Singen ist Kommunikation

Renata Scotto im Gespräch mit Thomas Voigt

Was assoziiert man mit dem Namen Scotto? Eine 18jährige Traviata. Die spektakuläre Callas-Einspringerin von 1957. Gilda, Lucia und Butterfly. Die üppige Scala-Primadonna der 60er Jahre. Die gertenschlanke Diva der Met. «Manon Lescaut» als aufregendes Musiktheater. Die große Belcanto-Tragödin. Die Meisterin der Farben. Die Marschallin in Catania. Die Kundry in Schwerin... Viele Gesichter, die scheinbar nicht mit ein und derselben Person in Einklang zu bringen sind. Ähnlich breit ist das Spektrum ihrer musikalischen Gestaltungsmittel. Für viele Connaisseurs ist sie die einzige, die der Callas etwas Individuelles entgegensetzen konnte. Und wie sie zuletzt noch als Marschallin in Graz zeigte, gehört sie zu den Wenigen ihres Kalibers, die sich im fortgeschrittenen Alter keineswegs in die vokale Sicherheitszone zurückziehen. Noch nach 44 Berufsjahren sucht Renata Scotto immer wieder die Herausforderung.

Signora Scotto, Ihre erste Marschallin, 1992 in Catania, war ein großer, überregionaler Erfolg; selbst in deutschen Feuilletons war davon ausführlich die Rede. Ähnlich groß war die Resonanz auf Ihre Kundry, obwohl es keine Neuinszenierung war, sondern «nur» eine konzertante Aufführung in Schwerin. La Scotto im deutschen Fach – das dürfte für manche ein ähnlicher Event gewesen sein wie der erste Parsifal von Domingo. Vielleicht war bei manchen die Skepsis auch ebenso groß wie die Neugier.

Bestimmt. Wieso singt eine Italienerin, die in 40 Jahren keine deutsche Partie auf Deutsch gesungen hat, nun plötzlich Kundry und Marschallin?

Ja, warum?

Weil ich wissen will, was ich noch kann. Ich brauche die Herausforderung. Meine ganze Karriere besteht eigentlich aus

Wagnissen und Risiken. Immer wieder habe ich Partien gesungen, die man mir erst nicht zugetraut hat oder die angeblich nicht richtig für mich waren. Und eine Marschallin zu singen, ohne Deutsch auch sprechen zu können – das ist schon ein enormes Risiko. Immerhin ist der Text zum «Rosenkavalier» kein gewöhnliches Opernlibretto, sondern Literatur. Das Stück spielt in Wien, die Figuren sprechen teilweise Dialekt, und das Publikum erwartet mit Recht, daß die Sänger auch von der Diktion her so idiomatisch wie möglich klingen. Also gab es für mich nur eins: lernen, lernen, lernen. Mit einem Korrepetitor bin ich das Stück Takt für Takt durchgegangen, monatelang, fünf Stunden pro Tag. Ich glaube, an keiner Partie habe ich so intensiv gearbeitet.

Auch mit Hilfe von Platten?

Ich habe nicht viele Aufnahmen vom «Rosenkavalier» gehört, aber die wenigen, die ich kenne, waren sehr hilfreich – besonders die mit Elisabeth Schwarzkopf. Sie war auch die erste Marschallin, die ich je auf der Bühne gesehen habe: 1952 an der Scala. Ich bewundere sie sehr, vor allem, weil sie nicht nur zum eigenen Vergnügen gesungen hat, sondern alles getan hat, um dem Stück gerecht zu werden. Gerade dadurch hat sie ihren Zuhörern etwas Besonderes gegeben. Das ist für mich das Größte, was ein Sänger erreichen kann, und das zu schaffen, war auch immer mein Ziel.

Sind Sie der Schwarzkopf persönlich begegnet?

Nur einmal, und da war ich erstarrt vor Ehrfurcht. Das war, als ich mein erstes Solo-Recital in London aufnahm. Der Produzent war Schwarzkopfs Ehemann, Walter Legge, und da ist sie kurz vorbeigekommen, um ihn zu sehen. Ich stand vorm Mikrophon, und so hatten wir leider keine Gelegenheit, uns zu unterhalten.

Gab es vor der Marschallin überhaupt eine Strauss-Partie in Ihrem Repertoire? Vielleicht in jungen Jahren die Zdenka auf Italienisch?

Nein. Herbert von Karajan wollte mich für eine Aufnahme von «Capriccio» haben – vor vielen Jahren, es muß um 1964 herum gewesen sein. Leider mußte ich ablehnen, weil ich in der fraglichen Zeit schon für eine «Rigoletto»-Aufnahme unter Vertrag stand.

Zwei Partien des deutschen romantischen Repertoires haben Sie auf Italienisch gesungen: das Ännchen im «Freischütz», 1956 neben Leyla Gencer als Agathe, und die Gretel, 1958 an der Scala, neben Fiorenza Cossotto als Hänsel.

Jaja, die blonden deutschen Mädchen... Ich sehe mich noch als Gretel mit dicken blonden Zöpfen. Aber es hat mir damals großen Spaß gemacht.

Ein langer Weg bis zur Kundry.

Weiß Gott. Ich glaube, von Wagners Frauengestalten ist sie die schwierigste – darstellerisch und musikalisch. Sie ist nicht einfach eine Opernfigur, sondern quasi das weibliche Prinzip – aus Männerperspektive oder vielmehr aus der besonderen Sicht Wagners: Verführerin und Büßerin. Wie ein Fossil, das ständig seine Farben wechselt. Das hat mich, neben den musikalischen und gesangstechnischen Anforderungen, vor allem gereizt. Mich haben immer die interessanten Charaktere interessiert: Wenn ich ein Mann wäre, würde ich am liebsten Jago und Falstaff singen.

Was auch bei der Kundry wieder deutlich wurde, war Ihr besonderes «Timing» in der Phrasierung – ich denke, das ist ohnehin ein Schlüsselwort für Ihre Art von musikalischer Gestaltung.

Ich versuche immer, die Bedeutung einer Phrase zu transportieren, und das kann man oft über ein sehr genaues «Timing» erreichen. Es ist aber nicht so, daß ich mir das alles vorher genau zurechtlege. Da ist viel Instinkt, Emotion und Sponta-

Marschallin Renata Scotto

Eine «Rosenkavalier»-Aufführung der Grazer Oper mit Renata Scotto: Stand sie im Mittelpunkt? Ja, in dem Sinn, daß sie mitten in einer auch ansonsten sehr beachtlichen Wiedergabe stand und sich durchaus nicht in den Vordergrund drängte. Sie sang die Partie der Feldmarschallin zum erstenmal im deutschen Sprachraum, nachdem sie mit ihr vor drei Jahren in Catania debütiert hatte; eine hochprofessionelle Singdarstellerin auf der Bühne, die mit nobler Verhaltenheit, warmem lyrischem Empfinden und ihrer Pianokultur den Stil ihrer Szenen sicher traf, sich in die Inszenierung Michael Wallners, eine der dezentesten der letzten Jahre (obwohl es ihr im Mittelakt nicht an Turbulenz fehlt) überzeugend hineinfand und sich harmonisch ins musikalische Geschehen einfügte.

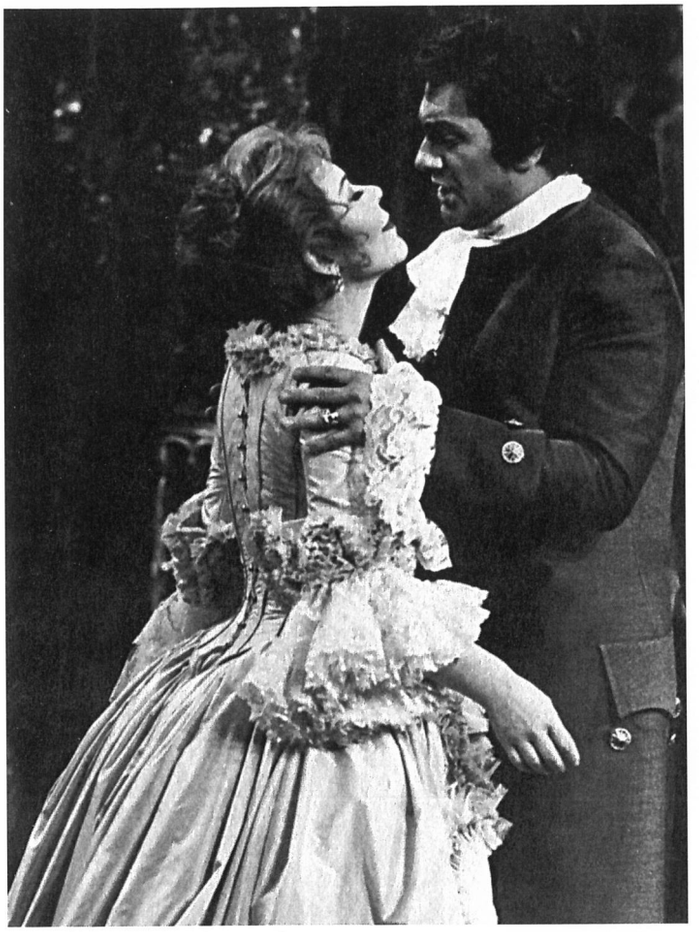
Ihr zur Seite als Octavian Angelika Kirchschlager, die Sensation der Premiere vor drei Jahren (nach der sie sogleich an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden war). Die Sophie dieser Aufführung, die junge Bulgarin Sonia Zlatkova, seit kurzem in Graz engagiert (ihre erste Partie war hier eine umjubelte Pamina), ist so etwas wie die neue Sensation. Sehr gut im Spiel und bei Stimme auch Walter Fink als Ochs. Der Dirigent Wolfgang Bozić war wieder ein Garant für die musikalische Qualität.

Gastspiele dieser Größenordnung und zugleich Wiederaufnahmen von solcher Stimmigkeit im Ganzen sind leider rar geworden in Graz.

Manfred Blumauer

Foto Manninger

Renata Scotto, geb. 1934 in Savona; 1952 Debüt in Savona als Violetta in «La Traviata»; 1953 Debüt an der Scala als Walter in «La Wally»; 1957 spektakuläres Einspringen für Maria Callas als Sonnambula beim Edinburgh Festival; 1960 Debüt in Chicago (als Mimi), 1962 an der Covent Garden Opera und 1965 an der Met (Butterfly); während der 60er und 70er Jahre zahlreiche Partien des Belcanto-Repertoires an der Scala; während der 70er und 80er Jahre zunehmend dramatische Partien an der Met (Lady Macbeth, Norma, Tosca, Manon Lescaut, La Gioconda etc.); 1992 Rollendebüt als Marschallin in Catania, 1995 als Kundry in Schwerin.



Renata Scotto an der Met: oben mit Plácido Domingo in «Manon Lescaut»; unten als Vitellia in «La Clemenza di Tito», ihrer vorerst letzten Partie an diesem Haus.
Fotos Heffernan

neität dabei. Wenn die musikalische Gestaltung nur über den Kopf läuft, wirkt sie schnell manieriert – oder kalt. Das ist ein Punkt, auf den ich besonders bei meinen Meisterklassen großen Wert lege. Viele junge Sänger versuchen musikalisch derart perfekt zu sein, daß ihnen die Fähigkeit zur musikalischen Gestaltung (und damit zur Kommunikation mit dem Publikum) verlorengeht. Dann klingt es nur gleichförmig schön – und wird nach zehn Minuten absolut langweilig.

Das andere Schlüsselwort lautet: «Farben». Ähnlich wie Callas und Schwarzkopf haben Sie immer mit einer großen Palette an Farben gesungen.

Und das bedeutet für mich, daß ich manchmal auch Farben riskiere, die nicht gerade «schön» sind. Manche finden, daß das zu weit geht. But I don't care. Ich habe nie nur dem schönen Klang gehuldigt. Das langweilt mich. Das ist genau so, wie wenn man immer nur hübsch sein will und mit bezauberndem Lächeln in die Kamera guckt. Da fehlt jeder Ausdruck – und damit auch jede Wahrheit. Wenn man immer gleich schön singt, egal, welche Phrase man gerade singt oder welche Figur man darstellt – das hat mit Singen nichts zu tun. Für mich ist Singen Kommunikation.

In dem Buch «The Last Primadonnas» von Lanfranco Rasponi werden Sie von einigen älteren Kolleginnen nach dem Motto kritisiert: Warum mußte sie nun unbedingt auch dramatische Partien singen...

Ich verstehe das bis zu einem gewissen Grad – vor dem Hintergrund von traditionellen Vorstellungen. Zum Beispiel war es zu Zeiten der alten Primadonnen so, daß man die Butterfly mit einem soprano leggero wie Toti dal Monte besetzte. Da hat niemand gesagt, daß die Partie zu schwer für mich sei. Als aber publik wurde, daß ich die Giselda in «I Lombardi» und die Elena in «I Vespri Siciliani» singe, hieß es von manchen: «Um Gottes willen, damit macht sie sich kaputt!» – obwohl die «Butterfly» eigentlich viel gefährlicher ist, schon wegen des wesentlich stärkeren Orchesters. Aber das sind halt die Schubladen, in die man gesteckt wird. Meine Stimme war nie klein, und sie hat sich im Laufe der Jahrzehnte sehr entwickelt. Und wenn mich manche Dirigenten für «dramatische» Partien haben wollten, dann sicher auch deshalb, weil ich beides einbringen konnte: Expressivität und Sensibilität; ausreichend Volumen, um über das Orchester zu kommen, und auch genügend Flexibilität, um Mezzavoce- und Pianophrasen zu bewältigen.

Welche Dirigenten waren für Ihre Entwicklung besonders von Bedeutung?

In meinen Anfängerjahren war es vor allem Antonino Votto: Er war mehr als ein Mentor, quasi mein musikalischer Vater. Dann natürlich Gianandrea Gavazzeni, von dem ich unter anderem gelernt habe, wie wichtig die Diktion ist.

Karajan?

Leider habe ich unter seiner Leitung nie eine Oper gesungen – zu der geplanten «Traviata» an der Scala kam es nicht –, nur zu ein paar Aufführungen vom Verdi-Requiem. Und leider habe ich auch nie mit Bernstein gearbeitet. Wir waren befreundet, aber beruflich haben sich unsere Wege nie gekreuzt. Von den heutigen Dirigenten waren es vor allem Claudio Abbado, Riccardo Muti, Lorin Maazel und James Levine, die mich geprägt haben.

Unter Levine haben Sie an der Met etliche Partien gesungen; nach Tosca, Manon Lescaut, Francesca da Rimini, Norma, Adriana Lecouvreur und vielen anderen als bisher letzte Rolle die Vitellia in «La Clemenza di Tito».

Das war auch so eine Herausforderung, denn außer der Elvira in «Don Giovanni» (am Beginn meiner Karriere) hatte ich bis dahin kaum Mozart gesungen, zumindest nicht auf der Bühne. Als ich anfing, war Mozart noch fest in der Hand von deutschsprachigen Sängern. Außerdem wurde ich mehr mit dem Belcanto-Repertoire identifiziert.

An der Met waren Sie jahrelang eine Art Haus-Primadonna, auch was die Präsenz in den Medien betrifft. Ich erinnere mich noch an die Fernsehübertragung von «Manon Lescaut», «live from the Met». Da konnte man eine neue, ungewohnt schlanke Scotto sehen.

Wegen dieser Live-Übertragungen habe ich abgenommen. Die erste TV-Übertragung war «La Bohème» mit Pavarotti als Rodolfo und mir als Mimi. Am nächsten Tag schaute ich mir das Video an und sagte zu mir: «Renata, Diät!»
An die «Manon Lescaut» erinnere ich mich besonders gern, weil das eine von den Aufführungen war, wo man geradezu körperlich spürt, wie der Funke ins

Publikum überspringt. Und wenn Sie dann noch einen Partner wie Plácido Domingo haben... Er gehört zu den Sängern, die sich selbst vergessen, sich ganz mit der Figur identifizieren und dadurch der künstlerischen Wahrheit nahekommen. Und das ist für mich das Entscheidende.

Was stört Sie am meisten am heutigen Musikbetrieb?

Unprofessionalität, mangelnder Respekt vor dem Werk.

Beziehen Sie sich da in erster Linie auf Regisseure?

Nein, nein, ich meine den ganzen Betrieb. Es gibt auch Dirigenten, die vor dem Stück, das sie dirigieren, keinen Respekt haben – oder die einfach keine Ahnung davon haben, um was es geht. Da tun mir die jungen Sänger leid, sie werden oft alleingelassen. Wie sollen sie sich entwickeln, wenn sie nicht von Leuten gefördert werden, die ihr Handwerk verstehen? Und genauso gibt es Sänger, die sich völlig unprofessionell benehmen.

Wie jener weltberühmte Tenor, den Sie in ihrer Autobiographie «More than a diva» stets nur als «this man» bezeichnen.

Ach, lassen wir die alten Geschichten. Und ich meinte ja nicht nur ihn, sondern die ganze Situation. Nein, ganz allgemein: Unprofessionelles Verhalten ist für mich nicht akzeptabel, egal bei wem. Schließlich haben wir nicht nur uns selbst gegenüber eine Verantwortung, sondern auch den Kollegen, dem Publikum – und dem Werk. Mit Regisseuren hatte ich eigentlich immer großes Glück.

Zum Beispiel?

«Don Carlo» mit John Dexter. Durch die Arbeit mit ihm habe ich etwas Entscheidendes gelernt. Ich habe immer gewußt, wie ich mich in der jeweiligen Rolle bewege – ob als Tochter, Mutter, Geliebte, Wahnsinnige oder Verführerin. Das einzige, womit ich mich schwertat, waren Königinnen. Bis mir Dexter bei der Probe etwas sagte, was ich seitdem anwende: «Denk' daran, daß du als Königin nie eine Person direkt anschaust; du redest immer zur Menge, und die Leute schauen auf dich.»
Peter Halls «Macbeth»-Inszenierung an der Met war zwar umstritten, aber die Art, wie er die Lady Macbeth inszenierte, sagte mir sehr zu. Am Anfang war ich riesengroß, stolz und selbstbewußt und wurde im Laufe der Geschehnisse immer kleiner, bis ich in der Schlafwandelszene nur noch ein winziges elendes Etwas war – der unaufhaltsame Niedergang einer Herrscherin.

Sie haben als 18jährige mit der Traviata debütiert; mit 23 Jahren sind Sie für die Callas beim Edinburgh Festival als Sonnambula eingesprungen – wenn man so einen Fall heute hätte, würden gleich alle schreien: «Viel zu früh, die ist in drei Jahren kaputt.»

Gott sei Dank ist mir der Erfolg nicht zu Kopf gestiegen. Ich war schon immer sehr down-to-earth, auch von meiner Erziehung her. Meine Familie hat sich nie wegen meiner Karriere verrückt gemacht, und auch sonst gab es niemanden, der mir eingeredet hat, daß ich ein «Star» bin. Außerdem hatte ich von meiner Lehrerin Mercedes Llopart eine technische Grundlage, die offenbar sehr solide ist. Alfredo Kraus, der auch aus ihrer Schule kommt, singt ja heute noch – und ich habe immerhin schon 44 Bühnenjahre hinter mir.

Hat sich in den Jahren am Theater- und Musikbetrieb etwas Entscheidendes verändert?

Die szenische Interpretation hat sehr an Bedeutung gewonnen, und das ist teilweise gut so, teilweise auch nicht. Was mich am meisten betrübt: Es ist alles viel kommerzieller geworden. Immer geht es um das Business. Große Werke werden serviert und konsumiert wie Fast Food. Trotzdem möchte ich jetzt nicht sagen, daß früher alles besser war. Selbst wenn es so war – was nützt es uns heute? Man kann die Zeit nicht zurückdrehen, und ich schaue nie zurück.

Und bedauern Sie nicht, daß heute nicht mehr die großen Primadonnen tonangebend sind, sondern eher die Primadonnen am Pult?

Ich finde: Sobald wir etwas interpretieren, muß jede Art von Primadonnen-Allüre verschwinden – ob bei Sopranistinnen, Tenören oder Dirigenten. Wer sich nur selbst darstellt, hat keine Kommunikation mit dem Publikum. Das Publikum merkt sofort, ob jemand die Figur ist oder immer nur sich selber spielt. Wenn wir Musik machen und Theater spielen, müssen wir unsere Eitelkeiten und unser Ego vergessen. Dann kommt die Stunde der Wahrheit. ●

● **Studio-Aufnahmen**
Norma (Sony), Medea (EMI), Adriana Lecouvreur (Sony), Lucia di Lammermoor (Ricordi), Andrea Chenier (RCA), I Pagliacci (EMI), Cavalleria rusticana (RCA), Le Prophéte (Sony), La Bohème (DG; EMI), Edgar (Sony), Madama Butterfly (EMI; Sony), Il Trittico (Sony), Tosca (EMI), Turandot (EMI), Le Villi (Sony), Nabucco (EMI), Otello (RCA), Rigoletto (Ricordi; DG), La Traviata (DG; EMI),

● **Live-Aufnahmen**
I Capuleti e i Montecchi (Scala 1968), La Sonnambula (London 1961), La Straniera (Palermo 1968), Zaira (Catania 1976), La Wally (Scala 1953), Anna Bolena (Dallas 1975), L'elisir d'amore (Bergamo 1961), Lucia di Lammermoor (Tokyo 1967; Scala 1968), Maria di Rohan (Venedig 1974), Faust (Turin 1960; Tokyo 1973), Roberto il Diavolo (Florenz 1968), Madama Butterfly (Turin 1967), Cecilia (New York 1976), L'invisibile città di Kitez (Triest 1957), La Vestale (Florenz 1970), Un Ballo in Maschera (Chicago 1980), I Lombardi (Scala 1969), Macbeth (Ravinia 1981), Rigoletto (Rom 1966; Buenos Aires 1967), I Vespri Siciliani (Florenz 1978)

● **Videos** (größtenteils nur in den USA erhältlich)
Lucia di Lammermoor (Tokyo 1967), Faust (Tokyo 1973), La Gioconda (San Francisco 1979), La Bohème (Met 1976 - Mimi; Met 1982 – Musetta), Manon Lescaut (Met 1980), Il Trittico (Met 1981), Don Carlo (Met 1980), Luisa Miller (Met 1979), Otello (Met 1978), La Traviata (Tokyo 1973), Francesca da Rimini (Met 1984)

Aus den Anfangsjahren – von oben nach unten: **als Walter in der Scala-Produktion von Catalanis «La Wally» (1953), als Sonnambula (Einspringen für die Callas, 1957) und als Gretel neben Fiorenza Cossotto als Hänsel (Scala 1959).** Fotos Piccagliani