Down-to-earth

Joan Sutherland über Stimme und Karriere im Gespräch mit Thomas Voigt

Die Umgebung ihres Hauses läßt eher an eine Wagner-Heroine denken: steil aufragendes Gebirge, dichter Wald, dunkle Wolken, Nebelschwaden. «Gewittersturm naht von Norden, starkes Gewölk staut sich dort auf.» – Joan Sutherland auf dem Walküren-Felsen? Immerhin hat sie dort einmal gestanden, vor mehr als vierzig Jahren, als sie an Covent Garden noch die Helmwige sang. Doch hat ihr Châlet, hoch in den Bergen über dem Genfer See, nichts mit einer Wagnerschen Trutzburg gemein; immerhin war es Noël Coward, der das Ehepaar Sutherland/Bonynge seinerzeit zum Kauf dieses Anwesens animierte, weil er sie gern als Nachbarn haben wollte; und so hat Châlet Monet von außen denn auch nichts Monumentales, wirkt es eher idyllisch-heimelig. Kaum etwas weist den Unwissenden darauf hin, was sich drinnen verbirgt – ein kunsthistorisches, genauer: ein musikhistorisches Museum. Im Wohnzimmer zwei Sofas, die einst Talleyrand gehörten. Die farbenfroh tapezierten Wände sind übersät mit Portraits in allen Größen, in einer Vitrine Hunderte von Staffordshire-Figurinen, in den Regalen historische Partituren, Drucke, Bücher. Dann der Musiksalon: Cembalo und Flügel, darauf Fotos mit Widmungen großer Primadonnen (darunter Magda Olivero und Giulietta Simionato), an den Wänden Sänger-Portraits von Malibran, Pasta und Grisi über Lind und Destinn bis Sutherland. Das einzige Profane ist ein viertausendteiliges Puzzle auf dem Tisch – Sutherlands Passion neben Gartenarbeit und Petitpoint-Stickerei, und irgendwo auch eine bodenständige Antwort auf die Sammelleidenschaft ihres Mannes Richard Bonynge. Schon als Student hatte Bonynge all sein Geld in theaterhistorische Objekte investiert; wo immer er sich aufhielt, trieb es ihn zuerst in die Antiquitätenläden.

In diesem Ambiente wirkt die Direktheit, die Selbstironie, das Understatement von Dame Joan um so stärker. Wohl ist sie längst Operngeschichte, doch keine Legende, die – wie Antonias Mutter im «Hoffmann» – gleichsam ihrem eigenen Bildnis entsteigt. Sie lebt hier und jetzt und ist, was sie ist: völlig down-to-earth und unsentimental, im Interview-Dialog ebenso uneitel wie erzprofessionell. Jede Art von Selbstinszenierung scheint ihr fremd; daß sie im November 70 wird, sieht man ihr beileibe nicht an, aber sie gibt sich weder betont jugendlich noch altersweise. Alles scheint bei ihr in Balance zu sein – vielleicht mit ein Grund, weshalb sie dreißig Jahre lang die weltweit führende Sopranistin des Belcanto-Repertoires war.

Linke Seite: **Joan Sutherland als Anna Bolena**
Oben: **mit Franco Zeffirelli bei einer «Traviata»-Probe in Palermo**
Unten: **mit Ljuba Welitsch und Luciano Pavarotti nach einer Vorstellung von «La Fille du Régiment» an der Metropolitan Opera 1972**
Fotos Scarfidi, OW-Archiv (2)

Frau Sutherland, Ihre Auftritte in Deutschland kann man fast an zwei Händen abzählen: 1959 «Alcina» für den WDR, 1971 «Lucia» und «Giulio Cesare» in Hamburg, außerdem ein paar Konzerte, zuletzt der Abschiedsabend in München – das ist, gemessen an Ihrem internationalen Rang und Ihrer Präsenz in anderen Ländern, auffallend wenig.

Der Grund ist ganz simpel: Meistens war ich schon Jahre im voraus gebucht, für die Met und Covent Garden, und so kamen die Angebote aus Deutschland oft zu spät. Außerdem mag es ein Hindernis gewesen sein, daß ich nicht Deutsch spreche – für die Probenzeit ist es ja besser, wenn man die jeweilige Landessprache beherrscht. Es kann auch sein, daß ich irgendwann zu teuer wurde. Obwohl ich meine, daß es sich bei mir noch in Grenzen hielt – verglichen mit den Wahnsinnsgagen, die heute gezahlt werden.

Liegt es vielleicht auch daran, daß man in Deutschland während der 60er und 70er Jahre dem Belcanto-Repertoire nach wie vor mißtrauisch gegenüberstand: purer Vokalismus, l'art pour l'art?

Mag sein. Obwohl ich eines immer wieder festgestellt habe: Wenn man das Belcanto-Repertoire adäquat aufführt, mit dem nötigen Stilgefühl und mit erstklassigen Sängern, dann kommt es auch an – egal, wie stark die Vorurteile sind. Als «l'art pour l'art» kann man diese Kunst nun wirklich nicht bezeichnen; immerhin geht es beim Belcanto genau so um den Ausdruck wie bei den gängigen Opern auch – nur mit dem elementaren Unterschied, daß es eine rein vokale Kunst ist und keine darstellerische. In diesem Repertoire gestaltet man mit der Stimme.

Und das kam Ihnen sehr entgegen?

Ja. Ich habe mich selbst nie für eine Schauspielerin gehalten.
Natürlich habe ich eine Art Schauspielunterricht gehabt, wo ich lernte, mich auf der Bühne zu bewegen. Das gehört dazu, ist aber meiner Meinung nach nicht entscheidend. Zumindest nicht für das Repertoire, das ich gesungen habe. Wichtig ist, daß man durch die Musik und den Text in einen solchen Zustand versetzt wird, daß die Darstellung glaubwürdig erscheint.

Wenn Ihnen das Belcanto-Repertoire so sehr lag, warum hat es Ihren Mann,

Richard Bonynge, dann so viel Mühe gekostet, Sie davon zu überzeugen, daß das Ihr *Fach ist?*

Weil ich zu faul war, die ganzen Sachen zu lernen. Außerdem hatte ich Komplexe wegen meiner Figur: Ich fand mich zu groß, zu massiv für dieses Repertoire. Ich war ja nie ein Koloratur-Püppchen.
Aber besser so, als wenn man die Idealfigur hat und dafür nicht das körperliche Durchhaltevermögen. Auf großen Bühnen ist ein großer Körper nur von Vorteil, zumal in heutigen Inszenierungen, wo man die Sänger gern in den Hintergrund stellt.

Trotzdem denke ich, daß Sie heute als Sängerin Schwierigkeiten hätten – zumindest mit Regisseuren.

Mit Sicherheit! Und eigentlich bin ich froh, daß ich in *meiner* Zeit Sängerin war. Heute würde ich mich dauernd unbeliebt machen. Ich kann nicht mit diesen Regisseuren, die alles aktualisieren. Ich mag keine Inszenierungen mit TV-Portables, Nazistiefeln und Lederzeugs.
Jetzt sagen Sie mir bitte, wie will man zum Beispiel «Traviata» aktualisieren?

Indem Violetta nicht die Schwindsucht hat, sondern AIDS.

Jaja, das kommt bestimmt auch noch, falls es nicht schon längst jemand so inszeniert hat. Und was machen Sie dann mit dem Dreh- und Angelpunkt der Oper, dem gesellschaftlichen Konflikt zwischen den hochangesehenen Germonts und der Kurtisane Violetta? Wie wollen Sie das übertragen, so daß es noch glaubwürdig bleibt? Denn heute würde Violetta den alten Germont doch gleich wieder rausschmeißen – und das wär's.

Aber muß man, um alte Geschichten glaubhaft zu erzählen, unbedingt eine historisierende Ausstattung beibehalten?

Nicht unbedingt, man kann sie auch mit abstrakten Mitteln überzeugend gestalten. Aber ich mag nicht dieses Updating um jeden Preis. Zum Beispiel hatte Richard einmal an der New York City Opera «Norma» zu dirigieren – und da machte Norma während der Ouvertüre und des Prologs den Hausputz!

In Frankfurt war Aida die Putzfrau.

Das ist noch einzusehen, schließlich wird sie von den Ägyptern als Sklavin gehalten. Aber Norma? Die hat doch ihre Clotilde und muß nicht selbst ihr Haus putzen!

Gab es keine Inszenierung, die Sie überzeugt hätte, obwohl sie «modern» war?

Doch, schon. Das war eine «Bohème» in Sydney. Sehr up to date. Und das habe ich gemocht, weil die Bohèmiens alle sehr jung und glaubhaft waren. Denn normalerweise sind die Sänger in dieser Oper ja viel zu alt. Aber – und dieses «aber» ist entscheidend: Ich wollte es nicht ein zweites Mal sehen.

Warum nicht?

Weil die Sänger mich nicht vom Sessel gerissen haben. Sie waren alle jung und enthusiastisch – aber stimmlich nicht außergewöhnlich.

Prima la musica?

Bei bestimmten Opern ja! Und ganz sicher bei Opern wie «Norma», «Semiramide» oder «Anna Bolena». Richard und ich haben eine eher traditionelle Vorstellung von Inszenierungen. Und wir hatten das Glück, mit Leuten zu arbeiten, die wir mochten und deren Arbeit wir respektierten: Lotfi Mansouri und Tito Capobianco zum Beispiel.

Bei der berühmten Londoner «Lucia», mit der Sie Ihren großen Durchbruch zur Weltkarriere hatten, war es immerhin Franco Zeffirelli.

Oh ja, diese «Lucia» war eines der besten Beispiele dafür, daß man ein Werk nicht auf den Kopf stellen muß, um es wirklich spannend und intelligent zu inszenieren. Die Arbeit mit Zeffirelli war für mich eine außergewöhnliche Erfahrung.

Und davor, während Ihrer Londoner Ensemblejahre?

Als Anfängerin bin ich natürlich in die meisten Produktionen eingestiegen und hatte nicht so oft Gelegenheit, eine Inszenierung mit dem Regisseur zu erarbeiten. Doch an zwei große Begegnungen erinnere ich mich noch ganz genau: an Carl Ebert, der den «Figaro» in Glyndebourne inszenierte (ich sang damals die Gräfin), und an Günther Rennert, mit dem ich «Hoffmann» und «Don Giovanni» an Covent Garden erarbeitet habe.

Die Donna Anna in «Don Giovanni» ist die Mozart-Partie, mit der Sie am meisten identifiziert werden. Schon kurz nach Ihrem Durchbruch mit der Lucia haben Sie die Oper für EMI aufgenommen, unter der Leitung von Carlo Maria Giulini.

Ursprünglich sollte es Klemperer machen, der aber dann krank wurde. Den habe ich geliebt!

Obwohl er sehr sarkastisch sein konnte?

Ich mochte seine Art von Humor.

Sie sind die erste Sängerin, die das sagt.

Mag sein, aber ich hatte ihn einfach gern. Und bewunderte ihn als Dirigenten. Wir hatten ihn schon in Australien mit einigen Konzerten erlebt, und damals hätte ich nicht im Traum daran gedacht, einmal mit ihm zu arbeiten.

Sie hatten ja dann bei der «Zauberflöte» das Vergnügen mit ihm.

Oder auch ohne ihn – wie Sie wollen. Mein Gott, das war was! Ich war ganz hinten, im entferntesten Winkel auf der Bühne, und konnte ihn kaum sehen, geschweige denn seine Zeichen erkennen. Als ich das dem Abendspielleiter sagte, meinte er nur: «Mach dir keine Sorgen, singe einfach in deinem Tempo, und er wird schon folgen!»

Mochten Sie die Partie der Königin?

Nein! Nur zwei wahnsinnig exponierte Arien – das ist ja gar keine richtige Rolle, sie hat keine Entwicklung. Viel lieber hätte ich die Konstanze gesungen; ich sollte sie Ende der 70er Jahre an der Met singen, aber das wäre eine Serie von 13

«Grundsätzlich gibt es für mich keine ‹besondere Technik› für irgendein Repertoire, sondern nur eine gesunde Art, zu singen. Das ist der klassische Belcanto. Mit dieser Technik singt man alles: egal ob Bellini oder Wagner.»

Linke Seite:
Joan Sutherland in Franco Zeffirellis Inszenierung von «Lucia di Lammermoor» in Londons Covent Garden 1959
Foto OW-Archiv

Vorstellungen gewesen, und das hätte ich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr durchgehalten. Die Partie geht zwar nicht über das D hinaus, doch insgesamt liegt sie viel höher als die Lucia. Also habe ich es lieber gelassen. Meine Absage kam etwa

Joan Sutherland mit Maria Callas (oben) **und Birgit Nilsson (New York 1963)**
Foto OW-Archiv

anderthalb Jahre vor den ersten Proben, aber leider hat die Geschichte dann viel Staub aufgewirbelt. Von der Presse wurde es so dargestellt, als hätte ich mit der Met Krach gehabt; eine Zeitung schrieb sogar, ich sei gefeuert worden. Ein typisches Beispiel dafür, wie die Dinge manchmal hochgekocht werden. Wie auch immer: Ich habe gern und oft an der Met gesungen, und ich hatte dort immer eine schöne Zeit.

Zurück zu den Anfängen: Wieso ging es nach dem «Don Giovanni» nicht weiter mit Walter Legge und EMI?

Legge hatte mich nur als Donna Anna engagiert, ich hatte mit seiner Firma nie einen Vertrag. Er wollte mich sicher nicht in seinem Stall haben, denn schließlich hatte er die Callas. Und Maria hatte für ihn ja schon einiges an Belcanto-Opern aufgenommen. Die anderen Firmen hatten dieses Repertoire noch nicht im Katalog, also habe ich gerne zugesagt, als mir die Decca einen Exklusivvertrag anbot – und ich habe es in den 30 Jahren danach nie bereut!

Ist es wahr, daß Callas gesagt hat, Sie hätten ihre Arbeit um hundert Jahre zurückgeworfen?

Das glaube ich nicht. Es ist wohl eher ein provokantes Statement von den Callas-Fans und -Biographen. Maria war sehr, sehr nett zu mir und schätzte mich. Leider haben wir uns später kaum noch getroffen.
Zum Schluß haben Richard und ich uns etwas schuldig gefühlt, daß wir sie, als sie einsam in Paris lebte, nicht öfters angerufen haben. Ich glaube, wir haben es nicht mal versucht. Aber wir hatten auch etwas Furcht, daß wir sie stören könnten. Denn andere haben versucht, Kontakt mit ihr zu halten – und wurden dafür nicht gerade willkommen geheißen.

Wenn heute von der Callas die Rede ist, dann gar nicht mehr von der «Tigerin», sondern von einer einsamen Frau mit großen Minderwertigkeitsgefühlen; von einer Sängerin, die ein Leben lang darum gekämpft hat, nicht nur bewundert, sondern auch geliebt zu werden.

Sie hat für alles, was sie erreicht hat, wahnsinnig gekämpft. Zum Beispiel dieses radikale Abnehmen, weil sie so aussehen wollte wie Audrey Hepburn. Sie war eine so besessene Arbeiterin, wie ich es bei keinem anderen Sänger erlebt habe.

Ich kann mir vorstellen, daß Ihnen diese ewige Callas/Sutherland-Diskussion auf die Nerven geht, dieses dauernde Vergleichen.

Jeder Sänger, jede Stimme ist anders. Gott sei Dank! Denn das größte Kapital des Sängers (neben seiner Stimme) ist doch seine Individualität: Daß man ihn sofort erkennt und von den anderen unterscheiden kann. Zu meiner Zeit gab es ja nicht nur Callas und Tebaldi, sondern auch Nilsson, Rysanek, Price, Zeani, Scotto, Olivero – und jede war unvergleichlich.

Würden Sie sagen, daß die Callas so viel Energie in ihren Ausdruck gelegt hat, daß sie ihre Stimme dabei förmlich verbrannte?

Ich denke, einen Teil ihrer Stimme hat Sie ihrem ungeheuren Ausdruckswillen geopfert. Um 1955/56 war sie stimmlich fast schon ausgebrannt. Die Manierismen wurden stärker, sie mußte kompensieren. Das war nicht mehr die Callas, die wir '52 in London gehört hatten.

Bei der legendären «Norma», mit Ihnen als Clotilde.

Und Ebe Stignani als Adalgisa. Was für eine Stimme!

Sie haben in Interviews gesagt, daß Ihre Mutter eine Stimme von der Qualität der Stignani gehabt hätte.

Ja. Aber sie war zu nervös, um professionelle Sängerin zu werden. Das war für sie zu riskant. Sie war auch sehr nervös, als ich es versuchte. Aber sie hat, bis zu ihrem Tod im Alter von 74 Jahren, kontinuierlich an der Stimme gearbeitet, jeden Tag mindestens zwanzig Minuten. Und sie hat all die Übungen am Klavier gemacht: Garcia, de Reszke etc. Sehr oft sang sie Koloraturstücke wie das Brindisi aus «Lucrezia Borgia». Ab meinem dritten Lebensjahr war ich meistens mit dabei.

Aber sie hat Sie nicht unterrichtet?

Nein, sie hat immer gesagt, daß es keinen Sinn hat, vor dem 18. Lebensjahr mit dem Gesangsunterricht anzufangen. Aber sie hat mir grundlegende Dinge beigebracht: Wie man atmet, wie man seine Stimme richtig benutzt. Und ich hatte von Anfang an eine kräftige, resonante, gutsitzende Stimme.

Zum Beginn Ihrer Karriere wurden Sie oft als dramatischer Sopran eingeschätzt. So schrieb Eugen Goosens, nachdem Sie in Sydney die Hauptrolle in seiner Oper «Judith» gesungen hatten, in einem Empfehlungsschreiben an die Direktion der Covent Garden Opera, sie seien ein Sopran in der Tradition von Florence Austral.

Die meisten haben mich so eingeschätzt, aber bei meinem Vorsingen an Covent

Neuproduktionen:

Ariadne auf Naxos
Richard Strauss
Sir Colin Davis, Tim Albery, Antony McDonald, Rose English, Mimi Jordan Sherin
Susan Graham, Christine Schäfer, Julia Varady, Caroline Maria Petrig, Silvia Fichtl; Herman Prey, Thomas Moser, James Anderson, Claes H. Ahnsjö, Jan Zinkler, Hans Wilbrink, Martin Gantner, Kevin Conners, Alfred Kuhn, Ulrich Reß
28. und 30. Oktober, 2., 4., 7., 10., und 13. November, 10., 13., und 16. April, 12. und 15. Juli 1997

Venus und Adonis
Hans Werner Henze
(Uraufführung)
Markus Stenz, Pierre Audi, Chloé Obolensky, Jean Kalman
Nadine Secunde; Chris Merritt, Ekkehard Wlaschiha
11., 14., 17., 23., 27., und 30. Januar, 4., 7., 11., und 13. Mai 1997

Macbeth
Giuseppe Verdi
Mark Elder, Harry Kupfer, Hans Schavernoch, Reinhard Heinrich, Peter Halbsgut, Udo Mehrpohl
Julia Varady, Jennifer Trost; Paolo Gavanelli, Jan-Hendrik Rootering, Eduardo Villa, James Anderson, Gerhard Auer, Jan Zinkler
21., 24., und 28. Februar, 4., 8., und 11. März, 1. und 5. Juli 1997

Die verkaufte Braut
Bedrich Smetana
Jun Märkl, Thomas Langhoff, Jürgen Rose, Peter Halbsgut, Eduard Asimont
Marita Knobel, Petra-Maria Schnitzer, Anne Pellekoorne, Caroline Maria Petrig; Hans Günter Nöcker, Alfred Kuhn, Ulrich Reß, Peter Seiffert, Jan-Hendrik Rootering, Ferry Gruber
16., 19., 23., 27., und 31. Mai, 7. und 10. Juli 1997

Le nozze di Fígaro
Wolfgang Amadeus Mozart
Peter Schneider, Dieter Dorn, Jürgen Rose, Max Keller, Udo Mehrpohl
Amanda Roocroft, Monica Groop, Alison Hagley, Trudeliese Schmidt, Frances Lucey; Jeffrey Black, Manfred Hemm, Artur Korn, Ulrich Reß, Alfred Kuhn, Kevin Conners
30. Juni, 3., 6., und 9. Juli 1997

L'incoronazione di Poppea
Claudio Monteverdi
Ivor Bolton, David Alden, Paul Steinberg, Buki Shiff, Udo Mehrpohl
Anna Caterina Antonacci, Dorothea Röschmann, Frances Lucey; Axel Köhler, David Daniels, Kurt Moll, Barry Banks
14., 18., 21., und 24. Juli 1997

Repertoire:
Aida, Anna Bolena, Il Barbiere di Siviglia, La Bohème, Carmen, Così fan tutte, La Damnation de Faust, Don Giovanni, Don Pasquale, Der fliegende Holländer, Giulio Cesare, Hänsel und Gretel, Idomeneo, Die Liebe zu den drei Orangen, Madame Butterfly, Die Meistersinger von Nürnberg, Nabucco, Parsifal, Peter Grimes, Das Rheingold, Der Rosenkavalier, Salome, Schlachthof 5, Das Schloß, Tosca, La Traviata, Il Trovatore, Die Walküre, Xerxes (Serse), Die Zauberflöte

Bayerisches Staatsballett:
Sinfonie in C, Svadebka, Shannon Rose, Dornröschen, Ein Sommernachtstraum, La Fille mal gardée, Giselle, Schwanensee, Onegin, Don Quijote, Concerto Barocco, Der Feuervogel, Fearful Symmetries, Lieder ohne Worte, Brief Fling, Concertante, Nacht, Zakouski, Sarkasmen, Déja vu, Chamber Symphony, Black Cake, Max und Moritz, Ein Traumspiel, American Dance Nights

Akademiekonzerte, Kammerkonzerte, Liederabende, Lesungen

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Peter Jonas
Kasse: Maximilianstraße 11, D-80539 München
Tel: 089/21 85 19 20, Fax: 089/21 85 19 03

1996/1997 Bayerische Staatsoper

DEUTSCHE OPER BERLIN

Generalintendant Prof. Götz Friedrich
Generalmusikdirektor Rafael Frühbeck de Burgos
Ballettdirektor Richard Cragun

Spielzeit 1996/97 Premieren - Wiederaufnahmen

Georges Bizet
Carmen
Rafael Frühbeck de Burgos - Peter Beauvais/ Friedemann Steiner - Pier Luigi Samaritani - Hellwart Matthiesen
Agnes Baltsa - Yvonne Wiedstruck - Wladimir Atlantow - George Fortune u. a.
Wiederaufnahme: 1. September;
6., 10. September
Die Aufführung am 1. September erfolgt mit Unterstützung der GrundkreditBank eG

Peter I. Tschaikowsky
Eugen Onegin
Jiří Kout - Götz Friedrich - Andreas Reinhardt - Karl Kamper - Stefano Giannetti
Eva Johansson - Elena Zhidkova - Lucio Gallo/ Lenus Carlson - Laurence Dale - Anatolij Kotscherga/Friedemann Kunder u. a.
Premiere: 28. September;
1., 6., 9., 19., 25. Oktober,
18., 21., 27. Februar, 7., 15., 18. April
Mit Unterstützung des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin e.V.

Vincenzo Bellini
Beatrice di Tenda
Marcello Viotti - Pier Luigi Pier'Alli - Hellwart Matthiesen
Lucia Aliberti - Vladimir Chernov/ Wassili Gerello - Octavio Arevalo u. a.
Premiere: 3. November;
6., 10., 14., 19., 23. November
Mit Unterstützung von Berliner Kindl Brauerei AG, GrundkreditBank eG, Dr. h. c. Werner Otto, S-Bahn Berlin GmbH, Schering Aktiengesellschaft
als Mitglieder des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin e. V.

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Entführung aus dem Serail
Peter Keuschnig/Sebastian Lang-Lessing - Günter Krämer - Andreas Reinhardt - Hellwart Matthiesen
Amanda Halgrimson - Gwendolyn Bradley - Bruce Ford/Clemens Bieber - Uwe Peper - Friedemann Kunder - Johannes Terne u. a.
Wiederaufnahme: 12. November;
20., 27. November, 28. Februar, 5. März

Ballettabend

Jiří Kylián/Carlos Chávez
Stamping Ground
Deutsche Erstaufführung

William Forsythe/Thom Willems
In the Middle Somewhat Elevated
Berliner Erstaufführung

Dietmar Seyffert/Gustav Mahler
Heimkehr
Europäische Erstaufführung
Dirigent: Sebastian Lang-Lessing

Solisten und Ensemble des Balletts der Deutschen Oper Berlin
Premiere: 8. Dezember; 11., 18. Dezember, 18., 25., 31. Januar, 1., 7., 20. März

Carlisle Floyd
Susannah
Marie-Jeanne Dufour - John Dew - Thomas Gruber - José-Manuel Vazquez - Hellwart Matthiesen
Karan Armstrong - David Rendall/ Jonas Degerfeldt - Dean Peterson u. a.
Premiere/Berliner Erstaufführung: 8. Februar;
11., 25. Februar, 6. 15., 25. März, 16., 19. Mai
Mit Unterstützung von GrundkreditBank eG, Dr. h. c. Werner Otto als Mitglieder des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin e. V.

Richard Wagner
Der fliegende Holländer
Rafael Frühbeck de Burgos - Götz Friedrich - Gottfried Pilz, Isabel Ines Glathar - Karl Kamper Julia Varady - Matti Salminen/Friedemann Kunder - Jorma Silvasti - Wolfgang Brendel u. a.
Premiere: 27. März;
30. März, 2., 16., 24. April, 11. Mai
Mit Unterstützung von GrundkreditBank eG, Dr. Gernot Moegelin, Dr. h. c. Werner Otto als Mitglieder des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin e. V. sowie EUROCARD

Béla Bartók
Herzog Blaubarts Burg
Jiří Kout - Götz Friedrich - Hans Schavernoch - Lore Haas
Doris Soffel - Richard Cowan - Ivan Sardi

Arnold Schönberg
Erwartung
Jiří Kout - Götz Friedrich - Hans Schavernoch - Lore Haas
Karan Armstrong
Wiederaufnahme: 10. April; 23. April, 6. Mai

Charles Gounod
Roméo et Juliette
Alain Lombard - Karl Kamper
Fionnuala McCarthy - Gwendolyn Bradley - Francisco Araiza - Clemens Bieber - Peter Edelmann - Friedemann Kunder - Reinhard Hagen
Konzertante Premiere: 7. Mai; 10., 14. Mai

Igor Strawinsky
Die Geschichte vom Soldaten
Kevin McCutcheon - Marc Bogaerts
Beate Vollack u. a.
Premiere im Parkett-Foyer: 12. Mai;
23. Mai, 4. Juni

Brasilianischer Ballettabend
Choreographien von Rodrigo Pederneras, Guilherme Botelho, Roberto de Oliveira, Antonio Gomes
Premiere: 7. Juni; 8., 10., 28. Juni

Richard Wagner
Der Ring des Nibelungen

	Zyklus I	Zyklus II
Das Rheingold	10. Januar	14. Februar
Die Walküre	12. Januar	16. Februar
Siegfried	19. Januar	23. Februar
Götterdämmerung	26. Januar	2. März

Jiří Kout - Götz Friedrich - Peter Sykora - Karl Kamper
Gwyneth Jones - Karan Armstrong - Hanna Schwarz/Ute Walther - Eva Johansson - Kaja Borris - Robert Hale - Stig Andersen - Horst Hiestermann - Oskar Hillebrandt - Matti Salminen - Jorma Silvasti/Hubert Delamboye - Lenus Carlson u. a.

Wagners »Ring« an 1 Abend
Eine Einführung von und mit Loriot
am 15. Januar

Maurice Béjart/Richard Wagner
Ballett »Ring um den Ring«
Elizabeth Cooper; Peter Sykora; Michaël Denard
Solisten und Ensemble des Balletts der Deutschen Oper Berlin u. a.
Co-Produktion der Fondation Béjart Ballet Lausanne mit der Deutschen Oper Berlin
10., 11., 12., 13. Januar (in Kopenhagen); 29., 31. März, 24., 25. Mai

---

Deutsche Oper Berlin - Bismarckstraße 35, D-10627 Berlin
Telefon 0 30 / 34 38 4-01 - Telefax 0 30 / 34 38 4-232
Schriftliche Kartenbestellungen:
Kartenbüro der Deutschen Oper Berlin
Richard-Wagner-Straße 10, D-10585 Berlin
Telefax 0 30 / 34 38 455

In der Titelpartie von Donizettis «La Fille du Régiment» an Covent Garden 1968
Foto OW-Archiv

Garden wußte man anfangs gar nicht, was man mit mir machen sollte. Ich hatte die zweite Arie der Donna Anna, die «Puritani»-Elvira, «Dich teure Halle» und Elsas Traum vorgesungen, weil ich meinte, meine Vielseitigkeit zeigen zu müssen. Aber das hat die nur verwirrt.

Immerhin wurden Sie trotzdem engagiert. Ihr Debüt war die Erste Dame, dann kam die Clotilde und bald schon auch, als erste große Partie, die Amelia in «The Masked Ball».

Jaja, damals wurde noch alles auf Englisch gesungen. Ich erinnere mich noch genau an eine englische «Traviata» mit der Schwarzkopf.

Apropos Schwarzkopf: Auch als Marschallin wollte man die junge Sutherland einsetzen.

Einfach nur lächerlich!

Wieso?

Weil es gerade mal mein erstes Jahr an Covent Garden war, als man mir das anbot! Ich wußte ja noch nicht mal, wie ich die Erste Dame und Clotilde schaffen sollte, geschweige denn eine Marschallin! Das war nun wirklich eine Schnapsidee.

In den folgenden Jahren waren Sie das, was man ein «verläßliches, vielseitig verwendbares Ensemblemitglied» nennt: Helmwige, Aufseherin in «Elektra», «Figaro»-Gräfin, «Freischütz»-Agathe, Olympia, Giulietta und Antonia, Micaela, «Meistersinger»-Eva, Gilda, Desdemona.... Galeerenjahre?

Nein, ich würde eher sagen: Jahre der Vorbereitung, die für mich sehr wichtig waren – nicht nur um das nötige Durchhaltevermögen zu entwickeln, sondern um alles zu lernen, was ich für die spätere Karriere brauchte.

Und die Agilität der Stimme ging bei all diesen Rollen des normalen Repertoires nicht verloren?

Schon deshalb nicht, weil ich zu Hause immer das verzierte Repertoire sang. Bis Richard sagte: «Wenn du dir die Koloraturen so einfach aus dem Ärmel schüttelst, warum singst du dann all das schwere Zeugs? Das brauchst du doch nicht! Benutze die Stimme, die du zu Hause benutzt, auch auf der Bühne – und du wirst sehen, daß die Höhe dann viel leichter kommt.» Wie recht er hatte!

Ihr Mann hat einmal gesagt: «Wenn sie zu Hause spontan sang, brachte sie eine Menge fantastischer Dinge hervor, von denen sie niemals geträumt hätte, sie öffentlich zu produzieren.»

Das ist wahr. Ich war schon immer ein Koloratursopran, nur wußte ich es damals noch nicht. Und ich wollte es einfach nicht glauben, weil ich meinte, daß mir dafür die Höhe fehlt. Um mich vom Gegenteil zu überzeugen, arbeitete Richard mit einem Trick: Er stellte mich so weit entfernt vom Klavier auf, daß ich nicht sehen konnte, was er spielte. Und da ich kein absolutes Gehör habe, schraubte er meine Vokalisen einfach höher. Ich meinte, ein C zu singen, tatsächlich war es aber ein E. Und dann kam ich sogar bis zum F.

Nach drei Jahren des Umdenkens gab es dann die ersten Annäherungen zum Belcanto-Fach: zunächst eine Rundfunk-Aufnahme von Donizettis «Emilia di Liverpool», dann eine «Alcina»-Aufführung der Händel-Gesellschaft in London. Beides war 1957, zwei Jahre vor dem Sensationserfolg als Lucia.

Diese Lucia – mit dem geliebten Tullio Serafin am Pult – brachte die entscheidende Wende. Das Publikum tobte wie in einem Fußballstadion, und ich konnte nicht glauben, daß diese Reaktion mir galt. Es war ein merkwürdig plötzlicher Erfolg. Immerhin hatte ich ja schon sieben Jahre an Covent Garden gesungen, und die Stimme konnte sich ja nicht über Nacht verändert haben. Andererseits habe ich meine Möglichkeiten vorher wohl nicht so zeigen können.

Im selben Jahr, 1959, haben Sie an der Wiener Staatsoper debütiert, als Donna Anna.

Das war auch so etwas! Ich werde nie die Proben vergessen (falls man sie so nennen kann, denn eigentlich war niemand daran interessiert, zu proben). Aber Eberhard Wächter war sehr kollegial und sagte mir, worauf ich in dieser Inszenierung achtgeben sollte, wo die heiklen Stellen sind.

Und Ihr Verhältnis zum damaligen Wiener Operndirektor Herbert von Karajan?

Ich bin ihm nie begegnet und habe nie mit ihm gesprochen. Ich glaube, er mochte keine großen Frauen wie mich. Und ganz sicher mochte er keine Sänger mit eigenem Kopf. Außerdem sang ich kaum das Repertoire, das er dirigierte.

Wie war das mit der Einlage in seiner «Gala-Fledermaus» für Decca?

Die wurde separat in London aufgenommen, unter der Leitung von John Matheson. Es hatte nur den Anschein, als habe Karajan auch die Einlagen dirigiert.

1961 dann Ihr Debüt an der Met, wiederum mit der Lucia.

An die alte Met denke ich sehr gern. Die Sicht war grauenhaft. Von den meisten Plätzen konnte man die Bühne gar nicht richtig sehen, doch was für eine Akustik! In der Presse lauter Lobeshymnen, bevor ich überhaupt den ersten Ton gesungen hatte, dann donnernder Applaus zum ersten Auftritt – das war schon umwerfend, obwohl es auch eine schwere Hypothek ist, den Vorschußlorbeeren und der ganzen Reklame gerecht zu werden. Gott sei Dank war ich in guter Verfassung, das

Publikum tobte. Als ich nach der Vorstellung nach Hause wollte, war die Straße voller Leute, man wollte mich nicht zum Auto durchlassen. Danach ging es erst richtig los mit dem Presserummel.

In einer Zeitung stand folgendes Sutherland-Statement zu lesen: «Ich werde Elvis Presley ein Telegramm schicken, daß ich jetzt weiß, wie man sich als Popstar fühlt.»

Dieser Spruch war glatt erfunden. Aber das ist in Amerika halt so, das gehört zum Business.

Ihr Scala-Debüt als Beatrice di Tenda war nicht ganz so glücklich, weil Vittorio Gui seine eigene Fassung der Oper dirigieren wollte. Statt dessen wurde dann «Lucia di Lammermoor» angesetzt, und für spätere Aufführungen der «Beatrice» wurde Gui durch Antonino Votto ersetzt, der die ursprüngliche Version dirigierte. Wurde Ihr Verhältnis zu Dirigenten manchmal dadurch getrübt, daß Ihr Mann mit dem Belcanto-Repertoire viel besser vertraut war als viele seiner Kollegen?

Sicher. Tatsache war, daß Richard dieses Repertoire bis in die kleinsten Nuancen kannte, mit allen Verzierungen, Kadenzen etc. Er hatte sich eben damit beschäftigt und die anderen meistens nicht. Und natürlich habe ich bei anderen Dirigenten auf die Einhaltung bestimmter Tempi bestanden – nicht aus primadonnenhafter Rechthaberei, sondern weil die Tempi sinnvoll waren. In diesem Sinn war das Team Bonynge/Sutherland eine gute und erfolgreiche Kombination. Aber das heißt nicht, daß wir uns immer nur als Doppelpack verkauft haben. Ich habe mit etlichen anderen Dirigenten gesungen, und mit manchen auch sehr gern: Serafin, Varviso, Cillario, Böhm...

Viele Sänger sagen, daß Böhm sehr unangenehm werden konnte.

Das habe ich nicht erlebt, beim «Don Giovanni» an der Met sind wir sehr gut miteinander ausgekommen.

Einige Ihrer Met-Vorstellungen wurden im Rundfunk übertragen und kursieren längst auf dem grauen Markt.

Es gibt sehr viele von diesen Mitschnitten auf CD, und manchmal bin ich froh, wenn ich sie bekomme. Denn es hat ja doch eine andere Atmosphäre als die Studio-Aufnahmen. Obwohl ich mich auch in diesem Punkt nicht beklagen kann; die Arbeit für Decca war für mich immer eine sehr entspannte und erfreuliche.

Was denken Sie, wenn Sie sich heute in Ihren Aufnahmen hören?

Ich bin nicht so wild darauf, meine eigenen Platten zu hören; aber wenn ich es mal tue, wundere ich mich, wie ich das alles geschafft habe.

Ihr Plattenrepertoire umfaßt die ganze Skala dramatischer Partien, von Norma bis Turandot. Letztere haben Sie allerdings nie auf der Bühne gesungen.

Ich spielte etwas mit dem Gedanken, aber dann kam Eva Marton auf den Markt, und da habe ich es lieber gelassen.

Bedeutete die Partie nicht eine enorme Umstellung?

Im Stil, ja. Aber nicht in der Tonproduktion. Die bleibt immer dieselbe, egal, ob Sie Mozart, Bellini, Wagner oder Puccini singen.

Mochten Sie generell das Verismo-Repertoire?

Sehr! Zumal mit Sängerinnen wie Renata Tebaldi und Magda Olivero. Ich mußte es dann mit meinen Mitteln singen, und das fand ich sehr aufregend. Vor allem bei «Suor Angelica». Eigentlich schade, daß ich nur vier Vorstellungen von dieser Oper gesungen habe. Das war eine Produktion in Sydney; eine Sängerin hatte abgesagt, und so wurde ich gefragt, ob ich es übernehmen könnte.

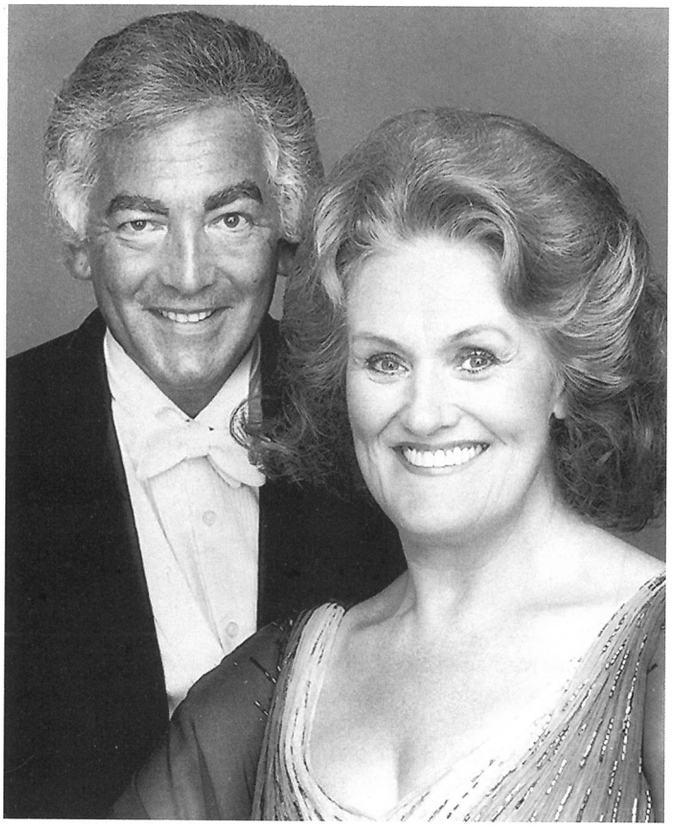
In Ihrer Biographie heißt es, daß kein zeitgenössischer Komponist Ihnen jemals angetragen hätte, für Sie eine Oper zu schreiben.

Das stimmt. Aber immerhin habe ich in zwei Uraufführungen gesungen: Brittens «Gloriana» und in Tippetts «The Midsummer Marriage», 1953 bzw. 1955 an Covent Garden. Außerdem war ich bei der englischen Erstaufführung von Poulencs «Dialogues» dabei, und dann habe ich noch ein paar zeitgenössische Stücke für die BBC gesungen. Das waren alles interessante Erfahrungen für mich, vor allem Britten – aber rein sängerisch habe ich es nicht sehr genossen. Mir fehlte die große Gesangslinie, und ich muß geste-

Oben: **als «Figaro»-Gräfin an Covent Garden 1953**
Links: **als Norma in Vancouver 1963**
Fotos OW-Archiv

hen, daß ich als Sängerin gute altmodische Oper vorziehe.

Als Virtuosin des verzierten Stils haben Sie quasi Pionierarbeit für viele Kollegen und die nächste Sänger-Generation geleistet: Ob Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Marilyn Horne, Shirley Verrett und später auch Edita Gruberova, Cecilia Gasdia, June Anderson, Cecilia Bartoli, Rockwell Blake und Chris Merritt – sie alle profitierten davon, daß Bonynge und Sie eine Terra incognita erschlossen haben.



Ehemann, Mentor, Maestro und Stimmberater: Richard Bonynge
Foto OW-Archiv

Vielleicht ist es so, jedenfalls hat es mich immer gefreut, wenn auch andere Sänger etwas für die Wiederentdeckung des Belcanto getan haben. Zum Beispiel Montserrat Caballé als Lucrezia Borgia. Als Richard meinte, daß ich diese Partie auch mal probieren könnte, habe ich gesagt: «Ach, komm, ich könnte das nie so gut wie Montsi!»

Inzwischen gibt es fast mehr erstklassige «Spezialisten» für das verzierte Repertoire als wirklich hervorragende Sänger für Verdi, Wagner und Puccini; mehr lyrisch-agile Stimmen als dramatische. Woran liegt's?

Sicher mit daran, daß sich die Sänger nicht mehr die Zeit und Ruhe lassen, um ihre stimmlichen Möglichkeiten zu entwickeln. Wirklich dramatische Stimmen sind selten von Anfang an «da», sie müssen heranreifen.

Um so seltener ist die Kombination von beidem, ein dramatischer Koloratursopran wie Sutherland. Denn das war ja das eigentlich Sensationelle bei Ihnen: Daß eine üppige Stimme so virtuos auf dem Hochseil tanzen konnte.

Das war ein Geschenk der Natur. Und glücklicherweise kam ich von Anfang an in die richtigen Hände. Es wurde nichts verdorben.

Es hat einige Soprane mit großen, dramatischen Stimmen gegeben, die liebend gern eine Norma oder Anna Bolena gesungen hätten, die dafür aber einfach nicht die Agilität hatten. Braucht man für das verzierte Repertoire eine besondere Technik?

Grundsätzlich gibt es für mich keine «besondere Technik» für irgendein Repertoire, sondern nur eine gesunde Art zu singen. Und das ist der klassische Belcanto. Mit dieser Technik singt man alles, egal ob Bellini oder Wagner. Man darf nicht vergessen, daß die ersten Sänger, die Wagner gesungen haben, aus der Schule des Belcanto kamen. Andererseits gibt es keine einzige «Technik», die für alle Sänger richtig ist. Es gibt technische Details, die nur ganz bestimmte Sänger ausführen können, weil sie die anatomischen Voraussetzungen dafür haben.

Können Sie das an einem Beispiel verdeutlichen?

Ich habe einmal Alfredo Kraus gefragt, wie er es schafft, daß seine Stimme in der Höhe so viel Metall hat. «Ja, ganz einfach», sagte er: «Je höher ich gehe, desto mehr plaziere ich nach vorn!» Ich konnte das nicht. Je höher ich sang, desto mehr ging die Stimme in Richtung Hinterkopf. Oder umgekehrt: Je tiefer ich kam, desto mehr brachte ich die Stimme nach vorn. So funktionierte das bei mir. Aber für andere Sänger funktioniert es wahrscheinlich überhaupt nicht. Darum halte ich auch nichts davon, wenn junge Sänger versuchen, ihre Vorbilder zu imitieren. Sicher, man sollte sich vieles anhören, um eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie etwas klingen kann. Aber dann muß man abstrahieren und versuchen, seinen eigenen Weg zu finden.

In dem Interview-Buch von Jerome Hines «Great Singers on great Singing» sagten Sie, daß Singen zwar alles andere als einfach zu lernen sei, doch sei es im Grunde sehr simpel.

Ja: «Breathe, support, project» – atmen, stützen und projizieren. Mehr ist es im Grunde nicht. Aber es dauert lange, bis man das umsetzen kann.

Mit Ihrem Mann geben Sie hin und wieder Masterclasses –

– nicht so gern, denn im günstigsten Fall haben Sie bei solchen Kursen für jeden Sänger höchstens eine Stunde. Und das ist so gut wie nichts. In dieser kurzen Zeit weiß man noch nicht mal, ob die Schüler das, was man gesagt hat, auch richtig verstanden haben, geschweige denn anwenden können. Man müßte sich viel mehr um jeden einzelnen kümmern können, aber dafür habe ich einfach nicht die Zeit.

Stimmt es Ihrer Erfahrung nach, daß es unter den Nachwuchssängern zu wenige individuelle, wirklich herausragende gibt?

Es gibt viele Sänger mit gutem Potential, mit Musikalität, Stimme und Ausstrahlung – aber oft hapert es mit der Technik. Da habe ich schon die merkwürdigsten Dinge erlebt: Sie heben die Schultern beim Singen, halten das Kinn steif, schneiden Grimassen oder strecken die Zähne vor, als hätten sie ein Pferdegebiß.

Diese Verzerrungen im Gesicht sieht man aber auch bei berühmten Sängern.

Wenn man älter wird, muß man manchmal zu solchen Dingen Zuflucht nehmen. Das können Sie zum Beispiel auf manchen Videos aus meiner Spätphase sehen, die man wirklich nicht als Anschauungsmaterial nehmen sollte. Ich hatte da einige schlechte Angewohnheiten entwickelt, um meinen «Wobble» unter Kontrolle zu bekommen. Richard hat mir damals gesagt: «Viele Leute, die nur halb so alt sind wie du, haben einen wesentlich stärkeren Wobble!» Aber daran wollte ich mich nicht messen, sondern an meinen eigenen Maßstäben.

Was hat dieser Wobble, das Schaukeln der Tonhöhe, mit dem Alter zu tun?

Ein älterer Körper kann die Spannung, die für eine ruhige Tonproduktion nötig ist, nicht mehr so gut halten wie ein junger. Unglücklicherweise gibt es aber auch etliche junge Sänger, die schon einen hef-

Premieren Spielzeit 1996/97

Falstaff Giuseppe Verdi
Oleg Caetani *Musikalische Leitung*; Johannes Schaaf *Inszenierung*
Reinhard von der Thannen *Bühnenbild und Kostüme*
Michael Alber *Chor*
10. November 1996, Großes Haus

Séraphin Wolfgang Rihm
Uraufführung der Neufassung
Bernhard Kontarsky *Musikalische Leitung*
Peter Mussbach *Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme*
Michael Alber *Einstudierung der Frauenstimmen*
in Koproduktion mit der Staatsoper Dresden
24. November 1996, Kammertheater

Boris Godunow Modest Petrowitsch Mussorgski
Gabriele Ferro *Musikalische Leitung*; Inga Levant *Inszenierung*
Charles Edwards *Bühnenbild*; Brigitte Reiffenstuel *Kostüme*
Ulrich Eistert *Chor*
22. Januar 1997, Großes Haus

Anacréon ou L'Amour fugitif Luigi Cherubini
Konzertante Aufführung
Gabriele Ferro *Musikalische Leitung*; Ulrich Eistert *Chor*
8. Februar 1997, Großes Haus

Pariser Leben Jacques Offenbach
Bernhard Kontarsky *Musikalische Leitung*; Alexander Lang *Inszenierung*
Marcel Keller *Bühnenbild*; Caroline Neven Du Mont *Kostüme*
Michael Alber *Chor*
2. März 1997, Großes Haus

Turandot Giacomo Puccini
Gabriele Ferro *Musikalische Leitung*; Nicolas Brieger *Inszenierung*
Hermann Feuchter *Bühnenbild*; Jorge Jara *Kostüme*; Ulrich Eistert *Chor*
25. Mai 1997, Großes Haus

Lulu Alban Berg
Lothar Zagrosek *Musikalische Leitung*
Margarethe von Trotta *Inszenierung*
Nina Ritter *Bühnenbild und Kostüme*
5. Juli 1997, Großes Haus

Wiederaufnahmen

Der Rosenkavalier Richard Strauss
29. September 1996, Großes Haus

Aus einem Totenhaus Leoš Janáček
13. Dezember 1996, Großes Haus

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg
Richard Wagner
28. März 1997, Großes Haus

Cavalleria rusticana Pietro Mascagni
Pagliacci Ruggero Leoncavallo
20. Juli 1997, Großes Haus

Schriftlicher Vorverkauf: Staatstheater Stuttgart, Kartenbüro,
Postfach 10 43 45, 70038 Stuttgart
Telefonischer Vorverkauf: 0711/20 20 90 (Mo-Fr 10-18, Sa 9-13 Uhr)
Bestellung per Fax: 0711/20 20 920

Staatsoper Stuttgart

HAMBURG
OPER

Uraufführungen

Alexander von Zemlinsky
Der König Kandaules
Gerd Albrecht/Günter Krämer/Gottfried Pilz
Mit Thomas Moser, Monte Pederson, Nina Warren u. v. a.
6. Oktober 1996

Helmut Lachenmann
Das Mädchen mit den Schwefelhölzern
Lothar Zagrosek/Achim Freyer/Maria-Elena Amos
mit Sarah Leonhard, Melanie Walz und dem Freyer-Ensemble
26. Januar 1997

Weitere Opernpremieren

Wolfgang Amadeus Mozart
Don Giovanni
Bernhard Klee/Pet Halmen
mit Bo Skovhus, Luba Orgonasova, Rainer Trost, Nancy Gustafson,
Simon Yang, Alan Titus, Kurt Gysen und Gabriele Rossmanith
1. September 1996

Giuseppe Verdi
Falstaff
Gerd Albrecht/Marco Arturo Marelli/Dagmar Niefind
mit Alan Titus, Lucio Gallo, José Bros, Miriam Gauci, Sabine Ritterbusch,
Birgit Remmert, Yvi Jänicke u. a.
15. Juni 1997

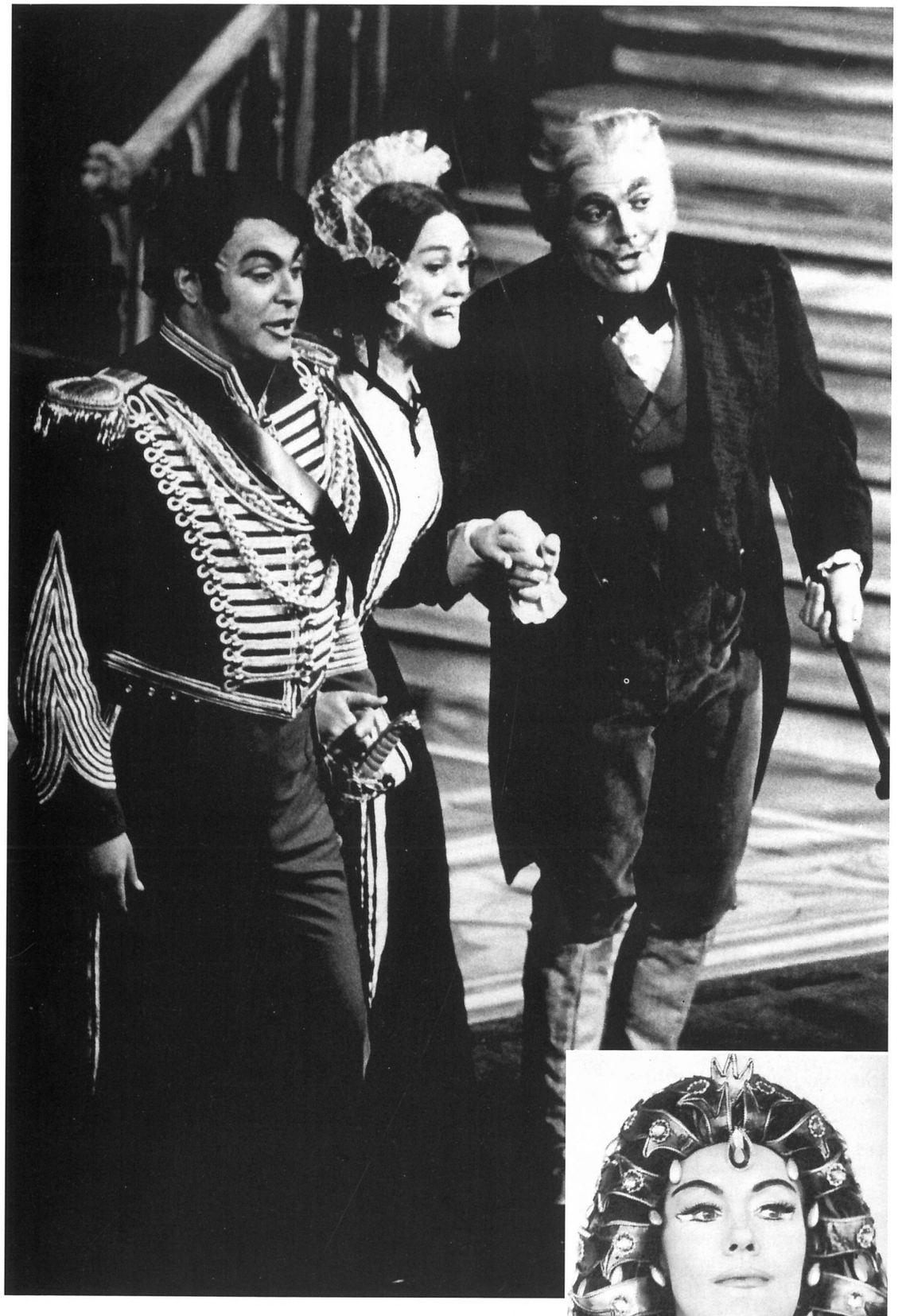
Ballett-Premieren

Antonio Vivaldi
Vivaldi oder Was Ihr wollt
Max Pommer/John Neumeier/Hans Martin Scholder/Görel Engstrand
22. Dezember 1996

Michael Tippett
Amleth
John Neumeier/Klaus Hellenstein
4. Mai 1997

Informationen:
Hamburgische Staatsoper, Große Theaterstraße 34, 20354 Hamburg
Tel.: 040/35 68-0, Fax: 040/35 68-308, Kasse: 040/35 17 21

1996/97



Oben: **mit Luciano Pavarotti und Spiro Malas in «La Fille du Régiment» an Covent Garden**
Rechts: **bei einem der raren Gastspiele in Deutschland – als Cleopatra in Händels «Giulio Cesare», Hamburg 1971**
Fotos OW-Archiv

tigen Wobble haben. Meist sind es die, die keine große Stimme haben, aber groß klingen wollen. Oder die gegen zu laute Orchester ansingen müssen. Ich fürchte, heute gibt es viele Dirigenten, die von Stimmen überhaupt keine Ahnung haben und den vollen Sound des Orchesters lieben – was dazu führt, daß die Sänger forcieren. So kommt es zwangsläufig zum Wobble.

Also sind die Dirigenten schuld.

Auch die Sänger, wenn sie sich nicht wehren und statt dessen versuchen, gegen das Orchester anzubrüllen. Das sollte man niemals tun, man kann dabei nur unterliegen! Wenn eine Stimme gut sitzt und dann nicht genug zu hören ist – dann ist das Orchester eindeutig zu laut. Und dann liegt es in der Eigenverantwortlichkeit eines jeden Sängers, ob er sich zum Forcieren verleiten läßt oder ob er Mut hat, mit dem Dirigenten ein ernstes Wort zu sprechen.

Wie kommt es, daß viele Sänger, auch berühmte, Mühe mit der richtigen Intonation haben?

Auch das ist eine Folge davon, wenn man zu viel Druck auf die Stimme gibt – oder wenn die Stimme ganz einfach nicht ordentlich sitzt.

Und woran liegt es, daß unsauberes Intonieren viel öfter in der Höhe passiert als in der Mittellage und Tiefe?

Meistens daran, daß die Töne in der Höhe nicht genügend vorbereitet sind. Oder daß man Angst vor der Höhe hat: «Ah, jetzt kommt ein Extremton, und irgendwie muß ich ihn schaffen!» Aber es geht eben nicht «irgendwie», sondern nur ganz gezielt, indem man jeden Ton vorher «denkt». Man muß eine genaue Vorstellung haben, wo er sitzt und wie er klingt. Ich glaube, ich habe in meinem Sängerleben zum größten Teil in der korrekten Tonhöhe gesungen – und das ist mehr, als man von den meisten Sängern heute behaupten kann. Vor allem bei Sängern im Koloratur-Repertoire machen mich technische Defizite nervös.

Auf der anderen Seite hat es gerade im Koloraturfach große Sänger gegeben, die technisch alles andere als perfekt waren. Bestes Beispiel: Conchita Supervia.

Das ist richtig: Technik ist nicht alles. Aber wenn die Technik schon Schwachstellen hat, dann muß man eine Menge

Ausdruckskraft und Persönlichkeit haben, um das zu kompensieren. Wie eben Supervia. Man muß das Publikum verzaubern, man muß es packen. Das ist, neben einem individuellen Timbre und einer guten Technik, die ganz entscheidende Qualität eines Sängers: Hat er Ausstrahlung, hat er «Thrill»? Ist er mit Begeisterung bei der Sache? Denn wie wollen Sie das Publikum begeistern, wenn Sie selbst nicht mit Herz und Seele dabei sind? Natürlich muß man beim Singen seine Emotionen genau so kontrollieren wie die Stimme. Aber sie müssen rauskommen, und das Publikum muß daran teilhaben können. Sonst sollte man eigentlich nicht auf die Bühne.

Wie war Ihr Verhältnis zu Kritikern?

Sehr unterschiedlich, je nachdem, ob sie von ihrer Sache etwas verstanden haben oder nicht. Die fachkundigen Kritiker habe ich immer ernst genommen, aber ich muß sagen, daß ich durch Kritiken weder eine bessere noch eine schlechtere Sängerin geworden bin.

Man hat Ihnen oft vorgeworfen, daß Ihre Diktion nicht deutlich genug sei.

Das war ein besonderes Steckenpferd von einigen Kritikern; sie sind gern darauf herumgeritten und dreißig Jahre lang nicht davon runtergekommen. In meinem Repertoire ist nun mal der schöne Klang wichtiger als die absolute Wortdeutlichkeit, und Sie werden niemanden finden, der in der allerhöchsten Sopranlage noch vollkommen deutlich artikulieren kann – schon deshalb nicht, weil die Gefahr zu groß ist, daß die Stimme dabei in den Hals rutscht. Ich habe aber intensiv an meiner Aussprache gearbeitet, und ich weiß, daß sie sich mit den Jahren verbessert hat.

Auch wenn Sie sich nie als Schauspielerin gesehen haben, so wurden Sie doch immerhin für einen Film engagiert, der im australischen Fernsehen und auch auf Flugstrecken zu sehen war. Worum geht es in diesem Werk?

Es ist eine Sammlung von berühmten australischen Short Stories, zusammengefügt zu einer Geschichte. Es geht um eine Einwanderer-Familie, und es ist ein sehr australischer Film: Nichts passiert, kein Sex, keine Gewalt. Erst wollte ich es nicht machen, aber Richard hat mich überzeugt. Der Film war wohl auch sehr erfolgreich – in der Sparte «Family Entertainment». Aber ob sich so viele Kinder den anschauen, weiß ich nicht. Die mögen doch eher Horrorfilme wie «Mad Max» oder «Morloc».

Fühlen Sie sich als Komödiantin?

Ich weiß nicht. Wieso?

Ich denke an Ihre Auftritte als Rosalinde und Lustige Witwe, besonders an die Dialoge.

Diese Sachen habe ich sehr genossen.

Und die Gesangsstunde in «La Fille du Régiment»?

Das hat mir auch viel Spaß gemacht, aber da brauchte ich gar nichts dazuzutun, es ist ja schon alles komponiert, und ich habe nur gesungen, was dasteht.

dieses stundenlange Herumstehen bei Proben und die schweren Kostüme.... Also, ich hätte wirklich ein paar Jahre früher aufhören sollen. Und ich war so froh, als es endlich vorbei war! Nicht mehr daran denken zu müssen, ob man sich bei etwas kühlerer Luft einen Spaziergang leisten kann, ob dieses und jenes nicht der Stimme schaden könnte. Denn ich habe ja in all den Jahren sehr diszipliniert gelebt.

Das harte Leben der Stars.

Ach, was ist schon ein «Star»? Du bist nur so gut wie deine letzte Vorstellung!

Gab es bei Ihnen so etwas wie den «Preis für den Erfolg»?

«Ich fürchte, heute gibt es viele Dirigenten, die von Stimmen überhaupt keine Ahnung haben. Wenn eine Stimme gut sitzt und dann nicht genug zu hören ist – dann ist eindeutig das Orchester zu laut.»

In Ihrer Diskographie vermisse ich zwei Showpieces: Zerbinettas «Großmächtige Prinzessin» und Bernsteins «Glitter and be gay».

Ich habe mich nie als Zerbinetta gesehen, schon nicht wegen meiner Figur. Wie hätte dann die Ariadne aussehen sollen?

Ich sagte doch: nur für die Platte.

Ach, wozu? Und den Bernstein-Song hat Beverly Sills ja gesungen. Nein, diese Sachen vermisse ich gar nicht!

Sondern?

Die Norina in «Don Pasquale». Vielleicht auch Massenets «Thaïs». Richard wollte, daß ich sie singe. Als Figur war sie nichts für mich, wohl aber stimmlich. Und ich hätte sehr gern mehr Mozart gesungen. Meine letzte Vorstellung sollte ja ursprünglich die «Figaro»-Gräfin sein.

Dann war es doch die «Fledermaus», vielmehr die Gala-Einlage im zweiten Akt.

Erst sollte ich die Rosalinde singen, aber in dieser Inszenierung an Covent Garden ging es dauernd treppauf, treppab – und das mit meinen Knien? Ich hatte nicht mehr genug Halt in den Beinen, immer

Ich mußte einsehen, daß man nicht beides haben kann: eine große Karriere und ein erfülltes Familienleben. Zwar hatte ich zu unserem Sohn immer ein gutes Verhältnis, aber ich wäre oft doch lieber zu Hause geblieben, statt auf Tournee zu gehen. Lernen, Proben, Aufführungen – das war unser Leben.

Singen Sie manchmal hier zu Hause?

Nein. Mein Mann möchte es immer, aber das geht nicht so aus dem Stand. Wenn es vernünftig klingen soll, muß ich mindestens zwei Monate trainieren. Also bleibt es beim gelegentlichen Summen. ●

Joan Sutherland als Anna Bolena
Foto OW-Archiv