Stupende Nachtigall

Die Stimme **Joan Sutherlands** kann man nur als einzigartig bezeichnen. Eine derartige Virtuosität gepaart mit vollem Klang bis in die höchsten Höhen gab es im 21. Jahrhundert nicht noch einmal. Jürgen Kesting erinnert an die australische Sopranistin, die am 10. Oktober kurz vor ihrem 84. Geburtstag gestorben ist.

Foto: Sedge le Blang/Decca

Mag es erlaubt sein, sich nur auf seine Erinnerungen zu verlassen, in denen Joan Sutherland nur als singuläre Virtuosa überlebt? Nur? Nach zwei Wochenenden des Wiederhörens gibt es tausend Gründe, eine Sängerin zu bewundern, die eine Maxime Goethes erfüllte: „In manchen Tönen ist die Nachtigall noch Vogel. Dann steigt sie über ihre Klasse hinaus und scheint jedem Gefiederten anzeigen zu wollen, was eigentlichen singen heisse.“ Dies zu akzeptieren ist umso leichter, wenn sie nicht länger dem Vergleich mit Maria Callas ausgesetzt wird, die den Gipfel ihres Ruhms erreichte, als Joan Sutherland begann, und von diesem Gipfel stürzte, als die nur drei Jahre Jüngere diesen Gipfel erreichte.

Es mutet wie Ironie des Schicksals an, dass Joan Sutherland am 26. Februar an der Londoner Covent Garden Opera zum ersten Mal eine der Ruhmesrollen der Callas sang: Donizettis Lucia di Lammermoor – und dies unter Leitung von Tullio Serafin, der bei zwei Aufnahmen der Griechin am Pult gestanden hatte. Maria Callas soll die Proben gemeinsam mit Elisabeth Schwarzkopf und Walter Legge besucht und während der Pazza-Szene gemurmelt haben: „Das ist nicht gut.“ Auf die erstaunte Frage, was denn nicht gut sei, habe sie geantwortet: „Es ist zu gut.“ Gut acht Monate später gab Maria Callas die Partie der Lucia auf, nachdem sie in Dallas beim hohen Es gepatzt hatte. Im Londoner Mitschnitt – mit zwei leider nicht ebenbürtigen Partnern – dem Tenor João Gibin und dem Bariton John Shaw – singt sie die Wahnsinnsszene nicht nur mit fantastischer Fluidität in den Figurationen von Stimme und Flöte, sondern auch mit kühn attackierten und vollglühenden Acuti.

Nach fünf Lehrjahren in Australien begann Joan Sutherland 1951 mit dem Studium am Royal College of Music in London. Ihren Lehrer Clive Carey, einen Schüler von Jean de Reszke, beeindruckte sie mit ihrem Mezzotimbre, einen Kommilitonen hingegen mit ihrem ebenmäßig schwingenden Triller. Es war Richard Bonynge. Der Londoner Covent Garden Opera diente sie in den ersten Jahren als Allzwecksopran: erst in Comprimaria-Rollen, dann auch als Amelia („Ballo“), Gräfin („Nozze di Figaro“), Antonia („Les contes d’Hoffmann“), Agathe („Freischütz“), Jenifer („The Midsummer Marriage“), Micaëla („Carmen“), Eva („Meistersinger“), Pamina („Zauberflöte“), Gilda („Rigoletto“) und Donna Anna („Don Giovanni“). Bruno Walter, der sie in dieser Partie 1958 in Vancouver hörte, erklärte, die Partie nie besser gehört zu haben. Und nie ist diese Rolle seit 1959, seit der Aufnahme unter Carlo Maria Giulini, jemals ähnlich brillant gesungen worden. Das betrifft nicht nur die Ausführung der ebenso flüssig wie feurig gesungenen Teilungen im Allegretto moderato von „Non mi dir“, sondern auch den Furor in „Or sai chi l’onore“.

Richard Bonynge, den sie 1954 geheiratet hatte, steuerte sie seit Ende der fünfziger Jahre zielsicher nicht nur in das Repertoire, das Maria Callas abgegeben hatte, sondern auch in die Barockmusik. Die Stimme der Sutherland war zu diesem Zeitpunkt ausgereift: ein lyrischer Sopran mit guter Grundierung in der Mittellage, leuchtend und voll in der Höhe bis zum Es, vor allem mit einer fantastischen Projektion, die auch eine ganz und gar erstaunliche Einspielung von Puccinis „Turandot“ erlaubte. Ihre technischen Fähigkeiten waren singulär: die Präzision der Skalen, die Velozität der Läufe, das Ebenmaß der Triller, die Kontrolle der Dynamik. 1959 sang sie, unmittelbar vor dem Lucia-Triumph, Händels Alcina (WDR Köln, mit Fritz Wunderlich), die Israelitische Frau in „Samson“ (Covent Garden) und Rodelinda (Handel Opera Society). Ihre Alcina in Venedig bescherte ihr den Titel „La Stupenda“. 1960 und 1961 bewältigte sie in einem Marathon – Palermo, Genua, Venedig, Mailand, Paris, Edinburgh, San Francisco, Dallas und New York – fünfzig ihrer insgesamt 200 Aufführungen von Donizettis „Lucia“.

> Maria Callas sagte über ihre Lucia die Lammermoor: „Das ist nicht gut. Das ist zu gut!“

Die Titel zweier ihrer Alben lesen sich wie Wegweiser ihrer Laufbahn. „The Art Of The Primadonna“ war als Memento an die herausragenden Primadonnen des 19. Jahrhunderts gedacht. Zwar singt sie nicht mit dem Furor, den Stendhal an Giuditta Pasta oder Bellini an Maria Malibran bewunderte, wohl aber mit virtuosem Elan in Konstanzes Martern-Arie, wenn auch ohne die von Mozart geforderte „Gewalt der Worte“; mit federnder Eleganz in Elviras „Vergin vezzosa“; mit elegischer Verträumtheit als Gilda; mit artistischer Grazie in

CD-Tipps

Bellini, Norma; Marilyn Horne, John Alexander, Richard Cross u. a., London Symphony Chorus & Orchestra, Richard Bonynge; Decca/Universal 2 CD

Massenet, Esclarmonde; Huguette Tourangeau, Clifford Grant u. a., National Philharmonic Orchestra, Richard Bonynge; Decca/Universal; 3 CD

Foto: Tony Hauser / Hauser

Vor zwanzig Jahren gab Joan Sutherland ihren Bühnenabschied mit Meyerbeers Marguerite, einer ihrer Paradepartien.

„Ombre légère“ aus „Dinorah“. Denkwürdig die Aufnahme von Normas „Casta diva“ in der Originaltonart (G) – silbrig ziseliert, aber auch ein wenig neutral zelebriert. Mit der Glöckchen-Arie aus „Lakmé“ gelang ihr ein Jeu d’esprit, dem nur die Aufnahme von Luisa Tetrazzini an die Seite zu stellen ist.

In Ophélies Wahnsinnsarie deutet sich jene klangliche Manier an, die ihr später als „mooning“ vorgeworfen wurde. Sie gebraucht einen die Worte verschleiernden Ton, der die Konsonanten ihres Reliefs beraubt und die Farben der Vokale zerfließen lässt. Der Verleger Victor Gollancz verließ eine ihrer Aufführungen mit der Bemerkung: „O Gott, sie ist so langweilig (dull) wie Melba.“ Schon Pier Francesco Tosi hatte in seinem berühmten Traktat die Mahnung ausgesprochen, dass Sänger sich durch die Worte von den Instrumenten unterscheiden. Und der Komponist Reynaldo Hahn schrieb, es zeuge von einem trägen Zustand des Geistes, sich nur am schönen Klang einer Stimme zu berauschen. Es ist kein Zufall, dass sie sich, wie später Edita Gruberová, dem Regietheater entzog und Primadonna blieb. Als dramatische Darstellerin ist sie nicht in Erinnerung geblieben, auch nicht durch ihre Aufnahmen.

Mit dem zweiten der erwähnten Alben unter dem Titel „The Age Of Belcanto“, 1964 in Zusammenarbeit mit Marilyn Horne und dem Tenorino Richard Conrad entstanden, wurde die Erforschung der „Terra incognita“ – wie Montserrat Caballé das Belcanto-Repertoire nannte – fortgesetzt. In Agathes zweiter Arie sind die Worte von dunklen Wolken umhüllt. Umso erstaunlicher, ja sensationeller ist das dramatische Feuer, mit dem sie Odabellas „Santo di patria ... Allor che i fore corrono“ aus „Attila“ durchglüht. Sie agiert hier mit ähnlichem Furor wie Maria Callas als Abigaille. In ihren vollständigen Verdi-Aufnahmen singt sie allerdings, um in der Metaphorik zu bleiben, auf kleinerer Flamme. Ihre Porträts gleichen sanften Botticelli-Engeln. Gildas „Caro nome“ klingt nicht wie ein sehnsuchtsvoller Liebesgesang, sondern wie eine somnambule Träumerei. Als Leonora in „Il trovatore“ überzeugt sie mit dem belcantischen Dekorum, klingt aber unsicher bei gehaltenen hohen Tönen. In ihrer ersten „Traviata“-Aufnahme unter John Pritchard findet die Brillanz der technischen Ausführung keine Entsprechung in der dramatischen Darstellung – wie monoton etwa die Reprise von „Ah fors’è lui“ oder das im Gesprächston gesungene Duett mit dem Germont von Robert Merrill. Die zweite Aufnahme unter Bonynge – nun mit Pavarotti als Partner – kam für sie ebenso zu spät wie die von „Ernani“.

Die Zusammenarbeit mit Marilyn Horne im Belcanto-Repertoire fand ihre Fortsetzung mit den Gesamtaufnahmen von „Norma“ und „Semiramide“ – es sind unerreichte, schon gar nicht übertroffene Sternstunden des Duettgesangs. Neben „Beatrice di Tenda“ hat sie drei Hauptwerke von Vincenzo Bellini zweimal aufgenommen: „La sonnambula“ zusammen mit Nicola Monti (1962) und mit Luciano Pavarotti (1980). Keine Überraschung, dass sie in der ersten Aufnahme in allen Belangen besser singt als in der zweiten. Aber es ist, wenn denn doch ein Vergleich mit MC erlaubt ist, ein sanft-sentimentalisches Porträt. Aber sie erfüllt kaum die Kriterien, die Bellini vorgegeben hat – sie ist keine Schwester der Norma. Ihre erste Aufnahme von Bellinis Oper ist nicht nur deshalb von Bedeutung, weil Richard Bonynge etliche Striche aufmacht, sondern auch wegen der Bewältigung der Schwierigkeiten, deretwegen diese Passagen gestrichen wurden wie etwa im ersten Duett zwischen Norma und Adalgisa – die 25 Takte vor der Reprise von „Ah! Si, fa core“. Darstellerisch wird sie den sanften, empfindsamen Zügen des Charakters eher gerecht als denen der Rächerin.

Unter ihren Donizetti-Aufnahmen ragen die beiden von „Lucia di Lammermoor“ heraus. In der ersten (1961) klingt die Stimme frisch und silbrig. Die Wahnsinnsszene gerät dank transzendentaler Virtuosität zu einer gespenstischen Phantasmagorie. In der zweiten Aufnahme, nun mit dem blendend disponierten Luciano Pavarotti als Partner, gelingt ihr, bei nicht geminderten virtuosen Fähigkeiten, das dramatisch eindringlichere Porträt. Als Marie in „La fille du régiment“ serviert sie mit Pavarotti ein vokales Fest. Wenig überzeugend ihr vor allem sprachlich weich gezeichnetes, fast verwaschenes Porträt der Lakmé mit der transponierten Glöckchen-Arie. Zu ihren Großtaten gehören ihre Darstellungen der Marguerite in „Les Huguenots“ und der Titelpartie in „Esclarmonde“, die Jules Massenet für Sybil Sanderson maßgefertigt hat. Zwar wagt Joan Sutherland nicht den Versuch eines G in alto, aber wer außer ihr hätte diese extreme Partie ähnlich brillant singen können? Ihr häufiger Gesangspartner Luciano Pavarotti hat sie dann auch als „die größte Virtuosa des 20. Jahrhunderts“ bewundert. ■

Gemeinsam mit Marilyn Horne gelangen ihr Sternstunden des Duettgesangs

ALS TEILTEN TAUSEND
HÄNDE DIE STILLE
DER EINSAMKEIT.
Erleben Sie die
ZEITINSEL BÉLA BARTÓK
Béla Bartók so intensiv wie nie – mit dem
Budapest Festival Orchestra und Iván Fischer.
Zeitinsel
vom 18.01. bis 22.01.2011
So klingt nur Dortmund.
KONZERTHAUS DORTMUND
PHILHARMONIE FÜR WESTFALEN
FÖRDERER: KUNSTSTIFTUNG NRW; MEDIAPARTNER: FONO FORUM