

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.

Der Autorin geht es um den kulturpolitischen Wandel am Ende des 20. Jahrhunderts, den sie exemplarisch an Opernhäusern in Berlin, London und Paris diskutiert. Als Ausgangsthese formuliert Zalfen die Analogie von Opern- und Staatskrise. Dabei differenziert sie die unterschiedlichen Kontexte der drei ausgewählten Metropolen. Entlang einer komparatistisch ausgerichteten Argumentation strukturiert Zalfen ihre Arbeit in drei Hauptteile, welche die „ökonomischen (II), sozialen (III) und kulturellen bzw. repräsentativen (IV) Dimensionen der Beziehung von Staat und Oper“ (S. 65) abbilden. In einem fünften Kapitel führt sie die erarbeiteten Befunde zusammen und konfrontiert diese mit ihrer Transformationsthese von Staat und Staatlichkeit, die sie unter den Aspekten Ökonomisierung, Pluralisierung und der „Fragmentarisierung von Repräsentation“ (S. 66) diskutiert. Im Teil zur gesellschaftlichen Funktion der Oper geht es in erster Linie um konzeptionelle Ausrichtungen im Spannungsfeld von „Elitismus, Demokratisierung, Pluralisierung“ (S. 179), doch beschreibt die Autorin auch Rollenmuster und das gesellschaftliche Protokoll, das sie bis hin zur Kleiderordnung analysiert.

Die Ausgangssituation der Studie beschreibt die Verstaatlichung der Institution Oper im 20. Jahrhundert. Hofoper, Bürgeroper und kommerzielle Opernunternehmen gerieten zu subventionierten Institutionen in staatlichen Strukturen und waren zugleich kulturelles Gemeingut mit einem staatlich verantworteten Symbolstatus. In dem Vergleich der drei Opernhäuser – eigentlich eher der drei Opernkrisen und -reformen – zeigt Sarah Zalfen, wie sich analog zur Veränderung des Selbstverständnisses der Staaten in jüngster Zeit auch „ihre“ Opern wandelten: Zeiten knapper Kassen zwingen die Opernhäuser zu Einsparungen und Co-Finanzierungen, lösen sie aber auch aus ihrer institutionellen Abhängigkeit. Ausführlich diskutiert Zalfen in ihrer Studie unter der Überschrift „Ökonomie und Ökonomisierung der Oper“ (S. 67 ff.) verschiedenste Finanzierungskonzepte. Positiv formuliert ist die gesicherte Subventionierung der „Staatsoper“ ihr Existenzgarant, kritisch sieht die

Autorin, dass Staatsoper nicht selten ein „Auftrag“ mitgegeben ist, der eine kulturpolitische Steuerung einbegreift.

Wie sich die gesellschaftlichen Konnotationen von Oper zwischen traditioneller und moderner Staatlichkeit bewegen, ist für Zalfen ebenso von Belang wie die Oper als „theatralischer Ort“ im Sinne einer „duale[n] Funktion von Theatralität nach innen und Monumentalität nach außen“ (S. 291). Staatsoper als Forum repräsentativer Funktionen charakterisiert Zalfen ambiguitiv, wobei sie den staatlichen Empfängen und Zeremonien ein „vor-demokratisches“ Programm attestiert. In der Krise und Diskontinuität der Herrschaftsformen erkennt die Autorin aber auch die Beständigkeit der Oper als Institution sowie die „Kontinuität der Funktion, welche die Oper für Herrschaft spielt“ (S. 16).

Berlin hatte durch die Teilung und Wiedervereinigung sowie schließlich als gesamtdeutsche Hauptstadt besondere repräsentative Aufgaben zu bewerkstelligen. Am Beispiel der Berliner Opernsituation zeigt die Autorin exemplarisch, dass aus den fehlenden strukturellen Reformen auch der Misserfolg der angedachten Standortneubestimmungen der drei Opernhäuser resultierte. Während die Krise in Berlin in den 90ern ihren vorläufigen Höhepunkt erlangte, zeichnete sich in London bereits in den 80er Jahren ein Umdenken an. Angetrieben durch Margaret Thatchers kulturpolitische Vorstellungen, galt es für beide Opernhäuser, den Opernbetrieb auf seine „Marktauglichkeit“ (S. 19) zu prüfen. Auch hier gab es etwa Fusionierungspläne mit der English National Opera, die vor allem die Öffnung des Opernbetriebs für weniger elitäre Kreise avisierten. Der Umbau des Royal Opera House 1995 schließlich gab Gelegenheit, Sinn und Funktion der Oper grundsätzlich zu bedenken. In Paris initiierte François Mitterrand im Rahmen seines Städtebauprogramms am Beginn der 80er Jahre den umstrittenen Neubau des Opernhauses an der Place de la Bastille. Auch hier handelte es sich um ein „Prestigeprojekt“ (S. 20) insofern, als die Sozialisten nach ihrem Wahlsieg als „Beginn einer neuen Ära“ (S. 315) der ehrwürdigen Opéra

Garnier symbolisch eine „Oper des Volkes“ gegenüberstellen.

Krise bedeutet für die Autorin zunächst die offensichtliche, nämlich die finanzielle, gleichwohl aber auch die Diskussion der sozialen und repräsentativen Funktion von Oper. Differenziert geht sie auf die unterschiedlichen Typen von Staat und Staatlichkeit ein. Methodisch orientiert sich Zalfen etwa an Studien von John Mc Guigan (*Cultural Methodologies*, London 1997), der weniger die komplexe Administration von Kulturbetrieben, sondern viel eher „the clash of ideas, institutional struggles and power relations“ zum Untersuchungsgegenstand macht. Deshalb sieht sie Staatsopern nicht nur als Institution, sondern auch als „normatives und repräsentatives Konstrukt“ (S. 47). Ob tatsächlich durch die Analyse der Staatsopern in drei europäischen Metropolen „zugleich die ‚ganzen Länder‘“ betrachtet werden, das ist ein diskussionswürdiger Punkt dieser Studie.

Das Buch ist als Dissertation am Fachbereich für Politik- und Sozialwissenschaften angenommen und stellt andere Fragen, als Musikwissenschaftler sie formulieren würden. Die Werke, welche in der Oper tatsächlich auf dem Programm stehen, spielen kaum eine Rolle. Das soll nicht der Autorin zur Last gelegt werden, es ist ja nicht ihr Thema. Sowohl die Diskussion der Entstaatlichungsprozesse wie die Verknüpfung von soziokulturellen Fragen, pragmatischen Finanzierungskonzepten und der Diskussion repräsentativer Funktionen provozieren eine nüchterne Einschätzung des Betriebs Staatsoper („Man kommt hierher, um den ‚Tristan‘ und das neue Kostüm von Frau Merkel zu sehen“; *Die Zeit*, 11. Januar 2001). Der Autorin geht es darum, nicht dem kulturpessimistischen Mainstream das Wort zu reden, sondern durch ein erfrischend sachliches Engagement den Blick auf die letzten Jahrzehnte Opernpolitik zu schärfen.

(März 2013)

Friederike Wißmann

*Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011. 298 S., Abb., Nbsp. (Publikation der Abteilung Forschung und Entwicklung der Hochschule für Musik Basel.)*

Im Studienjahr 2007/2008 weilte der in der Schweiz geborene und in Wien lebende Komponist Beat Furrer als Gastprofessor an der Hochschule für Musik Basel. Die dortigen Aktivitäten Furrers, die sich von Meisterkursen, Konzerten und Diskussionsforen bis hin zu einem Seminar zur Musik Furrers (Leitung: Ulrich Mosch) erstreckte, sind in vorliegender Publikation von Michael Kunkel dokumentiert worden. Dabei beinhaltet das Buch nicht nur Äußerungen und Essays Furrers zu seiner Musik, sondern darüber hinaus Analysen, Quellentexte, Interviews, ein Werkverzeichnis nebst vollständiger Bibliografie und Diskografie sowie umfangreiche Beiträge zum Musiktheaterwerk *Wüstenbuch* und dessen Uraufführung am Theater Basel (S. 218–274). Es stellt mithin die erste wissenschaftliche Abhandlung über Furrer in Buchform dar und ist nicht nur deshalb ein bedeutender Beitrag für die Furrer-Forschung und die Neue Musik insgesamt. Der Band ist in mehrere Rubriken unterteilt, von denen die erste das Faksimile von *Lotófagos* für Sopran und Kontrabass (2006) beinhaltet. Der zweite Teil ist „Beat Furrer in Texten und Gesprächen“ gewidmet. Besonderes Augenmerk liegt hier – wie auch im dritten Teil – auf den Musiktheaterkompositionen. Furrer, der viele seiner Werke vom Klang her denkt und Komponieren u. a. als das Transformieren von Klängen (und Klangräumen) versteht, hat bereits ein umfangreiches Œuvre geschaffen, zu dem auch fünf Musiktheaterwerke gehören: *Die Blinden*, *Narcissus*, *Begehren*, *Invocation* sowie das erwähnte *Wüstenbuch*. Darüber hinaus sind zahlreiche weitere Kompositionen dem Verhältnis von menschlicher Stimme und Instrumentalstimme gewidmet. Doch auch die reinen Instrumentalwerke verdienen analytische Betrachtungen.

So widmen sich Lydia Jeschke („Hören als