

EDITA GRUBEROVA

**»Der Gesang ist
mein Geschenk«**

MARKUS THIEL

**EDITA
GRUBEROVA**

»Der Gesang ist
mein Geschenk«

BIOGRAFIE

Bärenreiter | HENSCHEL

www.henschel-verlag.de
www.baerenreiter.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-89487-915-0 (Henschel)
ISBN 978-3-7618-2262-3 (Bärenreiter)

© 2012 by Seemann Henschel GmbH & Co.KG, Leipzig
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Seemann Henschel GmbH & Co.KG, Leipzig und Bärenreiter,
Kassel

Wir danken den Fotografen und Archiven sowie Nightingale Classics und Vita e Voce für die
freundliche Genehmigung zum Abdruck ihrer Bilder. In einigen Fällen konnten die Rechteinhaber der
Fotos nicht ausfindig gemacht werden; hier bitten wir um Mitteilung an den Verlag.

Die Verwertung der Texte und Bilder, auch auszugsweise, ist ohne Zustimmung des Verlags
urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Lektorat und Bildredaktion: Susanne Van Volkem, Frankfurt am Main
Umschlaggestaltung: Ingo Scheffler, Berlin
Titelbild: Stan Fellerman, New Hope, USA
Gestaltung und Satz: Grafikstudio Scheffler, Berlin
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff

Inhaltsverzeichnis

Introduktion	7
1. Kapitel	
Eine Kindheit in der Tschechoslowakei	10
2. Kapitel	
Mit dem fahrenden Opernvolk unterwegs	20
3. Kapitel	
Wiener Wurzen und der große Durchbruch	30
Intermezzo	
Eine Frage der Technik	43
4. Kapitel	
Mit Lucia in die Belcanto-Welt	52
Intermezzo	
Darstellung als Lebenserfahrung – Begegnungen mit Regisseuren ..	67
5. Kapitel	
Entwurzelungen und Rückschläge	79
Intermezzo	
Wer bin ich?	94
6. Kapitel	
Kritikerkämpfe, Marathons und der erste ROBERTO DEVEREUX	102
7. Kapitel	
Als Firmengründerin auf Belcanto-Expedition	115

Intermezzo	
Über Grenzen hinweg – Begegnungen mit Dirigenten	130
8. Kapitel	
Eine Sopranistin auf den Barrikaden	140
Intermezzo	
Geliebte Randzone – das Lied	150
9. Kapitel	
Mit dem Lieblingsregisseur zur reifen Singdarstellerin	160
Intermezzo	
Lebens-, Wunsch und Versuchsrollen	173
10. Kapitel	
Auf dem Norma-Gipfel	186
11. Kapitel	
Erster Violetta-Abschied und Donizetti mit Hindernissen	196
12. Kapitel	
LA STRANIERA, das späte Debüt	207
Finale	
Edita Gruberova – eine Diva?	217
Anhang	
Danksagung	224
Literaturverzeichnis	225
Vita Edita Gruberova	226
Diskografie	228
Personenregister	236

Introduktion

»Und hingegeben war ich stumm.« Das behauptet jedenfalls Zerbinetta in ARIADNE AUF NAXOS von Richard Strauss – und mit ihr ihre bekannteste Interpretin. Dabei ist es doch gerade umgekehrt. Denn wenn Edita Gruberova die Bühne betritt und die erste Note singt, dann geschieht Merkwürdiges. Da, wo gerade noch gehustet und sich geräuspert wurde, wo in Handtaschen gekramt oder geflüstert wurde, legt sich plötzlich Stille über Parkett und Ränge. Als ob zweitausend Menschen das Atmen einstellten, so wird dieser Gesang verfolgt. Jede Phrase, jedes Intervall, jede Verzierung, ja jeder Ton wird erwartet und herbeigesehnt. Verzauberung oder Mysterium? Massensuggestion oder Mirakel? Ist es die Lust am Zirzensischen, am vokalen Hochseilakt?

Es ist wohl alles zusammen – und noch viel mehr. Der Gesang der Gruberova trifft die Zuhörer doppelt. Er raubt den Atem, weil er Herzen röhrt und zugleich die Ratio beschäftigt: Wie sind solche Töne überhaupt möglich?

Seit über vierzig Jahren ereignen sich diese kostbaren Minuten, die Aufführungen in Opernhäusern und Konzertsälen gleichsam aus der Zeit werfen. Vier Jahrzehnte: Eine fast singuläre Zeitstrecke ist das. In einer Opernsszene, die immer mehr nach dem schnellen Wechsel giert, nach dem Neuen, nach vermeintlichen Stars (die schon nach kurzer Zeit wieder im Schatten verschwinden), ist die Karriere von Edita Gruberova der Ausnahmefall. Am 18. Februar 1968 begann diese einzigartige Laufbahn mit dem Debüt als Rosina in Rossinis IL BARBIERE DI SIVIGLIA am Nationaltheater von Bratislava. Keiner dieser schnellen Durchbrüche war das, wohl aber ein Signal: Hier betritt eine Koloratursopranistin mit einem immensen Entwicklungspotenzial die Bühne.

Jahre später haben sich dann alle Prophezeiungen bewahrheitet. Edita Gruberova ist zu einem Synonym für »Belcanto« geworden. Aus der einstigen Sängerin, die mit Kunstfertigem brillierte, wurde eine Tragödin, bei der sich vokale Gestaltung und Spiel durchdringen, sogar gegenseitig bedingen. Die Slowakin sorgte für eine Renaissance des Donizetti- und Bellini-Repertoires. Ohne sie würden manche Stücke heute gar nicht mehr gespielt

werden. Beziehungsweise: Ohne sie *könnten* diese Werke gar nicht aufgeführt werden. Ohne die Gruberova wäre die Interpretationsgeschichte tatsächlich anders verlaufen. Ohne sie hätten auch viele Musikfreunde gar nicht Bekanntschaft geschlossen mit Werken, die sie wegführen vom immer gleichen, so verkaufsträchtigen wie eintönigen Repertoire der meisten Häuser.

»Non regno«, erklärt Elisabetta I. kurz vor Ende von Donizettis ROBERTO DEVEREUX verzweifelt ihrer Umgebung. Und jedes Mal, wenn Edita Gruberova diesen Augenblick in einer ihrer Lieblingsrollen gestaltet, könnte man ihn zugleich als Untertreibung, als charmante Lüge auffassen. Denn diese Sängerin regiert weiterhin und unangefochten. Herzoginnen, Fürstinnen mag es manche geben, eine Kronprinzessin ist (noch) nicht in Sicht.

Doch wer ist eigentlich Edita Gruberova? Sie, die naturgemäß, also bedingt durch ihr Gesangs fach, immer wieder Königinnen verkörpert, wird womöglich genauso häufig mit diesen Rollen verwechselt. Die Herrscherin der Musentempel hat allerdings nicht sonderlich viel mit dem Star in Zivil zu tun. Dieses Buch ist somit auch eine Annäherung. Eine Umkreisung und Beleuchtung aus verschiedenen Perspektiven, wofür auch einige dazwischen geschobene »Intermezzi« zu Themen wie Regie, Dirigenten und Technik sorgen. Das Phänomen »Edita Gruberova« soll ein Stück weit erklärt und auch Licht in jene Momente gebracht werden, wenn das Bühnenlicht erloschen ist. »Viele meinen, dass sie mich kennen«, kokettiert Zerbinetta. Der Satz könnte von ihrer besten Interpretin stammen.

Über Grenzen hinweg – Begegnungen mit Dirigenten

Ein Gang im Münchener Nationaltheater. Die Tür zur Bühne ist geöffnet, Sänger, Choristen und Statisten streben nach der Probe den Garderoben zu. Zwei Personen stehen nebeneinander, sie hält ihren Klavierauszug vor sich, er seine Partitur. »Hier mache ich ein Crescendo«, deutet Edita Gruberova auf die Noten. »Dort einen Schweller, da brauche ich eine Pause, da mache ich einen Triller, da sollte es langsamer werden.« Und Marcello Viotti notiert. Nickend, mit knappen Kommentaren, zustimmend. Es ist ein Tag im Mai des Jahres 2000, kurz vor der Premiere von Bellinis *I PURITANI* an der Bayerischen Staatsoper. Was wie das Diktat einer kompromisslosen Diva wirkt, ist in Wahrheit eine notwendige musikalische Feinjustierung. Eine Phase im Probenprozess, in der Dirigenten, so sie die Sache ernstnehmen, bereitwillig auf die Erfahrung Edita Gruberovas vertrauen, ja vertrauen müssen: Wer, wenn nicht sie, sollte schließlich über ihre Stimme am besten Bescheid wissen? Wer, wenn nicht sie, sollte auch so intensiv über ihre Rolle nachgedacht haben und die Erkenntnisse in musikalischen Ausdruck überführen können?

In jenem Jahr 2000 hat Edita Gruberova bereits einen beträchtlichen Erfahrungsschatz angesammelt. Doch das Bewusstsein dafür, was eine Rolle erfordert, wie sie der eigenen Stimme angepasst werden kann und soll, wie die vokalen Mittel dosiert werden müssen, das war offenbar zu einem erstaunlich großen Teil von Anfang an vorhanden. Noch viel später wundert sich zum Beispiel Wolfgang Sawallisch, wie ihm seinerzeit von der jungen Sopranistin die Rolle der Zerbinetta regelrecht erklärt worden sei. Sawallisch, der seit 1971 als Generalmusikdirektor und von 1982 bis 1993 auch als Operndirektor die Bayerische Staatsoper wie kein anderer musikalisch geprägt hatte, übernahm im Jahr 1981 in Salzburg die *ARIADNE AUF NAXOS* nach relativ kurzer Vorbereitungszeit von Karl Böhm, dirigierte das Stück mit der Gruberova als Zerbinetta aber auch oft an der Bayerischen Staatsoper und bescherte ihr dort überdies eine Neuproduktion. »Erfri-schend unanfechtbar« sei das gewesen, was ihm von seiner Solistin bei der Zerbinetta gesagt und vorgesungen wurde, erinnert er sich.

»Das erstaunt mich noch heute, wenn ich an dieses Phänomen zurückdenke: wie sie sich bei äußerster Präzision und Erfüllung der vorgegebenen Noten ihren Freiraum leistete. Wie sie sich bei genauerer Einhaltung des Partiturrasters Dinge gestattete, einen brillanten Überschwang, der sie wirklich erst zur Zerbinetta machte. Wie bei einem guten Popsänger, der im Tempo mal etwas zu früh, mal etwas zu spät kommt, aber dennoch genau richtig im Grundmetrum sitzt. Genau diese Art der begrenzten Improvisation dürfte Strauss gemeint haben. Ich bin davon überzeugt: Der wäre umgefallen, wenn er die Gruberova erlebt hätte! Normalerweise müsste man sagen: Es ist schwierig, diese Frau musikalisch zu begleiten. Aber an der nächsten Ecke, wo's notwendig war, da waren wir wieder zusammen. Eine unbändige Musizierlust, eine Freude am Gesang und Liebe zur Stimme strahlte das aus, weil es uns Hörern sagte: Es gibt keine Schwierigkeiten, nicht einmal in den Extremlagen da oben. Mit einer geradezu unverschämten Überlegenheit und musikalischen Intelligenz geschah das alles. Und von Vorstellung zu Vorstellung hat sich das noch gesteigert und gefestigt. Welten an innerer Emotion traten da zutage, die ich immer bewundert habe.« (Wolfgang Sawallisch)

Diese Erfahrung, es mit einer »fertigen«, in ihrem musikalischen Bewusstsein praktisch unanfechtbaren Sängerin zu tun zu haben, teilen wohl fast alle von Sawallischs Kollegen. Was sogar so weit geht, dass sie zugunsten der Gruberova eine eigentlich vorgesehene Sopranistin aus der Premiere entfernen. Herbert von Karajan leistet sich das im Jahr 1974 für seine Salzburger ZAUBERFLÖTE. Eigentlich ist Edita Gruberova, die mit der Königin der Nacht bei den Festspielen debütieren soll, als Zweitbesetzung vorgesehen. Als Louise Lebrun erkrankt, übernimmt die slowakische Kollegin die Generalprobe. Der begeisterte Karajan entscheidet kurzerhand: Auf die Lebrun kann er bei der Premiere verzichten. Dass dann der zu so unverhofften Festspiel-Ehren Gekommenen in der ersten Vorstellung keine optimale Königin gelingt, hat keine Konsequenzen: Bereits ein Jahr später wird sie wieder nach Salzburg verpflichtet, dieses Mal für Mozarts ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, nachdem Margaret Price die Konstanze zurückgegeben hat.

»Wirklich beraten, gefördert, entwickelt hat mich kein einziger Dirigent, als es an der Zeit war«, vertraut Edita Gruberova 1999 Dieter David Scholz

für sein Buch *MYTHOS PRIMADONNA* an. Eine Bilanz, bei der manch Frust-
rationserlebnis die Realität überschatten mag. Im Rückblick kristallisieren
sich freilich fünf Dirigenten heraus, die besonders wichtig für die Sängerin
waren – und dies aus jeweils unterschiedlichen Gründen. Sei es, dass
dadurch ihre Karriere vorangebracht wurde, sei es, dass sie durch diese
Männer entscheidende musikalische (und private) Impulse bekam. Und
dementsprechend unterschiedliche Künstlernaturen umfasst auch diese
Fünferliste: Karl Böhm, Carlos Kleiber, Richard Bonynge, Nikolaus Harn-
noncourt und Friedrich Haider.

Karl Böhm ist verantwortlich für jene legendäre Wiener *ARIADNE*-
Premiere, die der Gruberova endlich die notwendige Aufmerksamkeit an
ihrem Hause sichert. So heftig sie um diese Premiere im Jahr 1976 kämpfen
muss, so wenig nimmt sie doch nach eigenen Angaben aus der musika-
lischen Arbeit mit. Beim Vorsingen für die *ARIADNE* bekommt das junge
Wiener Ensemblemitglied zwar weiche Knie. Doch später, bei der ersten
Probe, die Überraschung: Edita Gruberova singt, wie sie die Zerbinetta
gelernt, verstanden und wie sie ihr bisher Erfolg gesichert hat, Böhm schlägt
ein bisschen den Takt dazu, unterbricht kein einziges Mal und dreht sich
nur irgendwann mit den vielsagenden Worten »Wie singt denn die?« zum
Pianisten um.

Dass dies als Kompliment des knorriegen Pulttyrannen gemeint ist, der
Solisten und Musiker anzuraunzen pflegt, sollte Edita Gruberova schnell
erfahren. Böhm lässt sich widerspruchslos von ihr durch ihre Zerbinetta-
Partie geleiten. Eines Abends taucht er in der Salzburger Garderobe der Ver-
dutzen auf und gestattet sich die für ihn größtmögliche verbale Auszeich-
nung: »Wenn das der Strauss g'hört hätt'!!«

Als Arroganz darf man Edita Gruberovas nachträgliche Haltung zu Karl
Böhm dabei nicht auslegen. Eher als Dokument dafür, wie sehr sie sich
danach sehnt, von Dirigenten zu lernen, damit sie ihre Rollen durch kom-
petente Anregungen vervollkommnen kann. Und es ist im Umkehrschluss
ein Beleg dafür, wie negativ bis abstoßend sie es findet, mit kaum reflektie-
renden Orchesterleitern zu arbeiten, dies gerade im Belcanto-Bereich. Oft
genug muss sie es erleben und erleiden, dass den Herren im Graben das
erforderliche Verständnis für diesen Stil fehlt. Donizetti und Bellini sind
dann Zwischenmahlzeiten, die von den »richtigen«, erfolgversprechenden
Verdi-, Puccini- oder Wagner-Aufgaben gerahmt werden. Belcanto, so wird

der Gruberova indirekt signalisiert, erledige sich doch fast nebenbei. »Ich kann es aber nicht brauchen, dass mich jemand bloß begleitet. Donizettis und Bellinis Partituren sind nur scheinbar einfach, aber jedes vermeintliche Humtata muss gestaltet werden.« Dass Dirigenten um den Belcanto einen Bogen machen, weil er ihnen und den Musikern das trügerische Gefühl vermittelt, nicht genug zu tun zu haben, hat sie oft beobachtet.

Der Dirigent, der Edita Gruberova den Belcanto aufschlüsselt, ist Richard Bonynge. Und das, obwohl der Australier als Ehemann von Joan Sutherland auf eine mindestens ebenso berühmte Fachkollegin abonniert ist. Bonynge hatte seine Frau bereits am Konservatorium in Sydney kennengelernt. Beide wanderten nach London aus, wo sie ihr Studium fortsetzten. Als Dirigent debütierte Bonynge 1962: Bei einem Konzert der schon berühmt gewordenen Joan Sutherland sprang er für einen Kollegen ein. Fortan galten die Sängerin und der Dirigent in der Opernszene beruflich und privat als unzertrennlich. Das Belcanto-Repertoire wurde ihre Domäne: Bonynge betrieb intensive Studien, reanimierte viele vergessene Opern und befreite die bekannten vom Ballast einer falsch verstandenen Aufführungspraxis. Und die Sutherland wusste am Pult einen dirigierenden Stimmenkenner, bei dem sie sich auf jedes Sechzehntel verlassen konnte.

Umso erstaunlicher, dass Bonynge beginnt, mit Edita Gruberova zusammenzuarbeiten, immerhin mit einer Sängerin, die die Sutherland vom Belcanto-Thron verdrängen wird. Die australische Diva scheint dies auch deshalb nicht zu stören, weil sie jahrzehntelang die Assoluta der New Yorker Met war – ein Haus, an dem die Gruberova nie richtig heimisch wird.

Die erste gemeinsame Premiere von Richard Bonynge und Edita Gruberova ist am 29. Oktober 1990 Donizettis ROBERTO DEVEREUX in Barcelona. Hier wie auch später bei der auf Platte verewigten LUCIA weckt Bonynge bei der Gruberova das Gefühl für stilistische Feinheiten. Ganz besonders 1992, ebenfalls in Barcelona, bei einer Produktion von ANNA BOLENA. Er schreibt für sie Verzierungen, Kadenzen und Strophenvariationen, schießt dabei, wohl die Gewohnheiten seiner Frau im Ohr, ein ums andere Mal übers Ziel hinaus. Doch er gibt sich offen. Sobald die Gruberova Einwände hat, auch eigene Vorschläge, diskutiert man ergebnisorientiert und findet einen neuen Weg, stets gestützt und beeinflusst von Bonynges Stilkenntnis. Nicht nur für Opernaufführungen schlägt er Verzierungen, gelegentlich auch Striche vor, auch für Konzertfassungen der Arien. Für die

Nummern aus ANNA BOLENA beispielsweise wird gleich ein eigenes Notenheft angefertigt. Sein Wissen und ihr Können verbinden sich zu einer einmaligen Allianz: Wie der Belcanto-Zierat aus der jeweiligen dramatischen Situation motiviert werden muss, diese Erkenntnis gewinnt Edita Gruberova aus den Empfehlungen des Australiers. Dabei, und das weiß sie zu schätzen, wird sie von Bonynge nie als vokales Abziehbild seiner Frau behandelt. Viele seiner Verzierungsvorschläge findet Edita Gruberova so schlüssig und maßangefertigt, dass sie noch jahrzehntelang darauf zurückgreift. Alles ist, wie sie es formuliert, »eingemeißelt« in ihre Stimme.

Noch intensiver, befruchtender, auch risikolustiger gestaltet sich die Arbeit mit Nikolaus Harnoncourt. Ein Zusammenwirken, von dem noch viele weitere, wegweisende und stilbildende Interpretationen zu erwarten gewesen wären. Doch Harnoncourt kann und will nicht über seinen Schatten springen: Belcanto ist nichts für ihn. Zum ersten Mal treffen Edita Gruberova und der Großmeister der Aufführungspraxis im April 1980 in Wien zusammen. Harnoncourt hat sich damals längst als Antipode zum karajanesken, klangüffigen Establishment auf dem Klassikmarkt etabliert. Doch er, der nie ein Dogmatiker war und immer offen für die Spieltraditionen der verschiedenen Orchester ist, muss mit einem falschen Image kämpfen: Ein kompromissloser, engstirniger Darmsaitenverfechter war er nie.

Mit seinem Concentus Musicus Wien hat sich der gelernte Cellist im Herzen des Wiener Klassikbetriebs, im Musikvereinssaal, eine Abo-Reihe erobert. Im April 1980 macht man sich an die Aufführung von Bachs Motette JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN und holt sich dazu eine Solistin, die an der Staatsoper mittlerweile zum Publikumsliebling geadelt wurde. Schnell wird allen Beteiligten klar, dass da zwei eng verwandte Künstlernaturen aufeinander treffen, denen schon jedes Spurenelement von Oberflächlichkeit ein Gräuel ist. Und die auch, mag Harnoncourt noch so sehr auf den »Theoretiker« verengt werden, eines gemeinsam haben: Bei der »Aufführungspraxis« verdient vor allem der zweite Begriffsteil die größte Aufmerksamkeit.

Begeistert sei er gewesen von dieser Bach-Motette, erinnert sich Harnoncourt, weil er erlebte: Diese Literatur wird von Edita Gruberova nicht als Material für Effekte benutzt, sondern aus tiefstem Empfinden um die Bedeutung jedes einzelnen Tons gesungen.



© Wilfried Hösl

Auf dem Belcanto-Gipfel ...



© Wilfried Hösl

... als Norma in Jürgen Roses Inszenierung für die Bayerische Staatsoper, 2006



© Vita e Voce, Ingrid Grossman

Nach einer konzertanten TRAVIATA in der Münchener Philharmonie, 2010