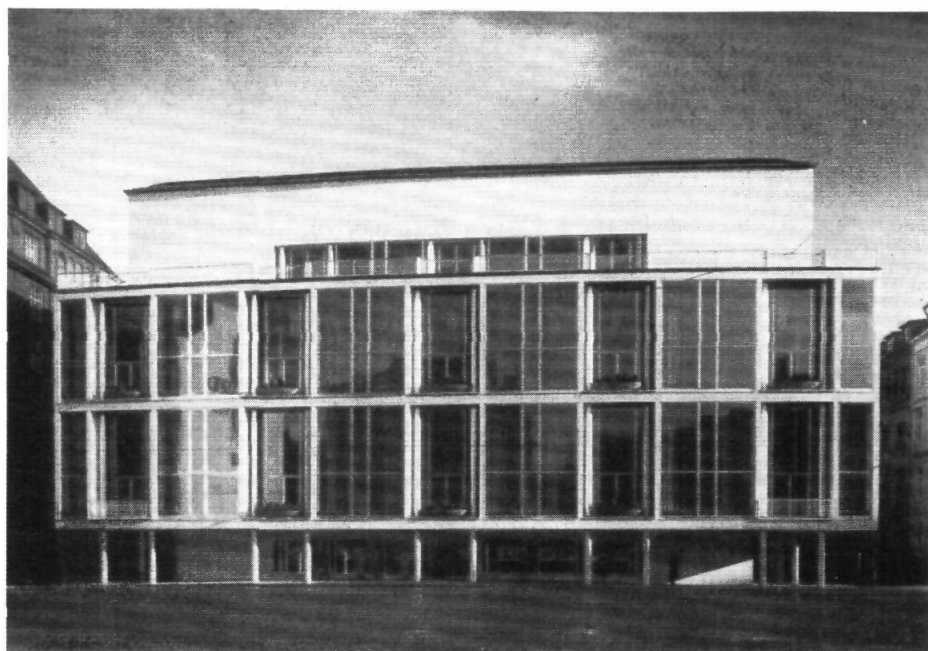


DAS ÄLTESTE OPERNHAUS DEUTSCHLANDS



Überlieferung und Fortschritt sind im Wirken der Hamburger Oper gebunden. Ihr Weg führte über Höhen und Tiefen. Aber sie ist immer wieder in verjüngter Form entstanden. Das ist kein Zufall — denn die Hanseaten sind mit künstlerischem Bürgersinn ausgestattet. In einer amüsischen Stadt hätte sich eine Oper vom Rang der Hamburgischen nicht nahezu drei Jahrhunderte behaupten können. —

Ende des siebzehnten Jahrhunderts herrschte in dem von Greueln des Dreißigjährigen Kriegs verschonten Stadtstaat gepflegter Wohlstand, der auf einen epikuräischen Lebenssinn schließen ließ. Es gab prunkvolle Gartenfeste an Elbe und Alster, üppige Dinners, Konzerte, Spielgesellschaften und familiäre Assemblées. Eine eigene Opernbühne zu besitzen, den kunstsinnigen Höfen in Italien und Deutschland nachzueifern, entsprach dem Bürgerstolz der Hamburger. So konnte der weitgereiste hamburgische

Ratsherr Gerhard Schott — ein kunst-sinniger Mäzen — zusammen mit dem Kantor von St. Katharinen Jan Adam Reinken den Plan einer Operngründung verwirklichen. Zwar wetterten die Geistlichen zunächst von den Kanzeln gegen das Teufelsspiel, doch waren Hamburgs Bürger und Regierung entschlossen, in diesem Punkt nicht nachzugeben. Dem geschickten Schott gelang es aber auch bald, die Geistlichkeit für seinen Plan zu gewinnen, nachdem er ihr zugesichert hatte, auch Opern mit biblischen Themen aufzuführen. Vorweggenommen sei, daß die Hamburger Oper am 2. Januar 1678 mit einer Aufführung des geistlichen Singspiels „Adam und Eva“ von Johann Theile eröffnet wurde.

Schott hatte für den Bau des Opernhauses eigene Mittel eingesetzt. Das für damalige Verhältnisse repräsentative Gebäude lag — nicht weit von der Peripherie des Stadtkerns — an der Alsterseite des Gänsemarkts. Langgestreckt, zweistöckig, mit 500 Plätzen und einer Bühne, die mit allen technischen Vorzügen damaliger Zeit — wie Versenkungsmöglichkeiten, Flugmaschinen, Feuerspielen und Wasserfällen — ausgestattet

war, sollte die Hamburger Oper nach Schotts Willen ein nordisches Kunstbollwerk gegen Venedig und Florenz sein. In den ersten dreißig Jahren ihres Bestehens beschäftigte die Oper viele berühmte Hauskomponisten. Außer Johann Theile waren es Joh. Philipp Krieger und Philipp Stolle, später Kusser, Keiser, Mattheson, Händel und Telemann. Wie die damals führenden italienischen Komponisten, waren auch die deutschen — besonders Kusser und Reinhart Keiser — von dem italienischen Meister Agostino Steffani beeinflusst worden. Mit Keisers Wirken setzte unter der Direktion Kussers im Jahre 1694 die Glanzzeit der Hamburger Barockoper ein.

Johann Mattheson war unter Keisers Direktion — der Kusser bereits nach 2 Jahren abgelöst hatte — seit 1697 Tenorsänger und später erster Cembalist. Gleichzeitig war er neben Keiser Hauskompositeur. Er hat den achtzehnjährigen Händel, der 1703 nach Hamburg gekommen war, als Repiengeiger an die Opernleitung empfohlen. Die Repienisten hatten die Füllstimmen zu übernehmen und im Tutti mitzuspielen, jedoch bei der Arienbegleitung zu schweigen. Mattheson war aus wohlhabendem Hamburger Haus, eine markante Erscheinung im Musikleben der Stadt, obendrein — wie es der Sitte entsprach — ein glänzender Florettfechter. Als er um 1728 den Operndienst quittierte, wurde er hochgeschätzter Musikschriftsteller. Händel, der von Mattheson in die hamburgische Gesellschaft eingeführt worden war und viele Schüler aus vornehmen Häusern gewinnen konnte, war ein gelehriger Geist. Nachdem sich ihm die Methoden und Tricks des Opernbetriebs erschlossen hatten, wurde er schnell zweiter Cembalist und Hauskompositeur. Er durchbrach die konventionellen Formen und überraschte mit der Schönheit seiner Melodieführung. Indes warf ihm Mattheson, der ihn bereits als Rivalen fürchtete, Mangel an melodischer Kraft vor. Später kam es zum bekannten Duell zwischen beiden, das unblutig verlief und mit ihrer Versöhnung endete.

Reinhart Keiser — ein Mann mit erstaunlicher Publikumswirkung — der seine Pappenheimer — seine lieben Hamburger — kannte und wohl wußte, daß sie in breiten

Oben: Die Hamburger Staatsoper heute

Unten: Nach dem Umbau des alten Hauses 1873



Schichten ihren behäbigen Bürgersinn bewahrt hatten, führte nunmehr ein volkstümlich-lokales Milieu ein. Zur Unterhaltung wurden plattdeutsche und jiddische Idiome gewählt. Keiser — der Fleißigste der Fleißigen — hat insgesamt 65 Opern für Hamburg geschrieben. Er berücksichtigte die Stadtpersönlichkeit Hamburgs, die niemals einen fremden Einfluß hochkommen ließ. Wer in Hamburg wohnen und wirken will, muß Hamburger werden, oder er bleibt ein Fremdling. Keiser hat darum in späteren Jahren — als er Ehrgeiz und Eitelkeit gefrönt hatte — regelrechte Volksopern geschrieben, unter denen „Hamburger Jahrmarkt“ und „Hamburger Schlachtfest“ unzählige Male aufgeführt worden sind. Als kundiger Theatermann hat Keiser der Irrationalität der Oper — die bekanntlich ihren wahren Reiz ausmachte — vermutlich entgegenwirken wollen. So mögen seine Zugeständnisse ans Publikum Kompromisse zwischen Irrationalität und Rationalität gewesen sein. Naturgemäß mußten sie sich auf die Operndarstellung auswirken. Keiser mag gehäht haben, was sich erst Jahrhunderte später aus Erkenntnissen realisieren ließ: daß der musikalische Darstellungsmodus aus einer natürlichen Verbindung von Musik und Handlung zu entwickeln war. Allerdings hat Keisers Methode, aus wirtschaftlichen Gründen dem Publikum nachzulaufen, zum künstlerischen Verfall der glänzenden Hamburger Barockoper geführt. Bei den höfischen Opern bestand diese Gefahr nicht, als Hamburgs Oper sie bereits so deutlich spürte, daß es in ihrem Gebälk knisterte. Im Hamburg des achtzehnten Jahrhunderts bestimmte das Publikum den Niedergang. Auch Lessing streckte die Waffen. Kulturgeschichtliches Verdienst der Barockopernleiter von Kusser bis zu Telemann ist, der Hamburger Oper — wenn auch mit Verflachungserscheinungen im Spielplan — ein hohes künstlerisches Niveau gegeben zu haben. Sie ist Vorbild für andere musikalische Theater gewesen und ist zum Gradmesser ihrer selbst geworden, denn jegliche Gegenwart — ob es die Aera Pollini, Bachur, Loewenfeld, Sachse, Strohm, Rennert oder Tietjen war, hat versucht, die Barockoper als eine im Geist mit ihr parallel laufende Kraft hinzustellen. Das ist natürlich ein

Bernhard Pollini, Intendant von 1875–1897



bildlicher Vergleich, der nur objektiv gelten kann, denn jede Aera ist zeitbedingt, nur das künstlerische Prinzip der Hochleistung ist unabdingbar. Die Barockoper benötigte einen ungewöhnlich hohen Dekorations- und Personaletat, da der Zeitstil auch für die volkstümlichen Werke eine pompöse Ausstattung an Bildentwürfen und Kostümen verlangte. Berichte aus damaliger Zeit lauten fast einstimmig, daß keine Residenz, keine Stadt in Deutschland sich ein Operntheater wie Hamburg erlauben konnten. Diese Stellung zu halten, war Aufgabe jedes Direktors, der dann nach entsprechenden Fehlbeträgen die Direktion einem anderen überlassen mußte. So mußte nach Keiser eine Direktion von verschiedenen europäischen Gesandten gebildet werden, deren Obmann der englische Gesandte in Hamburg Cyrill von Wich war. Daß so etwas überhaupt in Hamburg möglich war, kennzeichnet die internationale Bedeutung der Oper, für deren Erhaltung sich in Krisenzeiten sogar ausländische Diplomaten einsetzten. Die große Zeit der Barockoper hat sich nur wenig über ein Menschenalter erstreckt. Telemann war — nachdem er als Cembalist und Komponist den musikalischen Stil durch persönliches Ingenium charakterisiert hatte — was vor ihm nur Händel gelungen ist —, der letzte bedeutende Direktor. Er war vor allen Dingen geschmacksbildend. Dennoch konnte er, der von Magdeburg nach Hamburg übersiedelte, die Oper nicht wieder reformieren. Voller Einfälle, schrieb er mit leichter Hand, verlor sich aber — da er eitel war und originell erscheinen wollte — im Spielerischen und Unnatürlichen. Geschrobene Deklamation und aufgesetzter Ausdruck entwerteten seine schönen und flüssigen Melodien. Obendrein war er streitsüchtig und boshaft gegen andere Musiker, was besonders sein Freund Mattheson erfahren mußte.

Die Zentralfigur der Barockoper ist und bleibt Keiser. Seine erste Direktionsperiode — die beste — dauerte von 1696 bis 1706. Dann mußte er wegen finanzieller Verluste zurücktreten, kehrte aber ein Jahr später in sein Amt zurück. Ab 1709 bis 1718 ist er der große Opernlieferant, dessen Werke den Spielplan beherrschen. 1718 zwingt ihn ein zweiter wirtschaftlicher Zusammenbruch zum Rücktritt. Er geht nach Stuttgart, erscheint 1722 wieder in Hamburg, wo er Telemann in der Oper als „director chori musici“ vorfindet. Verstimmt geht er als Hofkapellmeister nach Kopenhagen. Aber noch einmal zieht es ihn nach Hamburg. 1728 muß er in bescheidener Stellung unter Telemann an der Oper wirken. Ende der zwanziger Jahre scheidet er endgültig aus, wird Kantor am Hamburger Dom und stirbt 1739 in der Stadt, der er die besten Jahre seines Lebens gewidmet und deren künstlerisches Antlitz er für fast 25 Jahre bestimmt hat. —

Nach dem Verfall der Barockoper, die 1738 ihre Pforten schließt, gastiert zunächst die Schauspieltruppe der Neuberin und nach ihr — für dreizehn Jahre — von 1740–1753 — die italienische Gesellschaft der Brüder Mingotto, die Vorzügliches leisteten. Unter ihrer Direktion war Christoph Willibald Gluck ein Jahr Dirigent an der italienischen Oper Hamburgs. Als die Italiener Hamburg verließen, zogen Opern- und Schauspieltruppen, Possenreißer und Zirkusveranstalter im Haus am Gänsemarkt ein, bis im Jahr 1763 die Direktion Ackermann aus dem

Opernhaus ein Schauspielhaus machte. 1765 wurde das baufällig gewordene alte Haus durch ein neues — wiederum am Gänsemarkt — ersetzt. Ackermann war nur kurze Zeit tätig. Unter der ihm nachfolgenden Direktion Löwen schrieb Lessing in der Hoffnung auf die Geburt des Deutschen Nationaltheaters seine berühmte „Hamburgische Dramaturgie“.

1781 übernahmen Ludwig Schröder und Konrad Eckhoff — beide Mitglieder der Ackermannschen Truppe — die Direktion. Neben dem Schauspiel mußten sie bald die Oper wieder aufnehmen, um das Unternehmen lebensfähig zu erhalten. Ein Mäzenatentum war kaum noch anzutreffen. Komponisten und Direktoren mußten eigene Risiken eingehen. Daraus ergab sich eine Opernkrise, die sich im neunzehnten Jahrhundert noch verstärken sollte. Die Schwierigkeiten haben sich auch damals nur durch die Opernfreudigkeit des Hamburger Publikums überbrücken lassen. —

Im Jahr 1827 wurde das Haus am Gänsemarkt geschlossen. Nach langen Verhandlungen überließen Senat und Bürgerschaft den Schröderschen Erben auf staatlichem Hamburger Boden am Dammtor einen Platz. Als das Haus an der Dammtorstraße gebaut war, verpachteten die Aktionäre es an die Direktoren Friedrich Ludwig Schmidt und Carl Lebrun. Jetzt folgte die Zeit der großen Sänger, Jenny Lind — die schwedische Nachtigall — gastierte regelmäßig mit großem Erfolg. Der erste Star war der ehemalige Hamburger Droschkenkutscher Theodor Wachtel — der gefeierte Tenor und erklärte Liebling des Publikums. Lortzing, Marschner, Kreutzer dirigierten ihre eigenen Werke in der Hamburger Oper. In den fünfziger Jahren war Ignaz Lachner erster Dirigent, der mit prominenten Mitgliedern wie Tichatschek, Mitterwurzer und Kindermann hervorragende Aufführungen herausgestellt haben soll. Das Finanzdilemma endete aber erst mit der von Pollini gegründeten Aera, die — von 1875 bis 1897 reichend — der Hamburger Oper wieder eine führende Stellung in Deutschland sicherte. Inzwischen war das Haus am Dammtor, das der Hamburger Reeder M. Sloman erworben hatte, baufällig geworden. Eine neugegründete Stadttheater-Gesellschaft erwarb es für 400 000 Mark und ließ es durch den Hamburger Architekten Martin Haller im Jahre 1873 umbauen. Pollini — Theaterfachmann ersten Ranges, geschäftskundiger Taktiker — verstand Kunst und Wirtschaftlichkeit miteinander zu verbinden. Sein Ehrgeiz war ebenso groß wie seine Fähigkeit, Talente zu entdecken. Er verpflichtete die besten Sänger seiner Zeit. Er wußte seine Sänger zu schonen, indem er mehrere gleichgestellte Fachsänger engagierte. So konnte er führende Partien drei und vierfach besetzen. Er sicherte sich damit die Rivalität der Sänger untereinander, wobei er immer den erfolgreichsten herausstellte. Den Etat entlastete er, indem er die nicht beschäftigten Sänger für seine Rechnung an anderen Theatern gastieren ließ. Ein kluger Schachzug, der einen ständigen Sängeraustausch gewährleistete, womit auch das Interesse des Publikums wachgehalten wurde. Der größte Dirigent der Pollini-Zeit aber war Gustav Mahler — 1891 bis 1897 Chefdirigent der Hamburger Oper —, von dem man sagte, daß er der hellhörigste und feinste Theaterkapellmeister seiner Zeit, aber auch der größte Quälgeist des Orchesters gewesen sei,



demgegenüber er sich jeden Übergriff erlaubte. Wiederum hatte Hamburgs Oper in diesen Jahren eine künstlerische Bedeutung für Deutschland wie die ehemalige Barockoper. Dem Ensemble gehörten damals Katharina Klafsky — die zuvor Triumphe am Stadttheater in Bremen gefeiert hatte —, Anna v. Mildenburg — spätere Gattin des Dichters Hermann Bahr —, Ernestine Schumann-Heinck, Heinrich Bötel, Leopold Demuth, Wilhelm Grüning, das Ehepaar Lissmann, Nachbaur, Theodor Bertram — der Bayreuther Wotan —, Eugen Gura und Hermann Winkelmann — der erste Bayreuther Parsifal — 1882 —, an. In Pollinis Zeit fällt auch Carusos erstes Gastspiel, der von 1893 bis 1913 — wenn auch in weiten Abständen — regelmäßig auf der Hamburger Opernbühne erschien. Pollinis Direktion, die mit seinem plötzlichen Tod am 26. November 1897 jäh endete, ist eine der glanzvollsten der deutschen Oper gewesen. Ihm hat allerdings eine Sängerauslese zur Verfügung gestanden, wie sie in diesem verschwenderischen Reichtum noch keiner Epoche beschieden gewesen ist.

Auf Pollini folgte die Doppeldirektion des Spielleiters Franz Bit tong und des Kassenswarts Max Bachur. Bachur — der nach dem frühen Tod Bit tongs im Jahr 1904 bis 1911 allein die Oper leitete — hatte Max Lohfing — den großen Humoristen und vortrefflichen Sänger — gewonnen, der der Oper zeitlebens treu geblieben ist, ihr Ehrenmitglied wurde und sie bis ins achtzigste Jahr regelmäßig besucht hat. Hinzu kamen die Tenöre Birrenkoven, Pennarini und Karl Jörn, die Baritonisten Dawison, Mohwinkel und Robert vom Scheidt, ferner der Bassist Theodor Lattermann, Otilie Mezger und die große Edyth Walker. In Gustav Brecher war 1903 ein junger, hervorragender musikalischer Oberleiter gewonnen, dem später Otto Klemperer beigeordnet wurde. Als Dr. Hans Loewenfeld — 1912 bis 1921 — die Oper übernahm, erfolgte ein völliges Revirement des Ensembles. Felix Weingartner war für kurze Zeit musikalischer Chef mit Klemperer als erstem Mann und Koordinaten. Nach Weingartners und Klemperers Ausscheiden war Selmar Meyrowitz Chefdirigent. 1917 aber konnte Loewen-

feld seinen alten Leipziger Freund Egon Pollak als Generalmusikdirektor gewinnen. Pollak war nach Mahler und Brecher die interessanteste Persönlichkeit und stärkste Potenz, dazu ein Mann von überlegener Autorität und geistiger Geschliffenheit. Von Haus aus Mathematiker, Freund und Schüler Leo Blechs, war er der geborene Wagner- und Mozartdirigent. Wie in Leipzig hat er sich auch in Hamburg für den damals blutjungen Erich Wolfgang Korngold eingesetzt und dessen Opern „Ring des Polykrates“, „Violanta“, die vielgespielte „Tote Stadt“ und das „Wunder der Heliane“ uraufgeführt.

Nach dem ersten Weltkrieg änderte sich das Pachtsystem. Der Senat übernahm eine Ausfallgarantie gegenüber der „Stadttheater-Gesellschaft“, die nunmehr den bisherigen Direktor Loewenfeld zum Intendanten bestellte. Loewenfeld ist früh — 47 Jahre alt — im Mai 1921 gestorben. Sein Nachfolger war der Hallenser Intendant Leopold Sachse, ein heißblütiger, temperamentvoller Künstler, der seine Pläne unbedenklich verfolgte und in der Wahl seiner Kräfte sehr glücklich war. Ihm gelang es, Frieda Leider, Maria v. Olzewsky, Maria Hussa, die hervorragende Koloratursängerin Gertrud Callam, die Sopranistin Martina Wulf, den Baritonisten Hans Reimar und als ständig gastierende Künstlerin Dusolina Giannini zu gewinnen. Sachse selbst war zwar hart umkämpft, aber seine Sänger und sein Spielleiter Oscar Fritz Schuh erfreuten sich großer Beliebtheit. Als Pollak Hamburg nach vierzehnjähriger Tätigkeit verließ, folgte ihm Dr. Karl Böhm im Amt, den Hamburg nach zwei Jahren an Dresden verlieren mußte.

1933 übernahm Heinrich K. Strohm die Intendanz der nunmehrigen Staatsoper, ein geschickter Taktiker und guter Werber, der der Oper neue Impulse gab. Er gewann den jungen Hans Hotter, verpflichtete Eugen Jochum als Chefdirigenten und ersetzte den Dirigenten Hans Swarowsky durch Hans Schmidt-Isserstedt, der nach 1940 zum Generalmusikdirektor der Oper ernannt wurde. Strohm's Ziel war, die Schaubühne mit großem Dekor in den öffentlichen Blickpunkt zu rücken, so daß zur „Strohmzeit“

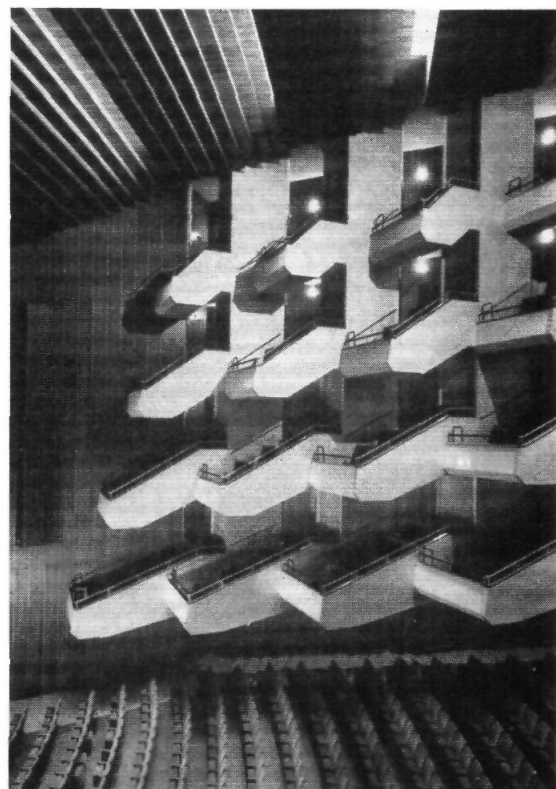
vom Hamburger Inszenierungsstil als Begriff gesprochen wurde.

Unter seiner Intendanz wurde auch das Ballett im großstädtisch-repräsentativen Geist ausgebaut. Helga Swedlund, die tatkräftige Ballettmeisterin, verfügte über eine disziplinierte Tanzgruppe und ausgezeichnete Solokräfte, mit denen sie interessante Auf führungen von Glucks „Don Juan“, Szymanowskys „Brautraub“, L. Hotkas „Teufel im Dorf“ sowie ein großartiges Ballett in Moniuszkos „Halka“ herausstellte. Strohm verließ Hamburg 1940. Ihm folgte Alfred Noller für die letzten Kriegsjahre. Er konnte nicht mehr tun als das Ensemble erhalten. 1943 wurde das Haus bei dem großen Bombenangriff auf Hamburg zerstört, wobei die Bühne intakt blieb. Als 1946 die Oper auf der Interimbühne wieder spielen konnte, war Dr. Günther Rennert zum Intendanten bestellt worden. Unter seiner Ägide wurde später im Behelfsbau und am Besenbinderhof gespielt, bis das neue Opernhaus an alter Stelle erstanden war. Rennert — ein tatkräftiger künstlerischer Initiator — inzwischen ein international anerkannter Spielleiter, setzte sich energisch für den Aufbau des Spielplans ein. Er verjüngte das Ensemble, verpflichtete Arthur Grüber als musikalischen Oberleiter, der jedoch einige Jahre später von Leopold Ludwig abgelöst wurde. Mit Sängern wie Peter Anders, Toni Blankenheim, Martha Mödl, Clara Ebers und vielen guten Kräften baute er einen reichen Spielplan auf. Obwohl Rennerts Inszenierungen attraktiv im Dekorativen, glänzend in Chor- und Personalregie von zwingender Anschaulichkeit sind, befreit er das Menschliche vom Maskenhaften und läßt es unmittelbar — in aller Vitalität und Aktivität — heraustreten. Rennerts Freude am Spiel, sein Bestreben,

Lesen Sie bitte weiter auf Seite 28

Oben: Zuschauerraum des 1873 umgebauten Hauses

Unten: Der Zuschauerraum des wiederaufgebauten Hauses



Das älteste Opernhaus Deutschlands

Fortsetzung
von Seite 13

die Operndarstellung mit neuen Ideen zu befruchten, mag ihn geleitet haben, nach neunjähriger Tätigkeit mit Ablauf der Spielzeit 1955 die Intendanz aufzugeben und sich ganz der Inszenierung zu widmen. Für ihn trat bereitwillig der bereits im Ruhestand lebende, hochverdiente Opernintendant Heinz Tietjen noch einmal in Aktion. Mit der ihm eigenen Energie und kritischen Einstellung hat er die Oper drei Jahre geführt, den Spielplan erweitert, großartige Aufführungen von Alban Bergs „Lulu“, Wagners „Ring“ unter Rennerts Spielleitung, „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ unter Wieland

Wagners Regie herausgestellt und eine Brücke gebaut, die seinem Nachfolger Rolf Liebermann — der seit 1958 die Geschicke der Oper leitet und bestimmt — gestattet, seine Pläne intensiv ausreifen zu lassen. Liebermanns Wirken hat der Oper in kürzester Frist großes künstlerisches Ansehen gegeben. Beste Kräfte wurden in allen Sparten von ihm eingesetzt, das Repertoire mit künstlerischer Sorgfalt überholt, sehenswerte Premieren herausgestellt und der zeitgenössischen Oper ein Feld eingeräumt. Die Aufführungen von Blomdahls „Aniara“ und Henzes „Prinz von Homburg“ — denen weitere Uraufführungen folgen werden, die Pflege des Balletts — unter Heranziehung von Kräften wie Peter van Dyk und Balan-

chine — beweisen, daß Liebermann nicht von der Geschichte dieses großartigen Instituts zehrt, sondern selber Geschichte macht. Kein Dirigent, kein Regisseur, steht er mit voller Kraft als Intendant — überwachend, anordnend, kritisierend und planend — im künstlerischen Arbeitsprozeß. Seine hochgesteckten Ambitionen, dem ihm anvertrauten Institut höchste internationale Geltung zu verschaffen, berechtigen uns wiederum, eine Parallele zur großen Zeit der Barockoper zu ziehen, hoffend, daß die alte, ewig junge Hamburger Oper geschichtswürdige Taten vollbringt, von der spätere Zeiten mit dem gleichen Stolz künden werden wie einstmals die Geschichtsschreiber der Hamburger Barockoper.



OPERNREGIE AUF DER SCHALLPLATTE

Die Aufgabe der Regie im Operntheater, auf den Generalnennen ihrer sachlichen Funktion gebracht, besteht darin: das dramatische Geschehen und das Textwort in Übereinstimmung mit dem diesen beiden Faktoren vom Komponisten aufgeprägten Ausdruck dem Hörer und Zuschauer überzeugend sinnfällig zu machen. Diese Aufgabe ist in vielen, wenn nicht den meisten Fällen praktisch unerfüllbar. Denn abgesehen davon, daß es überhaupt nur wenige Operntexte (Libretti) gibt, die auf einer vernünftigen, durchdachten und schlüssigen dramatischen Konzeption beruhen, kann das gesungene Wort nur unter besonders günstigen Voraussetzungen wirklich eindeutig verstanden werden. Das liegt nicht allein an der schlechten Aussprache der meisten Sänger, sondern noch mehr daran, daß auch die sorgfältigste Aussprache nicht gegen die Eigenschaft des Gesanges ankommt, die Konsonanten aufzuweichen und

die Vokale bis zur Unkenntlichkeit zu dehnen und umzufärben. Aus diesem Grunde mangelt der Oper generell auch bei der sachgemäßesten Regie die Fähigkeit, ihren dramatischen Inhalt dem Hörer unmittelbar zum Erlebnis zu bringen, das heißt: ohne das Hilfsmittel vorhergehender Lektüre. In dieser Hinsicht stellt das gänzliche Fehlen des optischen Elements (Bild und Handlung) bei der Schallplatte, der Theateraufführung gegenüber, keinen allzu schwer wiegenden Mangel dar, denn auch auf der Bühne machen die von der Regie gelenkten sichtbaren Vorgänge die Textkenntnis nicht entbehrlich, entschädigen nicht für deren Ausfall.

Mit dieser Feststellung ist nun aber nicht gesagt, daß sonach alle Regiearbeit im Operntheater verschwendete Mühe bedeute. Im Gegenteil: Die Oper bedarf viel mehr als etwa das Schauspiel einer aktiven Spielleitung, damit wenigstens ein einigermaßen

ausreichendes Augenverständnis die Erinnerung an den gelesenen Text ergänzen und verlebendigen kann. Die Regie muß hier sehr viel leisten, um nur wenigstens einen Notbehelf zu realisieren. Wahrscheinlich ist es gerade dieser gewissermaßen asketische Charakter der Opernregie, der andererseits dazu verleitet, die Aufgabe auf den Kopf zu stellen und die Oper erst recht zum Tummelplatz ausschweifender, selbstherrlicher Theatereffekte zu machen.

Die Schallplatte bietet nun den unschätzbaren Vorteil, daß sie gestattet, während des Hörens das Textbuch mitzulesen. Darum sollte jeder Opernaufnahme grundsätzlich der vollständige Wortlaut des Librettos (oder der Dichtung, falls von einer solchen gesprochen werden kann) beigegeben sein. Eine bloße Inhaltsangabe tut es nicht; sie ist nicht einmal wünschenswert. Denn anstatt, daß der Hörer sich den akustischen Eindrücken und ihrer dramatischen Aussage