«Aufnahmen haben eine eigene Ästhetik»

Cheryl Studer über Platten, Krisen und Kritiker

Interview: Thomas Voigt

Frau Studer, Sie sind seit Jahren eine der meistbeschäftigten Sängerinnen im Platten-Busineß: Ihr Repertoire reicht von der Königin der Nacht und Donna Anna über Semiramide, Lucia und Traviata bis zur Sieglinde, Salome und Lustige Witwe. Cheryl Studer, die Assoluta der Plattenszene?

Ich weiß, daß nach außen hin manchmal der Eindruck entstanden ist, als wollte ich alles singen. Doch das war nie beabsichtigt. Keine Plattenfirma hat gesagt: «So, jetzt machen wir aus dir die Primadonna assoluta.» Es war einfach so, daß von verschiedenen Seiten Angebote kamen. Ich habe nie überlegt, wie ich meine Plattenkarriere strategisch aufbaue. Ich bin kein Marketing-Mensch, und um PR habe ich mich sowieso nie gekümmert; das ist nicht mein Job. Ich mache meine Arbeit und versuche, sie so gut wie möglich zu machen.
Außerdem: Diese Vielseitigkeit ist kein Produkt der Plattenindustrie. Wenn Sie z.B. Dirigenten wie Muti, Solti, Abbado und Sinopoli fragen würden, was ich singen soll, bekämen Sie wahrscheinlich vier verschiedene Antworten. Ich habe ja auch auf der Bühne alle möglichen Fächer gesungen; eine Zeitlang wußte ich selbst nicht, wohin ich eigentlich gehöre.

Rossini in Bayreuth gelernt: Cheryl Studer als Semiramide, Bonn 1988. Foto Kirchbach

Haben Sie inzwischen die Antwort?

Ja, das deutsche Repertoire reizt mich am meisten – weil es geistig und darstellerisch oft anspruchsvoller ist. Ich meine, ich habe die Lucia mit großer Freude gesungen; überhaupt singe ich das italienische Repertoire sehr gern, doch meine liebsten Partien sind Sieglinde, Kaiserin und Marschallin – weil sie mich geistig mehr fordern als alle anderen Rollen, die ich gesungen habe. Aber ich möchte flexibel bleiben. Wenn ich heute Radio-Portraits höre, dann bin ich manchmal selber überrascht, was ich alles gesungen habe. Eine Platte, mit der ich sehr zufrieden bin, ist die «Semiramide». Die hatte ich im gleichen Sommer gelernt, als ich in Bayreuth die Elsa sang. Das ganze Bayreuther Ensemble sprach von der verrückten Studer, die im Festspielhaus Rossini lernt. Aber es hat meiner Elsa bestimmt nicht geschadet, im Gegenteil.

Bei einem so riesigen Platten-Output – besteht da nicht die Gefahr von Übersättigung und Überdruß? Daß die Käufer eines Tages sagen: «Schon wieder Studer»?

Ich weiß nicht. Ich bin ein leidenschaftlicher Plattenhörer, und ich habe immer gefunden, daß es von guten Sängern nie zu viele Platten geben kann. Wenn ich an die großen Idole meiner Studienzeit denke: Callas, Caballé, Schwarzkopf, Nilsson, Eleanor Steber, Leontyne Price, Lucia Popp – von diesen Sängerinnen konnte ich gar nicht genug Platten haben. Und denken Sie an die Sänger, die nur wenige Studio-Aufnahmen gemacht haben wie Leonie Rysanek, Magda Olivero, Anita Cerquetti, Leyla Gencer und Ljuba Welitsch. Da jammern die Journalisten heute, und mit Recht, daß es von denen viel zu wenige gibt. Ich hatte das große Glück, daß ich ein breites Repertoire aufnehmen konnte. In den letzten sieben Jahren habe ich an die 30 Opern aufgenommen. Aber ich habe auch mindestens so viele Angebote abgelehnt.

Haben Studio-Aufnahmen Ihrer Meinung nach einen ästhetischen Eigenwert, oder dienen sie in erster Linie zur Dokumentation?

Für mich hat die Platte eine eigene Ästhetik, genau wie der Film. Mit dem Unterschied, daß der Film längst als eigenständiges Medium akzeptiert wird, die Platte aber nicht. Sie steht nach wie vor unter Legitimationsdruck, immer muß sie sich dem Vergleich mit der Bühne stellen. Und das finde ich absolut unsinnig. Beim Film hat sich sich noch keiner über Tricks, Stunt und Doubles aufgeregt. Doch sobald rauskommt, daß

man bei Platten mit kleinen Tricks gearbeitet hat, spricht man gleich von Betrug! Wenn Sie wollen, ist dann jede Aufnahme, bei der geschnitten wurde, ein Betrug. Im Studio gelten eben andere Gesetze, das sollte man akzeptieren.

Aber es gibt auch Platten-Producer, die unbedingt dafür sind, daß ihre Sänger die Rolle schon vorher auf der Bühne gesungen haben.

Das kann ich verstehen, aber ich wäre nie so rigoros, zu sagen, man sollte nur das aufnehmen, was man schon auf der Bühne dargestellt hat. Wenn ich diese Vorwürfe höre: «Ach, das macht sie ja nur für die Platte!» Was um Himmels willen ist dabei, wenn man eine Partie nur im Studio singt? Bin ich als Sängerin wirklich so dumm, daß ich unbedingt einen Regisseur brauche, der mir die Partie erklärt? Und wenn ich tausendmal weiß, daß Margaret Price die Isolde nie auf der Bühne gesungen hat – ich höre sie in Kleibers Aufnahme sehr gern.
Nun habe ich fast alles, was ich aufgenommen habe, auch «live» gesungen. Aber es gab auch Partien, wo ich einfach keine Gelegenheit hatte, Bühnenerfahrungen zu machen. Zum Beispiel Floyds «Susannah»: Das war eine Sache, die mir wichtig war, so sehr, daß ich diese Strapaze mit dem Playback-Singen auf mich genommen habe. Und ich hätte sie sicher nicht besser gesungen, wenn ich sie vorher im Theater ausprobiert hätte.
Sicher, wenn ich an die «Salome» unter Dohnányi denke: Solche Produktionsbedingungen beneide ich – aber die haben sich bei mir nur sehr selten ergeben.

«Meine Stimme klingt auf Platten selten so wie im Theater»

Die eigentliche «Manipulation» beginnt ja oft nach der Aufnahme, bei der Abmischung, wenn die Tontechniker an den Reglern spielen. Auf diesen Teil der Produktion haben meist Dirigenten Einfluß, selten aber Sänger. Sind Sie mit dem Resultat in der Regel zufrieden?

Da muß man Kompromisse machen. Wenn ich ganz ehrlich bin: Ich finde, daß sich meine Stimme auf Platten selten so anhört wie im Theater.
Eine große Ausnahme ist die Aufnahme von «Faust» unter Plasson. Das ist überhaupt eine von meinen Platten, die mir sehr gut gefällt. Und ich habe eine Riesenhochachtung vor Plasson. Manchmal frage ich mich, ob man international überhaupt registriert hat, was für ein großartiger Dirigent er ist. Ben Heppner, Thomas Hampson und ich haben dieses Jahr mit ihm Massenets «Herodiade» aufgenommen, und auf diese Platte freue mich sehr.

Zu Ihren aktuellen Projekten: Was liegt noch auf Eis, was ist demächst geplant?

Auf Eis liegt noch der «Rigoletto» unter Levine mit Pavarotti und Nucci. Die Aufnahme kommt wahrscheinlich nächsten Sommer raus. Der «Holländer» unter Sinopoli (mit Bernd Weikl in der Titelrolle) ist fast fertig. Die «Arabella» unter Sinopoli mußte verschoben werden, weil ein Kollege krank war. Doch unter der neuen Führung der Deutschen Grammophon sind keine weiteren Aufnahmen mit mir geplant.

Was passiert, wenn Sie schon beim Abhören der einzelnen Takes mit dem akustischen Ergebnis nicht zufrieden sind? Diskutieren Sie mit dem Producer?

Es ist so wie mit manchen Kostümbildnern und Regisseuren: Wenn es ganz kritisch wird, kann man versuchen, etwas zu retten. Aber ich kann mich nicht um alles kümmern. Wenn die anderen ihren Job nicht gut machen, dann ist das deren Sache.

Doch Sie müssen den Kopf dafür hinhalten.

Das stimmt – gerade bei ungünstigen

Foto Specht/DG

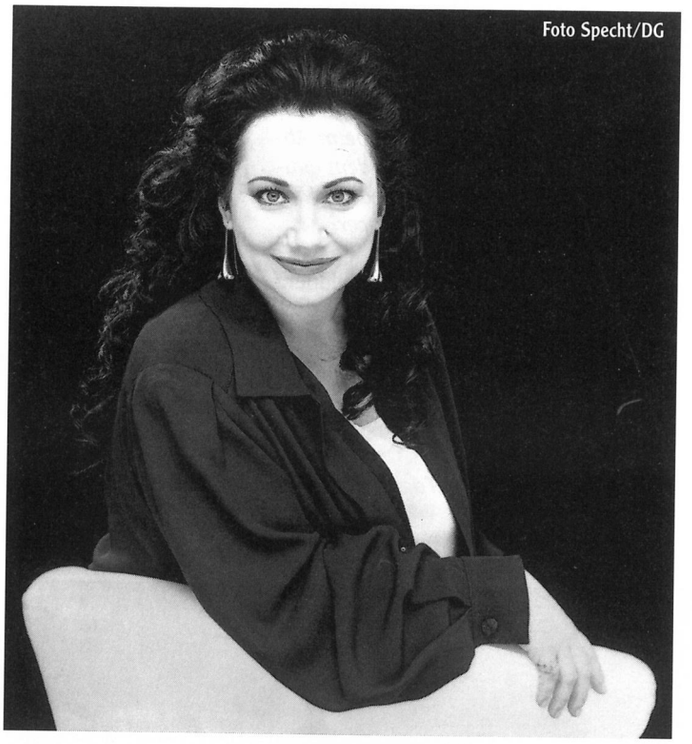
Foto Specht/DG

Cheryl Studer geboren in Midland, Michigan; lernte als Kind Klavier und Bratsche, erste Gesangsstunden mit zwölf Jahren; musikalische Ausbildung an der Interlochen Arts Academy. 1975-77 Stipendium beim Berkshire Music Center in Tanglewood; 1977 Gewinnerin des «High Fidelity/Musical America Prize», 1978 Gewinnerin der «Metropolitan Opera Competition for Young Singers». Anschließend Studium an der Wiener Musikakademie (u.a. bei Hans Hotter). 1980-82 Engagement an der Bayerischen Staatsoper, 1982-84 am Staatstheater Darmstadt, 1984-86 an der Deutschen Oper Berlin. 1985 spektakuläres Bayreuth-Debüt als Elisabeth in «Tannhäuser», seither internationale Karriere. Geplante Opern-Debüts bzw. Neuproduktionen: Januar und Februar 1996: Aida in München (Neuinszenierung von David Pountney), Februar 1996: Rollendebüt als «Fidelio»-Leonore in Lyon (konzertante Aufführung unter Kent Nagano).

Kostümen. Wenn ich schlecht kostümiert war, dann haben sich ältere Kolleginnen wie die Jones viel mehr aufgeregt, als ich selbst. Ich weiß nicht immer, ob ich so oder so besser aussehe; das zu beurteilen, habe ich nicht gelernt. Also bin ich gewisserweise abhängig davon, ob die anderen ihre Arbeit gut machen. Auf der Bühne genau so wie im Plattenstudio.

Sie haben für alle großen Platten-Labels aufgenommen, nur noch nicht für Decca.

Meine erste Decca-Aufnahme kommt Ende November: Isoldes «Mild und leise» unter Solti, eine Live-Aufnahme aus dem Concertgebouw. Da bin ich sehr gespannt. Denn Decca hat ja, wie man weiß, meistens eine hervorragende Aufnahmetechnik. Wenn Sie zum Beispiel all die Platten mit Pavarotti und Sutherland hören – das klingt so präsent und so natürlich. Da hat man keinen Moment den Eindruck, daß da an den Reglern herumgespielt wurde; man ist überzeugt, daß die Stimmen genau so klingen, wie sie live geklungen haben.

Ist Isoldes Liebestod das Vorspiel zu einem kompletten «Tristan» auf Platten?

Es ist im Gespräch, aber ich weiß nicht. Obwohl: Je mehr ich sie mir ansehe, desto mehr wird Isolde eine Traumpartie. Aber wahrscheinlich wird sie ein Traum bleiben. Zumindest denke ich, daß ich sie nie auf der Bühne singen werde. Ich bin kein Langstreckensänger, und ich kann nicht sparen. Ich muß immer alles geben.

Also auch keine Ambitionen in Richtung hochdramatisches Fach?

Mein Fach ist das jugendlich-dramatische, in das ich langsam hineingewachsen bin, und dabei bleibt es wahrscheinlich. Ich glaube nicht, daß meine Stimme die Breite kriegt, die man für eine Brünnhilde braucht. Ich habe auch nicht die Figur für dieses Fach; dafür braucht man einen athletischen, stämmigen Körper wie Bjoner, Nilsson, Polaski und Schnaut. Es kommt selten vor, daß ein rundlicher Typ eine Hochdramatische ist. Außerdem: Was soll ich mit einer Isolde, wenn es andere echte Isolden gibt? Ich bin ein großer Fan von Gabi Schnaut. Ich habe ihre Ortrud geliebt, weil sie dieses Gefährliche, dieses Intrigantentum auch stimmlich umgesetzt hat; wenn man sie dann als Isolde hört, klingt die Stimme viel weicher und runder. Das bewundere ich, und das ist etwas, was ich auch immer versuche: mich den Partien stimmlich anzupassen, und nicht die Partien meiner Stimme anzupassen.

«Die Zeit nach dem Wiener ‹Trovatore› war ein großer Lernprozeß»

Mit der Premiere von «Il Trovatore» an der Wiener Staatsoper begann für Sie eine Zeit mit Rückschlägen. War das eine Verkettung unglücklicher Ereignisse oder eine Art Krise?

Es war eine Serie von vier Produktionen innerhalb von zwei Jahren, wo ich nicht in bester Verfassung war, und dummerweise waren das alles Produktionen mit großer PR, mit Rundfunkübertragung, Videoaufzeichnung usw. – Aufführungen, die man international regsitriert hat.
Die Indisposition beim «Trovatore» ist sehr spät gekommen, am Nachmittag vor der Aufführung; da kam es mir gar nicht in den Sinn, daß ich überhaupt absagen könnte. Und das war eindeutig ein Fehler. Ich weiß, daß einige Töne nicht gut waren, aber so schlecht war es nun auch wieder nicht, daß es diese Reaktion gerechtfertigt hätte. Übrigens hatte ich schon in der Pause erfahren, daß man mich nach der Arie im vierten Akt ausbuhen will. Es war vorprogrammiert. Und das Dumme ist, daß ich den Leuten quasi die Möglichkeit dazu gegeben habe, weil die Arie eben wirklich nicht gut war. Doch ich bin sicher: Wenn ich als unbekannte Einspringerin gesungen hätte, wäre ich nie so negativ empfangen worden. Das Ganze wurde von der Presse dann ziemlich hochgekocht, und plötzlich hat man von einer Krise gesprochen.

Wie erklären Sie sich das?

Es gibt Sänger, bei denen ein Teil des Publikums nur darauf wartet, daß etwas passiert. Und wenn dann endlich ein Ton danebengeht, ist das Geschrei groß. So war es bei Pavarotti während der «Don-Carlo»-Premiere an der Scala; so ist schon vielen Sängern ergangen, und da bin ich keine Ausnahme. Vielleicht kommt noch hinzu, daß ich nirgendwo eine Haussängerin bin; ich habe nirgendwo einen Bonus.

Es heißt, Ioan Holender hätte sich Ihnen gegenüber nach diesem Vorfall nicht gerade sehr solidarisch verhalten.

Wir haben uns ziemlich schnell wieder vertragen. Ich habe mal in einem Interview gesagt: «Der Holender ist nicht perfekt, aber wenn ich jetzt all die anderen Intendanten erlebe, muß ich mich mit ihm versöhnen, denn er ist auf keinen Fall schlechter». Das hat er gelesen, und er hat sehr gelacht.

Sie müßten doch in der glücklichen Lage sein, daß Sie nur dort singen, wo Sie sich wirklich wohl fühlen.

Jessye Norman wurde einmal gefragt, warum sie in Ländern singt, wo die politischen Verhältnisse nicht in Ordnung sind. Darauf hat sie geantwortet: «Wenn ich überall dort, wo politisch etwas faul ist, nicht mehr singen würde, dann könnte ich nirgendwo singen». Diesen Idealfall, daß alles in Ordnung ist, werden Sie nie finden. Auf keiner Opernbühne der Welt. Es wird überall intrigiert. Natürlich muß jeder für sich eine Grenze ziehen, wo er sich quasi selbst noch treu sein kann.

«In unserem Beruf muß man eigentlich ein Masochist sein»

Was ist dran an dem Gerücht, daß Sie wegen «Simon Boccanegra» einen Riesenkrach mit James Levine hatten?

Krach gab es nicht mit Levine, sondern mit dem Verwaltungsdirektor der Met, der gedroht hat, mich wegen Vertragsbruch zu verklagen. Die Geschichte ist