

Gespräch mit Waltraud Meier

Sängerin der Isolde in Müllers Inszenierung von Tristan und Isolde
bei den Bayreuther Festspielen

9. April 2003, Staatsoper Unter den Linden Berlin

Meier

Oper ist nicht nur Schauspiel mit Musik, sondern etwas grundsätzlich anderes. Es ist nicht vergleichbar. Oper heißt, das Unaussprechliche auszudrücken. Im Schauspiel spricht man es aus und es stellen sich manche Dinge ein, die unaussprechlich sind. Aber bei der Oper ist es noch in wesentlich höherem Maße das Unaussprechliche.

Suschke

Daher gibt es auch eine andere emotionale Verbindung.

Meier

Richtig. Wenn wir Oper nur kognitiv begreifen, dann amputieren wir uns völlig. Wagner hat diese große Revolution reingebracht, indem er das Gesamtkunstwerk verkündete, wo ihm alles gleich wichtig war. Aber man darf heute nicht vergessen, dass es vor dem Hintergrund einer anderen Aufführungstradition geschah, wo es wirklich nur um das musikalische und vielleicht ein nettes gemaltes Bühnenbild ging und sonst nichts.

Das Ganze jetzt umzudrehen und zu sagen, es gehe jetzt nur noch ums Schauspiel und Bühnenbild, und um das intellektuelle Begreifen, geht an der Grundintention von Oper vorbei.

Suschke

Dadurch, dass Bühnenbilder eine größere Rolle spielen, natürlich auch das Licht fühlen sich Sänger mehr als Objekt?

Meier

Richtig. Es wird Mittel zum Zweck und nicht mehr das, was es eigentlich ist, nämlich ein Werkzeug, um andere Dinge sprechen zu lassen, auch Musik sprechen zu lassen, auch die Schönheit des Gesangs. Das hat ja auch schon eine Aussage in sich. Ein Komponist hat sich ja auch bei der Komposition gedacht, wie die Töne klingen werden. Das bedeutet für mich, dass ich sehr darauf achten muss, dass die Stimme in dieser Harmonie wirklich diesen Ausdruck hervorbringen kann. Das fände ich inzwischen wesentlich wichtiger, als nur den Text deutlich zu deklamieren. Ich bin auch ein großer Verfechter davon, dass man wieder vorbereitet in eine Oper kommt und sich vorher den Inhalt anschaut und es dann erst wirklich

auf sich wirken lässt. Ich hab vor kurzen an der Scala bei Fidelio eine interessante Erfahrung gemacht. Da war ich kurz in einer Probe drin, weil ich sonst ja selber gesungen habe. Ich habe vor der Pause gedacht, ich kenne Text, ich kenne das Stück, deshalb hab ich mich hineingesetzt und alles auf mich wirken lassen, ein Quartett als Quartett angehört und nicht immer drauf geachtet, was jemand sagt, sondern was sich durchs Zusammenspiel ergibt. Wann kommt eine andere Stimme hinein, was baut es dadurch auf, was passiert, wenn die Stimme wieder rausgeht, bemerkt, da fehlt jetzt etwas, jetzt wird's etwas durchsichtiger, jetzt wird's etwas voluminöser usw. Ich habe es wirken lassen und es hat ein ganz präzises Gefühl in mir erzeugt, auch der Gefangenenchor. Nach der Pause hab ich mir gedacht, jetzt lese ich den Text, der in den Sätzen eingebettet ist, mit. Auf einmal war ich nur mit meiner anderen Gehirnhälfte dabei, nämlich der kognitiven. Ich war nur in dem intellektuellen Bereich. Plötzlich war ich immer hinterher. Denn alles auf einmal schafft der Mensch nicht. Zu dem sind wir noch nicht geboren.

Suschke

Wie studierst du die Partie ein? Du weißt, du musst in einem oder in zwei Jahren die Isolde singen. . .

Meier

Bei Tristan und Isolde waren es vier Jahre. Ich nehme den Klavierauszug und sofort einen Korrepetitor dazu. Ich gehe in medias res, er spielt mir schon diese komprimierte Orchesterbegleitung, und ich singe sofort. Auch wenn ich mich noch irre mit den Tönen, ich mir den Rhythmus noch nicht merken kann, aber ich versuche so weit wie möglich vom Blatt zu singen. Insofern werde ich nie den Text getrennt von der Musik behandeln. Weil sich dann sofort in mir der Text mit der Musik verbindet. Der Text hat also schon eine bestimmte Farbe und eine bestimmte Aussage. Durch den Rhythmus und durch die Melodie ergibt sich ja auch schon eine ganz bestimmte Artikulation. Das heißt, ich weiß schon haargenau, wie schnell muss ich diesen Satz, wenn wir jetzt mal nur vom Intellektuellen ausgehen, wie schnell muss ich ihn sprechen. Das heißt, wie viel Zeit hat mir der Komponist gegeben, um eine Aussage zu machen. Dann kann ich auch gleich einordnen, was er damit ausdrücken will.

Das ist komplett mitkomponiert. Hat er mir da eine wunderbare Legato-Linie drüber geschrieben, oder hat er es sehr rhythmisch genommen, das sind zwei verschiedene Aussagekriterien. Die lerne ich sofort als Gesamtes. Ich bin einfach nur immer aufmerksam, das ist alles, was ich tue. Immer wiederholen, so dass es sich auf der einen Seite in mein Gedächtnis einprägt, zum Auswendiglernen und eben auf der anderen Seite immer wieder aufmerksam sein. Meistens geschieht es dadurch, dass ich Fehler mache. Ich vergesse

zum Beispiel eine Punktierung. Ich bemerke den Fehler, also mache ich es noch mal und denke mir, warum will er denn die Punktierung. Die ist ja nicht einfach nur so aus Spaß an der Freude da, sondern die sagt ja was aus. Dadurch, dass dann die Note davor länger ist und das nächste ganz scharf ist, frage ich mich, was will er damit aussagen. Das hat jedes Mal einen anderen Grund. Auch Notenhöhen. Warum setzt er etwas in eine Lage hoch, von der er genau weiß, ein Sänger kann da nicht mehr genau und deutlich sprechen. Das ist nicht mehr im sogenannten Parlando-Bereich, sondern das ist schon im ausgesungenen, das kann man nur noch mit einer vollen Stimme singen.

Suschke

Das hat Konsequenzen dann auch für die Haltung.

Meier

Große Konsequenzen, die natürlich später dann auch vom Regisseur mitberücksichtigt werden müssen. Der Regisseur muss wissen, warum kann ich da oben nicht mehr alles genau verstehen? Also muss es eine andere Bedeutung haben. Dann ist dieser wörtliche Inhalt nicht mehr so wichtig, sondern die Bedeutung, die emotional über die Musik funktioniert. Es sagt noch mal etwas anderes als der Text und erzeugt auch etwas Anderes.

Ich tue nichts anderes als wiederholen. Dabei fallen mir natürlich immer wieder andere Sachen auf.

Suschke

Du erfährst auch gleichzeitig was über die Figur. Zum Beispiel über Isolde.

Meier

Wobei natürlich Wagner in dem Fall der Meister für die Oper schlechthin war, weil er mit dem Text als musikalischem Mittel gespielt hat. Über die Aussage des Textes hinaus spielt er ja auch noch mit Dingen wie dem Stabreim, was eine Farbe bringt oder Vokalfarben. Man weiß genau, wenn er lauter A's hintereinander bringt, dann ist es eine andere Aussage als lauter U's. Dann ist was dunkler. Das benutzt er und setzt das auch absolut perfekt ein. Klingende Konsonanten, zum Beispiel, müssen vorbereitet seien bei ihm. Wenn man es dann singt, hat es einen Effekt, den man gar nicht in Worte fassen kann.

Der Beweis, dass Oper etwas anderes als Schauspiel ist: Wenn ein Gast kommt, und der vor der Vorstellung in die grundsätzlichen Arrangements eingewiesen wird, dass kann fantastische Vorstellungen geben, weil er sich so auf das konzentriert, was die Musik bringt und was er selber mit seiner Ausdrucksfähigkeit rüberbringen kann, dass das sehr authentisch und

wahrhaftig rüberkommen kann.

Trotzdem hat der Werkstattgedanke von Bayreuth natürlich wirkliche Vorzüge. Sieben Jahre lang haben immer Sigi (Siegfried Jerusalem) und ich zusammen gesungen. Wir konnten uns aufeinander einlassen und es gab ein instinktives, außergewöhnliches Verstehen. Aber das ist eine ganz große Ausnahme. Das war früher in Bayreuth möglich.

Suschke

Ändern sich bei dir, entsprechend der „Tagesform“ bestimmte Haltungen?

Meier

Ja. Völlig. Ich bin völlig offen oder durchlässig sage ich mal, zu allem. Eine Produktion hat eine Wirkung auf mich, ein Kostüm hat eine Wirkung auf mich, erinnere dich dran, an das Kostüm zweiter Akt von Tristan in Bayreuth.

Im ersten Jahr und auch zur Verfilmung hatte ich ja noch dieses Kostüm im zweiten Akt, was im Grunde genommen identisch war wie im ersten Akt, nur eben innen blau statt rot. Ich hatte ganz große Schwierigkeiten mit dem zweiten Akt. Ich hab das innerlich nicht für mich auf die Reihe gekriegt. Da musste ich weicher werden und auch musikalisch spricht das eine andere Sprache. Das ist nicht mehr so streng wie der erste Akt, nicht mehr so zerrissen, sondern das sind Riesengefühlsbögen. Das hab ich einfach nicht spielen können in diesem doch sehr eckigen, starren Kostüm. Wir konnten es nicht ändern, weil Yamamoto eine Modepräsentation in Paris hatte und nicht kommen konnte. Erst zum dritten Jahr hat er mir ein neues Kleid gemacht für den zweiten Akt. Prompt konnte ich andere körperliche Bewegungen machen. Obwohl wir die Gänge nie verändert haben. Die Leute haben immer gedacht, wir hätten etwas verändert, aber dem war nicht so.

Suschke

Wann hast du das denn erfahren, dass du die Isolde singen wirst?

Meier

Vier Jahre davor. 1989. Daniel (Barenboim) hat es mir gesagt. Ich habe gedacht, das ist Quatsch, das werd ich nie singen können. Da sagte er, doch doch. Dann dachte ich: Naja, musste dir angucken. Das erste Jahr war ich noch nicht so wahnsinnig zufrieden. Ich war grauenvoll aufgeregt zur Premiere. Weil ich mir ja im Grunde selbst ein Bein gestellt habe nach zehn Jahren Kundry. Da erwartete natürlich jeder, dass die Isolde gleich im ersten Jahr an die Qualität der Kundry anschließt. Dass ich mir das natürlich auch aus dem Hals hab singen müssen. Das braucht wiederum ein Opersänger. Ein Schauspieler probiert vielleicht zwei,

drei Monate an einer Rolle, aber dann ist sie drin, obwohl er sicherlich noch im Laufe der Vorstellungen entwickelt. Aber ein Sänger braucht rein stimmlich für diese Riesenpartien Jahre! Das kann man nur in der Praxis weiter erarbeiten. Das nützt nichts, wenn ich zu Hause probiere. Man hat einen ganz anderen Adrenalinpiegel und auch eine ganz andere Erschöpfung, die es mit sich bringt, wenn man vorher schon volle Pulle den ersten Akt gesungen hat. Das sind andere Rahmenbedingungen, als wenn ich's zu Hause singe.

Suschke

Was du beschreibst, das hängt auch mit der Ökonomie zusammen?

Meier

Ja. Sehr.

Suschke

Du weißt genau, wie musst du dich im ersten Akt verhalten, dass du den zweiten Akt gut hinkriegst.

Meier

Ja. Dass man auch wirklich immer sehr kalt bleibt. Selber gefühlsmäßig kalt. Die Gefühle sollen sich ja nur beim Zuschauer einstellen. Aber selber darf man die nicht haben, sondern ich muss sie spielen. Ich muss sie darstellen, aber nicht selber haben. Die eigene Kontrolle ist wichtig. Nicht über das, was ich spiele, sondern insbesondere dessen, was ich da singe und die Kräfte einzuteilen. Die muss groß sein die Kontrolle. Kontrolliertes Loslassen. Ich vergleiche es gern mit einer echten Meditation. Bei Meditation lässt man auch los. Man lässt los, ist aber höchst fokussiert und höchst konzentriert. Dadurch erreicht man eine Sphäre, die in diesem normalen Alltag, der nur beherrscht wird von Denken, Überlegen, Sehen usw., nicht erreichen kann. Das ist ein anderer Bewusstseinszustand. Vielleicht ist Konzentration der falsche Ausdruck. Aufmerksamkeit ist besser, was die Amerikaner awareness nennen. Loslassen und aufmerksam sein.

Ich habe natürlich nicht wöchentlich gelernt, sondern wichtig war auch das Weglegen. Das geht bei mir einfach im Praxisbetrieb nicht. Man ist in einer anderen Produktion. Also lernte ich immer mit großen Abständen, wobei ich feststelle, dass in den Momenten, wo ich nicht direkt dran arbeite, es doch mit mir arbeitet. Es tut sich mehr im Unterbewusstsein als man so denkt. Jedes Mal, wenn ich nach Wochen oder manchmal sogar nach Monaten wieder zum

Klavierauszug gegriffen habe und mit einem Pianisten gearbeitet habe, hab ich festgestellt, dass sich in der Zwischenzeit etwas getan hat.

Suschke

Hattest du eine Vorstellung von der Figur, bevor du in die Proben gegangen bist?

Meier

Ja. Weil ich ja viele Male die Brangäne gesungen hatte und dadurch sehr viele Sängerinnen der Isolde gesehen hatte. Insofern kam ich leider nicht völlig unbeleckt dazu. Was wirklich ein Nachteil war. Wenn ich eine Partie zum erstenmal singe, dann wird sie eigentlich aus einem totalen Vakuum geboren. Dann hab ich das Gefühl, es kommt was ganz ursprüngliches aus mir heraus. Ich hatte im Gegenteil große Schwierigkeiten mich frei zu machen von Bildern, die ich um mich herum hatte. Dann hat man im Ohr, wie hat's die Ligenza gesungen, wie hat's die Nilson gesungen. Man versucht nicht, sie zu kopieren, aber was dagegen zu setzen ist schwierig. Eigentlich hab ich wirklich erst im zweiten Jahr meinen Weg gehabt, wo ich gesagt hab: Das ist jetzt meine Interpretation.

Was hattest du für eine Vorstellung von dieser Figur?

Meier

Ich hatte eigentlich eine Vorstellung von einer großen Jugendlichkeit. Ein Kind, ein Mädel. Weil ich denke, nur ein Mädel kann solche extremen Gefühle haben, dieses himmelhochjauchzend zu Tode betrübt, dieses töten wollen und unendlich lieben, die Liebe noch so unbedingt sehen zu können. Sie kommen ja erst im Laufe des Stückes zu einer reiferen Liebe. Es ist nicht Fidelio. Hinzu kommt noch dieses übermäßige Ideal der Liebe. Eine Liebe, die noch keine Kompromisse macht. Heute sagen wir: Liebe sind manchmal Kompromisse.

Ich find's eigentlich eine sehr junge, und dadurch auch sehr pure Gestalt.

Ich kam durch die Brüche im ersten Akt darauf. Die bricht dauernd zwischen einer wunderschönen Kantilene, und rums wird das unterbrochen durch große Intervallsprünge, Ausbrüche, wieder Zartes, wieder sehr Depressives. Die Gesangssprache im ersten Akt ist unglaublich extrem.

Suschke

Aber es ist auch eine sehr brüchige Figur, trotz der jugendlichen Kraft. Die ja schon ein

ja die andere, die dunkle Seite dieser Frau.

Meier

Da interessiert mich natürlich auch der Orchesterklang. Auch um zu wissen, welche Rolle ich als Sänger in dem Ganzen spiele. Bin ich jetzt einfach eingebettet, das schöne neue deutsche Wort, embedded, in einen ganzen Orchesterklangrausch, oder dialogisiere ich, habe ich einen Dialog mit einem Instrument, oder monologisiere ich und werde nur Orchester untermalt? Auch da gibt es mindestens drei Möglichkeiten.

Suschke

In welchem Probenstadium wird die Musik Teil deines Körpers, Teil deiner Seele? Wann hast du sie durchdrungen?

Meier

Das ist schwer zu sagen. Es ist im Grunde, wie wenn du einen Teppich knüpfst. Du nimmst die besten Materialien, die beste Wolle, die schönsten Farben, du hast dein Handwerk über Jahre gelernt und fängst an zu knüpfen mit der größten Aufmerksamkeit und Liebe zum Detail. Und wenn der Teppich fertig ist, dann kann er fliegen. Das ist es. Deswegen darf man diese Detailgenauigkeit nicht vergessen. Die ist natürlich ganz, ganz wichtig. Wenn man die verinnerlicht hat, und nicht dauernd dran denken muss, weil es sich automatisiert hat, dann kann man sich dem Ganzen ergeben und auf andere Sachen achten: hab ich einen schönen Klang? Lass ich der Stimme Raum? Nicht immer nur der Musik und dem Komponierten nachhören. Sondern allein dem Phänomen der menschlichen Stimme als Mittel folgen. Singe ich jetzt mit vollem Sound, um es mal blöd zu sagen, oder gehe ich mehr ins parlando oder mehr ins Flüstern oder bin ich bereit für einen Ausdruck auch mal ein bisschen Schärfe reinzulegen oder ist einfach die schiere Schönheit des Wohlklanges wichtig, um etwas auszudrücken. Die Stimme als Instrument ist ja etwas Unendliches. Da brauch ich ja kein Wort gesungen zu haben, sondern eine ganz einfache Vokalise, schon die kann was aussagen.

Suschke

Psychologie entnimmst du im wesentlichen aus der Musik oder?

Meier

Aus der Kombination von allem. Aber ich würde in Abwägung immer der Musik den Vorrang geben. Weil das etwas ist, was sich dem Zuschauer unmittelbarer vermittelt als der Text.

Suschke

Wie war das, als du gehört hast, dass Müller...

Meier

Ich gebe zu, ich war erst mal enttäuscht. Weil ich gedacht hab: aha, jemand, der überhaupt nicht von der Musik kommt. Da war ich schon ein bisschen enttäuscht. Noch dazu für meine erste Isolde. Ich gebe zu, ich bin nicht mit offenen Armen in die erste Probe gegangen. Ich hab natürlich versucht, mir das intellektuell zurecht zu zimmern und mir zu sagen: Naja, vielleicht wird's ja auch ganz spannend, und man kriegt andere Inspirationen, dadurch, dass jemand vielleicht gerade nicht von der Musik kommt. Mit Patrice Chereaux, der ja auch ein Schauspielermensch ist und keine Partitur lesen kann, hab ich ja nur die besten Erfahrungen gemacht.

Suschke

Du hast Woyzeck mit ihm gemacht?

Meier

Ganz genau. Aber der ist halt ein Typ, der sich voll und ganz auf die Sprache der Musik einlässt. Ich weiß nicht genau, wie er sie für sich übersetzt. Aber er bringt sie mit hinein in seine Arbeit. Und deswegen hab ich mir dann gedacht: Naja, kann ja noch werden.

Suschke

Die erste Probe lief ja im August 92 begann mit dem Bild-Zeitungs-Horoskop.

Meier

Richtig. Und da hab ich auch gedacht: Naja, also wenn das so weiter geht, aber das können wir auch im Caféhaus machen, da können wir uns auch privat mal treffen, aber hier sind wir ja auch zum Arbeiten.

Suschke

Dann begann die erste Probenphase, zehn Tage, und da war der Raum ja ein sehr starker Zugriff.

Meier

Ja. Dieses Eingeschränktsein hat für mich schon sehr viel vorgegeben. Im ersten Jahr haben wir noch mit dieser Gefängnis-Kugel rumexperimentiert, was als Vorstudie gar nicht schlecht

war, weil es mich in die Welt dieses Eingesperrtseins, innerlich eingesperrt zu sein, reingebracht hat. Aber die erste Woche hab ich halt auch gedacht: Au, hoffentlich hat Herr Müller das jetzt als Schuss vorn Bug verstanden zu sehen, wie weit sind wir, wir können unser Zeug. Als Sänger erwartest du immer was Konkreteres.

Suschke

Das Grundproblem sind unterschiedliche Geschwindigkeiten. Du hast dich zum Beispiel schon drei Jahre mit der Partitur und deiner Rolle beschäftigt und da gibt es ein Vorwissen, außerdem seid ihr wahnsinnig schnell. Beim Schauspiel ist es so: Bis da mal etwas sitzt, da probierst du zwei, drei Tage. Bei euch ist das so: du sagst: geh von links nach rechts, mach die Geste und dann kriegt man die Geste. Während man mit Schauspielern das Schritt für Schritt entwickelt.

Meier

Beim Schauspiel ist ja kein timing vorhanden. Ob ich jetzt einen Text mit einer Unterbrechung, so wie ich es jetzt gerade gemacht habe, spreche, oder ob ich sage, oder ob ich jetzt einen Text ohne Unterbrechung spreche. Das muss ich als Schauspieler erst ausmachen, während bei uns schon viel festliegt. Wir sind auf der einen Seite wesentlich mehr beschränkt dadurch, dass schon alles vorgegeben ist. Nur die Freiheit dessen ist unendlich, wenn man sich einmal in diesen Kosmos reingelebt und reingearbeitet hat. Wenn man einmal alle Türen zugemacht hat, dann öffnet sich wie ein Automatismus eine andere Tür in einen neuen Kosmos. Dann wird der Raum auf einmal größer.

Auf die Proben im Premierenjahr war ich gespannt. Jetzt hatte er ein Jahr Zeit, jetzt gucken wir mal. Aber dann war es erst mal schwierig, weil ich nicht den Eindruck hatte, dass er sich groß damit beschäftigt hatte, oder dass er mit konkreten Dingen ankam. Er ließ uns rumexperimentieren, da habe ich mir gedacht jetzt wird mir das zu blöd. Er hatte ja auch eine Sprache die an Ungefähren nicht zu überbieten war. Ein Beispiel: Man sollte vielleicht versuchen. Da habe ich gedacht, wenn man diesen Satz psychologische auseinander klamüsert, da sind vier Wörter und alle vier legen sich nicht fest. Man, sollte , vielleicht und versuchen. So wars die ganze Zeit, dass ich immer dachte, soll oder soll nicht. Dann gab es einen richtigen Krach. Ich habe ihn mir gekascht vorne auf dem Parkplatz, außerhalb der Probephöhne. Ich habe ihn angebrüllt und gesagt: „Dass Sie nichts von Musik versteht, das wusste ich ja, aber Sie hätten sich doch zumindest mit dem Text beschäftigen sollen, und das ist auch nicht passiert. Ich vergeude hier nicht meine Zeit. Beschäftigen Sie sich damit, ich mache ein paar Tage frei. Wenn Sie wissen was sie wollen, dann können wir wieder weitermachen.“ Das Erstaunliche war, dass er gar nicht böS wurde, sondern eigentlich nur

sagte: „Sie haben vollkommen recht, ich habe das vollkommen unterschätzt.“ Das fand ich richtig rührend. Ich dachte Mist, jetzt haben wir nicht mal eine richtige Auseinandersetzung, denn er sagt auch noch, das ich recht hatte.

Dann waren zwei, drei Tage frei und dann kamen wir wieder. Dann ging eine ganz komische Probenzeit los. Jeder versuchte reinzureden. Da hatte ich dann zwischendurch das Gefühl, viele Köche verderben den Brei. Da habe ich zwischendurch mit Daniel geschimpft, dass jeder seine Vorschläge rein tut. Aber langsam, langsam kam etwas zustande.

Suschke

Wir sind jeden Morgen um sechs aufgestanden und haben die Choreographien entworfen. Dadurch ging es schnell, natürlich auch durch die Kommunikation mit Barenboim. So ist dann vieles zusammen gekommen.

Meier

Bei Opernregie ist die Wechselwirkung zwischen Choreographie und innerlicher Emotion wichtig. Man kommt auf unterschiedlichen Wegen zu einer Figur, von innen nach außen, aber auch von der Choreographie nach innen. Was bedeutet das für die Figur, wenn sie sich so äußert, die ich darzustellen habe. Wenn man nur von Choreographie redet, wird es sehr schnell technisch. Deswegen ist es heikel wenn Sänger nur eine Choreographie haben wollen. Dann ging es sehr schnell.

Suschke

Worin besteht der Schwierigkeitsgrad von Isolde?

Meier

Ad eins die schiere Menge. Die singt im ersten Akt allein fünfzig Minuten.. Im zweiten Akt vierzig Minuten. Und der letzte Akt sind noch einmal zwanzig: Klage und Liebestod.

Dann natürlich die Lage. Sehr hoch, dann auch wieder sehr tief, im ersten Akt sehr tief zwischendurch. Die Sprünge, dieses Wechselspiel von Dramatik und Lyrischem.

Nach jeder dramatischen Stelle, ist auch der Adrenalinpiegel oben, der Blutdruck ist hoch und alles ist in Aufwallung und dann muss man wieder reduzieren. Das ist auch vom Körperlichen eine Kunst, das hin zu kriegen.

Hinzu kommt die Konzentration. Die Konzentration eines fortwährenden Textes. Das ist nicht so wie eine Strophe oder mal ein Quartett, wo es öfters mal eine Wiederholung ist. Auch da

muss man konzentriert sein und muss wissen, hab ich jetzt die Wiederholung schon gesungen oder kommt die noch. Hinzu kommt die Konzentration auf die Auseinandersetzung mit dem Partner.

Suschke

Was ist der Albtraum eines Sängers oder einer Sängerin? Hast du einen?

Meier

Ja. Aber die sag ich nicht.

Suschke

In welchen Stellungen kann man überhaupt nicht singen?

Meier

Wichtig ist, dass der Winkel zwischen Wirbelsäule und Kinn ein rechter Winkel ist. Alles, was überdehnt oder unterdehnt ist, lässt die Luftsäule nicht offen genug und frei bleiben.

Suschke

War dir der zweite Akt in dem Bühnenbild fremd?

Meier

Ja.

Suschke

Aber es hat dich dann nicht gestört? Es war ja ein Gegensatz zu der Vorlage von Wagner...

Meier

Ja. Ich kam ja sehr, sehr gut mit dem ersten Akt zurecht. Den hab ich mir ja auch einverleibt. Ich mochte das dann furchtbar gern, da hat's für mich gestimmt. Aber diesen zweiten Akt habe ich eigentlich bis zum letzten Jahr nicht sehr geliebt.

Man hat es als Sänger verdammt schwer, wir sehen's nie von außen. Mir haben später Leute, die drin saßen, gesagt, was sie da sahen. Das Atmosphärische haben wir nicht mitgekriegt.

Suschke

Das ist auch teilweise so raffiniert gewesen.

Was hast du während der Probenarbeiten Neues über Isolde erfahren? War die nach den

Proben eine andere Figur für dich? Oder hat sie sich einfach ergänzt?

Meier

Es kamen Ergänzungen hinzu, Schattierungen. Die Strenge. Dieses Mädchenhafte habe ich in Bayreuth nicht so spielen könne. Das ging da nicht so ganz auf. Das hab ich dann auch bemerkt, dass es da nicht spielbar ist. Ich musste schon mehr eine Stärkere spielen, eine die stärker ist als Tristan.

Suschke

Eine Fähigkeit bei dir ist der Umgang mit den Händen. Du bist extrem genau. Woher kommt das?

Meier

Das hab ich bei Grüber gelernt. Diese Bewusstheit über den eigenen Körper. Ich hab mit dem Parzival gemacht und wir probten und er rief immer: Pass auf deine Hände auf! Ich machte also nichts mehr mit den Händen. Er rief weiter: Pass auf deine Hände auf! Da dachte ich: Ja, was hat der denn, ich mach doch schon gar nichts mehr!!! Er wurde immer ungehaltener, ich wurde immer ungehaltener und ich hab dann irgendwann gestoppt und gesagt: So, jetzt sagst du mir, was du meinst, ich mach doch schon gar nichts mehr! - Ja das ist es doch, sagt er- du machst ja nichts mehr. Da hab ich gesagt: Was willst du eigentlich- Da hat er gesagt: Sei bewusst mit deinen Händen. Das ist das, was ich meine, wenn ich sage: pass auf sie auf. Wenn du die Hand einsetzt, dann muss sie was sagen, das ist es.

Suschke

Manchmal brauchst du sie als Stütze, aber wenn du sie führst, dann ist es was anderes.

Meier

Ja. Es ist sonst Verlegenheit.

Suschke

Eine Sängergeste, die nichts beschreibt und nie konkret wird.

Meier

Ja. Grüber hat dann auch immer gesagt, was ganz schwer umzusetzen ist: Mach nichts! Sei! -

Das ist schwer, ganz schwer. Es geht nur durch die permanenten Beobachtung von sich selbst. Man muss immer wieder sich nachspüren: Was drück ich jetzt aus, indem ich wie stehe, wie halte ich die Schulter, welche Kopfneigung habe ich. Was sagt das aus, wenn ich jemanden von unten nach oben angucke oder von oben nach unten, den Kopf schräg als Frage halte und dennoch eine Aussage habe, wie mit einem Ausrufezeichen: Halte den Kopf schräg! Also, dass ich immer dem nachspüre, was mein Körper jetzt ausdrückt. Und dann die Frage will ich das? Passt das zu dem, was ich da sage?

Suschke

Was bedeutet die Isolde in Bayreuth für dich für das, was man Karriere nennt?

Meier

Na, das war schon der Höhepunkt. Es war mein Ziel, die Vollendung.. Danach bin ich auch ehrlich gesagt in so etwas wie eine postnatale Depression gefallen, weil ich mir gesagt habe: was kann das bitte noch toppen? Nichts mehr, nichts! Auf der ganzen Welt. Beruflich jetzt natürlich. Karrieremäßig. Nach wie vor.

Suschke

Wie ist es für dich, wenn du in anderen Kontexten singst? Zum Beispiel hier (bezieht sich auf die Isolde an der Deutschen Staatsoper Berlin)?

Du nimmst ja die Erfahrung natürlich mit.

Meier

Ich nehme die Erfahrung mit.

Suschke

Mit dem Schleier (dem Tüllvorhang, der Bühne und Orchestergraben trennt) hattest du deine Probleme?

Meier

Ja, besonders im ersten Akt. Grauenvoll. Ich hab sechs Jahre lang mit dem Gedanken gespielt: Jetzt geh ich mit der Machete raus. Hab ich Wonder auch gesagt. Im letzten Jahr war er per Zufall bei einer BO, neben der Bühne. Da hab ich gesagt: „Herr Wonder, jetzt kommen Sie mal auf die Bühne. Stellen Sie sich mal dahin, wo ich jetzt steh. Sehen Sie den Dirigenten?“ „Nein.“, „Sehen Sie, damit tu ich jetzt schon sechs Jahre rum.“

„Ja Wahnsinn...“ Und er ist wieder gegangen. Da denkt man manchmal, können

Bühnenbildner und Regisseure sich nicht einmal eine Stunde dahin stellen. Genau so wie heute. Bei dem Tristan wird gegrillt! Alle Schleimhäute schwellen an durch die Hitze trocknet alles aus, und wir müssen da singen. Ein Unding!

Suschke

Wie kann ein Regisseur einem Sänger helfen? Wo stört er ihn, wo engt er ihn ein?

Meier

Indem er das aus dem Sänger herausholt, was in ihm, was seine Sprache ist. Sprache im körperlichen Sinne. Wie drückt er Freude aus, wie drückt er Leid aus, Ärger, Wut, Verzweiflung. Ihn beobachten. Eigentlich ihn lange beobachten und sagen (können), wie der so ist.

Nichts drauf tun. Am Schlimmsten ist, wie wenn ein Regisseur im stillen Kämmerlein einen Pullover gestrickt hat, der nachher dem Sänger drüber gezogen wird. Die Wolle kratzt, es ist nicht die Farbe und außerdem ist er zu klein. Ist aber an sich ein toller Markenpullover, ein Designerpullover.

Suschke

War diese Tristan-Arbeit produktiv, trotz der Reibungen?

Meier

Nicht so wahnsinnig, nein.

Suschke

Es ist ja ganz schwer wahrscheinlich, wenn du so eine Partie gesungen hast, runter zu kommen?

Meier

Ja. Nach einer solchen Partie singe ich nächtelang innerlich alles andere. Ich hab ja die Partie des Tristans drauf, nachts geht die mir durch den Kopf. Und der Prozess des Erarbeitens, den ich tags mit der Isolde habe, habe ich nachts mit dem Tristan. Ich überlege dauernd, wie müsste man was mache. Ich bin ja dann nächtens eigentlich regiemäßig tätig. Mental. Wie könnte eine Reaktion irgendwie anders sein, wie könnte der das sagen, da könnte man so reagieren... und das sind tausend Überlegungen...

Nach einer solchen Partie ist man geschafft. Es steckt unglaublich in den Knochen. In den

Knochen! Nicht einmal so sehr in den Stimmbändern, es steckt in de Knochen.

Der Adrenalinpiegel ist oben. Es hilft natürlich etwas Bier. Es hilft auch das Zusammensein miteinander, dass man noch mal quatscht..., aber komischerweise direkt nach der Vorstellung bitte nicht übers Stück. Da gibt's nichts Unerträglicheres, als wenn Leute, die drin waren, sich erst mal drüber unterhalten wollen oder einen fragen: „Kannst du mir sagen, was das und das bedeutet hat?“ Das ist am Schlimmsten. Ich möchte mich übers nächste Kochrezept unterhalten, ob das Huhn lieber mit Speck als mit Rotwein gekocht wird, das ja! Aber nicht: „Kannst du mir sagen, warum im zweiten Akt, diese Milchkübel auf der Bühne stehen, oder was ist das?“ Dann musst du sagen: "“Das sind Rüstungen." „Ja, warum sind das Rüstungen?“ Dann sag ich immer: „Bitte, jetzt nicht...nicht jetzt, nicht jetzt."

Suschke

Wie ist deine Haltung zu Ironie?

Meier

Die rächt sich, es rächt sich! Die Musik haut's einem um die Ohren. Ich denke, dass wenn man mit Opern zu tun haben will, sei es als Regisseur, als Sänger, auch als Zuhörer wohl gemerkt, muss man Mut zum Pathos haben, denn die Musik ist einfach eine Dimension stärker als das Alltägliche. Es darf kein falsches Pathos sein, nicht das falsche. Aber das wahre Pathos. Ich kann mich zum Beispiel an eine Probe mit dem Grüber erinnern, auch von Tristan. Da sing ich „Drum such er meine Huld.“ Und ich drückte dieses Huld so komisch aus (macht es nach.). Hab mich quasi ironisiert. Da hat er gesagt: „Nein. Wagner nimmt dieses Wort und meint es ernst. Nimm auch du es ernst. Huld ist Huld. Es ist deine private Meinung, wenn du jetzt meinst, Huld ist ein komisches Wort. Aber es ist kein komisches Wort. geh wirklich wieder in Hehr und Heil und Huld." Und da hab ich mir gedacht: O ja, das machst du jetzt - Und da hab ich's wirklich ernst genommen, und das hatte eine Größe, ich hab gedacht: Mein Gott, danke schön! - Das war wie ein Geschenk. Ich hab was Größeres bekommen, als die Huld selbst ausdrückt.

Suschke

Siehst du während des Lernprozesses immer Bilder?

Meier

Ja. Ja, doch, ich hab Bilder im Kopf. Ich sehe mich irgendwo. Ich schaue nicht auf Isolde drauf, sondern es ist so etwas Unabhängiges, so von innen heraus, ich bin jetzt da gar nicht

unbedingt in diesem Raum, wo ich es wirklich spiele, also was weiß ich, Berliner Staatsoper oder so. Sondern in meinem eigenen, imaginären Gefühlsraum. Da sind Bilder.