

Musical New Buildings of the 21st Century

Barber-Kersovan, Alenka

Published in:
Muzikoloski Zbornik

DOI:
[10.4312/mz.57.1.201-227](https://doi.org/10.4312/mz.57.1.201-227)

Publication date:
2021

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Barber-Kersovan, A. (2021). Musical New Buildings of the 21st Century: Cultural, Economic and Symbolic Dimensions of Music-related Starchitecture. *Muzikoloski Zbornik*, 57(1), 201-227.
<https://doi.org/10.4312/mz.57.1.201-227>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



DOI: 10.4312/mz.57.1.201-227

UDK 725.826"20":782

Musikalische Neubauten des 21. Jahrhunderts: Kulturelle, ökonomische und symbolische Dimensionen der musikbezogenen Starchitecture

Alenka Barber-Keršovan

Leuphana Universität Lüneburg

ABSTRACT

This article deals with the global building boom of new concert halls and opera houses. Their spectacular architecture, often designed by the same star architects, obeys the general rules of globalized urban planning, acts as an indicator of urbanity, supports culturally driven urban renewal and attracts mass tourism. However, in this connection music plays a secondary role.

Keywords: music buildings, cultural identity, national identity, urban revitalisation, city branding, music city

IZVLEČEK

Ta članek obravnava svetovni razcvet gradnje novih koncertnih dvoran in opernih hiš. Njihova spektakularna arhitektura, ki so jo pogosto oblikovali isti zvezdni arhitekti, upošteva splošna pravila globaliziranega načrtovanja mest, deluje kot pokazatelj urbanosti, podpira kulturno usmerjeno prenovo mest in privlači množični turizem. Glasba igra pri tem podrejeno vlogo.

Ključne besede: operne in koncertne hiše, kulturna identiteta, nacionalna identiteta, urbana revitalizacija, komercializacija mestne predstave, glasbeno mesto

Bauen für die Musik – ein historischer Flashback

Die vorliegende Abhandlung befasst sich mit den sozialen und ökonomischen Aspekten des seit der Jahrtausendwende herrschenden Bau-Booms von neuen Konzerthallen und Opernhäusern und ihrer Rolle für urbane Konglomerate. Setzt man das Phänomen in größere historische Zusammenhänge, kann eine Vorbildfunktion den griechischen Odeons als Schauplätze musicalischer Aufführungen und Gesangswettkämpfe zugesprochen werden.¹ Des Weiteren ist für das hier besprochene Thema von Relevanz, dass bereits diese Musikbauten zu den wichtigsten öffentlichen Gebäuden gehörten und in einer ähnlichen Art und Weise in die Stadtstruktur integriert wurden wie die späteren Konzerthallen und Opernhäuser. Multifunktional konzipiert boten sie nicht nur geeignete Räume für kulturelle Veranstaltungen, sondern stellten in mehrfacher Hinsicht einen zentralen Punkt des damaligen gesellschaftlichen Lebens dar. Eine weitere Parallele ist darin zu sehen, dass diese Monumentalbauten zwar im ganzen damaligen antiken Raum nach ähnlichen Grundmustern gebaut wurden, sich aber trotzdem in ihren konkreten Ausführungen dem Selbstverständnis der jeweiligen Polis anpassten.²

Da eine ausführliche Geschichte der Einbettung der Musik in räumliche Kontexte in diesem Rahmen nicht in der gewünschten Ausführlichkeit dargestellt werden kann, soll nur erwähnt werden, dass sich im Mittelalter das Musikmachen vorwiegend in funktionellen Kontexten vollzog. Erst mit der zunehmenden Wahrnehmung der Musik als ästhetisches Erlebnis wurden zunächst im Rahmen des Adels spezielle Räumlichkeiten errichtet: Eine Apotheose dieser Musizierweise wurde von Adolph von Menzel (1815–1905) auf dem Gemälde *Flötenkonzert Friedrich des Großen* (1852) festgehalten, auf dem der Preußenkönig bei einem Musikabend in seinem Musikzimmer auf Schloss Sanssouci abgebildet wird. In dieser fiktiven Szene wurde Friedrich der Große (1712–1786) von Carl Philipp Emanuel Bach am Cembalo und Franz Benda an der Geige begleitet: Im Publikum befindet sich unter anderen auch Friedrichs Lieblingsschwester, Wilhelmine von Bayreuth, die spätere Bauherrin des Markgräflichen Opernhauses von Bayreuth.³

Ausgehend von England, jedoch in unterschiedlichen Ländern durchaus unterschiedliche Verläufe erfahrend etablierte sich ab Ende des 17. Jahrhunderts ein öffentliches kommerziell orientiertes Konzertwesen, bei dem im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Musikkonsum eines zahlenden Publikums stand. Dabei fanden musicalische Vorführungen, bei denen in der Regel

1 Walter Salmen, *Das Konzert: Eine Kulturgeschichte* (München: Beck, 1988), 11.

2 Magdalena Gybas, *Das Theater in der Stadt und die Stadt im Theater: Urbanistischer Kontext und Funktionen von Theatern im kaiserzeitlichen Kleinasien* (Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2018).

3 Gabriele Busch-Salmen, „Adolf Melzels „Flötenkonzert Friedrich des Großen in Sanssouci“: Ein vertrautes Gemälde, 150 Jahre nach seiner Fertigstellung neu gesehen,“ *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 28, Nr. 1–2 (2003), 127–146.

auch geredet, geraucht und getrunken wurde, in unterschiedlichen Lokalitäten statt, darunter auch in Gaststätten und Kaffehäusern. Weitere beliebte Locations waren sog. Lustgärten, in denen die Musik auch breiteren sozialen Schichten zugänglich wurde.

Hierdurch wurde ein Schritt aus dem Privaten in Richtung auf die Vermassung und Verbürgerlichung des Musikkonsums unternommen.⁴ Auch die sich in einem komplexen Wechselverhältnis zwischen der zunehmenden Professionalität, dem aufkommenden Berufsmusikertum, den erhöhten künstlerischen Ansprüchen und den Anforderungen der kompositorischen Praxis befindenden ästhetischen Erwartungen sind gestiegen, woraus sich ein Bedarf nach spezialisierten Locations ergab. Diese sollten allerdings nicht nur dem verfeinerten Musikkonsum dienen, sondern zugleich auch einen luxuriösen Rahmen bieten, in dem das aufstrebende Bürgertum sein wachsendes Selbstbewusstsein und die zunehmende Machtposition demonstrieren konnte. Die ersten spezialisierten Konzertbauten sind in London entstanden. In Deutschland gehörten zu den Vorreitern der Concertsaal auf dem Kamp (1761) in Hamburg und der erste Bau des Leipziger Gewandhauses.⁵ Nach 1850 resultierte dieser Trend in der ersten Welle des Errichtens von prächtigen Konzerthäusern, wobei einen wichtigen Meilenstein die Einweihung des Wiener Musikvereins in 1870 als erste öffentliche Institution darstellte, die ausschließlich der Präsentation von klassischer Musik gewidmet wurde.

Die Geschichte der Opernhäuser begann allerdings in Italien, wo der Genuss dieser musikalischen Gattung zunächst für eine exklusive Gesellschaft in höfischen Rahmen reserviert wurde. 1637 eröffnete das Teatro San Cassiano in Venedig als erstes öffentliches Haus seine Pforten auch für betuchte Nicht-Adelige⁶ und ebnete dadurch den Weg für die Professionalisierung, Kommerzialisierung und Verbürgerlichung dieses Musikgenres. Im Laufe des 19. Jahrhunderts leistete sich beinahe jede größere Stadt ein Theater, in dem auch Oper und Operette gespielt wurde. Und ähnlich wie im Fall der Konzerthallen begannen die pompösen Opernbauten insbesondere seit dem späten 19. Jahrhundert das urbane Image von Städten zu prägen. Auch sie dienten als wichtige Bühnen des sozialen und kulturellen Lebens, als Orte der Kommunikation, der Selbstrepräsentation und der symbolischen Darstellung der

4 Heinrich Schwab, *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (Leipzig: Dt. Verl. für Musik, 1971), 6; vgl. dazu auch Hans-Werner Heister, *Das Konzert: Theorie einer Kulturf orm* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983).

5 Michael Forsyth, *Bauwerke für Musik: Konzertsäle und Opernhäuser vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (München: Sauer, 1992), 57.

6 Eugene Johnson, *Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 47ff; vgl. auch Beth Lise Glixon, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

jeweiligen Machverhältnisse sowie als zentrale und zumeist auch architektonisch markante Bezugspunkte des jeweiligen Stadtbildes.

Einen wichtigen Schub erhielt das Bauen für Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem in zahlreichen, auch ost-europäischen Ländern, sowohl historische Neubauten renoviert als auch viele neue Musikstätten gebaut wurden, um den politisch induzierten Bildungsauftrag der Kultur zu realisieren. Nach den 1960er Jahren stagnierte allerdings dieser Trend bis zu den letzten Jahren des 20. und ersten Dekaden des 21. Jahrhunderts. In dieser Zeitspanne verzeichnete man einen beschleunigten Bau von prestigeträchtigen Musikstätten und das auch in Ländern und Regionen, die zuvor kaum mit der Pflege der europäischen Klassik assoziiert wurden. Sie bildeten nicht nur geeignete Räumlichkeiten für musikalische Aufführungen, sondern trugen auch Wesentliches zum Profil des jeweiligen urbanen Milieus bei. Für die vorliegende Abhandlung ergeben sich daraus die folgenden Kernfragen:

- Welche gemeinsamen Merkmale weisen die neu gebauten Konzert- und Opernhäuser auf?
- Welche gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Gegebenheiten können als ausschlaggebend für diesen Bau-Boom angesehen werden?
- Welche Rolle spielen die Konzert- und Opernhäuser für die Stadt?
- Wie hat sich diese Rolle im Laufe der Zeit verändert?

Datenmaterial, Methode und Kernpunkte der Analyse

Über die tatsächlichen Größenordnungen des erwähnten Phänomens können nur pauschalisierende Aussagen gemacht werden, denn Ergebnisse mehrerer Versuche, eine weltweite Kartographie der Musikgebäude zu erstellen, weichen voneinander ab. Es ist allerdings davon auszugehen, dass es eine sehr große Anzahl von entsprechenden Einrichtungen gibt. Operabase, die seit 1996 das weltweite Musiktheatergeschehen dokumentiert, geht von ca. 900 Häusern aus:⁷ Die Zahl ist allerdings fragwürdig, da einige Häuser fehlen oder nicht mehr existent sind. Entsprechend unzuverlässig sind auch die Angaben aus *Wikipedia*, die allerdings von einer viel niedrigeren Zahl ausgeht. Auf diesem Grund wird in der vorliegenden Studie lediglich eine Handvoll von Konzert- und Opernhäusern aus den letzten 20 Jahren exemplarisch behandelt und in Hinblick auf die erwähnten Fragestellungen interpretiert.

Als Vergleich wurde allerdings noch eine weitere Reihe von Musikbauten aus derselben Zeitspanne berücksichtigt, die sowohl im Architekturwesen als auch in der musikalischen Fachöffentlichkeit für Ansehen sorgten. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Konzerthallen: Auditorio de Tenerifa, Santa Cruz (2003); Esplanade, Singapur (2002); Zentrum für orientalische Künste (Oriental Art Center), Shanghai (2005); Zentrale Konzerthalle Kasachstan

7 Operabase, Zugriff am 11. Februar 2021, <https://www.operabase.com/intro/de>.

(The National Concert Hall), Astana (2009); Konzerthaus Kopenhagen (Concert Hall of the Danish Radio), Kopenhagen (2009); Walt Disney Hall, Los Angeles (2003); Casa de Musica, Porto (2005); Harpa, Reykjavik (2011); Cidade des Artes, Rio de Janeiro (2013); Philharmonie, Stettin (2014); Kauffman Center of Performing Arts, Kansas City (2011); Philharmonie de Paris (Paris Philharmonic Hall), Paris (2015); Elbphilharmonie, Hamburg (2017) und Moskauer Konzertsaal Sarjadje (Concert Hall Saryadje), Moskau (2018). Unter den gesichteten Opernhäusern befinden sich Nationales Zentrum für Darstellende Künste (National Grand Theatre), Beijing (2002); Sheikh Jaber Al-Ahmad Cultural Centre (Kuwait Opera House), Kuwait City (2016); Opernhaus Guanzhou (Guanzhou Opera House), Guanzhou (2010); Astana Opera – Staatliches Opern- und Balletttheater (Astana Opera House), Astana (2013); Den Norske Opera & Ballett (Oslo Opera House), Oslo (2008); Dubai Opera (Dubai Opera House), Dubai (2016) und Busan Opernhaus (Busan Opera House), Busan (2020).

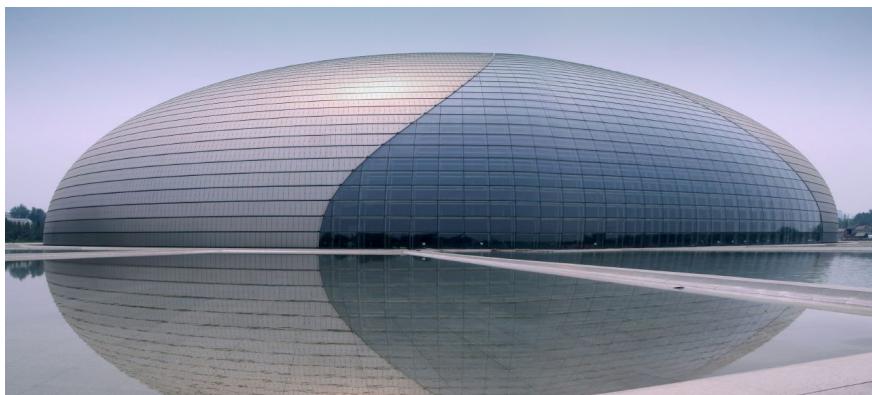


Abbildung 1: Nationales Zentrum für Darstellende Künste Beijing.⁸

Als Datenmaterial dienen vor allem Homepages von Institutionen mit unterschiedlichen geographischen, historischen, politischen und ökonomischen Hintergründen. Viele Angaben bilden Selbstdarstellungen der Akteure und sind teilweise nur temporär abrufbar und zudem ständigen Veränderungen unterworfen. Trotz dieser methodischen Unzulänglichkeiten der digitalen Ethnographie⁹ weisen Objektbiografien der ausgewählten Beispiele auch gemeinsame Tendenzen auf, die das Generalisieren und Theoretisieren der wesentlichen Sachverhalte erlauben.

8 Hui Lan, „National Theatre,” 16. Juni 2007, *Flickr*, Zugriff am 10. Mai 2021, https://www.flickr.com/photos/azurelan_space/556712710/in/dateposted/.

9 Sarah Pink et al., *Digital Ethnography: Principles and Practice* (Los Angeles: Sage, 2015).

Da es sich beim behandelten Thema um ein polyvalentes Phänomen handelt, das keine linearen Kausalitäten vorweist, konzentriert sich die hermeneutische Interpretation der Sachverhalte auf die folgenden Punkte:

- Musikbauten als fokale Punkte der kulturellen/nationalen Identitätskonstruktion;
- Musikbauten im Rahmen urbaner Planungsstrategien;
- Musikbauten als Instrument der Revitalisierung von de-industrialisierten Stadtteilen;
- Ökonomische Spill-Over Effekte von Musikbauten;
- Musikbauten im Leitbild der Stadt;
- Musikbauten im globalen Wettbewerb urbaner Konglomerate;
- Eventisierung, Globalisierung und Standarisierung musikalischer Aufführungspraxen.

Musikbauten als fokale Punkte der kulturellen/nationalen Identitätskonstruktion

Wie aus der Geschichte hervorgeht, sind Motive für das Errichten von Musikbauten nicht lediglich in musikalischen beziehungsweise kulturellen Sachverhalten zu suchen, denn sie übten stets eine Reihe von Funktionen aus, die über das einfache Bereitstellen von geeigneten Räumlichkeiten für das ungestörte Musizieren hinausgehen. Einige unter ihnen ziehen sich wie ein roter Faden durch die ganze Musikgeschichte, andere dürfen als neu betrachtet werden. Zudem sind die jeweiligen Funktionen nicht einzeln zu betrachten, sondern bedingen sie gegenseitig und treten meist mal stärker mal schwächer in den Vordergrund. Weiterhin müssen auch regionale Unterschiede und der teilweise asynchrone historische Ablauf der Ereignisse berücksichtigt werden.

In der Vergangenheit wurden Konzert- und Opernhäuser im Herzen der Stadt, in der Nähe von Schlössern und Parlamenten gebaut und befanden sich somit bereits räumlich im unmittelbaren Umfeld der Macht. Als soziale Treffpunkte führender Schichten und Orte der staatlichen Repräsentation besaßen (und besitzen teilweise nach wie vor) eine staatstragende Funktion, und ihre Eröffnung, die sich in der Regel in Anwesenheit politischer Funktsträger, gekrönten Häupter und sonstiger Prominenz vollzieht, gleicht einem Staatsakt. Zudem bildeten insbesondere im 19. Jahrhundert die Opernhäuser fokale Punkte der kulturellen/nationalen Identitätskonstruktion und übernahmen im Rahmen der sogenannten „nationalen Schulen“ eine „nationale Erziehungsaufgabe.“¹⁰

Wie allerdings bereits von Philip Ther festgestellt wurde, war (und teilweise noch ist) die kulturelle Mobilisierung der Bevölkerung für nationale

10 Vgl. Philip Ther, *In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914* (Wien: Oldenbourg Verlag, 2006), 55.

Bewegungen besonders stark in den zentraleuropäischen Ländern ausgeprägt.¹¹ Ein prägnantes Beispiel dafür bildet die ausgesprochen bewegte Geschichte der Prager Opernszene. In dieser Stadt existierten neben dem 1783 eröffneten Ständetheater (Stavovské divadlo), in dem Wolfgang Amadeus Mozart 1783 die Premiere von *Don Giovanni* dirigierte, noch zwei weitere prominente Opernhäuser, die untereinander nicht nur künstlerisch rivalisierten. Das erste war das 1881 eröffnete Nationaltheater (Národní divadlo) mit seinem imposanten Bau an der Moldau, das eine signifikante Rolle in der Entwicklung der tschechischen Sprache, Musik und Theaterkunst spielte und als das „embodiment of the will of the Czech nation for a national identity and independence“¹² betrachtet wurde. Ein nicht nur künstlerisches, sondern auch kultur-politisches Gegengewicht dazu stellte das 1888 eröffnete Neue Deutsche Theater (Státní opera Praha), das vorwiegend von deutschen Industriellen finanziert, mit deutschsprachigen Repertoire (Richard Wagner, Richard Strauss) bestückt und von der deutschsprachigen Bevölkerung besucht wurde.¹³ Die bestehenden Spannungen zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen wurden somit unter anderem auf dem Gebiet der Oper ausgetragen, und die getrennten Opernbauten betonten auch räumlich die kulturelle Distanz zwischen den beiden.



Abbildung 2: Astana Opera – Staatliches Opern- und Balletttheater.¹⁴

11 Ther, *In der Mitte der Gesellschaft*, 47.

12 „The National Theatre – History,“ *Narodni divadlo*, Zugriff am 12. Februar 2012, <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-national-theatre/history>.

13 „The State Opera – History,“ *Narodni divadlo*, Zugriff am 12. Februar 2021, <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-state-opera/history>.

14 Davide Mauro, „Astana Opera,“ 20. September 2019, *Wikimedia Commons*, Zugriff am 10. Mai 2021, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Astana_Opera_03.jpg.

In den westlichen Industrieländern scheint diese Funktion von Konzert- und Operngebäuden etwas abgeflacht zu sein. Wohl erfuhren aber ‚nationale‘ Motive insbesondere nach der Implosion des Sozialismus und dem Auseinanderfallen der Sowjetunion in den Nachfolgestaaten der ehemaligen Sowjetrepubliken einen Aufwind. Als Beispiel hierfür kann Astana, heute Nur-Sultan, die 1997 errichtete Hauptstadt des seit 1991 unabhängigen Staates Kasachstan angeführt werden. Um den neu erworbenen Status der Eigenstaatlichkeit gebührend zu zelebrieren wurde – orchestriert von der Regierung – in der sibirischen Steppe eine ursprünglich provinzielle Kleinstadt sowjetischer Prägung vom japanischen Star-Architekten Kisho Kurokawa in kürzester Zeit zu einer City of Future umgestaltet. Massive Investitionen in die hypermoderne Architektur von Astana sollten die Stadt als nationales Machtzentrum markieren, um einerseits die soziale Transformation nach innen zu beschleunigen und andererseits dem jungen Staat einen festen Platz in der Weltgemeinschaft zu sichern.¹⁵

Diesem Zweck dienen auch zwei eindrucksvolle musikalische Neubauten als Flaggschiffe der kulturellen/nationalen Identitätskonstruktion: Die 2009 eröffnete futuristische Konzerthalle¹⁶ und das 2013 inauguriertes pseudo-antikes Opernhaus.¹⁷ Die Konstruktion der beiden für eine Stadt mit knapp ca. 1.136.156 Einwohnern überdimensionierten Locations – der Konzertsaal mit circa 3.500 Plätzen gehört zu den größten der Welt – wurde von der obersten politischen Ebene angeordnet. Auch die Pflege der klassischen Musik, basierend auf dem professionellen Erbe der Sowjetzeit, steht hoch auf der politischen Agenda: 1998 wurden die Kasachische Nationale Musikakademie (Kasakh National Academy of Music)¹⁸ sowie das Symphonieorchester von Astana¹⁹ gegründet, und 2013 folgte die Musikgesellschaft von Astana.²⁰ Erwähnte Institutionen erwarben bereits Mitgliedschaften in mehreren

-
- 15 Vgl. dazu Mateusz Laszczkowski, *‘City of the Future’: Built Space, Modernity and Urban Change in Astana* (New York, Oxford: Berghahn, 2016).
- 16 „Kasachstan: Konzerthalle in Astana,“ *Wittur*, 21. Oktober 2010, <https://www.wittur.com/de/wittur-gruppe-old/referenzprojekte/kasachstan--konzerthalle-in-astana.aspx>; „Steppenblume – Konzertgebäude in Kasachstan fertig,“ *BauNetz*, 22. März 2010, Zugriff am 5. Februar 2021, https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Konzertgebäude_in_Kasachstan_fertig_987239.html.
- 17 Nazerke Makhanova, „Das Astana Opern- und Balletttheater in Nur-Sultan,“ *Itinari*, September 2019, <https://www.itinari.com/de/the-astana-opera-and-ballet-theater-in-nur-sultan-z4h0>; „Lyrik in der Steppe: Die Eröffnung der Opera Astana in Kasachstan – Das drittgrößte Opernhaus der Welt öffnet mit Verdis ‚Attila‘ seine Tore,“ *Wiener Zeitung*, 29. Oktober 2013, Zugriff am 11. Februar 2021, https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buchne/583819_Lyrik-in-der-Steppe.html.
- 18 „Kazakh National University of Arts,“ *Free-apply*, Zugriff am 9. Februar 2021, <https://free-apply.com/en/university/1039800050>.
- 19 „Aiman Mussakhajayeva,“ *Berliner Symphoniker*, <https://www.berliner-symphoniker.de/aiman-mussakhajayeva/>; „Astana Symphony Orchestra aus Kasachstan kommt erstmals in die Lahrer Stadthalle,“ *Lahrer Anzeiger*, 26. Februar 2015, Zugriff am 9. Februar 2021, <https://www.lahr.de/astana-symphony-orchestra-aus-kasachstan-kommt-erstmals-in-die-lahrer-stadthalle.28413.htm>.
- 20 Astana Music Society, Zugriff am 3. Februar 2021, <https://www.facebook.com/astanamusicsociety/>.

europäischen Fachgesellschaften, und die prominent platzierten materiellen Symbole der klassischen Musik symbolisieren das Bestreben Kasachstans als ein Teil der europäischen Kultur angesehen zu werden.

Musikbauten im Rahmen urbaner Planungsstrategien

Im breiten Feld multipler Bedeutungszusammenhänge überschneidet sich allerdings die nach wie vor bestehende Funktion der Konzert- und Opernhäuser als nationale Institutionen mit einer Reihe von anderen Valenzen. Einen wichtigen Referenzrahmen bildet dabei die wechselseitige Beeinflussung zwischen der Musik und ihrer räumlichen Verortung im städtischen Milieu. Die klassische Musik ist ein urbanes Phänomen und ihre Vermassung und Popularisierung gingen mit der zunehmenden Urbanisierung und den verbesserten ökonomischen Verhältnissen einher, die auch das Ausbilden des professionellen Musikertums und die Kommerzialisierung dieser musikalischen Gattung begünstigten. Einerseits bildet somit die Urbanisierung eine Vorbedingung für die Entwicklung der klassischen Musik und andererseits beeinflusst diese unter vielen anderen Aspekten auch das Aussehen von urbanen Zentren, zumal die Errichtung von monumentalen Musikbauten einen wesentlichen Bestandteil der übergreifenden urbanen Planungsstrategien darstellt.

Ein Beispiel per excellence bildet der vom Kaiser Franz Joseph angeregte Bau der Wiener Ringstraße, dem sowohl das heutige Gebäude der Wiener Staatsoper als auch der Musikverein mit seinem legendären Goldenen Saal ihre Entstehung verdanken. Die Stadterweiterungspläne des Kaisers zielten darauf hin, durch den Bau der exklusiven Ringstraße mit den Grand Boulevards von Metropolen wie Paris und Berlin konkurrieren zu können. Das kam auch der 1812 gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde zugute, die sich bereits Jahrzehnte um das Errichten einer Musikstätte bemühte, die gleichermaßen den wachsenden Besucherzahlen als auch den musikalischen Anforderungen großer Konzertwerke entsprechen würden. Diese Pläne trafen allerdings beim Kaiser erst in Zusammenhang mit der Planung der Ringstraße auf offene Ohren: Er schenkte dem Verein das Grundstück, auf dem 1863 der prachtvolle Konzertsaal errichtet wurde und den er auch persönlich eröffnete.²¹

Musikbauten als Instrument der Revitalisierung von de-industrialisierten Stadtteilen

Diese Funktion der Ringstraße im Rahmen der Städtekonkurrenz, auf die in einem anderen Zusammenhang noch näher eingegangen wird, mag zwar

21 Alan Sked, „Franz Joseph and the Creation of the Ringstrasse,“ *The Court Historian* 11, Nr. 1 (2006): 29–41, <https://doi.org/10.1179/cou.2006.11.1.003>.

ausgesprochen ‚modern‘ klingen. Doch die sozialen und ökonomischen Voraussetzungen des aktuellen Bau-Booms basieren auf vollkommen anderen Voraussetzungen. Stand hinter dem Bau der Ringstraße das ungehinderte Wachstum einer urbanen Metropole des 19. Jahrhunderts, dienen heute spektakuläre Bauprojekte der Sanierung und Revitalisierung von schrumpfenden beziehungsweise de-industrialisierten Stadtteilen. Die dabei angewandten Planungsstrategien werden unter dem Begriff Bilbao Effekt zusammengefasst und basieren auf Erfahrungen, die Ende des letzten Jahrhunderts in der spanischen Stadt Bilbao gemacht wurden. Dort wurde 1997 in einem verwahrlosten Stadtteil ein von Frank O. Gehry konzipierter Absteiger des Guggenheim-Museums eröffnet, dessen extravagante Architektur unmittelbar Massen von Touristen anlockte. Des Weiteren übte das Museum auch eine positive Wirkung auf die lokale Wirtschaft aus, so dass sich die Investitionen in den Museumsbau in kurzerster Zeit amortisierten.²²

Nach diesen Erfolgen diente das Guggenheim-Museum weltweit als Beweis dafür, dass Kunst zum wirtschaftlichen Aufschwung hilfsbedürftiger Regionen beitragen kann und übernahm eine Vorbildfunktion. Rezente Beispiele einer Übertragung des Konzeptes auf den Musikbereich bilden die Errichtung des Opernhauses in Oslo sowie der Bau der Pariser Philharmonie. Das Opernhaus von Oslo wurde – ähnlich wie das Guggenheim-Museum in Bilbao und zahlreiche andere musikalische Neubauten – im ehemaligen Hafen gebaut, um durch die Wiederspiegelung des Bauwerkes im Wasser zusätzliche optische Effekte zu generieren. Das mehrfach mit Architekturpreisen ausgezeichnete Gebäude, konzipiert von der norwegischen Firma Snøhetta und 2008 in Anwesenheit von höchster Prominenz eröffnet, ist schneeweiß und ragt wie ein Eisberg aus dem Wasser. Eine Attraktion ist die begehbar Dachfläche, die ganzjährig und unabhängig von den Aufführungen besichtigt werden kann: Sie zog bereits im ersten Jahr 1.300.000 Besucher an, und stellt auch für die Einheimischen den Mittelpunkt des einst verlebten und nun revitalisierten Stadtteils dar. Da die Oper von Oslo, in der die Norwegische Nationaloper und das Ballett untergebracht werden, das einzige norwegische Opernhaus ist, wurde sie zu einem wichtigen Zeichen der norwegischen kulturellen Identität und stellt zugleich das Wahrzeichen von Oslo dar.²³

22 Anna Maria Guasch, Hg., *Learning from Bilbao Guggenheim* (Reno: Center for Basque Studies, 2005).

23 Snøhetta, Zugriff am 13. Februar 2021, <https://snohetta.com/project/42-norwegian-national-opera-and-ballet/>; „Oslo Opera House Snøhetta,“ *ArchDaily*, Zugriff am 13. Februar 2021, <https://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta>; „Norwegian National Opera and Ballett,“ *Archello*, Zugriff am 13. Februar 2021, <https://archello.com/project/norwegian-national-opera-and-ballet>.



Abbildung 3: Die Oper von Oslo.²⁴

Ein weiteres Beispiel ist der ikonische Neubau der 2015 eröffneten Philharmonie de Paris. Das Konzerthaus, an dessen Konstruktion beratend auch Pierre Boulez mitwirkte, wurde vom bekannten Architekten Jean Nouvel gestaltet und bildet einen Teil der sogenannten ‚grand projects‘ des damaligen Präsidenten François Mitterrand. Obwohl das Konzerthaus Hauptsitz von Orchestre de Paris und Ensemble intercontemporain bildet, waren auch in diesem Fall Planungsmotive nicht primär künstlerischer Natur. Das Gebäude wurde an der Schnittstelle der wohlhabenden Viertel und der ärmlichen und durch den symbolträchtigen Boulevard périphérique getrennten Banlieues getrennt, um eine soziale Transformation des ehemaligen Schlachthofgeländes durch kulturelle Aktivitäten herbeizuführen. Dementsprechend sollte die

24 Tobias Bjørkli, „Architectural Photography Of White Building,” *Pexels*, Zugriff am 10. Mai 2021, <https://www.pexels.com/photo/architectural-photography-of-white-building-2360668/>.

Philharmonie auch nicht ein Konzerthaus im traditionellen Sinne, sondern einen Ort ästhetischer Begegnungen darstellen, der die Partizipation breiter Bevölkerungsschichten ermöglichen und durch ein buntes pädagogisches Programm vor allem junge Leute ansprechen soll.

Ähnlich wie bei der Osloer Oper wird auch hier vor allem über die Dachterrasse mit ihren Ausstellungsräumen, Cafés und einem Restaurant der allgemeine Zutritt der Öffentlichkeit gewährleistet. Um die sozialen Barrieren zwischen den beiden Stadtteilen auch musikalisch zu durchbrechen, sollen nach Wunsch der Pariser Bürgermeisterin in diesem ‚Haus für alle‘ nur 150 Konzerte pro Jahr mit klassischer Musik bespielt werden: Den Rest des Programms sollte mit populären Musikgattungen bestückt werden, um neben den herkömmlichen Klassikliebhabern auch andere Publikumsschichten anzuziehen.²⁵

Ökonomische Spill-Over Effekte von Musikbauten

Wurde in Oslo und Paris intendiert, durch den Bau von luxuriösen Musiktempeln die soziale Umstrukturierung von de-industrialisierten Problemteilen zu erreichen, setzte man mit dem 2016 errichteten Opera District in Dubai auf vollkommen andere Spill-Over Effekte. Um die Zusammenhänge besser zu verstehen, muss vermerkt werden, dass das arabische Emirat Dubai zu den reichsten Staaten der Welt gehört und eine exponentiell wachsende Bevölkerung hat. Die wichtigste Einnahmequelle bildet zurzeit noch die Ölindustrie, als zukunftsträchtig wird aber vor allem die beschleunigte Urbanisierung betrachtet, getragen von extravaganter Architektur, Kultur und dem high-end Tourismus.

Dubai wird als eine Stadt der Superlative²⁶ beschrieben. Neben der größten Mall zählt zu den Attraktionen dieser Metropole der 829m hohe Burj Khalifa, das höchste Gebäude der Welt. Der Wolkenkratzer wurde von einem amerikanischen Architekturbüro konzipiert und von dem regierungsnahen Immobilienunternehmen Emaar Properties²⁷ gebaut. Zu den ambitionierteren Projekten dieses Unternehmens gehört auch der Bau des Opernhauses von Dubai²⁸ als Zentrum eines neu gestalteten Cultural District. Dieser wurde zu

25 Gillian Moore, „A tale of two cités: Can the Philharmonie de Paris bridge the social divide?“ *The Guardian*, 12. Dezember 2014, Zugriff am 8. Februar 2021, <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/12/tale-of-two-cites-philharmonie-de-paris-social-divide>; Paris Philharmonic Hall by Bouygues Construction, YouTube Video, 8:16, hochgeladen am 18. Dezember 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=FL9Axys0hTw>.

26 Vgl. dazu Ahmed Kanna, *Superlative City: Dubai and the Urban Condition in the Early Twenty-First Century* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2013).

27 Vgl. dazu „Mohamed Alabbar,“ *Wiki 2*, Zugriff am 8. Februar 2021, https://wiki2.org/en/Mohamed_Alabbar.

28 „Dubai Opera House – ein multifunktionales Kulturzentrum,“ *ACO*, <http://www.architekturwasser.de/referenzen/dubai-opera-house/>; Rajat Nainwal, „Dubai opera house,“ *Slideshare*, 2. Februar 2018, Zugriff am 4. Februar 2021, <https://de.slideshare.net/rajatrmr/dubai-opera-house>.

Dubai's exklusivsten Wohngegend, was wiederum die Preise der umliegender (und von Emaar Properties gebauter) Immobilien in die Höhe trieb.²⁹

Das Opernhaus ist ausgestattet mit der besten Theatertechnologie, hat aber – im Gegensatz zu der rivalisierenden und ebenso neu errichteten Oper von Muscat in Oman³⁰ – kein eigenes professionelles Ensemble. Es macht deshalb auch keine eigenen Produktionen, sondern ist auf Gastspiele fremder Oper Kompanien und anderer Ensembles angewiesen. Auch das Programm weicht von den Konventionen der europäischen Opernkultur ab: Lediglich ein Sechstel der Auslastung sind Opernaufführungen im herkömmlichen Sinne, den Rest bilden Musicals, klassische Konzerte, Jazz, Rock und Pop, Familien-Events und gelegentliche ‚arabische‘ Programme. Des Weiteren kann das Haus auch für andere Zwecke, wie etwa Messen, Modeshows, Partys und Hochzeiten gebucht werden.

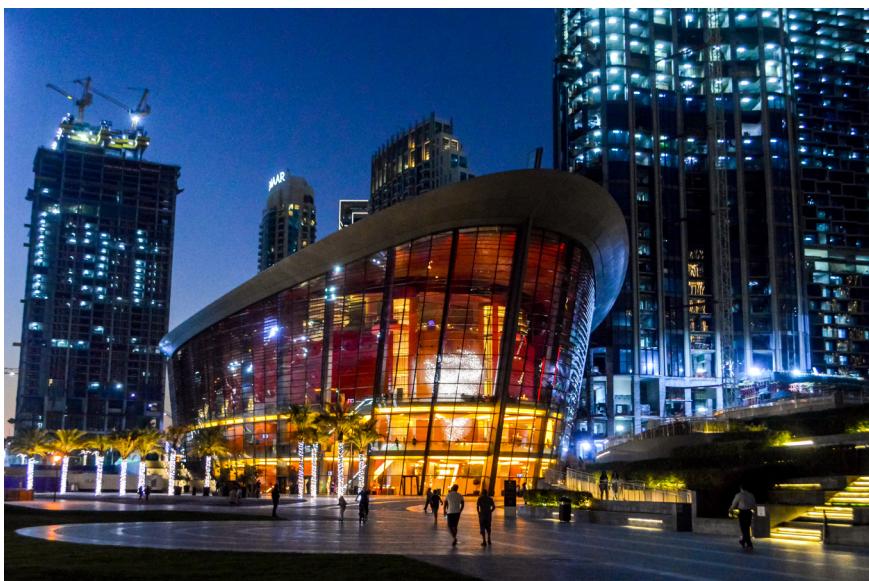


Abbildung 4: Die Oper von Dubai.³¹

-
- 29 Emaar Presents Il Primo at The Opera District, Premium Apartments, YouTube Video, 0:31, hochgeladen am 30. Mai 2016, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=q9Pz1GM5bVM>; Act 1 & 2 by Emaar – Dubai Opera District Downtown, YouTube Video, 1:01, hochgeladen am 04. August 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Mg6AuqhJ9nI> und Emaar, <https://www.youtube.com/watch?v=q9Pz1GM5bVM>.
- 30 Royal Opera House Muscat, Zugriff am 4. Februar 2021, <https://www.fineway.de/magazin/top-listen/oman-muscat-highlights#royal-opera-house-muscat>.
- 31 Francisco Anzola, „The Dubai Opera,“ 23. November 2019, *Flickr*, Zugriff am 10. Mai 2021, <https://www.flickr.com/photos/fran001/49110938316>.

Die Bedeutung der Oper von Dubai hat allerdings noch eine andere Dimension. Ebenso wie andere Hauptstädte der Emirate entwickelte nämlich auch Dubai einen vom gehobenen Tourismus geleiteten Habitus. Oder besser gesagt: Mit seinen Wolkenkratzern, Hotels, Einkaufszentren, künstlich angelegten Inseln und Vergnügungsparks wurde Dubai von vornherein als eine touristische Stadt gebaut.³² Dabei ist signifikant, dass die Kultur, der Tourismus und die Stadtplanung einen gemeinsamen Masterplan verfolgen und die Ressourcen entsprechend gebündelt werden.

Die Verbindung von Kultur und Tourismus hat ihren Ursprung in der sog. Grand Tour, womit die seit der Renaissance durchgeführten mehrjährigen Bildungsreisen vorwiegend männlicher britischer Adeliger nach Europa, vor allem nach Italien, bezeichnet wurden. Später wurden diese Reisen auch von europäischen Adeligen und allmählich auch von den Bürgerlichen unternommen: Darunter befanden sich auch viele Künstler, die ihre Erfahrungen ästhetisch umgesetzt haben.³³

Im 19. Jahrhundert verlor die Grand Tour ihre Bedeutung. Die klassizistischen Ideale sind verblasst, die Einführung der Eisenbahn ermöglichte auch einem breiteren Publikum das Bereisen von fremden Ländern, und die langen Bildungsreisen der Kavalierstour wurden vom Erholungstourismus im Rahmen des Massentourismus abgelöst.³⁴ Weitere Verschiebungen ergaben sich aus der allgemeinen Kulturalisierung der Gesellschaft und der Konvergenz zwischen der „high“ und „low culture“. In einer Erlebnisgesellschaft wie sie Gerhard Schulze³⁵ beschreibt, interessieren moderne Touristen nicht vorwiegend das Land und seine Kultur, sondern sie suchen Abwechslung und spannende Life-style Erfahrungen. Das trifft auch auf Dubai zu, wo neben den (westlichen) Expatriates und den westlich orientierten Emiratis die meisten ‚Opernbesucher‘ Touristen sind. Für sie stellt ein luxuriöser Abend in der Oper, gefolgt von einem exklusiven Essen in einem gehobenen Restaurant einen weiteren Erlebniskick zwischen ausgiebigem Shopping, dem Kamellen Ritt in der Wüste und Schilaufen im künstlichen Schnee, für den auch diejenigen zu begeistern sind, die bislang noch keine Opernaufführung besuchten und diese auch künftig nicht besuchen werden.

Ferner darf nicht vernachlässigt werden, dass auch Opern- und Konzertgebäude *per se* Tourismusmagnete darstellen. Sie bieten geführte Touren an,

32 Peter van de Bunt, *Tourismusmetropole Dubai* (Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2003).

33 Man denke an die *Italienische Reise* von Johann Wolfgang von Goethe, beziehungsweise im musikalischen Bereich an die „Italienische“ Sinfonie von Felix Mendelssohn Bartholdy sowie *Harold en Italie* von Hector Berlioz in Anlehnung an Lord Byrons Versepos *Childe Harold's Pilgrimage*.

34 Gabriele M. Knoll, *Kulturgeschichte des Reisens: Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006).

35 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kulturoziologie der Gegenwart* (Frankfurt: Campus, 2000).

auf denen man Einiges über das Gebäude, alte und aktuelle Inszenierungen, auftretende Stars und aufführende Werke erfahren und hinter die Kulissen blicken kann. Von der Oper in Sydney bis zu jener in Astana gehören deshalb auch diese Besichtigungen, oft verbunden mit Empfehlungen für die hauseigenen gastronomischen Angebote, zu den „must goes“ des gehobenen Tourismus.

Musikbauten im Leitbild der Stadt

Die Wirkung ikonischer Musikgebäude beschränkt sich allerdings nicht auf die physischen Grenzen ihrer materiellen Struktur, sondern strahlt weit darüber hinaus, wie etwa im Fall des bereits besprochenen Cultural District in Dubai. Des Weiteren ist anzumerken, dass sich ähnliche (musikalische) Aktivitäten gegenseitig anziehen und sogenannte Musikquartiere bilden, die gemeinsam mit der umgebenden Infrastruktur (Gastronomie, Boutiquen, Galerien) einem ganzen Stadtteil einen gewissen Flair verleihen. So wurde die Pariser Philharmonie am Rande von bereits bestehenden Musikinstitutionen erbaut und in einen größeren Gebäudekomplex namens Cité de la musique integriert. In Tokio's Opera City befinden neben anderen Kulturinstitutionen auch sechs Theater- und Konzerthallen³⁶, und in Hamburg wurde das Komponistenquartier³⁷ mit einem Cluster von Klein-Museen errichtet, die hier geborenen oder wirkenden musikalischen Persönlichkeiten gewidmet sind.

In einigen Fällen erstreckt sich die Strahlkraft signifikanter Musikgebäude auf die ganze Stadt, denn Konzerthallen und Opernhäuser bilden Identitätsmarker mit hoher Signalwirkung und können sowohl nach innen als auch nach außen als prägnante Wahrzeichen funktionieren. Ein prominentes Beispiel mit Vorbildfunktion ist das 1973 erbaute Opernhaus in Sydney mit seiner unverwechselbaren expressionistischen Architektur. Das einst umstrittene und skandalumworbene Haus³⁸ steht bereits längst nicht mehr nur für die Hauptstadt des australischen Bundesstaates South New Wales: Es repräsentiert einen ganzen Kontinent und wurde dementsprechend in die Liste des UNESCO Weltkulturerbes aufgenommen.

36 Tokio Opera City, Zugriff am 12. Februar 2021, <https://www.gotokyo.org/de/spot/374/index.html>.

37 KomponistenQuartier Hamburg, Zugriff am 2. Februar 2021, <http://www.komponistenquartier.de/>.

38 Friedrich Geiger, „Gebaute Bürgerlichkeit – Zur Problemgeschichte der Elbphilharmonie,“ in *Music City: Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*, hg. von Alenka Barber-Keršovan, Volker Kirchberg und Robin Kuchar (Bielefeld: transcript, 2014), 307–309.



Abbildung 5: Das Sydney Opernhaus.³⁹

Ähnliche Funktionen üben auch das neue Gebäude der Norwegischen Nationaloper in Oslo sowie die 2017 eröffnete Elbphilharmonie in der Freien und Hansestadt Hamburg. Auch beim Bau dieses Musikhauses spielten außermusikalische Aspekte eine wichtige Rolle, zumal die Elbphilharmonie das zentrale Element der Inszenierung Hamburgs als Musikstadt darstellt. Ausgehend von den auf Richard Florida⁴⁰ und Charles Landry⁴¹ zurückführenden Überlegungen über das ökonomische Potential kreativitätsbasierender Dienstleistungsbranchen wird dieses Label als ein Instrument der neo-liberalen städteplanerischen Handlungsstrategien eingesetzt, um der fortschreitenden De-Industrialisierung mit der Erschließung von neuen Tätigkeitsbereichen entgegenzuwirken. Auch in Hamburg wird – aktiv unterstützt von der Hamburgischen Handelskammer, die 2014 ihre Visionen über die Musikstadt Hamburg⁴² formulierte –, vor allem der Beitrag der Musik zum ökonomischen

39 Mudassir Ali, „Sydney Opera House, Australia,” 6. Februar 2019, *Pexels*, Zugriff am 10. Mai 2021, <https://www.pexels.com/photo/sydney-opera-house-australia-1878293/>.

40 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life* (New York: Basic Books, 2003).

41 Charles Landry, *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators* (London: Routledge, 2008).

42 Handelskammer Hamburg, Hg., *Standpunkte: Musikstadt Hamburg* (Standpunkte, 2014), Zugriff am 6. Februar 2021, <https://www.hk24.de/blueprint/servlet/resource/blob/1153140/1e79ca8d-3c2459ca01f9fea387f7ff2f/standpunktepapier-musikstadt-data.pdf>.

Wachstum der Stadt hervorgehoben. Die enge Zusammenarbeit mit Institutionen wie Hamburg Marketing und Hamburg Tourism bestätigen diese Annahme.

Musikbauten im globalen Wettbewerb urbaner Konglomerate

Der besprochene Bau-Boom von Opernhäusern und Konzerthallen sowie die Zunahme städtischer Inszenierungen als ‚Musik-Städte‘ ist auf gravierende ökonomische, technologische und soziale Veränderungen im breiten gesellschaftlichen Umfeld zurückzuführen. Neben der De-Industrialisierung und radikaler Umstrukturierung der Weltwirtschaft sind dafür vor allem Globalisierungsprozesse beziehungsweise die wachsende Bedeutung der als Global Cities bezeichneten Städte ausschlaggebend. Diese multi-zentrale Postmetropolises im Sinne von Edward Soja⁴³ akkumulieren zentrale Ressourcen wie Finanzmärkte und Sitze von transnationalen Unternehmen und funktionieren nach dem Prinzip der neo-liberalen „Durchsetzung des Marktes als allgemeines Organisationsprinzip der Gesellschaft.“⁴⁴ Statt im unmittelbaren Umfeld verankert zu sein, beziehen sie sich vor allem aufeinander und prägen ein tonangebendes, bestens vernetztes globales Städtesystem mit einer enormen wirtschaftlichen Macht. So entstand ein weltumspannendes Netz aus Metropolen, die sich zwar stets im Wettbewerb untereinander befinden, in denen sich aber Lebensstile, Konsummuster und nicht zuletzt auch die optischen Eigenschaften der urbanen City Scapes weitgehend ähneln.

In Zusammenhang mit dem hier behandelten Phänomen muss hervorgehoben werden, dass zahlreiche Entwürfe der neu errichteten Musiktempel von einer Handvoll von international renommiertem Architekten stammen, die auch einige weitere Großprojekte gestalteten. Die Pariser Philharmonie wurde von Jean Nouvel konzipiert, der auch Pläne für das neue Konzerthaus in Kopenhagen und das Museum Louvre Abu Dhabi in Abu Dhabi entwickelte. Die Elbphilharmonie wurde von den berühmten Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron errichtet, die bereits die Tate Modern Gallery in London und das Olympia Stadion in Beijing bauten. Die bewegte Struktur der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles geht auf Frank Gehry zurück, dem Schöpfer des Guggenheim Museums in Bilbao, und das erste Design des Opera Hauses in Dubai wurde von Zaha Hadid eingereicht, die unter anderem die Oper in Guangzhou gestaltete.

43 Edward W. Soja, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions* (Oxford: Blackwell, 2000).

44 Annika Mattissek, *Die neoliberalen Städte: Diskursive Repräsentationen im Stadtmarketing deutscher Großstädte* (Bielefeld: transcript, 2008), 12.



Abbildung 6: Die Elbphilharmonie.⁴⁵

Wie Davide Ponzini und Michele Nastasi in ihrer mit Starchitecture betitelten Abhandlung betonten, prägte diese Handvoll von Architekten die City Scapes moderner Metropolen auf dem ganzen Globus.⁴⁶ In einem transnationalen sozialen Raum bauten sie Wolkenkratzer, Flughäfen, Sportstadien, Shopping Malls und Themenparks, die zwar in gewisser Hinsicht die Eigenlogik der Städte im Sinne von Helmut Berking und Martina Löw⁴⁷ auffangen, aber trotzdem vor allem den ästhetischen Maßstäben der globalen Architekturstile gehorchen. Das trifft auch auf die besprochenen Musikgebäude

45 Niklas Jeromin, „Gray Concrete Building,“ 23. Februar 2021, *Pexels*, Zugriff am 5. Mai 2021, <https://www.pexels.com/photo/gray-concrete-building-6930391/>.

46 Davide Ponzini und Michele Nastasi, *Starchitecture: Scenes, Actors, and Spectacles in Contemporary Cities* (Turin: Allemandi, 2016).

47 Helmut Berking und Martina, *Die Eigenlogik der Städte: Neue Wege für die Stadtforschung* (Frankfurt: Campus Verlag, 2008).

zu: Das Oslo Opernhaus und die Elbphilharmonie ziehen ihre Aussagekraft aus der maritimen Umgebung, das Opernhaus in Dubai wurde nach dem Vorbild eines ortsüblichen Segelschiffs gebaut, und auch die Oper in Guangzhou von Zaha Hadid wurde vom lokalen Baustil inspiriert. Trotzdem sind diese Gebäude in erster Linie als Produkte aktueller Architekturstile wahrnehmbar, die nicht nur die visuellen Vorstellungen über die postindustrielle Stadt vermitteln, sondern sie auch standarisieren und regionale Varianten der Gleichheit und Eintönigkeit im globalen Ausmaß reproduzieren. Sogar die Akustik mehrerer prominenter Säle wurde von derselben Handvoll von Spezialisten installiert, was sich in einer Angleichung der akustischen Gegebenheiten widerspiegelt.

Für die Architekten bilden extravagante Kulturgebäude wie Museen, Opern und Konzerthäusern willkommene Spielwiesen gestalterischer Fantasie und erheben sie mit ihrer Auffälligkeit zu Ikonen der globalisierten Stadtplanung. Sie gelten als Indikatoren für die Urbanität, das ökonomische Wachstum und den angeblichen Wohlstand und werden als strategische Mittel im Wettbewerb urbaner Metropolen eingesetzt. Laut Leslie Sklair von der London School of Economics befindet sich diese Spektakularisierung der zeitgenössischen Architektur im Dienst des globalen Kapitalismus: Sie verfestigt die neo-liberale Hegemonie, übt mit ihrem Hyper-Konsumerismus Kontrolle über das Leben, Denken und Konsumieren der Bürger und trägt zur Vergrößerung der ohnehin bestehenden sozialen Ungleichheiten bei.⁴⁸

Eventisierung, Globalisierung und Standarisierung musikalischer Aufführungspraxen

Eng verbunden mit der Spektakularisierung der Architektur ist der Trend zur Eventisierung. Das betrifft zu einem die Inszenierung der Stadt, die Urbanität nicht mehr als eine spezifische, die Lebens- und Verhaltensweisen prägende Gesinnung, verbunden mit charakteristischen sozialen Praktiken betrachtet: Die Urbanität wird zum Ereignis,⁴⁹ in dem die glitzernde Oberfläche gefeiert wird und die Realität hinter einer Scheinwelt aus bunten Bildern verschwindet. Obwohl auch Städte eine klangliche Eigenidentität besitzen, beziehen sich dabei sowohl die städtischen Imaginationen als auch die szenographischen Strategien der Gestaltung städtischer Räume vorwiegend auf visuelle Sachverhalte. Laut Malte Friedrich klingt deshalb eine Musikstadt auch nicht, sondern beeindruckt durch visuelle Opulenz, materialisiert in glamourösen Opernhäusern und Konzerthallen. Oder anders ausgedrückt: Für das

48 Leslie Sklair, *The Icon Project: Architecture, Cities and Capitalist Globalization* (New York: Oxford University Press, 2017), <https://doi.org/10.1093/oso/9780190464189.001.0001>.

49 Ralf Bohn und Heiner Wilharm, Hgg., *Inszenierung der Stadt: Urbanität als Ereignis* (Bielefeld: transcript, 2012).

städtische Imagedesign ist die Architektur der musikbezogenen Bau-Ikonen wichtiger als das, was in ihnen stattfindet.⁵⁰

Zum anderem verzeichnet man eine ähnliche Eventisierung auch in Bezug auf die Wahrnehmung von musikalischen Veranstaltungen. Obwohl einschlägige Studien zu diesem Thema noch ausstehen, gibt es zahlreiche Indikatoren, die darauf verweisen, dass sich die Funktion der klassischen Musik gravierend geändert hat. Im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diente die klassische Musik als ein wichtiges Kennzeichen der sozialen Distinktion im Sinne von Pierre Bourdieu⁵¹ und besaß einen eindeutigen Bildungsauftrag. In einer Erlebnisgesellschaft,⁵² wie sie Holger Schulz skizzierte, weichen allerdings diese Funktionen zunehmend einer Bevorzugung von Teilnahme an Veranstaltungen, die der kognitiv zentrierten Kontemplation multi-sensorische Erlebnisse und Lifestyle Erfahrungen entgegengesetzt werden. Sie befriedigen (kurzfristig) eine hedonistische Disposition, feuern die kontinuierliche Nachfrage an und führen zum Konsumzwang, der eine Erfüllung in sich selbst findet.

Globalisierungstendenzen verstärken diese Entwicklung. Obwohl die hier behandelte klassische Musik in Europa entstanden ist und Jahrhunderte lang vor allem in Europa, Nord Amerika und Australien gepflegt wurde, muss sie heute als ein globales Phänomen betrachtet werden. Es sind nicht nur Stars wie Lang Lang, Ana Netrebko oder Placido Domingo, die auch Engagements außerhalb des üblichen europäisch-amerikanischen Gastspiel Karussells annehmen: Dieser Trend wird auch von einigen internationalen Organisationen wie Opera Europa und Opera America vorangetrieben, die 2019 den World Opera Day ins Leben riefen. Bei der Klassik handelt es sich deshalb heute um ein globales Business im digitalen Zeitalter, was auch musikalisch seine Spuren hinterließ. In Bezug auf die Oper vermerkte deshalb Daniel Snowmann, dass der globale Austausch in diesem Bereich zum Verlust des Hausstils sowie zu einer Homogenisierung der musikalischen Produkte⁵³ führte, was sich durchaus im Einklang mit der Standarisierung der urbanen Sky Scapes befindet.

Statt des Fazits – Ein gewagter Blick in die Zukunft

Abschließend soll explizit betont werden, dass erwähnte Musikbauten zwar auch über Musik-, Konzert oder Opernsäle verfügen, die Musikaufführungen gewidmet sind und in denen diese auch stattfinden. Diese Funktion wird

50 Malte Friedrich, *Urbane Klänge: Popmusik und die Imagination der Stadt* (Bielefeld: transcript, 2010).

51 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Berlin: Suhrkamp, 1987).

52 Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*.

53 Daniel Snowman, *The Gilded Stage: A Social History of Opera* (Main: Atlantic Books, 2010).

jedoch von anderen, vor allem kommerziell bedingten Motiven überlagert, die mit der Musik *per se* kaum was zu tun haben. Dies gilt vor allem für den Bau der Musiktempel, die nicht einer bestehenden Musiktradition ein Zuhause bieten oder für einen bereits existierenden Klangkörper konzipiert werden, sondern aus anderen Gründen, wie Sanierung von de-industrialisierten Stadtteilen sowie Branding und Imagedesign von urbanen Konglomeraten. Im Falle von Dubai wiederum bildet neben dem Tourismus eine wichtige Valenz auch die preisliche Aufwertung der Wohngegend rund um das neue Opernhaus usw.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob angesichts der Tatsache, dass alle urbanen Konglomerate nach demselben Konzept nach ihrer herausragenden Rolle in der Weltgemeinschaft suchen, die mobilisatorische Kraft der extravaganten Musikgebäude nicht bereits längst verblasste. Nicht nur die kritische Öffentlichkeit, sondern auch professionelle Institutionen, wie etwa Classical next,⁵⁴ ein weltweiter Zusammenschluss von Unternehmen aus dem Klassikkbereich, diagnostizierten nämlich Überangebot und mahnten zum Umdenken. In einem Roundtable zum Thema „Zukunft der Opern- und Konzerthäuser“ wiesen die beteiligten Experten darauf hin, dass in Bezug auf deren Neubau nicht nur die Frage der Finanzierbarkeit, sondern auch Aspekte wie Nachhaltigkeit, Inklusion, Partizipation, das Erschließen von neuen Publikumsschichten und das Einbeziehen von neuen Technologien berücksichtigt werden müssen.⁵⁵

Ebenso wichtig ist auch die Frage, wie die Klassik-Szene die Corona-Krise meistern wird. Zu einem hatte das Ausrufen der Pandemie im März 2020 und die damit verbundene Stilllegung des gesamten musikalischen Öko-Systems für die Musikhäuser katastrophale wirtschaftliche Auswirkungen, da diese monatelang kein Einkommen hatten, aber trotzdem für die Fixkosten aufkommen mussten. Konsequenzen waren drastisch: Das Opernhaus in Zürich erklärte eine ‚Kunstpause‘ und stellte sein Ensemble auf Kurzzeitarbeit. Die Metropolitan Opera zahlte ab Ende April 2020 keine Gehälter mehr an ihre Mitarbeiter, beglich jedoch weiterhin ihre Sozial- und Instrumentenversicherung. Die New York Philharmonic beendete die Saison vorzeitig und senkte die Gehälter auf 75% des Mindestlohns, wobei auch die Möglichkeiten der Entlassung der Musiker erwogen wurden. Um die hohen Defizite abzubauen, appellierte die Institutionen an das Publikum, auf die Rückerstattung der bereits gekauften Tickets zu verzichten und den Betrag an die Institution zu spenden.⁵⁶

54 Classical next, Zugriff am 5. Februar 2021, <https://www.classicalnext.com/>.

55 David Staples, „Future Opera Houses and Concert Halls – What will the next generation of performance spaces do and be,“ Classical next, YouTube Video, hochgeladen am 28. November 2013, Zugriff am 30. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=wLWPaVOqaLk>.

56 BR Klassik, „Wegen Corona: Kurzarbeit an einigen Opernhäusern Weniger Lohn für Orchester und Chor,“ hochgeladen am 24. März 2020, Zugriff am 30. Januar 2021, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/operhaeuser-theater-corona-virus-kurzarbeit-100.html>.

Zum anderen dürfte auch die Tatsache, dass zahlreiche MusikerInnen und andere an musikalischen Prozessen beteiligten Profis wegen der langen Durststrecke gezwungen wurden, sich neue Erwerbsquellen zu erschließen beziehungsweise sich beruflich umorientieren. Dies dürfte ebenso einen Einfluss auf die Programmgestaltung ausüben wie die wahrscheinlich noch über eine längere Zeit andauernde Beeinträchtigung der Mobilität und des musikalischen Austausches. Ebenso ist zu erwarten, dass die durch die Pandemie beschleunigte Digitalisierung musikalischer Sachverhalte und die damit verbundenen Änderungen des Rezeptionsverhaltens nicht nur ökonomisch, sondern auch künstlerisch nicht ohne Konsequenzen bleiben werden.

Obwohl die meisten (professionellen) Häuser versuchen werden, die alte Situation wiederherzustellen, ist es jedoch unwahrscheinlich, dass die klassische Szene jemals zum „business as usual“ zurückkehren wird. Der Markt war bereits vor der Krise übersättigt, und die finanzielle Hilfe wird auch in jenen Ländern, die Kultur als ‚systemimmanent‘ betrachten, begrenzt sein. Das wird zu einer wesentlichen Umstrukturierung des Musiklebens führen, wobei etablierten Institutionen mit langen Traditionen, die als politische oder kulturelle Identitätsträger (Wiener Philharmoniker, Hamburger Staatsoper) fungieren, Vorrang eingeräumt wird. Selbstständige Musiker, freiberufliche Ensembles, kleinere Institutionen und Boutique Festivals werden voraussichtlich nicht in einem ähnlichen Sinne unterstützt, was die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen verringern und der Nachwuchsförderung im Wege stehen wird. Infolgedessen kann erwartet werden, dass das musikalische Angebot auf das traditionelle Repertoire reduziert wird, das zudem lediglich den solventen „happy few“ zugänglich sein wird.

Zudem muss in Betracht gezogen werden, dass von den Auswirkungen der Pandemie auch Erwerbzweige wie Reisen, Tourismus und Gastronomie, die maßgebend an den von der Klassik generierten Umsätzen beteiligt sind, in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die eingeschränkte Reisetätigkeit wird einerseits das internationale Tour-Karussell bekannter Ensembles verlangsamen und dazu führen, dass die Programmgestaltung vor allem durch die jeweils ‚heimischen‘ Kräfte realisiert wird. Zum anderen wird aber auch eine Einschränkung des Musiktourismus erwartet und dadurch die sinkenden Einnahmen für die Städte. Aus diesem Grund ist auch fraglich, was längerfristig mit den pompösen Gebäuden der musikalischen Starchitecture passieren wird, deren Kernpublikum – wie etwa in Dubai – die Touristen darstellen. Man kann befürchten, dass es einigen unter ihnen ähnlich ergangen wird, wie zahlreichen Mamutanlagen aus dem Sportbereich (Olympischen Spiele in Athen; Fußballweltmeisterschaften Süd-Afrika), bei denen sich der neo-liberale Hype über Investitionen in die sportliche Infrastruktur als „cash machine“ in das Gegenteil verwandelte und neben den horrenden Schulden verwahrloste Skelette vermeidbarer Fehlinvestitionen hinterließ.

Bibliographie

- Berking, Helmut, und Martina Löw, Hgg. *Die Eigenlogik der Städte: Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt: Campus Verlag, 2008.
- Bohn, Ralf, und Heiner Wilharm, Hgg. *Inszenierung der Stadt: Urbanität als Ereignis*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Berlin: Suhrkamp, 1987.
- Bunt, Peter van de. *Tourismusmetropole Dubai*. Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2003.
- Busch-Salmen, Gabriele. „Adolf Melzels Flötenkonzert Friedrich des Großen in Sanssouci: Ein vertrautes Gemälde, 150 Jahre nach seiner Fertigstellung neu gesehen.“ *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 28, Nr. 1–2 (2003): 127–146.
- Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. New York: Basic Books, 2003.
- Forsyth, Michael. *Bauwerke für Musik: Konzertsäle und Opernhäuser vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Sauer, 1992.
- Friedrich, Malte. *Urbane Klänge: Popmusik und die Imagination der Stadt*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Geiger, Friedrich. „Gebaute Bürgerlichkeit – Zur Problemgeschichte der Elbphilharmonie.“ In *Music City: Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*, herausgegeben von Alenka Barber-Keršovan, Volker Kirchberg und Robin Kuchar, 307–309. Bielefeld: transcript, 2014.
- Glixon, Beth Lise. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Guasch, Anna Maria, Hg. *Learning from Bilbao Guggenheim*. Reno: Center for Basque Studies, 2005.
- Gybas, Magdalena. *Das Theater in der Stadt und die Stadt im Theater: Urbanistischer Kontext und Funktionen von Theatern im kaiserzeitlichen Kleinasiens*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2018.
- Heister, Hans-Werner. *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1983.
- Johnson, Eugene. *Inventing the Opera House: Theatre Architecture in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Kanna, Ahmed. *Superlative City: Dubai and the Urban Condition in the Early Twenty-First Century*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2013.
- Knoll, Gabriele M. *Kulturgeschichte des Reisens: Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Landry, Charles. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Routledge, 2008.
- Laszczkowski, Mateusz. „City of the Future: Built Space, Modernity and Urban Change in Astana. New York und Oxford: Berghahn, 2016.
- Mattissek, Annika. *Die neoliberalen Städte: Diskursive Repräsentationen im Stadtmarketing deutscher Großstädte*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis und Jo Tacchi. *Digital Ethnography: Principles and Practice*. Los Angeles: Sage, 2015.
- Ponzini, Davide, und Michele Nastasi. *Starchitecture: Scenes, Actors, and Spectacles in Contemporary Cities*. Turin: Allemandi, 2016.
- Salmen, Walter. *Das Konzert: Eine Kulturgeschichte*. München: Beck, 1988.
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt: Campus Verlag, 2005.

- Schwab, Heinrich. *Konzert: Öffentliche Darbietungen vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- Sked, Alan. „Franz Joseph and the Creation of the Ringstrasse.“ *The Court Historian* 11, Nr. 1 (2006): 29–41. <https://doi.org/10.1179/cou.2006.11.1.003>.
- Sklair, Leslie. *The Icon Project: Architecture, Cities and Capitalist Globalization*. New York: Oxford University Press, 2017. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190464189.001.0001>.
- Snowman, Daniel. *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. Main: Atlantic Books, 2010.
- Soja, Edward W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Ther, Philip. *In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*. Wien: Oldenbourg Verlag, 2006.

Internet-Quellen

- „Aiman Mussakhajayeva.“ *Berliner Symphoniker*. Zugriff am 9. Februar 2021. <https://www.berliner-symphoniker.de/aiman-mussakhajayeva/>.
- Bjørkli, Tobias. „Architectural Photography Of White Building.“ 23 Mai 2019. *Pexels*. Zugriff am 10. Mai 2021. <https://www.pexels.com/photo/architectural-photography-of-white-building-2360668/>.
- „Astana Symphony Orchestra aus Kasachstan kommt erstmals in die Lahrer Stadthalle.“ *Lahrer Anzeiger*. 26. Februar 2015. Zugriff am 5. Februar 2021. <https://www.lahr.de/astana-symphony-orchestra-aus-kasachstan-kommt-erstmals-in-die-lahrer-stadthalle.28413.htm>.
- „Dubai Opera House – ein multifunktionales Kulturzentrum.“ *ACO*. Zugriff am 4. Februar 2021. <http://www.architektur-wasser.de/referenzen/dubai-opera-house/>.
- „Kazakh National University of Arts.“ *Free-apply*. Zugriff am 9. Februar 2021. <https://free-apply.com/en/university/1039800050>.
- „Lyrik in der Steppe: Die Eröffnung der Opera Astana in Kasachstan – Das drittgrößte Opernhaus der Welt öffnet mit Verdis ‚Attila‘ seine Tore.“ *Wiener Zeitung*. 29. Oktober 2013. Zugriff am 9. Februar 2021. https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/583819_Lyrik-in-der-Steppe.html.
- „Norwegian National Opera and Ballett.“ *Archello*. Zugriff am 13. Februar 2021. <https://archello.com/project/norwegian-national-opera-and-ballet>.
- „Steppenblume – Konzertgebäude in Kasachstan fertig.“ *BauNetz*. 22. März 2010. Zugriff am 5. Februar 2021. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Konzertgebäude_in_Kasachstan_fertig_987239.html.
- „The National Theatre – History.“ *Narodni divadlo*. Zugriff am 12. Februar 2012. <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-national-theatre/history>.
- „The State Opera – History.“ *Narodni divadlo*. Zugriff am 12. Februar 2021. <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-state-opera/history>.
- Act 1 & 2 by Emaar – Dubai Opera District Downtown. YouTube Video, 1: 01, Hochgeladen am 04. August 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Mg6AuqhJ9nI> und <https://www.youtube.com/watch?v=q9Pz1GM5bVM>.
- BR Klassik. „Wegen Corona: Kurzarbeit an einigen Opernhäusern Weniger Lohn für Orchester und Chor.“ Hochgeladen am 24. März 2020. Zugriff am 30. Januar 2021. <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/operhaeuser-theater-corona-virus-kurzarbeit-100.html>.
- Emaar Presents Il Primo at The Opera District, Premium Apartments. YouTube Video, 0:31. Hochgeladen am 30. Mai 2016. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=q9Pz1GM5bVM>.

- Finkelstein, Zach. „The Post-Covid Concert Hall Catastrophe: Why Audience Attendance is the Least of Our Problems.“ *The Middleclass Artist*. Hochgeladen am 29. April 2020. Zugriff am 6. Februar 2021. <https://www.middleclassartist.com/post/the-post-covid-concert-hall-catastrophe-why-audience-attendance-is-the-least-of-our-problems>.
- Handelskammer Hamburg, Hg. *Standpunkte: Musikstadt Hamburg* (Standpunkte, 2014). Zugriff am 6. Februar 2021. <https://www.hk24.de/blueprint/servlet/resource/blob/1153140/1e79ca8d3c2459ca01f9fea387f7ff2f/standpunktepapier-musikstadt-data.pdf>.
- Makhanova, Nazerke. „Das Astana Opern- und Balletttheater in Nur-Sultan.“ *Itinari*. September 2019. Zugriff am 11. Februar 2021. <https://www.itinari.com/de/the-astana-opera-and-ballet-theater-in-nur-sultan-z4h0>.
- Moore, Gillian. „A tale of two cités: Can the Philharmonie de Paris bridge the social divide?“ *The Guardian*, 12. Dezember 2014. Zugriff am 8. Februar 2021. <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/12/tale-of-two-cites-philharmonie-de-paris-social-divide>.
- New World Center. <https://www.nws.edu/new-world-center/>. Zugriff am 30. Januar 2021.
- Paris Philharmonic Hall by Bouygues Construction. YouTube Video, 8:16. Hochgeladen am 18. Dezember 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=FL9Axys0hTw>.
- Staples, David. „Future Opera Houses and Concert Halls – What Will the Next Generation of Performance Spaces Do and Be.“ Classical next, YouTube Video. Hochgeladen am 28. November 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=wLWPaVOqaLk>.
- Lan, Hui. „National Theatre.“ 16 Juni 2007. *Flickr*. Zugriff am 10 Mai 2021. https://www.flickr.com/photos/azurelan_space/556712710/in/dateposted/.
- „Kasachstan: Konzerthalle in Astana.“ *Wittur*. 21. Oktober 2010. Zugriff am 9. Februar 2021. <https://www.wittur.com/de/wittur-gruppe-old/referenzprojekte/kasachstan--konzert-halle-in-astana.aspx>.
- Nainwal, Rajat. „Dubai opera house.“ *Slideshare*. 2. Februar 2018. Zugriff am 4. Februar 2021. <https://de.slideshare.net/rajatrnr/dubai-opera-house>.
- Ali, Mudassir. „Sydney Opera House, Australia.“ 6 Februar 2019. *Pexels*. Zugriff am 10 Mai 2021. <https://www.pexels.com/photo/sydney-opera-house-australia-1878293/>.
- Mauro, Davide. „Astana Opera.“ 20 September 2019. *Wikimedia Common*. Zugriff am 10 Mai 2021. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Astana_Opera_03.jpg.
- Anzola, Francisco. „The Dubai Opera.“ 23 November 2019. *Flickr*. Zugriff am 10 Mai 2021. <https://www.flickr.com/photos/fran001/49110938316>.
- „Oslo Opera House Snøhetta.“ *ArchDaily*. Zugriff am 13. Februar 2021. <https://www.arch-daily.com/440/oslo-opera-house-snøhetta>.
- KomponistenQuartier Hamburg. Zugriff am 2. Februar 2021. <http://www.komponisten-quartier.de/>.
- Astana Music Society. Zugriff am 3. Februar 2021. <https://www.facebook.com/astanamu-sicsociety/>.
- Royal Opera House Muscat. Zugriff am 4. Februar 2021. <https://www.fineway.de/magazin-top-listen/oman-muscat-highlights#royal-opera-house-muscat>.
- Classical next. Zugriff am 5. Februar 2021. <https://www.classicalnext.com/>.
- Operabase. Zugriff am 11. Februar 2021. <https://www.operabase.com/intro/de>.
- Tokio Opera City. Zugriff am 12. Februar 2021. <https://www.gotokyo.org/de/spot/374/index.html>.
- Snøhetta. Zugriff am 13. Februar 2021. <https://snohetta.com/project/42-norwegian-national-opera-and-ballet>.
- Jeromin, Niklas. „Gray Concrete Building.“ 23. Februar 2021. *Pexels*. Zugriff am 5 Mai 2021. <https://www.pexels.com/photo/gray-concrete-building-6930391/>.

POVZETEK

Novogradnje glasbenih institucij: kulturne, ekonomski in simbolične razsežnosti glasbi namenjenih zgradb zvezdniške arhitekture

Prispevek obravnava trenutni razcvet gradenj novih koncertnih dvoran in opernih hiš. Nekateri motivi za postavitev glasbene infrastrukture imajo dolgo tradicijo, drugi so novejši. Medsebojno so odvisni in so včasih bolj, drugič pa manj tehtni. Poleg tega je treba upoštevati tudi zgodovinske, regionalne in kulturne razlike. Pomembna stalnica je njihova središčna funkcija pri oblikovanju kulturne in nacionalne identitete. Bogata zgodovina praske operne scene služi kot zgodovinski zgled, medtem ko opera hiša in koncertna dvorana v Astani slavita Kazahstan kot mlado samostojno državo. Drugi vidik gradnjo glasbenih objektov interpretira kot osnovno komponento urbanizma. Tako je bilo tudi pri Dunajski državni operi in koncertni dvorani Musikverein kot del prestižne notranje obvoznice Ringstraße, zasnovane tako, da tekmuje z metropolami, kot sta Pariz in Berlin.

Medtem ko je bila Ringstraße zgrajena v rastočem mestu, so trenutni projekti namenjeni revitalizaciji deindustrializiranih okrožij. Te strategije po gospodarskem uspehu odprtja ekstravagantne podružnice Guggenheimovega muzeja v zanemarjenem predelu španskega mesta Bilbao imenujemo »učinek Bilbaa«. Novo operno hišo v Oslu in pariško filharmonijo lahko omenimo kot primera uspešnega prenosa učinka Bilbaa na področje glasbe. Operno okrožje v Dubaju, zgrajeno leta 2016, pa si prizadeva za povsem drugačne učinke. Namen naložb v pospešeno urbanizacijo, ki sloni na ekstravagantni arhitekturi, kulturi in luksuznem turizmu, je zaščititi gospodarstvo mesta po koncu naftne dobe. Poleg tega je s postavljivo operne hiše zrasla vrednost bivalnih enot v okrožju. Učinek ikoničnih glasbenih objektov mnogokratno presega fizične meje njihove materialnosti. V nekaterih primerih njihova avra žari po celiem mestu. Starejši primer je znamenita opera hiša v Sydney, ki je razpoznavni znak mesta, novodobni pa novozgrajena Elbska filharmonija, ki je osrednji vidik trženja Hamburga kot mesta glasbe.

Čeprav med seboj nenehno tekmujejo, so si »globalna mesta« zelo podobna, kar se tiče življenjskega sloga, vzorcev potrošnje in vizualnih značilnosti. Razlog za to je, da velik del osrednjih prostorskih načrtov zasnuje peščica priznanih »zvezdniških« arhitektov, ki narekujejo estetske standarde na globalni ravni. Enako velja za nove glasbene objekte, ki slikajo podobo postindustrijskih mest in reproducirajo regionalne različice enakosti. Spektakularizacija arhitekture je tesno povezana s trendom eventizacije. Tako kot urbanost slavi bleščeče površje, so tudi pri doživljjanju glasbenih dogodkov zaželena večutna izkustva, ki zadovoljijo hedonistično nagnjenje in obenem potrebo po potrošnji. Ali se bo po pandemiji scena klasične glasbe vrnila v ustaljene tirnice, je vprašljivo, obstaja pa tudi bojazen, da se bo neoliberalni pomp glede pomena kulturne infrastrukture kot zlate jame spremenil v svoje nasprotje in za sabo pustil zanemarjena okostja špekulacij, ki bi se jim lahko izognili.

ABOUT THE AUTHOR

ALENKA BARBER-KERŠOVAN, Hon. Prof. PhD, (alenka.barber-kersovan@leuphana.de), is teaching sociology of music at the Leuphana University in Lüneburg, Germany. Her main research interests are popular music, music and gender, music and politics and urban music studies. Currently she is working on the labour conditions of classical musicians with

the special focus on freelancers. Further she is involved in an international empirical research project with the University of Porto and the Erasmus University of Rotterdam entitled Until COVID-19 do us part." She is also the driving force behind the Urban Music Studies Scholars Network as well as a co-editor of the publication series Urban Music Studies with the Intellect Publishers based in Bristol, UK.

O AVTORICI

ALENKA BARBER-KERŠOVAN (alenka.barber-kersovan@leuphana.de) je častna profesorica, predava sociologijo glasbe na univerzi Leuphana v Lüneburgu v Nemčiji. Njeni glavni raziskovalni interesi so popularna glasba, glasba in spol, glasba in politika ter urbana glasba. Trenutno raziskuje delovne pogoje klasičnih glasbenikov s posebnim poudarkom na svobodnih sodelavcih. Nadalje sodeluje z Univerzo v Portu in Univerzo Erasmus v Rotterdamu v mednarodnem empiričnem raziskovalnem projektu z naslovom »Dokler nas covid-19 ne loči«. Je tudi gonilna sila za glasbene študije urbane glasbe in sourednica publikacijske serije Urban Music Studies pri založbi Intellect s sedežem v Bristolu v Veliki Britaniji.