boden stirbt, fällt der Text halt weg. Zum Glück hat Krämer in dieser Rolle Rita Gorr; selbst, wenn sie nur fünf Minuten zu singen hätte – und die 68jährige *singt*, wo andere nurmehr deklamieren –, würde man das Essentielle dieser Figur sehen und hören. Sie gehört zu jenen großen Alten, bei denen man jeden Moment erfährt, was «Bühnenpräsenz» konkret bedeutet.

Hervorragend die Novizinnen (im Stück wie im Berufsleben): Alexandra von der Weth als Blanche, die trotz allen physischen Verrenkungen große Glaubwürdigkeit ausstrahlt, und Heidi Person als anrührend – schlichte Constance. Vor allem stimmt hier die Konstellation der Figuren, entsteht die notwendige Spannung: Todesangst im Dialog mit unerschütterlicher Heiterkeit.

Die Neue Priorin, die bei der französischen Erstaufführung immerhin von Regine Crespin, in Sydney von Joan Sutherland gesungen wurde, ist mit Lucy Peacock unterbesetzt; für diese Partie braucht man schon etwas mehr Stimme und Autorität.

Die eigentliche treibende Kraft dieser Produktion ist der Dirigent: Jiri Kout scheint eine intensive Beziehung zum Stück zu haben, und offenbar hat sich sein Enthusiasmus auch auf seine Musiker übertragen – jedenfalls habe ich die Dialoge im Orchester noch nie so eloquent gehört. Ein Jammer, daß trotz etlicher Jubel-Kritiken das Publikum ausbleibt. Die von mir besuchte Vorstellung fand vor halbleerem Zuschauerraum statt. Dennoch schien der Schlußapplaus stärker zu sein als sonst bei vollbesetzten Häusern.

POULENC: DIALOGUES DES CARMELITES. Premiere am 12. November, besuchte Vorstellung am 25. November 1994. Musikalische Leitung: Jiri Kout, Inszenierung: Günter Krämer, Ausstattung: Gottfried Pilz, Isabel Ines Glathar, Chöre: Karl Kamper. Solisten: Alexandra von der Weth (Blanche), Rita Gorr (Madame de Croissy, Priorin), Lucy Peacock (Madame Lidoine, neue Priorin), Karan Armstrong (Mère Marie), Heidi Person (Constance), Kaja Borris (Jeanne), Annabelle Bernard (Mathilde), Christa Werron (Anna), Lenus Carlson (Marquis de la Force), Clemens Bieber (Chevalier de la Force), Otto Heuer (Thierry), John David DeHaan (Beichtvater), Ivan Sardi (Javelinot), Volker Horn, Miomir Nikolic (Kommissare), Barry MacDaniel (Zivilbeamter), Kelly Anderson (Kerkermeister).

Der Name Rita Gorr (recte Marguerite Geirnaert) assoziiert große Opern-Historie: Glanzzeit der Pariser Oper in den 50er Jahren, Wieland Wagners Bayreuth, die 60er Jahre der Metropolitan Opera unter Rudolf Bing, nicht zuletzt auch etliche Platten-Klassiker. Eine reiche Stimme, die man unter Hunderten mühelos heraushört. Eine Expressivität und Autorität des Vortrags, die sich sofort im Gedächtnis einbrennen.
Während der 70er Jahre hatte sich Rita Gorr vom Operngeschehen zurückgezogen, doch seit 1981 ist sie wieder voll aktiv – vor allem in Charakterpartien wie der Alten Priorin in Poulencs «Dialogues des Carmelites».

Dem Publikum etwas geben

Rita Gorr im Gespräch mit Thomas Voigt

45 Jahre nach Ihrem Debüt in Antwerpen singen Sie nun zum ersten Mal an der Deutschen Oper Berlin – das ist schon etwas merkwürdig, wo Sie doch in den 60er Jahren zu den führenden Wagner-Sängerinnen gehörten.

Es hat früher schon hin und wieder Angebote gegeben, aber da war ich nie frei. Genauso ging es mir mit Salzburg. Das letzte Mal, daß ich in Deutschland aufgetreten bin, muß Anfang der 60er Jahre gewesen sein: in Stuttgart. Als ich jetzt nach Berlin gekommen bin, habe ich einen Abstecher nach Bayreuth gemacht, um noch einmal das Festspielhaus zu sehen.

Haben Sie Bayreuth in guter Erinnerung?

Oh ja, es war mit das Schönste, was ich als Sängerin erlebt habe. All die großen Kollegen: Varnay, Mödl, Windgassen,

Aufnahmen mit Rita Gorr: Amneris in «Aida» unter Solti (Decca 1961), Ortrud in «Lohengrin» unter Leinsdorf (RCA 1966) und unter Matacic (Bayreuth 1959; Melodram), Fricka im «Ring» unter Knappertsbusch (Bayreuth 1958; Hunt), Fricka in «Die Walküre» unter Leinsdorf (Decca 1960), Marthe in «Faust» unter Cluytens (EMI 1958), Dalila in «Samson et Dalila» unter Pretre (EMI 1963), Charlotte in «Werther» unter Etcheverry (ORTF/Modiophonie 1964), Margaret in «Le Rois d'Ys» unter Cluytens (EMI 1958), Genevieve in «Pelléas et Mélisande» unter Fournet (Philips 1953), Mère Marie in «Les Dialogues» unter Dervaux (EMI 1957), Alte Priorin in «Les Dialogues» unter Nagano (Virgin 1990), Solo-Recital unter André Cluytens (EMI 1959)

Neidlinger, Greindl – und Hotter, der wie ein Vater zu mir war. Und natürlich war die Arbeit mit Wieland Wagner für mich ganz entscheidend. Von keinem Regisseur habe ich so viel gelernt wie von ihm. Er hat mir beigebracht, wie man immer die Spannung hält: in der Haltung, im Körper, im Gesicht. Das ist ungeheuer wichtig: vor allem, wenn man nicht singt – wie zum Beispiel im ersten Akt «Lohengrin», wo Ortrud ja kaum etwas zu singen hat, sondern nur mit Körperhaltung, Gestik und Mimik reagiert. Ich mag nicht dieses Rampentheater. «Aida» mit Pyramiden, Tempeln und jeder Menge schwarzbemalter Sklaven – das finde ich langweilig.

Wie waren Ihre Erfahrungen mit Günter Krämer während der Proben zu den «Dialogues»?

Sehr gut. Er ist sehr nett, und die Arbeit war interessant – weil er das Stück völlig anders inszeniert hat. Zum Beispiel die Todesszene. Sehr beeindruckt war ich von Jiri Kout. Er liebt Poulenc, hat eine große Sensibilität für seine Musik.

In der französischen Erstaufführung der «Dialogues», 1958 an der Pariser Opéra, waren Sie noch die Mère Marie. War Poulenc damals bei der Einstudierung dabei?

Ja, er hat sich sehr um uns gekümmert. Ein sehr lieber Mann – und rücksichtsvoll. Immer wieder hat er gefragt: «Geht es zu singen, fühlen Sie sich wohl mit den Noten?» Andernfalls hätte er eine andere Variante geschrieben. Leider habe ich nur dieses eine Mal mit ihm gearbeitet. Ein paar Jahre später ist er gestorben.

Zwei große Partien von Rita Gorr in den 60er Jahren: Eboli in «Don Carlos» (Met 1963) und Ortrud in «Lohengrin» *(Foto unten links).*

Das war die Zeit, als Sie schon zu den Protagonisten der Pariser Oper gehörten.

Es war sozusagen mein zweiter Versuch mit der Pariser Oper. Ich hatte dort 1952 das erste Mal gesungen: die Magdalena in den «Meistersingern» unter Georges Sebastian; aber danach hatte man mir nur Rollen angeboten, die entweder zu klein waren oder die mir nicht lagen. Und so bin ich sehr bald weggegangen. Erst 1958 habe ich wieder an der Opéra gesungen: diesmal die Venus in «Tannhäuser». Und von da an bekam ich die Partien, die mir gut gelegen haben.

Sie haben mit 23 in Antwerpen als Fricka debütiert – war da die Stimme schon voll entwickelt, hatten sie dieses reiche Material von Natur?

Ich hatte viel von Natur. Die Stimme war relativ groß. Aber das ist noch keine Qualität. Ich mag es nicht, wenn man nur die Stimme vorführt oder auf «große Stimme» macht. Man muß immer noch etwas in Reserve haben. Und nur mit Naturstimme zu singen, ist gefährlich. Man braucht schon eine gute Technik. Vor allem für spätere Zeiten, wenn die Jugendkraft nicht mehr da ist.

Bei wem haben Sie Ihre Technik gelernt?

Vor allem bei der Wagnersängerin Germaine Hoerner, die ich in Straßburg kennengelernt habe. Und sie hat mir immer gesagt: Die Stimme muß strömen. Immer legato. Nicht pressen, nicht stemmen. Und dann bin ich nach Genf gegangen und habe bei Carpi gelernt, bei dem auch später Gwyneth Jones war.

Hatten Sie jemals überlegt, das hochdramatische Fach zu singen? Vom Timbre her wäre das sicher sehr reizvoll gewesen.

Wieland Wagner hat mich gefragt, ob ich Brünnhilde und Isolde singe. Auch Solti fragte nach der Isolde. Und ich habe immer gesagt: später vielleicht, aber nicht jetzt. Da habe ich oft an Martha Mödl gedacht. Was für eine reiche Stimme! Und was für eine wunderbare Frau. Sie war ja auch ein Mezzosopran mit Höhe, und sie war robust genug, um die hochdramatischen Wagner-Partien durchzuhalten. Ob ich das geschafft hätte, weiß ich nicht. Ich hatte immer Zweifel. «Walküre» und «Götterdämmerung» wären vielleicht gegangen. Aber «Siegfried»? Das liegt schon enorm hoch. Davor hatte ich Angst, und so habe ich alle Angebote abgelehnt. Was ich überhaupt nicht bereue. Nur die Schlußszene aus «Götterdämmerung» habe ich gesungen, konzertant beim Flämischen Festival. Und Isoldes «Mild und leise» für die Platte. Außerdem hatte ich ja zwei dramatische Wagnerpartien im Repertoire, die oft auch von Mezzosopranen gesungen werden: Ortrud und Kundry.

Die Ortrud haben Sie 1959 in Bayreuth gesungen, und Sie sollten sie auch Anfang der 60er Jahre für die EMI-Einspielung unter Kempe aufnehmen. Aber dann wurde eine andere Sängerin engagiert.

Christa Ludwig, ja. Ich hatte schon einen Teil der Aufnahme gesungen, aber ich war in schlechter Form. Es war ein großer Fehler in der Organisation meiner Termine: Am Tag vor der Aufnahme war ich noch in New York. Ich bin dann nachts nach Wien geflogen und habe die ganze Zeit nicht geschlafen. Am nächsten Tag war ich natürlich total erschöpft. Leider hatte Rudolf Kempe nicht viel Geduld, und so wurde ich wieder ausgeladen.

Sie haben dann die Ortrud ein paar Jahre später aufgenommen: 1966 in Boston unter Erich Leinsdorf.

O Gott, das war ein Alptraum. Die Aufnahmen fanden im August statt. Es war brüllend heiß, und wir alle waren fix und fertig von der Hitze.

Aber immerhin gibt es den Bayreuther Mitschnitt, der Ihre Ortrud dokumentiert.

Ja, die Aufführung mit Sandor Konya, Elisabeth Grümmer und Ernest Blanc. Die habe ich in guter Erinnerung. Aber ich habe die Platte nicht gehört; ich höre mich selbst nicht so gerne. Vielleicht später einmal, wenn ich nicht mehr singe.

Gibt es in Ihrer Plattenliste Lücken, etwas, das Sie sehr gern aufgenommen hätten?

Eboli und Azucena hätte ich gern komplett aufgenommen, vielleicht auch die Kundry. Und ich sollte in der «Norma»-Aufnahme mit der Callas die Adalgisa singen, aber da war ich nicht frei.

Was lag Ihnen denn mehr am Herzen: das französische, italienische oder deutsche Repertoire?

Das italienische und deutsche. Mein Temperament ist für Verdi und Wagner. Im französischen Repertoire gibt es eigentlich nur wenige Partien, die ich wirklich liebe: Dalila, Charlotte und vielleicht noch Hérodiade. Und den Orpheus von Gluck.
Die Amneris habe ich geliebt. Da kann man sich richtig hineinsteigern, vor allem in der Gerichtsszene, wo man alles geben muß. Und dann die Wagner-Rollen! Selbst eine kurze Partie wie die Fricka. Das war meine erste Rolle in Bayreuth. Später hat mir Wieland Wagner erzählt, daß Knappertsbusch nach der Vorstellung zu ihm gekommen ist und gesagt hat: «Diese Gorr hat mir eine Fricka hingerotzt, das gibt es nicht!»

Wer waren die Dirigenten, die mitgeatmet haben, bei denen Sie sich als Sängerin richtig wohl gefühlt haben?

André Cluytens, ein ungeheuer sensibler Musiker. Und Otto Klemperer! Ich konnte noch so nervös sein – wenn ich ihn sah, wurde ich ganz ruhig. Meinen besten «Lohengrin» habe ich mit ihm gemacht: 1962 an der Covent Garden Opera mit Konya und Crespin, später auch mit Rysanek.

Die Szene Elsa-Ortrud mit Ihnen und Rysanek muß schon ein Duell gewesen sein.

So soll es auch sein. Die Elsa ist ja kein armes Mäuschen und auch keine dumme Kuh. Für mich ist sie eine sehr starke Frau.

Und Ortrud? Eine Realpolitikerin? Fanatikerin?

Sie hat sicher ihre Ziele und Überzeugungen. Aber für mich ist sie einfach eine böse Frau. Und solche Personen liebe ich – auf der Bühne! Nicht im Leben. Und diese Zerrissenheit der Kundry – das hat mich immer gereizt. Wieland wollte, daß ich die Partie in Bayreuth singe, allerdings abwechselnd mit Regine Crespin. Und das wollte ich nicht.

Vor ein paar Jahren veröffentlichte die französische Zeitschrift «Opéra Interational» einen Brief, den Sie an Regine Crespin gerichtet hatten und der nicht gerade sehr freundlich war.

Wir hatten einen kleinen Krach. Die Opéra Bastille hatte mich für die Gräfin in «Pique Dame» engagiert; das hatte man schon auf Pressekonferenzen bekanntgegeben. Und danach erfuhr ich, daß die Crespin in derselben Produktion ihr Farewell mit der Gräfin machen wollte. Aber letztlich hat keiner von uns beiden gesungen. Seitdem haben wir uns nicht mehr gesehen. Aber sonst bin ich mit Kollegen immer gut ausgekommen.

Brigitte Fassbaender hat gesagt, daß man selten so viele verstörte Menschen trifft wie bei den Opern- und Sängerfans. Wie erklären Sie sich diese Verstörungen?

Es ist irgendwie auch Ausdruck von einem Bedürfnis nach Liebe. Diese Liebe wird auf einen Künstler projiziert, der sie natürlich nicht in dem gleichen Maß erwidern kann. Und dann wird es schnell eine amour fou. Aber ich habe nur gute Erfahrungen mit Fans gemacht. An der Metropolitan hatte ich viele; meistens waren es junge Leute um die 18, 20 Jahre. Vor allem ein sehr hübscher Junge, der weinte jedesmal, wenn er zu mir kam. Das mag man vielleicht ein bißchen sentimental finden, aber das Entscheidende für mich ist, daß es eine Liebe zwischen Sänger und Publikum gibt. Man muß dem Publikum etwas geben. Gerade in der heutigen Zeit, wo der Intellekt oft wichtiger zu sein scheint als die Emotion. Natürlich muß man sein Gehirn benutzen. Aber ich finde, es gibt heute zu viel Scheu vor Emotion.

Sie hatten rauschende Erfolge an allen großen Opernhäusern, mußten aber auch einige Rückschläge hinnehmen. Rita Gorr, eine Kämpfernatur?

Auf der Bühne ja, aber nicht im Leben. Der sogenannten Karriere bin ich nie nachgelaufen. Und ich bin ein Mensch, der immer an sich zweifelt. Vielleicht bin ich etwas masochistisch. Das ist einerseits gut, weil es einen dazu bringt, eine Sache beim nächsten Mal noch besser zu machen. Andererseits setzt man sich dadurch selbst unter Druck.

Rita Gorr, geboren 1926 in Selzaete/Belgien; Studium in Gent und Brüssel; Debüt 1949 in Antwerpen (Fricka/«Die Walküre») und Straßburg (Brangäne/«Tristan und Isolde»); 1952 erstmals an der Opéra in Paris, 1958 in Bayreuth, 1959 an der Opera di Roma, 1960 Kundry/«Parsifal» an der Mailänder Scala; 1962 Debüt an der Metropolitan Opera (Amneris/«Aida»); danach an allen führenden Opernhäusern. 1981 Comeback im Charakterfach als Mutter in Charpentiers «Louise» in Paris. Danach Kabanicha/«Kata Kabanova» an der Welsh National Opera, diverse Partien in Brüssel und immer wieder die Alte Priorin in Poulencs «Dialogues des Carmelites».

Foto Kranich

Was kommt in der nächsten Zeit auf Sie zu – oder was hätten Sie gern an Perspektiven?

Anfang '95 werde ich in Nantes die Marthe in «Faust» singen – zum ersten Mal auf der Bühne, nachdem ich die Rolle ja schon vor 35 Jahren für die Platte gesungen habe. Danach werde ich längere Zeit in Paris sein: für Aufführungen von Gounods «Mireille» und Menottis «Medium».
Was ich mir wünsche? Die Klytämnestra zu singen. Als ich jung war, fand ich die Partie sehr gefährlich. Nicht wegen der Gesangslinie, sondern wegen der Hysterie der Figur. Jetzt könnte ich es wagen. Schließlich habe ich mit 68 nicht mehr so viel zu verlieren. ■