

bedeutsamen Ansatzes bleibt Rebhahns Untersuchung daher letzten Endes ein Torso.
(Februar 2013) Stefan Drees

FABIAN BIEN: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 349 S., Abb. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 9.)

Bereits der lange Titel der von Fabian Bien verfassten Dissertationsschrift macht deutlich, dass Oper hier nicht als randständiges Phänomen, sondern als Politikum aufgefasst wird. In einer Art Parallelschwung charakterisiert Bien die so unterschiedlichen Ausrichtungen der Opernhäuser in West- und Ost-Berlin in den 1950er Jahren. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, welches nationale Identifikationspotenzial die Opernbühnen in den jeweiligen Sektoren aufwiesen. Fabian Bien untersucht in seiner vergleichenden Studie nicht nur die Programmgestaltung, sondern bezieht die Architektur, das Personal, die zeitgenössische Presse und auch das jeweilige Publikum mit ein. Der Autor fragt nach der Konstruktion einer nationalen kulturellen Identität durch die Institution Oper, die sich zwischen Wandlung und restaurativer Kontinuität zu re-etablieren sucht.

Die repräsentativen Eröffnungsfeiern der Opernhäuser wurden trotz der Verzögerung von sechs Jahren als konkurrierende Ereignisse wahrgenommen, wie Bien in einem ersten Teil feststellt. Im Ostteil der Stadt feierte man am 4. September 1955 die Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden, während die Einweihung der Deutschen Oper am 24. September 1961 auch architektonisch einen Neuanfang symbolisierte. Es ging in beiden Fällen nicht nur um einen repräsentativen Festakt, sondern um die „nationale Bedeutung der Opernbühnen der geteilten Stadt“ (S. 43). Ein zweiter Teil befasst sich mit dem Konzept Oper, wobei der Autor nicht nur die zu untersuchende Epoche in den Blick nimmt, sondern

zunächst die Oper (S. 72) ideengeschichtlich zu beleuchten. Bien macht deutlich, dass die von Georg Bollenbeck aufgestellten national-kulturellen Argumentationsfiguren „bildende Funktion, schöner Schein und ursprungsmythologische Genese“ (S. 67) für die Konstitution einer idealen deutschen Opernbühne grundlegend sind. Nur weil die Untersuchung des Opernbetriebs der 50er Jahre so geschliffen scharf ist, scheint der institutionshistorische Teil etwas abzufallen.

Uneingeschränkt überzeugend ist die Studie in den konkreten Analysen der kulturpolitischen Konzeptionen, wobei die Deutsche Staatsoper vornehmlich in Form von pro-sozialistischen Konzepten, veröffentlicht im *Neuen Deutschland*, die Deutsche Oper indes als „Gegenoffensive“ zur Darstellung kommt. Selbstredend lässt sich Geschichte nicht auf Aktion und Reaktion reduzieren, doch wird durch jene Polarisierung beispielhaft deutlich, dass der politische Radius jener Jahre als Motivation für die Gestaltung der Opernhäuser kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. In der Staatsoper stand Eislers Nationalhymne am Anfang, und in der Deutschen Oper spielte das Opernorchester das Deutschlandlied. Die Eröffnungsreden betonten die Verantwortung der Institution Oper, darüber hinaus unterstrich Lübke die „große erzieherische Aufgabe“, während die Lindenoper auf das musikalische Erbe setzte. Dies spiegelt auch das ausgewählte Programm. Anders als die Lindenoper, die mit Wagners *Meistersingern* auf die nationalkulturelle Bedeutungshoheit verwies, stand in der Deutschen Oper neben Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* der erste Satz aus Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* auf dem Programm, wodurch sich die Vertreter der Charlottenburger Oper „der kulturellen Moderne als aufgeschlossen“ (119 ff.) zeigten. Während die Lindenoper das „Bekanntnis zur Nationalkultur“ mit Wagner unterstrich, beinhaltete der Spielplan der Deutschen Oper auch internationales Repertoire.

Untermauert werden jene unterschiedlichen Ausrichtungen auch in theoretischen Manifestationen wie etwa der Programmmerklärung des in Ost-Berlin ansässigen Ministeriums für

Kultur, in der großspurig die „Schaffung einer zentralen führenden Institution der deutschen Opernkunst“ (S. 99) proklamiert wurde. Kunstwerke der Avantgarde hatten in der wiedereröffneten Staatsoper Unter den Linden keinen Ort, wurden als „volksfremd, antinational, kosmopolitisch“ oder als „formalistisch“ eingestuft (S. 103). Der besonderen Profilierung der Komischen Oper kommt, ebenso wie deren künstlerischem Leiter Walter Felsenstein, insofern besondere Beachtung zu, als Bien deutlich macht, dass die Komische Oper und nicht die Staatsoper als die „führende Opernbühne der DDR“ (S. 118) in Erscheinung trat. Ein Kapitel zur Architektur stellt zunächst die vorhandenen Gebäude vor. Hochinteressant ist in diesem Zusammenhang die gut dokumentierte Rezeption sowohl der Lindenoper wie des Neubaus von Fritz Bornemann. Dass ein deutsch-deutscher Austausch aus ideologischen Gründen durch ein „Verbot der Zweigleisigkeit“ (S. 184) unterbunden wurde, und dass der Westberliner Senat das Verbot des Doppelengagements ab dem Herbst 1951 unterließ, auch das wird von Bien kritisch dargestellt. Der „Fall Erich Kleiber“ (177 ff.) wird unter dem Aspekt der Politisierung und des künstlerischen Widerstehens diskutiert. Jene Fallbeispiele sind nicht neu, doch sind sie gut dargestellt und in Biens Buch klug in den institutionsgeschichtlichen Kontext verankert.

Ein Kapitel, welches den Aufführungen jener Jahre gewidmet ist, verhandelt unter anderem die kontrovers diskutierte Position Heinz Tietjens als Regisseur der Städtischen Oper. Auch hier bleibt der Autor erfreulich unaufgeregt und zeigt anhand der Faktenlage auf, wie diffizil die (auch moralische) Bewertung von Repräsentanten des deutschen Kulturbetriebs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer ist. In diesem Kapitel geht es um die Schwierigkeiten der Positionierung, wozu die unsägliche Formalismus-Kritik bezüglich der *Lukullus*-Oper von Brecht und Dessau auf der einen Seite, die Ablehnung des Schönberg'schen *Moses und Aron* an der Städtischen Oper zum andern je exemplarisch diskutiert werden. Im letzten Kapitel werden die zentralen Themen des Buches zusammen-

geführt: Verzerzte Bildungsansprüche in einem Programm für die „Werkstätigen“, Ost-West-Parteinahmen und die Frage nach einem gefälligen Opernprogramm sind nur einige Stichworte, die vor allem deutlich machen, welche Rolle dem Opernbetrieb jener Jahre überhaupt beigemessen wurde. Biens Studie konstatiert einerseits die „schwindende Bedeutung der Einheit stiftenden Funktion“ (S. 303), die Beschneidung der künstlerischen Freiheit andererseits.

Ein Gewinn ist die Studie, weil sie die kritische Reflexion politischer Implikationen einschließt, die Bien in der Programmgestaltung, in der Besetzung wie in Inszenierungspraktiken nachweist. Dem Autor gelingt es, die Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität mit all ihren Widersprüchen aufzuzeigen, ohne je in tendenziöse Darstellungen zu verfallen. Der Eindruck, dass die Lektüre gut informiert und weitestgehend objektiv in die Diskussion einführt, wird dadurch bestärkt, dass Bien es vermeidet, alte Grabenkämpfe und Klischees einmal mehr in Anschlag zu bringen. Bemerkenswert ist einerseits der sorgfältige Umgang mit den historischen Quellen und ein stets wohltdosierter Zitatenschatz, andererseits die sinnvolle Einbeziehung aktueller internationaler Literatur. Dass in puncto Archivierung der Opernbestände offensichtlich Bedarf besteht, auch das macht diese Studie deutlich.

(März 2013)

Friederike Wißmann

SARAH ZALFEN: Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Oldenbourg/Böhlau 2011. 452 S. (Die Gesellschaft der Oper. Band 7)

In der Reihe *Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert* ist eine Studie zur jungen und jüngsten Musikgeschichte erschienen. Sarah Zalfen nimmt den „Prozess der Krisen und ihre politische, strategische, symbolische und diskursive Dynamik“ (S. 5) in den Blick.