



PLATTEN HÖREN MIT

Edita Gruberova

Als eines der „größten Phänomene in der Weltgeschichte des Operngesangs“ hat Marcel Prawy die Sopranistin Edita Gruberova bezeichnet. Doch wie hört sie sich selbst, was hält sie von ihren Aufnahmen? Am Tag nach der umjubelten Premiere von Donizettis „Anna Bolena“ in Hamburg traf Thomas Voigt die Sängerin zum gemeinsamen Plattenhören.

Thomas Voigt: Beginnen möchte ich gern mit der Komödiantin Gruberova, und zwar als Adele in der „Fledermaus“: „Spiel ich die Unschuld vom Lande“, live aus Tokio.

Edita Gruberova: Ich glaube, hier hört man, daß die Adele eine Rolle ist, mit der ich mich voll identifiziere. Dieses Freche, dieses Spielen und Sich-Verstellen, das hat mir immer Spaß gemacht. Mein erster „Fledermaus“-Regisseur war Otto Schenk, dadurch bin ich in Sachen „Fledermaus“ geprägt fürs Leben.

TV: Demnächst, zum 100. Todestag von Johann Strauß, bringt Nightingale eine neue „Fledermaus“ heraus – mit Gruberova als Rosalinde oder als Adele?

EG: Adele! Wie so viele Sängerinnen habe ich auch zuerst den Fehler gemacht zu denken: „Ach, das ist eine Soubrettenpartie, die Rosalinde gibt doch viel mehr her.“ Aber inzwischen weiß ich, daß ich als Adele in meinem Element bin und daß mir die Rosalinde einfach zu schwer ist.

TV: Immerhin haben Sie die Rosalinde für Harnoncourt aufgenommen.

EG: Also, das war ein Versuch von mir. Ich wollte auch bei Harnoncourt lieber die Adele singen, aber er hat sich unbedingt die Rosalinde gewünscht. „Na gut, für die Platte“, dachte ich. Aber eigentlich habe ich damit gegen mein Prinzip verstoßen, möglichst nur das aufzunehmen, was ich auch auf der Bühne singe. Oder singen werde. Und ich weiß, daß ich die Rosalinde nicht im Theater singen werde. Das ist einfach ein anderes Fach, dafür braucht man eine andere Stimme, schon vom Timbre her.

TV: Manche Kolleginnen meinen, man müßte dafür eine Tosca-Stimme haben.

EG: Ja, die Kraft und den Umfang einer Tosca-Stimme, aber mit Flexibilität. Und mit einem hohen D! Eine unbewegliche, schwere Stimme kommt mit dem Csárdás nicht zu Rande, auch nicht mit dem Uhren-Duett. Das ist überhaupt das Problem fast aller Hauptrollen in der klassischen Operette: Man braucht eine Stimme, die üppig genug ist, um über das Orchester zu kommen, und die gleichzeitig schlank und beweglich bleibt.

TV: Wie sind Sie bei Harnoncourts „Fledermaus“ mit den Tempi zurechtgekommen?

EG: Na ja, die waren schon sehr breit. Aber er ist ja immer optimistisch und hat gesagt: „Das schaffst du schon!“ Ähnlich war es beim Soundtrack für den „Così fan tutte“-Film. Das „Per pietà“ war im Tempo so breit, daß ich dachte, ich schaffe es nie. Aber es hat mich dann überzeugt, weil es in dieser Breite eine ganz besondere Farbe bekam – und eine Ruhe, die ich immer vermisste, wenn ich diese Szene mit einem zügigeren Tempo höre. Denn es ist ja der erste große Moment, wo Fiordiligi ihre wahren Gefühle offenbart.

TV: Apropos wahre Gefühle: Etwas in der Filmversion der „Ariadne“ gefällt mir besonders: Daß Sie das, was Zerbinetta dem Komponisten sagt, wirklich beim Wort nehmen und nicht als berechnende Verführungsnummer bringen. Das gibt der Figur eine ganz andere Dimension.

EG: Ja, ich finde, Zerbinetta ist nicht nur kokett und lustig. In der Szene mit dem Komponisten zeigt sie für einen Moment ihre Gefühle. Natürlich ist man da auch abhängig von der Darstellerin des Komponisten. Mit Trudeliese Schmidt ging das wunderbar.

TV: Daß man Sie so sehr mit der Zerbinetta identifiziert – ist Ihnen das unangenehm?

EG: Nein, das ist mir sehr recht. Und ich bin auch sehr stolz darauf. Denn meiner Meinung nach ist es immer noch die anspruchsvollste Partie in meinem Repertoire, tausendmal schwerer als jede Belcanto-Rolle. Und in jeder Hinsicht auch viel differenzierter. Natürlich freut es mich, wenn man findet, daß die Art und Weise, wie ich Belcanto singe, anhörbar und memorabel ist. Ich habe keinen Ehrgeiz, in diesem Fach unsterblich zu werden. Aber wenn man sagt: „Gruberova ist Zerbinetta, da gibt es nichts Vergleichbares“ – das ist das schönste Kompliment.

TV: In Ihrem Buch ist die Hymne abgedruckt, die Thomas Wördehoff nach Ihrer Zerbinetta in Zürich schrieb. Ein Satz ist mir besonders in Erinnerung: „Sie scheint den Verlauf der halbscherischen Koloraturen spontan zu bestimmen“. Daß etwas so klingt, als würde es im Augenblick erfunden – das ist für meine Begriffe das Größte, was ein Sänger erreichen kann.

EG: Mit diesem Ziel versuche ich immer zu singen. Das hat mir Josef Witt beigebracht, der damals am Opernstudio der Wiener Staatsoper unterrichtete. Ich hatte den Studierauftrag für die Zerbinetta, bin zu ihm hin, und er hat mir gesagt: „Das muß immer so klingen, als ob Sie es im Moment erfinden.“

TV: Welche Version von Zerbinettas Arie sollen wir uns anhören? Soltis Studio-Aufnahme?

EG: Hmmm... ich weiß nicht, da war ich nicht locker genug – erstens, weil es im Studio war; und zweitens hat mich der große Meister doch etwas eingeengt, er hatte die Zügel fest in der Hand, sogar bei der Kadenz. Da konnte ich mich nicht so loslassen, wie ich es vom Theater gewohnt war.

TV: Auch in den Aufführungen unter Böhm?

EG: Gerade bei Böhm! Das war ein Erlebnis sondergleichen. Bei der Generalprobe war ich einmal einen Takt voraus und habe dann den Ton gehalten, bis wir wieder zusammen waren; darauf hat er zum Assistenten gesagt: „Na, die wartet ja sogar auf mich!“

TV: Die Böhm-„Ariadne“ gibt es zwar als Soundtrack, aber leider nicht live. Drum schlage ich vor, daß wir die konzertante Version der Arie hören, live aus Tokio.

EG: Also, daß der eine Ton da nicht ganz aufgegangen ist... Da können Sie deutlich hören, was passiert, wenn man einen Moment nachlässig wird und zu wenig stützt. Aber das stört mich nicht. Es ist eben live, man spürt die Atmosphäre – mit allem, was dazugehört: Anspannung, Nervosität, Fehler, was auch immer. Im Studio soll natürlich jedes Detail möglichst perfekt sein, und da konzentriert man sich beim vierten, fünften „Take“ nur noch auf eine saubere, millimetergenaue Wiedergabe – und vernachlässigt dabei den Ausdruck. Deswegen bin ich grundsätzlich für Live-Aufnahmen. Aber in diesem Fall bin ich trotzdem nicht so glücklich: Die Pianostellen sind gut, aber die ganze Arie finde ich zu hart im Klang. Heute singe ich das viel weicher. Gut, es war ein Riesensaal in Tokio, und wahrscheinlich habe ich geglaubt, ich müßte mehr geben. In solchen Situationen muß ich mir immer vorsagen: „Laß es, übersteuere nicht, die Stimme trägt doch.“ Das gelingt mir jetzt immer mehr. Also, man lernt nie aus.

TV: Trotz Ihrer Einwände: Das Volk tobt.

EG: Ja, die Japaner waren verrückt nach meiner Zerbinetta, seitdem ich sie 1980 bei einem Gastspiel der Wiener Staatsoper dort zum ersten Mal gesungen hatte. Und für 2000 ist wieder eine „Ariadne“ mit der Wiener Oper in Tokio geplant.

TV: Immer noch in der alten Sanjust-Inszenierung?

EG: Ach, die kann man nach wie vor bringen. Das war eine der wenigen guten Regiearbeiten, die ich erlebt habe.

TV: Ihre allererste Zerbinetta haben Sie 1973 gesungen. 26 Jahre mit dieser exponierten Rolle – das dürfte in der Gesangsgeschichte einmalig sein.

EG: Oft werde ich gefragt: „Wie machen Sie das?“ Ganz einfach: Es geht, wenn man mit der Stimme keinen Blödsinn getrieben hat.

TV: Kommt nicht irgendwann für jede Koloratursängerin der Zeitpunkt, an dem die Höhenflüge zum Problem werden?

EG: Es klingt merkwürdig, aber je länger ich die Zerbinetta singe, desto weniger denke ich an die hohen Töne. Ich weiß, sie sind da, und ich spiele damit. Insofern würde ich mir wün-

Ausgewählte CDs

Bellini, Beatrice di Tenda (Titelpartie)
Kasarova, Bernardini u. a.; Steinberg
Wien 1992 (live); NC (2 CD)

Bellini, La Sonnambula (Amina)
Bros, Scandiuzzi u. a.; Viotti
München 1998 (live); NC (2 CD)

Bellini, I Puritani (Elvira)
Lavender, Kim u. a.; Luisi
München 1993 (live); NC (3 CD)

Donizetti, La Fille du Régiment
(Marie)
Walt, Laghezza u. a.; Panni
München 1995 (live); NC (2 CD)

Donizetti, Lucia di Lammermoor
(Titelpartie)
Shicoff, Agache u. a.; Bonyne
Teldec/eastwest 1992 (2 CD)

Donizetti, Tudor-Königinnen
(Finalszenen aus Anna Bolena,
Maria Stuarda und Roberto
Devereux); Bros, Ziegler u. a.;
Boncompagni, Haider
Live-Aufnahmen 1994-97; NC (CD)

The Art of Gruberova

(Semiramide, Fille du Régiment, Rigoletto, Roméo et Juliette,
Mignon, Lakmé, Hoffmann, Ariadne auf Naxos, Fledermaus)
Tokyo Philh. Orch., Haider
Tokio 1990/93 (live); NC (CD)

Edita Gruberova – The Anniversary Concert
(Mireille, Dinorah, Lakmé, Candide u. a.)
Tokyo Philh. Orch., Haider
Tokio 28.3.93 (live), NC (CD)

In Vorbereitung:

Strauß, Die Fledermaus (Adele)
Pieczonka, Moser, Tichy, Hornig,
Schneider, Oprisano u. a.; Budapest
Philh. Orch., Haider
Budapest 1998; NC (2 CD)

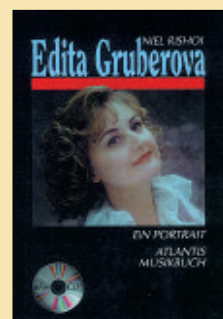
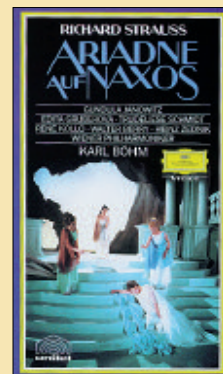
NC = Nightingale Classics/Koch

Video-Tip

Strauss, Ariadne auf Naxos
(Zerbinetta)
Janowitz, Kollo, Schmidt, Berry,
Kunz u. a.; Böhm
Unitel 1978 (nach der Sanjust-
Inszenierung); DG VHS/Video

Buch-Tip

Rishoi, Editra Gruberova.
Ein Portrait
Atlantis 1996 (+ CD)



schen, die „Ariadne“ noch einmal komplett aufzunehmen, am liebsten live.

TV: Ich würde gern noch die Komödiantin Gruberova von einer eher untypischen Seite hören, mit „Glitter and be gay“ aus Bernsteins „Candide“.

EG: Ja, das ist ein Showpiece für amerikanische Sängerinnen, insofern ist es untypisch für mich. Ich liebe das Stück sehr und singe es im Konzert immer wieder. Aber fragen Sie nicht, wie lange ich an dem Text gearbeitet habe. Ich hatte einen amerikanischen Korrepetitor, und der hat mich gedrillt.

Zweimal „Anna Bolena“ mit Edita Gruberova: Oben in Jonathan Millers Inszenierung in München (1995), unten nach der konzertanten Aufführung in Hamburg (28.2.1999).

TV: Hatten Sie Kontakt zu Bernstein?

EG: Begegnet bin ich ihm schon, aber leider habe ich nicht mit ihm gearbeitet. Wir waren mit der Wiener „Ariadne“ ja auch in Washington, und nach dieser Aufführung ist Bernstein in die Garderobe gekommen, hat mich umarmt und geküßt und gesagt: „We have to work together.“ Aber hat sich halt nicht ergeben, leider Gottes! Und ich hätte doch gerne gewußt, ob er mit „Glitter and be gay“ zufrieden gewesen wäre.



Foto: Hösl

TV: In den letzten zehn, fünfzehn Jahren haben Sie etwas geschafft, was vielen Sängerinnen vorschwebt, doch nur wenige erreichen: Die Entwicklung von der Koloratursopranistin zur Primadonna des Belcanto. Lucia und Traviata standen am Anfang dieses Weges, heute singen Sie das große Belcanto-Repertoire: „Puritani“, „Beatrice di Tenda“, „Sonnambula“, „Anna Bolena“, „Maria Stuarda“. Also im Grunde, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das Fach der Callas und Sutherland. Was auch bedeutet, daß Sie mit diesen beiden oft verglichen werden.

es nicht. Jedenfalls identifiziere ich Norma mit der Stimme und dem Ausdruck der Callas.

TV: Ihre Belcanto-Partien haben Sie hauptsächlich für das Label „Nightingale“ aufgenommen – was anfangs etwas überraschend kam, wo Sie doch Verträge mit EMI, Philips und Teldec hatten.

EG: Das kam so: Wir hatten „Maria Stuarda“ für Philips aufgenommen, und es war ein großer Erfolg, erstaunlicherweise auch kommerziell. Und das hat mich ermutigt, bei der Philips zu fragen, ob wir nicht auch „Anna Bolena“ und „Roberto Devereux“ aufnehmen könnten, damit hätten wir die drei Königsoperen von Donizetti komplett gehabt. Ich kann noch nicht mal sagen, ob die Antwort ja oder nein gewesen ist, es kam einfach gar nichts, es ist im Sande verlaufen. Dann habe ich dasselbe später der Teldec angeboten, aber man fand, es gäbe dafür keinen Markt. „Gut“, dachte ich, „wenn es nicht für die Platte sein soll, dann singst du es halt in konzertanten Aufführungen.“ Und dann wurde ich wiederholt gefragt, wieso es von diesen Aufführungen keine Mitschnitte gibt. So entstand schließlich die „Nightingale“-Serie. Begonnen hat es mit „Beatrice di Tenda“, die sich auf Anhieb sehr gut verkauft hat.

EG: Das stört mich nicht, solange man nicht von mir erwartet, daß ich wie diese beiden großen Sängerinnen klinge. Man muß akzeptieren, daß ich mit meiner Stimme und meinen Mitteln singe. Natürlich habe ich die Platten von Callas und Sutherland gehört – lange Zeit, bevor ich selbst das Belcanto-Repertoire gesungen habe. Damals hätte ich mir nie vorstellen können, dieses Fach überhaupt zu singen. Aber ich habe von den Platten sehr viel gelernt; vor allem, daß man den Ausdruck mit der Stimme machen muß, und mit nichts anderem.

TV: Als Ihre schwächste Aufnahme haben Sie Normas „Casta diva“ genannt.

EG: Ja, Norma ist nichts für mich. Ein paar Dirigenten haben mich bedrängt, daß ich sie singen soll, aber ich will nicht. Ich finde, daß diese Rolle eine andere Stimme, ein anderes Timbre verlangt. Vielleicht ist auch meine Klangvorstellung zu sehr festgelegt, ich weiß

TV: Ich bin gespannt, was Sie sagen, wenn wir jetzt die Finalszenen aus „Beatrice di Tenda“ hören.

EG: Eines weiß ich: Im Studio hätte ich das nicht so gebracht, und wenn wir noch so vie-



Foto: Heyer

le „Takes“ zusammengesetzt hätten. Diese Aufnahme bestätigt einmal mehr, daß ich das Publikum brauche, um eine bestimmte Spannung beim Singen zu erreichen.

TV: Das Belcanto-Repertoire bietet die Möglichkeit des freien Verzierens, Variierens, auch Improvisierens. Nutzen Sie sie?

EG: Ja, beim Studium: Da überlege ich mir Variationen, da probiere ich etwas aus. Aber dann wird es festgelegt und so bleibt es.

TV: Erarbeiten Sie das allein oder mit Hilfe solcher Experten wie Richard Bonyngé?

EG: Teils, teils. Zum Beispiel habe ich bei der „Anna Bolena“ in Barcelona manches von Bonyngé geschrieben bekommen, anderes habe ich vom Ricci-Album übernommen oder selbst notiert.

TV: Vermissen Sie bei den Belcantofiguren psychologische Differenzierung?

EG: Nein. Sicher, die Libretti sind mehr oder weniger schlicht, immer geht es um Liebe, Tod und Eifersucht. Aber beim Belcanto ist der Text nicht so relevant. Prima la musica. Die eigentliche Sprache ist die Musik, und sie drückt alles aus.

TV: Diese langen schwebenden Kantilenen – wie gerade bei dem „Ah, non credea“ der Sonnambula – die klingen auf Platten sehr gut, aber für meine Begriffe fehlt eine entscheidende Dimension, die man zum Beispiel gestern im Theater hören konnte: Daß der Klang den Körper des Sängers verläßt, einmal durch den Zuschauerraum wandert und wieder zurückkommt. Wer das nicht „live“ erlebt hat, hat von der Belcantosängerin Gruberova nur ein unvollständiges Bild.

EG: Ja, diese Entfaltung des Klanges im Raum kann selbst die beste Aufnahmetechnik nur annähernd reproduzieren. Deshalb soll-

te man keine Stimme, die man noch live hören kann, nur von den Platten beurteilen.

TV: Vor den Spitzentönen sind Sie mit dem Oberkörper immer zurückgegangen; welchen Zweck hat diese Bewegung?

EG: Das mache ich, um den Brustkorb mit so viel Luft wie nur möglich zu füllen. Das ist das A und O: das Atmen. Erst dann kommt das Singen.

TV: Gibt es auch die Liedsängerin Gruberova, oder betrachten Sie sich als Opernsängerin, die auch Lieder singt?

EG: Letzteres. Ich bin keine Liedsängerin, und ich will mich nicht mit großen Liedsängern vergleichen. Aber wenn ich sage, daß der Liedgesang für mich eine Herzenssache ist, dann ist das wirklich kein Kokettieren. Es ist eine ernsthafte, ehrliche Beschäftigung, ja eine Liebe. Aber manchmal kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Publikum letztlich auf die große Koloraturnummern wartet. Und so mache ich halt das Zugeständnis, daß ich als Zugabe Arien singe. Ob es legitim ist oder nicht, weiß ich nicht. Aber ich hoffe, daß man meine Liederabende nicht nur als Pflichtprogramm absitzt, um zum Schluß die Arien zu hören.

TV: Es gibt Sänger, für die ist Singen in erster Linie harte Arbeit, und es gibt welche, für die ist es die reinste Lust. Wohin tendieren Sie?

EG: Die harte Arbeit kommt vorher, beim Üben und beim Lernen. Und all die Sachen drumherum, Koffer packen, Flugzeug, Hotel – das ist Arbeit. Aber wenn ich dann auf der Bühne oder auf dem Konzertpodium stehe und singe – dann habe ich, trotz Anspannung und Nervosität das Gefühl: Ja, das ist dein Element! Das ist es, was einen Sänger überhaupt motiviert, all die Arbeit  sich zu nehmen.