

Essay:

GAB ES EINE “POLITISCHE ÖKONOMIE DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS“? DIE BASIS DES STALINISTISCHEN KULTURMANAGEMENTS UND DER ÜBERBAU DER „SOWJETISCHEN OPER“ AM BEISPIEL DES MOSKAUER BOLSHOI-THEATERS (1930ER JAHRE)¹

Von Alexander Golovlev

Abstract In this essay, theatre management and economic structure in the Bolshoi Theatre are investigated, firstly as elements of Stalinist cultural policies, and secondly as an expression of the Bolshoi's institutional and economic subjectivity. Promoted to the stage of “Soviet opera”, and failing this task, the house nevertheless developed a highly functional and numerically efficient economy, based on a larger number of performances and a higher attendance rate than most other European cases. As it emerges from the Bolshoi's financial reports, economies of scale explain much of the theatre's economic performativity. At the same time, salaries remained unequal and often modest, and premieres extremely rare. Moreover, despite external inflationary pressures of the economy of industrialisation, the Bolshoi showed remarkable organisational resilience. Its central position in the Stalinist cultural outlook undoubtedly secured it the attention from the party-state, creating a unique cultural and economic object within the Soviet cultural industry: very expensive and privileged, yet performing better than most of its contemporaries, in democracies and dictatorships alike.

In diesem Essay werden das Theatermanagement und die Wirtschaftsstruktur im Bolschoi-Theater untersucht: erstens als Bestandteile der stalinistischen Kulturpolitik, und zweitens als Ausdruck der institutionellen und wirtschaftlichen Subjektivität des Bolschois. Während das Haus zur Schaubühne der „sowjetischen Oper“ aufstieg, was aber letztendlich scheiterte, entwickelte es eine sehr funktionelle und quantitativ effiziente Wirtschaft, die auf einer, verglichen mit anderen europäischen Fallbeispielen, bedeutenderen Anzahl von Aufführungen und größeren Besucherfrequenz basierte. Wie aus den untersuchten Quellen hervorgeht, erklären Skaleneffekte den Großteil der ökonomischen Performativität des Bolschois. Gleichzeitig waren die Verdienste ungleich und oft bescheiden, und Ur- bzw. Erstaufführungen äußerst selten. Mehr noch, trotz inflationären Drucks der in Industrialisierung begriffenen Wirtschaft zeigte das Bolschoi bedeutende organisationale Widerstandsfähigkeit. Seine zentrale Stellung im stalinistischen Kulturgefüge sicherte dem Haus zweifelsohne die Aufmerksamkeit seitens des Parteistaates. Damit wurde ein einzigartiges Wirtschafts- und Kulturobjekt innerhalb der sowjetischen Kulturindustrie geschaffen: sehr kostspielig und privilegiert, aber auch eine bessere Performanz aufweisend als die meisten zeitgenössischen Institutionen, sowohl in Demokratien als auch in Diktaturen.

Keywords: theatre management, theatre economy, Socialist Realism, Bolshoi Theatre

¹ Essay zur Quelle: Auszüge aus Jahresberichten des Moskauer Bolschoi-Theaters. Tabellarische Darstellung der Eigeneinnahmen, Gesamtausgaben und Selbstfinanzierung mit jährlichen Dynamiken (Δ , %) (1929/30-1941), in: Themenportal Europäische Geschichte, 2022, URL: <<https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-76587>>.

Einleitung: Ist Oper noch relevant für die Zeitgeschichte, und besitzt ein Operntheater eine „politische Ökonomie“?

Operntheater waren nicht das erste, woran man 1917 in Verbindung mit der künftigen kommunistischen Gesellschaft dachte. Unter Lenin musste die Kunst des *ancien régime* zuerst um ihre Existenz bangen, um nur wenige Jahre später in eine (zumindest finanziell) abgesicherte Lage zu gelangen. Die Oper führte eine (un)friedliche Koexistenz mit den spektakulären Kampagnen gegen Formalismus 1936 und 1948, und gerade das Bolschoi (in dem Dmitrij Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* und Vano Muradeli's *Die große Freundschaft* uraufgeführt wurden) fand zu der wenig beneidenswerten Prominenz. Der im Januar 1936, nach Stalins persönlichem Besuch der Oper in *Prawda* erschienene Artikel verurteilte *Lady Macbeth* wegen ihrer erotischen Thematik und radikalen Orchestrierung. Viele prominente Kritiker, die die Oper gerühmt hatten, mussten ihre Worte publik zurücknehmen. 1948 fasste das Politburo einen speziell der Oper *Die große Freundschaft* gewidmeten Beschluss, indem Muradeli sowie eine Reihe sowjetischer Komponisten in scharfen Tönen des Formalismus bezichtigt wurden. Sie mussten anschließend öffentlich Reue bekunden und den Weg zu „realistischer“ Kunst „suchen“.

Bolschois Sonderstellung im russischen Kulturleben hatte ja schon lange zu einem bedeutenden Teil politischen Charakter,² und seine räumliche Nähe zum Kreml machte das Theater auch für partei- bzw. staatspolitische Veranstaltungen einsetzbar, etwa für Komintern-Kongresse. Trotz seiner Exponiertheit war das Haus selbst von den antiformalistischen Kampagnen allerdings kaum betroffen, und seine wirtschaftliche Lage verbesserte sich unter Stalin von Jahr zu Jahr, vor allem dank der großzügigen Subventionen aus der Staatskasse. Diese Divergenz des Politischen und des Wirtschaftlichen scheint paradox, ist aber, wie ich zu zeigen versuche, eine logische Konsequenz der stalinistischen Opernpolitik. Doch war die Sowjetunion hier wirklich ein Außenseiter? Ist die sowjetische Kulturpolitik *vor allem in ihrer wirtschaftspolitischen Dimension* ein Einzelfall? Können gerade deswegen typologische Parallelen zu anderen empirischen Settings (totalitäre Regime in Deutschland und Italien – aber auch die Dritte Republik in Frankreich) hergestellt werden? Wenn ja –inwiefern?

Der Essay plädiert über die nationalen Grenzen hinweg für eine europäische Perspektive, indem Operntheater als genuin *europäisches*, transnationales Phänomen verstanden wird. Dabei können die verschiedenen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für seine Entwicklung im 20. Jahrhundert den Nährboden für eine systematische Reflexion bieten,

² Solomon Volkov, *Bol'soj teatr: kultura i politika*, Moskau 2018.

nämlich über institutionelle Entwicklungen der Opernhäuser und ihre Wechselwirkungen mit außertheatralischen Akteuren.

Was ist eine sowjetische Theaterpolitik? Forschungsstand und Perspektiven

Trotz aller Spezifika des Sowjetregimes – und das ist von vornherein zu unterstreichen – bleibt im 20. Jahrhundert eine Kernfrage des Theatermanagements zentral: die der aufgrund der Inflation und der ungleichmäßig verteilten Arbeitsproduktivität sinkenden Wirtschaftlichkeit.³ Konnte man in Italien oder Frankreich zu Lebzeiten von Rossini und Verdi Opernhäuser durchaus profitabel betreiben, und stiegen manche von ihnen zudem zu Ikonen des Staates und der Nation auf, so verschlechterte sich nach dem Ersten Weltkrieg die wirtschaftliche Lage der Theater dramatisch. Überall wuchsen die Ausgaben deutlich schneller als die Einnahmen. Not und Elend in weiten Teilen Europas sowie Konkurrenz zur wachsenden Filmindustrie waren ernste Bedrohungen der Theateretats. Wenn das Publikum als kollektiver Theaterträger nicht mehr ausreichte, wandten sich viele Direktoren dem Staat zu und ersuchten bei Kultur-⁴ und Finanzbehörden um regelmäßige Subventionen – die Abhängigkeit vom Staat ist bei weitem kein Alleinstellungsmerkmal des Totalitarismus oder des sowjetischen Kommunismus. Eine expansive Kulturpolitik, die Bildungseinrichtungen und demokratiepolitische Kulturinstrumente massiv aufwertete, führte auch zur Vergesellschaftlichung und Verstaatlichung der „alten Kunst“, etwa großer Museen und Theater.⁵ Die deutsche und österreichische Sozialdemokratie ließ sich vom Argument des Prestiges und des „symbolischen Kapitals“ (*avant la lettre*) überzeugen und führte die großen (Hof-) Operntheater in Berlin, München und Wien in Staatsbesitz über. Doch auch die neuen republikanischen Regierungen, mit ihren kriegsbedingt leeren Kassen, taten sich mit großen Defiziten der Opernhäuser schwer.

Das Gleiche geschah nach dem Sturz der Monarchie in Russland, als nach der Februarrevolution die kaiserlichen Theater in Petrograd und Moskau einem der provisorischen Regierung verantwortlichen Kommissar (Fjodor Batjuschkow) untergeordnet wurden. Viel konnte er in den wenigen Monaten der Russischen Republik nicht (mehr) tun. Die

³ William Baumol / William J. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma – A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, New York 1966; Philippe Agid / Jean-Claude Tarondeau, *Gouvernance et performances: Une analyse historico-économique de l'Opéra national de Paris*, in: *Revue française de gestion*, 188/189 (2008): S. 239–269; dies., *The Management of Opera: An International Comparative Study*, London 2010.

⁴ Zwar wurde das erste Kulturministerium (in der UdSSR) erst 1953 geschaffen, trotzdem beförderte das Revolutionszeitalter nach dem Krieg eine gezielte Auseinandersetzung des demokratischen Staates mit den schönen Künsten; dazu: Hannes Siegrist / Thomas Höpel, *Politische und gesellschaftliche Funktionen von Kunst in Europa (19. und 20. Jahrhundert)*, in: *Themenportal Europäische Geschichte* (2020), URL: <<https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-50320>>.

⁵ Thomas Höpel, *Geschichte der Kulturpolitik in Europa: vom nationalen zum europäischen Modell*, in: Matthias Middell (Hrsg.), *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Hannes Siegrist zum 60. Geburtstag*, Leipzig 2007, S. 184–205, hier S. 190.

Bolschewiken entschieden sich nach der Oktoberrevolution ebenfalls für die Beibehaltung der großen Opern, wenngleich diese, als lebendige Symbole der Monarchie und der kulturellen Hegemonie des Adels und Großbürgertums, für das neue Regime ein eher unliebsames Vermächtnis darstellten und es diesem recht kritisch gegenüberstand. Trotz Lenins (teilweise parteipolitisch begründeten) Einsprüchen setzte sich der zielbewusste und theaterliebende Volkskommissar (*narodnyi komissar – narkom*) für Aufklärung, Anatolij Lunatscharskij,⁶ 1919 und 1922 dezidiert und erfolgreich für die ehemaligen kaiserlichen Hoftheater ein. Wenngleich in der reichen Historiographie der frühen sowjetischen Kulturpolitik unterschiedlich gewertet, war die Rettung des Bolschois keine Dauerlösung; eine Schließung konnte allein durch den Schlaganfall Lenins verschoben (und vereitelt) werden.

Erst mit der Großen Wende (*welikij perelom*) Ende der 1920er-Jahre erhielten die Theater scheinbar eine Existenzberechtigung, sowohl im ideologischen als auch im bürokratischen Apparat. Die Theaterpolitik Stalins zielte auf bewusste Abkehr von Verwaltungspraxen, wie sie sich in der Zeit Lenins herauskristallisiert hatten. So wurden das Bolschoi und das Moskauer Akademische Theater (*MChAT*) bereits 1930 aus dem Geltungsbereich des Volkskommissariats für Aufklärung (*Narkompros*) herausgelöst und einer halboffiziellen Regierungskommission unter dem persönlichen Vorsitz Stalins und Avel Jenukidzes gegenüber verantwortlich gemacht.⁷ 1936, wenige Tage nach der parteistaatlichen Verurteilung der Premiere von *Lady Macbeth*, wurde das Komitee für künstlerische Angelegenheiten (*Komitet po delam iskusstv, KDI*) geschaffen,⁸ dessen Vorsitzender, Platon Keržencev,⁹ auch die Staatstheater überwachte. Damit wurde die Macht des *Narkompros* über das Kulturleben gebrochen (*Narkom* Alexander Bubnov, der *Lady Macbeth* unterstützt hatte, wurde später selbst Opfer der Repressionen).¹⁰ Im Komitee wurde eine Haupttheaterverwaltung (*Glavnoe teatral'noe upravlenie, GUT*) eingerichtet, von der eine Abteilung direkt die bundesunmittelbaren (*sojuznogo podčinenija*)

⁶ Siehe Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge 2002.

⁷ Beschluss des Zentralkomitees vom 10.5.1930: *Postanovlenie Politbjuro ZK VKP(b) o peredače Bol'sogo teatra v vedenie ZIK*, No. 126, 10. Mai 1930, in: Leonid Maksimenkov (Hrsg.), *Muzyka vmesto sumbura: kompozitory i muzykanty v strane sovetov*, Moskau 2013, S. 84.

⁸ *Postanovlenie Politburo TsK VKP(b) Ob organizacii vsesoiuznogo Komiteta po delam iskusstv*, in: A.N. Jakovlev, ed, *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b)- VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953*, Moskau 1999, S. 281. *Polozhenie o Komitete po delam iskusstv pri Sovnarkome Soiuza SSR, 25.9.1936*, in: *Spravočnik rukovodjaščich materialov Komiteta po delam iskusstv pri SNK Sojuza SSR*, Moskau und Leningrad 1941, S. 5–12. V.I. Ivkin, *Gosudarstvennaja vlast' SSSR. Vyssie organy vlasti i gosudarstvennogo upravlenija i ich rukovoditeli. Istoriko-bibliografičeskij spravočnik*, Moskau 1999, S. 164. N.L. Golovkina, *Sozdanie i deiatel'nost' Komiteta po delam iskusstv SSSR (vtoraja polovina 30–ch gg. XX v.)*, in: *Istoriki razmyšljajut* 6 (2003), S. 28–38.

⁹ Befehl Nr. 1 des Komitees für künstlerische Angelegenheiten, 19. Januar 1936. GARF (Staatliches Archiv der Russischen Föderation), fond 3316m opis' 28, delo 976, list 88.

¹⁰ Lev (Leonid) V. Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki: stalinskaja kul'turnaja revolucija*, Moskau 1997, S. 10, 38–39, 49.

wichtigsten Theater Moskaus und Leningrads (es waren zu unterschiedlichen Zeiten 11 bis 14) kontrollierte.

Der Epochenbruch war klar. Bereits im April 1932 erließ das Zentralkomitee (ZK) der KPdSU den „Beschluss über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen“.¹¹ Diese Gleichschaltung gilt als der eigentliche Anfang der sozialistisch-realistischen Periode in der sowjetischen Kunst (Katerina Clark u.a.).¹² „Sozialistischer Realismus“ war dabei nicht unbedingt klar definiert, was dem Parteistaat weitere Druck- und Maßregelungsmöglichkeiten bot. Als seine Wesensmerkmale in der Musik gelten ideologische Linientreue, Realismus, Nationalismus, Ansprechpotenzial für ein Massenpublikum, hohe technische (handwerkliche) Qualität und (kontrollierte) Innovationen.¹³ Innerhalb der gesteuerten Kunst brauchte die Regierung loyale und talentierte Ausführende eines ihrer Prestigeprojekte: der Schaffung der neuen „sowjetischen Oper“.¹⁴ Diese nahm innerhalb der im Vergleich zu den 1920er-Jahren nationalkonservativen Ausrichtung der stalinistischen Kulturpolitik, wie etwa der Aufwertung der Geschichte des russischen Kaiserreiches und der Rückkehr der Klassiker (zum Teil mit Bevorzugung nationalistischer Tendenzen),¹⁵ eine zentrale Stellung ein.

Gerade das Bolschoi sollte zum Schauplatz des Aufstiegs und Niedergangs dieses Großprojektes werden; es ist gekennzeichnet durch die vernichtenden ZK-Beschlüsse von 1936, 1948 und 1951,¹⁶ die sich direkt auf seine Premieren bezogen.¹⁷ Als Hofoper des

¹¹ V.S. Židkov, *Kul'turnaja politika i teatr*, Moskau 1995, S. 205. Eine wichtige musikpolitische Schnittstelle war die Auflösung der zwei rivalisierenden Organisationen im sowjetischen Musikleben der 1920er Jahre – RAPM (Russische Assoziation proletarischer Musiker) und ASM (Assoziation für zeitgenössische Musik) – die 1932 zugunsten einer noch zu schaffenden Union der Sowjetkomponisten abgeschafft wurden.

¹² Katerina Clark, *Socialist Realism in Soviet Literature*, in: Neill Cornwell (Hrsg.), *The Routledge Companion to Russian Literature*, London 2001, S. 174–183, hier S. 174–177. Siehe Katerina Clark u.a. (Hrsg.), *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917–1953*, New Haven, CT 2007.

¹³ So der sowjetische Komponist Dmitrij Kabalewskij, zitiert in: Marina Frolova-Walker, *Stalin and the Art of Boredom*, in: Michaela G. Grochulski u. a. (Hrsg.), *Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts: internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal 28./29.4.2004*, Tagungsband, 1. Aufl. Mainz 2006, S. 252–276, hier S. 267 (Erstdruck in: *Twentieth-Century Music* 1:1 (2004), S. 101–124).

¹⁴ Yekaterina Vlasova, *The Stalinist Opera Project*, in: Patrice Zuk und Marina Frolova-Walker (Hrsg.), *Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery*, Oxford 2017, S. 164–187; Marina Frolova-Walker, *The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin*, in: *Cambridge Opera Journal* 18:2 (2006), S. 181–216; Philip Ross Bullock, *Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s*, in: *Cambridge Opera Journal* 18:1 (2006), S. 83–108; Irina Kotkina, *Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera*, in: *Revue des études slaves* LXXXIV–3–4 (2013), S. 505–518.; dies., *Reinterpreting Nationalism. Classical Opera as an Instrument of Soviet Expansion*, in: Linda Erker u.a. (Hrsg.), *Update! Perspektiven zur Zeitgeschichte (Zeitgeschichtstage 2010)*, Innsbruck usw. 2011, S. 289–295; Birgit Menzel, *Belkanto am Fließband: Die sowjetische Oper als Traum einer modernen Nationaloper*, in: Renate Hansen-Kokoruš / Angela Richter (Hrsg.), *Mundus narratus: Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main 2004, S. 437–453. Ferner sei auf Werke Evgeny Dobrenkos und Anna Ganzhas verwiesen.

¹⁵ Cf. Kevin M. Platt und David Brandenberger (Hrsg.), *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*, Madison 2006; Pauline Fairclough, *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin*, New Haven 2016.

¹⁶ Ekaterina Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke*, Moskau 2010.

¹⁷ Ebd., S. 167–187.

Stalinismus wurde das Theater zwar nie angetastet,¹⁸ sehr wohl aber dem Parteistaat noch weiter unterworfen. Das war aus meiner Sicht der Kern der Strategie des stalinistischen Regimes, das in diesem Fall statt extremer Gewalt auf Kontrolle durch einen ausgebauten bürokratischen Apparat setzte.

Die Macht der Partei übte sich ferner über ein relativ wenig beleuchtetes Relais aus: eine dramatische Abschwächung des Theaterdirektors. Lunatscharskijs politische Patronage war früher an die Führungsqualitäten von Jekaterina Malinowskaja gekoppelt gewesen, die wahrscheinlich erste weibliche Operndirektorin in Europa. Im Juni 1941 hingegen war der Posten eines ständigen Direktors unbesetzt: Das Haus verlor seine Stimme gegenüber den Kulturbehörden, eine – europaweit! – einzigartige Situation. Durch wachsende Zuschüsse, sollte sich das Bolschoi den politischen Wünschen der Regierungsspitze besser beugen.

Nach dieser notwendigerweise politischen Einführung wird dem Theatermanagement stalinistischer Prägung von innen nachgegangen. Dabei werde ich folgende Fragen ansprechen: 1) Welche Wesensmerkmale sind für das sowjetische Bolschoi als Kultur- und Wirtschaftssubjekt charakteristisch? 2) Welche Zusammenspiele ergeben sich zwischen Politik „von oben“, Schirm- bzw. Vorherrschaft und kulturpolitischer Anpassungsfähigkeit seitens der Künstler? 3) Wie lässt sich der Stalinismus im Kontext der russischen und sowjetischen Geschichte einerseits und gegenüber anderen „Opernstaaten“, primär in Mittel-, Süd- und Westeuropa andererseits, ansiedeln?

Die Antworten auf diese Fragen werden mithilfe des vollständig erhaltenen Bestandes der Finanzabteilung ausgearbeitet, eines bisher kaum erschlossenen (geschweige denn ausgewerteten) Quellenmassivs, das im Russischen Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst (RGALI) vorliegt. Die diesem Beitrag zugrundeliegende tabellarische Darstellung wurde anhand der Jahresberichte zusammengefügt, die seit dem Ende der 1920er-Jahre von der Finanzabteilung des Bolschois regelmäßig erstellt wurden und im RGALI in chronologischer Reihenfolge zugänglich sind. Dieser exzellente Erhaltungszustand ist aufgrund des Weltkriegs und der politischen Umbrüche der 1930er bis 1950er Jahre auch im europäischen Kontext eine Ausnahmeerscheinung.

Dennoch gibt es einige methodologische Hürden, auf die es einzugehen gilt. Die erste Frage ist natürlich jene der Glaubwürdigkeit der Bolschoi-Daten. Wenngleich diese Statistiken nur in Einzelfällen mit unabhängigen Datenquellen verifiziert werden konnten (staatliche Audits wurden erst später während des Krieges durchgeführt), mussten die Kulturbehörden über die 1930er-Jahre hinweg keine unerwarteten Finanzlöcher stopfen. Die formale Qualität der Finanzpläne und -berichte hat sich übrigens gegenüber den 1920er-Jahren sichtlich verbessert (konsequente Methodologie, Detailreichtum), und kennt auch im europäischen Vergleich (nicht

¹⁸ Ebd., S. 226.

zuletzt dank des ausgezeichneten Erhaltungszustandes), nur wenige zeitgenössische Beispiele. Dennoch konnte ich die Problematik der äußeren Quellenkritik nicht vollständig aufheben und musste mich auf die Stimmigkeit der Daten, und auf gelegentliche Überprüfung durch andere Quellen (Dokumente der staatlichen Kontrolle, siehe unten) verlassen.

Die angesprochenen Quellen sollen hier einem breiteren, vor allem nichtrussischsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden und somit zu weiterer Diskussion über eine *europäische* Theatergeschichte (in der etwa theaterwissenschaftliche, kultur-, politik- und wirtschaftsgeschichtliche Methoden ihren Platz haben werden) im 20. Jahrhundert beitragen.

Zur Budgetstruktur des Bolschois: die Gretchenfrage des Theatermanagements

Wie in der sowjetischen Wirtschafts- und Kulturpolitik generell, wird auch in den Finanzberichten des Theaters eine Zäsur um 1929/30 sichtbar. Der Übergang zur Fünfjahresplanung hat für die finanzielle Gebarung der Theater die Standardisierung der Jahresberichte und eine Stabilisierung bzw. schrittweise Erhöhung staatlicher Subventionen gebracht. Diese wiederum speisten sich aus den im Zuge der Finanzreform 1930 massiv erhöhten Steuereinnahmen (die freilich in erster Linie für die Schwerindustrie vorgesehen waren).¹⁹ Dabei wurden alle sowjetischen Institutionen auf ein Finanzjahr Januar-Dezember angewiesen (und nicht ein „Märzjahr“ bzw. Opernsaisons), was einige Anpassungen erforderte.

Die Ausgaben für „Kultur“ ließen sich darüber hinaus im sowjetischen Haushalt nicht immer einfach identifizieren, zumal sich die Methoden und die Zusammensetzung der jeweiligen statistischen Übersichten unterschieden. Generell waren im 1. und 2. Fünfjahresplan zwischen 11 und 15 Prozent des Bundeshaushalts für „Aufklärung“ (d.h. in erster Linie Bildung, und erst dann Kunst und Kultur als *beaux arts*) vorgesehen (Tendenz steigend). Für „Kultur“ im engeren Sinne hat Valentina Muzyčuk einen relativ stabilen Satz von 1 Prozent für die gesamte sowjetische Periode errechnet.²⁰ Dies sollte zur Wirtschaftlichkeit der Kulturinstitutionen beitragen, von der die privilegierten Operntheater einigermaßen ausgenommen waren.

Tabelle 1: Orientierungsdaten zur sowjetischen Budgetpolitik, 1929-1937²¹

Jahr	Bundshaushalt (Rubel)	Aufklärung (Rubel)	Anteil (%)
1929/30	18.360,5	2.342,5	12,7
1931	25.097	2.830,3	11,3

¹⁹ I.V. Karavaeva, *Evolucija teorij i praktiki socialističeskoj industrializacii*, in: L.I. Abalkin (Hrsg.), *Ėkonomičeskaja istorija SSSR*, Moskau 2007, S. 110–156, hier S. 113.

²⁰ V. Ju. Muzyčuk, *Razvitie kulturny v sovetskij period*, in: *Ėkonomičeskaja istorija SSSR*, S. 220–256, hier S. 248.

²¹ Daten: *Gosbjudžet SSSR 1918–1937: Statističeskij sbornik*, Moskau 1955.

1932	37.995,1	3.817,2	10
1933	42.080,6	4.934,9	11,7
1934	55.444,7	6.325,1	11,4
1935	73.571,7	8.804,6	11,9
1936	92.480,2	13.905,4	15
1937	106.238,3	16.454,7	15,5

Im Allgemeinen verfügte der Sozialistische Realismus doch über bedeutende finanzielle Zuwendungen. Dies war zweifellos ein wichtiger Impuls zur Loyalitätsbildung innerhalb der künstlerischen Berufe: So war ihre Abhängigkeit vom Staat nicht ausschließlich durch den eventuellen Verlust der Stelle und die Möglichkeit der Berufsausübung bedingt. Vielmehr sollten Dotationen zu einer „sanften“ Stärkung der Konformität führen. Es stellt sich daher die Frage, ob dies im Bolschoi sichtbar wird.

Tabelle 2: Eigeneinnahmen, Gesamtausgaben und Selbstfinanzierung mit jährlichen Dynamiken (Δ , %) ²²

Jahr	Eingeneinnahmen (Rubel)	Δ (%)	Ausgaben (Rubel)	Δ (%)	Selbstfinanzierung (%)
1929/30	2.775.391	100	4.360.118	100	63,65
1931	4.548.375	63,88	5.603.246	28,51	81,17
1932	6.613.000	45,39	7.962.000	42,1	83,06
1933	8.612.000	30,23	14.827.500	86,23	58,08
1934	11.183.552	29,86	13.711.498	-7,53	81,56
1935	12.565.400	12,36	16.669.400	21,57	75,38
1936	13.998.000	11,4	17.098.000	2,57	81,87
1937	16.970.500	21,24	18.131.800	6,05	93,60
1938	15.486.900	-8,74	20.913.300	15,34	74,05
1939	15.768.800	1,82	22.645.800	8,28	69,63
1940	15.820.900	0,33	23.792.600	5,06	66,50
1941	7.609.000	-51,91	21.753.000	-8,57	34,98

Was kann man aus diesen Statistiken schließen? Ich würde auf mehrere Prozesse verweisen. Der starke prozentuale Zuwachs des Geldumlaufes Anfang der 1930er-Jahre (im Vergleich zu 1928-1929) deutet auf den (objektiv vorhandenen) inflationären Druck hin, der nur für die Jahre 1935/36 halbwegs stabilisiert werden konnte. ²³ Diese Geldmenge ist eine der Begleiterscheinungen des krisenhaften Zustandes in der durch die forcierte Industrialisierung überforderten sowjetischen Wirtschaft. ²⁴

²² Quelle: Finanzberichte des Bolschois, RGALI 648/2/1266–2400; 967/3/1583, 1891; 967/7/5–1623 (Auswahl); vgl. Anhang.

²³ Robert W. Davies, Changing Economic Systems: An Overview, in: Robert W. Davies, Mark Harrison und S. G. Wheatcroft (Hrsg.), The Economic Transformation of the Soviet Union 1913–1945, Cambridge 2012, S. 1–23, hier S. 19–20.

²⁴ Robert W. Davies, The Soviet Economic Crisis of 1931–1933, Birmingham 1976; ders., The Industrialisation of Soviet Russia, Bd. 1–3.

Betriebswirtschaftlich gab es ebenfalls interessante Entwicklungen. Bemerkenswerterweise ging mit dem Übergang zur jährlichen Planung 1930/31 eine massive Steigerung der Einnahmen (Verkauf der Eintrittskarten bzw. Abonnements) einher, wobei die Ausgaben im Vergleich weniger gewachsen sind. Allerdings ist eine massive Erhöhung der Ausgaben 1933 festzustellen (ein Krisenjahr in der sowjetischen Wirtschaft, vor allem in der Landwirtschaft). Zwar wurde die Einnahmensparte erfüllt und die vom Finanzplan angepeilte und von der staatlichen Kommission direkt bestätigte Marke von 8.572.500 Rubel²⁵ geringfügig überschritten, die Ausgaben erforderten aber zwangsläufig eine quantitative Erhöhung der Subventionen (vgl. die leicht sinkende Rentabilität). Um diese Dynamiken zu erklären, werde ich im Folgenden auf die Ausgaben und Einnahmen eingehen.

Ökonomie und Spendabilität: Wofür wurden Staatsgelder aufgewendet?

Die größte Ausgabenstelle – die Personalkosten – beliefen sich auf 55 bis 60 Prozent des Gesamtbudgets, was für europäische Theater im unteren Bereich liegt (vgl. Philippe Agid und Jean-Claude Tarondeau). Bei einer Beibehaltung des Starsystems mit teuren Solist:innen bedeutete das sozialpolitisch eine relative Unterbezahlung der Arbeiter:innen im Theater. Bezeichnenderweise verdienten, laut den untersuchten Finanzberichten, die Chefdirigenten und Ballettsolist:innen bis zu 9.000 Rubel monatlich, während das Garderobenpersonal seinen Lebensunterhalt mit für ungebildete Arbeitskräfte typischen 120-200 Rubeln bestreiten musste.²⁶ In dieser „unsozialistischen“ Hierarchie spielten Patronagenetzwerke²⁷ eine wesentliche Rolle. Die interne Struktur des Bolschois blieb somit mit „kapitalistischen“ Opern im Grunde identisch, vom Starsystem zur personalintensiven Besetzung unterer Ränge, im Chor und beim technischen Personal.

Die Personalausgaben waren wesentlich durch einen Faktor gekennzeichnet, der für die gesamte Finanzstruktur des Bolschois prägend war und seine relativ gute Performanz aus meiner Sicht (mit-)erklärt. Stalins Hoftheater war deutlich größer als die meisten europäischen Opernhäuser, und auch (was aus späteren Berichten der Haupttheaterverwaltung hervorgeht) doppelt so groß wie das Kirow-Theater / GATOB, heute Mariinskij in Leningrad. In Friedenszeiten zählte das Personal des Bolschois knapp über 2.000 Beschäftigte. Das schlägt sich auf der Ausgabenseite nieder und ist andererseits für die Einnahmen (vgl. den folgenden Abschnitt) bestimmend, etwa im Leistungsverhältnis pro Aufführung. Im Allgemeinen kostete

²⁵ Protokoll Nr. 5 der staatlichen Kommission zur Leitung des Bolschois und des MChAT, 26. Oktober 1932, in: Muzyka vmesto sumbura, S. 105–106.

²⁶ Diese kaum sozialistischen Zustände wurden detailtreu festgehalten: Jurij Elagin, Ukroščenie iskusstv, Moskau 2002, S. 242–246.

²⁷ Kirill Tomoff, “Most Respected Comrade ...”: Patrons, Clients, Brokers and Unofficial Networks in the Stalinist Music World, in: Contemporary European History 11:1 (2002), S. 33–65; Vera Tolz, “Cultural Bosses” as Patrons and Clients: The Functioning of Soviet Creative Unions in the Postwar Period, ebd., S. 87–105.

das Personal verhältnismäßig wenig, und relative Einsparungen im Personalwesen waren für die Budgetstruktur von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Was könnte im Bolschoi noch zu Buche geschlagen haben? In einem Opernhaus bilden Premieren und Neuinszenierungen einen beträchtlichen Teil der Ausgaben. Das Bolschoi wurde zur Hauptbühne der neuen sowjetischen Opern auserkoren, und die Theaterdirektion unterhielt Beziehungen zu bedeutenden Komponisten, die solche Opern liefern konnten (mitsamt Vorschüssen für noch zu schreibende Partituren). Aus den meisten Projekten wurde nichts (die Vorschüsse wurden allerdings dankend entgegengenommen); schließlich nahm die Gefahr einer Maßregelung gerade für Komponisten keineswegs ab. Dabei hielt sich die Premierenbereitschaft des Bolschois durchaus in Grenzen und hinkte anderen großen Opernhäusern im europäischen Ausland deutlich hinterher. Zwischen *Lady Macbeth* und *Die große Freundschaft*, stalinistischen Opernskandalen *par excellence*, waren unter den aufwendigen Produktionen lediglich die Neuinszenierung von *Iwan Susanin* 1939 (auf Stalins Wunsch) sowie (noch 1933) das Ballett *Die Flamme von Paris* von Boris Asafjev, letzteres jedenfalls deutlich billiger als eine Ur- oder Erstaufführung einer Oper. Daran hatte die Finanzabteilung ihre Freude, denn dieser Konservatismus sparte viel Geld.

Hinzu kam, dass das Theater weder seine Räumlichkeiten anmieten noch kostspielige Ankäufe tätigen musste. Auch die Käufe laufend verwendeter Materialien (Stoffe und dergleichen) sind nur vereinzelt dokumentiert. Die offiziellen Ankaufspreise waren niedrig: Solange sich das Haus über die bürokratisch gelenkten Kanäle versorgen konnte (was im Bolschoi der Fall war) und nur wenige Neuinszenierungen (bzw. fast keine Uraufführungen) auf die Bühne brachte, konnte sein Haushalt die regulären Saisons recht unbeschadet überstehen.

Wo nimmt man Geld her? Einnahmequellen und -struktur im Bolschoi

Die Einnahmen waren von zwei Faktoren geprägt: der privilegierten Stellung im sowjetischen Kulturbetrieb und der Größe und dem intensiven Spielbetrieb des Theaters. Die große Belegschaft war somit erneut ein Trumpf für den Theaterhaushalt.

Auf den Spielbetrieb gilt es genauer einzugehen. Das Haus spielte jährlich je 313 Vorstellungen auf zwei Bühnen (einer Haupt- und einer Nebenbühne) und gab noch eine Extra-Vorstellung zum Neujahrsfest. Das ergibt 627 insgesamt Vorstellungen für zahlende Besucher bei einer täglichen Bespielung beider Bühnen während der Saison. Keine andere europäische Oper konnte sich m. W. eine solche Intensität leisten (das Pariser Palais Garnier beispielsweise ist aus technischen Gründen nicht jeden Tag bespielbar), was notwendigerweise zu Unterschieden bei den Einnahmen führt.

Wenig sozialistisch mutete neben dem Personalmanagement auch die Behandlung des Publikums an. Das Bolschoi hat vom Hauptinstrument der Einnahmestärkung wiederholt Gebrauch gemacht: nämlich den Erhöhungen der Eintrittspreise. Bereits 1932 wurde die Direktion mit detaillierten Vorschlägen beim ZK vorstellig²⁸. Der Durchschnittspreis für die Hauptbühne stieg zwischen dem 1. Januar 1931 und dem 1. September 1934 von 5,34 auf 14,23 Rubel, in der Filiale (Nebenbühne) von 4,34 auf 8,66 Rubel. Das Theater konnte außerdem noch von einem im Westen unbekanntem Instrument Gebrauch machen: Die Besucherzahl wurde in der UdSSR durch „organisierten Verkauf“ gestützt: Eintrittskarten wurden in diversen Einrichtungen an ganze „Kollektive“ durch administrative Anordnung vertrieben. Freilich blieb die Nachfrage ohnehin groß und wurde somit weiter erhitzt, so dass die Auslastung bereits Anfang der 1930er-Jahre von 90 auf 98-99 Prozent anstieg, was eine staatlich gelenkte Verzerrung der normalen Marktzustände zugunsten des Theaters bedeutete. Politisch musste die Oper den „Massen“ nähergebracht werden, profitiert davon hat das Theater selbst. Der „organisierte Besucher“ stellte, wenig erstaunlich, den Kern der Anfang der 1930er-Jahre durchgeführten Kampagne zur Stärkung der Rentabilität dar, von der sich der Staat seinerseits eine Verminderung des Subventionsbedarfs erhoffte.²⁹ Dementsprechend wuchsen die Einnahmen beim Kartenverkauf von 4,41 auf 10,93 Millionen Rubel (siehe Tabelle 2).³⁰ Neben den stabilen Subventionen sicherte das den Haushalt und erklärt den europaweit bemerkenswerten Grad an Selbstfinanzierung mit.

Schließlich waren Sonderzuschüsse eine (irreguläre) Entlastung der Finanzen des Bolschois. Für 1938 etwa wurden Renovierungen auf der Hauptbühne angesetzt, da deren Zustand die Sicherheit bei Vorstellungen und offiziellen Anlässen gefährden konnte.³¹ 1941, kurz vor dem Ausbruch des Krieges, führte man weitere, staatlich dotierte Arbeiten am Gebäude durch. Im internen Finanzwesen schlugen sich diese Investitionen nicht direkt nieder, wengleich viele Vorstellungen ausfielen und die Einnahmen spürbar nach unten gingen (siehe Tabelle 2).

Geldpolitik und Kontrolle: Ein nie eingesetztes Machtinstrument?

Inwieweit blieb das Theater von den Zwangslagen des sowjetischen Lebens unter Stalin unbehelligt? Musste sich das hochdotierte Theater für seine Wirtschaftspolitik je verantworten? „Kontrolle“ ist ein Schlüsselwort der stalinistischen Kulturpolitik, gerade in den 1930er-Jahren. Allerdings war die staatliche Aufsicht nach den 1930er-Jahren nicht übermäßig streng. 1937 beklagte die Haupttheaterverwaltung, dass das Bolschoi keine Inventare seiner Gegenstände

²⁸ GARF 3316/67/26/3–6.

²⁹ Židkov, *Kulturnaja politika i teatr*, S. 202.

³⁰ Jahresbericht für 1934, GARF 3316/43/985/7–7ob

³¹ Bericht von Major M.I. Litvin an Ežov, 10. Januar 1938; Keržencev an Molotov, 16. Januar 1938, in: *Muzyka vmesto sumbura*, S. 180–183.

führe und keine genauen Angaben zu einzelnen Ausgaben vorlege, sondern nur die jährliche Gesamtausgabe, was allerdings seitens des Komitees für künstlerische Angelegenheiten nicht einmal zu konkreten Vorschlägen zur Verbesserung normaler kaufmännischer Berichterstattung führte.³² Trotzdem konnte ich keine Finanzlöcher finden die das Komitee stopfen müsste. Dass man sich in diesem System einigermaßen behelfen konnte, etwa durch Verwendung der Stoffe für Privatzwecke und dergleichen, ist aber naheliegend.

Ebenso lässt sich feststellen, dass politische Unruhen keine Spuren im Theaterhaushalt hinterlassen haben. In den Jahresberichten sind keine Einbrüche um 1936 (und 1948) zu sehen. Der wolkenlose Himmel über dem Bolschoi war sogar für die Theaterindustrie untypisch: 1940/41 befand sich die gesamte Verwaltung der der Haupttheaterverwaltung unmittelbar unterstellten Theater in einer Krise, da Einnahmenpläne für 1940 bei allen großen Häusern, etwa im Maly in Moskau und im Kirow-Theater in Leningrad, nicht eingehalten wurden. Gegen die Direktion des Malys gab es sogar ein Gerichtsverfahren wegen Veruntreuung.³³ Gerade zu dieser Zeit erhielt das Bolschoi einen Sonderzuschuss für eine (längst notwendige) Renovierung.

Malinowskaja, bis zu ihrer vom Komitee erzwungenen endgültigen Entlassung („Säuberung“) 1934/35³⁴ noch einmal kurzzeitig Direktorin des Bolschois, musste keine übergroßen Anstrengungen unternehmen. In einem charakteristischen Brief an Avel Jenukidze resümierte sie die durchaus konventionellen Maßnahmen, die sie ergriff: mehr Aufführungen zu höheren Preisen, Vorstellungen außerhalb des Hauses, routinierte Versuche an einer neuen „sowjetischen Oper“ sowie Vorbereitung der bereits angepeilten Generalsanierung.³⁵ Das Bolschoi behielt die Spitzenwerte in der sowjetischen Opernindustrie (wenngleich die Leningrader Theater ebenfalls eine gute Performanz erzielten).³⁶

Insgesamt ergibt sich ein dynamisches Bild mit einem bedeutenden Finanzumlauf und einer verhältnismäßig starken Performanz. Für das Kernjahr 1932 weist das Bolschoi einen kaum glaubhaften Subventionsbedarf von nur 1,3 Millionen Rubeln (17 Prozent) aus; dabei wurden im Bundeshaushalt für dieses Jahr 1,4 Milliarden Rubel für „Aufklärung“ und 27,5 Milliarden

³² Gutachten des GUT (KDI) zum Jahresbericht bzw. zur Jahresbilanz des Bolschois, Mai 1937, RGALI (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Künste), fond 962, opis' 7, delo 5, list 178–184ob.

³³ Brief von A. Gol'cman an Chrapčenko und die Haupttheaterverwaltung (A. V. Solodovnikov und A. T. Konstantinov), o.D. (März 1941), RGALI 962/3/944/7–12.

³⁴ Maksimenkov, Sumbur vmesto muzyki, S. 47; GARF 3316/67/32.

³⁵ Maksimenkov, Sumbur vmesto muzyki, S. 16–18.

³⁶ Die von der Haupttheaterverwaltung zusammengestellten Statistiken lassen auf eine vergleichbare Buchführung im Kirow-Theater schließen. Eine genaue Beantwortung dieser Frage wird einen langen Forschungsaufenthalt in Petersburger Archiven erfordern, was dem Autor z.Zt. leider nicht möglich ist. Zudem würden einige Skaleneffekte vermutlich ausfallen.

Rubel für alle Staatsausgaben veranschlagt.³⁷ Die Rentabilität sank jedoch leicht. Nichtsdestotrotz, oder gerade deswegen, blieb das Opernhaus ein Schwergewicht der Kulturindustrie. Ohne den politischen Willen Stalins hätte es diese, innerhalb einer noch relativ armen sowjetischen Gesellschaft privilegierte, Stellung des „kaiserlichen“ Bolschoi-Theaters nicht gegeben.

Sowjetische Oper im europäischen Kontext: Moskauer Ausreißer, Wettbewerb der Diktaturen oder transnationale Konvergenzen?

Die turbulente politische – und stabile wirtschaftliche – Geschichte des Bolschois unter Stalin wirft die Frage nach einem Vergleich auf, vor allem mit dem Deutschen Reich (seit 1938 um das „Musikland“ Österreich vergrößert), das als *der* bedeutendste Musik- und Opernmarkt der Welt galt und gleichzeitig einer totalitären Diktatur unterworfen war.³⁸ Forschungen zur deutschen Musik (seit Fred Prieberg)³⁹ und insbesondere zur Oper im Nationalsozialismus⁴⁰ haben u.a. eine ausgeprägte Investitionsfreudigkeit des Regimes in oft feinem Detail ausgeleuchtet, verbunden mit massiven Subventionen und konkurrierenden polykratischen Patronagestrukturen.⁴¹ Als Kontrastfolie diente die Weltwirtschaftskrise. Waren in der Weimarer Republik⁴² noch (oft sozialdemokratisch regierte) Städte und Bundesstaaten mit ihrer expansiven Kulturpolitik wichtig,⁴³ so veränderten die Weltwirtschaftskrise und der Zusammenbruch des parlamentarisch-demokratischen Systems die Lage schlagartig. Die zwei Berliner Opernhäuser, von den Rivalen Göring und Goebbels unterstützt, die Bayerische Staatsoper (in der „Hauptstadt der Bewegung“) und später die Wiener Staatsoper erfuhren

³⁷ Vom vereinten Staatshaushalt der Union der SSR für 1932 (O edinom gosudarstvennom bjuǒzete Sojuza SSR na 1932 god), in Sobranie zakonov i rasporjaženij Raboče-Krest’janskogo pravitel’stva SSSR za 1931 g., S. 844–849.

³⁸ Günter Berghaus (Hrsg.), *Fascism and theater: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945*, New York 1996; Michaela G. Grochulski, *Musik in Diktaturen*; Peter Csobády u.a. (Hrsg.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003* (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 58), Anif/Salzburg 2005; Esteban Buch u.a. (Hrsg.), *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, London 2016.

³⁹ Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet: Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991; Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill 1993; Pamela Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from Weimar Republic to the End of Hitler’s Reich*, New Haven 1999.

⁴⁰ Boguslav Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*, Düsseldorf 1983; Michael Walter (Hrsg.), *Hitler in der Oper: Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 1995; Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 4, Stuttgart 2003; Thomas Eicher u.a. (Hrsg.), *Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze 2000; Misha Aster, *Staatsoper: die bewegte Geschichte der Berliner Lindenoper im 20. Jahrhundert*, Berlin 2017; Jürgen Schläder (Hrsg.), *Wie man wird, was man ist: Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017.

⁴¹ Drewniak, *Theater*, S. 38–41.

⁴² Sabine Becker, *Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*, Darmstadt 2018.

⁴³ Thomas Höpel, *Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939*, Wiesbaden 2007.

bedeutende Zuwendungen, die weder in der krisenerschütterten späten Weimarer Republik noch im an eine finanzielle Austeritätspolitik gebundenen österreichischen Ständestaat möglich gewesen waren.

Dabei blieben die Rentabilitätsquoten durchweg deutlich unter 50 Prozent, mitunter lagen sie bei nur 20 Prozent.⁴⁴ Das ist weit unter der Performanz des Bolschois (was aus meiner Sicht auf die besprochenen Skaleneffekte und die niedrigen Löhne bzw. Materialausgaben zurückgeht). Doch es gibt auch Parallelen. Ähnlich wie in der Sowjetunion wurden vor allem die „Reichstheater“ bevorzugt. Ähnlich wie das stalinistische Regime verpflichtete sich der nationalsozialistische Parteistaat letztendlich zur stabilen und zunehmend kostspieligen Pflege der prestigeträchtigen und regimetreuen Opernkunst.

Das faschistische Italien hielt allerdings, im Unterschied zu Deutschland und Russland/Sowjetunion, an einem traditionell dezentralisierten System fest, bei dem Subventionen von Staat und Partei weniger systematisch und mehr im Zusammenhang mit persönlichen Entscheidungen von Benito Mussolini verteilt wurden. Das befeuerte den Favoritismus und verdeutlichte die Unterwürfigkeit der Theaterberufe und die Macht des Duce.⁴⁵ Eine systematische Erforschung der Theaterhaushalte Italiens bleibt indes ein Forschungsdesideratum.

Ein rasanter Anstieg der Opernkosten, der nur in der UdSSR, und auch hier nur teilweise, gebremst zu sein schien, war neben dem Dritten Reich auch in den westlichen Demokratien zu beobachten. Um die Weltwirtschaftskrise geriet das Theater nicht nur in der Weimarer Republik, sondern auch in Frankreich in zunehmende finanzielle Not, was unter dem Front Populaire zum direkten Wiedereinstieg des Staates in die Theaterverwaltung führte – vor allem in der Opéra de Paris und der Opéra-Comique, deren Verwaltung in der Réunion des théâtres lyriques nationaux zusammengefasst war.⁴⁶ Die fortschreitende baumolsche Kostenkrankheit erscheint deswegen, auch in dieser skizzenhaften Darstellung der Zwischenkriegszeit, überall als unaufhaltsam. Nur in der sowjetischen Theaterwirtschaft wurde er für einige Zeit durch eine restriktive Ausgabenpolitik und größeren Produktionsausstoß eingedämmt, wenngleich durch inflationäre Impulse gefördert. Dieser Ausblick lässt eine extrem defizitäre, direkt an politisches Prestige und Spendabilität des Regimes und seiner Granden gebundenen Opernwirtschaft erkennen, die gerade in ihrer Wirtschaftlichkeit von der Machtstellung des jeweiligen Diktators abhing und stark vom sowjetischen Bolschoi-Muster abweicht. Einen über

⁴⁴ Drewniak, Theater, S. 40.

⁴⁵ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Florenz 1989; Patricia Gaborik, *Taking the Theatre to the People: Performance Sponsorship and Regulation in Mussolini's Italy*, in: *Theatre History Studies* 7 (2018), S. 145–170; Alexander Golovlev, *Theatre Policies of Soviet Communism and Italian Fascism Compared, 1920–1940s*, in: *New Theatre Quarterly* 35:4 (2019), S. 312–324.

⁴⁶ Pascal Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris 1994 ; Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens : du salon à concert à Paris sous la IIIe République*, Paris 2004.

Einzelfälle hinausgehenden Widerstand gegen die totalitäre Diktatur könnte man kaum erwarten. Dieses komplexe Bild bedarf zweifelsohne weiterer, monographischer Studien, um Konvergenzen und Divergenzen, äußere Einflüsse und Eigendynamiken nuancierter aufzuzeigen und neue Erkenntnisse zum Funktionieren der Kultur- und Theaterindustrie auf inter- und transnationaler Ebene zu gewinnen.

Cui bono? Von Op(f)ern und Nutznießern im Sozialistischen Realismus

Das Bolschoi, gleichzeitig Objekt und Subjekt der Kultur- und Wirtschaftspolitik und nichtsdestoweniger Kernstück der sowjetischen Kultur- bzw. Theaterindustrie, weist eine für europäische Opernhäuser grundsätzlich traditionelle Struktur und ein gewöhnliches Management auf. Sein Finanzgebaren hebt sich aber vom europäischen Durchschnitt deutlich ab. Die Größe, der intensive Spielbetrieb, die komplette Auslastung und das im Durchschnitt niedrige Lohnniveau ermöglichten Ersparnisse, die sich im Verhältnis von Einnahmen und Ausgaben niederschlagen. Dazu haben auch einige sich indirekt auf das Finanzgebaren auswirkende Faktoren beigetragen, etwa die reduzierte Zahl der Ur- und Erstaufführungen, die Anschaffung von billigen Materialien sowie Sondersubventionen und -aushilfen für die Erneuerung des Grundkapitals (Renovationsarbeiten), an denen die zentrale Stellung des Bolschois im stalinistischen Parteistaat sichtbar wird. Der imperiale Glanz durfte zu Buche schlagen.

Trotz der makroökonomischen Mangelerscheinungen und des Inflationsdruckes zur Zeit der Industrialisierung erwies sich das Bolschoi als stabil; es war ein konservatives, finanziell stabiles europäisches Opernhaus.. An und für sich war die staatliche Unterstützung in der russischen Geschichte freilich kein Novum (schließlich ging es um ein ehemaliges Hoftheater), und in der Nachkriegszeit bediente sich die Sowjetregierung sehr gerne des symbolischen Kapitals des Bolschois, diesmal sowohl nach innen als auch nach außen. Es wäre in dieser Hinsicht interessant, nach der Freistellung des relevanten Archivgutes, den langfristigen Charakter der Grundtendenzen im Finanzgebaren des Bolschois vor und nach 1991 quellengestützt zu erforschen. Bisher konnten nur die Materialien bis 1953/55 konsequent gesichtet und ausgewertet werden.

Finanzstatistiken der Theater können trotz methodologischer Begrenzungen und Schwierigkeiten über weniger bekannte, dennoch strukturelevante Aspekte der Kulturpolitik und -wirtschaft Auskunft geben, die sonst unter dem Radar bleiben würden, wie beim Bolschoi-Theater. Seiner strukturellen und in absoluten Zahlen beträchtlichen Kostspieligkeit und Abhängigkeit von Subventionen ungeachtet, bot das Bolschoi ein attraktives und im sonstigen Europa unerreichtes Preis-Leistungs-Verhältnis. Unter Stalin wurde das Haus trotz des eklatanten, eigentlich von oben orchestrierten Debakels der „sowjetischen Oper“ ein erfolgreich

integrierter Teil des Parteistaates und im Kulturbereich (wieder) ein wirtschaftliches Schwergewicht. In seiner stark hierarchisierten Sozialwelt durften sich die Stars nach wie vor bessere Verhältnisse und das Publikum Spitzenleistungen in Aufführungen von klassischen Opern erhoffen.

Literaturhinweise:

- Boguslav Drewniak, Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945, Düsseldorf 1983.
- Emanuela Scarpellini, Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista, Florenz 1989.
- Lev (Leonid) V. Maksimenkov, Sumbur vmesto muzyki: stalinskaja kul'turnaja revolucija 1937–38, Moskau 1997. [Wirrwarr anstatt Musik: Stalins Kulturrevolution 1937–38]
- Ekaterina Vlasova, 1948 god v sovetskoj muzyke, Moskau 2010. [Das Jahr 1948 in der sowjetischen Musik]
- Philippe Agid / Jean-Claude Tarondeau, The Management of Opera: An International Comparative Study, London 2010.
- Esteban Buch u.a. (Hrsg.), Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships, London 2016.
- Patrice Zuk / Marina Frolova-Walker (Hrsg.), Russian Music Since 1917: Reappraisal and Rediscovery, Oxford 2017.
- Solomon Volkov, Bol'shoj teatr: kultura i politika, Moskau 2018. [Das Bolschoi Theater: Kultur und Politik]
- Thomas Höpel, Von der Kunst- zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939, Wiesbaden 2007.
-

Alexander Golovlev, Gab es eine „politische Ökonomie des sozialistischen Realismus“? Die Basis des stalinistischen Kulturmanagements und der Überbau der „sowjetischen Oper“ am Beispiel des Moskauer Bolschoi-Theaters (1930er Jahre), in: Themenportal Europäische Geschichte, 2022, URL: <<https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-128460>>.

Auszüge aus Jahresberichten des Moskauer Bolschoi-Theaters. Tabellarische Darstellung der Einnahmen, Gesamtausgaben und Selbstfinanzierung mit jährlichen Dynamiken (Δ , %) (1929/30-1941), in: Themenportal Europäische Geschichte, 2022, URL: <<https://www.europa.clio-online.de/quelle/id/q63-76587>>.