# Felicity Lott

im Gespräch mit Thomas Voigt

Wenn man nur eines von vielen Verdiensten der Sopranistin Felicity Lott hervorheben soll, so müßte man sagen, daß sie gemeinsam mit dem Regisseur John Cox ein ungeliebtes Werk von Richard Strauss rehabilitiert hat: Das autobiographische Ehekrach-Opus «Intermezzo», das gemeinhin zu den «entbehrlichen» Strauss-Opern gezählt wird, von wenigen gemocht, von vielen belächelt, von Karl Kraus in seiner «Fackel» seitenlang mit Hohn und Spott übergossen: «Wenn in Schönbrunn der Nilpferdwärter 'Gehst her, Fritzl' ruft und sich ein lachsfarbener Höllenschlund öffnet, um eine Brotkrume zu empfangen, so ist das eine intellektuelle Bravourleistung gegen alles, was wir rings um Herrn und Frau Storch erleben konnten».
Man könnte dem ohne weiteres zuzustimmen, gäbe es nicht das Video von jener Glyndebourne-Produktion aus dem Jahr 1983, eine Aufführung, die das Stück vielleicht über das hinaushob, was es tatsächlich ist. Im Mittelpunkt des Geschehens stand damals Felicity Lott als Christine Storch (= Pauline Strauss), deren in jeder Hinsicht intelligente und souveräne Leistung immerhin den Grundstein für eine internationale Opern-Karriere bildete (als Lied- und Konzertsängerin war Felicity Lott zu diesem Zeitpunkt schon längst über die Grenzen Englands hinaus bekannt). Inzwischen, fast zehn Jahre nach dem Glyndebourne-«Intermezzo» zählt die aus Cheltenham gebürtige Sängerin zu den führenden Sopranistinnen im Strauss-Repertoire; mit der Christine, der Marschallin und der «Capriccio»-Gräfin war sie an der Bayerischen Staatsoper zu hören, mit der Arabella gab sie ihr Debut an der Wiener Staatsoper und an der Scala, die Marschallin war ihre Antrittspartie an der Metropolitan und an der Semperoper Dresden. Ihre Laufbahn, die sich von Konzerten in der englischen Provinz bis zu Fachpartien in Produktionen an der Covent Garden Opera und in Glyndebourne organisch entwickelte, ist sicher ein Musterbeispiel dafür, daß man auch ohne Ellbogen und Chuzpe, ohne «Blow up»-Management, ohne Hilfe von Clans und Cliquen zum Ziel kommen kann, daß sich «nur» künstlerische Qualität letztlich auch durchsetzt. Felicity Lott gehört (noch) nicht zu den First Ladies im Platten-Business, und hat dennoch an die 40 Aufnahmen gemacht (die Liste auf Seite 30 ist lediglich eine Auswahl der derzeit erhältlichen Platten); sie zählt nicht zu den marktbeherrschen Primadonnen, und hat trotzdem ihre Partien an allen führenden Häusern gesungen – wobei es kurzsichtig wäre sie als Strauss-Spezialistin abzustempeln, schließlich umfaßt ihr Repertoire Partien wie Donna Elvira, Fiordiligi, «Figaro»-Gräfin und Pamina, Eva, Anne Truelove und Ellen Orford. Doch hat sie, im Gegensatz zu vielen lyrischen Sopranistinnen, das stimmliche Kaliber, um einem üppigen Strauss-Orchester standzuhalten.
Das folgende Gespräch fand am Tag nach der «Arabella»-Premiere in Dresden statt.

*Frau Lott, Sie hatten im September Ihr Debut an der Semperoper – zunächst mit einem Liederabend, dann mit Aufführungen des «Rosenkavalier», beide Male sozusagen in vertrauter Umgebung, nämlich mit Ann Murray als Partnerin. Alles Übrige war für Sie Neuland. Welche Eindrücke haben Sie von Ihrer bisherigen Arbeit in Dresden?*

Ich bin jetzt seit neun Wochen in Dresden, und ich hatte vorher kein gutes Gefühl, so lange von zu Hause weg zu sein. Aber ich habe mich in der ganzen Zeit an der Semperoper sehr wohl gefühlt, die Arbeitsatmosphäre ist sehr angenehm, die Akustik ist phantastisch, die Arbeit an der Neuproduktion von «Arabella» verlief positiv. Eine sehr interessante Erfahrung war das Regiekonzept von Hans Hollmann: er wollte zeigen, daß Arabella in ihrer Umgebung die erste emanzipierte Frau ist.

*Obwohl der Text ja das glatte Gegenteil sagt: «Du wirst mein Gebieter sein und ich dir untertan.»*

Sicher, in der ersten Begegnung mit Mandryka erscheint sie nicht gerade als Vertreterin der «womens' liberation», aber Hans Hollmann meinte mehr Arabellas Verhalten gegenüber den drei Grafen. Da ist sie schon sehr selbstbewußt, wirkt vielleicht auch nicht immer sympathisch dabei. Sie ist oft sehr auf sich bezogen, darum merkt sie ja auch nicht, daß Zdenka Matteo liebt; sie ist sehr sensibel für sich, hat aber nicht immer die Sensibilität für die Menschen in ihrer Nähe. Das ist mir klar geworden, und so bin ich davon losgekommen, Arabella immer von ihrer liebenswürdigen Seite zu zeigen. Ich wollte sonst immer, daß alle Arabella lieben.

## «Die Bedeutung der Worte ist für mich das Wichtigste»

*Bevor der Zuschauer sich mit den Psychologie einer Figur von Strauss/Hofmannsthal auseinandersetzt, muß er erstmal den Text verstehen, und zwar nicht nur phonetisch, sondern auch vom Sinngehalt her. Sie gehören zu den wenigen Sängern, die diese Voraussetzung schaffen, auch bei einer üppigen Strauss'sche Kantilene versteht man bei Ihnen jedes Wort.*

Für mich hat Oper keinen Sinn, wenn der Zuhörer nicht den Text versteht. Vielleicht sollte ich mich mehr um meine Stimme kümmern, aber die Bedeutung der Worte ist für mich das Wichtigste. Das hat auch einen persönlichen Grund: Ich wollte ursprünglich nicht Sängerin werden, sondern Dolmetscherin, ich habe vier Jahre an der Universität Französisch studiert. Deutsch habe ich nur ein paar Jahre in der Schule gehabt, diese Sprache hat mir damals nicht so gefallen, sie klang mir zu hart. Aber inzwischen, mit den Strauss-Partien, hat sich meine Einstellung sehr geändert. Ich fühle mich in den Texten genauso wohl wie in der Musik. Diese Partien sind sehr ergiebig, sehr differenziert und sophisticated.

*Gilt das auch für «Intermezzo»? Sie haben in Glyndebourne die englische Version gesungen, die meiner Meinung nach viel besser klingt, weil einige Plattheiten des Librettos kaschiert werden.*

Mir geht es genau umgekehrt. Ich finde, daß der Originaltext weniger trivial klingt als die Übersetzung – das macht halt die jeweilige Distanz, die man zu der anderen Sprache hat. Sie fragten, ob mich «Intermezzo» als Stück reizt. Es ist sicher nicht so schlecht, wie es oft hingestellt wird. Und ich liebe die Partie der Christine, es ist fast die einzige Rolle, in der ich zugleich komödiantisch und «seriös» sein kann. Die Partie hat viele darstellerische Nuancen.

*Ob man auch die musikalischen Nuancen hört, hängt vom Dirigenten ab. Viele sind bei Strauss einfach zu laut.*

Das kann man wohl sagen! Umso schöner, wenn man dann mit einem Dirigenten wie Carlos Kleiber arbeiten kann, wir haben zusammen den «Rosenkavalier» an der Met gemacht. Ich habe keine große Stimme, und als ich mir vorstellte, in diesem Riesenhaus die Marschallin zu singen, wurde ich schon etwas nervös. Aber Kleiber hat das Orchester wie einen Teppich ausgebreitet, man hat von uns Sängern jedes Wort und jede Nuance gehört, der Sprachrhythmus hat gestimmt, die Tempi haben gestimmt, das ganze Stück klang so mühelos und selbstverständlich – es war manchmal zu schön, um wahr zu sein. Sogar das Terzett war ein Spaziergang: Weil er in den Tempi nicht breiter wurde – wie es andere gern tun – sondern die Musik einfach strömen ließ und nicht

eine «besondere Interpretation» vorstellen wollte.

*Was für Dirigenten oft die einzige Möglichkeit ist um aufzufallen.*

Ja, aber wenn es etwas Ungewöhnliches ist, dann sollte es eine unverwechselbare Handschrift sein, sollte es aus der Persönlichkeit des Dirigenten kommen, und nicht aus reiner Opposition oder aus Eitelkeit.

## «I don't sell records»

*Merkwürdig, daß eine Strauss-Sängerin Ihres Renomees bisher noch an keiner Gesamtaufnahme einer Strauss-Oper beteiligt war.*

I don't sell records. Mein Name ist nicht so groß, daß man mit ihm Platten verkaufen könnte. Ich habe vor kurzem für die EMI-Aufnahme von «Peter Grimes» die Ellen Orford gesungen. Aber «Peter Grimes» gehört nicht zu den Opern, mit denen eine Schallplattenfirma viel Geld verdient. Und für die großen Strauss-Opern brauchen sie Namen wie Jessye Norman oder Kiri Te Kanawa. Vielleicht kann ich mich selbst auch nicht so gut verkaufen. Außerdem glaube ich, daß meine Stimme eher eine Bühnenstimme ist, keine Mikrophonstimme. Das ist nicht fishing for compliments, vielmehr möchte ich sagen, daß ich mich wohler fühle, wenn ich eine Partie auf der Bühne singe, und eben nicht nur singe, sondern auch darstelle.

*Sie haben gerade erwähnt, daß Sie Dolmetscherin werden wollten. Was hat Sie dann, nach vier Jahren Französisch-Studium zum Sängerberuf geführt?*

Gestärktes Selbstvertrauen. Dazu muß ich etwas weiter ausholen. Ich bin mit Musik aufgewachsen, habe immer gesungen, zu Hause und im Kirchenchor, und ich hatte schon als Kind etwas Unterricht – das waren keine richtigen Gesangsstunden, sondern Atemübungen. Ich hätte auch Lust gehabt, Sängerin zu werden – aber ich war überzeugt, daß es für mich keine Chance in diesem Beruf gibt: Ich war als Kind schon sehr groß, dazu sehr dünn, dann trug ich noch dicke Brillengläser und außerdem war ich sehr schüchtern. Also habe ich just for fun gesungen und beschlossen Dolmetscherin zu werden. Etwa zur Hälfte der Studienzeit war ich ein Jahr in der Bretagne, und dort lernte ich eine Gesangslehrerin kennen, die am Conservatoire in Grenoble unterrichtete. Ich habe bei ihr Stunden genommen, und die Arbeit mit ihr hat mir so viel Selbstvertrauen gegeben, daß ich mich nach dem Französisch-Studium an der Royal Academy of Music eingeschrieben habe.

*Arbeiten Sie heute noch mit einem Lehrer?*

Nein, meine Lehrer sind inzwischen verstorben. Zum Glück habe ich meinen Begleiter Graham Johnson, der gewissermaßen eine «Kontrolle» für mich ist. In letzter Zeit arbeite ich auch oft allein. Vor kurzem hatte ich zum ersten Mal das Gefühl, zu wissen, was ich technisch tue.

*Möchten Sie einmal auch unterrichten?*

**Links:** Felicity Lott als Marschallin an der Metropolitan Opera New York; **rechts:** als Gräfin in «Capriccio» an der Bayerischen Staatsoper München. **Seite 28:** als Christine in «Intermezzo» an der Bayerischen Staatsoper.

Nein, das könnte ich nicht. Es ist viel zu verantwortungsvoll, viel zu kompliziert. Ich glaube, das Hauptproblem der meisten Anfänger ist, daß sie sich zu sehr von ihrem Körper entfernen, daß sie alles mit dem Kopf steuern wollen. Aber, wie ein Lehrer einmal zu mir sagte: «You sing through the ass» – du singst mit dem Hintern. Bis man das umgesetzt hat, vergehen Jahre. Ich habe zum Beispiel sehr lange gebraucht, um meine Höhe freizubekommen, darum habe ich anfangs gerne tiefere Sopranpartien gesungen wie Oktavian und Dorabella. Im piano konnte ich immer gut hinaufkommen, konnte aber die Töne nie anschwellen lassen, ich war zu sehr angespannt, hatte zu viel Angst. Mit den Jahren und der Erfahrung ist die Höhe dann gekommen.

*Sonst hätten Sie kaum ein Stück wie «Exsultate, jubilate» singen können.*

Demnächst muß ich zum ersten Mal «Jauchzet Gott in allen Landen» singen – mein Gott, ist das schwer! Das ist ja eigentlich was für Koloratursoprane. So viele Noten und so schnell. Aber es ist gutes Training für die Technik.

*Nach Ihren Erfolgen in Glyndebourne hat es noch etwas gedauert, bis Sie an deutschen Opernhäusern zu hören waren. Woran lag's?*

Einmal wollte ich nicht lange von meiner Familie weg, und dann war ich durch Glyndebourne etwas verwöhnt, ich brauchte diese vertraute, kollegiale Atmosphäre, das gehörte für mich dazu, um eine gute Leistung zu bringen. So kam dann dieser kurze Besuch in Hamburg zustande, da habe ich so zwischendurch einmal die «Figaro»-Gräfin an der Staatsoper gesungen – nur für's Geld. Und das war nicht gut. Und tat mir auch nicht gut. Ich bin kein Einzelkämpfer, ich brauche den Kontakt zu den Partnern.

*«Durch Glyndebourne verwöhnt» – das bezieht sich wahrscheinlich auch auf Regisseure.*

Oh ja. Ich habe viel Glück gehabt, denn bei allen Produktionen, an denen ich beteiligt war, haben John Cox und Peter Hall Regie geführt. Kennen Sie das «Capriccio»-Video mit Elisabeth Söderström? Ich war damals in der Vorstellung, es war 1973, und ich werde nie die Personenführung von Cox vergessen; er hat die Eleganz, die Raffinesse, das Doppelbödige der Musik umgesetzt in Bewegung. Zum Beispiel die Art, wie sich die Söderström während der Mondscheinmusik bewegte – das habe ich so sehr in mich aufgenommen, daß ich jedesmal, wenn ich die Rolle spiele, diese Bewegungen im Körper spüre. Auch die «Arabella»-Inszenierung von Cox habe ich geliebt, obwohl die Kostüme tonnenschwer waren, acht Meter schwerster Vorhangstoff – wenn man sich hinkniete, hatte man wirklich Mühe wieder auf die Beine zu kommen.

*In Halls «Don Giovanni»-Inszenierung waren Sie die Elvira.*

Das war auch eine ungewöhnlich differenzierte Personen-Regie, aber mich hat die Partie der Elvira immer etwas deprimiert.

*Warum?*

Vielleicht, weil sie mich an meine Jugend erinnert. Als Jugendliche hatte ich immer das Gefühl, daß man über mich lacht – wegen meiner Figur und

**Links:** Felicity Lott und Ann Murray. *Foto EMI/Hickey;* **rechts:** Felicity Lott als Arabella an der Semperoper Dresden. *Foto Döring*

wegen der Brille. Und Elvira gehört den Figuren, die man auslacht oder sagt: «Ach Gott, da kommt diese Blöde schon wieder!» Und irgendwie kränkt mich das.

*Zwei Fragen zum Schluß: Was stört Sie am meisten an der heutigen Musikszene und was gibt Ihnen am meisten Antrieb für Ihren Beruf?*

Was mich sehr stört, ist die totale Kommerzialisierung, die übertriebene Reklame. Womit ich mich immer noch schwertue, ist der große Erwartungsdruck. Zum Beispiel stand vor der «Arabella»-Premiere in Dresden in einer Zeitung: «Felicity Lott, die weltbeste Arabella» – da kriege ich Angst. Und wie muß das erst für junge Sänger sein, wenn sie solchen Erwartungen ausgesetzt sind?
Was mich motiviert? Die Werke, die Partien, die ich singe. Herrliche Vorstellungen wie der «Rosenkavalier» unter Kleiber. Gute Arbeitsbedingungen. Und natürlich Anerkennung. Es ist schon eine große Motivation für mich, wenn ich als Engländerin von deutschen Opernhäusern für Strauss-Partien engagiert werde. Oder daß ich in Paris französische Lieder und Couplets aus Operetten von Offenbach singe. Wenn mich das nicht mehr freuen kann, dann sollte ich aufhören.

## Geplante Auftritte (Auswahl)

8., 9. Januar:
Wiener Musikverein: Strauss, Vier letzte Lieder (Dir.: Jansons)
13., 15., 19., 24., 27. und 30. März:
Paris (Palais Garnier): Strauss, Capriccio
4. April:
London (Royal Festival Hall): Bach, Matthäuspassion
5., 8., 11., 18., 23. und 27 Juni:
San Francisco: Strauss, Der Rosenkavalier (Dir.: Mackerras)
24., 27. und 29. September, 3. und 5. Oktober:
Paris (Chatelet): Strauss, Der Rosenkavalier

## Aufnahmen mit Felicity Lott

BACH: MESSE H-MOLL
Otter, Blochwitz, Shimell, Howell, Chicago Symphony Orchestra and Chorus, Solti
Decca 1990 (2 CD)

BRAHMS: EIN DEUTSCHES REQUIEM
Wilson-Johnson, London Symphony Orchestra and Chorus, Hickox
Chandos/Koch 1990 (CD)

G. CHARPENTIER: LOUISE (Titelpartie)
Gorr, Blanc, Pruett u.a., Chor und Orchester der Belgischen Nationaloper, Cambreling
Erato (3 LP)*

M.A. CHARPENTIER: TE DEUM, MAGNIFICAT
Harrhy, Brett, Patridge, Roberts, King's College Choir, Academy of St. Martin-in-the-fields, Ledger
EMI 1977 (CD)

HÄNDEL: ODE FOR ST. CECILIA'S DAY
Rolfe-Johnson, English Concert, Pinnock
Deutsche Grammophon 1985 (CD)

HAYDN: NELSON-MESSE, TE DEUM
Watkinson, Davies, Wilson-Johnson, English Concert, Pinnock
Deutsche Grammophon 1986 (CD)

MAHLER: SINFONIE NR. 2
Hamari, Oslo Philh., Jansons
Chandos/Koch 1990 (2 CD)

MAHLER: SINFONIE NR. 4
London Philharmonic Orchestra, Welser-Möst
EMI 1987 (CD)

MAHLER: SINFONIE NR. 8
Connell, Wiens, Denize, Schmidt, Versalle, Hynninen, Sotin, div. Chöre, Philharmonia Orchestra London, Tennstedt
EMI 1986 (2 CD)

MOZART: LE NOZZE DI FIGARO (Contessa)
Desderi, Rolandi, Stilwell, Esham u.a., London Philharmonic Orchestra, Haitink
EMI 1987 (3 CD)

MOZART: MESSE C-MOLL (GROSSE MESSE)
Wiens, Dale, Lloyd, London Philharmonic Orchestra and Chorus, Welser-Möst
EMI 1990 (CD)

MOZART: REQUIEM
D. Jones, Lewis, White, London Philharmonic Orchestra and Chorus, Welser-Möst
EMI 1989 (CD)

POULENC: MELODIES
Murray, Rolfe-Johnson; Jackson
Hyperion/Koch 1984 (CD)

STRAUSS: LIEDER
Vier letzte Lieder, Ruhe, meine Seele, Befreit, Freundliche Vision, Zueignung u.a.;
Scottish National Orchestra, Järvi
Chandos/Koch 1986 (CD)

VAUGHAN WILLIAMS: SINFONIE NR. 1 (SEA SYMPHONY).
London Philharmonic Orchestra, Haitink
EMI 1989 (CD)

### Recitals

SCHUBERT: LIEDER
Graham Johnson, Klavier
Pickwick 1988 (CD)

WOLF: LIEDER NACH MÖRIKE UND GOETHE
Geoffrey Parsons, Klavier
Chandos/Koch 1988 (CD)

FAVOURITE ENGLISH SONGS
Lieder von Elgar, Vaughan Williams, Dunhill, Hobben, Bridge, Britten u.a.
Graham Johnson, Klavier
Chandos/Koch 1989 (CD)

ON WINGS OF SONG
Duette von Purcell, Britten, Rossini, Delibes, Massenet und Mendelssohn
Ann Murray; Graham Johnson
EMI 1990 (CD)

SWEET POWER OF SONG
Duette von Beethoven, Schumann, Brahms, Berlioz, Gounod, Chausson, Saint-Saens und Fauré
Ann Murray; Graham Johnson
EMI 1989 (CD)

SONGS ON POEMS OF BAUDELAIRE
Lieder von Duparc, Fauré, Sauguet, Saint-Saens, Hahn, Liszt, Wagner u.a.
Graham Johnson, Klavier
harmonia mundi France/Helikon 1986 (CD)

### Videos

MOZART: DIE ZAUBERFLÖTE (Pamina)
Goeke, Sandoz, Luxon, Tomaschke, White u.a., London Philharmonic, Glyndebourne Festival Chorus, Haitink, Cox, Hockney
LA Glyndebourne 1978; Pickwick/Fono Münster

STRAUSS: INTERMEZZO (Christine)
Pringle, Gale u.a., London Philharmonic, Kuhn, Cox
LA Glyndebourne 1983 (engl. ges.); Castle Video

STRAWINSKY: THE RAKE'S PROGRESS (Ann)
Goeke, Ramey, Elias, Allan, London Philharmonic, Glyndebourne Festival Chorus, Haitink, Cox, Hockney
LA Glyndebourne 1989; Pickwick/Fono Münster