme der Sinfonien Beethovens für Eterna VEB Deutsche Schallplatten (der weltweit ersten Digitalaufnahme des Zyklus überhaupt, für die sie 1986 den Preis der Schallplattenkritik bekommen haben), ein drittes Mal 2016 mit Michael Sanderling im Kontext einer Gegenüberstellung aller Sinfonien Beethovens mit den Sinfonien Schostakowitschs für Sony Classical. Ein Vergleich dieser drei Aufnahmen dürfte als Beitrag zur Erhellung der Geschichte des Orchesters von Interesse sein.

Mit der Fünften Sinfonie nahm sich die Dresdner Philharmonie der populärsten Sinfonie von Beethoven an, einem Werk, mit dem sich durch Titel *Schicksalssinfonie* und Programm »Durch Nacht zum Licht«, auch wenn beides wahrscheinlich nicht von Beethoven stammt, im allgemeinen Bewusstsein klare Vorstellungen über Gehalt und Ausdruck verbinden. Der Titel *Schicksalssinfonie* geht zurück auf Anton Schindler, den hochstapelnden Privatsekretär Beethovens, der in seiner Beethoven-Biografie aus dem Jahre 1860 behauptet hatte, Beethoven habe über den Anfang des ersten Satzes gesagt: *»So pocht das Schicksal an die Pforte«*. Eine vergleichsweise frühe Assoziation des Werkes mit einem Weg »durch Nacht zum Licht« (»per aspera ad astra«) findet sie sich in Hermann Kretzschmars Führer durch den Concertsaal 1887. In ähnlicher Weise wurde das Werk immer wieder auch als eine Erzählung von Leid und Erlösung, von Niederlage und Triumph verstanden, sodass es sich bei der Fünften Sinfonie, ähnlich wie bei der Dritten, auch um eine »heroische Sinfonie« handelt. Pointiert in diesem Sinne wurde sie zur Zeit des Nationalsozialismus aufgefasst. Arnold Schering feierte sie 1934 als ein Werk der *»nationalen Erhebung«* und assoziierte sie mit dem Bild des *»Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet«*. In der Sowjetunion trug sie zeitweise überhaupt den Namen *Siegessinfonie*, die vier ersten Töne wurden skandiert mit »SSSR«.

Als bis heute populärste Sinfonie von Beethoven stand die Fünfte nicht nur immer wieder bevorzugt auf den Konzertprogrammen, ihr wurde von Anbeginn der Schallaufzeichnung auch eine große Zahl an Einspielungen zuteil. Tohiro Takahashi nennt in seiner Diskografie aus dem Jahre 2005 für das Jahrzehnt vor der Aufnahme von van Kempen nicht weniger als 21 Einspielungen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stieg die Zahl von Aufnahmen dann noch einmal beträchtlich an. Für das Jahrzehnt vor der Aufnahme von Kegel nennt Takahashi 60 Einspielungen. (Zu dem Jahrzehnt vor Sanderling gibt es keine Angaben, da die Arbeit nur Aufnahmen bis zum Oktober 2004 verzeichnet.)

Andere Einspielungen als die drei hier vorliegenden eingehender zu behandeln, wäre natürlich von größtem Interesse: ein Vergleich von van Kempen mit Mengelberg, Furtwängler oder Toscanini etwa, einer von Kegel mit Karajan, Abbado oder Suitner, einer von Sanderling mit Rattle oder Paavo Järvi. Ich habe zur Schärfung der Sinne immer wieder in solche Aufnahmen hineingehört und empfehle es dem geneigten Leser unbedingt auch. Eine umfassendere Diskussion würde den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes jedoch sprengen, insofern habe ich davon abgesehen.

Mit der Fünften Sinfonie Ludwig van Beethovens verbinden sich durch Titel (*Schicksalssinfonie*) und Programm (»Durch Nacht zum Licht«) klare Vorstellungen über Gehalt und Ausdruck.

QUELLEN UND METHODEN

Hört man die drei Aufnahmen von Beethovens Fünfter Sinfonie, die inzwischen alle auf CD vorliegen, im unmittelbaren Vergleich (Berlin Classics 0090722BC, Capriccio C7278, Sony Classical 19075820802), so fällt zunächst einmal die extrem heterogene Klanglichkeit, bedingt durch die verschiedenen Aufnahme-, Bearbeitungs- und Reproduktionsverfahren, ins Ohr. Bei den Aufnahmen mit Kegel und Sanderling handelt es sich um Digitalaufnahmen der letzten Jahrzehnte, bei van Kempen um das Remastering einer Schellack-Aufnahme, bei dem man das für Schellackplatten charakteristische permanente helle und scharfe Rauschen unterdrückt hat – unterdrückt um den Preis der Reduktion auch jenes Frequenz- und Dynamik-Spektrums, das für eine volle Entfaltung musikalischen Klangs unabdingbar ist. Die Aufnahme klingt, wenn nicht dumpf, so doch flach.

Andererseits und zugleich hat man den Eindruck, dass sich die Einspielungen gar nicht so sehr voneinander unterscheiden. Vor annähernd zehn Jahren haben wir mit Studierenden der TU Berlin 50 Aufnahmen von Beethovens *Appassionata* näher untersucht und gewannen denselben Eindruck. Nach langen Überlegungen kamen wir schließlich zu der Einsicht, dass die *Appassionata* offensichtlich so eindeutig und suggestiv komponiert ist, dass sich allen Interpreten immer wieder ähnliche interpretatorische Entscheidungen aufdrängen und sich die möglichen Interpretationsdifferenzen in erstaunlich engen Grenzen halten. Bei der Fünften Sinfonie, die hinsichtlich des Vortrags vom Komponisten noch genauer bezeichnet ist, dürfte es sich nicht anders verhalten.

Ist mehrfach wiederholtes Hören demnach die erste Voraussetzung, sich einerseits durch die unterschiedlichen medialen Umgebungen »hindurchzuhören« und andererseits der geringen Differenzen in den verschiedenen Interpretationen gewahr zu werden, so gibt es im Internet inzwischen ein paar Hilfsmittel, die sich bei Interpretationsvergleichen anbieten, um zum Beispiel das Tempo zu messen. Die am einfachsten zugängliche und ohne jede größere Vorbereitungen handhabbare Software ist das Tap for BPM *Tool – Tap for Beats Per Minute BPM*[1]. Mit ihm kann man leichter Hand das Tempo einzelner Takte, Perioden, Satzabschnitte und ganzer Sätze bestimmen. Seiner habe ich mich immer wieder gerne bedient.

Und schließlich gibt es eine umfangreiche, ganz ausgezeichnete Arbeit, die sich – gleichfalls hörend und unter Einsatz des Computers – in differenzierter Weise mit 135 Einspielungen von Beethovens Fünfter Sinfonie zwischen 1910 und 2011 auseinandersetzt: Lars E. Laubholds *Von Nikisch bis Norrington: Beethovens Fünfte Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014. Laubhold bedient sich dabei – genau wie wir seinerzeit bei unseren *Appassionata*-Untersuchungen – des schon deutlich aufwendigeren Tools *Sonic Visualiser*[2]. Auf Fragen und Ergebnisse dieser Arbeit habe ich mehrfach und mit Gewinn zurückgegriffen.

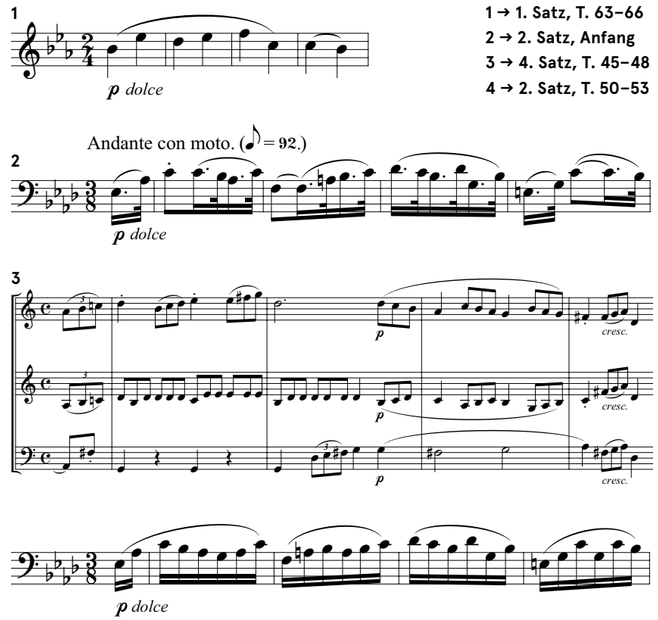
Die drei Aufnahmen stehen zwischen spätromantischer Espressivo-Tradition, dem Strukturalismus der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Einfluss der historischen Aufführungspraxis.

REPRÄSENTANTEN IHRER ZEIT

Kommen wir zu den Einspielungen mit der Dresdner Philharmonie im Einzelnen. Zunächst einmal sind die drei Aufnahmen natürlich klare Repräsentanten ihrer Zeit. Die Aufnahme mit Paul van Kempen aus dem Jahre 1941 (nicht 1940, wie Laubhold voraussetzt) steht für ein Musizieren zwischen spätromantischer »Espressivo-Tradition« und »Neuer Sachlichkeit«, wie es für die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen charakteristisch war. In den 1920er-Jahren gab es eine »Neue Sachlichkeit« nicht nur in der bildenden Kunst, der Architektur und der musikalischen Komposition – neu-sachliche Tendenzen prägten auch die musikalische Interpretation. Zugleich hielten sich aber auch Elemente einer romantischen Tradition des Ausdrucksmusizierens, mitunter bei ein und denselben Musikern. Ein Relikt der sogenannten »Espressivo-Tradition« ist bei van Kempen die superflexible Tempogestaltung im ersten Satz. Er nimmt das 2. Thema mit Halben = 88 (Beispiel 1) deutlich langsamer als das 1. Thema (Halbe = 98, vgl. Beispiel 5).

Alle dynamischen Steigerungspartien sind stets auch mit einer Beschleunigung des Tempos verbunden. Lars Laubhold hat die Temporelation von 1. und 2. Thema sowie den Grad der Beschleunigung in den Steigerungspartien in sämtlichen von ihm untersuchten Aufnahmen numerisch bestimmt und miteinander verglichen. Van Kempen liegt mit beidem im Vergleich sehr weit oben, noch über Furtwängler und Mengelberg, die als Vertreter einer höchst freizügigen Zeitgestaltung gelten.

Kennzeichen eines »sachlichen« Musizierens ist bei van Kempen dagegen die sehr genaue Realisierung der differenzierten Dynamik-Angaben Beethovens – besonders auffällig im langsamen Satz. Alle Fortes und Pianos, alle Crescendi und Decrescendi entsprechen genau und im Detail dem Beethoven'schen Notentext. Die Einspielung mit van Kempen zeigt in mehrerlei Hinsicht ein »modernes« Spiel: rhythmisch absolut präzise, sauber in der Intonation – in den Streicherkantilenen ebenso wie in den Bläserakkorden – und frei von allen Portamenti, das heißt hörbaren Lagenwechseln, wie sie viele andere Aufnahmen der Zeit prägen. Dass van Kempen ein Präzisionsfanatiker war, ist der Aufnahme deutlich anzuhören.



1 → 1. Satz, T. 63–66
2 → 2. Satz, Anfang
3 → 4. Satz, T. 45–48
4 → 2. Satz, T. 50–53

Was das konzeptionelle Verständnis der Fünften Sinfonie im Ganzen angeht, so teilt van Kempen die damals verbreitete Auffassung vom langsamen Satz als einem großen »tragischen« Adagio. Mit Achtel = 68, später 74, nimmt er den Satz weit langsamer als Beethovens Tempobezeichnung nahelegt (Andante con moto, Achtel = 92, Beispiel 2). Dabei gehörte van Kempen zur Zeit der Aufnahme mit zu den langsamsten Interpreten, wenn er auch schon bald von anderen darin überboten werden sollte. In vielerlei Hinsicht entzog van Kempen sich jedoch auch einer pointiert »heroischen« Auffassung, der Auffassung des Werkes als einem Weg »durch Nacht zum Licht«. Wir werden auf diesen Punkt noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Herbert Kegel steht mit seiner Interpretation aus dem Jahre 1982 dann für die noch einmal gesteigerte »Sachlichkeit« sowie für den – wenn man so sagen will – Strukturalismus der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg. Auch zu dieser Zeit verhielt es sich so, dass ein und dieselben stilistischen Tendenzen nicht nur die musikalische Komposition prägten, sondern auch die Interpretation. In Texttreue und Deutlichkeit aller Details geht Kegel noch über van Kempen hinaus, wobei die verbesserten Möglichkeiten der Klangaufzeichnung und -wiedergabe ihren nicht zu unterschätzenden Beitrag leisten. Die Buchstäblichkeit der Texttreue schließt nun aber auch Rhythmik und Metrik in einer Weise ein, die alle agogischen Freiheiten, alle Mittel einer flexiblen Zeitgestaltung ausschließt. Kegel ist der unerbittliche Verfechter eines konstanten Tempos. Er nimmt 1. und 2. Thema exakt im selben Tempo, in den Steigerungspartien bleibt das Tempo so gut wie unverändert. In alledem ist Kegel nicht nur ein Repräsentant seiner Zeit, er ist ein besonders radikaler Vertreter. Ein Meister ist Kegel im Hörbarmachen und in der Plastizität von kontrapunktischen Strukturen. Im 2. Thema des Schlusssatzes (T. 45 ff., Beispiel 3) und vollends in der Durchführung (T. 90 ff.) werden verschiedene Motive immer wieder anders kombiniert und in den diversen Stimmen gegeneinandergestellt.

Bei Kegel ist dieses Gegeneinander besonders expressiv und sprechend. In der meisterlichen Beherrschung kontrapunktischer Strukturen wie in der genauen Lektüre des Notentextes bis hin zu einer buchstäblichen Zeitgestaltung, die Freiheiten von Tempo und Agogik weitestgehend ausschließt, spiegeln sich mit Sicherheit Kegels umfangreiche Erfahrungen im Umgang mit Neuer Musik, wo genau diese Eigenschaften eine unverzichtbare Voraussetzung darstellen. Auch die Begründung des Preises der Schallplattenkritik, den Kegel und die Dresdner im Jahre 1986 für die Einspielung der neun Sinfonien bekommen haben, weist darauf hin: *»Besonders gerühmt und geschätzt werden sein [Kegels] klangliches Stilgefühl, die außerordentliche rhythmische Präzision, überhaupt die technische Perfektion seiner von einem energischen Willen kontrollierten, analytischen, dabei stets musikantisch inspirierten Interpretationsweise. Seine intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik hat auch seine Wiedergabe klassischer Meisterwerke wesentlich geformt und geprägt, die oft eigenwillig, aber immer erfrischend persönlich, spontan, profiliert und engagiert ist«* [3].

Haben bei Kegel Werk- und Texttreue eine noch größere Bedeutung als bei van Kempen, so erstrecken sie sich inzwischen mehr auch auf die auktorialen Metronombezeichnungen. Kegel nähert sich in den Sätzen 1, 3 und 4 zusehends den raschen Tempowerten Beethovens an, nicht jedoch im langsamen Satz, sodass Kegel – im Gegensatz zu einer Reihe anderer Dirigenten im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts – nach wie vor an der überkommenen Vorstellung eines ausgeprägten Tempokontrastes zwischen langsamem Satz und raschem Finale festhält. Wie sein einstiger Vorgänger van Kempen entzieht er sich in vielem aber auch einer eindeutigen Lesart »durch Nacht zum Licht«. Dazu, wie gesagt, gleich mehr.

Michael Sanderling schließlich steht mit seiner Aufnahme von 2016 für eine Zeit, in der die historisch informierte Aufführungspraxis im allgemeinen Bewusstsein angelangt ist und überall ihre Spuren hinterlassen hat, auch bei denen, die nicht zu ihren eigentlichen Repräsentanten zählen, und bis hinein in die traditionellen Sinfonieorchester, die nicht auf historischen Instrumenten spielen, wie eben die Dresdner Philharmonie. Ihren Ausdruck findet diese Haltung in der von innen heraus veränderten Klanglichkeit: einem schlankeren, durchsichtigeren Klang, einer besseren Wahrnehmbarkeit der Farben von Blasinstrumenten und Pauken, auf den Streichinstrumenten immer wieder vibratolosem bzw. -reduziertem Spiel und dem offenen, hellen und zugleich etwas rauhen Klang leerer Saiten (das heißt Saiten, auf die kein Finger aufgesetzt wird).

ANTIHEROISCHE LESARTEN

In der Tempowahl fühlt Sanderling sich insgesamt nicht stärker an die Beethoven'schen Metronomangaben gebunden als seine Vorgänger, doch nähert er sich nun gerade im zweiten Satz den zügigen Tempowerten Beethovens an – nicht gleich ab dem Satzbeginn (Achtel = 81), doch ab T. 50 (Achtel = 92, Beispiel 4), wodurch er nun fast eine ganze Minute schneller ist als Kegel.

Mit der generellen Beschleunigung des langsamen Satzes schließt Sanderling sich jetzt auch der veränderten Auffassung des Gewichts der Sätze an. Zweiter (langsamer) und vierter (schneller) Satz bilden nicht mehr den großen Tempokontrast aus, der ihnen in der Interpretationsgeschichte des Werkes lange Zeit zukam.

Distanziert sich Sanderling damit von einer explizit »heroischen« Lesart des Werkes, so tut er dies – mehr noch als seine Vorgänger – auch in einer Reihe weiterer Interpretationsmerkmale. Von ihnen, die insgesamt einen gemeinsamen Zug der Dresdner Deutungen von Beethovens Fünfter ausmachen, soll nun ausführlicher die Rede sein.

Wodurch ist die Einheit in der Auffassung bedingt – ist sie reiner Zufall? Oder gibt es nicht doch Orchestertraditionen, die auf die Entscheidungen der Dirigenten Einfluss haben?

Für eine »heroische« Interpretation, die deutlich einen Weg »durch Nacht zum Licht« beschreibt, ist eine Reihe von Merkmalen charakteristisch.

1. Das Werk beginnt mit dem immer wieder so genannten »Schicksalsmotiv« (Beispiel 5). Charakteristisch für eine typische Durch-Nacht-zum-Licht-Interpretation ist eine besonders harsche Artikulation der vier Töne dieses Motivs. Das Schicksal »pocht« nicht gemessen oder höflich »an die Pforte«, sein Pochen ist fürchterlich.

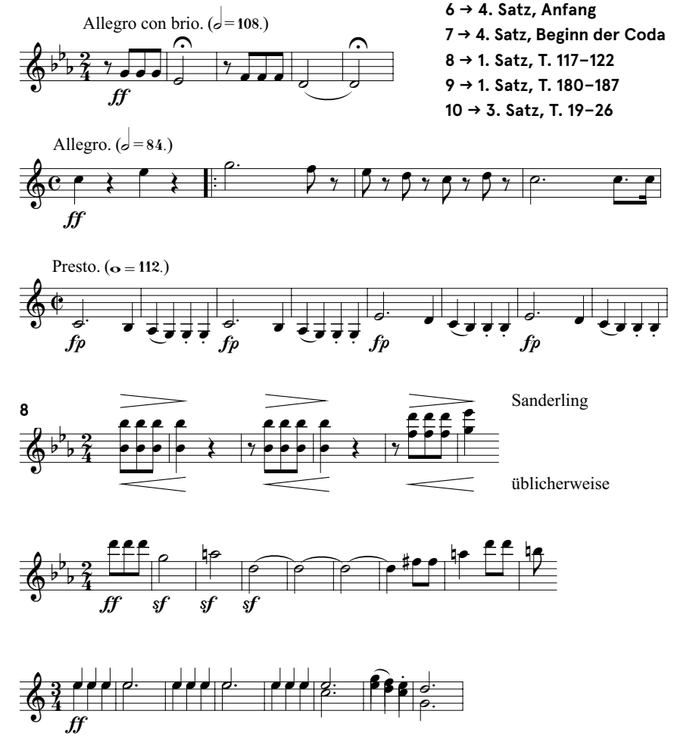
2. Das »Schicksalsmotiv« endet auf einer Fermate (einem beliebig lang ausgehaltenen Klang), danach wird es einen Ton tiefer wiederholt und endet erneut auf einer (diesmal noch länger auszuhaltenden) Fermate. Echte »Durch-Nacht-zum-Licht«-Interpretationen halten diese Fermaten extra lang – das lässt das drohende Schicksal noch schrecklicher erscheinen. Zu den lang gehaltenen Fermaten gibt es von Richard Wagner ein beredtes Zeugnis. In der bis weit ins 20. Jahrhundert viel gelesenen Abhandlung *Über das Dirigieren* aus dem Jahre 1869 lässt Wagner Beethoven dem Dirigenten mit Geisterstimme zurufen: *»Halte Du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurierte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zerteile die wirren Nebelstreifen und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegros. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will«* [4]. Die suggestiven Worte Wagners dürften viele Dirigenten maßgeblich inspiriert haben.

3. Auf den furchterregenden ersten Satz, »Allegro con brio« überschrieben, folgt der mit »Andante con moto« bezeichnete, langsame Satz des viersätzigen Zyklus. Typische »Durch-Nacht-zum-Licht«-Interpretationen neigen dazu, die Tempobezeichnung Beethovens (einschließlich der zügigen Metronomangabe) zu ignorieren und den Satz bedeutend langsamer zu nehmen: als großes »tragisches« Adagio.

4. Der letzte Satz ist ein »Allegro«, Halbe = 84, das schnell, wenn auch nicht sehr schnell ist (Beispiel 6), dafür aber durch ein sehr schnelles »Presto«, Ganze = 112, beendet wird (Beispiel 7). Im Sinne einer echten »Durch-Nacht-zum-Licht«-Interpretation muss das Presto tatsächlich sehr rasch genommen werden. Wirklicher Freudenjubel legt sich keine Zügel an.

Das nun in der Tat ins Auge springende Moment, das die drei Dresdner Einspielungen miteinander verbindet, ist der Sachverhalt, dass alle hinsichtlich der soeben genannten Interpretationsmerkmale Zurückhaltung walten lassen. Bei van Kempen ist zwar das »Andante con moto« ein Adagio, und er hält auch die Fermaten lange aus, doch bleibt er mit Letzterem immer noch unter dem statistischen Mittelwert der Zeit. Das »Schicksalsmotiv« wird mit ihm nicht grausam gemeißelt, sondern hält sich erkennbar in den klassizistischen Grenzen des Schönen. Und sehr gemessen bleibt bei ihm auch der Freudentaumel am Ende. Beim finalen »Presto« steigert er das Tempo nicht im Entferntesten auf die von Beethoven ins Auge gefassten 112, sondern lediglich auf 92.

5 → 1. Satz, Anfang
6 → 4. Satz, Anfang
7 → 4. Satz, Beginn der Coda
8 → 1. Satz, T. 117–122
9 → 1. Satz, T. 180–187
10 → 3. Satz, T. 19–26



Ähnlich, wenn im Einzelnen auch anders, verhält es sich bei Kegel. Zwar ist auch bei ihm der langsame Satz kein »Andante con moto« (wenn auch bereits um eine halbe Minute schneller als bei van Kempen), und er lässt auch das »Schicksalsmotiv« gehörig krachen. Doch hält er die Fermaten ungewöhnlich kurz. Und der Schlussjubel ist kaum ausgeprägter als bei van Kempen. Die Dresdner erreichen auch mit Kegel im »Presto« nur Ganze = 96.

Auf die Spitze getrieben erscheint die antiheroische Lesart dann bei Sanderling. Bei ihm ist keines der oben genannten Merkmale einer »Durch-Nacht-zum-Licht«-Interpretation erfüllt. Das »Schicksalsmotiv« wird auffallend zurückhaltend, geradezu licht artikuliert. Die Fermaten werden so kurz wie nur möglich gehalten: um nicht mehr als jeweils einen zusätzlichen Takt, was bei einem raschen 2/4-Takt im »Allegro con brio« wenig ist, sehr wenig. Der langsame Satz ist kein tragisches Adagio mehr, sondern ein graziöses Andante, und das Schlusspresto kommt erneut über mittlere 90er-Werte nicht hinaus (Ganze = 94).

Zudem fällt Sanderling eine Reihe weiterer interpretatorischer Entscheidungen – wiederum vier an der Zahl –, aufgrund derer das Schicksal seltsam gebremst, ja geradezu gegen den Strich gebürstet erscheint.
1. Gleich zu Beginn, im Anschluss an das licht artikulierte »Schicksalsmotiv« und die superkurze erste Fermate, blendet er auf der folgenden zweiten Fermate den Klang dynamisch ab. Es gibt ein Decrescendo ins Mezzoforte. Von einem drohenden Schicksal kann nicht die Rede sein, das Schicksal wirkt vielmehr unschlüssig.

2. Unschlüssig ist das Schicksal auch in den letzten Takten der Exposition des ersten Satzes (T. 117–122), wo Sanderling statt der üblichen auftaktigen Phrasierung stark abtaktig bzw. gegentaktig phrasiert (Beispiel 8) – eine Phrasierung, die so gegen die Hörgewohnheiten geht, dass sie schon manieriert anmutet. Statt auf dem Öffnen der Tür zu bestehen, weicht das Schicksal bereits zurück.

3. In der Durchführung des ersten Satzes – dort, wo der Kopf des 2. Themas verarbeitet wird (T. 180 ff, Beispiel 9) – kann so wenig von Sforzati im Fortissimo die Rede sein, dass die Artikulation beinahe galant anmutet.

4. Und wieder gar nicht als schicksalhaft gibt sich das »Schicksalsmotiv« im dritten Satz. Wenn es uns dort in T. 19, nach der zweimaligen Wiederkehr des Hauptthemas des Satzes im Fortissimo begegnet (Beispiel 10), beschleunigt Sanderling das Tempo derart, dass das Motiv einen tänzerischen, fast freudigen Charakter annimmt. In anderen Interpretationen könnte man den Kunstgriff der Tempobeschleunigung an dieser Stelle als Durchbruch des Lichtes nach der Nacht deuten. Bei Sanderling herrschte zuvor aber gar keine Nacht.

Und so bleibt es bis zum Schluss, der kein Freudentaumel ist. Kein böse drohendes Schicksal – kein Freudentaumel, keine finstere Nacht – kein strahlender Sonnenschein, sondern alles in einem Zwielicht, das kritisch besonnene und differenziert abwägende Betrachtungen freisetzt.

Bei Sanderling darf man wohl davon ausgehen, dass er die antiheroische Lesart ganz bewusst zum durchgreifenden Programm seiner Interpretation erhoben hat. Nicht so bei Kegel und noch weniger bei van Kempen.

Bei ihnen scheint es eher so zu sein, dass sie lediglich Vorbehalte gegenüber einzelnen musikalischen Konkretisierungen der »Durch-Nacht-zum-Licht«-Interpretation hatten bzw. dass diese ihren persönlichen Interpretationshaltungen nicht entsprachen: ein zu akzentuierter aggressiver Fortissimoklang (van Kempen), unvermittelte lange pathetische Fermaten (Kegel), ein überstürzter lärmender Schluss (beide Dirigenten). Trotzdem sind auch ihre Interpretationen eher unheroisch, sodass man das Unheroische durchaus als ein Spezifikum der Dresdner Lesarten von Beethovens Fünfter ansehen kann.

Bleibt die große Frage, wodurch die Einheit in der Auffassung bedingt ist: ob sie einen reinen Zufall darstellt oder ob es nicht doch Orchestertraditionen gibt, die auf die Entscheidungen der Dirigenten Einfluss haben – Traditionen, die von Generation zu Generation über Jahre und Jahrzehnte weitergereicht werden.
Zum 150. Geburtstag eines Orchesters meines Erachtens keine schlechte Frage.

»Kurz und knackig. So war und ist seine Arbeitsweise und so war seine Chefzeit. In kurzer Zeit erreichte er eine Qualitätssteigerung in Ausdruckskraft und Präzision, welche schnell überregional aufhorchen ließ.«

»Wer wie ich, nach Jahrzehnten regelmäßigen Konzertbesuchs keinen Zugang zu Bruckner gefunden hatte, dem wurde dieser Zugang durch Janowski auf einmal auf geheimnisvolle Weise vermittelt, manchmal sogar zu Wagner. Manchmal glaubte ich an den Abenden mit Janowski, man hätte mir neue Ohren geschenkt.«

(EIN MUSIKER DER DRESDNER PHILHARMONIE UND EIN ABONNENT ÜBER MAREK JANOWSKI)

CHEFDIRIGENTEN 1870–1945

1870–1871 *MORITZ ERDMANN* **PUFFHOLDT**

Stadtmusikdirektor Moritz Erdmann Puffholdt dirigierte in der ersten Konzertsaison im neu eröffneten Gewerbehaussaal zahlreiche Konzerte mit dem Stadtmusikkorps. Als musikalische Persönlichkeit stand er am Beginn einer Entwicklung, aus der die Dresdner Philharmonie hervorging.

1871–1885 *HERMANN GUSTAV* **MANNSFELDT**

Die Ära Mannsfeldt war eine für den Aufbau des Konzertwesens am Gewerbehaus und damit des Orchesters eine entscheidende Zeit. Die Sinfoniekonzerte der »Mannsfeldt'schen Kapelle« etablierten sich als »Sammelplatz des musikliebenden Dresdner Publikums« (Härtwig). Er richtete »Concerte ohne Tabakrauch« und Gastronomie sowie die »Historischen Concerte« mit noch höherem Bildungsanspruch ein.

1885–1886 *MICHAEL* **ZIMMERMANN**

Michael Zimmermann hatte als Gewerbehauskapellmeister in der Saison 1885/86 zwar eine gute Presse, war jedoch mit seinen Erfahrungen als Dirigent von Militärkapellen und Kurorchestern wahrscheinlich dem bereits erreichten Niveau des Konzertangebots im Gewerbehaus nicht ganz gewachsen und leitete die Orchesterkonzerte nur für eine Saison.

1886–1890 *ERNST* **STAHL**

Neben der konkurrierenden neuen Reihe der »Philharmonischen Konzerte« unter Jean Louis Nicodé (ab 1885) profilierte Ernst Stahl einerseits die populären Gewerbehauskonzerte und führte andererseits die auf musikalische Bildung abzielenden »Historischen Concerte«, die es unter Zimmermann nicht gegeben hatte, wieder ein.

1890–1903 *FRIEDRICH AUGUST* **TRENKLER**

Als der Konzertbetrieb im Gewerbehaus von wirtschaftlichen Schwierigkeiten bedroht war, übernahm der sehr beliebte Militärkapellmeister Friedrich August Trenkler die Konzerte des Gewerbehausorchesters mit einem verstärkt populären Konzertangebot als musikalischer Unternehmer auf eigene Rechnung.

1903–1915 *HENRIK WILLY* **OLSEN**

Nach der Ära Mannsfeldt war diejenige unter Olsen die erfolgreichste für das Gewerbehausorchester. Wie Trenkler leitete Henrik Willy Olsen das Orchester auf eigene Rechnung. In seiner Ära nahm die Reisetätigkeit stark zu, Höhepunkt war eine zweimonatige USA-Tournee 1909. Städtische Unterstützung erhielt er für die Durchführung von »Volks-Sinfoniekonzerten«.

1915–1923

EDWIN LINDNER

Edwin Lindner »kaufte« 1915 das Gewerbehausorchester und benannte es um in »Dresdner Philharmonisches Orchester«. Gegenüber allen seinen Vorgängern war Lindner als Dirigent ein Künstler in einer anderen Kategorie. Zudem ermöglichte eine größere Orchesterbesetzung es ihm, Reger, Strauss, Mahler, Berlioz und Bruckner aufzuführen. Sein Elan konnte jedoch nicht verhindern, dass die Wirtschaftskrise 1923 zu einem Zerwürfnis mit den Musikern führte.

1923–1924

JOSEPH GUSTAV MRACZEK

In Zusammenarbeit mit Besucherorganisationen, dem gemeinnützigen »Bühnenvolksbund« und der »Volksbühne«, konnte Joseph Gustav Mraczek mit dem Orchester unter dem neuen Namen »Dresdner Philharmonie« auf einer besseren wirtschaftlichen Grundlage arbeiten.

1924–1929

EDUARD MÖRIKE

Mit dem Amtsantritt von Eduard Mörike organisierte sich die Dresdner Philharmonie als Genossenschaft neu. *»Nur durch Gipfelleistungen kann die Dresdner Philharmonie ihre Daseinsberechtigung dokumentieren«* war der Wahlspruch des Orchestervorstands. Konzerte für die großen Theatergemeinden (»Volksbühne«, »Volkswohl«) wurden zur Basis der Orchesterarbeit, die Stadt unterstützte zusätzlich zu den Schulkonzerten auch Konzerte für Erwerbslose. Als herausragender Dirigent, Orchestererzieher und Organisator konnte Mörike das Orchester auf ein neues künstlerisches Niveau heben. Beethoven und Wagner standen im Mittelpunkt seiner Programme, die thematische und zyklische Ideen verfolgten. Mit Szymon Goldberg und Stefan Frenkel standen geniale Geiger als Konzertmeister an seiner Seite.

1929–1932

PAUL SCHEINPFLUG

Mörike selbst hatte Paul Scheinpflug als Nachfolger empfohlen, der ein sehr routinierter, erfahrener Dirigent war. Als Interpret setzte er sich besonders für Strauss, Mahler und Reger ein. Sehr häufig folgte er Gastspielverpflichtungen und war dadurch in Dresden so wenig präsent, dass man sich schon 1932 wieder von ihm trennte.

1932–1934

WERNER LADWIG

Werner Ladwig war ein begabter und ehrgeiziger Dirigent mit großem künstlerischen Ernst. In der Wirtschaftskrise setzte er auf der Suche nach einer Perspektive für das Orchester auf das neue Regime. 1934 starb er nach nur zweijähriger Amtszeit mit erst 35 Jahren.

1934–1942

PAUL VAN KEMPEN

Paul van Kempen, Schüler und Bewunderer von Willem Mengelberg, gehörte einer romantisch-freien Dirigentengeneration an, die durch Temposchwankungen und eigenwillige Auslegungen eine persönliche Interpretation anstrebten. Mit der Dresdner Philharmonie realisierte er eine Reihe von Aufnahmen für die Deutsche Grammophon. Er vermied offene Konflikte mit dem Regime, folgte aber unbeirrt seinen künstlerischen Überzeugungen bei Repertoire und Besetzungen.

1942–1944

CARL SCHURICHT

Nach dem Weggang von Paul van Kempen war Carl Schuricht ab 1942 der wichtigste Gastdirigent der Philharmonie, noch 1944 sollte er offiziell Chefdirigent werden. Dazu kam es aber wegen der Schließung der Konzerthäuser nicht mehr. Schuricht übersiedelte vor Kriegsende in die Schweiz.

Gerhart Wiesenhütter war der erste Chefdirigent der Dresdner Philharmonie nach dem Zweiten Weltkrieg. Gemeinsam mit den wenigen noch verbliebenen Musikern gelang es ihm in kürzester Zeit, das Orchester wieder aufzubauen und das Musikleben Dresdens mit in Gang zu bringen.

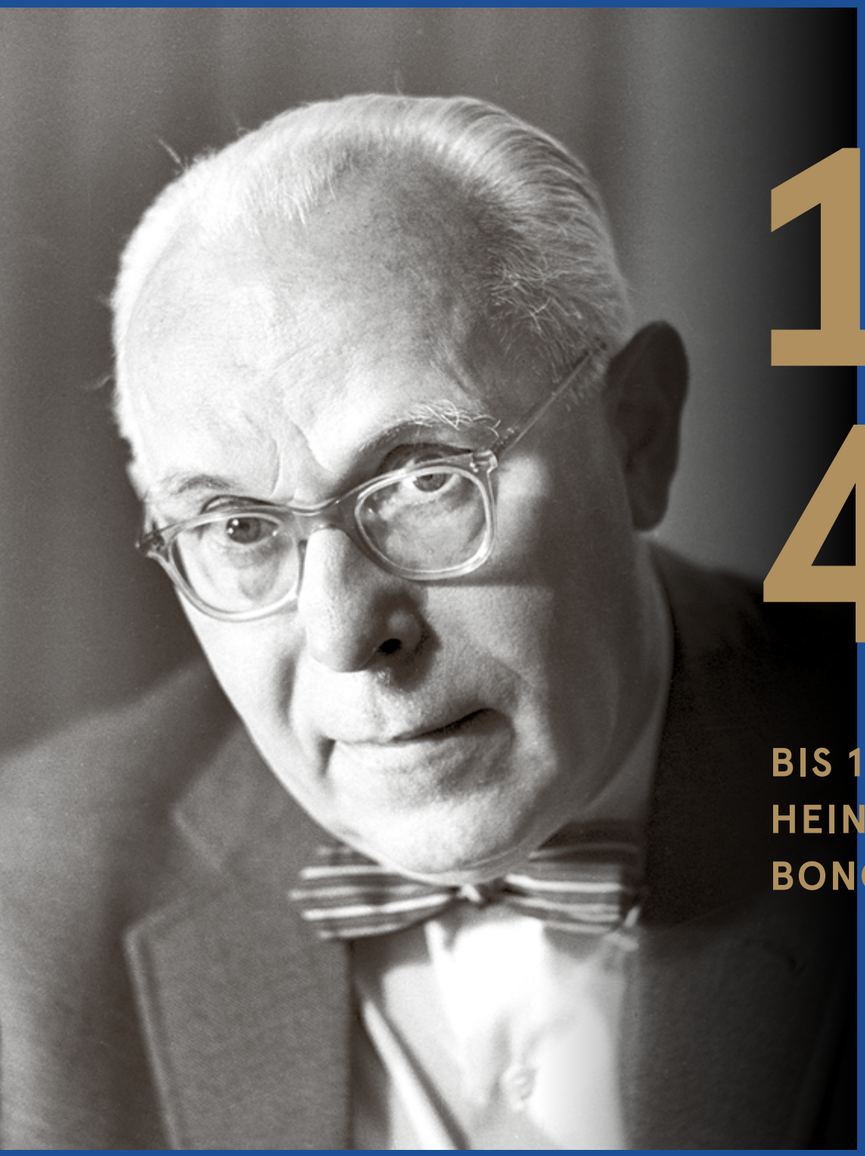
Gerhart Wiesenhütter, geboren 1912 in Dresden, hatte in seiner Heimatstadt an der Staatlichen Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle Orgel und Dirigieren studiert. Schon als 22-Jähriger wurde er 1934 Stadtkapellmeister in Glauchau, wo er bis 1936 blieb und gleichzeitig eine rege Gastspieltätigkeit entfaltete. Als er 1937 Musik des von den Nazis verfemten Felix Mendelssohn Bartholdy aufführte, bedeutete das einen ersten Bruch in seiner Karriere. Erst 1941 fand er wieder eine feste Anstellung und ging als Erster Kapellmeister nach Saarbrücken, wo damals auch sein späterer Nachfolger in Dresden, Heinz Bongartz, amtierte. Ein Jahr später wechselte er als Erster Kapellmeister zum Landessinfonieorchester Westmark Ludwigshafen, wiederum ein Jahr darauf zur Staatskapelle Karlsruhe, ehe er 1944 kurzzeitig zur Wehrmacht eingezogen, aber schon wenige Tage später als Bürobote nach Niederau bei Weinböhla dienstverpflichtet wurde. Hier war er mitverantwortlich dafür, dass die Stadt kampflos an die Rote Armee übergeben wurde und amtierte in der unmittelbaren Nachkriegszeit als stellvertretender Bürgermeister. Am 1. Juni 1945 wurde er zum Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie berufen. In kürzester Frist konnte er das Orchester reorganisieren und zu einer überaus intensiven Konzerttätigkeit führen. Nach dem ersten Konzert am 8. Juni 1945 im Kirchgemeindesaal Strehlen mit Beethovens *Coriolan*-Ouvertüre, Mozarts *Kleiner Nachtmusik* und Beethovens Zweiter Sinfonie folgten noch im Juni fünf weitere Konzerte, im Juli zehn Konzerte und im August 15 Konzerte – Indiz auch für den unglaublichen Hunger auf Kultur, den es in der zerstörten Stadt gab. Ausgehend von Werken der Klassik und Romantik wurde das Repertoire schnell erweitert: Schon im November 1945 erklang Bruckners Vierte Sinfonie, im Februar 1946 standen Mendelssohns Violinkonzert und Mahlers Erste Sinfonie auf dem Programm.

Mendelssohn wurde sogar in einem Akt der Wiedergutmachung eine Musikwoche gewidmet. Die außerordentliche Begabung Wiesenhütters war auch außerhalb Dresdens nicht verborgen geblieben: Schon zum Juni 1946 wurde er als Musikalischer Leiter beim Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig verpflichtet. Für die Dresdner Philharmonie bedeutete das einen Rückschlag, zumal ihm einige der Dresdner Musiker auf die besser dotierten Positionen nach Leipzig folgten.

Auch in Leipzig gelang es ihm, in kürzester Zeit einen Klangkörper von außerordentlicher Qualität zu formen. Aber erneut gab es einen Bruch in Wiesenhütters Laufbahn. Er wurde 1948 wegen »parteifeindlichen und antisowjetischen Verhaltens« entlassen und aus der SED ausgeschlossen. Vermutlich hatte ein von ihm wegen mangelhafter Leistungen kritisierter Musiker gegen ihn intrigiert.
Auf der entscheidenden Sitzung war Wiesenhütter nicht anwesend, da er einer Gastverpflichtung beim RIAS-Symphonie-Orchester Berlin nachkam. 1948/49 wirkte Wiesenhütter als Generalmusikdirektor am Landestheater Halle/Saale. Hinzu kamen Gastdirigate.
Eine feste Position hatte er erst wieder Mitte der 50er-Jahre wieder inne: als Musikalischer Oberleiter am Volkstheater Rostock. Nach einem kurzen Intermezzo am Metropoltheater in Berlin ging er 1958 zunächst als Gast und ab Januar 1959 als Künstlerischer Oberleiter zum Loh-Orchester Sondershausen – eine Position, die er überaus erfolgreich bis 1970 innehatte, wobei er 1967/68 eine Saison gleichzeitig das Ägyptische Sinfonieorchester in Kairo leitete. Von 1970 bis 1975 wirkte er als Chefdirigent des Staatlichen Sinfonieorchesters Gotha und blieb anschließend bis zu seinem Tod 1978 freischaffend tätig. Wiesenhütter war ein außerordentlich begabter und fähiger Dirigent. Wenn ihm die ganz große Karriere versagt blieb, so wohl auch deshalb, weil er als willensstarker Individualist unter historisch und politisch schwierigen Verhältnissen die Anpassung oft genug verweigerte.

1945

BIS 1946 GERHART WIESENHÜTTER



1947

BIS 1964 HEINZ BONGARTZ

Kein Dirigent vor oder nach ihm hat das Orchester über einen so langen Zeitraum geprägt wie Heinz Bongartz. Ihm kommt das Verdienst zu, das Orchester ausgehend von den Grundlagen, die Gerhart Wiesenhütter in seiner kurzen Amtszeit unmittelbar nach dem Krieg gelegt hatte, zu einem Klangkörper der Spitzenklasse entwickelt zu haben.

Als Heinz Bongartz die Chefdirigentenposition der Dresdner Philharmonie übernahm, hatte er bereits eine typische Kapellmeisterlaufbahn absolviert. 1894 in Krefeld geboren, studierte er in Köln bei Fritz Steinbach (Dirigieren), Otto Neitzel (Komposition) und Elly Ney (Klavier). Seine ersten Stationen waren Düren, Mönchengladbach, Berlin (Blüthner-Orchester), Meiningen, Gotha, Kassel und Saarbrücken (GMD).

Schon mit seiner ersten Saison sorgte er für eine typische Strukturierung der Spielzeiten des Orchesters in drei Hauptkonzertreihen: die »Philharmonischen Konzerte«, die sogenannten »Zyklus-Konzerte«, die jeweils einem bestimmten Thema gewidmet waren, zumeist ein oder zwei Komponisten, oder aber regionale bzw. historische Schwerpunkte setzten. Die dritte Reihe wurde durch die »Außerordentlichen Konzerte« repräsentiert. Hinzu kam eine große Anzahl von Freiluftkonzerten – im Zwingerhof und den gesamten Sommer über im Innenhof von Schloss Pillnitz, wobei letztere Konzertserie jeweils mit der Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie ausklang. Das Orchester war in der näheren und ferneren Umgebung zu Gast, spielte in Werkhallen, Kulturhäusern und anderen mehr oder weniger geeigneten Räumlichkeiten. Fast jährlich gab es ab 1954 aber auch Gastspielreisen ins Ausland, vor allem dank Bongartz' Kontakten Tourneen durch Westdeutschland, die manchmal mehrere Wochen dauerten und auch nach dem Mauerbau stattfanden. Auch andere Staaten wurden besucht: 1959 gastierte die Dresdner Philharmonie als erstes europäisches Orchester nach dem Zweiten Weltkrieg in China.
Bongartz wird von Zeitzeugen als ein Dirigent beschrieben, der am Pult unbedingte Autorität beanspruchte, aber ansonsten menschlich nahbar blieb. Als Dirigent agierte er mit knapper, präziser Gestik ohne jede Neigung zu äußerlichem Effekt.

Überblickt man die Programme, die von Heinz Bongartz dirigiert wurden, so lassen sich bestimmte Tendenzen ablesen: Über seine gesamte Amtszeit hinweg steht das klassisch-romantische Repertoire, insbesondere die Musik von Beethoven, Brahms, Mozart, Tschaikowski, Dvořák und Bruckner im Zentrum. Die Musik des 20. Jahrhunderts ist insbesondere durch Komponisten repräsentiert, die einer bestimmten, von Reger und Hindemith (die er häufig und auch für die Schallplatte dirigierte) ausgehenden Tradition nahestanden bzw. einer eher neoklassizistischen Ästhetik folgten: Zu nennen sind etwa Johann Nepomuk David und Günter Raphael.

Auch diejenigen Komponisten der DDR, die häufig gespielt wurden, entsprachen einer solchen Tendenz: Fidelio F. Finke, Ottmar Gerster, Johann Cilenšek und vor allem Johannes Paul Thilman, der als Dresdner eine große Präsenz hatte. Die Schweizer Komponisten Sutermeister, Schibler und immer wieder Frank Martin tauchten in seinen Programmen auf. Merkwürdig erscheint die weitgehende Absence der französischen Musik – zumindest in den frühen 50er-Jahren. Mit Blick auf die sowjetische Musik ist bemerkenswert, dass Schostakowitsch auch in jener Zeit um 1948/49 gespielt wurde, als man ihn in der Sowjetunion als »Formalist und Volksfeind« anprangerte. Allerdings war der am häufigsten gespielte sowjetische Komponist in jener Zeit Aram Chatschaturjan. Spürt man in den ersten Jahren der Ära Bongartz das Bemühen um ein breites Repertoire, so fällt auf, dass nach Gründung der DDR vorsichtiger programmiert wurde, was sicher einiges mit der restriktiven und modernefeindlichen Kulturpolitik des jungen, noch ganz stalinistisch geprägten Staates zu tun hatte. Selbst als 1953/54 das Thema der Zyklus-Konzerte »Meisterwerke des 20. Jahrhunderts« lautete, wurde die radikale Moderne komplett ausgespart. Schönberg wurde in den 50er-Jahren nur ein Mal gespielt. Musik von Alban Berg erklang ebenfalls nur ein Mal (das Violinkonzert im Januar 1958). Strawinskis *Le Sacre du Printemps* erschien erst 1960 in einem Programm. Dass dieses Meisterwerk nun vorgestellt wurde, steht insgesamt für eine Tendenz zur Öffnung und ästhetischen Erweiterung. Zwar blieb die radikalere zeitgenössische Musik aus Ost und West nach wie vor außen vor, aber zumindest waren die Klassiker des 20. Jahrhunderts von Debussy, Ravel, über Szymanowski und Bartók bis zu Hindemith, Martinů, Janáček, Henze und Lutosławski nun häufiger zu hören. Diese Tendenz wird auch durch den großen Mahler-Zyklus bestätigt, den Bongartz gemeinsam mit einer Reihe von Gastdirigenten in seiner letzten Saison realisierte und der mit Ausnahme der Achten alle Sinfonien und *Das Lied von der Erde* umfasste. Seine Ära endete im Sommer 1964 mit einer Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie im Schlosspark Pillnitz. Danach blieb er dem Orchester bis zu seinem Tod als Gastdirigent verbunden.

Horst Försters Amtszeit war krankheitsbedingt kurz. Nichtsdestotrotz hat er mit einer ambitionierten Programmatik Spuren hinterlassen und in seiner späteren Tätigkeit als Hochschullehrer Dirigenten ausgebildet, die ihrerseits für das Orchester wichtig wurden.

Horst Förster, geboren am 13. März 1920, gehörte dem gleichen Jahrgang an wie Herbert Kegel, der spätere Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Und wie Kegel stammte er aus Dresden. Von 1936 bis 1940 wurde er in der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle bei Jan Dahmen (Violine), Alfred Stier (Chorleitung) und Kurt Striegler (Dirigieren) ausgebildet. Als sich die Dresdner Philharmonie 1945 neu konstituierte, gehörte Horst Förster dem Orchester als Vorspieler der zweiten Violinen an und gründete 1947 ein Kammerorchester, das er bis 1950 leitete, gewissermaßen ein Vorläufer des Philharmonischen Kammerorchesters, das 2019 sein 50-jähriges Jubiläum feierte. 1950 wechselte Förster nach Eisenach, wo er zum 1. Januar 1951 die Leitung des Philharmonischen Orchesters übernahm, das alsbald als Landeskapelle Eisenach dem Theater unterstellt wurde. 1952 wurde er zum Generalmusikdirektor ernannt und war damit der jüngste Dirigent in der DDR, dem diese Ehre zuteil wurde. 1956 wurde er Chefdirigent des Staatlichen Sinfonieorchesters und der Robert-Franz-Singakademie in Halle. Hier begründete er die Reihe »Musica Viva«, in der zeitgenössische Musik vorgestellt wurde, für die er sich auch sonst einsetzte. Kontroversen und Missfallensbekundungen seitens der offiziellen Kulturpolitik ging er nicht aus dem Weg. 1964 trat er sein Amt als Chefdirigent der Dresdner Philharmonie an und setzte den Weg, den Heinz Bongartz in seinen letzten Amtsjahren gegangen war, fort, ja intensivierte ihn noch: In vielen der Konzerte war auch Zeitgenössisches zu hören oder zumindest wichtige Musik des 20. Jahrhunderts. Ur- und Erstaufführungen fanden in dichter Folge statt, darunter waren auch Werke, mit denen eine Wiederbegegnung noch heute interessant sein könnte, etwa Rudolf Wagner-Régenys Kantate *Schir Haschirim*.

Bis 1965 wurde Horst Förster noch von Gerhard Rolf Bauer als Zweitem Dirigenten unterstützt. Prominente Vertreter der sowjetischen Musikszene waren während Försters Amtszeit zu Gast: 1964 dirigierte Aram Chatschaturjan eigene Werke. In der Folgesaison stand Kirill Kondraschin am Pult der Philharmoniker. Auch Heinz Bongartz war bei seinem alten Orchester zu Gast, so z. B. 1966 mit einem ganz dem von ihm verehrten Max Reger gewidmeten Programm. Auf einer Tour durch Westdeutschland dirigierten sowohl Bongartz als auch Förster das Orchester. Aufgrund einer langwierigen Krankheit konnte Horst Förster nur noch die ersten Konzerte der Saison 1966/67 leiten, was um so bedauerlicher war, als diese Saison zu den programmatisch ambitioniertesten gehörte, die die Dresdner Philharmonie geplant hatte. Sie enthielt eine Fülle von Ur- und Erstaufführungen und präsentierte von den Komponisten der Klassik und Romantik verstärkt eher unbekannte Werke. Dirigenten, die für Horst Förster einsprangen, waren unter anderem Klaus Tennstedt, Kurt Masur, Heinz Rögner, Heinz Bongartz, György Lehel und Gerhard Rolf Bauer. Nach seiner Genesung konzentrierte sich Horst Förster auf seine Lehrverpflichtungen an der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin, der heutigen Hochschule für Musik Hanns Eisler, der er bereits seit 1957 als Lehrbeauftragter und seit 1961 als Professor verbunden war. Indirekt prägte er von dort aus auch sein vormaliges Orchester: Der spätere Chefdirigent der Dresdner Philharmonie, Jörg-Peter Weigle, war sein Schüler. Horst Förster starb am 30. Juni 1986 in Dresden.

1964

BIS 1967 HORST FÖRSTER

1967

BIS 1972 KURT MASUR

Wenn Kurt Masur bis heute als Ehrendirigent firmiert und die der Dresdner Philharmonie verbundene Orchesterakademie seinen Namen trägt, verdeutlicht das, wie sehr er das Orchester während seiner Amtszeit geprägt hat. Er sorgte für eine erhebliche Verbreiterung und Verjüngung des Repertoires. Auf seine Initiative hin wurden die Philharmonischen Chöre gegründet. Unter seiner Ägide wurde der Kulturpalast als Heimstätte der Dresdner Philharmonie eröffnet.

Kurt Masur, 1927 geboren, stammte aus dem schlesischen Brieg. In den letzten Monaten des Zweiten Weltkrieges wurde er zum Kriegsdienst eingezogen und war nach Kriegsende einige Zeit in einem Lager in der britischen Besatzungszone interniert. 1946 begann er, an der Leipziger Musikhochschule Klavier und Dirigieren zu studieren. Einer seiner Mentoren war hier Heinz Bongartz, der ihn 1955 als Zweiten Dirigenten erstmals an die Dresdner Philharmonie verpflichtete. Masur hat sein Studium nie abgeschlossen. Stattdessen übernahm er 1948 bis 1950 eine Stelle als Repetitor mit Dirigierverpflichtung am Landestheater Halle/Saale. Tätigkeiten als Erster Kapellmeister an den Städtischen Bühnen Erfurt (1951 bis 1953) und an den Städtischen Theatern Leipzig (1953 bis 1955) schlossen sich an.

Während seiner ersten Dresdner Jahre als Zweiter Dirigent hatte er Gelegenheit, sein Repertoire erheblich zu erweitern. Überblickt man die Konzerte jener Jahre, sind es oft die interessanteren und unkonventionelleren Programme, die von ihm dirigiert wurden. Ihm, der als 28-Jähriger nach Dresden ging, gelang es in kürzester Zeit, sich sowohl die Anerkennung des Orchesters zu erarbeiten, als auch die Herzen des Publikums zu erobern. Als Masur sich 1958 entschloss, Dresden zu verlassen, wurde das mit einigem Unverständnis quittiert, aber für ihn war es der richtige Entschluss: Am Staatstheater Schwerin (1958 bis 1960) und an der Komischen Oper (1960 bis 1964), an die ihn Walter Felsenstein geholt hatte, war er jeweils als Musikalischer Oberleiter in verantwortlicher Position. Zwischen 1964 und 1967 wirkte er als Gastdirigent im nationalen und internationalen Rahmen, um dann als Chefdirigent zur Dresdner Philharmonie zurückzukehren.

Unter seiner energischen, zupackenden und zielgerichteten Leitung erlebte das Orchester nach der vorangegangenen Interimszeit einen enormen Aufschwung. Das Repertoire wurde erheblich erweitert. Die Musik des 20. Jahrhunderts erhielt große und regelmäßige Präsenz. Gleichzeitig wurde in zyklischen Reihen ein halbes Jahrtausend Dresdner Musikgeschichte lebendig gemacht. Die Programme jener Jahre wirken noch aus heutiger Sicht vorbildlich und ambitioniert. Keineswegs wurde das klassische Erbe vernachlässigt: Aber die Beethoven-Zyklen der Jahre 1970 und 1971 waren beispielsweise gekoppelt an die Präsentation der Musik von Béla Bartók und Sergei Prokofjew. Auch die radikale Moderne wurde nicht mehr ausgespart: Wichtige Werke Schönbergs und Weberns wurden erstmals vorgestellt, ebenso wie Musik von Luigi Nono. Zwar waren eher konservative Zeitgenossen wie Johannes Paul Thilman und Fidelio F. Finke nach wie vor häufig zu hören, aber nunmehr bekam auch die mittlere und jüngere Generation eine Chance: Werke von Fritz Geißler, Rainer Kunad, Wilfried Jentzsch, Siegfried Matthus, Siegfried Thiele und Rudolf Wagner-Régeny wurden ur- bzw. erstaufgeführt. Höhepunkt dieses Einsatzes für die Zeitgenossen war sicher die skandalumwitterte Uraufführung der Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* von Friedrich Schenker am 14. Januar 1972, die für die junge Komponistengeneration gleichsam ein Fanal war.

Kurt Masur war ein charismatischer Dirigent, der seine Begeisterung und seine Energie sowohl auf die Musiker als auch auf das Publikum übertragen konnte. Er war kein Diktator am Pult, sondern vermochte es, den Musizierenden den Eindruck zu vermitteln, gemeinsam auf ein Ziel hinzuarbeiten. Ihm gelang es, genaue, akribische Probenarbeit mit jener Spontaneität, Emotionalität und Musizierlust auf eine Weise zu verbinden, die Konzerte zu außerordentlichen Ereignissen werden lassen kann. Die Schallplattenaufnahmen aus jener Zeit, etwa die Gesamtaufnahme der Mozart-Klavierkonzerte mit Annerose Schmidt oder die unvergleichlich frische Einspielung der Ersten Sinfonie von Prokofjew vermitteln etwas von dieser Einheit von Präzision und spontaner Musizierlust. Auf Initiative Kurt Masurs wurden kurz nach seinem Amtsantritt die Philharmonischen Chöre gegründet, und ihm oblag auch am 7. Oktober 1969 die Eröffnung des Dresdner Kulturpalasts, der nunmehr zur neuen Heimstätte des Orchesters wurde.

Schon 1970 hatte man Kurt Masur die Position des Gewandhauskapellmeisters angeboten, die er nur unter der Bedingung annahm, dass er bis 1972 parallel seinen Dresdner Verpflichtungen nachkommen dürfe. Engagements beim New York Philharmonic, London Philharmonic Orchestra und Orchestre National de France folgten. Der Dresdner Philharmonie blieb Kurt Masur als Gast verbunden, wobei sich die Zusammenarbeit ab 2008 intensivierte und 2012 mit der zyklischen Aufführung der Beethoven-Sinfonien ihren Abschluss fand. Kurz vor seinem Tod wurde er Namensgeber der neugegründeten Orchesterakademie der Dresdner Philharmonie.

Günther Herbig sorgte für eine kontinuierliche Schärfung des programmatischen Profils und steigerte die internationale Strahlkraft des Orchesters erheblich.

Fast scheint es, als spiegele sich der Ruf Günther Herbigs, ihm sei eine gewisse Distanziertheit und Kühle zu eigen, auch in dem recht bescheidenen publizistischen Echo auf das Wirken des verdienstvollen Dirigenten. Aber selbst dieses lässt erkennen, dass er einen außerordentlichen künstlerischen Weg gegangen ist und in mehr als sechs Jahrzehnten als Dirigent eine Vielzahl von Orchestern geprägt hat, darunter auch für ein halbes Jahrzehnt die Dresdner Philharmonie.

Günther Herbig wurde 1931 in Aussig (heute Ústí nad Labem) in der Tschechoslowakei geboren. 1946 musste die sudetendeutsche Familie das Land verlassen. 1951 begann Herbig ein Musikstudium in Weimar. Hier wurde Hermann Abendroth zum prägenden Mentor. Studien bei Hermann Scherchen, Arvid Jansons und Herbert von Karajan ergänzten die Ausbildung, wobei Herbig rückschauend in Bezug auf Karajans Einfluss meinte, dass hier vor allem die Möglichkeit, ihn bei der Probenarbeit zu beobachten, überaus lehrreich gewesen sei.

Vom Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an wirkte Günther Herbig in verantwortungsvollen Positionen: von 1956 bis 1962 als Kapellmeister am Deutschen Nationaltheater in Weimar, anschließend bis 1966 als Musikdirektor am Hans-Otto-Theater Potsdam. Von 1966 bis 1972 war er – neben Kurt Sanderling – Dirigent des Berliner Sinfonieorchesters. Sanderling dürfte durch seine Kenntnis insbesondere der Musik von Dmitri Schostakowitsch wichtige Impulse vermittelt haben. Auch Herbig hat sich zeitlebens intensiv für die Musik von Schostakowitsch eingesetzt. Als er 1972 als Nachfolger Kurt Masurs zur Dresdner Philharmonie kam, dürfte seine Art des Musizierens als denkbar starker Kontrast zu der seines charismatischen Vorgängers empfunden worden sein. Herbigs Interpretationen gründeten auf einem rational-analytischen Ansatz. Er selbst sagte einmal rückschauend in einem Interview, dass er durch ein mathematisch-naturwissenschaftliches Denken geprägt sei. Als Dirigent agierte er wach, konzentriert, deutlich und präzise, aber ohne hitzige Emphase oder gar oberflächliche Show. Legendär war sein überaus feines Gehör – nicht nur im musikalischen Sinne. Ein Musiker wusste zu berichten, dass er einmal für allgemeine Verblüffung sorgte, als er genau mitbekam, was zwei Posaunisten in einiger Entfernung in einer Probe miteinander tuschelten. Anders als beispielsweise Heinz Bongartz, der seine Auffassung eines Werkes mit unbedingter Autorität durchsetzte, ging es Herbig in seiner Arbeit darum, seinen Ansatz auch argumentativ zu vermitteln und er war zum Gespräch bereit. In der Programmgestaltung zeichnete sich eine zur Ära Masur gleichsam gegenläufige Tendenz ab. Machte sich Masur mit großer Vehemenz daran, das programmatische Profil zu schärfen und ließ diese Energie gegen Ende seiner Amtszeit etwas nach, so ging Herbig zunächst von recht konventionellen Programmen aus, die aber von Jahr zu Jahr ambitionierter wurden. Er bezog immer mehr Musik des 20. Jahrhunderts ein. Die junge und mittlere Komponistengeneration der DDR – repräsentiert etwa durch Rainer Kunad, Siegfried Matthus, Fritz Geißler, Georg Katzer, Udo Zimmermann, Gerhard Rosenfeld, Jörg Herchet und Wilfried Krätzschmar – erhielt zunehmend Präsenz.

Bruckners, Schostakowitschs und Mahlers Sinfonien wurden gespielt, dazu Raritäten wie etwas Nielsens Fünfte Sinfonie und die *Holiday*-Sinfonie von Charles Ives.
Mit Beethovens Zweiter und Schostakowitschs Fünfter Sinfonie verabschiedete sich Günther Herbig 1977 von der Dresdner Philharmonie und kehrte zum Berliner Sinfonieorchester zurück – nunmehr in der Nachfolge Kurt Sanderlings als Chefdirigent.

In Berlin endete seine Amtszeit nach einer Auseinandersetzung mit den Mächtigen: Nachdem er es schon in Dresden als höchst unbefriedigend empfunden hatte, dass die Philharmonie im Kulturpalast gleichsam Gast im eigenen Hause war, hatte er sich in den Vertrag schreiben lassen, dass das Berliner Sinfonieorchester im Konzerthaus am Gendarmenmarkt Hausherr sein würde. Als diese Zusage ein Jahr vor Eröffnung des Hauses zurückgezogen wurde, zog Herbig die Konsequenzen und legte sein Amt nieder. In der DDR zur Persona non grata geworden, entschloss er sich 1984, in den Westen zu gehen. Er, der schon 1979 Gastdirigent des Dallas Symphony Orchestra und 1982 bis 1984 des BBC Symphony Orchestra gewesen war, erhielt nun ein Engagement als Music Director des Detroit Symphony Orchestra (bis 1989) und versah dieses Amt von 1988 bis 1994 auch beim Toronto Symphony Orchestra. Von 2001 bis 2006 leitete er das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Nach dem Mauerfall kehrte er 1993 erstmals wieder zur Dresdner Philharmonie zurück und war hier bis 2003 nahezu in jedem Jahr zu erleben.

1972

BIS 1977 GÜNTHER HERBIG

1977

BIS 1985 HERBERT KEGEL

Mit Herbert Kegel übernahm 1977 einer der profiliertesten Dirigenten der DDR die Leitung des Orchesters. Er war ebenso anerkannt wie gefürchtet für seine akribische Probenarbeit. In seinen Programmen setzte er sich vehement für die Musik des 20. Jahrhunderts ein. Für ihn war Musik Bekenntnis und Medium der Reflexion von Grundfragen menschlicher Existenz.

Geboren wurde Herbert Kegel 1920 in Großzschachwitz. Er studierte am Dresdner Konservatorium und hospitierte bei Karl Böhm. Kompositionsunterricht bekam er von Boris Blacher: *»Er hat mich für mein Leben neugierig gemacht, neugierig in Richtung moderner Musik, und ich bin dieser Richtung treu geblieben.«* Nach Abschluss des Studiums musste er als Soldat in den Krieg. Die ideologische Verblendung wich der Einsicht, in ein schuldhaftes, verbrecherisches Geschehen verstrickt zu sein.

1946 wurde er an das Volkstheater Rostock verpflichtet. Hier konnte er sich ein breites Repertoire erarbeiten einschließlich Werken der Moderne, und er konnte wichtige Kontakte knüpfen: Neben Wagner-Régeny, für dessen Musik er sich ein Leben lang einsetzte, lernte er auch Paul Dessau kennen, der für ihn ein wichtiger Mentor und Freund wurde. 1949 übernahm er die Leitung des Leipziger Rundfunkchores – es war der Beginn einer knapp drei Jahrzehnte währenden Tätigkeit für den Rundfunk. Herbert Kegel entwickelte den Chor zu einem Klangkörper von Weltgeltung. 1958 wurde Kegel Erster Dirigent und 1960 Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters und des Chores. Er erwarb sich den Ruf eines überaus akribischen Dirigenten, der mit unnachgiebiger Strenge jedes klangliche Detail so lange formte, bis es seinen Vorstellungen entsprach. Seine Programme waren ambitioniert und bestanden zu rund 60 Prozent aus Werken des 20. Jahrhunderts, wobei Kegel auf inhaltlich stimmige Kombinationen achtete. Der Chorsinfonik wurde großer Raum eingeräumt. Ebenso etablierte Kegel regelmäßige konzertante Opernaufführungen. 1977 übernahm er die Chefdirigentenposition der Dresdner Philharmonie, auch weil er hoffte, mit diesem Orchester größere internationale Ausstrahlung zu erzielen. Gleichwohl gedachte er, an das in Leipzig Erreichte anzuknüpfen. Insbesondere in den ersten Jahren seiner Amtszeit hatte die Musik des 20. Jahrhunderts große Präsenz, doch stieß er in Dresden auf deutlich stärkere Widerstände. Dennoch kamen auch in Dresden Aufführungen und Einspielungen zustande, die bis heute unvergessen geblieben sind, unter anderem Wagners *Parsifal* konzertant 1979 (erstmals in Dresden nach 1945), die Uraufführung von Rainer Kunads Kantate *Metai* in Verbindung mit *L'enfant et les sortilèges* von Ravel 1980, Mahlers Achte Sinfonie 1981, Friedrich Schenkers Sinfonie *In memoriam Martin Luther King* 1982, Gershwins *Porgy and Bess* 1984, die Uraufführung von Schenkers *Dona nobis pacem* in Verbindung mit Beethovens Neunter Sinfonie 1984 und die Aufführung von Blachers *Der Großinquisitor* 1985.

Von Orchestermitgliedern wird die ungemein detailbesessene Arbeit Kegels bezeugt. Er erwartete von den Musikern, dass sie perfekt vorbereitet waren, so wie er seinerseits eine klare Vorstellung vom jeweils zu interpretierenden Werk hatte. Seine Partituren sind en détail durchgearbeitet, versehen mit einer Vielzahl von mit Buntstiften vorgenommenen Eintragungen. Seine Proben waren intensiv und konnten lange dauern. Nicht selten stand er bis zu zehn Stunden täglich vor seinen Klangkörpern. Kegel wird von vielen als ein Mann von cholerischem Temperament beschrieben. Nicht zuletzt diese menschlichen Eigenarten Kegels ließen die Spannungen zwischen ihm und dem Orchester wachsen, und auch mit den Vorgesetzten kam es zu Auseinandersetzungen, sodass die Verantwortlichen die Gelegenheit von Kegels 65. Geburtstag 1985 »nutzten«, um ihn »in Ehren« aufs Altenteil zu schicken. In den Folgejahren war Kegel als Gastdirigent weiterhin am Pult der Dresdner Philharmonie zu erleben, und einige seiner eindrucksvollsten Interpretationen stammen aus dieser Zeit. Genannt seien Schönbergs *Gurre-Lieder* 1986 (DDR-Erstaufführung), die Aufführung von Paul-Heinz Dittrichs *Engführung* 1988 und Brittens *War Requiem* 1989.

Welchen Rang Herbert Kegel als Interpret hatte, bezeugen seine Einspielungen mit der Dresdner Philharmonie: darunter die weltweit erste Digitalaufnahme aller Beethoven-Sinfonien, eine fulminante Interpretation der Ersten Sinfonie von Mahler, die zu den besten überhaupt zählt, die überaus verdienstvollen Einspielungen von Orchestermusik und konzertanten Werken von Paul Hindemith sowie die tadellose Aufnahme von Blachers *Großinquisitor* mit »seinem« Leipziger Chor, der Dresdner Philharmonie und Siegmund Nimsgern.

In jenen Jahren, in denen Kegel es in seiner Heimat zunehmend schwer hatte, fand er in Japan enorme Anerkennung und wird dort – zurecht – bis heute als einer der großen Dirigenten des 20. Jahrhunderts verehrt. Zuletzt dirigierte er die Dresdner Philharmonie im Oktober 1989 auf einer Tournee durch Japan. Die letzten Lebensjahre Herbert Kegels waren von Depressionen, tiefen zwischenmenschlichen Zerwürfnissen und persönlichen Krisen überschattet. Am 20. November 1990 setzte er seinem Leben ein Ende.

Jörg-Peter Weigle war ein Mann von Mitte Dreißig, als er das Amt des Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie übernahm und zählt damit zu den jüngsten Chefdirigenten der Dresdner Philharmonie. Ihm fiel die Aufgabe zu, das Orchester durch die turbulenten Wendejahre zu steuern, was ihm mit viel Einsatz und Verantwortungsbewusstsein gelang.

Jörg-Peter Weigle, 1953 in Greifswald geboren, brachte als Mitglied des Leipziger Thomanerchores (1963 bis 1971) beste Voraussetzungen für das anschließende Studium (1973 bis 1978) an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin mit. Dirigieren studierte er bei Horst Förster, der von 1964 bis 1967 Chef der Dresdner Philharmonie gewesen war. Dietrich Knothe unterrichtete ihn in Chorleitung – Knothe hatte früher neben Herbert Kegel den Leipziger Rundfunkchor geleitet. Ruth Zechlin war seine Kontrapunktlehrerin. Seine erste Dirigentenposition übernahm er zwischen 1977 und 1980 beim Staatlichen Sinfonieorchester Neubrandenburg. Anschließend ging er als Chorleiter zum Leipziger Rundfunkchor, dessen Chefdirigent er 1985 wurde – eine Tätigkeit, die er bis 1988 parallel zu seinem Amt als Chefdirigent der Dresdner Philharmonie ausführte.

Ähnlich wie Herbert Kegel hatte also auch Jörg-Peter Weigle eine große Affinität zum Chorgesang, was sich 1985 schon im ersten von ihm bei den Philharmonikern dirigierten Programm niederschlug, in dem unter anderem Luigi Cherubinis Requiem auf dem Programm stand. Ansonsten aber dürfte der Kontrast zur Arbeitsweise seines Vorgängers denkbar stark gewesen sein. Kegel war gewiss ein großartiger Interpret, aber er war ein schwieriger Mensch, und für manch einen Musiker war der Druck, den er zu erzeugen vermochte, nahezu unerträglich. Jörg-Peter Weigle hingegen trat menschlich und nahbar auf und agierte als Partner der Musikerinnen und Musiker.

Überblickt man die Programme seiner Amtszeit, so fällt auf, dass er sich in den ersten Jahren weitgehend auf Werke der Klassik und Romantik konzentrierte. Das könnte auch damit zu tun haben, dass er sich als junger Dirigent genau dieses Repertoire zunächst einmal erarbeiten musste und deshalb manch spektakuläres Konzertprogramm seinem Vorgänger oder Gastdirigenten überließ. Freilich gewannen die Programme von Jahr zu Jahr an Profil, dirigierte Weigle nunmehr verstärkt die große spätromantische sinfonische Literatur, erklangen selten zu hörende Werke wie Franz Schmidts *Das Buch mit sieben Siegeln*, Mahlers *Das klagende Lied*, Meyerbeers *Die Kreuzritter in Ägypten* in konzertanter Aufführung, wurden alle Sinfonien von Jean Sibelius zyklisch aufgeführt (und nicht nur die immer wieder gespielten ersten beiden Sinfonien). Der Musik des 20. Jahrhunderts wurde größerer Raum gegeben. Dieter Härtwig, der langjährige verdienstvolle Dramaturg und getreue Chronist der Philharmoniker, zählt elf Uraufführungen und 19 Erstaufführungen, die von Weigle dirigiert, darüber hinaus sechs Uraufführungen und 42 Erstaufführungen, die von Gastdirigenten geleitet wurden. Darunter waren Werke von Christian Münch, Manfred Weiss, Friedhelm Rentzsch, Rainer Promnitz (die beiden Letztgenannten waren bzw. sind komponierende Orchestermitglieder), Bernd Alois Zimmermann, Paul-Heinz Dittrich, Jürg Baur, Rainer Lischka, Edison Denissow, Siegfried Matthus, Witold Lutosławski, Gerhard Rosenfeld, Thomas Müller, Bernfried Pröve, Helmut Zapf und Sofia Gubaidulina. Das Orchester entwickelte unvermindert große internationale Ausstrahlung. Während der Amtszeit von Jörg-Peter Weigle gastierte das Orchester entweder unter seiner Leitung oder der von Gastdirigenten teilweise mehrfach in vielen Regionen im zunächst noch geteilten, dann wiedervereinten Deutschland, in Polen, Tschechien, Griechenland, Großbritannien, Japan, Spanien, Dänemark, Österreich, Italien, der Schweiz, in Frankreich, Südamerika und in den USA. Recht häufig war man auf internationalen Festivals zu hören, etwa dem Mahler-Fest in Hamburg (mit Mahlers *Auferstehungssinfonie*) und dem Beethoven-Fest in Bonn (1989) sowie den Donaueschinger Musiktagen 1992.

Von Orchestermitgliedern wird hervorgehoben, dass Jörg-Peter Weigle sich über die künstlerische Tätigkeit hinaus für das Orchester verantwortlich fühlte und es seinem Einsatz zu verdanken war, dass die Dresdner Philharmonie vor den gerade in der unmittelbaren Nachwendezeit um sich greifenden Versuchen, im Kulturbereich den Rotstift anzusetzen, letztlich verschont blieb. Zudem trieb er schon damals Bemühungen voran, den akustisch unbefriedigenden alten Konzertsaal des Kulturpalasts in jenem Sinne neu zu gestalten, wie es schließlich erst in der jüngeren Vergangenheit verwirklicht werden konnte.

Als Chefdirigent der Dresdner Philharmonie verabschiedete sich Jörg-Peter Weigle im Juni 1994 mit einer denkwürdigen Aufführung von Mahlers Zweiter Sinfonie.

1986

BIS 1994 JÖRG-PETER WEIGLE

1994

BIS 1999 MICHEL PLASSON

Die Erfahrungen aus der langen Zusammenarbeit mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse prägten auch Michel Plassons Arbeit mit der Dresdner Philharmonie. Seine Amtszeit verbindet sich mit dem 125-jährigen Jubiläum des Orchesters und den ersten Überlegungen zum Bau eines neuen Konzertsaals. Schwerpunkt des Repertoires von Michel Plasson war die französische Musik.

Michel Plasson als Chefdirigent: Erstmals seit Olsen (1903–1915) stand ein internationaler Dirigent an der Spitze der Dresdner Philharmonie. In der DDR war es nur dem Gewandhausorchester, der Staatskapelle Berlin und der Staatskapelle Dresden erlaubt gewesen, einen Ausländer als Chefdirigenten zu wählen. Mit Juri Temirkanow als Erstem Gastdirigenten und der Ernennung von Kurt Masur zum Ehrendirigenten begann die Ära Plasson in einer starken Konstellation.

Sie verband sich außerdem mit den ersten konkreteren Überlegungen zum Umbau des Kulturpalasts oder Neubau des Konzertsaals. Gleich die zweite Saison der Ära war die Jubiläumssaison »125 Jahre Dresdner Philharmonie«: ein Anlass für die Uraufführungen einer Reihe von Auftragswerken und für einige CD-Produktionen.

Für Michel Plassons künstlerisches Profil war die lange Zusammenarbeit mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse (1968–2003) von entscheidender Bedeutung. Ein Schwerpunkt des Repertoires von Michel Plasson war auch in seiner Dresdner Amtszeit die französische Musik. Unter anderem dirigierte er konzertante Aufführungen von *La damnation de Faust* (Berlioz), *Dialogues des Carmélites* (Poulenc) und *L'enfant et les sortilèges* (Ravel). Die damit verbundene andere Klangvorstellung und Geschmeidigkeit bildeten eine große Herausforderung für Musiker und Publikum: Für das Orchester mit seiner gründlichen deutschen Herangehensweise und dem dunklen »Dresdner Klang« war die Bereitschaft, im Konzert flexibel der spontanen Agogik zu folgen, ungewohnt. Dennoch wurden die Konzerte mit Plasson, die von seiner Begeisterung im Moment getragen wurden, von den Musikern sehr genossen. Das Publikum, vertraut mit den Klassikern und der slawischen Musik, war für Plassons französische Zyklus-Konzerte zwar nicht leicht zu gewinnen, doch wurden die Brillanz, Empfindsamkeit, Verinnerlichung und Eindringlichkeit der Interpretationen immer wieder hervorgehoben. Im Lauf der Zeit mehrte sich aber auch die Kritik an Ungenauigkeiten und mangelnder Perfektion.

Höhepunkte der zahlreichen CD-Produktionen von Michel Plasson mit der Dresdner Philharmonie waren unter anderem die Sinfonischen Dichtungen Liszts und die Sinfonien von Borodin.

Für viele Musiker waren die Tourneen Höhepunkte der Ära Plasson. Besonders hervorgehoben werden die Reisen nach Südamerika und Mexiko, legendär wurden die halbszenischen Aufführungen von *Lohengrin* in Athen. Auch ein gemeinsames Projekt mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse in Paris mit dem Requiem von Berlioz ist in starker Erinnerung.
Die Tourneen gingen allerdings auch zu Lasten der Präsenz in Dresden und der Auftritte in der ostdeutschen Provinz. In Verbindung mit dem Intendanten Dr. Olivier von Winterstein, der mental stark an Wien und Paris orientiert war, arbeitete Plasson in einer Art »Kunst-Kapsel«, die zwar zu erfreulichen Ergebnissen führte, in der jedoch die Verankerung der Philharmonie in ihrer Stadt etwas aus den Augen verloren wurde.

Ein Musiker:
»Mit Michel Plasson kam kurz nach der Wende eine völlig andere Welt in die Dresdner Philharmonie. Er verkörperte durch und durch französische Lebensart und Sinnlichkeit im Musikalischen und der persönlichen Ausstrahlung, so dass wir das Gefühl bekamen, Dresden hat die Abschottung der DDR schlagartig abgeworfen. Dabei trafen sehr unterschiedliche Mentalitäten aufeinander, was anfänglich viele Missverständnisse beinhaltete: Plasson war der Klang des Orchesters immer zu dick und wenig durchsichtig und den Musikern gab er dagegen nicht genug Klarheit und Orientierung. Da standen sich französische Sinnlichkeit und deutsche Korrektheit, offene Emotionalität und reservierte Disziplin oft mit Fragezeichen im Gesicht gegenüber. Der Klangzauberer Michel Plasson eröffnete uns Horizonte, von denen wir nichts wussten. Wir erlernten die Fähigkeit, eine stark schwankende Künstlerpersönlichkeit gelegentlich aufzufangen und vollbrachten gemeinsam manche Höhenflüge, in denen wir den akustisch wie atmosphärisch uninspirierenden alten Kulturpalast verzaubern konnten.«

Ein Abonnent schreibt:
»In den 90er-Jahren kündigte Michel Plasson mit Berlioz' Symphonie fantastique *sein Kommen als neuer Chefdirigent an. Für mich klangen später auch viele seiner Interpretationen, etwa die von Brahms, immer ein bisschen aufgeregt klingelnd nach Berlioz. Ein großes Vergnügen bereitete allerdings das Hören, wenn er typisch französische Werke authentisch dirigierte, etwa solche von Ravel, oder in einer konzertanten Aufführung die Oper* Carmen *von Bizet. Und wenn er dann sogar noch sein Orchester aus Toulouse mitbrachte, dann segelte im Anschluss die Seele schon sehr französisch elegant nach Hause.«*

Von Beginn an überraschte Marek Janowski mit einer enormen Steigerung der Leistungsfähigkeit des Orchesters. Weil der neue Konzertsaal anders als versprochen in unbestimmte Ferne rückte, beendete er seine Amtszeit früh, hatte aber mit mustergültigen Interpretationen neue Maßstäbe gesetzt.

Die kurze erste Zeit mit Marek Janowski als Chefdirigent und künstlerischem Leiter der Dresdner Philharmonie war – zehn Jahre nach der Wende – stark mitbestimmt durch die Debatte um und die Vorbereitung von Bauprojekten in Dresdens Mitte, insbesondere den Wiederaufbau der Frauenkirche und die Pläne zum Umbau des Kulturpalasts. Janowski hatte in das Angebot, Chefdirigent der Dresdner Philharmonie zu werden, eingewilligt, weil ihn die Perspektive auf den neuen Saal interessierte. 2001 wurde die »Initiativgruppe neuer Konzertsaal« gegründet, die zur Unterstützung aufrief und symbolisch Benefizkonzerte veranstaltete. Weil die Realisierung des neuen Konzertsaals in unbestimmte Ferne rückte, beendete zum großen Bedauern von Musikern und Publikum Marek Janowski seinen Vertrag bereits zum 31. Dezember 2003. Nach einer Aufführung der Achten Sinfonie von Anton Bruckner ergriff er im Januar 2004 noch einmal das Wort mit einem Appell an die Verantwortlichen für den potenziellen neuen Saal.

Künstlerisch glich der Beginn der Amtszeit von Marek Janowski einem Donnerschlag: Die Rede war von großer Spannung und Intensität, mustergültiger Interpretation, Konzentration, von Strenge und geistigem Tiefgang. Man war verblüfft, was für eine Steigerung der Leistung plötzlich für die Dresdner Philharmonie möglich war und was für eine Klangbalance sogar unter den schwierigen akustischen Bedingungen im alten Festsaal des Kulturpalasts gelang. Nachdem die inspirierende Zeit mit Plasson zu einer gewissen Nachlässigkeit in der Orchesterdisziplin geführt hatte, brachte Janowski jetzt Konzentration und Qualität in die Arbeit zurück. Er forderte unnachgiebig schon in den Proben Durchhörbarkeit, Präzision und kammermusikalisches Spiel.
Janowski pflegte ein reiches Repertoire von Haydn bis Schönberg und Henze, mit viel französischer Musik, mit konzertanten Opern wie Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Wagner-Abenden sowie der *Erwartung* von Schönberg (50. Todestag). Für das Auftaktkonzert seiner Amtszeit wählte er *Die Schöpfung* von Haydn. Zyklus-Konzerte in seiner Ägide waren »Bach und …« (zum 250. Todestag), der »Romantik des 20. Jahrhunderts«, »Prokofjew zum 50. Todestag« sowie »Berlioz und Dvořák« gewidmet. Ein Sonderkonzert präsentierte Werke von Igor Strawinski (30. Todestag). Mit der Aufführung aller drei Klavierkonzerte von Béla Bartók an einem Abend demonstrierte er einmal mehr seine besondere Hinwendung zur klassischen Moderne, mit der Uraufführung des Klavierkonzerts von Siegfried Matthus die Bereitschaft zum ganz Neuen. Besondere Projekte waren auch Pfitzners *Von deutscher Seele*, Messiaens *Des canyons aux étoiles*, Gipfelpunkte waren für das Orchester Bruckners Achte und Neunte Sinfonie sowie Tschaikowskis *Pathétique*. Unter seiner Leitung debütierte die 16-jährige Julia Fischer 1999 in Dresden, woraus sich eine lange freundschaftlich-künstlerische Verbindung mit der Dresdner Philharmonie ergab. Gastspielreisen führten Janowski mit der Dresdner Philharmonie durch Deutschland, nach Frankreich, Spanien und Griechenland.

Ein Musiker:
»Kurz und knackig. So war und ist seine Arbeitsweise und so war seine Chefzeit. In kurzer Zeit erreichte er eine Qualitätssteigerung in Ausdruckskraft und Präzision, welche schnell überregional aufhören ließ. Anekdotisch wertvoll ist z. B. die Tatsache, dass seine Proben häufig fünf Minuten früher begannen. Das lag daran, dass alle Kollegen sehr früh ihre Plätze einnahmen um sich einzuspielen und Janowski schon lange vor der Probe in den Gängen den persönlichen Kontakt suchte. Alle Kolleginnen und Kollegen saßen buchstäblich auf der Stuhlkante, nicht nur im Konzert.«

Ein Abonnent schreibt:
»Doch dann kam nach einer Chefdirigenten-Pause, in der es dennoch nicht an beeindruckenden Konzerten unter wechselnden Dirigenten fehlte, 2000 Marek Janowski ins Spiel der Philharmonie. Mit Hindemiths ›Metamorphosen‹ *und Bruckners* Sechster Sinfonie *stellte er sich vor, und man durfte sehr gespannt sein, was einen erwartete. Aber alles, wirklich alles, was man im Folgenden unter seinem Dirigat zu hören bekam, sei es Haydns* ›Schöpfung‹ *oder Strawinskis* ›Oedipus Rex‹, *übertraf die Erwartungen. Und man erlebte das Wunder, dass auch Werke aus dem klassischen Repertoire, die man sich schon überhört zu haben schien, auf einmal wieder ›herrlich wie am ersten Tag‹ (Goethe) erklangen. Und wer wie ich, nach Jahrzehnten regelmäßigen Konzertbesuchs keinen Zugang zu Bruckner gefunden hatte, dem wurde dieser Zugang durch Janowski auf einmal auf geheimnisvolle Weise vermittelt, manchmal sogar zu Wagner. Manchmal glaubte ich an den Abenden mit Janowski, man hätte mir neue Ohren geschenkt.«*

2001

BIS 2003 MAREK JANOWSKI

2004

BIS 2011 RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Publikum und Kritik schätzten bei Frühbeck de Burgos seine große Souveränität und eine Klangentwicklung, die geschlossene sinfonische Gemälde entstehen ließ. Die Spiel- und Klangkultur des Orchesters gewann an Lebendigkeit und Ausdruck. Durch zahlreiche Tourneen verankerte er die Dresdner Philharmonie wieder fester im internationalen Musikmarkt.

Als sich 2003 abzeichnete, dass Marek Janowski Dresden verlassen würde, trat Rafael Frühbeck de Burgos dem Orchester bereits als Erster Gastdirigent näher. Der offizielle Beginn seiner Amtszeit als Chefdirigent und künstlerischer Leiter koinzidierte im Sommer 2004 leider mit dem Tod des langjährigen Intendanten Dr. Olivier von Winterstein. Anselm Rose wurde 2005 Partner von Frühbeck de Burgos auf der Seite des Managements. Mit Frühbeck de Burgos kam nach Michel Plasson und Marek Janowski ein dritter international renommierter Dirigent an die Spitze der Philharmonie. Er übernahm ein von Janowski wohlpräpariertes Orchester. Den speziellen dunklen »Dresdner Klang« erkannte er als unverwechselbares Kennzeichen des Orchesters, das es sich »hinter der Grenze« bewahrt hatte. Es gelang ihm trotz der ungünstigen Akustik im alten Festsaal des Kulturpalasts stets, einen warmen, weichen, runden und vollen Klang mit dem Orchester zu erzeugen. »*Schön* muss es klingen!« soll er sehr häufig in den Proben gesagt haben. Publikum und Kritik schätzten bei Frühbeck de Burgos eine Klangentwicklung, die geschlossene sinfonische Gemälde entstehen ließ. Die ersten Jahre mit Frühbeck de Burgos waren für das Orchester künstlerisch eine anregende Zeit. Mit großer Souveränität gab er den Musikern viel Raum und dadurch eigene Verantwortung und Selbstbewusstsein. Das Orchester gewann an Lebendigkeit und Ausdruck, von »*freiem Atmen, elementarer Wucht*«, aber auch »*lyrischer Zartheit*« ist die Rede. Seine Energie beim Proben hielt sich allerdings zunehmend in Grenzen und gegen Ende seiner Ära fehlte es deutlich an Präzision.

Frühbeck de Burgos selbst schätzte es als wichtiges Ergebnis seines Dresdner Wirkens ein, die Philharmonie durch Tourneen wieder fester im internationalen Musikmarkt verankert zu haben. Bereits im November 2004 hatte er mit der Dresdner Philharmonie großen Erfolg auf einer dreiwöchigen USA-Tournee mit Julia Fischer. Höhepunkte waren für das Orchester auch die Spanien-Tourneen, eine Japan-Tournee mit Mischa Maisky sowie ein Silvesterkonzert in Peking. Zu Hause dagegen vermissten wohl viele Zuhörer eine mutigere konzeptionelle Handschrift.

Zu den künstlerischen Höhepunkten der Ära Frühbeck de Burgos zählten große Oratorien, unter anderem Mendelssohns *Elias*, Berlioz' *L'enfance du Christ* und *La mort de Cléopâtre*, konzertante Aufführungen von Auszügen aus Wagners *Meistersingern*, *Tristan und Isolde* und *Götterdämmerung*, von de Fallas Oper *La vida breve*, großen Balletten wie Ravels *Daphnis et Chloé*. Starke Eindrücke hinterließen außerdem Mahlers Achte, die *Sinfonie der Tausend,* und Neunte sowie *Le sacre du printemps* zu Strawinkis 125. Geburtstag. Anlässlich von »20 Jahren Mauerfall« am 9. November 2009 kam Beethovens *Chor der Gefangenen* aus *Fidelio* sowie die Neunte Sinfonie zur Aufführung. Mit Jean-Yves Thibaudet als Solist und mit Werken von Saint-Saëns und Wagner beschloss Frühbeck de Burgos seine Dresdner Zeit.

Ein Musiker:
»Er war ein Grandseigneur alter Schule mit Vorliebe zur großen Partitur. Seine ruhige Überlegenheit half uns unsere klanglichen Tugenden zu bewahren und zu entwickeln. Er arbeitete mit einer sehr professionellen Routine, welche jedoch regelmäßig bei wiederholten Konzerten in Beliebigkeit kippte. Das war bei Tourneen besonders belastend.«

Ein Abonnent schreibt:
»Der Spanier Rafael Frühbeck de Burgos war als versierter Dirigent von Tschaikowski, Mahler, Richard Strauss, Sibelius und der ganzen bekannten Palette zu erleben. Wirklich aufregend waren für mich in dieser Zeit jedoch vor allem seine Interpretationen spanischer Komponisten. Zweimal erklang konzertant Manuel de Fallas Oper ›La vida breve‹. *Auch die von ihm selbst instrumentierten bekannten Klavierstücke von Albéniz, Werke von Rodrigo u. a. zündeten.«*

»DNN«, 14.6.2011:
»Die sieben Jahre, in denen Rafael Frühbeck de Burgos Chefdirigent und künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie war, haben auch zwischen ihm und den regelmäßigen Konzertbesuchern zu einem hohen Grad an Vertrautheit geführt. Wenn Frühbeck dirigierte, konnte man sicher sein, dass das Orchester besonders konzentriert mitarbeitet und den Hörern ein Erlebnis bereitet, das fast immer oberhalb des Durchschnitts lag. Man mag den Einwand erheben, dass das Verhältnis zwischen traditionellem Repertoire und neuerer Musik letztere benachteiligte. Das aber wird dadurch kompensiert, dass viele Werke der klassischen und romantischen Perioden der Musikgeschichte unter Frühbecks Leitung von hoher Qualität waren.«

Michael Sanderling führte die Dresdner Philharmonie durch die Bauzeit des neuen Konzertsaals und konnte diesen am 28. April 2017 mit Beethovens Neunter Sinfonie eröffnen. Die Gegenüberstellung und erfolgreiche Gesamtaufnahme sämtlicher Sinfonien von Beethoven und Schostakowitsch für Sony Classical prägte viele Programme.

Die Ära von Michael Sanderling, der der Dresdner Philharmonie bereits seit 1987 als Solist verbunden gewesen war und schon 2004 sein Dresdner Debüt als Dirigent gehabt hatte, war äußerlich stark geprägt durch die fünfjährige Bauphase des neuen Konzertsaals (2012–2017). Über fünf Saisons spielte die Dresdner Philharmonie ihre Dresdner Konzerte in akustisch und logistisch herausfordernden Interimsspielstätten: Michael Sanderling dirigierte zahlreiche Konzerte im Lichthof des Albertinums und im Großen Haus des Staatsschauspiels, einige weitere im Deutschen Hygiene-Museum, in der Frauenkirche und in der Kreuzkirche. Das ehemalige Kino im Waldschlößchen-Areal »Am Brauhaus 8« wurde Probenort des Orchesters.

Es gelang ihm gleich beim Eröffnungskonzert der ersten Interimssaison, für das mit Jan Vogler ein wichtiger Dresdner Partner als Solist zur Seite stand, das Publikum für das Albertinum zu gewinnen. Es zeigte sich sogar, dass manches hier besser zu hören war als im alten Festsaal des Kulturpalasts. Erstaunlich genug – die meisten blieben treu.

Mit Frauke Roth, die 2015 Intendantin der Dresdner Philharmonie wurde, ergab sich eine sehr harmonische und produktive Zusammenarbeit. Sie gipfelte 2017 in der Wiedereröffnung des Kulturpalasts mit dem neuen Konzertsaal, in der Gründung der Orchesterakademie, für die Michael Sanderling durch seine persönliche Verbundenheit mit Kurt Masur diesen als Namensgeber gewinnen konnte, und in der Gesamtaufnahme sämtlicher Sinfonien von Beethoven und Schostakowitsch, die 2018/2019 bei Sony Classical erschien.

Dieses mehrjährige Aufnahmeprojekt prägte viele Programme von Michael Sanderling: Unter anderem an den Dresdner Gedenktagen am 13. Februar führte Sanderling häufig Sinfonien von Schostakowitsch auf und stellte das Gedenken so in einen Kontext, der über die Ereignisse in Dresden hinauswies.

Zur Eröffnung der ersten Saison im neuen Saal dirigierte Sanderling die Achte Sinfonie, *Sinfonie der Tausend*, von Gustav Mahler. Großen Erfolg hatte Sanderling auch mit Bruckner (die Fünfte in der Frauenkirche, die Vierte im Albertinum), mit Ur- und Erstaufführungen von Sinfonien von Fazıl Say, mit der Gesamtaufführung aller Klavierkonzerte von Beethoven mit fünf jungen Pianisten, mit einigen Auftragswerken (unter anderem von Søren Hyldgaard, José María Sánchez-Verdú, George Alexander Albrecht: *Requiem für Syrien*). Jeweils zum Saisonabschluss programmierte Sanderling einen thematischen Schwerpunkt, der gelegentlich auch Kammermusik beinhaltete. Seine Fähigkeit, die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis einem traditionsreichen Sinfonieorchester und Philharmonischen Chor zu vermitteln, stellte er mit einer überraschenden Interpretation des *Messias* von Händel unter Beweis.

Die Presse lobte bei Sanderling schon 2004 Gestaltungsfähigkeit und Sinn für musikalische Dramatik, Musikalität, Zielstrebigkeit, seine Fähigkeit zu sinfonisch spannender Gestaltung, seine Sensibilität und zupackende Frische. Als er 2011 seine erste Spielzeit als Chefdirigent eröffnete, wurde erneut die konzentrierte und kontrollierte Arbeit gewürdigt, aber auch hervorgehoben, dass in seinen Konzerten eine große Nähe von Publikum und Orchester spürbar sei. Auch für die Musiker war die Arbeit mit ihm durch sehr bewusstes Gestalten und hohe Ansprüche an Artikulation und Deutlichkeit geprägt.

Intensive künstlerische Partnerschaften pflegte er besonders mit Julia Fischer und Martin Helmchen. Weitere »Artists in Residence« waren in seinen Spielzeiten Sol Gabetta, Bejun Mehta sowie Katia und Marielle Labèque. Konzerte mit Julia Fischer in Dresden und auf einer Asien-Tournee bildeten den Abschluss der Ära Sanderling.

Eine Musikerin:
»Michael Sanderling gehörte zu den Dirigenten, die eine detaillierte Klangvorstellung mitbrachten und diese schon in der Vorbereitung, also bevor die Orchesterproben überhaupt begannen, in den einzelnen Stimmen verankerten. Das erleichterte einerseits die Probenarbeit, verlangte von uns aber auch eine große Offenheit. War man bereit für eine Veränderung, gab er uns und sich in den Konzerten die Freiheit, im interpretatorisch vorgefassten Rahmen sowohl sicher als auch frei zu musizieren.«

Ein Abonnent schreibt:
»Ich meinte damals, bei Schostakowitsch fände sich da wesentlich Geeigneteres [für den Dresdner Gedenktag]. In den Folgejahren fand dieser Wunsch Erfüllung. Wiederholt erklangen an diesem Tag unter dem neuen Chefdirigenten Michael Sanderling Sinfonien von diesem Komponisten, der in seinen Werken ergreifend das Erleben von Krieg, Gewalt und Diktatur widerspiegelt. Das ging wieder ganz sehr unter die Haut wie all die Schostakowitsch-Interpretationen von Sanderling, auf welche die Philharmonie sehr stolz sein kann.«

2011

BIS 2019 MICHAEL SANDERLING

SEIT 2019 MAREK JANOWSKI

Im September 2019 kehrte Marek Janowski zur Dresdner Philharmonie zurück. Der neue Konzertsaal und die Erinnerung an die fruchtbare Zusammenarbeit mit dem Orchester in seiner ersten Amtszeit bewogen ihn, noch einmal die Position des künstlerischen Leiters und Chefdirigenten zu übernehmen. Wieder überzeugte er von der ersten Begegnung mit dem Orchester an mit Präzision, Durchhörbarkeit, Klangbalance und – im Ergebnis – bewegenden musikalischen Deutungen.

»Philharmonie umwirbt Janowski«, titelt »Die Welt« im Herbst 2017, als bekannt wird, dass Marek Janowski neuer Chefdirigent der Dresdner Philharmonie werden soll. Und die »Sächsische Zeitung« kommentiert: *»Greift der Stadtrat diese Idee auf, und er dürfte sich hüten, etwas anderes zu tun, dann wird einer der renommiertesten deutschen Kapellmeister das städtische Orchester … übernehmen.«* Die Philharmoniker hatten sich in einer Abstimmung mit großer Mehrheit für ihn entschieden. Peter Conrad, Posaunist des Orchesters, fasst zusammen, was viele Musikerinnen und Musiker ebenfalls überzeugt hatte: *»Die Probenarbeit mit Marek Janowski ist geprägt von einer unglaublichen Intensität, dem Willen nach absoluter Perfektion. Er geht bis ins kleinste Detail, ohne dabei ›das große Ganze‹ aus dem Blick zu verlieren.«*
Nach eigener Aussage ausschlaggebend waren für ihn seine ersten Konzerte mit den Sechsten Sinfonien von Mahler und Bruckner gewesen, die er mit dem Orchester im Mai 2017 kurz nach der Eröffnung des Konzertsaals gegeben hatte: *»Dadurch konnte ich austesten, was dieser Saal akustisch hergibt. Und da fing ich an, mir Gedanken zu machen: ›Hier gibt es einen tollen Saal, in dem man nicht erst zur Generalprobe, sondern von Beginn an proben und in dem man das Orchester klanglich auf den Saal abstimmen kann.‹ Ja, und da bin ich noch mal weich geworden.«* (»FAZ«, 19.9.2018)

Die Qualität des neuen Konzertsaals überzeugte ihn zunehmend und so konnte er auch zwei Jahre später konstatieren: *»Er ist einer der geglücktesten Konzertsaalneubauten in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Akustik ist phänomenal. Sie hat eine klangliche Wärme und ermöglicht gleichzeitig, wenn man entsprechend mit dem Orchester arbeitet, eine große strukturelle Durchhörbarkeit. Mit knapp 1.800 Plätzen hat er genau die richtige Dimension. Ich habe manchmal das Gefühl, dass die Stadtväter in Dresden noch gar nicht richtig begriffen haben, was für ein Juwel sie besitzen.«* (»concerti«, 9/2020)

Bevor er im Herbst 2018 seinen Vertrag unterzeichnete, hatte er bereits weitere Konzerte mit seinem künftigen Orchester gegeben. Zu den Höhepunkten gehörte die konzertante Aufführung von Webers *Euryanthe*. Von einem *»exorbitanten musikalischen Fest«* sprach die Presse. *»Janowski verstand es aufs Beste, die vortrefflichen, im Konzert geprägten Tugenden des Orchesters mit dem sehr speziellen Reiz der Aufgabe zu vereinen. Ihm geht es weniger um orchestralen Rausch, sondern vielmehr um Präzision, um Detailreichtum, darum, dass Ausführende und Hörer in all die Feinheiten des Weber'schen Klangzaubers eintauchen können, nichts verloren geht.«* (»DNN«, 22.1.2018)

In der Saison 2018/2019 führte er konzertant die beiden Einakter *Il Tabarro* von Giacomo Puccini und *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni auf. Die Konzerte wurden für eine CD mitgeschnitten und im April und November 2020 veröffentlicht (Pentatone). Die *Cavalleria* wurde besonders für *»feine Balance und rhythmische Energie«* gelobt. (»bachtrack«, 22.1.2018)

Für seine erste Konzertsaison 2019/2020 setzte er Programme mit Sinfonik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts an, von denen vor Ausbruch der Corona-Pandemie noch einige realisiert werden konnten: Bruckners Siebte und Achte Sinfonie, Tschaikowskis *Pathétique* und – im Rahmen des Beethoven-Jubiläums die weniger populären Sinfonien Nr. 1 und 2. Daneben widmete er sich mit Bergs *Drei Orchesterstücken* und dessen Violinkonzert der Zweiten Wiener Schule; geplant war auch die Aufführung des Orgelkonzerts von Hindemith, das wie Beethovens *Fidelio* (konzertant) dem Lockdown zum Opfer fiel (*Fidelio* wurde dann ohne Publikum für eine CD aufgenommen).

Höhepunkte in den kommenden Spielzeiten werden neben Beethovens *Missa solemnis* und dessen Neunte sowie Haydns *Jahreszeiten* sein. Und mit einer konzertanten Aufführung von Richard Wagners *Ring des Nibelungen* im Herbst 2022 wird er ein weiteres Mal seine immense Erfahrung mit diesem Werk unter Beweis stellen.

»... so wird man begreifen, wie sich Geist und Aug' entzücken müssen, wenn man ... diese vielfachen horizontalen und tausend verticalen Linien unterbrochen und geschmückt wie eine stumme Musik mit den Augen auffasst.«

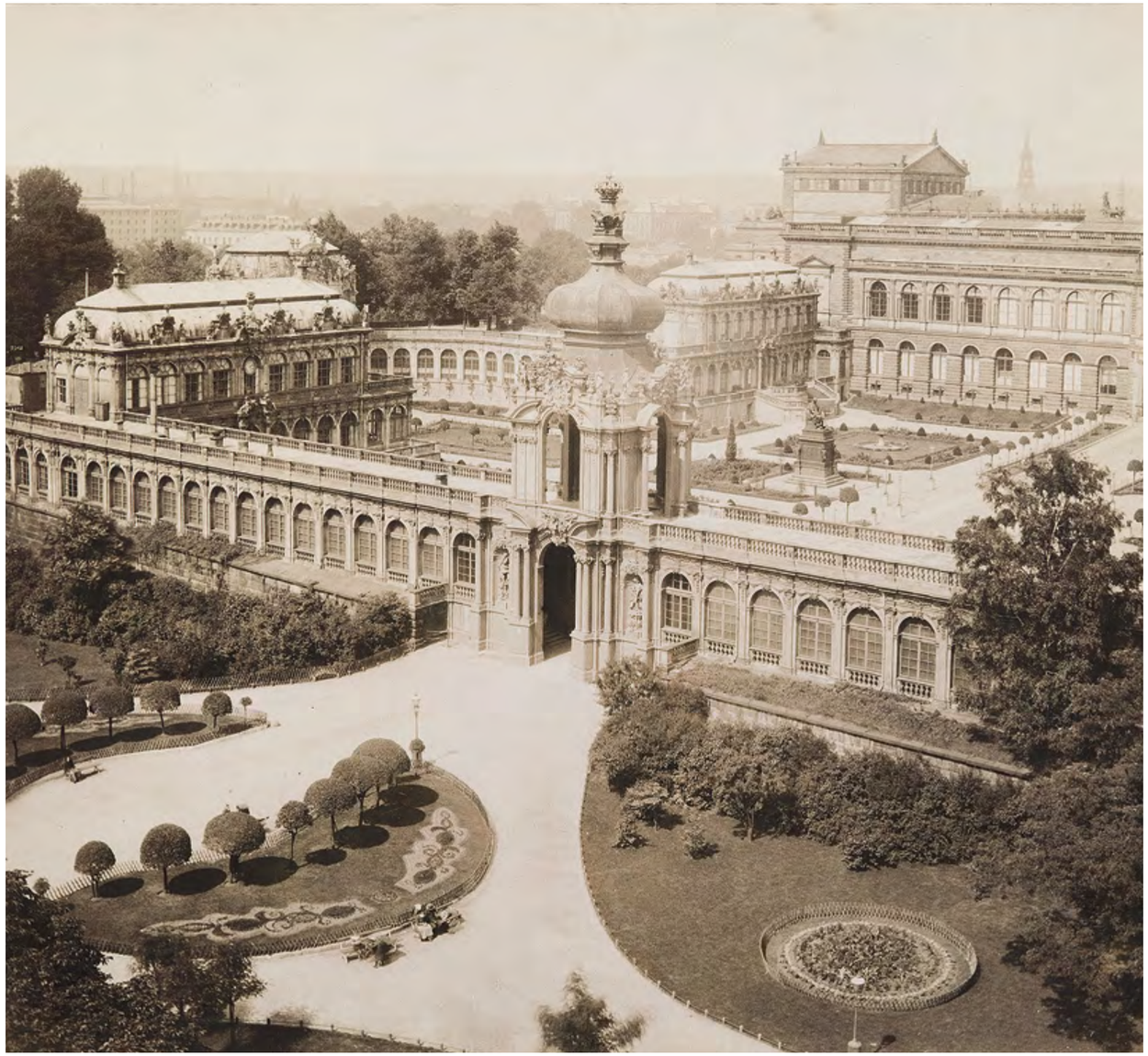
(JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, »MAXIMEN UND REFLEXIONEN«, 21. BAND)

ALBERT BREIER

Musikalische Verdichtungen

DRESDEN UND DIE
ARCHITEKTUR DER MUSIK

Das schwingende Stadtbild Dresdens wirkt wie von musikalischen Energien geschaffen, und Gebäude wie Frauenkirche und Zwinger zeigen ein Maß an architektonischer Musikalität, wie es vielleicht nie wieder erreicht worden ist.



Der Dresdner Zwinger, 1875

Der Zwinger im Winter, 2017

Es gibt Städte und Länder, *in* denen Musik gemacht wird, und solche, die ihrem äußeren Bild nach musikhaft sind. Im Falle Wiens, der musikalischen Welthauptstadt, fällt beides zusammen – eine Stadt in musikhafter Landschaft, mit musikhafter Architektur, in der es überall singt und klingt. Leipzig wäre das Beispiel einer Stadt, bei der weder die umgebende Landschaft noch das Stadtbild Musiknähe aufweisen, das Musikleben also ein innerliches, an Innenräume gebundenes ist. Die gewaltige Innerlichkeit J. S. Bachs bedurfte der Unterstützung durch optische Musikhaftigkeit nicht, sie richtet sich ausschließlich an die Ohren und ans Gemüt. Das schwingende Stadtbild Dresdens wirkt dagegen wie von musikalischen Energien geschaffen, und Gebäude wie Frauenkirche und Zwinger zeigen ein Maß an architektonischer Musikalität, wie es vielleicht nie wieder erreicht worden ist. »Architektur ist gefrorene Musik«: dieses Goethe zugeschriebene Wort ist hier vollkommen treffend. Musik durchzieht die gesamte Dingwelt; noch die in Dresden und Meißen beheimatete Kleinkunst des Porzellans wird in ihren besten Erzeugnissen ganz und gar von der Musik beherrscht, sie überführt das Feste in fließende Bewegung, integriert dabei das Ornamentale in meisterhafter Weise.

Der katholische Dresdner Hof des 18. Jahrhunderts richtete sich, wie es dem Geist dieser Konfession entspricht, immer auch auf optische Repräsentation. Die Baukunst des Spätbarock löst sich dabei in Musik auf, wie Zwinger und Frauenkirche (eine protestantische Kirche aus katholischem Geist) es meisterhaft zeigen. Schwerelose, den Baukörper fast auflösende Ornamentik verbindet Architektur und Musik auf zuvor ungekannte Weise. Dem Konstruktiv-Architektonischen muss im Gegenzug auch in der Kunstmusik Rechnung getragen werden. Das innere Auge will sehen, nicht fühlen. Dazu kann der Anblick klar strukturierter Kirchenräume hilfreich sein. Die Musik Jan Dismas Zelenkas unterscheidet sich von der Johann Sebastian Bachs durch das weitgehende Fehlen pietistischer Gefühlshaftigkeit, zu der die lateinischen Texte der katholischen Liturgie – anders als die von Bach verwendeten deutschen Betrachtungsverse – kaum Anlass gaben. Zelenkas Musik beeindruckt mehr durch starke und originelle Formung als durch innige Melodik. In dieser Hinsicht schreibt Zelenka weniger »reine« Musik als Bach, der dazu neigt, selbst noch das Architektonische in eine Sphäre gänzlich autonomer Musikhaftigkeit zu überführen, in der die Musik sich selbst genügt und es dem Hörer einzig um den vollen Genuss einer idealen Innerlichkeit geht.

Das höfisch bestimmte Dresden zögerte lange, sich ganz der reinen Musik zu überlassen, es bevorzugte die so seltsame wie erfolgreiche Zwitterform der Oper. Hatte Bach in Leipzig nicht die Konkurrenz eines bedeutenden Opernkomponisten zu befürchten, so fand sich Zelenka in Dresden dem weltberühmten Johann Adolph Hasse hoffnungslos unterlegen. Jeder Hof ist eine Stätte des Dramas. Die in den höheren Ständen ausgetragenen Konflikte galten als der Darstellung besonders würdig. Wollte sich die Musik jenseits des kirchlichen Bereiches nobilitieren, so musste sie nicht nur in den Dienst von Aristokratie und Monarchie treten, sondern deren Welt auch in ihrem Technischen widerspiegeln. Noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gingen musikalische Impulse in Dresden vor allem von der Oper aus, mehr und mehr allerdings von der bürgerlichen Oper. Carl Maria von Webers in Dresden geschriebener, wenn auch nicht uraufgeführter *Freischütz* war ein für die deutsche romantische Oper bahnbrechendes Werk. Inspiriert wurde es durch die Landschaft bei Dresden, den Friedrichsgrund, den Keppgrund. Das landschaftliche Kolorit muss die Hofluft ersetzen. Die Protagonisten sind fast durchweg bürgerlich; Hof und Religion treten nur am Rande in Erscheinung. Immerhin erhält die private Devotion in Gestalt von Agathes berühmtem Gebet eine musikalisch herausgehobene Stellung.

Man kann ohne allzuviel Übertreibung sagen, dass das bürgerliche Konzertleben mitsamt seiner institutionellen Verankerung von Beethovens Neunter Sinfonie geschaffen worden ist.

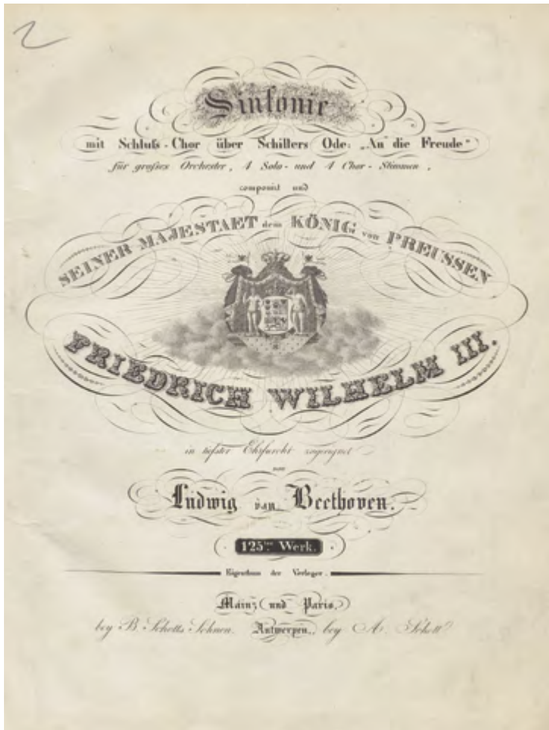
Auch Richard Wagner ist von der opernfreundlichen Atmosphäre Dresdens entscheidend geprägt worden. *Rienzi*, *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser* wurden in Dresden uraufgeführt. Das Sächsische Hoftheater gehörte zu den bedeutendsten Opernbühnen Europas. Zur Wagnerstadt – eine Rolle, die dann Bayreuth zufiel – konnte Dresden aber nicht werden; die Vielfalt der musikalischen Traditionen ließ hier die Konzentration auf das Œuvre eines einzigen Komponisten nicht zu. Gegenüber der Oper war die Instrumentalmusik von vornherein bürgerlicher, um nicht zu sagen demokratischer. Mit dem Aufstieg des Bürgertums entstanden Stätten der musikalischen Verdichtung in den Musikhochschulen. Die heutige, nach Carl Maria von Weber benannte Dresdner Hochschule wurde 1856 zunächst als privates Konservatorium eingerichtet, Leipzig war mit der 1843 von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründeten Hochschule – der ersten überhaupt – vorangegangen. Es ist nicht immer nur so, dass die Institutionen Kunstwerke ermöglichen, manchmal bringen die Kunstwerke auch Institutionen hervor. Man kann ohne allzuviel Übertreibung sagen, dass das bürgerliche Konzertleben mitsamt seiner institutionellen Verankerung von Beethovens Neunter Sinfonie geschaffen worden ist. Eine musikalische Öffentlichkeit gibt es in der Musik in gewissem Sinne erst seit dem Zeitalter Beethovens. Die Neunte Sinfonie ist auch heute noch geradezu ein Manifest der Öffentlichkeit. »Alle Menschen werden Brüder« impliziert auch die Teilhabe aller an der Kunst. Die getrennten Weisen der Aufführung von Musik – Privatkonzert, halböffentliches Konzert, musikalische Akademie, Festkonzert, Kirchenmusik, Oper, Militärmusik – werden in Beethovens Neunter Sinfonie auch kompositorisch zusammengeführt, was zuweilen zu seltsamen Diskrepanzen führt, etwa wenn im Finale eine Militärmusik alla turca auf kirchentonartlich gefärbte Wendungen stößt. Aber in der musikalischen Öffentlichkeit muss jede Art von Musik ihren Platz finden. (Das bemerkenswerteste Beispiel des Versuchs, musikalische Öffentlichkeit auch kompositorisch umzusetzen, ist vielleicht Gustav Mahlers Dritte Sinfonie.)

Wagner war in seiner Zeit einer der größten Advokaten der Musik Ludwig van Beethovens. Im März 1849, als in Sachsen schon Revolutionszeit war, studierte er in Dresden dessen Neunte Sinfonie ein. Einer der Zuhörer der Generalprobe am 31. März war der russische Anarchist Michail Bakunin, der mit Wagner befreundet war. Nach dem Ende der Probe forderte Bakunin das Orchester und den Dirigenten auf, für die Erhaltung dieser Sinfonie ihr Leben zu wagen, sollte beim bevorstehenden Weltenbrand alle Musik verloren gehen. Am 6. Mai ging das alte Dresdner Opernhaus am Zwinger während der Barrikadenkämpfe in Flammen auf. In dem Gebäude hatte es schon seit langem keine Opernaufführungen mehr gegeben, es wurde unter anderem als Konzertsaal genutzt. Hier hatte Wagners Aufführung der Neunten Sinfonie stattgefunden. Ein Aufständischer rief dem an der Revolution beteiligten Komponisten zu: *»Herr Kapellmeister, der ›Freude schöner Götterfunken‹ hat gezündet!«* Doch die traditionelle Oper dankte keineswegs zugunsten von Wagners Musikdrama ab. Seine gigantomanischen Opernträume waren in Dresden nicht zu verwirklichen, in der Semperoper pflegte man ein anderes Repertoire. Auch das von Wagner prophezeite Ende der reinen Instrumentalmusik, das er mit Beethovens Neunter gekommen sah, fand nicht statt. Was geschah, war eine stärkere Trennung zwischen absoluter und gebundener Musik. Davon profitierte die absolute Musik durchaus. Nicht nur schrieben die Komponisten weiterhin sehr bedeutende Sinfonien ohne Beteiligung der Singstimmen, die Notwendigkeit, für diese Werke eigene Säle zu haben, wurde auch immer stärker empfunden. Der moderne Konzertsaal ist in erster Linie ein Tempel der absoluten Musik. Er steht im Dienst eines in den Kulturen der Welt einzigartiges Phänomens. Die Erhaltung der Pflege der absoluten Musik in der modernen Konzertpraxis rechtfertigt die größten Opfer – wenn diese Musik einmal verschwinden sollte, wird es keinerlei Ersatz für sie geben. Die großen Sinfonieorchester sind Apparate von ganz unerhörter Komplexität und Subtilität, vergleichbar Riesentankern oder Raumschiffen.

Die deutsche Sprache hat um Verdichtungen viel stärker ringen müssen als die deutsche Musik. Der Tondichter hat in Deutschland zu seinem Stoff – den Tönen – eine weitaus innigere und unbelastetere Beziehung als der Dichter zu dem seinen, den Wörtern. »Den schlechtesten Stoff« nannte selbst Goethe die deutsche Sprache. Eine ähnliche Äußerung eines Komponisten in Bezug auf die Tonwelt ist völlig undenkbar. In Sachsen hat es der dort gesprochene Dialekt zu keiner Verdichtung gebracht. Die Musik pflegte hier kein besonderes Verhältnis zu irgendeiner Sprache, das Lateinische und Italienische waren ihr genauso recht wie das Deutsche. Lediglich Schumann und Wagner scheinen in ihrer Musik manchmal zu sächseln; Nachweise anhand von Beispielen könnten ihr Vergnügliches haben.

Die höchste musikalische Form war einst die katholische Messe. In gewisser Hinsicht ist sie es immer geblieben. Noch die Programmfolge des bürgerlichen Konzerts seit dem späten 19. Jahrhundert ist deutlich auf die Teile der Messliturgie bezogen. So entspricht die Ouvertüre dem Kyrie, das Solokonzert dem Gloria, die Sinfonie dem Credo. Dem Künstler als Heiligen wird wie im Sanctus im Applaus das Loblied gesungen, und Verzeihung der Sünden erlangt man, der Bitte des Agnus Dei entsprechend, indem man ihm den ihm zustehenden Platz einräumt. Die Künstler des Geniezeitalters legten rein musikalische Glaubensbekenntnisse ab. Ihr Credo war die reine Kunst, deren Lebenskraft die von Religion und sogar Staatlichkeit überstieg: »*zerging in Dunst / das heilige römische Reich, / uns bliebe gleich / die heilige deutsche Kunst!*«, wie es Hans Sachs in Wagners *Meistersingern* verkündet. Die Idee der Einheit eines nicht mehr heiligen römischen, sondern nur noch deutschen Reiches hat im 19. Jahrhundert auch die Idee der Kunsteinheit gefördert. Zum architektonischen Symbol politischer und künstlerischer Einheit musste die Vollendung des Kölner Doms werden. Der historistischen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fehlte dazu die symbolschaffende Kraft. Die Musik, als eine »neue« Kunst, besaß diese Kraft (auch hier setzte Beethovens Neunte Sinfonie den Maßstab). Im modernen Konzertsaal gelang es ihr sogar, aus sich heraus eine neue Architekturform hervorzubringen.

Die Einheit Deutschlands war lange eine abstrakte Idee. Als diese Idee mit der Reichsgründung 1871 Wirklichkeit wurde, hatte das neuentstandene staatliche Gebilde mit seinem Ursprung im Gedanken schwer zu kämpfen – ein Kampf, der es bis zu seinem Untergang begleitete. Die deutsche Musik hat das deutsche Reich in der Tat überlebt; im Abstrakten fühlt sie sich heimisch. Dennoch kann auch sie ohne einen politischen Raum nicht überleben. Staatliche Förderung ist notwendig, will man die deutsche Musiklandschaft erhalten. Das gilt vor allem für ihr Herzstück, die sinfonische Tradition. In jeder demokratischen Gesellschaft besteht die Gefahr, dass »Demokratie« zum bloßen abstrakten Begriff wird. Der Prozess, diesen Begriff mit Leben zu erfüllen, ist nicht abschließbar. Es ist nicht verfehlt, wenn man konstatiert, dass hier eine Vergleichbarkeit zum Schicksal der absoluten Musik besteht. Auch diese darf nicht zum leeren Schall werden, sie muss immer von neuem lebendig werden. Sicherlich ist größte Vorsicht dabei geboten, künstlerische und politische Ideen miteinander in Beziehung zu setzen. Aber im gesellschaftlichen Leben berühren sie sich, und das ist ein vollkommen natürlicher Vorgang.



Titelblatt der Neunten Sinfonie von Beethoven, Erstdruck 1826

Johann Christian Clausen Dahl: ***Blick auf Dresden im Mondschein,*** 1839

Staatliche Förderung ist notwendig, will man das Herzstück der deutschen Musiklandschaft, die sinfonische Tradition, erhalten.

Die erste Spielstätte der Dresdner Philharmonie war das Gewerbehaus an der Ostraallee (entsprechend hieß das Orchester zunächst Gewerbehauskapelle). Das Äußere dieses Hauses ließ in nichts seine zentrale Bedeutung für das Musikleben der Stadt erkennen. Es war ursprünglich ein Mietshaus – Richard Wagner wohnte hier von 1843 bis 1847. Die Konzerte fanden in einem im Stil der Neorenaissance errichteten Anbau statt. Der Gewerbehaussaal wurde 1945 vernichtet. Haben die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs den deutschen Städten nichtwiedergutzumachenden Schaden angetan, so ist die immaterielle Kunst der Musik davon kaum betroffen worden. In den Trümmern fanden fast sofort wieder Konzerte statt. Die Essenz der Kultur hatte sich in die Musik geflüchtet, den Ort höchster kultureller Verdichtung. Bereits am 8. Juni 1945 nahm die Dresdner Philharmonie den Konzertbetrieb wieder auf, zunächst an wechselnden Spielstätten. Das von den Bomben in seiner architektonischen Substanz fast völlig vernichtete Dresden wandelte sich zu einer von der Musik dominierten Stadt. »*Dresden has become the leading musical centre of the GDR*« konstatiert »The New Grove« in der Ausgabe von 1980. Beethovens Neunte Sinfonie begleitete auch diese Entwicklungen, als das unverrückbare Zentrum des Repertoires. 1960 schrieb Dmitri Schostakowitsch seine Musik zum Film *Fünf Tage – fünf Nächte* (*Пять дней — пять ночей*) op. 111, in der er die *Ode an die Freude* im Satz *Das befreite Dresden* (*Освобожденный Дрезден*) zitiert.

Neben der Semperoper wurde der 1969 eröffnete Kulturpalast zum Zentrum des musikalischen Lebens in Dresden. Die Semperoper ist ein musikhaftes Gebäude, innen wie außen; der Kulturpalast ist es nur in seinem 2017 eingebauten Konzertsaal. Dennoch stehen seine nüchternen äußeren Formen dem Musikempfinden nicht entgegen, sie lassen ihm alle Freiheit. Im besten Falle wecken sie sogar Erwartungen, die dann im Inneren erfüllt werden. Der neue Konzertsaal hat fast alle Verbindungen zum Theaterraum abgeschnitten. Der reine Klang benötigt keine Bühne, schon gar keine Guckkastenbühne, er schwebt, wo er will. Optisches Interesse erregt im neuen Konzertsaal vor allem die Orgel, das optisch reizvollste aller Musikinstrumente. Die Orgel ist als musikalische Universalmaschine bezeichnet worden. Sie kann gewissermaßen als verdichtetes Orchester gelten. Die durch die moderne Computertechnik ermöglichte Sichtbarkeit des Organisten auf der Bühne eröffnet eine neue Art von Konzerterlebnis.
Mittelpunkt des Konzertlebens bleibt jedoch das große Sinfoniekonzert. Marek Janowski gelingt es hier immer wieder, die sämtlichen musikalischen Kräfte zu bündeln. Seine konzertanten Aufführungen von Opern überführen zudem diese gemischte Kunstform in den Bereich der reinen Musik. Der Dienst an Beethoven und Wagner verbindet sich bei Janowski mit der hingebungsvollen Pflege der musikalischen Moderne, in deren Zentrum die Zweite Wiener Schule steht.

In jedem gelungenen Konzert der Philharmonie im Kulturpalast vermittelt sich das Gefühl, dass die Stadt Dresden, unbeschadet der Großartigkeit von Zwinger und Frauenkirche, hier ihre stärkste Verdichtung erfährt. Musikalität wird in diesem Gebäude zum Kern, zur Essenz von Kultur und Leben. Dies immer wieder erfahrbar zu machen, bleibt eine hervorragende Aufgabe für alle Zukunft.

In jedem gelungenen Konzert der Philharmonie im Kulturpalast vermittelt sich das Gefühl, dass die Stadt Dresden hier ihre stärkste Verdichtung erfährt. Musikalität wird in diesem Gebäude zum Kern, zur Essenz von Kultur und Leben.

Auch unter den Bedingungen der Corona-Zeit mit ihren Abstandsregeln spielt die Dresdner Philharmonie Konzerte, 18. Juni 2020, Dirigent: Marek Janowski

»Als ich bei der allerersten Akustikprobe des Orchesters kurz vor Saaleröffnung das erste A gegeben habe, war ich aufgeregter als vor einem Solo. Alles war still, alle waren gespannt, wie dieses A klingt, das war einmalig! Es ist wie im Theater: Mit dem A öffnet sich der Vorhang und die Vorstellung beginnt.«

(UNDINE RÖHNER-STOLLE, SOLO-OBOISTIN DER DRESDNER PHILHARMONIE, 2019)

AUF DEM WEG ZUM NEUEN KONZERTSAAL

BIS 1989 → UNGENÜGEN UND ERSTE VERSUCHE

Der Mehrzwecksaal (»Festsaal«) im 1969 eröffneten Kulturpalast war nicht ausschließlich für die akustischen Bedürfnisse klassischer Musik geplant worden. Die breite Anlage des Saals erwies sich als ungünstig. Jörg-Peter Weigle, Chefdirigent ab 1986, trägt deshalb bereits in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre an die damaligen Stadtverordneten den Wunsch nach einem neuen Konzertsaal heran.

1990ER-JAHRE → VERSTÄRKTE INITIATIVEN

Ab 1992 werden seitens der Orchesterleitung beim Land und in der Stadt weitere Versuche unternommen, einen neuen Konzertsaal auf die Tagesordnung zu bringen. Favorit ist zunächst ein Areal an der Elbe.

1994 beschließt der Stadtrat, das Dresdner Büro Schölzel mit einem Entwurf zu beauftragen, parallel werden Investoren gesucht. Lange ist ein Projekt in Rede, bei dem der neue Konzertsaal von einer Art Shopping-Mall umgeben wäre. Die Öffentlichkeit nimmt immer stärker an den Diskussionen um einen neuen Konzertsaal Anteil (»DNN«: *»Ein Konzertsaal ist für Dresden wichtiger als vieles andere.«*)

AB 2000 → KONKRETE PROJEKTE

2002 gründet sich eine »Initiativgruppe neuer Konzertsaal«. Die Philharmonie veranstaltet Initiativkonzerte. Es soll *»ein symbolischer Anfang gemacht werden, die Stadt Dresden an ihre dringende Pflicht zu erinnern, ihrem städtischen Orchester nun endlich eine ihm ebenbürtige Arbeits- und Auftrittsmöglichkeit zu geben.«* (»DNN«).

2002 engagiert sich zunächst auch die Sächsische Staatskapelle für das Anliegen. Später gründet sie jedoch eine eigene Initiative, die sich unter der Leitung von Peter Schreier für einen neuen Konzertsaal außerhalb des Kulturpalasts einsetzt.

Die Entschuldung der Stadt durch den Verkauf ihrer Wohnungsbaugesellschaft (Woba) 2006 und die Wahl von Helma Orosz zur Oberbürgermeisterin 2008 tragen dazu bei, dass sich die Aussichten für einen neuen Konzertsaal verbessern. Die Lage spitzt sich zu, als im März 2007 der Kulturpalast aus Brandschutzgründen vorübergehend geschlossen werden muss.

2008 wird ein Wettbewerb ausgeschrieben, den gmp . Architekten von Gerkan, Marg und Partner gewinnen. Er sieht vor, den neuen Konzertsaal in die denkmalgeschützte Hülle einzubauen und die Räume der Zentralbibliothek um den Saal herum anzuordnen. Mit der Akustikplanung wird das niederländische Büro Peutz beauftragt.

2009 entscheidet der Stadtrat, den Siegerentwurf umzusetzen.

2017 wird der Kulturpalast mit dem neuen Konzertsaal wiedereröffnet. Es ist der erste wirkliche Konzertsaal in Dresden. Er verbindet durch seine Verortung im Kulturpalast bürgerschaftlich, kulturpolitisch geprägte Traditionen der früheren Heimstätten der Dresdner Philharmonie mit der Qualität eines Saales, der höchsten räumlichen und akustischen Ansprüchen für ein Spitzenorchester genügt.

»... der neue Konzertsaal im alten Kulturpalast, ein architektonisch wie akustisch begeisternder Kultraum für klassische Musik mitten im Herzen der Stadt, wie ihn sich viele Orte auf der Welt ersehnen...«

»Süddeutsche Zeitung«

»Das Orchester findet hier seine lang ersehnte ›bessere Hälfte‹, unabdingbar für die Weiterentwicklung und Komplettierung seines Klangbildes und für die Ausprägung und Bewahrung seiner Identität. Für die Philharmonie beginnt damit eine neue Zeitrechnung.«

Frauke Roth

»Helles Eichenholz, rot-orange-farbene Sitzbezüge und die aus akustischen Erwägungen kleinteilig gefältelten Wand- und Deckenstrukturen verschmelzen zu einem sanft expressiven Gesamtbild, das optisch und akustisch gleichermassen überzeugt.«

»Neue Zürcher Zeitung«

»Allen Beteiligten ... ist klar, dass wir es hier zweifelsohne mit der besten Akustik der gesamten, fast 150 Jahre währenden Orchestergeschichte zu tun haben dürften.«

»Musik in Dresden«

»Hier hat man das Wunder nicht versprochen, hier hat man es hinbekommen.«

»Neues Deutschland«

STATIONEN DER DRESDNER PHILHARMONIE ALS INSTITUTION

1870
Der Gewerbeverein schließt mit dem Stadtmusikdirektor einen Vertrag für Konzerte des Stadtmusikkorps.

1871
Die Mannsfeldt'sche Kapelle wird Kapelle des Gewerbehauses.

1872
Die Stadtkapelle als Institution wird ausgelöscht. Unter den Namen »Gewerbehaus-Kapelle« bzw. »Gewerbehausorchester« firmieren verschiedene Privatunternehmen.

ab 1885
Die Berliner Konzertdirektion Hermann Wolff veranstaltet »Philharmonische Konzerte«, weitere private Veranstalter folgen.

1890
Der Gewerbeverein gibt die finanzielle Verantwortung ab und verpachtet den Gewerbehaussaal an Veranstalter.

1912
Das Gewerbehausorchester erhält städtische Unterstützung für »Volks-Sinfoniekonzerte«.

1914
Der Gewerbeverein bildet einen Musikausschuss, um *»für den Fortbestand einer höheren Ansprüchen entsprechenden Musikkörperschaft in Dresden neben der Königlichen Kapelle«* zu sorgen, und übernimmt wieder das wirtschaftliche Risiko.

1915
Das »Dresdner Philharmonische Orchester« als Nachfolgeeinrichtung des Gewerbehausorchesters wird ein Unternehmen, unterstützt durch die »Gesellschaft zur Förderung des Philharmonischen Orchesters« mit dem Präsidenten Georg Arnhold.

1923
Die Auflösung des Orchesters droht, die Mäzene sind zahlungsunfähig. Die Zusammenarbeit mit den Vereinen »Dresdner Volksbühne« und »Volkswohl« wird zur wirtschaftlichen Basis.

1924
Nach dem Vorbild der Berliner Philharmoniker bilden die Musiker eine Genossenschaft »Dresdner Philharmonie«.

1925–1933
Durch eine regelmäßige Konzerttätigkeit im Sommer in Bad Pyrmont werden ganzjährige Verträge mit den Musikern möglich.

1926
Neben den Schulkonzerten bezuschusst die Stadtverwaltung Konzerte für Erwerbslose.

1932
Wegen der kritischen Wirtschaftslage droht die Auflösung. Ein Kuratorium zur Förderung der Dresdner Philharmonie mit dem Oberbürgermeister sowie Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens konstituiert sich.

1936
Die Genossenschaft wird aufgelöst und eine »Stiftung zur Förderung der Dresdner Philharmonie« wird gebildet.

1938
Die »Reichstarifordnung für sämtliche Kulturorchester Deutschlands« wird rechtskräftig. Auch die Dresdner Philharmonie stabilisiert sich.

1943
Die Dresdner Philharmonie wird in die »Klasse I der deutschen Kulturorchester« eingestuft.

1944
Die Philharmonie gehört nicht zu den neun deutschen Spitzenorchestern, die »kriegswichtig« sind, und stellt ihren Betrieb ein.

1946
Öffentliche Zuschüsse.

ab 1947
Umfassende staatliche Unterstützung.

1950
Die Dresdner Philharmonie wird »Staatliches Orchester Sachsen«. Ein vom Rat des Bezirkes eingesetzter Kulturfunktionär, Mitglied der SED, ist Betriebsdirektor.

1992
Die Dresdner Philharmonie wird eine nachgeordnete Einrichtung der Landeshauptstadt Dresden als Regiebetrieb mit einem Intendanten.

1994
Gründung des »Fördervereins Dresdner Philharmonie e. V.«

2017
Mit dem Bespielungskonzept für den neuen Konzertsaal im Kulturpalast erweitert sich das Aufgabenspektrum: Die Dresdner Philharmonie veranstaltet neben den Orchesterkonzerten auch Programme mit Weltmusik, Jazz, Film und Literatur und kooperiert mit Dresdner Institutionen. Sie koordiniert das Gesamtprogramm im Kulturpalast und ist zuständig für die Vermietung des Konzertsaals an Fremdveranstalter.

1920 Dresdener Philharmonisches Orchester

1956 Dresdner Philharmonie

1964 DRESDNER Philharmonie

1967 dresdner philharmonie

1990 DRESDNER PHILHARMONIE

2006 DRESDNER PHILHARMONIE

2019 Dresdner Philharmonie

ORCHESTER MIT BILDUNGS-AUFTRAG

ab 1870
finden im Rahmen des Bildungsprogramms des Gewerbevereins Orchesterkonzerte statt.

ab 1871
werden »Konzerte ohne Tabakrauch« und Gastronomie eingeführt.

ab 1883
machen »Historische Concerte« die Musikgeschichte erlebbar.

ab 1885
haben die »Philharmonischen Konzerte« Erläuterungen in Programmbüchern.

ab 1905
beginnt die Zusammenarbeit mit dem Arbeiter-Sängerbund.

ab 1912
unterstützt die Stadt »Volks-Sinfoniekonzerte« als »Stuhlkonzerte zu billigen Preisen«.

ab 1912
finden Sinfoniekonzerte für den »Jugendbildungsverein der Arbeiterschaft« statt.

ab 1924
werden thematische »Zyklus-Konzerte« mit Einführungsvorträgen eingerichtet. Auch die Konzerte der Vereine »Volkswohl« und »Dresdner Volksbühne« haben einführende Vorträge. Jährlich finden zehn Konzerte für Dresdner Volks-, Berufs- und höhere Schulen (Schüler ab 14 Jahren) statt. Die Schulkonzerte werden vom Rundfunk übertragen und haben Vorbildcharakter.

ab 1926
gibt es städtisch geförderte Konzerte für Erwerbslose mit Einführungen.

ab 1934
erwirbt die NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« zur Kulturvermittlung Kartenkontingente, die preiswert an Schulen, Vereine und Parteiorganisationen abgegeben werden.

ab 1949
werden mit dem Ziel, das »bürgerliche Bildungsmonopol« zu brechen und zur »geistigen Formung des neuen, sozialistischen Menschen« beizutragen, Konzertformate für Betriebe etc. entwickelt.

Die Zyklus-Konzerte werden mit Einführungsvorträgen zum Zentrum der Bildungsarbeit. Die Zusammenarbeit mit Laienchören wird ausgebaut, Volksnähe wird in Open-Air-Konzerten gesucht.

Das Schulkonzertwesen wird erweitert. Alle Schülerinnen und Schüler der allgemeinbildenden Schulen vom 12. Lebensjahr an sollen die Gelegenheit haben, »werterfüllte Musik der deutschen Nation wie auch anderer Kulturvölker« zu hören. Einführungen finden im Konzert statt. Bis zu 13.000 junge Menschen hören pro Jahr insgesamt 69 Konzerte. Die Konzerte werden als bevormundend empfunden, Disziplinprobleme sind die Folge. Viele berichten aber auch von musikalischen Schlüsselerlebnissen.

ab 1960/61
werden Sonderanrechte für Arbeitskollektive und Betriebe eingeführt.

1964
wird ein Jugendklub gegründet, dessen Angeboten junge Facharbeiter, Schüler, Lehrlinge und Studenten wahrnehmen.

1969
wird der Kulturpalast als »Haus der Bildung und Kultur« Zentrum des kulturellen Lebens. Über den FDJ-Studentenklub und den Deutschen Turn- und Sportbund (DTSB) nehmen viele das »Konzertanrecht der Dresdner Jugend« wahr.

ab 1990
werden Schulkonzerte in unterschiedlichen Formaten und Besetzungen angeboten, allerdings zunächst deutlich weniger als zuvor und kaum in großer Orchesterbesetzung.

ab 2001
werden neue Formate etabliert, u. a. Musik-Kurse für Konzertbesucher.

2002
wird das Fördervereins-Orchester gegründet: Laien und Profis musizieren zusammen.

ab 2003
finden Gesprächskonzerte mit dem Dresdner Jugendsinfonieorchester am Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden gemeinsam mit Mitgliedern der Philharmonie statt. Sie führen 2006 zu einer Orchesterpatenschaft mit dem Jugendsinfonieorchester und gemeinsamen Familien- und Schulkonzerten.

ab 2004
werden unter dem Titel »freakquency« das Familienformat »Otto, der Ohrwurm« und neue Aktivitäten für Schulen etabliert: Schulen werden zu Probenbesuchen eingeladen. Musiker besuchen Schulen auch vor Ort.

2006
bilden die »Dresdner Schulkonzerte« in Zusammenarbeit mit der Landeshauptstadt Dresden und dem Landesamt für Schule und Bildung einen Bereich am Heinrich-Schütz-Konservatorium. Die Dresdner Philharmonie kooperiert, führt aber die Regie über ihr Schulkonzerte-Programm selbst.

2008
wird die Dresdner Philharmonie Teil von »KlangNetz Dresden«, einem Kooperationsprojekt zur Vermittlung Neuer Musik.

2008
hat das Format »Künstler im Gespräch« Premiere.

2011–2017
werden unter den Titeln »Musikspielplatz«/»Musikspielzimmer«/»Konzertino« Angebote gemacht für Kinder, deren Eltern Konzerte besuchen.

2015–2017
findet das Gesprächsformat »Philharmoniker packen aus« vor Konzerten statt.

ab 2015/16
wird mit »phil zu entdecken« ein neues Familienkonzertformat etabliert.

ab 2015
finden wieder verstärkt Schulkonzerte statt.

2017
werden mit dem Wiedereinzug in den Kulturpalast die Programme für Familien und Schulen erweitert. Hinzu kommt die Zusammenarbeit mit dem Sächsischen Landesgymnasium für Musik.

ab 2017
finden Schulkonzerte auch mit der Orgel statt.

2017
wird wieder ein Jugendklub gegründet, der gemeinsame Konzertbesuche mit einem Rahmenprogramm verbindet.

ab 2018
wird ein Patenschaftsprojekt mit der 139. Grundschule im sozialen Brennpunktstadtteil Dresden-Gorbitz aufgebaut.

ab 2019
wird das Projekt »Bürgerchor am Kulti« initiiert.

ab 2019
wird eine Reihe von Orchester-Schulkonzerten mit stärkerer Anlehnung an den Lehrplan in Zusammenarbeit mit dem Sächsischen Landesamt für Schule und Bildung aufgebaut.

ab 2020
sind alle Schulkonzerte der Dresdner Philharmonie für Schüler entgeltfrei.

TOURNEEN: 5 KONTINENTE 40 LÄNDER

1871 Russland, Ausflugsort bei St. Petersburg Mannsfeldt
1872 Russland, Ausflugsort bei St. Petersburg Mannsfeldt
1879 Polen, Ausflugsort bei Warschau Mannsfeldt
1883 Niederlande, Deutschland: Zwolle, Haarlem, Rotterdam, Schiedam, Nijmegen, Zütphen, Utrecht, Arnheim, Frankfurt a. M., Kassel, Halle, Leipzig Mannsfeldt
1887 Warnsdorf Stahl
1907 Dänemark, Schweden, Norwegen Olsen
1907 Prag, Schlesien Olsen
1909 USA und Kanada Olsen
»The Dresden Philharmonic Orchestra« spielt insgesamt 56 Konzerte in 30 Städten.
1916/1917 Görlitz Lindner
1919–1920 Engagement als staatliches Kurorchester in Bad Elster
1921–1922 und **ab 1928** als Kurorchester in Bad Weißer Hirsch, als Ausstellungsorchester im Dresdner Ausstellungspark
1921 Schweden Laszló
1922 Crimmitschau Lindner
1922 Sommeroper im Dresdner Albertttheater bei Opernvorstellungen des Bühnenvolksbundes
1924 Lindenhof Mraczek
1924–1933 Leipzig, Halle, Chemnitz, Bautzen, Bayreuth, Bamberg, Nürnberg, Fürth, Erlangen, Nordhausen, Mühlhausen, Halle, Zittau, Senftenberg, Forst, Hof, Senftenberg, Pirna, Radeberg, Buchholz, Goslar, Quedlinburg, Glauchau, Crimmitschau, Regensburg, Hannover, Neustadt, Cottbus, Auerbach Mörike, Werner, Schuricht, S. Wagner, Busch
1925–1933 Kurorchester in Bad Pyrmont
ab 1928 Orchester geteilt: zusätzlich ständiges Ausstellungsorchester in Dresden Scheinpflug, Stöver, John
1932 Venedig, Internationales Musikfest Busch
1934–1942 Berliner Philharmonie, Leipziger Gewandhaus, Frankfurter Museumskonzerte, Hamburg, Bremen, München, Stuttgart, Nürnberg, Bielefeld, Hannover, Köln, Würzburg, Bamberg, Bayreuth, Halle, Chemnitz, Görlitz, Breslau, Danzig, Stettin, Meißen, Bautzen, Auerbach, Merseburg, Jena, Gröditz, Senftenberg, Bad Elster van Kempen, Abendroth
1940–1942 Polen, Holland, Frankreich, Belgien: Warschau, Krakau und Lublin – Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Utrecht, Leidenn – Paris, Rouen, Rennes, Nantes, Tours, Chartres, Reims, Deauville, Cherbourg, Le Havre, Lille – Brüssel, Gent und Antwerpen van Kempen, Mengelberg
1943–44 Leipzig, Halle, Hannover, Tetschen-Bodenbach Schuricht, van Kempen u. a.
1946–47 Mittweida, Cottbus, Bautzen, Gittersee, Großenhain, Riesa, Nossen, Hainichen, Lommatzsch, Großröhrsdorf, Seifhennersdorf, Schirgiswalde, Zittau, Köthen, Buttstädt, Weida, Nauenburg, Schmölle, Bongartz
1947–48 zusätzlich Berlin, Leipzig, Halle, Chemnitz, Freiberg, Hoyerswerda, Bernsdorf, Einsiedel, Lugau Bongartz u. a., Klemperer
1948–1989 weiterhin sehr viele Gastspiele in der DDR, mit zunehmender Gastspieltätigkeit im Ausland allerdings immer weniger
1949 BRD: Berlin, Bremen, Hamburg, Krefeld, Bielefeld, Düsseldorf, Aachen, Köln, Mülheim, Oldenburg, Heide, Flensburg, Hannover, Goslar Bongartz, Stoschek, Neumann
1950 BRD: weitere Städte Bongartz
1951 BRD Bongartz
1952 BRD Bongartz
1953 BRD Bongartz
1954 Berlin, Frankreich, Bukarest Bongartz
1956 BRD Bongartz
1956 Italien Bongartz
1957 BRD Bongartz
1957 Polen Bongartz, Masur
1957 Frankreich, Spanien, Portugal Bongartz
1959 Tschechoslowakei Bongartz
1959 China Bongartz
1960 BRD Bongartz
1961 Tschechoslowakei Bongartz
1962 Jugoslawien Bongartz
1963 Polen Bongartz, Bauer
1963 BRD Bongartz
1965 BRD Bongartz
1965 Tschechoslowakei Förster
1966 Bulgarien Bongartz
1966 Tschechoslowakei Bongartz
1967 Libanon, Ägypten Bongartz
1967 Tschechoslowakei Masur
1967 Algerien Kammermusik
1968 Tschechoslowakei Masur
1969 Bulgarien Masur
1969 Polen Masur
1970 Italien Bongartz
1970 Sowjetunion Masur
1970 Tschechoslowakei Masur
1970 Italien Masur
1971 Bulgarien Masur, Seyfarth
1971 Italien, Frankreich, Belgien, Luxemburg Masur
1972 Rumänien, Jugoslawien Herbig
1973 Österreich, Schweiz Herbig
1974 BRD Herbig, Haenchen
1974 Polen Herbig
1974 Großbritannien Herbig, Haenchen
1975 Sowjetunion Herbig, Haenchen
1975 Tschechoslowakei Herbig, Haenchen
1975 Spanien Herbig
1975 Italien, Österreich, Schweiz Herbig, Haenchen
1975 Japan Thomanerchor, Rotzsch, Haenchen
1976 Japan Herbig, Haenchen
1977 Bulgarien Herbig
1978 BRD Kegel
1979 Schweden, Dänemark Kegel
1979 Österreich Kegel
1979 Italien, Ungarn Kegel, Winkler
1979 Japan Kreuzchor, Flämig
1981 BRD Kegel, Winkler
1981 Tschechoslowakei Kegel
1981 Ungarn Kegel
1981 Rumänien, Jugoslawien Kegel
1981 Italien, Frankreich Kegel, Olmi
1982 Sowjetunion Kurz, Winkler
1982 Tschechoslowakei, Österreich, Schweiz, BRD Kegel
1982 Spanien, Frankreich Bělohlávek, Malgoire, Jam, Winkler
1982 Großbritannien Kegel
1983 Tschechoslowakei Winkler
1983 Tschechoslowakei, Österreich, Schweiz, Italien Kegel
1983 Italien, Frankreich Winkler
1983 Italien, Frankreich Kegel
1984 Tschechoslowakei Kegel
1984 Ungarn Kurz
1984 Bulgarien Kegel
1984 Spanien Kurz
1984 Türkei Plasson
1985 BRD Flor, Andreescu
1985 Tschechoslowakei Flor
1985 Österreich Kreuzchor, Flämig
1986 Polen Kegel
1986 Österreich, Liechtenstein, Schweiz, Italien Winkler
1986 Bulgarien Rohde
1986 Großbritannien, Irland Winkler, Bělohlávek, Heltay, Tirimo
1987 BRD Weigle
1987 Polen Hauschild
1987 Tschechoslowakei Weigle
1988 Japan Kreuzchor, Flämig
1988 BRD Weigle
1989 BRD Weigle
1989 Spanien Weigle
1989 Großbritannien Weigle
1989 Japan Kegel
1990 Dänemark Weigle
1990 BRD Weigle
1990 Polen Weigle
1990 Tschechoslowakei Weigle
1990 Spanien Thomanerchor, Rotzsch
1990 Schweiz Weigle
1991 Kanada Kreuzchor, Stier
1991 Alte Bundesländer Weigle
1991 Österreich, Schweiz Weigle
1992 Argentinien, Uruguay, Brasilien Weigle, Plasson
1992 Griechenland Weikert
1993 Alte Bundesländer, Frankreich, Tschechien Weigle
1993 Japan Weigle
1993 St. Petersburg Temirkanow
1993 Spanien Mandeal, Rostropowitsch
1994 USA Entremont
1994 Spanien Temirkanow
1995 Spanien, Frankreich Plasson
1995 Kroatien, Israel Plasson
1995 Griechenland Weikert
1996 Italien, Deutschland, Frankreich Plasson
1996 Spanien Halffter
1996 Südamerika Herbig
1997 Japan Kreuzchor, Kreile
1997 Österreich Plasson
1997 Spanien, Frankreich Plasson
1997 Japan Plasson
1997 Moskau, St. Petersburg Plasson
1997 Görlitz Herbig
1998 Niederlande, Deutschland Plasson
1998 Spanien, Mexiko Plasson, Perez
1998 Türkei Weller
1999 Spanien Plasson
1999 Griechenland Plasson
2000 Kuba Albrecht
2000 Brasilien, Uruguay, Argentinien, Chile G. Albrecht
2001 Deutschland Kreuzchor, Kreile
2001 **Deutschland** Janowski
2001 Frankreich Janowski
2001 Griechenland Janowski
2002 Alte Bundesländer Kitajenko
2002 Spanien Frühbeck de Burgos
2002 Südamerika Kreuzchor, Kreile
2002 Griechenland Janowski
2003 Spanien Janowski, Kitajenko
2003 Österreich Inbal
2003 Japan Herbig
2004 USA Frühbeck de Burgos
2004 Deutschland Janowski
2004 Tschechien Frühbeck de Burgos
2004 Spanien, Frankreich Frühbeck de Burgos
2004 Österreich Frühbeck de Burgos
2005 Alte Bundesländer Frühbeck de Burgos
2005 Spanien Frühbeck de Burgos
2005 Schweiz Kitajenko
2005 Brasilien, Argentinien, Uruguay Frühbeck de Burgos
2005 Griechenland Halffter
2006 Alte Bundesländer Frühbeck de Burgos
2006 Spanien, Italien Frühbeck de Burgos
2006 Schweiz Fedoseyev
2007 Russland Frühbeck de Burgos
2007 Schweden, Dänemark Frühbeck de Burgos
2007 Alte Bundesländer Frühbeck de Burgos
2007 Alte Bundesländer Kreuzchor, Kreile
2007 Rumänien Frühbeck de Burgos
2007 Spanien Frühbeck de Burgos
2007 Schweiz Frühbeck de Burgos
2007 Japan Kreuzchor, Kreile
2008 USA Frühbeck de Burgos
2008 Tschechien, Österreich, Schweiz, Deutschland Frühbeck de Burgos
2008 Spanien Frühbeck de Burgos
2008 Japan, Korea Frühbeck de Burgos
2009 **Tschechien** Masur
2009 Spanien Frühbeck de Burgos
2009 China Frühbeck de Burgos
2010 Tschechien Frühbeck de Burgos
2010 Deutschland Kreuzchor, Kreile
2010 Taiwan, Japan Kreuzchor, Kreile
2011 Österreich Frühbeck de Burgos
2011 Kroatien, Serbien, Ungarn, Polen Axelrod
2011 Schweiz, Frankreich Deutschland Frühbeck de Burgos
2011 St. Petersburg Sanderling
2011 Berlin Kreuzchor Kreile
2012 USA Frühbeck de Burgos
2012 Köln Sanderling
2012 Festspiele Mecklenburg-Vorpommern Sanderling
2012 Großbritannien Sanderling
2012 Berlin Sanderling
2012 München Masur
2013 Deutschland Sanderling
2013 Deutschland Frühbeck de Burgos
2013 Japan Sanderling
2013 China, Hong Kong, Macau, Korea Sanderling
2013 Dänemark Sanderling
2014 München Sanderling
2014 Abu Dhabi Goetzel, Wilkins
2014 Spanien Sanderling
2014 Deutschland, Niederlande, Österreich Sanderling
2014 Festspiele Mecklenburg-Vorpommern Sanderling
2014 Argentinien, Uruguay, Brasilien, Chile Sanderling
2015 Deutschland Sanderling
2015 USA Sanderling
2015 Großbritannien Sanderling
2015 Korea, Japan Sanderling
2015 Großbritannien Sanderling
2016 Deutschland Sanderling
2016 Tschechien Sanderling
2016 Singapur, China Sanderling
2016 Deutschland Kreuzchor, Kreile
2016 Deutschland, Österreich, Italien, Slowenien, Slowakei Sanderling
2017 Belgien, Deutschland Sanderling
2017 Großbritannien Sanderling
2017 Japan, Korea Sanderling
2017 Deutschland Sanderling
2018 Deutschland, Niederlande Sanderling
2018 Großbritannien Sanderling
2018 Brasilien, Argentinien, Chile Sanderling
2019 Deutschland, Polen, Slowenien Sanderling
2019 Festspiele Mecklenburg-Vorpommern Sanderling
2019 Japan, Korea Sanderling
2019 Hamburg Davies, München Măcelaru

所沢税務署

KAMMERENSEMBLES

(AUSWAHL)

AKTUELLE KAMMERENSEMBLES

PHILHARMONISCHES KAMMERORCHESTER
SEIT 1969

Leitung
ab 1969 Günter Siering
ab 1994 Ralf-Carsten Brömsel
und Mathias Schmutzler
seit 2002 Wolfgang Hentrich

NEUE DRESDNER BLÄSERSOLISTEN
SEIT 2012

Mitglieder der Philharmonie
und der Staatskapelle:
Sabine Kittel,
Undine Röhner-Stolle,
Fabian Dirr, Klaus Gayer,
Philipp Zeller

AGUSTIN QUARTETT
SEIT 2018

Thomas Otto
Xianbo Wen
Johannes Groth
Victor Meister

KULTBLECH
SEIT 2018

Blechbläserensemble,
seine Vorgänger: Courtois
Posaunenquartett Dresden,
Allround Brass Consort
Dresden, »Blechreiz«

PHILHARMONISCHES STREICHTRIO
SEIT 1996

Heike Janicke
Andreas Kuhlmann
Ulf Prelle

FREIES ENSEMBLE
SEIT 2002

Initiative von Daniel Thiele

COLLENBUSCH QUARTETT
SEIT 2014

Cordula Fest
Christiane Liskowsky
Christina Biwank
Ulf Prelle

CARUS ENSEMBLE
SEIT 1997

Initiative von Fabian Dirr
und Andreas Kuhlmann

ENSEMBLE MEDITERRAIN
SEIT 2013

Initiative von
Bruno Borralhinho
mit philharmonischen
Kollegen u. a.

HISTORISCHE KAMMERENSEMBLES

Dresdner Streichquintett
ab 1998
Wolfgang Hentrich, Alexander Teichmann, Steffen Seifert/Piotr Szumiel, Matthias Bräutigam, Tobias Glöckler

Dresdner Bläserquintett
1993–2008
Karin Hofmann, Guido Titze, Hans-Detlef Löchner, Dietrich Schlät/Michael Schneider, Michael Lang

Dresdner Philharmonisches Streichquartett
1992–1998
Ralf-Carsten Brömsel, Andrea Steuer, Steffen Seifert, Ulf Prelle

Broken Consort
ab 1986
Barockensemble
Heide Schwarzbach, Norbert Schuster, Mario Hendel u. a.

Robert-Schumann-Quintett
ab 1981
Gerhard-Peter Thielemann, Heide Schwarzbach, Erich Kornek, Thomas Bäz, Serena Mitzscherling

Barock-Kollegium
ab 1980
Volker Karp, Leitung

Dresdner Bläsersolisten
1977–1997
Eckart Haupt, Andreas Lorenz, Hans-Detlef Löchner, Volker Kaufmann / István Vincze, Michael Weigel / Hans-Peter Steger

Streichtrio der Dresdner Philharmonie
ab 1973
Eberhard Friedrich, Hans Vos, Manfred Reichelt

Philharmonisches Bläserquintett
ab 1971
Helmut Rucker, Gerhard Hauptmann, Werner Metzner, Lothar Böhm, Helmut Radatz

Flötenquartett
um 1970
Helmut Rucker, Eberhard Friedrich, Hans Vos, Peter Doß

Klaviertrio der Dresdner Philharmonie
ab 1969
Karl-Heinz Naumann, Dieter Kießling, Peter Doß

Siering-Quartett
ab 1955
Günter Siering, Siegfried Koegler, Herbert Schneider, Erhard Hoppe

Kammermusik-Vereinigung der Dresdner Philharmoniker
ab 1935

Faßbender-Trio
ab 1935

Bläser-Quartett
um 1930
Oskar Kirchner, William Hohlfeld, Paul Fiessler, Otto Wülfing

Streichquartett der Dresdner Philharmonie
1925–1929
Szymon Goldberg, Joseph Lasek, Herbert Ronnefeld, Enrico Mainardi

Dresdner Streichquartett
um 1922
Jan Dahmen, Fritz Schneider, Hans Riphahn, Alexander Kropholler

Endnoten zu den Essays

Abkürzungen
BA = Bundesarchiv Berlin
DA = Dresdner Anzeiger
DN = Dresdner Nachrichten
FK = Freiheitskampf
SLUB = Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zwischenarchiv = Archiv der Dresdner Philharmonie im Zwischenarchiv des Stadtarchivs Dresden
PH = Programmheft

Christian Thorau, Hansjakob Ziemer:
Die Kunst des Hörens in Bildern

Umkehrung der Perspektive
1 Geissler, Friedrich Adolf: »Das neue Publikum«, in: Die Musik 15 (1923), Nr. 2, S. 873–876, S. 873.

Räume
1 Viktoria Tkaczyk, Stefan Weinzierl: »Architectural Acoustics and the Trained Ear in the Arts: A Journey from 1780 to 1830«, in: Christian Thorau und Hansjakob Ziemer, The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th centuries, New York: OUP, 2019, S. 231–255.
2 So in einer Beschreibung vom Dresdner Anzeiger vom 28.11.1870, zitiert in: Dieter Härtwig, Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1870–1970, Leipzig 1970, S. 8
3 Zitiert in Philharmonische Blätter 2015, S. 33
4 Zitiert in: https://www.berliner-philharmoniker.de/philharmonie/architektur/ (zuletzt gesichtet: 2.5.2020).

Hören in Gemeinschaften
1 Härtwig, 1970, S. 11
2 Storck, Karl Gustav Ludwig: Die kulturelle Bedeutung der Musik, Stuttgart 1906, S. 33.
3 Neil Gregor, Thomas Irvine (Hrsg.): Dreams of Germany. Musical Imaginaries from the Concert Hall to the Dance Floor, New York: Berghahn 2019.
4 Härtwig, Vorwort
5 Härtwig, 1970, S. 121.
6 Härtwig, 1970, S. 5.
7 Härtwig, 1970, S. 101.

Hörer und Hörerinnen im Konzert
1 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: Wilhelm Wackenroder: Werke und Briefe, München 1984, S. 233.
2 Thorau, Christian (2013): »Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern«, in: Pietschmann, Klaus / Wald-Fuhrmann, Mela Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, München: Text und Kritik, S. 535–561.

Albrecht Dümling:
Auch die Musik verlor ihre Unschuld

1 Reiner Pommerin (Hrsg.), Dresden unterm Hakenkreuz, Köln-Weimar-Wien 1998, S. 27.
2 Mike Schmertzner, Der Fall Mutschmann. Sachsens Gauleiter vor Stalins Tribunal, Markkleeberg 2011, S. 40.
3 Victor Klemperer, Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1941, Berlin 1996, S. 313.
4 Agata Schindler, Musikstadt Dresden und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933–1945 in Wort und Bild. Ein Beitrag zur Dresdner Musikgeschichte, Dresden 2003, S. 10.
5 Ebd., S. 19f.
6 Pommerin, Dresden, S. 50.
7 Hannes Heer, Die Vertreibung der »Juden« und »politisch Untragbaren« aus den Dresdner Theatern 1933 bis 1945, Berlin 2011, S. 116.
8 Dieter Härtwig, Die Dresdner Philharmonie, Berlin 1992, S. 65.
9 PH 15.2.1933.
10 DA 26.1.1933.
11 DA 1.2.1933.
12 Schindler, Musikstadt Dresden, S. 10.
13 Vgl. Artikel »Mischa Rakier«, in: Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, www.lexm.uni-hamburg.de (10.09.2019).
14 Barbara von der Lühe, Die Musik war unsere Rettung! Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra, Tübingen 1998, S. 104 und 294.
15 DA 30.10.1932.
16 Vgl. Die Musik, Feb. 1934, S. 397, sowie Fred K. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt/Main 1982, S. 397.
17 Werner Ladwig, »Oper im neuen Zeichen«, in: Die Musik, Juni 1933, S. 643.
18 DN 14.10.1933.
19 Die Musik, August 1933, S. 876.
20 Friedrich W. Herzog, »Paul Graener: Marien-Kantate«, in: Die Musik, November 1933, S. 112.
21 Prieberg, NS-Staat, S. 169.
22 Die Musik, Feb. 1934, S. 397.
23 DA 2.2.1934.
24 DA 7.2.1934.
25 DN 15.3.1934.
26 Eugen Schmitz in: Die Musik, März 1934, S. 459.
27 Friedrich W. Herzog, »Ein Frühvollendeter! Zum Tode von Generalmusikdirektor Werner Ladwig«, in: Die Musik, April 1934, S. 523.
28 DA 5.4.1934.
29 DN 18.4.1934.
30 Carsten Schmidt, Art. »Paul van Kempen«, in: MGG2, Personenteil 10, Kassel 2003, Sp. 4.
31 DA 3.5.1934.
32 DA 19.4.1934.
33 Julius Bistron, »Die Philosophie des Orchesters«, zitiert nach: Die Musik, Februar 1936, S. 397.
34 DA 10.10.1934.
35 DA 28.3.1935.
36 PH 18.10.1934.
37 DNN 31.3.1933. Zitiert nach Ralf Krüger, »Presse unter Druck«, in: Pommerin, Dresden, S. 48.
38 Fred K Prieberg, Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945, PDF auf CD-ROM, 2. Edition, Kiel 2009, S. 6710.
39 Karl Laux, Nachklang. Autobiographie, Berlin 1977, S. 215.
40 Ebd.
41 PH 10.10.1934.
42 Karl Laux in: Die Musik, Feb. 1935, S. 379.
43 DA 28.2.1935.
44 Prieberg, Handbuch, S. 6269.
45 Ebd., S. 6657.
46 Schnoor, »Neues Leben in der Philharmonie«, in: DA 22.6.1934.
47 Aufruf zur Förderung der Dresdner Philharmonie, in: FK 15.7.1934.
48 FK 8.10.1934.
49 Zitiert nach Prieberg, Handbuch, S. 6497.
50 FK 27.10.1934.
51 FK 29.10.1934.
52 Die Musik, Februar 1935, S. 379.
53 Die Musik, März 1935, S. 468.
54 Ebd.
55 K. Laux, »Zeitgenössische Musik in Dresden«, in: Die Musik, Mai 1935, S. 609.
56 DA 17.4.1935.
57 DA 22.8.1935.
58 K. Laux, »Paul van Kempen«, in: Die Musik, April 1936, S. 492.
59 DA 15.10.1935 sowie Dieter Härtwig, Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1870 bis 1970, Leipzig 1970, S. 94.
60 Misha Aster, Das Reichsorchester. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus, München 2007, S. 117.
61 »Dem Vater der deutschen Musik. Eindrucksvoller Auftakt des Reichs-Schütz-Festes in Dresden.« In: FK 18.5.1935.
62 PH 21.3.1935.
63 PH 19.10.1938.
64 PH 1.6.1936.
65 PH 10.10.1934.
66 PH 23.10.1935.
67 PH 6.6.1935.
68 DA 7.6.1935.
69 PH 5.12.1934.
70 DA 10.3.1936.
71 DA 4.4.1933.
72 PH 20.4.1933.
73 Fritz Trümpi, Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus, Köln 2011, S. 235.
74 PH 9.10.1935.
75 DA 10.10.1935.
76 PH 11.12.1935.
77 DA 16.4.1936.
78 PH 14.10.1936.
79 DA 16.10.1936.
80 Albrecht Dümling (Hrsg.), Das verdächtige Saxophon. »Entartete Musik« im NS-Staat - Dokumentation und Kommentar, 5. Aufl., Regensburg 2015, S. 243.
81 PH 1.2.1938.
82 PH 31.1.1933.
83 Vgl. Laux in: Die Musik, Dezember 1935, S. 210–12.
84 PH 8.1.1936.
85 DA 16.10.1934.
86 Laux, »Zeitgenössische Musik in Dresden«, in: Die Musik, Mai 1935, S. 608. Vgl. auch Heinrich Strobel in Neues Musikblatt, Mai 1935, S. 5.
87 PH 11.4.1935.
88 Prieberg, Handbuch, S. 924.
89 Laux, »Zeitgenössische Musik in Dresden«, in: Die Musik, Mai 1935, S. 608.
90 DA 12.4.1935.
91 FK 13.4.1935.
92 Laux, »Zeitgenössische Musik in Dresden«, in: Die Musik, Mai 1935, S. 609. Ähnlich auch im Neuen Musikblatt, Mai 1935, S. 5.
93 Gertrud Hindemith am 1.4.1936 aus Istanbul an den Schott-Verlag. (Hindemith Institut Frankfurt/M.)
94 PH 21.5.1936.
95 DA 23.5.1936.
96 Laux, »Zeitgenössische Musik in Dresden«, in: Die Musik, Juni 1936, S. 695.
97 PH zum Internationalen Musikfest 22.–30. Mai 1937.
98 Christel Hermann, Art. »Zörner, Otto Ernst«, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. Online-Ausgabe: http://www.isgv.de/saebi/ (2.6.2019).
99 PH 16.–17.5.1938.
100 Eckhard John, Musik-Bolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938, Stuttgart – Weimar 1994, S. 360.
101 DA 17.5.1938.
102 PH 5.12.1934.
103 Laux, »Dresden feiert Chopin«, in: Die Musik, Mai 1935, S. 605.
104 PH 22.2.1935.
105 Laux, »Dresden feiert Chopin«, ebd.
106 PH 23.10.1935.
107 PH 22.1.1936.
108 DA 2.4.1936.
109 DA 22.8.1936.
110 PH 13.1.1937.
111 DA 15.1.1937.
112 PH 10.11.1937.
113 PH 2.1.1938.
114 PH 22.3.1938.
115 DA 23.10.1936, zitiert nach Härtwig, Chronik, S. 97.
116 PH 1.1.1939.
117 DA 8.12.1938.
118 DA 9.2.1939.
119 Den starken Anteil ausländischer Komponisten im Programm der Dresdner Philharmonie registrierte auch Erik Levi, Music in the Third Reich, London 1994, S. 204.
120 Beim Berliner Philharmonischen Orchester war Strauss 1933–45 der bei weitem meistgespielte Komponist zeitgenössischer Musik (vgl. Levi, Third Reich, S. 217). Die Dresdner Philharmonie spielte Strauss seltener.
121 PH 23.1.1939.
122 PH 23.2.1936.
123 Prieberg, Handbuch, S. 601.
124 Prieberg, Handbuch, S. 3044.
125 DA 6.1.1938.
126 Prieberg, Handbuch, S. 1300 f.
127 DA 7.10.1937. Auch Eugen Schmitz begrüßte das »in der großen Überlieferung der deutschen Neuromantik verwurzelte« Werk (DN 7.10.1937).
128 PH 25.3.1936.
129 Prieberg, Handbuch, S. 751.
130 Ebd., S. 7661.
131 Ebd., S. 5047.
132 Zitiert nach Prieberg, NS-Staat, S. 236.
133 Ebd., S. 235f.
134 PH 13.3.1938.
135 Prieberg, Handbuch, S. 906.
136 PH 9.1.1934.
137 PH 18.2.1938.
138 PH 29.11.1934.
139 DA 28.4.1937.
140 DA 17.3.1939.
141 PH 6.6.1939.
142 Vgl. Dümling, Saxophon. Dazu Laux, Nachklang, S. 272.
143 Simone Lässig, »Nationalsozialistische ›Judenpolitik‹ und jüdische Selbstbehauptung vor dem Novemberpogrom. Das Beispiel der Dresdner Bankiersfamilie Arnhold«, in: Pommerin, Dresden, S. 129 ff.
144 Härtwig, Chronik, S. 94.
145 Kees de Leeuw, Dirigeren is geen beroep maar roeping. Leven en werk van Paul van Kempen (1893–1955), Amsterdam 2007.
146 Furtwängler erhielt 1938 ein Gehalt von 171.000 RM. Vgl. Aster, Reichsorchester, S. 162.
147 Triemer, Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe, am 3.2.1941 an den Oberbürgermeister der Stadt Dresden. Bundesarchiv (BA) R 55/200.
148 Gehaltsabrechnung in Stadtarchiv Dresden, Zwischenarchiv, Signatur 9.2.9, Mappe Nr. 15. Die Berliner Philharmoniker erhielten damals dagegen ein durchschnittliches Monatsgehalt von 450 RM, was sich bis 1942 auf ca. 600 RM steigerte. Vgl. M. Aster, Reichsorchester, S. 158 u. 164.
149 Vgl. Wikipedia-Artikel »Durchschnittsentgeld‹.
150 FK 30.5.1935.
151 DA 22.8.1935.
152 FK 31.8.1935.
153 FK 2.10.1935.
154 Laux, »Die Feier des Jahrhunderts«, in: Die Musik, Mai 1936, S. 613.
155 Vgl. Swen Steinberg, »Lebensraum – aber wo?«, in: K. Hermann (Hrsg.), Führerschule, Thingplatz, »Judenhaus«. Orte und Gebäude der nationalsozialistischen Diktatur in Sachsen, Dresden 2014, S. 144–147.
156 DA 22.12.1936.
157 DA 12.5.1938.
158 Stadtarchiv Dresden, Zwischenarchiv, Signatur 9.2.9, Mappe 17.
159 Elke Dittrich, Ernst Sagebiel: Leben und Werk, Berlin 2005, S. 175ff.
160 DA 23.2.1939 und DA 27.2.1939.
161 DA 17.3.1939.
162 Hans Schnoor in: Die Musik, April 1939, S. 482.
163 Sibelius war 1933–34 beim Berliner Philharmonischen Orchester der meistgespielte ausländische Komponist, vgl. Levi, Third Reich, S. 217.
164 »Dresdner Musikerköpfe II: Paul van Kempen«, in: DN 10.6.1939.
165 DA 24.6.1939.
166 »Höchstbesuch bei der Neunten«, in: DA 2.11.1939.
167 PH 21.5.1940. Zu Beethoven-Aufführungen der Berliner Philharmoniker vgl. Aster, Reichsorchester, S. 253 f.
168 »Der neue Beethoven-Zyklus der Philharmonie«, in: DA 22.5.1940.
169 DA 29.5.1940.
170 PH 15.1.1941.
171 »Zukunftsaufgaben der Dresdner Philharmonie«, in: DA 23.12.1939.
172 Nachlass Paul Bormann, Berlin.
173 Dienstpläne aus dem Nachlass Paul Bormann.
174 Ebd.
175 Vgl. Rudolf Sonner, »Kriegsauftrag von ›Kraft durch Freude‹«, in: Die Musik, Okt. 1940, S. 9 ff.
176 H. Schnoor, »Dresdner Philharmoniker von großer Fahrt zurück. Paul van Kempen berichtet über die Hollandreise seines Orchesters«, in: DA 2.10.1940.
177 Vgl. Kurt Hennemeyer, »Vom deutschen Geist in der polnischen Musik«, in: Die Musik, Sept. 1939, S. 786–797.
178 Vgl. Kalender Paul Bormann. Zu Zörner vgl. Werner Präg, Wolfgang Jacobmeyer (Hrsg.), Das Diensttagebuch des deutschen Generalgouverneurs in Polen 1939–1945, Stuttgart 1975.
179 Prieberg, NS-Staat, S. 404; Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Music and its Emotional Aspects during the Nazi Occupation of Poland, in: S. Zalfen, S. O. Müller (Hrsg.): Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949). Bielefeld 2012, S. 207–206.
180 DA 2.10.1940.
181 Ebd.
182 Graf von Monts, »Paul van Kempen dirigierte in seiner Heimatstadt. Wehrmachtskonzerte der Dresdner Philharmoniker in den Niederlanden«, in: Deutsche Zeitung in den Niederlanden, Nr. 113, 25.9.1940. Paul Bormann nennt dagegen in seinem Kalender als ersten Auftritt ein Konzert in Scheveningen am 20.9.1940.
183 Ebd.
184 Kalender Paul Bormann.
185 Ebd.
186 H. Schnoor, »Dresdner Philharmoniker von großer Fahrt zurück«, in: DA 2.10.1940.
187 Kalender Paul Bormann.
188 Karl Krämer, »Paris ohne Eiffelturm. Bericht von der Frankreichfahrt der Dresdner Philharmonie«, in: DA 31.12.1940.
189 Prieberg, Handbuch, S. 6978 f.; Alfred Burgartz, »Der Dirigent Erich Seidler«, in: Die Musik, März 1939, S. 392f.
190 Kalender Paul Bormann.
191 »›Wiederkommen, bald wiederkommen!‹ Kleine Bilder von der Frankreich-Reise der Dresdner Philharmoniker«, in: DA 11.1.1941.
192 »Neuer Dirigent stellte sich vor. Erich Seidler als Stellvertreter van Kempens«, in: DA 25.7.1941.
193 Walter Berten, »Die Aufgabe der Musikplatte heute«, in: Die Musik, Okt. 1939, S. 25.
194 Herbert Gerigk, »Die Schallplatte ein Bestandteil unserer Musikkultur?«, in: Die Musik, Dez. 1936, S. 204f.; vgl. auch Prieberg, NS-Staat, S. 139.
195 Vgl. John L. Holmes, Conductors on Record, London 1982, S. 333.
196 »Die Schallplatte«, in: Die Musik, April 1938, S. 480.
197 Über Kurzwelle wurde dieses Konzert in die USA übertragen, vgl. DA 31.1.1938.
198 Sophie Fetthauer, Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im »Dritten Reich« (= Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Bd. 9, Hanns-Werner Heister und Peter Petersen (Hrsg.)), Hamburg 2000, S. 63.
199 Ebd., S. 145.
200 H. Gerigk, »Neuaufnahmen in Auslese«, in: Die Musik, 1940, S. 391.

201 Vgl. Dienstpläne und Kalender Paul Bormann.
202 Fetthauer, Deutsche Grammophon, S. 133.
203 Ebd., S. 162.
204 »Dresdner Musikerköpfe II: Paul van Kempen«, in: DN 10.6.1939.
205 Ernst Krause, »Drei Dirigenten ihrer Zeit«, in: Jahrbuch der deutschen Musik 1944, S. 131.
206 »Verpflichtung zur neuen Musik«, in: DA 10.1.1941
207 Prieberg, Handbuch, S. 514.
208 Programmankündigung im Nachlass Paul Bormann.
209 Vgl. Prieberg, Handbuch, S. 4484 (Leitner), 4525 (Lorenz) und 5035 (Mraczek).
210 Archiv Dümling.
211 Vgl. Peter Schneider, Und wenn wir nur eine Stunde gewinnen. Wie ein jüdischer Musiker die Nazi-Jahre überlebte, Berlin 2001.
212 Vgl. Moritz von Bredow, »Klang gewordener Geist. Branka Musulin zum 100. Geburtstag«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 14.8.2017, S. 10.
213 Vgl. Stefan Roloff, Die Rote Kapelle. Die Widerstandsgruppe im Dritten Reich und die Geschichte Helmut Roloffs, Berlin 2004.
214 Klemperer, Tagebücher, S. 548.
215 DA 8.5.1940.
216 PH 11. Juni 1942.
217 PH 24. März 1943.
218 Vgl. den 1943/44 gedrehten Film *Eine kleine Sommermelodie* mit Curd Jürgens. Die Wittener Kammermusiktage standen 1944 unter dem Motto »Komponisten im Waffenrock«.
219 PH 11. Juni 1942.
220 Artur Hartmann, »Der Soldat und die Musik«, in: Die Musik, Juli 1942, S. 315, zitiert nach Prieberg, Handbuch, S. 2867.
221 Vgl. Dienstpläne 1942 in Zwischenarchiv, Signatur 9.2.9, Mappe 17.
222 PH für die Deutschen Kulturtage 1942 in Warschau.
223 Warschauer Zeitung Nr. 230, 29.8.1942, zitiert nach Prieberg, Handbuch, S. 3893.
224 DA 13.10.1942.
225 Ebd.
226 DN 14.9.1942.
227 DN 7.9.1942.
228 Koch verpflichtete den zuvor in Königsberg tätigen Wolfgang Brückner zum musikalischen Leiter der Philharmonie und der Oper Kiew, vgl. Prieberg, Handbuch, S. 827.
229 Prieberg, Handbuch, S. 2803 f.
230 Norbert Schultze, Mit dir, Lili Marleen, Zürich 1995, S. 90.
231 Vgl. die Ankündigung in Filmwelt 15.4.1942.
232 Schultze, Mit dir, S. 93.
233 Vgl. Dienstpläne Paul Bormann.
234 Vgl. das Foto in Härtwig, 1970, S. 193, S. 78.
235 Goebbels-Tagebuch vom 11.9.1942.
236 Kay Weniger, Zwischen Bühnen und Baracke, Berlin 2008, S. 52 f.
237 Schultze, Mit dir, S. 94.
238 DA 8.5.1940.
239 Triemer, Sondertreuhänder der Arbeit für die kulturschaffenden Berufe, am 3.2.1941 an den Oberbürgermeister der Stadt Dresden (BA R 55/200).
240 Härtwig, Chronik, S. 103.
241 Goebbels-Tagebuch vom 11.11.1941. Vgl. auch die Eintragungen vom 22.11.1941, 12.12.1942 und 4.4.1943.
242 Er erhielt zwei Jahre »Sonderurlaub« (Leeuw, Dirigeren). Angeblich wurde er von einem Orchestermitglied denunziert, weil er keinen Hitlergruß leistete.
243 Deutscher Musiker-Kalender, 65. Jahrgang, 1943, Erster Band, Max Hesses Verlag Berlin, S. 460.
244 Am 15.7.1942 dirigierte er noch ein letztes Mal eine Zwinger-Serenade.
245 DA 15.10.1942.
246 Reichspropagandaamt Sachsen am 25.4.1944 an das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda (BA R 55/10362).
247 Vgl. Besoldungs-Einstufung für Paul Bormann vom 26.10.1943. Nachlass Paul Bormann.
248 Oliver Rathkolb, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991, S. 175.
249 Härtwig, Chronik, S. 105.
250 Rathkolb, Führertreu, S. 176.
251 Die Staatskapelle Dresden sowie die Berliner Philharmoniker durften jedoch weiterarbeiten, vgl. Aster, Reichsorchester, S. 130.
252 BA R 55/10362 (Uk-Stellungen Dresdner Philharmonie) sowie Mitgliederliste des Orchesters vom 20.10.1944 (Zwischenarchiv).
253 Persönlicher Stab Reichsführer SS BA NS 19/403.
254 Vgl. Personallisten in Stadtarchiv Zwischenarchiv, Signatur 9.2.9, Mappe Nr. 15.
255 Härtwig, Chronik, S. 106.
256 Ebd., S. 104.
257 Feldpostbrief Nr. 19 vom 1.2.1945, Stadtarchiv Zwischenarchiv, Signatur 9.2.9, Mappe Nr. 17.
258 Brief der Dresdner Philharmonie vom 31. Juli 1946 an die Bayerische Versicherungskammer. Zwischenarchiv.
259 Hartmann am 18.3.45 an Laux. Nachlass Karl Laux, SLUB, Signatur Mscr.Dresden x, X15, 57.
260 Hartmann am 19.4.45 an Laux. Ebd., X15, 58.
261 Härtwig, Chronik, S. 107.
262 Hartmann am 19.4.45 an Laux. Ebd., X15, 58.
263 Auch Karl Laux gab später zu, die »nazistischen Regiekünste« unterschätzt zu haben. Laux, Nachklang, S. 254.

Matthias Tischer:
Musikland DDR

1 Thomas Widera: Dresden 1945–1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft, Göttingen 2004, 64.
2 Bernd Greiner: »›Test the West‹. Über die ›Amerikanisierung‹ der Bundesrepublik Deutschland«, in: Heinz Bude und Bernd Greiner (Hrsg.): Westbindungen. Amerika in der Bundesrepublik, Hamburg 1999, 16–54, 32.
3 Thomas Widera: Dresden 1945-1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft, Göttingen 2004, 63.
4 Bericht über die UBL-Sitzung in Dresden, 7.2.1946 (SächsHStAD, SED-BPA Dresden, I/B/124, Bl. 20 f.).
5 Vgl. Zwischenarchiv 304. Bl. 5.
6 Vgl. Simon Bretschneider: Tanzmusik in der DDR. Dresdner Musiker zwischen Kulturpolitik und internationalem Musikmarkt, 1945–1961, Bielefeld 2018.
7 Die Dresdner Philharmoniker in den Betrieben. Zwischenarchiv 324 Bl. 1.
8 Neue Zeit vom 24.6.1950, S. 4.
9 Neue Zeit vom 28.2.1953, S. 4.
10 Zwischenarchiv 324, Philharmoniker in den Betrieben, Bl. 2.
11 Zwischenarchiv 352, Mappe 1, unpag.
12 Lebensbeschreibung Gerhart Wiesenhütters, verfasst von Erich Reichert im Rahmen der AB Ortschronik der Gemeinde Weinböhla, Zwischenarchiv 304.
13 Zwischenarchiv 352, Mappe 1, unpag.
14 Erinnerungen von Curt Siebert am 18. August 1960, Zwischenarchiv 324.
15 Zwischenarchiv Dresden, 352, Mappe 3.
16 Zwischenarchiv 352, Mappe 2, unpag.
17 Zwischenarchiv 324. Bl. 2f.
18 Neues Deutschland vom 6.8.1949, S. 3.
19 SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux.
20 Bl. 2 SLUB, Nachlass Karl Laux, Mscr. Dresd. X 2 344, Laux an Bongartz.
21 Alle Zitate zu Ney: BA, Personalakte Elly Ney, DR1, 91484.
22 Das Hallenser Forschungsprojekt zur Händelrezeption in zwei deutschen Diktaturen kann hier Pate stehen.
23 SLUB Dresden, Nachlass Johannes Paul Thilman, 2483, 410 (1953).
24 Karl Laux: Johannes Paul Thilman. Zu seinem 50. Geburtstag, in: Musik und Gesellschaft 4 (1956), 16.
25 Selbstzeugnis, in: Musik und Gesellschaft 9 (1959), 536.
26 O.O. März 1952.
27 Vgl. Günter Mayer: »Exil – Rückkehr – Neubeginn. Der ungewöhnliche Weg Hanns Eislers«, in: Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966, hrsg. von Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister, Laaber 2002 (= Musik in Dresden, Bd. 5), 87–103; wiederabgedruckt in: Günter Mayer: Zur Theorie des Ästhetischen. Musik – Medien – Kultur – Politik, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Berlin 2006, 275–293.
28 Stadtmuseum Dresden Hrsg.: Dresden Plakativ. Kunst, Kommerz und Propaganda im Dresdner Plakat (1865–1990), 2.7.–3.10.2011
29 Alle folgenden Dokumente zit. nach: Zwischenarchiv, 207–208, Korrespondenz mit Komponisten, Friedrich Schenker.
30 Im NS war er durch dubiose Publikationen wie die Zeitschrift Geist und Schönheit hervorgetreten. Zwischenarchiv 206.

Heinz von Loesch:
Antiheroische Lesarten

1 https://www.all8.com/tools/bpm.htm
2 https://www.sonicvisualiser.org/
3 zitiert nach Helga Kuschmitz: Herbert Kegel – Legende ohne Tabu. Ein Dirigentenleben im 20. Jahrhundert, 2010, S. 103
4 Gesammelte Schriften und Dichtungen 8, hrsg. von Wolfgang Golther, S. 282 f.)

Weitere Nachweise

Abkürzungen
DNN = Dresdner Neueste Nachrichten
SZ = Sächsische Zeitung
FP = Freie Presse
Mopo = Dresdner Morgenpost

3. September 1994: DNN 6.9.1994, FP, 6.9.1994
20. Mai 1995: Die Welt 22.5.1995
8. Dezember 1995: FP, 11.12.1995
1997: Mopo, 6.1.1997
6. Dezember 1997: DNN, 8.12.1997, SZ, 8.12.1997
24. Oktober 1998: SZ, 24./25.10.1998
5. Dezember 1998: SZ, 7.12.1998
5. Juni 1999: SZ, 7.6.1999, Mopo, 7.6.1999
29. Januar 2000: SZ, 1.2.2000, DNN, 31.1.2000
7. September 2000: SZ, 9./10.9.2000, DNN, 9./10.9.2000
13. Januar 2001: SZ, 15.1.2001, DNN, 22.1.2001
16. Juni 2001: DNN, 18.6.2001
1. September 2001: DNN, 3.9.2001
29. November 2003: DNN, 1.12.2003
31. Dezember 2003: SZ, 27.12.2003, DNN, 27./28.12.2003
17. Januar 2004: DNN, 19.1.2004
3. Dezember 2005: DNN, 5.12.2005
16. September 2006: DNN, 18.9.2006, SZ, 18.9.2006
25./26. Dezember 2006: SZ, 27.12.2006
3./4. Februar 2007: SZ, 5.2.2007, DNN, 5.2.2007
14. Juli 2007: SZ, 16.7.2007
4. November 2007: DNN, 6.11.2007
19. Januar 2008: DNN, 21.1.2008
4./5. Oktober 2008: SZ, 6.10.2008
25. Oktober 2008: SZ, 27.10.2008
21. Februar 2009: SZ, 23.2.2009
18. April 2009: DNN, 20.4.2009
30. Mai 2009: SZ, 2.6.2009
31. Oktober 2009: DNN, 2.11.2009
12. Juni 2010: DNN, 15.6.2010
25. September 2010: DNN, 28.9.2010
19. Oktober 2010: DNN, 21.10.2010
5. März 2011: DNN, 7.3.2011
12.März 2011: DNN, 14.3.2011
27. August 2011: SZ, 29.8.2011, DNN, 29.8.2011
14. Oktober 2011: SZ, 17.10.2011
4. Februar 2012: SZ, 6.2.2012
Juni 2012: SZ, 2.7.2012
22. September 2012: SZ, 24.9.2012, DNN, 24.9.2012
11. November 2012: SZ, 14.11.2012, DNN, 13.11.2012
Dezember 2012: SZ, 8./9.12.2012
2. Februar 2013: SZ, 4.2.2013
März 2013: DNN, 26.3.2013
2. Mai 2013: SZ, 4./5.5.2013
8. Juni 2013: SZ, 10.6.2013
6. Juli 2013: SZ, 8.7.2013
6. Juni 2015: SZ, 8.6.2015
August 2015: SZ, 1.9.2015
5. September 2015: Online Merker, 6.9.2015
20. September 2015: Online Merker, 21.9.2015
Oktober 2015: Wales online, 8.10.2015, Manchester Evening News, 26.10.2015, Cambridge News, 2.10.2015,
7. November 2015: DNN, 9.11.2015
6. Februar 2016: Der neue Merker, 3/2016
März 2016: Süddeutsche Zeitung, 7.3.2016
9. April 2016: SZ, 11.4.2020
April 2016: FAZ, 14.4.2016
3. September 2016: SZ, 5.9.2016
Januar 2017: Musik in Dresden, 30.1.2017, SZ, 30.1.2017
2017/2018: DNN, 28.8.2017
23. September 2017: SZ, 25.9.2017
19. Januar 2018: DNN, 22.1.2018, Mopo, 22.1.2018
13. Februar 2018: DNN, 13.2.2018, SZ, 13.2.2018
3. Juni 2018: SZ, 5.6.2018
November 2018: DNN, 10.11.2018
Schostakowitsch und Beethoven Gesamtaufnahme, S. 166: SZ, 13.11.2015, highresaudio.com, Juli 2019, FonoForum, Oktober 2019, DNN 25.11.2015, musicweb-international.com, Januar 2019
22./23. Juni 2019: SZ, 24.6.2019
31. August 2019: DNN, 2.9.2019
5. Oktober 2019: SZ, 7.10.2019
7. DEZ 2019: SZ, 10.12.2020, DNN, 9.12.2019
13. März 2020: Blog »Mittwochs um 12«, 3.6.2020
April 2020: Blog »Mittwochs um 12«, 3.6.2020, Music&Opéra »Classique c'est cool«, 4.6.2020

Eröffnung des Konzertsaals, S. 221: musik-in-dresden.de, 1.5.2017, 30.4.2017, Neues Deutschland, 2.5.2017, »Süddeutsche Zeitung«, 2.5.2017, (»Neue Zürcher Zeitung«, 3.5.2017)

Frühere Festschriften

Dieter Härtwig, Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1870-1970, Leipzig 1970.

125 Jahre Dresdner Philharmonie, Hrsg.: Dieter Härtwig, Dresden 1995.

Digitale Angebote zur Geschichte der Dresdner Philharmonie

Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden Publikationsserver qucosa.de
Dort u. a.
Dieter Härtwig, Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1870-1970, Leipzig 1970
125 Jahre Dresdner Philharmonie, Hrsg. Dieter Härtwig, Dresden 1995

performance.slub-dresden.de
Rechercheportal mit den Programmheften der Dresdner Philharmonie seit 1878

mediathek.slub-dresden.de
Historische Aufnahmen der Dresdner Philharmonie

Im Online-Angebot der Dresdner Philharmonie in Vorbereitung:
Vollständige Diskographie
Online-Lexikon zur Dresdner Philharmonie
Essays zu einzelnen Thema, darunter auch die ungekürzten Texte dieses Buchs.

Impressum

Herausgeber
Intendanz der Dresdner Philharmonie
Schloßstraße 2 I 01067 Dresden
Tel. +49 351 4866-282
dresdnerphilharmonie.de

Chefdirigent und künstlerischer Leiter
Marek Janowski

Intendantin
Frauke Roth

Redaktion
Adelheid Schloemann, Dr. Claudia Woldt

Produktion
Carsten Hinrichs

Gestaltung
parole.de

Druck
Stoba Druck

16. November 2020

Abbildungsnachweise

SLUB Dresden/Deutsche Fotothek
unbekannter Fotograf: S. 15, 31 o., 43 (Strauss), 46 u., 48, 50 r. o., 51 l., 55 r., 59, 64, 72, 77, 90 u., 93, 152 o., 181 m. l., 183 m. l. u. u., 211; Gerhard Döring: S. 23 u., 24 beide; Richard Peter jun.: S. 33, 104 o., 129; Carl Brasch: S: 43 (Brahms); Hugo Erfurth: S. 43 (Nicodé), 45 o., 49 u.; Walter Möbius: S. 60, 105 o.; Erich Höhne und Erich Pohl: S. 64 u.; Erich Höhne: S: 106 beide, 114; Walter Hahn: S. 73; Richard Herold: S. 74; Erich Andres: S. 96/97; R. W. Berthold: S. 102, 123; Dietmar Alex: S. 116; Abraham Pisarek: S. 131 o.; Roger Rössing: S. 131 u.; Martin Würker: S. 133; Manfred Thonig: S. 132; Hans Reinecke: S. 135; Richard Peter sen.: S. 137; Siegfried Bregulla: S. 151 l. o.; Henrik Ahlers: S. 151 l. u.; Hildegard Jäckel: S. 186; Frank Höhler: S. 197

sachsen.digital.de
S. 16, 42, 44, 47, 51 r., 55 l., 66 o., 76, 86 o., 94, 113, 122

mediathek.slub-dresden.de
S. 87

Archiv Dresdner Philharmonie
unbekannter Fotograf: S. 12/13, 19, 20, ,24 m., 30, 31 u., 34, S. 43 (Dvořák), 44/45 u., 46 o., 49 o., 50 l. und r. u., 56, 57, 80, 84, 86 u., 90 o., 101 u., 103, 110/111, 117, 119, 120 o., 124, 126, 134, 140 beide, 161 u., 163 u., 166 u., 167, 168 o., 181 o. r. u. u., 182 alle, 185, 197, 230/231, S. 232 u. r. u. l.; Einzelne Fotografen: Markenfotografie: S. 10/11, 157 u., 159 o., 205; Björn Kadenbach: S. 14, 17, 36, 164, 168 beide, 217, 232 o. l. u. m., 234/235; Berliner Philharmonie/Heribert Schindler: S. 26; Frank Höhler: S. 28 o., 145 o. u. u., 146, 147 o., 148 r., 149 o. u. u., 150, 151 r. beide, 152 u., 153 o. l., 154 beide, 155, 157 o., 163 o., 201; Braun, Dresden: S. 29 u.; Bernhard Liebich: S. 29 o., 104 u., 141, 147 u., 148 l.; Leonard Berlin/Atelier E. Bieber Hamburg: S. 43 (Tschaikowski); Werner Schönfeld: S. 107 u.; Barbara Köppe: S. 107, 108, 194; Matthias Creutziger: S. 109; Walter Wolff: S. 120 u.; Nikolaj Lund: S. 149 m., 158 u.; Marco Borgreve: S. 153 o. r., 162 u.; Fotoklub Exakta: S. 153 u.; Steffen Jänicke: S. 156; Jörg Simanowski: S. 157 m., 165 o.; Marco Kubitz: S. 158 o., 160 o.; Simon Pauly: S. 159 u.; David Maupile: S. 161 o.; renderwerke: S 163 m.; Deyan Marouchev: S. 165 u.; Jürgen Männel: S. 167, 198; Oliver Killig: S. 169; Louis Oskar Grienwaldt: S. 183 o. l., K.-H. Kraemer: S. 189; Klaus Tänzer: S. 105 u., 190; Volkmar Billeb: S. 193; Felix Broede: S. 206; Albert Breier: S. 212; Christian Gahl: S. 222/223; Thomas Otto: S. 232 o. r.; David Nuglisch: S. 233 o.; Carus Ensemble: S. 233 m.; Bruno Borralhinho: S. 233 u.

Einzelnachweise
Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a. M.: S. 23 o.; Königliches Museum der Schönen Künste von Belgien, Brüssel, J. Geleyns: S. 32; Illustrierte Zeitung, Leipzig und Berlin, Bd. 113, Nr. 2936, 5. Oktober: S. 35; Archiv Meddingsche Erben: S. 41, 180 l.; Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker: S. 63, 88, 183 m. r.; Deutsches Hygiene-Museum: S. 101 o.; Amt für Kultur und Denkmalschutz Dresden: S. 112; picture-alliance/dpa, Fotograf Arno Burgi: S. 138; Sony Classical: S. 166 oben (Cover); Notensatz © Heinz von Loesch: S. 175, 177; Stadtmuseum Dresden: S. 180 r.; picture-alliance / akg, Fotograf: Bruni Meya: S. 202; Staatsbibliothek zu Berlin/CC BY-NC-SA 4.0: S. 214; akg Images: S. 215

Orchester der Landeshauptstadt Dresden

Dresden.

SACHSEN

Die Dresdner Philharmonie als Kultureinrichtung der Landeshauptstadt Dresden (Kulturraum) wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

KULTURPALAST DRESDEN

J A

H

R