

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

unbefangen hingäbe, versucht er nun krampfhaft, die beschriebene Handlung zu „verfolgen“, wobei er natürlicherweise immer wieder den Faden verliert, sich ärgert, auf den nächsten Anknüpfungspunkt lauert und so vor lauter aufgeregter Geschäftigkeit niemals zum eigentlichen Genuß der Sache kommt. Die mit dem Gehörseindruck gleichzeitige Textlektüre hingegen bewirkt keinerlei derartige Bewußtseinspaltung; sie läßt vielmehr das gesungene Wort verständlich werden und regt in den Gesangspausen durch die gedruckten Bühnenanweisungen die Phantasie zur Ergänzung der musikalischen Mitteilung durch die zugehörige Bildvorstellung an. Soweit die auf solche Weise beschworene Imagination lediglich die Szenerie und deren Veränderungen zu produzieren hat, bedarf sie kaum weiterer Nachhilfen. Anders verhält es sich, sobald Einzelheiten des „Spiels“ erhöhte Aufmerksamkeit verlangen, besonders, wenn die Bewegungsvorgänge die an sich „flächige“ Bildvorstellung durchbrechen und volle Illusion der wirklichen Raumtiefe voraussetzen, um mit der nötigen Deutlichkeit registriert zu werden. Da setzt die spezielle Aufgabe der Schallplatten-Opernregie ein: visuelle Elemente der Werksubstanz in akustische zu übersetzen. Zweierlei Begriffe von Ton- oder Klangregie werden hier gefordert: Neben jene, die den Ton oder den Klang nur nach ästhetischen Wertmaßstäben steuert (im Sinne der üblichen Aufnahme-Manipulation), tritt die, welche mittels des Tones, Klanges oder auch Geräusches visuelle Vorstellungen hervorruft und sie nach Maßgabe dramaturgischer Bedürfnisse steuert. Diese zweite Art der Klangregie muß also das ausführende Organ der Dramaturgie sein, genau wie es auch die Regie auf der Bühne ist oder wenigstens sein sollte. Da indessen die simultane Textlektüre hinlängliche Suggestivität besitzt, so daß normalerweise durch sie allein schon eine zutreffende Imagination der theatralischen Wirklichkeit gewährleistet sein müßte, so wird diese dramaturgische Klangregie, um nichts Überflüssiges zu tun, vornehmlich dort in Funktion zu treten haben, wo gegebenenfalls die richtige Bildvorstellung gerade durch die (schallplattentechnisch) richtige Steuerung der Musik gefährdet sein könnte. Das will heißen: Die dramaturgische Steuerung muß die rein aufnahmetechnische Steuerung gelegentlich korrigieren, jedenfalls ihre Gültigkeit relativieren zugunsten höchstmöglicher Versinnlichung der dramatischen Situation.

Es lassen sich dreierlei akustische Effekte unterscheiden, mit denen die Klangregie bei der Schallplattenaufnahme einer Oper zu rechnen hat:

1. Primäre Geräusche, deren Quelle auch auf der Bühne unsichtbar bleibt, die aber wesentliche Faktoren der Handlung sind.
 2. Sekundäre Geräusche, deren handlungsbedingte Ursache auf der Bühne sichtbar wird, deren akustische Wahrnehmung aber für den Zuschauer nicht so wichtig ist wie die optische der Ursache.
 3. Übersetzende Geräusche, die bei der Bühnenwiedergabe des Werkes gar nicht vorkommen, die auf der Platte an Stelle eines sichtbaren Vorgangs stehen.
- Für die ersten beiden Arten lassen sich die zahlreichsten Beispiele in Wagneraufnahmen

nachweisen. Genannt seien nur für die erste aus dem „Rheingold“ das Geklirper der gestimmten Ambosse, das den Abstieg Wotans nach Niebelheim und seinen Wiederaufstieg auf die Bergeshöhe begleitet; seine illustrative Wirkung ist so drastisch, daß der Regisseur der Plattenaufnahme es hätte erfinden müssen, wenn es nicht schon zur dichterischen Konzeption gehörte. Weiter: das Klatschen der Geißelhiebe, die Mime von dem durch die Tarnkappe unsichtbar gewordenen Alberich empfängt; oder: das Aufschlagen von Donners Hammer auf den Felsstein innerhalb der ihn verbergenden Gewitterwolke. Zu der zweiten Art gehören zunächst einmal alle menschlichen und tierischen Laute wie Schreien, Lachen, Brummen usw.; sodann aber vor allem Geräusche, die einen mechanischen Vorgang begleiten wie beispielsweise das Klirren des Metalls bei der Aufschichtung des Hortes, insbesondere (als allerwichtigstes) des Ringes, nachdem Wotan auf ihn verzichtet hat. Auch das Klappern der Gefängnischlüssel im „Fidelio“ ist hier zu erwähnen. Geräusche dieser zweiten Kategorie müssen auf der Platte unbedingt eindeutig zu hören sein, weil sie zugleich die Illusion der optischen Wahrnehmung des betreffenden Vorgangs hervorzurufen haben. Sie bedürfen daher einer gewissen übertriebenen Pointierung. Eine gleiche Überpointierung hat übrigens der gesungliche Vortrag des Textes an bestimmten Stellen zu erfahren, wo dadurch Ersatz für den verstärkenden Eindruck einer gleichzeitigen Geste geboten werden soll. Damit sind wir schon im Übergang zur dritten Geräuschart: der Übertragung eines rein optischen Faktors in einen akustischen. Dies ist ohne Frage die diffizilste Aufgabe der Plattenregie, deren Lösung darum meistens nicht einmal versucht wird. Angesichts der gänzlich unproblematischen Möglichkeit der simultanen Textlektüre kann man sogar verschiedener Meinung darüber sein, ob der völlige Verzicht auf derartige lautsymbolische Mittel nicht grundsätzlich gerechtfertigt sei. Schließlich vermag auch das bestgelungene Assoziationsgeräusch nicht mehr, als die Vorstellung des im Libretto verzeichneten Vorgangs oder der aus ihm zu entnehmenden Ausdrucksgeste lebhafter zu machen. Vielfach dürfte die zu gewissenhaft darum bemühte Regie sich einem unlösbaren Problem gegenüber sehen. So etwa in Puccinis „Gianni Schicchi“. Wenn der Testamentsfälscher die betrogenen Betrüger in Schach hält, indem er ihnen hinter dem Bettvorhang hervor mit der Geste der abgehackten Hand zuwinkt, so ist das ein dramaturgisch äußerst wichtiger optischer Effekt. Die Musik unterstreicht ihn zwar mit einem entsprechenden thematischen Zitat, dessen Bedeutung jedoch nur dem ganz genauen Kenner des Stückes gleich einfallen wird. Die Geste geht also für den bloßen Hörer verloren. Aber sie in ein Lautsymbol zu übersetzen, bleibt wohl unmöglich. Dergleichen unüberwindliche Schwierigkeiten gibt es für die Schallplatten-Opernregie sehr viele. Um so unerläßlicher erscheint eben die Beigabe des kompletten Textbuches mit sämtlichen Bühnenanweisungen. Im übrigen hat diese dritte Geräuschkategorie ein weites Feld der Zuständigkeit und der ebenso unbedenklichen wie einfachen Anwendbarkeit. Hierher gehört ja auch beispielsweise die Markierung des

Auftritts einer Person oder eines Ensembles (Chor) durch Sporenklirren und Waffenrasseln, die Verdeutlichung des Briefschreibens durch Federkratzen und dergleichen mehr.

Im allgemeinen wird eine Aufnahme aus dem Theater zur Vervollständigung der Bildvorstellung und insbesondere der Raumillusion mit ein paar „Drückern“ auf die ohnehin hier gegebene Plastizität der Klangwirkungen auskommen. Das „vorn“ oder „hinten“ der Klangquelle oder auch das „beiseite“-Singen braucht da nur vom Tonregisseur richtig eingesteuert zu werden. Instruktive Beispiele dafür bieten vor allem Verdi-Aufnahmen mit chor-gründierten Soloszenen wie im „Simone Boccanegra“, im „Troubadour“, der „Macht des Schicksals“, wo überall ein denkbar reales Raumgefühl vermittelt wird. Bei Studio-Aufnahmen hingegen muß der Regisseur die erforderlichen Distanzen erst künstlich herstellen und sorgfältigst auswiegen. Er muß hier seinerseits schon von einem bloßen „als ob“ ausgehen und mit Phantasie, Erfahrung und technischem Geschick die Bühnenverhältnisse in den Senderraum übertragen. Wie lebendige Illusionswirkungen auch mit diesem Verfahren zu erreichen sind — den Eindrücken der Theateraufnahme völlig ebenbürtig, in Einzelheiten vielleicht sogar überlegen —, das zeigen so manche Gesamtaufnahmen, in hervorragendem Maße z. B. der „Fidelio“ von Fricsay und Rudolf Hartmann und das „Rheingold“ von Solti.

Der übliche Regiekniff der doppelten Rollenbesetzung mit einem Sänger und einem Sprecher (bei Opern mit Sprechdialog) sollte besser vermieden werden. Man hat dabei zwar die Garantie einer akustisch gleichwertigen Leistung, aber diese allzu äußerliche Perfektion wird erkaufte mit der störenden Ungleichheit der Organe und ihrer Besitzer. Keinesfalls dient dieser Täuschungsversuch einer Steigerung der Verständlichkeit; er bezweckt und erreicht höchstens ein Befriedigungsgefühl des amüsischen Hörers, daß er für sein gutes Geld garantiert prima Qualität geliefert bekam, das Beste und Teuerste, was der Kunstmarkt auf Lager hat. Das freilich hat nun nichts mehr mit der Sache der Kunst zu tun und fällt mithin außerhalb der Zuständigkeitsgrenzen des hier angeführten Themas.

Walter Abendroth

Dem Beitrag lagen als Schallplattenaufnahmen zugrunde:

Wagner:

Die Walküre, I. Akt — Götterdämmerung
Decca LXT 5429/30

Rheingold (Gesamtaufnahme)

Decca LXT 5495/97
Stereo SXL 2101/03

Beethoven:

Fidelio (Gesamtaufnahme)

Deutsche Grammophon LPM 18 390/91

Verdi:

Simone Boccanegra (Gesamtaufnahme)

His Master's Voice HMV 1634/36

Der Troubadour, Arien und Szenen

Decca BLK 20 503

Die Macht des Schicksals, Arien und Szenen

Decca BLK 20 508