Patrick Becker

Die Gedächtnisfabrik

Ökonomie des Musiktheaters im sozialistischen Bulgarien

wolke

© 2026 Patrick Becker
Zugl.: Berlin, Univ. der Künste, Diss., 2021.
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de.
Ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen und Notenbeispiele Dritter; die Rechte daran liegen bei den jeweiligen Rechteinhabern.
Wolke Verlag, Berlin 2026
Gesetzt aus der Adobe Garamond Pro, der Garamond Premier Pro und der Avenir Next Condensed
ISBN 978-3-95593-629-7
www.wolke-verlag.de

Inhalt

Zur Benutzung 9
Transliterationstabelle 11
Einleitung 13
Forschungsstand, Methodik und Darstellung 39
Ökonomie als methodisches Problem in der Musikwissenschaft 40
Kapazität des Musiktheaters: Feld und Welt zwischen Wirtschaft und Ökonomie 56
Raumsymbolik des Marktplatzes und Ökonomie der Künstleroper 61
Geschichtsversessenheit als Gegenwartsbewältigung 69
Die *oikonomía* des Musiktheaters: *mimésis-schésis* als Modell 75
Methodik und Darstellung 85

Teil I · Die Fabrik-Hütte

Die Fabrik 101
Drei Einblicke 102
Musiktheater als Produktionsmaschine 182
Die Volksoper Sofia als *kăšta* 214
Der Betrieb 249
Beziehung zur Sowjetunion 253
Die Krise von 1954: Musikökonomische Perspektiven 264
Oper als Fabrik 279

Teil II · Die Maschine

Der Automat 301
„Musik aus dem Volk, Musik für das Volk“? Der Arbeitsbegriff im bulgarischen Sozialismus 303
Entgrenzung musikalischer Ökonomie 314
„Lokomotive der Geschichte“ – Variabilität und anti-epistemische Musik . . . 335
Der Mechanismus 365
Begriff und Theorie der musikalischen Intonation 368
„Im Laboratorium der Lügen“? Filmmusik als Modell des Musiktheaterschaffens 382

Teil III · Das Gedächtnis

Der Markt 427
Bulgarische Modelle der Jahrmarktszene 429
Vielfalt von Ökonomie 474

Regulierung 516
Der Replikator 591
Kompositorische Heautoskopie. 594
Ökonomische Apophansis 610
Sozialkritik 651
Schluss 669
Fazit 669
Forschungsperspektiven 673

Anhang

Primärquellen und Sekundärliteratur 683
Archivalien 683
Musikalien 685
Sekundärliteratur in lateinischer Schrift 688
Sekundärliteratur in kyrillischer Schrift. 718
Internetquellen 735
Audiovisuelle Medien. 738
Abbildungsverzeichnis 741
Dank 745

В памет на Драгомир Йосифов

Zur Benutzung

Die Verwendung eines bisher unbeachteten Korpus von Primärquellen und Sekundärliteratur in dieser Arbeit, die während Forschungsaufenthalten in der bulgarischen Hauptstadt Sofia untersucht wurden, lässt einige Vorbemerkungen zum Umgang mit diesem Material notwendig erscheinen.

Bei den Notenbeispielen handelt es sich um eigene Darstellungen nach den im Anhang aufgelisteten Editionen oder autographen Quellen. Wo die Ausgaben bulgarischer Musiktheaterkompositionen auch mit einer deutschen Nachdichtung textiert worden sind, wurde auf die eigenständige Erstellung von Notenbeispielen verzichtet. Für diese Auszüge wurden stattdessen Scans der Partituren und Klavierauszüge verwendet. Symphonien, Sonaten, Streichquartette und andere Werke, die dem traditionellen Gattungssystem zugerechnet werden können, sind auf Deutsch übersetzt worden (Wiedergabe: Erste Symphonie statt Pärva simfonija [Erste Symphonie]). Bei der Reduktion von Orchesterpartituren im Particell wurden zur Wahrung der Übersichtlichkeit zusätzliche Systeme und Kleinstich verwendet – die Darstellung der Einzelstimmen hat dann Priorität vor der tatsächlichen Spielbarkeit der Reduktion.

Die im Text genannten Musik- und Filmbeispiele sind über den folgenden QR-Code gesammelt abrufbar. Er führt zu einem Ordner, in dem die Beispiele unter ihrer Nummer zu finden sind. Der Zugriff erfolgt über die Kamera eines Smartphones und erfordert in der Regel keine zusätzliche App. Im Anhang finden sich außerdem Verzeichnisse der verwendeten Beispiele.

Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich stets um eigene Übersetzungen der jeweiligen Zitate aus slavischen Sprachen. Zur Überprüfbarkeit dieser Übersetzungen wird in den Fußnoten das Original in kyrillischer Schrift wiedergegeben. Die Transliteration kyrillischer Buchstaben folgt der im deutschen Sprachraum üblichen wissenschaftlichen Form der DIN 1560:1982, die mit Ausnahme für den Buchstaben „щ“ im Russischen und Bulgarischen gleich ist (siehe Transliterations und Aussprachetabelle unten). Genaue geht dabei über die eingebürgerte Schreibweise (Čajkovskij statt Tschaikowski etc.). Die Originale von Texten, die aus der Zeit vor der bulgarischen Rechtschreibreform von 1945 datieren werden wie heute üblich reformiert wiedergegeben. Altkirchenslavische

Textstellen werden nicht im Original angegeben. Die bulgarisch- und russischsprachigen Einträge im Literaturverzeichnis sind transliteriert und in alphabetischer Reihenfolge der lateinischen Schrift verzeichnet. Eine Übersetzung der Titel erfolgt in eckigen Klammern nach der Transliteration.

Pandemiebedingt sind die folgenden drei Einschränkungen zu berichten: In zwei Fällen konnte ein Briefzitat, das in der Sekundärliteratur angeführt wird, nicht mehr an einer Ausgabe überprüft werden. Diese beiden Stellen wurden als „zitiert in" der Sekundärliteratur hervorgehoben. Schließlich war es in sechs Fällen nicht mehr möglich, Audio-Mitschnitte aus der Archivsammlung des Bulgarischen Nationalrundfunks zu digitalisieren.

Transliterationstabelle

Kyrillisch	*Latein*	*Aussprache*
а	a	a
б	b	b
в	v	w
г	g	g
д	d	d
е	e	e
ё	ë	jo
ж	ž	stimmhaft, wie in Journal
з	z	stimmhaft, wie in Sahne
и	i	i
й	j	j
к	k	k
л	l	l
м	m	m
н	n	n
о	o	o
п	p	p
р	r	r
с	s	s
т	t	t
у	u	u
ф	f	f
х	h	Ach-Laut
ц	c	stimmlos, wie in Ziel
ч	č	tsch
ш	š	stimmlos, wie in schnell
щ	*russ*. šč, *bulg*. št	*russ*. schtsch, *bulg*. scht
ъ	ă	ähnelt dem dt. Murmellaut (murmeln, Kinder)
ы	y	i-Zentralvokal (kein Äquivalent im dt.)
ь	’	*russ*. Palatisierung, *bulg*. wie j vor Vokalen
ю	ju	ju
я	ja	ja



Abbildung 1: Lokomotiven- und Waggonfabrik „Georgi Dimitrov", Sofia, 1947–2003

Einleitung

Eine Kritik der Musikgeschichtsschreibung muss davon ausgehen, dass im 20. Jahrhundert nicht kritisch genug mit dem 19. umgegangen wurde. Reizen solche Aperçus auch zur Abwehr, so bleibt der Satz in seiner ganzen Vermessenheit doch bescheiden. Er besagt: Musikgeschichtsschreibung ist möglich.

Gänzlich unerheblich dürfte aus heutiger Perspektive die Frage sein, ob sie nun noch möglich ist, wieder möglich wird oder stets möglich war: Was heute Musikgeschichtsschreibung sein kann, muss sich nicht einer Geschichtsphilosophie verschreiben, um legitim zu sein. Der Klage über die Krise des historischen Bewusstseins, über das Ende der großen Erzählungen oder gar gleich den gänzlichen Verlust der Geschichte und der Fiktion des Historischen steht mittlerweile ein gesteigertes Interesse am erzählbaren Vergangenen gegenüber, dessen vorbildlose Popularität ebenso als Beleg einer Unvermeidlichkeit von Geschichtsforschung als Wissenschaft angesehen werden kann. So hat sie den eigentlichen Grund ihrer vermeintlichen Ausweglosigkeit vielleicht schlichtweg noch gar nicht erkannt.

Vielleicht sind es gerade nicht ein mechanischer Historismus, eine unaufhebbare Trennung von Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen und die Teilung von Ästhetik und Geschichte im Speziellen, von denen diese Krise begünstigt wurde; vielleicht ist es gar nicht die Entlarvung des Positivismus, die heute Sorgen bereiten müsste: Vielleicht liegt die Krise der Musikgeschichtsschreibung in einem Punkt begründet, der sowohl der nach-Schiller'schen Historik des 19. Jahrhunderts wie auch ihrer Kritik im 20. verborgen blieb – in den räumlichen Bedingungen der Historiographie.

Will solche Kritik aber nicht im Metaphorischen verbleiben, muß sie hinausgehen über jene Diagnosen, die – wie Leo Treitler dies im Geist der entstehenden *New Musicology* getan hat – der westlichen Kultur eine ihr inhärente Tendenz des „detachment from the social relation of the world" unterstellen.[1] Für Treitler ist der Gedanke einer autonomen Musik und der damit verbundene Anspruch fehlgeleitet, ihr durch gleichartig autonomisierend verfahrende Analysewerkzeuge beizukommen: Mag eine solche Attitüde in Treitlers Augen zwar Erkenntnis des Historischen paradoxerweise in einer Transzendierung von Geschichte selbst begründen, so ist das im deutschen Sprachraum weitaus prominentere Axiom der „*Geschichte* der Kunst, die eine Geschichte der *Kunst*" sein soll,[2] aus der Musikhistoriographie von Carl Dahlhaus aber nicht bloß deshalb problematisch, weil es eine „senseless distinction" sein könnte, die auf einer „pseudo-dialecti-

1 Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge und London: Harvard University Press, 1989, S. 4.

2 Carl Dahlhaus, „Grundlagen der Musikgeschichte", in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, hrsg. von Hermann Danuser, Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik, Grundlagen der Musik, Ästhetik*, Laaber: Laaber, 2000, S. 123.

cal ‚method' that cast all thought in rigidity – and artificially – binarized terms" beruht.[3] Was Richard Taruskin als vermeintlicher „polemischer Rechtsnachfolger" von Dahlhaus formuliert,[4] hat auch das vorerst letzte Großprojekt der Musikhistoriographie im Westen nicht davor bewahren können, auf seine schlechte Dialektik hin gelesen und für seine schlechte Opposition von Innen und Außen verurteilt zu werden: „Richard Taruskin's *Oxford History of Western Music* is the longest suicide note in musicological history."[5]

Dahlhaus' dialektische Auffassung von Musikgeschichte hält Taruskins Einlassungen stand, weil sie nicht die historische Wirklichkeit wiedergeben möchte, sondern eine geschichtliche Wahrheit schafft, deren Sinn eben in ihrer dialektischen Verfassung zu finden sei. Das Problem liegt nicht in einer Methode, bei der die ästhetischen *res gestae* der Musikhistoriographie in ihrer inhärent geschichtlichen Bedingtheit auf eine ästhetisch vermittelte *historia rerum gestarum* treffen, sondern in dem Ort, für den diese Methode ihre Zuständigkeit beansprucht: den „Kanon musikalischer Werke, die der Geschichte angehören."[6]

Ausbruch

So inhärent folgerichtig Dahlhaus' Musikhistoriographie auch sein mag, kannte er nicht bloß den den Fall „vergessener Komponisten",[7] sprach vom „Interpretationsprivileg von Hörern, die aus derselben Tradition stammen oder sich deren Normen von innen heraus zu eigen gemacht haben",[8] sondern wusste, über den „Sondercharakter der Musikgeschichtsschreibung" hinausgehend,[9] sich sowohl „zeitlich Entferntes verstehend zu eigen" machen als auch ein Gespür dafür zu entwickeln,[10] was aus der „Problemgeschichte des Komponierens" werden kann,[11] wenn im Kanon seiner Musikhistoriographie Schlagwetter herrscht:

3 Richard Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford und New York: Oxford University Press, 2010 (The Oxford History of Western Music, Bd. 1), S. XIX.

4 Mihail P. Mištenko, „Muzykal'no-istoričeskaja ‚teologija' Karla Dal'hausa" [Carl Dahlhaus' musikhistorische „Theologie"], Rezension, in: *Muzykal'naja akademija* [Musikakademie] (2019), H. 4, URL: https://mus.academy/articles/muzykalno-istoricheskaya-teologiya-karla-dalkhausa (Stand: 1. Dezember 2020).

5 J. P. E. Harper-Scott, *The Quilting Points of Musical Modernism. Revolution, Reaction, and William Walton*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2012 (Music in Context, Bd. 1), S. 3.

6 Carl Dahlhaus, „Grundlagen der Musikgeschichte" (siehe Anm. 2), S. 94.

7 Vgl. ders., „Vergessene Komponisten", in: ebd., S. 247–253.

8 Ders., „Was ist eine musikalische Tatsache?", in: ebd., S. 376.

9 Ders., „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?", in: ebd., S. 196.

10 Ebd., S. 198.

11 Vgl. ders., „Zur Problemgeschichte des Komponierens", in: ebd., Bd. 6: *19. Jahrhundert II. Ludwig van Beethoven, Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte, Texte zur Instrumentalmusik*, Laaber: Laaber, 2003, S. 40–73.

> Eine der Voraussetzungen, von denen die Geschichtsphilosophie Theodor W. Adornos getragen wurde – eine Voraussetzung, die so selbstverständlich erschien, daß sie niemals zum Gegenstand eindringlicher Reflexion gemacht wurde –, ist die Vorstellung von der Substantialität des geschichtlichen Augenblicks. Der Zeitpunkt, an dem ein Kunstwerk entstanden ist, soll zu den Bestimmungsmerkmalen gehören, die über sein Wesen entscheiden.[12]

Wenngleich Dahlhaus in dieser „Prämisse" eine Notwendigkeit von Adornos Denken erkenen will, „ohne die eine Geschichtsphilosophie kaum möglich erscheint", erkennt er dennoch einen weiteren „Topos, der gleichfalls in der Reflexion über Kunst unentbehrlich erscheint", und eine merkwürdige Gegenposition zu Adornos „Vorstellung von der Substantialität der Chronologie" einnehme – Ernst Blochs „Formel" von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: „Die Einsicht, daß manche Phänomene, obwohl sie äußerlich gleichzeitig sind, innerlich in verschiedenen Zeiten ‚zu Hause' sind, ist mit dem Gedanken, daß der geschichtliche Augenblick der Entstehung zum Wesen einer Sache gehört, kaum vereinbar."[13]

Wo diese Formel aber extreme Ausmaße annimmt – bei „Entwicklungen, die nebeneinander herlaufen, ohne je aufeinander bezogen zu sein" –, weiß Dahlhaus sie in diesem Text, den er 1987 kurz vor seinem Tod und den Fall der Berliner Mauer verfasste und der zum Grundbestand der jüngeren Ansätze einer musikalischen Globalgeschichte gehört[14] in einer „Aufhebung der gemeinsamen Zeit" auf den Begriff zu bringen: Bei völliger völliger Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen „löst sich der Begriff von Geschichte [selbst] auf."[15]

Ein solcher Fall tritt tatsächlich genau dann ein, wenn Adorno zu Beginn des Schönberg-Kapitels in seiner Philosophie der neuen Musik auf den „Kanon des Verbotenen" zu sprechen kommt, um in einer Fußnote jene geographische Ausnahme zu machen, die den Weg in Richtung des Kerns der vorliegenden Arbeit einschlägt:

> Wo die Entwicklungstendenz der okzidentalen Musik nicht rein sich durchgesetzt hat, wie in manchen agrarischen Gebieten Südosteuropas, ließ sich bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden. Es ist an die exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst Janáčeks zu denken und auch an vieles von Bartók, der freilich

12 Ders., „‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen'", in: ebd., Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik, Grundlagen der Musik, Ästhetik*, Laaber: Laaber, 2000, S. 324.

13 Ebd.

14 Vgl. Tobias Janz, „‚Gibt es eine Weltgeschichte der Musik?' Mit Carl Dahlhaus auf dem Weg zu einer komparativen Historiographie der musikalischen Moderne", in: *Carl Dahlhaus'* Grundlagen der Musikgeschichte. *Eine Re-Lektüre*, hrsg. von Friedrich Geiger und Tobias Janz, Paderborn: Fink, 2016, S. 227–252; Tobias Robert Klein, „Dahlhaus der Fortschrittliche", in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk. Wirkung. Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller, Schliengen: Argus, 2011, S. 347–362.

15 Carl Dahlhaus, „‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen'" (siehe Anm. 12), S. 325.

> bei aller folkloristischen Neigung zugleich zur fortgeschrittensten europäischen Kunstmusik zählte. Die Legitimation solcher Musik am Rande liegt allemal darin, daß sie einen in sich stimmigen und selektiven Kanon ausbildet.[16]

Am Rande des Kanons zerrinnt die Substantialität des geschichtlichen Augenblicks – der Stand des Materials – wie auch die Substanz von Adornos Geschichtsphilosophie: In der vermeintlichen Exterritorialität stößt sie an ihre Grenzen, zieht sich auf die Allgemeinplätze einer andersartigen Organisation der regionalen Volksmusik zurück, bedient mit der Behauptung, die Musik Südosteuropas komme „von außen gleichsam der innermusikalischen Kulturkritik zu Hilfe, wie sie in der radikalen modernen Musik selber sich ausspricht",[17] Narrative einer Regeneration durch das vermeintlich Ursprüngliche, wie schon Rousseaus *Emile* sie kannte,[18] und dehnt – für einen erklärtermaßen mehr oder weniger marxistischen Denker,[19] der an die Möglichkeit einer „gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik" glaubt,[20] mit erschreckender Nachlässigkeit – Südosteuropa auf ein Gebiet aus, das mit Tschechien plötzlich Europas drittgrößte Industrienation in der Zwischenkriegszeit umfasst.

Was Dahlhaus später als Auflösung von Geschichte selbst befürchtet hat, macht Adorno dann bereits vor: Ausschließen will er Bartók und Janáček aus seinem Gedankengang nicht mehr – und kann dies auch nicht, wenn man sich dessen bewusst wird, dass einige seiner Rezensionen vor der Emigration ein lebendiges Interesse an der Entwicklung gerade von Bartók dokumentieren.[21] Das hindert Adorno freilich nicht daran, auf jene zeitgenössischen Denkmodelle der sogenannten Volkscharakterologie und Rassenkunde zurückzugreifen, die von der Historikerin Maria Todorova richtiggehend als Balkanismus beschrieben worden sind:

---

16 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, [5]2013 (Gesammelte Schriften, Bd. 12), S. 41.

17 Ebd., S. 42.

18 Jean-Jacques Rousseau,*Emile oder Über die Erziehung*, aus dem Französischen übersetzt von Elonore Sckommodau und Martin Rang, hrsg. von Tim Zumhof, Stuttgart: Reclam, 1963. Später spricht Adorno Bartók und Janáček dennoch jedwede Möglichkeit ab, mehr als bloße Zulieferer der Kulturkritik zu sein. Vgl. Julia Freund, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, München: Brill/Fink, 2017, S. 94/95; vgl. Theodor W. Adorno, „Das Altern der Neuen Musik", in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, [3]2017 (Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 143/144.

19 Die politisch opportune Einrichtung der Philosophie der neuen Musik in der frühen Nachkriegszeit hat nachgezeichnet: Ulrich J. Blomann, „‚Keep this quiet.' The Stravinsky Section in Adorno's *Philosophy of New Music*: Strategies of the Cold War", aus dem Deutschen übersetzt von Bradford Robinson, URL: https://www.liquidmusicology.org/publikationen/keep-it-quiet/ (Stand: 1. Dezember 2020).

20 Theodor W. Adorno, „Ideen zur Musiksoziologie", in: ders., *Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I), Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, [2]1990 (Gesammelte Schriften, Bd. 16), S. 12.

21 Die knapp 20 Besprechungen seit den frühen 1920er-Jahren sind in die *Musikalischen Schriften V* und *VI* aufgenommen worden.

> By being geographically inextricable from Europe, yet culturally constructed as „the other" within, the Balkans have been able to absorb conveniently a number of externalized political, ideological, and cultural frustrations stemming from tensions and contradictions inherent to the regions and societies outside the Balkans. Balkanism became, in time, a convenient substitute for the emotional discharge that orientalism provided, exempting the West from charges of racism, colonialism, eurocentrism, and Christian intolerance against Islam. After all, the Balkans are in Europe; they are white; they are predominantly Christian, and therefore the externalization of frustrations on them can circumvent the usual racial or religious bias allegations. As in the case of the Orient, the Balkans have served as a repository of negative characteristics against which a positive and self-congratulatory image of the „European" and the „West" has been constructed. With the reemergence of East and orientalism as independent semantic values, the Balkans are left in Europe's thrall, anticivilization, alter ego, the dark side within.[22]

Mit der bloßen Benennung des Problems als Balkanismus, dem wie sein Vorgänger – Edward Saids Orientalismus[23] – in manchen Kreisen noch die Anrüchigkeit des Modeworts anhaftet, ist es freilich nicht getan: Was Adorno ausgehend von der „dubious academic vogue on national psychology" formuliert hat und in der Philosophie der neuen Musik in die Fußnote relegiert wurde,[24] ist nicht ein Ärgernis, weil es tatsächlich den „parasitären Balkaner" oder den „problematischen Bulgaren" gegeben hätte, von dem ein Volkskundler wie Gerhard Gesemann in den 1930er-Jahren in deutschen Fachzeitschriften berichten konnte.[25]

Die Schwierigkeit liegt vielmehr darin, so aus dem Kanon auszubrechen, dass sich dabei nicht banale Ausschlüsse wiederholt, wie sie gerade von jenen Leuten, die Adorno in der Nachkriegszeit eifrig rezipierten, in die angewandte Form der Musikkritik überführt wurde, wo jemand wie Ulrich Dibelius ein Land wie Bulgarien auch mal zum letzten Rätsel der Modernen Musik Europas erklären konnte: Selbst im Vergleich mit den südosteuropäischen Nachbarländern habe die bulgarische Nachkriegsavantgarde sich durch eine „schwer zu überblickende, kreuz und quer laufende Uneinheitlichkeit" ausgezeichnet, in der mühelos „altstiliges Oratorienpathos, flinke musikantische Unterhaltsamkeit und folkloregestützter Patriotismus" mal völlig „unverbunden", mal „beim selben Komponisten" zusammengebracht werden.[26] Von der „rechtschaffene[n] Musical-Symphonik" eines Konstantin Iliev, der „maßvolle[n] Zwölftönigkeit mit verstärktem Eigenprofil" bei Georgi Tutev oder der „mündig gewordenen Konturenschärfe mit Ak-

22 Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford und New York: Oxford University Press, ²2009, S. 188.

23 Vgl. Edward Said, *Orientalism*, London et al.: Penguin, 2003.

24 Maria Todorova, „Introduction. Learning Memory, Remembering Identity", in: *Balkan Identities. Nation and Memory*, hrsg. von ders., London: Hurst, 2004, S. 5.

25 Vgl. Gerhard Gesemann, „Zur Charakterologie der Slaven. Der parasitäre Balkaner", in: *Slavische Rundschau* 5 (1933), S. 1–16; ders., „Zur Charakterologie der Slaven. Der problematische Bulgare", in: ebd. 3 (1931), S. 404–409.

26 Ulrich Dibelius, *Moderne Musik nach 1945*, München and Zurich: Piper, 1998, S.. 740.

tualitätssinn, rhythmisch-metrischen Spezifika sowie virtuos zupackender Frische bei Lazar Nikolov", über die „politisch aufgeklärte […] Gegenwartsbewußtheit von Simeon Pironkov" und Ivan Spasovs „scheuklappenlosen Gebrauch der Klangfarben zwischen Dudelsack und Jazz" bis hin zur „weitläufigen Experimentierlust von Vasil Kazandžiev […] oder Nikolai Stoikov" schwappt für Dibelius aus Bulgarien derart viel über den Eisernen Vorhang, dass „die sozrealistische Breitspurigkeit bei Georgi Mintchev […] oder das einäugige Abheben auf Folklore bei Stefan Dragostinov" bloß noch zur Verwirrung dieses Bildes beitragen.[27]

Drei Jahrzehnte nach dem Fall der Berliner Mauer und ein Dutzend Jahre nach dem Beitritt zur Europäischen Union ist die Musik Bulgariens nicht deshalb als Gegenstand von Musikgeschichtsschreibung möglich geworden, weil aus den „Ventilstellen" des internationalen Musiklebens mit seinen Festivals und Radiosendern plötzlich Wasserkraftwerke der Begegnung geworden wären: Die eigentliche „Schweinerei" liegt darin, dass nach der formalen Überwindung der Teilung des europäischen Kontinents – allen Initiativen, Ratspräsidentschaften und Kulturhauptstädten zum Trotz – eine Teilung in den Köpfen weiterbesteht, die man nicht dadurch überwindet, indem man Europa provinzialisiert oder versucht, sie mit den Denkmodellen der geistigen Wegbereiter des Nationalsozialismus zu überwinden.[28]

Taschendiebstahl

Als 1964 der russische Kulturphilosoph Georgij D. Gačev seine sechs Jahre zuvor entstandene Dissertation *Die beschleunigte Entwicklung der Literatur* über bulgarisches Material aus dem 19. und 20. Jahrhundert veröffentlichte, wollte er allerorten an der Peripherie des sowjetischen Imperiums die merkwürdige Beobachtung gemacht haben, dass die verspäteten Nationen im Niemandsland zwischen den Großmächten eine Bewegung ausprägten, deren „beuschleunigter" Charakter Epochen- und Gattungsgrenzen, Stilepochen und Formvorgaben derart unterwanderte, dass sich in diesem Raum jenseits des Parnassus westlicher Kultur das Feld einer nicht-autonomen Kunst ausbildete, in der „Alles […] brodelt, gärt und den gewohnten literarischen Kategorien aus den Händen gleitet."[29] Der Auftritt dieses Konzepts „*synkretistischer* (ungegliederter) Literatur" bezeichnet dann aber nicht mehr bloß „künstlerische, wissenschaftliche oder ähnliche Literatur", sondern stelle „ein Phänomen qualitativ anderen Wesens" dar, das „als Resultat

27 Ebd., S. 740/741.

28 Rayna Breuer, „Kulturhauptstadt Plovdiv: So eine Schweinerei", hochgeladen von der Deutschen Welle am 2. Januar 2019, URL: https://www.dw.com/de/kulturhauptstadt-plovdiv-so-eine-schweinerei/a-4687564 (Stand: 1. Dezember 2020).

29 Georgij D. Gačev, *Uskorennoe razvitie literatury (na materiale bolgarskoj literatury pervoj poloviny XIX v.)* [Die beschleunigte Entwicklung der Literatur (über Material der bulgarischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts] Moskau: Izdatel'stvo „Nauka", 1964, S. 14.

anderer sozialökonomischer Prozesse“ eine „Schriftlichkeit im Allgemeinen“ meint, die „als andere Art gesellschaftlichen Bewusstseins und Denkens“ die Grenzen der „‚Arbeitsteilung‘ [in] ihren verschiedenen Formen: der Politik, Religion, Wissenschaft, Moral und Kunst“, einebne.[30]

> Wie liebe ich meine Heimat! Und wie wünschte ich mir, dass sich vor ihr und ihrem Leben neue Horizonte eröffnen würden! Mein Heimatland ist ein leeres Portemonnaie, das mit Geld – vor allem ausländischem – gefüllt werden muss, auf dass es ihm die Mittel zum Leben gibt. Als ich in Schweden und Norwegen war verstand ich das gut – zum Beispiel Bjørnson und Ibsen, diese Wanderer durch fremde Länder, die die gewichtigsten Kapitalanlagen aus dem Ausland dort in den fernen Norden gebracht und diesem Froschsumpf neues Leben eingehaucht haben. Sie können das Wegegeld, das ihnen vom norwegischen Storting ausgezahlt wurde, um das fremde Gold zu suchen und nach Hause zu bringen, jetzt mit den höchsten Prozenten wieder zurückzahlen. Aber um das zu verstehen braucht man auf der Insel der Seligen nicht bloß Politiker, Kaufleute und Hühner, die in auf der Straße in den Asphaltritzen nach Gerstenkörner scharren…

Wie der Abstieg von den Gipfeln der Hochklassik bis in die Niederungen des Synkretismus zu bewältigen ist, weiß dann auch niemand besser zu berichten, als die Protagonisten des bulgarischen Kulturlebens selbst. – Denkt nämlich Johann Wolfgang von Goethe, mit seiner „pragmatische[n] Nüchternheit im Willen zur völkerübergreifenden Verständigung wie im Ertragen-Können von Andersheit“,[31] Weltliteratur noch als „geistigen Handelsverkehr“ von künstlerischen Erzeugnissen,[32] die, dem „Waarenhandel“ gleich,[33] durch die Kanäle der „gesellschaftliche[n] Modernisierung“ distribuiert werden,[34] also durch jene „Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle möglichen Facilitäten der Communication“, vor denen Goethe Zelter zuvor noch 1825 die „Gesinnung [zu] halten“ empfohlen hatte, um die Gemeinwerdung einer „mittleren Cultur“ zu verhindern, sie also vor der „Mittelmäßigkeit“ zu bewahren,[35] dann löst sich die revisionsbedürftige „distinction between societal modernization and cultural modernity“ in der bulgarischen Alternative auf,[36] die den „Zugang zu dieser ‚Modernität‘“ mit Geld zu

30 Ebd., S. 14/15.

31 Hendrik Birus, „Goethes Idee der Weltliteratur: Eine historische Vergegenwärtigung“, in: *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, hrsg. von Manfred Schmeling, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, S. 15.

32 Johann Wolfgang Goethe, „Einleitung“, in: FA I 22, S. 870, zit. in: ebd., S. 13.

33 Ebd.

34 Bisera Dakova et al., „Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung? Die Literatur der bulgarischen Moderne im europäischen Kontext“, in: *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung?*, hrsg. von dens., München, Berlin und Washington: Sagner, 2013 (Specimina philologiae slavicae, Bd. 172), S. 13.

35 Johann Wolfgang Goethe, Brief an Thomas Carlyle vom 8. August 1828, WA IV 39, S. 216, zit. in: Hendrik Birus, „Goethes Idee der Weltliteratur: Eine historische Vergegenwärtigung“, S. 13.

36 Dilip Parameshwar Gaonkar, „On Alternative Modernities“, in: *Alternative Modernities*, hrsg. von dems., Durham und London: Duke University Press, 2001 (Alternative Modernity, Bd. 4), S. 1; Charles Taylor, „Two Theories of Modernity“, in: ebd., S. 172–196.

erkaufen sucht,[37] um nicht zuletzt auch der „heimliche[n] Aneignung des fremden Texts" als „Taschendiebstahl"[38] nicht abgeneigt zu sein.

Was der bulgarische Schriftsteller Penčo Slavejkov dem norwegischen Dichter Tycho Čubra in seiner 1910 veröffentlichten Gedichtsammlung *Auf der Insel der Seligen* in den Mund legt,[39] ist nichts anderes als das Aktenstück einer „kleine[n] poetischen Räuberei".[40]

Čubra ist – wie alle der 18 Dichter in dieser Sammlung – eine von Slavejkov erdachte Persönlichkeit: Der wahre Autor versteckt sich hinter den Masken und Portraits des Zeichners Nikola Petrov (Abb. 2 und 3) in seiner eigenen Fiktion und veröffentlicht bisweilen schon zuvor auf Bulgarisch erschienene eigene Gedichte als Übersetzungen solcher Fantasiegestalten wie Čubra oder Stamen Rosita, „der Anführer der jungen Symbolisten",[41] Spiro Godina, dessen *Amaneti* so alt seien, dass man sie als Werk „ohne Autor" betrachtet hat,[42] Njagul Kavela, „der beste Dichter der mittleren Schreibart" auf der Insel,[43] Silva Maria, ein Zögling der Schwester von Grillparzers Geliebter Kathrin Fröhlich,[44] oder der „bisher ungeborene" Ivola Dolja.[45] Die „ökonomische Interkulturalitätstheorie" des „‚Begründer[s]' der bulgarischen Moderne" stellt der „Weltliteratur […] als kulturelle[m] Kredithandel und intertextuelle[r] Währungsbörse" auf der Insel der Seligen „die intertextuelle Ökonomie als zentralen Faktor für die Kultur im Allgemeinen, unabhängig von Epoche und Nationalkultur" und die „Selbststigmatisierung angesichts der bisweilen masochistische […] Züge tragenden Zelebrierung der eigenen Mängel, der Rhetorik des ‚leeren Portemonnaies'" entgegen.[46]

Ist es Slavejkovs Anthologie – als bisher unübersetztes Werk – auch gut 100 Jahre nach ihrer Veröffentlichung ironischerweise nicht gelungen, den für „die peripheren Literaturen […] in der Regel […] höheren Zins" für die internationale „Aufmerksamkeit […] zu zahlen", so ist dessen ungeachtet aus diesem Taschendiebstahl der Literatur-

37 Moritz Csáky, „Eine Region der Kontraste und der kulturellen Vernetzungen: Das Paradigma Zentraleuropa", in: *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2008 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN", Bd. 4), S. 53.

38 Henrike Schmidt, „Anthologiefiktion. Penčo Slavejkovs *Auf der Insel der Seligen* und seine postmoderne Rezeption", in: *Die bulgarische Literatur der Moderne im europäischen Kontext. Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung?*, hrsg. von Bisera Dakova et al., München, Berlin und Washington: Sagner, 2013 (Specimina philologiae slavicae, Bd. 172), S. 66.

39 „Tiho Čubra" [Tycho Čubra, Pseudonym von Penčo Slavejkov], in: Penčo Slavejkov, *Na Ostrova na Blaženite. Antologija* [Auf der Insel der Seligen. Eine Anthologie], Sofia: Paskalev, 1910, S. 142/143.

40 Henrike Schmidt, „Anthologiefiktion. Penčo Slavejkovs *Auf der Insel der Seligen* und seine postmoderne Rezeption" (siehe Anm. 38), S. 67.

41 Slavejkov, Penčo, *Na ostrova na Blaženite. Antologija* (siehe Anm. 39), S. 74.

42 Eb., S. 28.

43 Ebd., S. 165.

44 Ebd., S. 61.

45 Ebd., S. 94.

46 Bisera Dakova et al., „Zwischen Emanzipation und Selbststigmatisierung? Die Literatur der bulgarischen Moderne im europäischen Kontext" (siehe Anm. 34), S. 7–12.

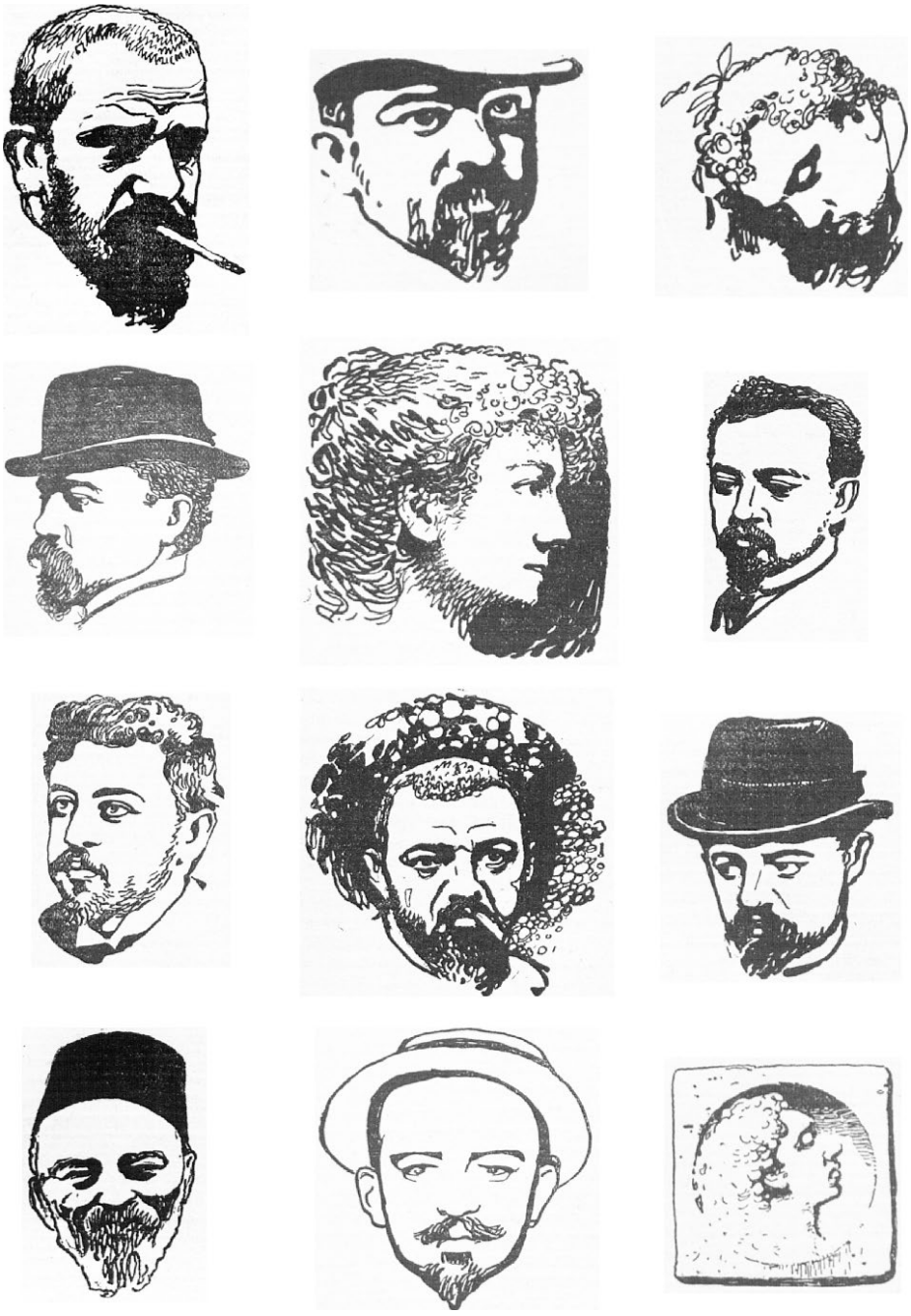


Abbildung 2: Penčo Slavejkov, *Auf der Insel der Seligen. Eine Anthologie*, (Portraitzeichnungen: Nikola Petrov), 1910

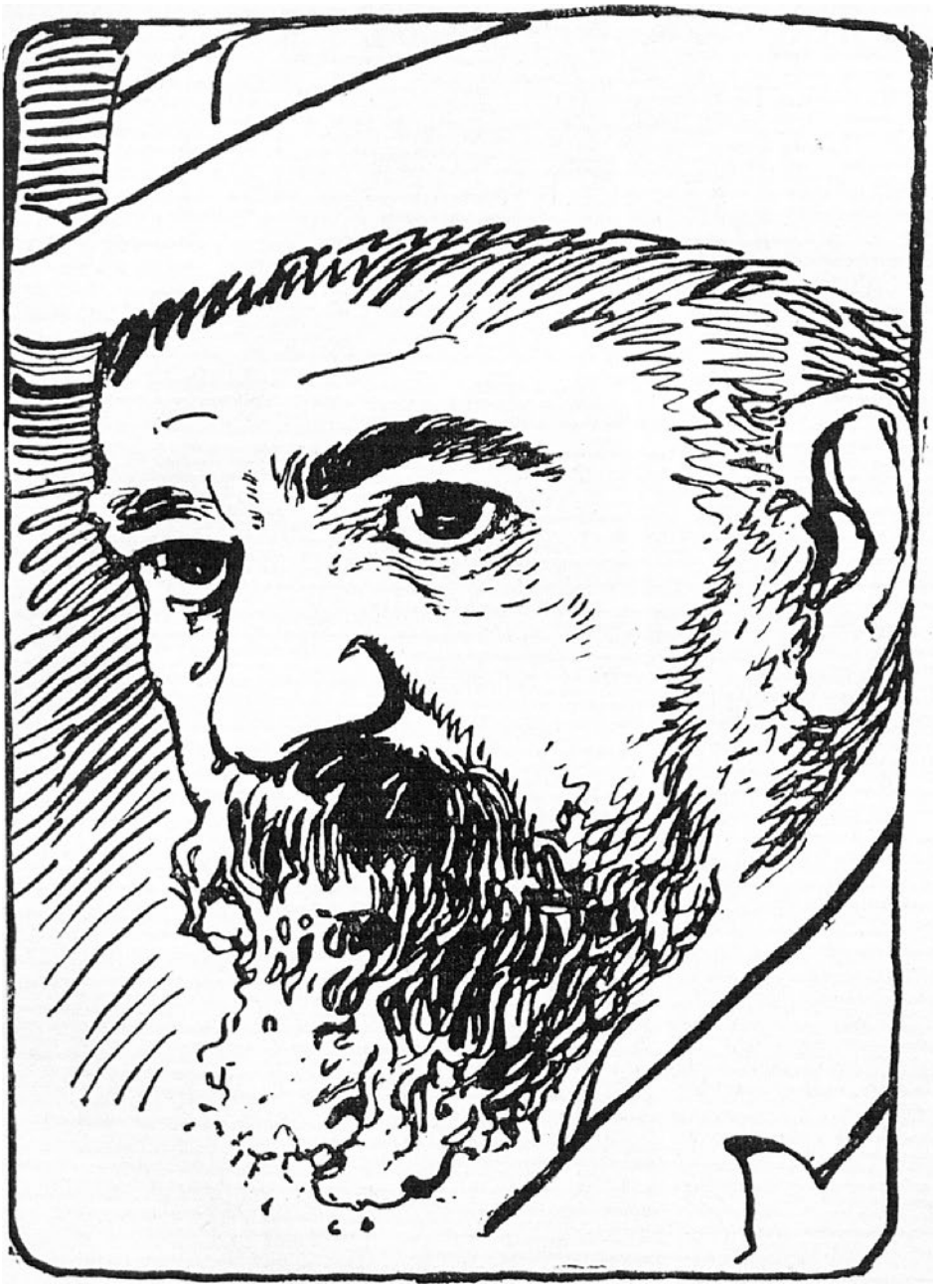


Abbildung 3: Hinter den Dichtern verbirgt sich ein und dieselbe Person: Penčo Slavejkov – nicht bloß Übersetzer und Herausgeber dieser Lyrik, wie er seine Leser glauben macht, sondern selbst ihr Verfasser

geschichte in Bulgarien selbst wiederum eine Denkfigur geworden,[47] die im dortigen Intellektuellenmilieu Kunstgrenzen und Zeitenwenden überschreitet:

> Was ist anders in den letzten Jahren? Vor allem haben die Künstler jetzt das Problem zu überleben, weil der freie Markt da ist. […] jetzt gibt's einfach gar kein Geld für Kultur, weder für Gutes, noch für Schlechtes. Früher gab es etwas mehr. Aber das Geld ist restlos „ausgepumpt", deswegen ist ja schließlich die Wende gekommen, oder? Weil das ganze Geld schon weg war.[48]

In den Augen des Komponisten Vladimir Džambazov, der diese Worte 2002 für eine Radiofeature-Reihe des Österreichischen Rundfunks über das zeitgenössische Musikleben in Osteuropa zu Protokoll gegeben hat, existiert ein gemeinsamer Nenner im Musikleben Bulgariens, der über die Grenzen epochaler Wenden hinaus seine Gültigkeit bewahrt – Geld. Während im Postsozialismus die Existenz des Künstlers zur Überlebensfrage geworden ist, sei der Anbruch einer freien Marktwirtschaft nicht zuletzt das Ergebnis kommunistischer Kulturpolitik gewesen. So entpuppt sich das Verhältnis von Musik und Ökonomie als bisher unterschlagenes Moment in Darstellungen zur Musikgeschichte des Sozialismus, das in der vorliegenden Arbeit jenseits des alternden Paradigmas einer politischen Instrumentalisierung von Musik mit Blick auf das Musiktheaterschaffen in der Volksrepublik Bulgarien untersucht wird.

Einbruch

Schlägt man die letzten Hefte der Zeitschrift *Bulgarische Musik* auf – das Publikationsorgan des Verbands der bulgarischen Komponisten, das seit 1949 erschienen ist und dessen Vertrieb 1990 auf Grund von finanziellen Schwierigkeiten eingestellt werden musste –, so sticht vor allem die große Zahl an Beiträgen hervor, die sich mit ökonomischen Aspekten der Musik beschäftigen: Es wird über „Geld und Musik" gesprochen,[49] über die Marke des staatlichen Tonträgerproduzenten Balkanton raisonniert[50] und nach dem Warencharakter von Musik gefragt.[51] Musik wird als Konsummittel betrachtet,[52] Festivals werden auf ihre Ausgabenpolitik hin untersucht[53] und auch die Gefahr eines

47 Ebd., S. 12.

48 Susanna Niedermayr / Christian Scheib, „Das multiple Palimpsest. Wie in Bulgarien auch durch die aktuellsten Musiken mehrere Vergangenheiten durchscheinen", in: dies., im osten – neue musik territorien in europa. reportagen aus ländern im umbruch, Saarbrücken: Pfau, 2002, S. 99/100.

49 Vili Kazasjan, „Pari i muzika" [Geld und Musik], in: *Bălgarska muzika* [Bulgarische Mu-sik] 40 (1989), H. 6, S. 39/40.

50 Grigori Kostandiev, „S markata na Balkanton" [Mit der Marke Balkanton], in: ebd., H. 4, S. 37/38.

51 Ekaterina Dočeva, „Samo stoka li e?" [Ist sie nur eine Ware?], in: ebd., S. 34/35.

52 Anna Radoslavova, „Muzikata – način na upotreba" [Die Musik – ein Konsummittel], in: ebd. 37 (1986), H. 6, S. 50–53.

53 Rozmari Statelova, „Păteki pokraj magistrala" [Pfade entlang der Hauptstraße], in: ebd., H. 2, S. 52–54.

völligen Verlusts der Hörerschaft durch die finanziellen Beschränkungen wird heraufbeschworen.[54]

Von der besonderen Bedeutung, die wirtschaftliche Fragen im bulgarischen Musikschrifttum des Spätsozialismus haben, lässt sich – ohne gleich den Anspruch einer „verkehrten Geschichte" zu haben[55] – scheinbar eine Linie zurückverfolgen bis in die frühe Nachkriegszeit, wenn – nach dem Staatsstreich der sogenannten Vaterländischen Front unter Leitung der Bulgarischen Kommunistischen Partei (BKP, *Bălgarskata komunističeska partija*) gegen das Zarentum am 9. September 1944 – die ersten Hefte der Zeitschrift erscheinen, und sie sich die Aufgabe gibt, im „Ringen um eine große Musikkultur […] einen Beitrag zu leisten für den großen Kampf, der von einer breiten Front der kleinen Völker geführt wird für die Zukunft der Welt, die Freiheit und den Frieden".[56] Nach dem Fünften Kongress der BKP, mit dem im Dezember 1948 dann das „eiserne Band des Terrors" durch den stalinistischen Totalitarismus bulgarischer Prägung vermeintlich auch der Musik angelegt werden,[57] wird ihr „ein zentraler Platz in der Gesamtkultur" zu gewiesen – sie werde „parallel zum Fünfjahresplan, der unser Wirtschaftsleben betrifft, einen neuen Impuls für die allseitige Entwicklung erhalten".[58]

Die Bezugnahmen auf Ökonomie im Musikschrifttum und unter Musikschaffenden sind aber nicht bloß ein Phänomen der historischen Zäsuren von Kriegsende und Wendezeit, sondern begleiten das bulgarische Musikleben von Anfang bis Ende: So weiß man 1962 im ersten – und einzigen – Treffen aktiver Mitglieder des bulgarischen Komponistenverbands mit dem Zentralkomitee (CK, *Centralen komitet*) der BKP dem Papiermangel die Schuld in die Schuhe zu schieben für die geringe Popularität bulgarischer Musik im Ausland und kann bemängeln, dass von den gut „65 lebenden Komponisten" zu dieser Zeit bloß „zwei oder drei" vom Komponieren leben können, während die anderen „zehn und manchmal gar mehr als zwölf Stunden täglich in öffentlichen Einrichtungen, Musikinstitutionen und Parteigremien arbeiten müssen", bevor sie überhaupt damit beginnen können;[59] so kann auch die bulgarische Staatssicherheit (DS, *Dăržavna sigurnost*) – bei der kleinsten Beschwerde über den geringen Lohn oder die bisweilen wöchentliche Neueingruppierung in eine andere Gehaltsklasse nach der Qualität einer Opernsängerin

54 Viktor Čukov, „Gubim ljubitelite na muzikata" [Wir verlieren die Musikliebhaber], in: ebd. 40 (1989), H. 2, S. 12/13.

55 Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen: Argus, 2017, S. 255–418.

56 Ljubomir Pipkov, „Edni i săšti zadači" [Ein und dieselben Aufgaben], in: *Muzika. Mesečno spisanie za muzikalna kultura* [Musik. Monatsschrift für Musikkultur] 1 (1948), H. 1, S. 3.

57 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, aus dem Englischen übersetzt von ders., München, Berlin und Zürich: Piper, [20]2017, S. 978.

58 Georgi Dimitrov, „Kakvo ni predstoi" [Was uns bevorsteht], in: *Muzika. Mesečno spisanie za muzikalna kultura* [Musik. Monatsschrift für Musikkultur] 1 (1949), H. 4, S. 3.

59 CK BKP [Sprecher: Dimităr Tăpkov und eine Stimme aus dem Publikum], Stenografski protokol na sreštata v CK na BKP s aktiva na Săjuza na bălgarskite kompozitori, săstojala se na 6, 7 i 9 fevruari 1962 g. [Stenografisches Protokoll des Treffens im CK der BKP mit dem Aktiv des Verbands der bulgarischen Komponisten, abgehalten am 6., 7. und 9. Februar 1962], CDA 1B/5/490, S. 118.

oder eines Orchestermusikers bei den letzten Aufführungen – ein Dossier anfertigen, eine Überwachungsaktion einleiten oder die entsprechenden „Fälle" gleich inhaftieren;[60] und so beklagt schließlich der 1924 geborene Komponist und Dirigent Konstantin Iliev kurz vor seinem Tod 1988 in seinen Memoiren, dass ihm – allen Bemühungen im In- und Ausland zum Trotz – „weder Anerkennung noch Geld" zuteil wurden.[61]

So „natürlich" es sei, „dass jeder Komponist auch einen materiellen Nutzen von seinem Werk erwartet", erkennt Iliev gegen Ende seines Lebens, dass die staatlich regulierten „Musikhonorare […] immer noch völlig unzureichend" waren, „um ein Leben zu führen, dass den Bedürfnissen und Interessen eines Komponisten entspricht."[62] Die „Umstände" eines solchen Lebens am Existenzminimum „zwangen" Iliev dann auch Zeit seines Lebens, „Freunde zu suchen", also auf persönliche Netzwerke zurückzugreifen, um beispielsweise Kompositionen für „Laienchöre" zu verfassen, „die komponierte Werke ohne den Segen des Komponistenverbands bezahlen konnten."[63] Doch die Qualität seiner Musik habe trotz der „unangenehme[n] Legenden um die Unaufführbarkeit" seiner „Musik",[64] die seit den Formalismusvorwürfen der späten 1940er-Jahre gegen Iliev bestanden, darunter nicht gelitten, obwohl er „diesen ‚Werken' nie eine andere Bedeutung beigemessen hat, als Geld mit ihnen zu verdienen."[65]

Mehr noch: Der Komponist erklärt in seiner Autobiographie, dass er sich in ihnen „mehr Freiheiten erlaubte und man plötzlich zu sagen begann", er „sei ein Komponist, der dieses Genre erfolgreich erfüllt."[66] Von solchen glücklichen Ausnahmefällen abgesehen, steht Ilievs Fatalismus stellvertretend für alle drei Komponistengenerationen, die im bulgarischen Sozialismus tätig waren: Kompositionen wie die drei Klavierzyklen *Vogelkinder*, die Sechs Klavierstücke und die Fünf Klavierstücke – von Iliev deutlich mit einem bloß „kommerziellen Zweck" komponiert – blieben in ihrem Heimatland „unbekannt", ihre Autographe „verschwanden völlig" oder bekannte Instrumentalisten nahmen die Noten auf ihre Tourneen mit, um sie beispielsweise „für den Druck in der UdSSR be-

60 Vgl. die Dokumentation in KRDOPBGDSRSBNA [*Komisija za razkrivane na dokumentite i za objavjavane na prinadležnost na bălgarski graždani kăm Dăržavna sigurnost i razuznavatelnite služby na Bălgarskata narodna armija*, Kommission zur Aufdeckung der Dokumente und zur Ankündigung der Zugehörigkeit bulgarischer Bürger zur Staatssicherheit und den Nachrichtendiensten der Bulgarischen Volksarmee], *Dăržavna sigurnost i bălgarskoto muzikalno izkustvo (1944–1991). Dokumentalen sbornik* [Die Staatssicherheit und die bulgarische Musikkunst (1944–1991). Dokumentensammlung], Sofia: KRDOPBGDSRSBNA, 2016 (Iz arhivite na DS [Aus den Archiven der DS], Bd. 37); zum Umgang der Staatssicherheit mit den bulgarischen Intellektuellen im Allgemeinen vgl. dies., *Dăržavna sigurnost i bălgarskata inteligencia. Dokumentalen sbornik* [Die Staatsicherheit und die bulgarische Intelligenzija. Dokumtensammlung], Sofia: KRDOPBGDSRSBNA, 2015 (Iz arhivite na DS [Aus den Archiven der DS], Bd. 31).

61 Konstantin Iliev, „Bitie i tvorčestvo" [Sein und Werk], in: ders., *Slovo i delo* [Wort und Tat], hrsg. von Vasilka Ilieva, Sofia: LIK, 1997, S. 338.

62 Ebd., S. 337.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd.

reitzustellen", wo sie „wahrscheinlich in einem Notenstapel verlorengingen, der immer noch" im sowjetischen Musikverlag „‚Muzigiz' auf ihre Veröffentlichung warten."[67] Für Iliev hatten die „Stücke dieses Schicksal verdient", weil sie „Gelegenheitsstücke" gewesen seien und ihre Niederschrift ihn „nichts kostete"; dass Ilievs „Schicksal" seiner „kaufmännischen Tätigkeit mit der Musik" seiner Position im Kanon einer Geschichte der europäischen – oder: westlichen – Musik entspricht, gehört wiederum zu den Befunden, die den Gegenstand der vorliegenden Arbeit betreffen.[68]

Es geht in solchen Beiträgen während der bulgarischen Perestrojka[69] eben nicht bloß um Fragen zur Markenpolitik, zum Warencharakter von Musik, zu Finanzierungsmöglichkeiten von Institutionen und zur Beziehung von Musik und Geld: Was mit Blick auf das Staatslabel Balkanton an der gebetsmühlenartigen Wiederholung von Phrasen kritisiert wird, die „seit Jahren das Liedchen des allgegenwärtigen Händlers, der Finanzpläne und Suche nach Kompromissen" singen,[70] und wo Musikproduzenten wie Žana Mollova, die Leiterin der Bulgarischen Agentur der Impresarii „Sofia-Konzert" sich über die „Arbeitsbedingungen […] ohne eine elementare Bürotechnik, keinen Schallplattenspieler, Computer, Telefaxe [oder] Fotokopiergeräte" beschweren, „die von den normalen – und von den modernen sogar Lichtjahre – weit entfernt" seien,[71] ist dies nie bloß der kunstfremde Sprech eines Musikmanagements, dem mit der vorliegenden Arbeit ein Bärendienst geleistet werden würde. Während in der frühen Nachkriegszeit die Stellung der Musik nach dem marxistischen Schema in Parallelität zu einer wirtschaftlichen Entwicklung gesetzt wurde, bricht die Ökonomie im Spätsozialismus in das System Musik ein – die Krise der Musik ist zugleich die Krise einer Wirtschaft, von der niemand mehr glaubt, sie würde fortschreiten, weil sie ihrem Untergang entgegensteuert.

Das Problem liegt gerade in der Aufhebung einer vermeintlichen Parallelität oder simplen Kausalbeziehung von Musik und Wirtschaft als autonome Systeme: Die Musik ist nicht in eine Krise geraten, weil die Wirtschaft in eine Krise geraten ist – die Wirtschaft ist in eine Krise geraten und greift zusätzlich noch in das Musikschaffen selbst ein, erschwert es bis zur Auflösung, zeigt seine unaufhebbare Verquickung mit wirtschaftlichen Bereichen auf, degradiert Musik zu einer bloßen Ware, die nicht mehr nach künstlerischen, sondern bloß noch nach den finanziellen Kriterien der Gewinnsteigerung zu bewerten sei, und führt zu einer Umgestaltung des Musiklebens, nach der die Auflage

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Die bulgarische Sprache kennt den Begriff *perestrojka* der Reformpolitik von Mihail S. Gorbačëv lediglich als ungebräuchliches Lehnwort aus dem Russischen. Im bulgarischen Sprachgebrauch wird stattdessen von *preustrojstvo* gesprochen. Zur Vermeidung von Missverständnissen verwendet die deutsche Version des vorliegenden Texts den landläufigen Terminus Perestrojka synonym.

70 Juliana Aleksieva, „Realizacii, ambicii… Licenzni izdanija na Balkanton" [Realisationen, Ambitionen… Lizenzproduktionen von Balkanton], in: *Bălgarska muzika* [Bulgarische Musik] 40 (1989), H. 1, S. 53.

71 Žana Mollova / Petăr Stupel / Emil Čakărov, „Da govorim za impresarskata dejnost" [Sprechen wir über die Tätigkeit des Impresarios], in: ebd., H. 4, S. 13.

zur Sparsamkeit dem Verlust jener künstlerischer Werte zur Folge habe, die in den vorangegangenen Jahrzehnten des bulgarischen Sozialismus in der „Bank der Kultur" angelegt worden sind.[72]

Mit anderen Worten zeigt die brodelnde Schmelze im Spätsozialismus: Die marxistische Widerspiegelungstheorie hat sich genauso geirrt wie die Ranküne der Problemgeschichte des Komponierens in ihrer Rezeption. Es gibt eine Ökonomie der Musik, die aus der Logik von Basis und Überbau genauso heraustritt wie aus der Dialektik von Kunst und Geschichte.

Ökonomie des Musiktheaters

Im Zentrum dieser diskursiven Formation erhebt sich ein Leuchtturm und sein Name ist: Musiktheater. Seine Befeuerung aber sind dessen Werke: Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ist – in einem Land, das bis 1946 nur über ein einziges Opernhaus verfügte und auf eine bloß knapp zwanzigjährige Geschichte staatlich institutionalisierter Opernkunst zurückblicken konnte – die Gründung von gut einem Dutzend vergleichbaren Einrichtungen in allen urbanen Zentren ein Beleg für den Erfolg der Kulturpolitik der BKP. Seit dem Ende der 1960er-Jahre wird es zunehmend in den Dienst einer Wirtschaftspolitik gestellt, die darum bemüht ist, durch Auslandstourneen und Gastrollen westliche Fremdwährungen ins Land zu holen, wird zum Ort strengster Überwachung durch die bulgarische DS, der jedes noch so kleine Ereignis in ihren Dossiers vermerkt, und gerät in den 1980er-Jahren in den Strudel der Krisen des Spätsozialismus, nur um in den darauffolgenden Jahren das Bild eines Narrenschiffs aufzuzeigen, das für die bulgarische Musikkultur im Ganzen einstehen musste:

> Das Schiff begann zu sinken. Wir waren gezwungen, alles wegzuwerfen, was es daran hinderte, an der Oberfläche zu bleiben. Wir wurden von keiner ästhetischen Position geleitet, aber wir retteten das Theater. Weil ein Theater ohne Publikum – das ist ein Mensch ohne Sauerstoff.[73]

Nachdem die Sowjetunion seit 1984 den Geldhahn für Bulgarien – ihren loyalsten Partner im Warschauer Pakt, der gleich drei Mal versuchte als 16. Teilrepublik in die UdSSR aufgenommen zu werden – immer weiter zudrehte, läuft dieses Schiff auf Grund, wie sogar vormals kompromisslose Kulturfunktionäre in Bezug auf das Finanzierungsproblem kleiner Musiktheater bloß noch Probleme erkennen wollen:

72 Ekaterina Dočeva, „Samo stoka li e?" [Ist sie nur eine Ware?] (siehe Anm. 51), S. 34.
73 Veneciela Najdenova, „Sedem dni ot edin sezon" [Sieben Tage aus einer Saison], in ebd., H. 7, S. 19.

> Hier werden die Ökonomen schon mit der schrecklichen Kraft ihrer rückwärtsgewandten Tätigkeit schreien. Man kann nicht, man soll nicht Wirtschaft machen auf Kosten der Gesundheit der Leute, auf Kosten der Gesundheit ihrer Stimmen und manchmal – wegen unmöglicher Bedingungen – auch auf Kosten der Qualität.[74]

Zugleich schlägt die verwirrend kreuz und quer auftauchende Verflechtung von Musik und Ökonomie in einem ganzen Konvolut aus bulgarischen Musiktheaterkomposition in ästhetische Qualität um: Die schiere Zahl von Werken, in denen Ökonomisches verhandelt wird, ist vielleicht das mit Abstand bezeichnendste Merkmal der Kunstform Musiktheater in Bulgarien während des Sozialismus. – Jahrmarktszenen, Künstleropern, Operetten und die Kollektivierung der Landwirtschaft, komische Opern über das bulgarische Großbürgertum während der Besetzung des Landes durch die deutsche Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg, mittelalterliche Adlige als Vertreter eines feudalistischen Patronagesystems, Großgrundbesitzer und Finanzbonzen in Gegenwartsopern, Protagonisten wie der Rosenölhändler Baj Banju oder die pikareske Figur des Schlauen Petăr sowie ausgedehnte Monologe über die gesellschaftliche Akzeptanz und Wertschätzung von Kunst durch die Obrigkeiten: Dies sind keine Werke „zum Telegraphieren", sondern der beachtenswerte Teil des musikszenischen Schaffens im bulgarischen Sozialismus.[75]

Während beispielsweise Paraškev Hadžiev als beliebtester Musiktheaterkomponist dieser Zeit in seiner komischen Oper *Der Millionär oder Fünf Millionen und ein paar Zerquetschte* sich dem Leben in einem bulgarischen Provinzstädtchen der 1930er-Jahre zuwendet, um sich „gegen die Engstirnigkeit und Vulgarität des idyllischen, ‚patriarchalen' Lebens der bulgarischen Bourgeoisie zwischen den Kriegen zu richten",[76] handelt es sich bei einer Oper wie Konstantin Ilievs 1962 uraufgeführtem *Meister von Bojana* um eine Künstleroper, die mit den Rahmenbedingungen einer staatlichen Kontrolle und der mangelnden Vortragskunst einen Kompromiss einzugehen bereit ist, damit sie die Zusammenhänge von Musik, Ökonomie und Politik thematisieren kann.

Die Rahmenhandlung eines mittelalterlichen bulgarischen Fresken- und Wandmalers, der sich mit neuartigen Formen gegen den Widerstand seiner Kollegen und des bulgarischen Adels durchsetzt, ist jedenfalls zu einem der populärsten Themen in verschiedenen bulgarischen Künsten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworden: Der historische Kontext ist in diesen belletristischen, essayistischen, filmischen und musikalischen Werken stets die 1259 erfolgte Bemalung der Innenwände der Kirche von Bojana von einem namentlich nicht bekannten Künstler. Unter den gut 240 Einzeldarstellungen des ursprünglich anonymen Zoographen – die Bezeichnung für Wand- oder Freskenmaler in der christlich-orthodoxen Einflusssphäre – in der Kirche von Bojana am

74 Dim[itär] Zenginov] „Beležki za edin teatăr" [Anmerkungen zu einem Theater], in: ebd., H. 1, S. 40.
75 Oskar Bie, *Die Oper*, Berlin: Fischer, 8-10 1923, S. 511.
76 Angel Hristov, „Opernoe tvorčestvo v Bolgarii posle Sentjabr'skoj revoljucii 1944 goda" [Das Opernschaffen in Bulgarien nach der Septemberrevolution von 1944], in: *Sovremennaja bolgarskaja muzyka* [Zeitgenössische bulgarische Musik], hrsg. von Krum Angelov, Moskau: Izdatel'stvo „Muzyka", 1974, S. 124.

Hang des Vitoša-Gebirges südlich der heutigen Hauptstadt Sofia werden sowohl in den erwähnten künstlerischen Bezugnahmen des 20. Jahrhunderts als auch in wissenschaftlichen Darstellungen besonders häufig die beiden Doppelportraits des Zaarenpaares, Konstantin Tih und Irina (Abb. 4a), sowie des Stifterpaares der Kirche, der hochrangige Adlige Sebastokrator Kalojan und seine Frau Desislava (Abb. 4b), als besonders gelungen dargestellt, weil man sie gemeinhin als Beginn einer eigenständigen bulgarischen Portraitmalerei ansieht, die in den Zoographien des namenlosen Künstlers den byzantinischen Freskokanon überwunden habe.

Der Dreh- und Angelpunkt von Ilievs Oper *Der Meister von Bojana* ist im zweiten der insgesamt fünf Bilder der 170 Takte lange Monolog des Zoographen (T. 935–1104), der nun nach der Romanvorlage Feiertag in Bojana von Stojan Zagorčinov aus dem Jahr 1943 den Namen Ilija trägt, und der sich – aus Trotz gegen die rückschrittlichen Ansichten seiner örtlichen Kollegen um den rivalisierenden Meister-Maler Kalistrat – mit dem Gesellen Kitan in der Kirche eingeschlossen hat, um seine Arbeit ungestört abzuschließen.Nachdem Kalistrats Lakaien den Innenraum verlassen haben, erklärt Ilijas Geselle Kitan, es sei „das Schicksal der Zoographen, Diener der Zaren und Patrizier zu sein“ (T. 987–992), womit er seinen Meister dazu anregt, im Monolog über die Bedingungen seiner künstlerischen Tätigkeit nachzudenken: Ilija erklärt, dass die Adligen von oben auf ihre Künstler herabblicken, die sie zwar beauftragen, deren Seele sie aber nicht verstehen können. In den Augen der Adligen sei die Wandmalkunst der Zoographen nur eine „Ware, die sie für billig Geld kaufen können“ (Musikbeispiel Nr. 1, Notenbeispiel Nr. 1, T. 1011–1017) und alle Versuche, etwas wirklich Neues zu schaffen, werden unterbunden, indem man ihnen „Häresie“ vorwirft (T. 980).

Damit ist eine entscheidende Etappe erreicht: Die Oper *Der Meister von Bojana* erscheint als Musiktheaterkomposition, in deren Verlauf der Künstler Ilija auf die Eigenständigkeit der Kunst von der Welt der Fürsten, der Waren und des Geldes pocht, während er sich hinter den Gemäuern verbirgt und in der Kirche eingeschlossen ist, die ihm zu seinem eigenen Kunstwerk wird – im vierten Bild fällt Ilija nach der Fertigstellung seiner Arbeit erschöpft auf sein Lager; der Künstler lebt in der Kirche, er lebt in seinem Kunstwerk. Gleichzeitig kann er in einem Monolog über sein Schaffen raisonnieren, der in der Romanvorlage fehlt und den Konstantin Iliev gemeinsam mit seinem Librettisten, dem Regisseur Mihail Hadžimišev, erarbeitet hat.[77] Von der politischen Indienstnahme der Kunst, ist hier wenig zu spüren – mehr noch: Es ist gerade der adlige Stifter Kalojan, den Ilija mit seinen Wandmalereien bereits im dritten Bild des *Meisters von Bojana* als ersten seiner Gegenspieler von der meisterlichen Beherrschung seiner Kunst überzeugen kann.

Ilijas Monolog im zweiten Bild stellt sich so als Teil einer Entwicklung dar, die Musik und Ökonomie in der frühen Nachkriegszeit auf Kosten ihrer politischen Bevor-

77 Vgl. das Geschehnis in der Romanvorlage – Stojan Zagorčinov, *Praznik v Bojana. Istoričeski roman* [Feiertag in Bojana. Ein historischer Roman], Sofia: IK „Uniskorp“, 2006, S. 104–106.
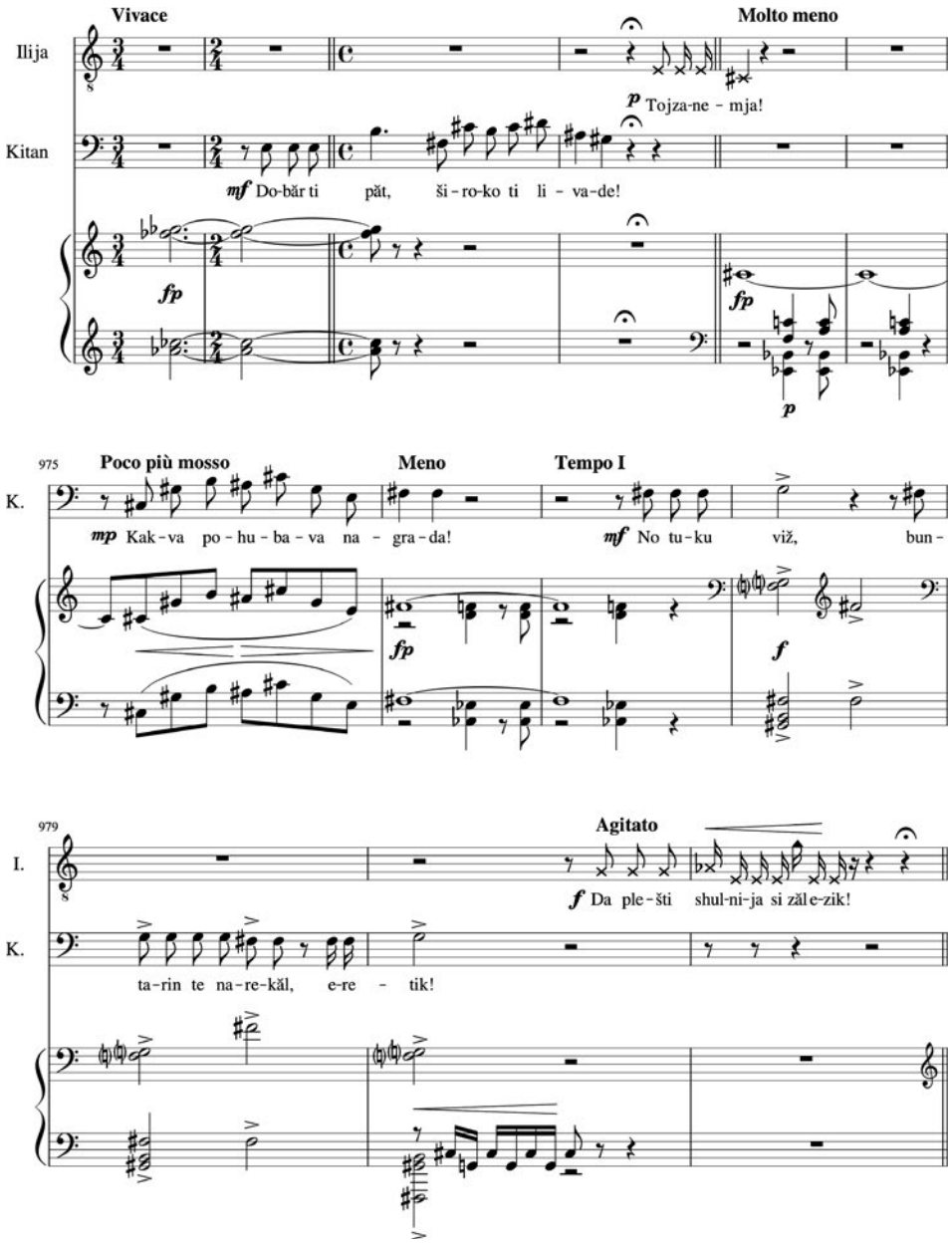


(a) Das Doppelportrait des Zarenpaares Konstantin Tih und Irina
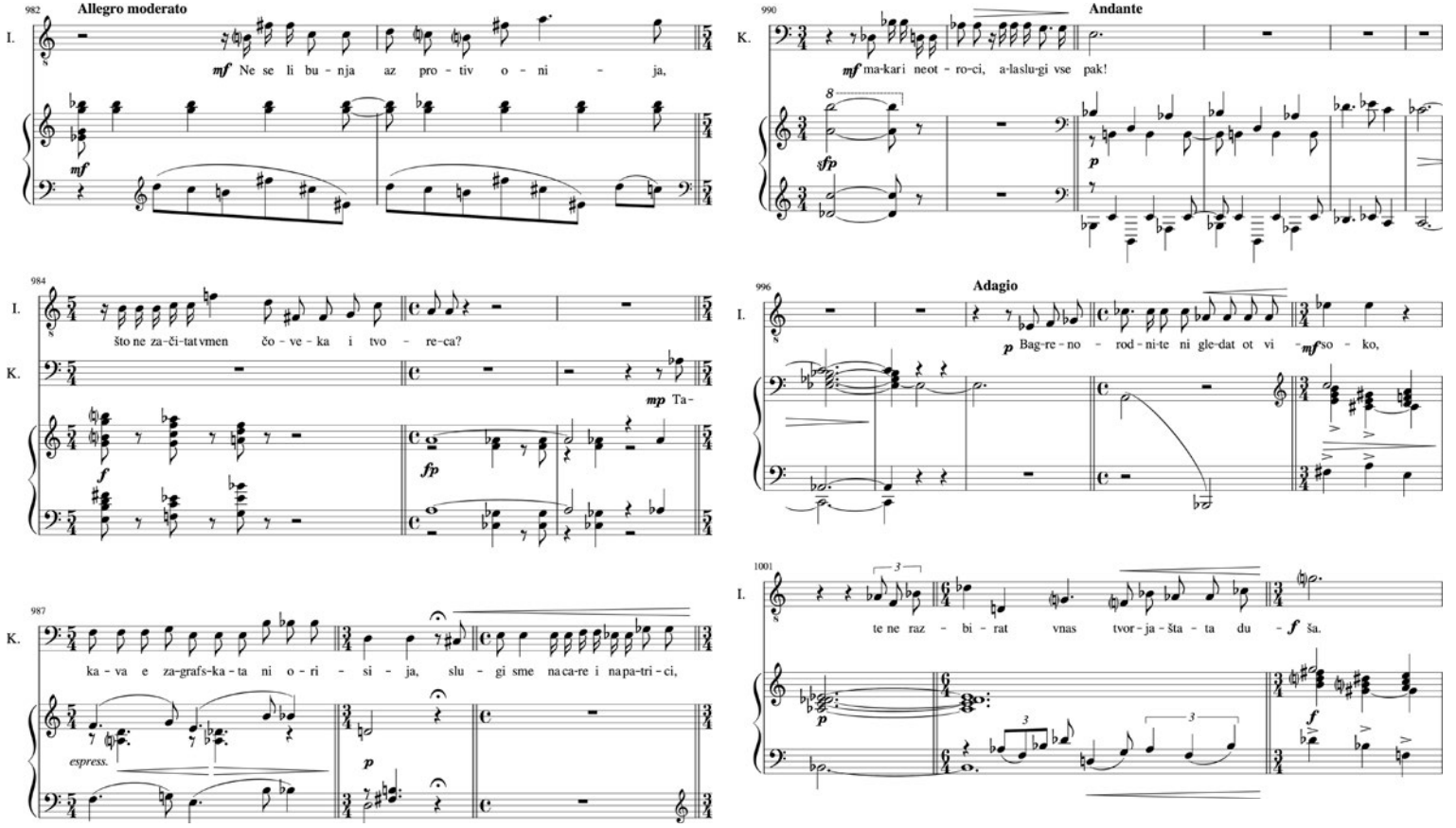


(b) Das Doppelportrait des Stifterpaares Desislava und Sebastokrator Kalojan
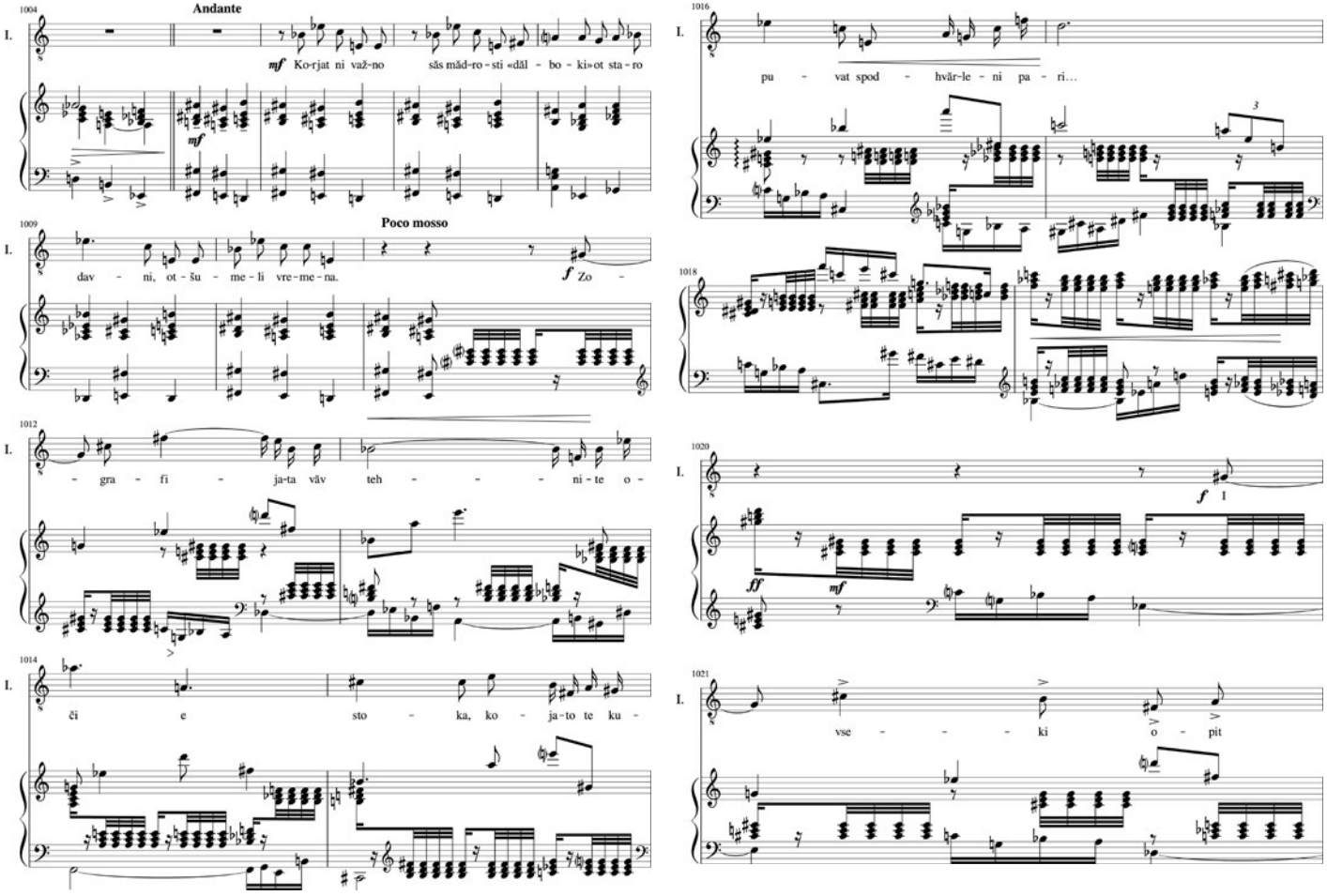
Abbildung 4: Die beiden Doppelportraits an der Nordseite der Kirche von Bojana wurden von einem namenlosen Zoographen im Jahr 1259 gemalt
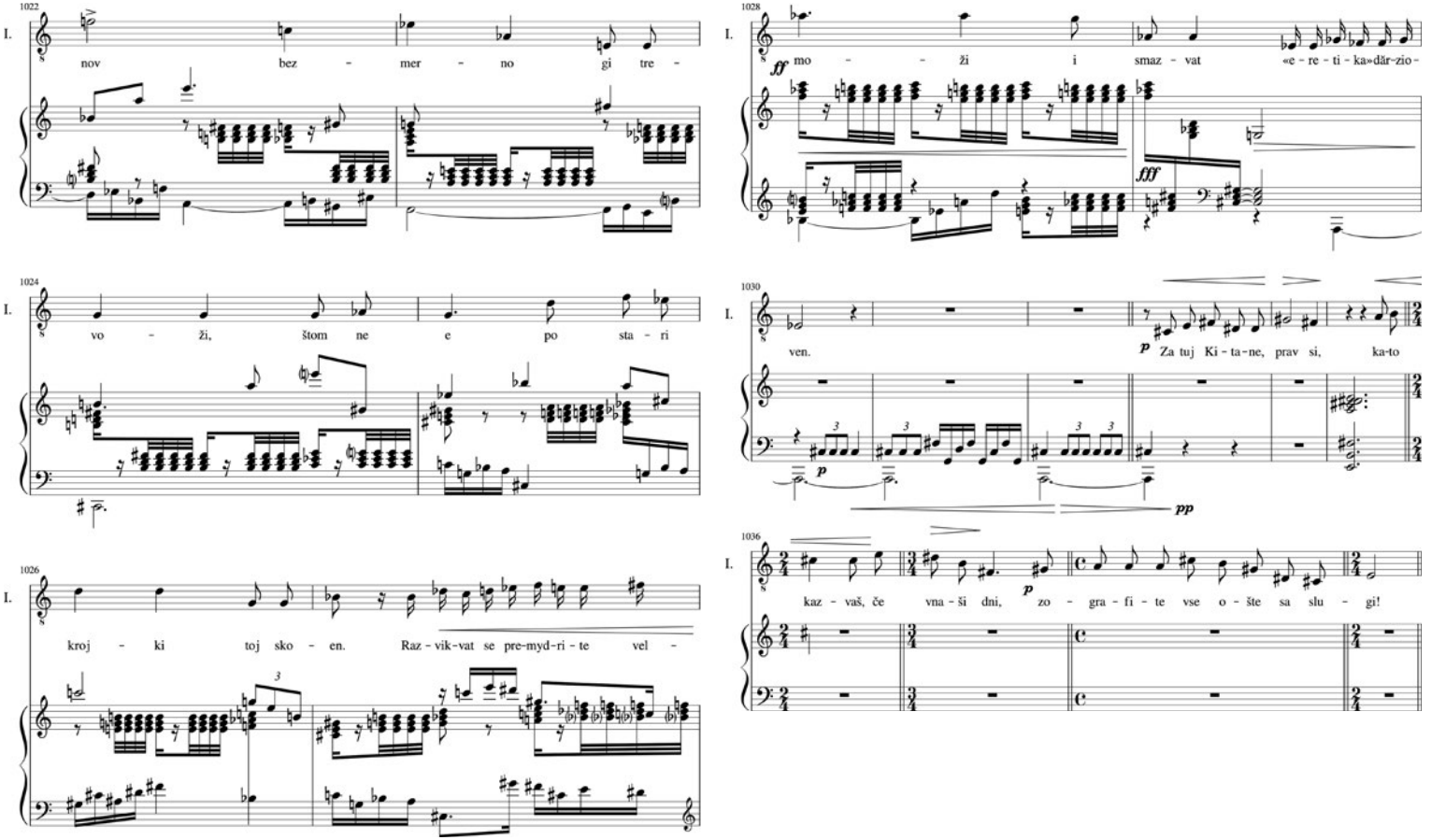
mundung durch den Staat voneinander gelöst hat – nur um sie in der Parallelität des marxistischen Bau-Überbau-Schemas wieder zusammenzuführen. In Ilievs Oper soll die Zoographenkunst wiederum mehr sein als nur ihr ökonomischer oder epistemischer Wert einer korrekten Widerspiegelung von Produktionsverhältnissen – sei's im Mittelalter, sei's im 20. Jahrhundert. Wenn sie auch in einer Beziehung zur Ökonomie stehen kann, soll diese Ökonomie des Musiktheaters – wie auch die sie verteilende fürstliche Macht – doch kein Mitspracherecht in künstlerischen Belangen erhalten: Probleme des Kanons, der verfügbaren und sanktionierten künstlerischen Mittel, des Darstellbaren und dergleichen Dinge mehr seien stattdessen kunstimmanente Probleme, für die im fünften Bild des *Meisters von Bojana* der Rat der Zoographen auf dem Marktplatz vor der Kirche zuständig ist. – In der Lebenswirklichkeit der Volksrepublik Bulgarien beschäftigen sich damit wiederum Komponisten und Musikwissenschaftler in Sitzungen des Komponistenverbands und in der Publizistik. Die Krise der Perestrojka lehrt dann: Es kann zwar noch über Musik gesprochen und geschrieben werden, aber es darf nicht mehr ausschließlich um Musik gehen. So wird aus diesen Musiktheaterkompositionen des bulgarischen Sozialismus das Kunstwerk seines Untergangs, nach dessen Ende sie genauso verschwunden sind wie das Geld, das sie einmal ermöglicht hat.



Notenbeispiel 1: Konstantin Iliev, *Der Meister von Bojana*, T. 969–1039


982
Allegro moderato
I.
mf Ne se li bu - nja az pro - tiv o - ni - ja,
mf
984
I.
što ne za-či-tat vmen čo - ve - ka i tvo - re-ca?
K.
mp Ta-
f
fp
987
K.
ka - va e za-grafs-ka - ta ni o - ri - si - ja, slu - gi sme na-ca-re i na-pa-tri - ci,
espress.
p
990
K.
Andante
mf ma-kari neot - ro-ci, a-laslu-gi vse pak!
8
sfp
p
996
I.
Adagio
p Bag-re - no - rod - ni-te ni gle-dat ot vi - mf so - ko,
1001
I.
3
te ne raz - bi - rat vnas tvor - ja - šta - ta du - f ša.
p
3
3
f


1004
Andante
I.
mf Ko-rjat ni važ-no sās mād-ro-sti «dāl - bo - ki»ot sta-ro
mf
1009
Poco mosso
I.
dav - ni, ot-šu - me-li vre-me-na.
f Zo -
1012
I.
- gra - fi - ja-ta vāv teh - - - ni-te o -
1014
I.
či e sto - ka, ko - ja-to te ku -
1016
I.
pu - vat spod - hvār-le - ni pa - ri…
3
1018
1020
I.
f I
ff
mf
1021
I.
vse - - - ki o - pit


1022
I.
nov bez - mer - no gi tre -
1024
I.
vo - ži, štom ne e po sta - ri
1026
I.
kroj - ki toj sko - en. Raz - vik - vat se pre - myd - ri - te vel -
1028
I.
ff mo - - ži i smaz - vat «e - re - ti - ka»dăr - zio -
fff
1030
I.
ven.
p Za tuj Ki - ta - ne, prav si, ka - to
p
pp
1036
I.
kaz - vaš, če vna - ši dni, p zo - gra - fi - te vse o - šte sa slu - gi!

Mag die wirtschaftliche Macht der Politik auch die Tempel der sozialistischen Kultur bauen, in denen sich die Kunst so einrichtet, dass in der Volksrepublik Bulgarien ein Wohnen möglich ist, so können die Sprachbilder aus Heideggers Fundamentalontologie derart weitergeführt werden,[78] dass eine Musikgeschichtsschreibung als Wissenschaft eine Ökonomie des Musiktheaters eben doch zu denken vermag.[79] Ihre Kompositionen würden dann den theatralischen Dialograum für ein Verhältnis von Musik und Ökonomie eröffnen, das nicht die schicksalshaften Bewegungen des Wirtschaftslebens widerspiegelt und aus der politischen Bevormundung in die Freiheit einer Kunst heraustritt, sondern als Erinnerung an die Fabrik eines Gedächtnisses dient, dessen Aktualität nach ihrem Ruin ungebrochen ist.

Problem, Forschungsfragen, Thesen

Wie bei solchen augenscheinlich naheliegenden musikhistorischen Phänomenen Theoriebildung stattfinden kann, wo sie durch die festgefahrenen Strukturen einer ausdifferenzierten Wissenschaft verstellt wird, ist hier bloß das abstrakt methodologische Problem dieser Arbeit. Bittgesuche und Sitzungsprotokolle, Budgetpläne und persönliche Schicksale – es ist ungenügend, das Verhältnis von Musik und Ökonomie im bulgarischen Sozialismus bloß zwischen den epochalen Extremen der Parteilobpreisungen und der überreizten Krisenstimmung während der Perestrojka zu verorten. Genausowenig erschöpft sich ein Ökonomiebegriff in den bloß merkantilen Mechanismen von Musikinstitutionen und Kulturmanagement: In den Künstleropern und Jahrmarktszenen des Musiktheaters schlagen die zeitgenössischen Debatten über dieses Verhältnis in ästhetische Qualität um. Was heute dann fehlt, ist ein adäquates musikwissenschaftliches Instrumentarium, mit dem sich dieses Kunst- und Diskursgrenzen überschreitende Kontinuum untersuchen lässt.

Über die Präsentation neuer und bisher unbeachteter Quellen hinausgehend sind deshalb drei Kernfragen für diese Studie formuliert worden: Erstens wurde der Frage nachgegangen, wie das Musiktheater als verstaatlichte Institution im bulgarischen Modell einer sozialistischen Planwirtschaft zu verorten ist und welchen Stellenwert diese Wirtschaftsordnung mit dem Anspruch totalitärer Kontrolle in den professionellen Kontexten des Repertoirebetriebs einnahm. Zweitens wurde die Beziehung des Musiktheaters zur weiteren Sphäre der Kunst und Kultur des bulgarischen Sozialismus daraufhin untersucht, wie sich die Produktion und ihre zeitgenössische Rezeption im Musikschrift-

78 Vgl. Martin Heidegger, „Bauen, Wohnen, Denken“, Vortrag am 5. August 1951 (Darmstädter Gespräch, Nr. 2), hochgeladen von IkarusKK am 5. Januar 2017, URL: https://youtu.be/mqSSzgg5eio (Stand: 1. Dezember 2020).

79 Vgl. Heideggers bekanntes Verdikt „Die Wissenschaft denkt nicht.“ Für die sogenannten Geisteswissenschaften hat es im Unterschied zu den Naturwissenschaften dennoch keine Relevanz. Ders., *Was heißt Denken? Vorlesung Wintersemester 1951/52*, Stuttgart: Reclam, 2010, S. 8.

tum auf die Ökonomie als gesellschaftlichen Denk- und Handlungsraum bezogen haben. Drittens ging es in der Auseinandersetzung mit der zentralen Frage darum, wie in Künstleropern und Jahrmarktszenen die Ökonomie des Musiktheaters selbst zur tätigigen Produktionsmaschine des bulgarischen Sozialismus wurde, deren Erzeugnisse selbst nach dem Zerfall des Systems noch wirksam sind.

Da die vorliegende Dissertation nicht zuletzt völlig neues Quellenmaterial zutage fördert, das bisher selbst in der landeseigenen Musikforschung noch wenig beachtet wurde, lautet die Kernthese also: Um das Musiktheater im sozialistischen Bulgarien zu verstehen, bedarf es eines Ökonomiebegriffs. Mit Blick auf die formulierten Fragen ist es wiederum angemessen, das bulgarische Musiktheater während des Sozialismus in einer These als Gedächtnisfabrik zu fassen: Der Betrieb dieser verstaatlichten Kunstform des musikszenischen Schaffens bringt in Künstleropern und Jahrmarktszenen zeitlich entrückte Handlungen auf die Bühne. Hier werden eben keine Träume an ein besseres Leben produziert, keine Geschichtsbücher der Bulgarischen Kommunistischen Partei verfasst und keine Exponate in die Vitrinen der Museen gelegt: Im Ergebnis hat der Betrieb des Musiktheaterschaffens seinen Zeitgenossen das Angebot gemacht, aus der Zusammenkunft persönlicher Trauer an ein unwiderruflich verlorengegangenes Leben vor den Stürmen der sozialistischen Modernisierung, der gemeinsam geteilten Verzweiflung über die prekäre Existenz in einer Planwirtschaft und der institutionellen Verpflichtung auf die Konstruktion von Erinnerungen zu einem verbindlichen Narrativ von Geschichte im Medium des Ästhetischen zu finden.

Mussten ihre Produkte nach dem Bankrott des politischen Systems gut 30 Jahre einer musikwissenschaftlichen Untersuchung harren, so ist die Ökonomie des Musiktheaters im sozialistischen Bulgarien doch erfolgreicher als die Wirtschaftsordnung gewesen, aus der sie hervorging: Der Rezeption erschien sie in kritischer Absicht um das traumatische Zentrum von Arbeitslager und Zwangskollektivierung zu kreisen, die Zeitgeschichtsschreibung der Musik weiß von ihrer ungebrochenen Aktualität im Denken und Handeln der Menschen nach dem Ruin des Sozialismus zu berichten.

Gliederung

Als Forschungsbericht und methodisch-theoretische Reflexion auf die Tatsache, wie ein bisher unbekanntes Quellenmaterial gehoben werden und zugleich angemessen untersucht werden kann, ist das folgende Kapitel gedacht. Nachdem hier zentrale konzeptionelle Einsichten vorgestellt, Begriffe definiert und Ausblicke auf das Kommende gegeben wurden, besteht der Hauptteil dieser Arbeit aus drei größeren Abschnitten.

Der erste Teil legt den Schwerpunkt auf das Musiktheaterschaffen aus einer institutionsgeschichtlichen und kulturgeschichtlich kontextualisierenden Perspektive. Kapitel 1 widmet sich der Oper vor dem Hintergrund des strukturbildenden Gedankens einer Fa-

brik-Hütte im Kunst- und Kulturschaffen der Volksrepublik Bulgarien. Als semiotisches Ensemble übersteigt Musiktheater so die Grenzen von Notentext und Bühnenbild, um in der Körper und Geist affizierenden Gedächtnisfabrik den gemeinsamen Erfahrungshorizont des neuen sozialistischen Menschen zu schmieden. Im Anschluss daran geht das zweite Kapitel exemplarisch dem Betrieb des Sofioter Opernhauses nach, das als älteste und größte Institution seiner Art während des gesamten Sozialismus Vorbildcharakter hatte. Das bedeutet freilich nicht, dass es nicht selbst danach strebte Organisationsmodelle aus der Sowjetunion zu emulieren: An einer internen Krisensituation von 1954 wird deutlich, wie Oper als Fabrik funktionieren konnte.

Die Regulierung und Regierung der Ökonomie des Musiktheaters schlägt im zweiten Teil auf die detailliertere Betrachtung kompositorischer Arbeit um. Diese wird in den Diskursen wie auch in der musikalischen Faktur gleichsam mechanisiert, um den Forderungen des Fabrikbetriebs als ein Mechanismus beizukommen und kann so zugleich von den Zeitgenossen als Automat konzipiert werden, der seine wesentlichen Impulse aus dem Filmmusikschaffen erhält.

An den beiden konkreten Fällen von Künstleropern und Jahrmarktszenen lässt sich schließlich der zentrale Komplex zeigen, der aus der Gedächtnisfabrik des bulgarischen Sozialismus hervorgegangen ist: Während die Selbstreflexivität und Gesellschaftskritik der Künstleroper leicht den Bogen zu einer tiefergehenden Problematisierung des kompositorischen Schaffens und der eigenen Prekarität schlug, wurden Jahrmarktszenen zum Inszenierungsraum von entsprechend ökonomischen Handlungs- und Denkfiguren überhaupt, weil hier vom Tauschhandel über die Geldwirtschaft bis hin zur charismatisch motivierten Geschenkgabe alles vertreten war, was die historischen Stoffe dieser Musiktheaterkompositionen wie auch die Gegenwart des bulgarischen Sozialismus gestattete.