



INTERVIEW Als Mitglied des sagenumwobenen Wiener Ensembles startete Sopran-Legende Sena Jurinac in den 50er-Jahren eine glänzende internationale Karriere. Alexander Werner sprach mit der Sängerin

Nicht machen, sondern leben und erleben

In den 50er-Jahren gab es eine Blütezeit der Oper. Große Sänger, große Dirigenten und Regisseure, glänzende Aufführungen. Historische Aufnahmen geben davon ein eindrucksvolles Zeugnis. Und Sena Jurinac ist in vielen eine der herausragenden Protagonistinnen. Heute steht Musiktheater häufig im Kreuzfeuer der Kritik. Was ist auf der Bühne anders als früher?

Heute wird Theater nur gemacht. Man muss es aber erleben, man muss es spielen. Mich hat mal jemand gefragt, „wie machst du das, wenn du in *Tosca* den Scarpia umbringst?“. Nun, wie mache ich das? Ich stehe am Tisch, er kommt und ich steche ihn nieder. Das mache ich. Aber wie ich das mache, was dazwischen ist und wie es dazu kommt, das kann man nicht machen, das muss man erleben und rüberbringen. Cesare Siepi hat keinen Don Giovanni gemacht, er war es. Es gibt Sachen, die ich mein Leben lang nicht vergessen werde.

Woran liegt es, dass heute mehr gemacht als gelebt wird?

Sicher liegt es an den Regisseuren. Regie und Bühnenbild müssen sich zusammentun und eine Atmosphäre schaffen.

Kann es nicht eine Aufführung geben, die schlecht inzeniert, aber musikalisch sehr gut ist?

Dann brauche ich die Bühne nicht. Und die Musik wird irritiert durch die Bühne. Es soll ja zusammenwirken und nicht gegeneinander beeindrucken.

Wie sehen Sie die manchmal schon zwanghafte Tendenz zu historisierenden Aufführungen?

Manche meinen, wie wir es gemacht haben, sei altmodisch. Aber wir haben es ja auch nicht gemacht wie zu Mozarts Zeiten. Gerade habe ich Mozarts *Idomeneo*, dirigiert von Simon Rattle, gehört. Tatsächlich ist das anders, als wir es gelernt haben. Aber warum nicht? Unser *Idomeneo* wurde zusammengestutzt und war ein Riesenerfolg. Zuvor sagte man, das sei doch eine langweilige Oper. Und dann strömten die Leute plötzlich ins Theater.

Und das lag auch an den Sängern?

Früher ist man nochmal ins Theater gegangen, weil man wusste, heute singt der Tenor, die Sopranistin oder der Bass. Man wollte hören, wie diese Sängerin oder jener Sänger ihre Rollen gestalten und rüberbringen. Das war der Witz an der Sache, aber nicht um zu sagen, das geht doch so oder so, das ist richtig oder falsch. Manches ist doch wirklich egal. Es ist wichtig für Sie als Opernbesucher, dass Sie einen schönen Tag haben, dass Sie etwas erleben, dass man Ihnen etwas erzählt. Früher haben Persönlichkeiten auf der Bühne gestanden, die ihre Rollen gelebt oder zumindest überzeugend so getan haben. Das Publikum muss jedenfalls den Eindruck haben, dass sie es leben.

Also liegt das Problem auch an den Sängern? Was hat sich in der Ausbildung und im Opernbetrieb verändert?

Es gibt heute niemand, der sich um die Kinder wirklich kümmert. Sie werden genommen, verheizt und weg. Instinktiv haben sie wahrscheinlich nicht die Kraft oder die Stabilität, um das länger durchzustehen. Sie meinen, sie müssen alles machen, was man ihnen anbietet. Man kommt zum Singen, weil jemand entdeckt, dass man eine Stimme hat. Wenn einem niemand etwas verdirbt, wenn nichts kaputt geht, dann kann man schon selig sein. Es ist sehr schwierig, aus dem natürlichen Unbewussten ins natürliche Bewusste hineinzugehen und nicht in das Verkrustete.

Wie war das bei Ihnen damals?

Ich musste Irmgard Seefried nachhelfen und durfte ihr den „Komponisten“ in Strauss' *Ariadne* nachsingen. Und was diese Frau in die Pamina-Arie in der Zauberflöte hineinbrachte, war unwahrscheinlich. Oder ihre Susanna in Figaro, es ist nicht nur einfach gesungen.

Was war das Geheimnis des legendären Wiener Mozart-Ensembles nach dem Krieg?

Wir hatten unsere Rollen richtig verinnerlicht. Der Dirigent hat mit jedem einzelnen geprobt, dann mit zwei, drei und mit dem ganzen Ensemble. Ich kannte nicht etwa nur meine Rolle. Ich wusste jedes Wort von Susanna, jedes Wort von Figaro, Cherubin. Ja, die meisten Rollen könnte ich Ihnen noch heute in Deutsch und Italienisch vorsingen. Wir brauchten im Prinzip keinen Dirigenten. Wir hörten die Musik, haben den Rhythmus und das Tempo gespürt. Und die Dirigenten waren ja so grundverschieden. Wir waren flexibel und elastisch. Wir haben nicht gesagt, wir können irgendetwas nicht singen, sondern sind gekommen und haben es gesungen. Ich sage immer, wir sind ein Blasinstrument mit einer Extra-Klappe. Keines hat Text und eine Zunge. Heute haben wir Text und keiner versteht ihn. Da stimmt doch etwas nicht. Kürzlich habe ich im Radio eine ganz tolle junge Kollegin gehört, Magdalena Kozena, die Koloraturen, eine wahnsinnig schwere Geschichte, waren, wie sie sein sollten. Wenn mich jemand fragt, wo man heute Gesangsunterricht nehmen soll, würde ich sagen in der Slowakei, in Pressburg und Prag. Dann höre ich die Kozena in Salzburg in Mezzo-Rollen. Warum? Was machen die mit der Frau? Sie ist eine hochdramatische, phänomenale Koloratursängerin. Es ist so schade.

Bei den Dirigenten sieht es ja auch nicht mehr rosig aus. Ein englischer Publizist hat vor einiger Zeit geschrieben, Carlos Kleiber sei für ihn der beste lebende Dirigent. Wenn man ihn fragen würde, wer der beste lebende aktive sei, müsste er indessen lange überlegen. Nun ist der große Carlos Kleiber im Juli gestorben.

Ja, wen haben wir denn heute überhaupt noch? Harnoncourts Stil etwa ist überhaupt nicht meine Art, Musik zu machen. Thielemann habe ich noch nicht gehört. Semon Byschkow, der jetzt in Salzburg Rosenkavalier macht, gefällt mir. Aber sonst, na ja ...

Sie kennen Carlos Kleiber aus Stuttgart in den 60er-Jahren?

Ja, ich habe als Gast den *Rosenkavalier* mit ihm gemacht. Ich kam immer mit dem Zug. Da war er am Bahnhof und hat mich abgeholt. Er war sehr nett. Später in Wien an der Staatsoper wollte er mich nicht wieder haben. Ich weiß nicht, vielleicht war ich ihm schon zu alt oder nicht gut genug, kann alles sein.

Was hatten Sie für einen Eindruck von ihm? Er galt ja immer als ebenso schwierig wie genial.

Ich habe immer das Gefühl gehabt, die Nerven liegen bei ihm nicht unter der Haut im Körper, sondern blank oben auf. So wie manche

Blumen, bei denen Sie nur hinschauen oder sich hinstellen müssen, und schon reagieren sie. Es ist eine Veranlagung, die man hat. Man besitzt vielleicht verschiedene Antennen. Einmal soll er sich in einer Aufführung in Stuttgart so verausgabt haben, dass er sich erbrochen hat. Der Intendant ist immer für ihn eingestanden, egal was vorfiel. In Wien hat er mal die Philharmoniker bei der Probe in der Pause verlassen, weil ihm etwas nicht passte, hat ein Taxi genommen und ist zurück nach München geflogen. Ich weiß, dass die Philharmoniker da saßen und gewartet haben und niemand kam. Er war weg. In Bayreuth hat er angeblich mal einen Rettungswagen verlangt, weil er in München eine Vorstellung hatte und das nur könne, wenn er liegend hinkommt. Er war schon ein außergewöhnlicher Typ. Trotz allem. Ich kann mich noch an die *Freischütz*-Ouvertüre vom SDR erinnern. Es gibt keine bessere. Unwahrscheinlich waren auch seine *Traviata* oder die *Fledermaus* in München, mein Gott.

Schade, dass es keinen Rosenkavalier mit Ihnen und Kleiber als Aufnahme gibt. Aber Sie haben ja schon mit seinem Vater Erich Kleiber 1953 den Rosenkavalier aufgenommen. Der Rosenkavalier ist ja eine Domäne der Kleibers.

Ja, der *Rosenkavalier*, der angeblich noch immer gut ist. Den Vater hatte ich damals kennen gelernt. Er war gerade erst aus dem Exil in Südamerika wiedergekommen. Er hat viele Proben mit uns gehalten. Und wir haben dann die Aufnahme gemacht. Der Vater war höchst penibel, auf Kleinigkeiten und Feinheiten eingestellt. Er wollte alles ganz genau haben und jedes Viertel, jedes Achtel und Sechzehntel musste so sein, wie er es sagte. Es war manchmal so, dass man das Gefühl hatte, er ist nicht mal beim Dirigieren ganz gelöst und frei.

Was meinen Sie, wie es mit der Oper weitergeht?

Ich frage mich, wie es kulturell überhaupt weitergeht. Woran liegt es, dass sich die Leute dafür nicht mehr interessieren? Schon als kleines Kind, als ich fünf oder sechs Jahre alt war, hat mich meine Mutter getriezt, weil ich nicht Klavier üben wollte. „Alle Vögel sind schon da“, „Der Mai ist gekommen“, all diese Lieder habe ich als Kind gesungen. Geweint habe ich wie ein Schloßhund, bei „Morgenrot, leuchte mir zum Glück“ sind mir als Kind die Tränen runtergelaufen. Manche wunderten sich, dass ich das alles kann, ich bin ja zweisprachig aufgewachsen. In der Schule mussten wir Kyrrillisch lernen, im ersten Volksschuljahr zwei Schriften und im Gymnasium Französisch, Deutsch, und zwar mit gotischer Schrift und Latein. Und wir leben noch. Wir haben zu dritt oder zu viert kroatische Volkslieder gesungen. Wer singt denn heute noch mit den Kindern aus voller Kehle? Die Kinder werden nicht motiviert, dies darf man nicht fordern und das nicht. Das hat in den 70er-Jahren angefangen.

SENA JURINAC

Sena Jurinac, geboren 1921, kam kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs aus Zagreb an die Wiener Staatsoper und avancierte bald zum Publikumsliebbling.

Ihre intensiven Charakterporträts und ihre warme und offenerherzige Stimme machten sie nicht nur in Wien, sondern auch international zum gefeierten Star, etwa als weltweit überzeugendster Oktavian (Rosenkavalier) bei den Salzburger Festspielen oder als Gräfin in Mozarts Figaro, als Donna Elvira, auch Elisabetta in Don Carlos, als Madame Butterfly und Leonore in Fidelio.

RED