

«Ohne Intuition geht gar nichts»

Frau Petersen, auf Ihrer neuen CD interpretieren Sie Liebeslieder von Robert Schumann – gemeinsam mit Anke Vondung, Werner Güra und Konrad Jarnot sowie den Pianisten Christoph Berner und Camillo Radicke. In dem Zyklus «Spanisches Liederspiel» op. 74 findet sich eine der wenigen Solo-Nummern: «Melancholie». Sie singen das, als ob Sie das Verzweifeln an der «Qual der Liebe» nur zu gut kennen...

Das liegt an Schumann. Er hat dieses Lebensgefühl musikalisch so überzeugend ausgedrückt, dass ich das nachvollziehen kann. Auch wenn die Melancholie meinem Naturell eigentlich überhaupt nicht entspricht.

Haben Sie deshalb bislang einen Bogen um das romantische Liedrepertoire geschlagen?

Nein. Es war einfach so, dass bei mir der Schwerpunkt auf der Oper lag. Erst in letzter Zeit ist das Lied für mich wichtiger geworden. Das Lied bedeutet für mich eine Rückbesinnung auf die Essenz des Singens. Man ist ganz auf die Stimme zurückgeworfen, völlig auf sich gestellt. Es gibt keine Bühne und kein Orchester. Alles hängt davon ab, wie man den Text und die Musik behandelt. Das finde ich großartig.

Mit dem erwähnten Schumann- und einem vorausgegangenen Brahms-Programm setzen Sie sich für eine kaum gepflegte Sonderform der Gattung ein: Gesänge in Quartettbesetzung. Ein Versuch, sich langsam an das klassische Lied-Recital heranzutasten?

Die Idee kam ursprünglich von Harmonia Mundi. Wir hatten bei der Vorbereitung und bei der Aufnahme der Brahms-Lieder so viel Spaß, dass wir weitermachen wollten. So kamen dann eine Tournee mit 20 Konzerten und schließlich das Schumann-Projekt zustande. Als Nächstes sind Quartette von Schubert geplant. Aber ich werde in diesem Herbst endlich auch meine erste Solo-CD aufnehmen: Goethe-Lieder. Es geht um seine Frauengestalten – Mignon, Philline, Gretchen, Clärchen, Stella, Helena und Suleika. Ich habe für dieses Programm gemeinsam mit meinem Pianisten eine verrückte Auswahl zusammengestellt. Also nicht nur Schubert, Schumann, Wolf, die mit je einer Komposition vertreten sind, son-

dern auch Lieder von Liszt, Tschaikowsky, Nikolai Medtner, Alphons Diepenbrock, Walter Braunfels, Hans Sommer und Manfred Trojahn, der extra für dieses Projekt ein neues Stück geschrieben hat. Am Klavier wird mich Jendrik Springer begleiten.

Sie haben, als Sie an der Stuttgarter Musikhochschule studierten, viel Pop gesungen, während Ihres Engagements in Düsseldorf auch Jazz. Welche Rolle spielen Intuition, Spielerisches, Improvisation, wenn Sie sich Musik aneignen?

Ohne Intuition geht gar nichts. Als ich anfang, Aribert Reimanns «Medea» zu studieren, gab es nur den Text und die Noten. Natürlich hatte ich viel über die Figur gelesen, und natürlich kannte ich Ariberts Musik. Das ist schon eine Art Gerüst. Aber dann muss ich mich in diese Rolle hineinfühlen. Ich muss spüren, wer diese Frau ist, was in ihrem Kopf und in ihrem Herzen vorgeht. Und wie ich diese Gefühle mit der Musik verbinden kann.

Aribert Reimann hat die Titelpartie der «Medea»-Oper auf Ihre Stimme zugeschnitten. Standen Sie mit ihm in Kontakt, während er an dem Stück schrieb?

Im Wesentlichen war alles fertig, als wir uns zum ersten Mal in seiner Berliner Wohnung trafen, um über die Figur und das Stück zu reden. Er kannte meine Stimme von verschiedenen Auftritten und Aufnahmen. So gesehen, war ich immer präsent, als er «Medea» komponierte. Er hat die Gabe, für eine bestimmte Stimme zu schreiben. Für mich war diese Begegnung in der Komponierstube ein toller Moment. Ein Blick in die Werkstatt. Da lagen zum Beispiel Zettel mit all den Varianten der Zehntonreihen auf dem Schreibtisch, die er verwendet hat – mit Krebs, Krebsumkehrung usw. Die Bleistifte, das Papier, die Skizzen – alles hatte seinen Ort in einer durchdachten Ordnung. Gleichzeitig kann er ungeheuer spontan und impulsiv sein. Wenn ihn eine Frage oder Idee packt, dann gibt es kein Halten. Ich glaube, Aribert hat die Musik komplett im Kopf, bevor er anfängt. Er braucht dann nur noch ein System, um das in Noten zu übertragen.

Wie müssen wir uns das «Medea»-System vorstellen?

Wie Mathematik. Die größte Schwierigkeit für mich war, die Raster zu verstehen, die der Par-

tie zugrunde liegen. Mir kam es vor, als müsste ich eine komplizierte Rechenaufgabe lösen. Ich brauchte eine Woche, um die Partitur zu lesen und wenigstens ein bisschen zu kapieren, was gemeint sein könnte. Dann fängt man wieder von vorne an. Zum Beispiel mit den ständig wechselnden Taktarten: Vierviertel, Dreiviertel, Siebenachtel, Fünftel, Fünfviertel. Das sind die Grundbausteine. Aber man nimmt das eigentlich nie wahr, weil sich die Metren überlagern, die Wechsel oft überbunden sind, manchmal mit Quintolen, in denen noch eine Pause notiert ist. Das alles hat eine mathematische Präzision, von der man als Hörer freilich gar nichts mitbekommt. Ich musste diese Strukturen erst mal penibel lernen und begreifen, bevor ich sie dann wieder beiseite schieben konnte, um Musik daraus zu machen.

Haben Sie über diese «Transformation» vom System bzw. Raster zur lebendigen Musik, zur klingenden Physiognomie der Figur mit Aribert Reimann gesprochen?

Ja, aber erst mal bin ich drei Monate lang in Klausur gegangen und habe in meiner Wohnung in Athen geackert...

Das war ja der ideale Ort für die Vorbereitung einer «Medea»-Oper...

(lacht)

Sie haben immer wieder betont, diese Partie sei das Schwerste, was Sie je gesungen haben. Gab es während der Vorbereitung auch Momente des Widerstands gegen die «Zumutungen» des Komponisten?

Im zweiten Teil der Oper bin ich an einer Stelle hängen geblieben, die mir nicht einleuchtete. Medea und Jason, einander längst entfremdet, kommen sich da noch einmal nahe, und Medea erzählt ihm in großer Erregung ihre Version der Geschichte vom Goldenen Vlies. In den Noten stehen da über 18 oder 20 Takte die wildesten Koloratur-Girlanden, mit tausend Kreuzen und B's, alles im Abstand einer Terz, es gibt einzelne Ausschläge nach oben und unten, nichts wiederholt sich, jede Phrase ist neu und anders (*singt*). Um das in den Körper zu bekommen, muss man Wochen üben. Da habe ich mal gedacht, muss das sein? Hat Aribert das wirklich so gemeint? Oder kann man den Wahnsinn Medeas hier nicht ebenso gut ausdrücken, wenn man diesen Tonraum freier gestaltet? Und dann hat er mir in der Partitur

Marlis Petersen über ihre Lust auf Liederabende und die Essenz des Singens, über Einfühlung und Körpergedächtnis, Tonreihen in Aribert Reimanns «Medea»-System sowie ihre Debüts als Pamina, Donna Anna und Violetta

Von Albrecht Thiemann



© David Baltzen/bildbuehne.de

einen Trompetenakkord gezeigt, der 20 Seiten vorher kommt, und gesagt: Den spaltest Du nun in die Melodie auf, da kann kein Ton nur ungefähr kommen oder fehlen, das muss ganz genau gesungen werden. Wenn man das alles dann endlich im Körper hat, taucht eine neue Schwierigkeit auf: Die reine Singzeit liegt bei über einer Stunde! Und der Schluss des Stückes ist fast ätherisch komponiert. Nach all den Koloraturen, all den Sprüngen in dieser riesigen Amplitude, nach all dem Hin und Her zwischen extrem laut und extrem filigran soll die Stimme am Ende jungfräulich klingen. Das geht nur, wenn man sich die Kräfte genau einteilt. Es sind zahllose kleine Komponenten, die diese Partie zu einem Marathonlauf machen.

Sie waren während der letzten drei Jahre an zwei weiteren Uraufführungen beteiligt: In Hans Werner Henzes «Phaedra» (Berliner Staatsoper, 2007) haben Sie die Aphrodite gesungen, in Manfred Trojahns «La Grande Magia» (Sächsische Staatsoper Dresden, 2008) die Partie der Sängerin Marta di Spelta. Was hat Sie an diesen Figuren gereizt?

Bei Henze war es vor allem der lyrische Charakter der Musik. Aphrodite ist eine sinnliche, verführerische Frau. Die Linien zum Beispiel sind sehr melodisch. Das liegt gut, vielleicht besser als das, was Phaedra singen muss, oder als die Counter-Partie der Artemis. Ich weiß, dass sich Axel Köhler sogar einmal mit Henze besprochen hat, weil in den Noten Dinge standen, die so nicht zu realisieren waren. Bei Trojahn war es zunächst die Lebenssituation der Figur Marta, die mich faszinierte. Ich erkannte mich darin damals ein Stück weit selbst wieder. Ich habe mich mit dieser Marta identifiziert. Sie ist Sängerin, hätte Karriere machen können, aber sie entscheidet sich für ihren Ehemann und verzichtet auf die Bühne. Der alte Traum von der großen weiten Welt ist aber noch da. Dann kommt ein Zauberer, der sie einfach aus diesem selbst gewählten Gefängnis wegzaubert. Sie trifft Männer, die sie toll finden, sie als Frau wahrnehmen und begehren. Sie erlebt viel, kehrt schließlich zu ihrem Ehemann zurück und merkt, da ist nichts mehr. Nur Trugbilder, falsche Hoffnungen. Das waren sehr emotionale Momente für mich. Manfred Trojahn schreibt auch gern extrem – man wird von ganz unten nach ganz

oben gejagt und zurück –, aber eben auch sehr farbig und theatralisch. Es gibt da eine verrückte Szene von drei Minuten, mit Tuba, Klarinette und Akkordeon. Das klingt fantastisch. Trojahn hat für mich manchmal fast etwas Filmmusik- oder Musicalhaftes. Reimann denkt den Klang vom Innenleben der Stimme her, Trojahn geht eher von der Szene aus. Mir kam in Dresden natürlich zugute, dass ich seine Sprache schon ein bisschen kannte: Ich hatte ja bei seiner Shakespeare-Oper «Was ihr wollt» mitgewirkt, die 2001 in Düsseldorf aufgeführt worden ist.

Wie halten Sie Ihre Stimme in Form, wenn Sie nicht gerade eine neue Rolle einstudieren oder eine alte auffrischen?

Durch tägliches Nichttönen (*lacht*). Im Ernst: Ich mache gar nichts. Da ich zum Glück viel zu tun habe, komme ich allerdings auch gar nicht in die Verlegenheit, nicht singen zu müssen. Ich halte die Stimme durch die Partien fit, die ich gerade studiere oder auf der Bühne singe. Stimmübungen mache ich nur zum Aufwärmen. Und zwar immer noch die, die mir meine Lehrerin Sylvia Geszty gezeigt hat. Damit erreiche ich alle Komponenten: Kopfstimme, das Lyrische, Tiefe, Koloraturen.

Nehmen Sie hin und wieder eine Gesangsstunde?

Nein. Bis vor einigen Jahren bin ich noch zu Frau Geszty gefahren. Jetzt mache ich das nicht mehr. Ich lerne heute am meisten von Leuten, die mir bei konkreten Fragen weiterhelfen. Als wir zum Beispiel 2009 in Athen Massenets «Thais» probten, hat uns Jeanette Pilou viel über den Stil und die Feinheiten des französischen Textes erzählt. Ein solches (Sprach-)Coaching schätze ich sehr.

Von Massenet zu Mozart: Sie sind im vergangenen Jahr in Aix-en-Provence unter René Jacobs in der «Zauberflöte» aufgetreten – nicht als Königin der Nacht, die viele Jahre eine Ihrer Paraderollen war, sondern als Pamina. Wie kam es dazu?

Ich habe René Jacobs erst relativ spät getroffen. Da war schon viel passiert in meinem Sängereben. Ich kannte ihn von Konzerten, im vergangenen Jahr war ich an der Berliner Lindenoper seine Angelica in Haydns «Orlando paladino». Er hatte mich immer wieder wegen der «Zauberflöte» gefragt, und 2009 hat es dann endlich geklappt. Ich mag seinen Geist



und seinen Zugang zur Musik, gerade zu Mozart und der «Zauberflöte». Er hat aber auch ein wunderbares Gespür für das, was Mozart wollte und was für uns heute interessant ist. Dass er mich einlud, die Pamina zu übernehmen, hat mich sehr gefreut. Ich hatte ja inzwischen einen großen Abstand zur «Zauberflöte». Meine letzte Königin habe ich 2004 in München gesungen. Es war nicht ganz leicht, sich von ihr zu verabschieden.

Musste René Jacobs Sie überreden, als Pamina in die «Zauberflöte» zurückzukehren?

Nicht eine Sekunde.

Wer ist für Sie eigentlich diese Pamina? Über diese Frage gehen die Meinungen ja weit auseinander. Das lässt sich nicht zuletzt an den unterschiedlichen Interpretationen der g-moll-Arie «Ach, ich fühl's» ablesen.

Schwierige Frage. Die Arie jedenfalls nimmt René Jacobs sehr schnell, um den pochenden Herzschlag dieser jungen, liebenden Frau darzustellen. Erst zum Schluss wird das Tempo etwas gedrosselt. Seine Begründung: Ein «Andante» bedeutete zur Zeit Mozarts etwas völlig anderes als in unserem heutigen Verständnis. Da singt eine Pamina, die nicht von einer Todessehnsucht getrieben ist, sondern von einer inneren Erregung, einer schmerzhaften Enttäuschung. Es geht um die tiefste Kränkung, die man sich vorstellen kann. Nun werden einige Leute bestimmt sagen, dass die Koloraturen durch dieses Tempo zu unruhig werden. Das kann man so sehen. Aber genau diese Unruhe sollte zum Ausdruck kommen. Diese Pamina hat einen eigenen Ton. Und diesen Ton haben wir gefunden, weil wir sehr viel ausprobiert haben, auch noch während der Aufnahmen für die CD im Studio. Mit René Jacobs ist das möglich. Er bastelt halt nicht an einzelnen Takten herum, sondern lässt viel durchspielen, in verschiedenen Varianten. Er verliert nie das Ganze aus dem Blick. Dadurch entsteht eine Stimmung, die dazu beiträgt, dass am Ende alles stimmig und schlüssig wirkt. Mich überzeugt das sehr.

Sie haben unlängst noch ein zweites Mozart-Debüt gegeben – als Donna Anna in einer neuen Produktion des «Don Giovanni» für das Festival in Aix. Sie wollten von dieser Rolle lange nichts wissen. Was stört Sie an Anna?

In den «Don Giovanni»-Aufführungen, die ich gesehen habe, war Donna Anna immer ein unerträglicher Jammerlappen. Ach, mein Vater ist tot! Ach, alles ist schrecklich! Komm mir bitte nicht zu nahe, Ottavio! Gib mir noch ein Jahr!

Solche Frauen mag ich einfach nicht (*lacht*). Die Musik finde ich schön, aber ich hatte Probleme mit der Figur.

Und dann hat Ihnen der Regisseur Dmitri Tcherniakov in Aix alle Zweifel ausgetrieben?

Das war eine sehr spezielle Inszenierung. Tcherniakov deutet das Stück ja als Familiensaga à la «Dallas» oder «Denver Clan». Nach außen hin wird die Form gewahrt, die Etikette ist das Wichtigste. Man hat Tischmanieren, man hat Stil und respektiert Autorität. Alle huldigen dem Oberhaupt, dem Komtur, zu dessen Geburtstag man zusammengekommen ist. Artig stellt Donna Anna ihm ihren neuen Freund Ottavio vor. Die Form bestimmt hier das Verhalten, aber hinter dieser Fassade bricht alles auseinander. Das geht los mit den Beziehungen in dieser Familie: Zerlina ist die Tochter Donna Annas aus einer früheren Ehe, Don Ottavio ihr Partner. Don Giovanni und Donna Anna haben längst ein Verhältnis, als sie sich in der ersten Szene im weißen Nachthemd auf ihn stürzt. Nicht, weil sie wissen will, wer sich da im Dunkel zu ihr geschlichen hat, sondern weil sie an ihrer Leidenschaft für diesen Mann irre wird. Ich konnte da eine Donna Anna spielen, die vielleicht verrückt war, aber bestimmt kein Jammerlappen. Das fand ich spannend.

Es heißt, Proben mit Tcherniakov seien kein Spaziergang...

Das kann man wohl sagen. Das war das Extremste, was ich je erlebt habe. Jede Bewegung, jede Geste, jeder Wimpernschlag musste genau so ausgeführt werden, wie er das wollte. Als Darsteller hat man keinerlei Gestaltungsfreiheit. Es gibt Regisseure, die auf Angebote der Darsteller reagieren. Das ist bei Tcherniakov anders. Er weiß bis auf die letzte Sekunde genau, was passieren soll. Er will nicht Petersen, er will Tcherniakov in der Petersen. Man steckt in einem Korsett. Man muss etwas spielen, was man womöglich gar nicht ist. Normalerweise gestalte und belebe ich meine Figuren auch aus mir selbst heraus. Das ging hier überhaupt nicht. Auf der anderen Seite muss ich aber zugeben, dass die Abläufe und die Figuren mit einer Genauigkeit gezeichnet werden, die faszinierend ist. Tcherniakov war brillant vorbereitet, er kannte die Oper bis zum letzten Ton und i-Tüpfelchen. Selbst in sechs Stunden Non-Stop-Probe gab es kein Palaver, keinen Leerlauf. Was er sagt, hat Hand und Fuß. Und wenn einmal etwas nicht so funktioniert, wie er sich das vorgestellt hat, dann doktert er notfalls die ganze Nacht an seinem Konzept herum, bis er eine Lösung findet. Was in diesen Proben allerdings viel zu kurz kam,

war die Musik. Da fühlt man sich dann am Premierenabend und noch in der dritten Vorstellung nicht wirklich sicher. Und das geht nicht.

Wann dürfen wir mit Ihrer ersten Fiordiligi rechnen?

Ich bin mir nicht sicher, ob ich die überhaupt je singen werde. Ich habe Schwierigkeiten mit der «Cosi», das Stück ist mir fremd. Ich würde das nur machen, wenn ein außergewöhnlicher, aufregender Regisseur die Geschichte inszeniert. Aber ich würde gern mal die Sandrina in «La finta giardiniera» singen oder eine Manon, auch Händels Alcina. Überhaupt hätte ich gern viel mehr Barockoper gemacht. Aber das hat sich irgendwie nie ergeben.

Sie werden bald wieder mit einem Regisseur arbeiten, der viel fordert und den Sie bereits gut kennen, seit Sie in Hamburg «seine» Lulu waren: Peter Konwitschny. Und wieder steht ein Debüt an. Sie werden im Januar 2011 in Graz Ihre erste Violetta singen. Lange ersehnt?

... und lange gefürchtet (*lacht*). Ich habe ja leider sehr wenig im italienischen Fach gemacht. Oscar in «Ballo in maschera» und Norina in «Don Pasquale» – das war's. Als ich mal in Düsseldorf die Wahl zwischen «Rigoletto» und «Rosenkavalier» hatte, habe ich mich für den «Rosenkavalier» entschieden. Das deutsche Repertoire liegt mir einfach – Mozart, Webers «Freischütz», die «Fledermaus», Strauss. Vielleicht hatte ich Angst, dass meine Stimme nicht zu Verdi passt. Und vielleicht werden viele finden, dass sie zu weiß für eine «Traviata» ist. Es gibt ja diese Hörerwartungen. Und ich entspreche hundertprozentig nicht den alteingesessenen Hörerwartungen an eine Traviata. Aber ich fände es schade, wenn ich diese Partie nur deshalb meiden würde, weil ich bestimmte Erwartungen nicht erfülle. Ich habe die Violetta Christine Schäfers gehört – und finde sie grandios. Da hieß es auch, die Schäfer sei keine echte Traviata. Aber sie hat einfach «ihre» Traviata gemacht! Für mich ist diese Rolle totales Neuland. Ich bin gespannt, in welche Richtung das bei mir geht. ■

Viele Gesichter, doch immer sie selbst: Marlis Petersen als Thais in Athen (2009), als Lulu in Chicago (2008) und als Aribert Reimanns Medea an der Wiener Staatsoper (2010)
© Theater/Stefanos, Oper Chicago,
Wiener Staatsoper/Axel Zeininger