



Anna Lucia Richter: «Ohne Bach würde ich
eigentlich nicht singen wollen.»
Bilder: Ammiel Bushakevitz

«Singen ist keine Religion, sondern ein Handwerk.»

ANNA LUCIA RICHTERS ZWEITE KARRIERE ALS MEZZOSOPRAN STARTET UNTER ANDEREM MIT EINER KLUG KOMBINIERTEN UND HINREISSEND GESUNGENEN BRAHMS-LIEDER-CD.

Reinmar Wagner

Als Sopranistin hat Anna Lucia Richter schon in jungen Jahren eine beeindruckende Karriere machen können, die sie bis zur Zerlina bei den Salzburger Festspielen führte. Dann spürte sie, wie sich ihre Stimme veränderte, und traute sich, als Mezzosopran noch einmal technisch von vorne anzufangen. Sie erzählt im Gespräch, was sich im Körper alles verändert bei einem solchen Fachwechsel, warum sie sich auf die Mezzo-Hosenrollen freut, und welche Partie sie als einzige wirklich vermissen wird.

- M&T: Anna Lucia Richter, Sie haben gerade den Fachwechsel vom Sopran zum Mezzosopran vollzogen. Wie ist es dazu gekommen? Was ist mit der Stimme passiert? Verliert sie einfach die Höhe?
- ALR: Es ist allgemein ein grosses Missverständnis, dass die Stimmfächer vor allem mit der Höhe zu tun hätten. Das ist eher zweitrangig, es geht nicht in erster Linie um den Ambitus einer Stimme, also den höchsten oder tiefsten Ton, den man singen kann, sondern um die Tessitura, also den Bereich, in welchem man sich beim Singen am meisten aufhält. Ein Sopran bewegt sich am häufigsten im obersten Bereich seiner Stimme und macht Ausflüge nach unten, ein Mezzosopran hält sich am meisten in mittleren Lagen auf und macht Ausflüge nach oben oder auch nach unten, und entsprechend singt ein Alt meistens in der tiefen Lage und macht manchmal Ausflüge nach oben.
- M&T: Das bedeutet, Ihre Stimme verfügt nach wie vor über die hohen Töne eines Soprans, aber sie werden nur ausnahmsweise von Ihrem Fach verlangt.
- ALR: Richtig. Rossinis Cenerantola ist eine typische Mezzosopran-Partie, hat aber trotzdem ein hohes C und immer wieder auch Stellen in der Sopranlage. Diese Höhe muss man haben, um diese Partien singen zu können. Auch die Carmen geht immer wieder relativ hoch.
- M&T: Wie merkt man denn, in welchem Bereich seine Stimme wirklich situiert ist?
- ALR: Es war jetzt nicht so, dass plötzlich meine Höhe weg gewesen wäre, sondern dass ich über die Jahre bemerkt hatte, dass meine Mitte und Tiefe immer runder und grösser geworden sind. In den Partien, die ich gesungen habe, hatte ich immer öfter das Gefühl, dass ich gar nicht alle Möglichkeiten meiner Stimme ausnutzen konnte, was dann auch dazu führte, dass ich spürte, dass ich eigentlich ein vergangenes Bühnen-Ich von mir zu kopieren begann und gar nicht als diejenige Sängerin auf der Bühne stehe, die ich jetzt bin. Mit der Vorstellung, dass meine Karriere hoffentlich noch ein paar Jahrzehnte dauern wird, war das eine ziemlich beunruhigende Erfahrung.
- M&T: Als Sängerin spielen Sie nun eigentlich immer eine Rolle, sogar im Konzert.
- ALR: Aber ICH spiele diese Rolle, ich muss authentisch sein können, weil ich sicher bin, dass man Menschen nur berühren und in den Bann ziehen kann, wenn man authentisch ist. Wenn man sich nicht wirklich zu Hause fühlt in dem Fach, das man singt, dann kann das nicht wirklich funktionieren. Und dann war zu Beginn der Corona-Zeit der Kalender natürlich leer gefegt, und ich sagte mir: Wenn nicht jetzt, wann dann!
- M&T: Also eine bewusste Entscheidung. Was passiert da genau, wenn man seine Stimme auf ein neues Fach einstellen will?
- ALR: Es ist tatsächlich eine komplette technische Umstellung. Wie ein Radio, das man auseinandernimmt, neu zusammenbaut und hofft, dass am Ende nicht ein Teil übrig geblieben ist (*lacht*). Das ist natürlich auch ein immenses Risiko, das man mit einer solchen Entscheidung eingeht: Man weiss nicht, wie die Stimme danach klingen wird. Es ist nicht so, dass man einfach ein paar Mezzo-Partien aussucht und übt und dann die Stimme auch nach Mezzo klingt. Ich habe ein halbes Jahr lang dreimal die Woche mit meiner Lehrerin gearbeitet und hauptsächlich technische Übungen gemacht. Ich habe auch meine ganz Atmung umgestellt. Am Anfang konnte ich jeweils kaum aufstehen, weil ich Muskelkater an Bauch und Rücken hatte.

«BRAHMS WAR EIN FLINKER, KLUGER, AGILER MENSCH»

Anna Lucia Richter über ihre CD mit Liedern von Johannes Brahms

- M&T: Ihre Brahms-CD ist ein eigentliches Konzept-Album geworden mit Themen wie Dämmerung und Vergänglichkeit. Eine eigentlich sehr romantische Idee.
- ALR: Zuerst einmal ist Brahms der perfekte Lied-Komponist für eine erste Lieder-CD als Mezzosopran, weil er diese dunklen Register auch sehr gemocht hat, wie wir das auch an seinen Werken für Bratsche sehen. Und da ich mich jetzt die ganze Zeit mit Farben beschäftigt habe, sind mir diese Hell-dunkel-Kontraste überall in der Musik besonders aufgefallen. So ist der rote Faden dieser CD entstanden: Lieder der Dämmerung, des Ungewissen, auch metaphorisch, Lieder über Zustände zwischen Leben und Tod.
- M&T: Ich kann mir vorstellen, dass es nicht schwer war, bei Brahms zu diesem Thema Repertoire zu finden?
- ALR: Überhaupt nicht, es war die Qual der Wahl. Wir hätten mit unseren Favoriten drei CDs füllen können. Es war ein schmerzhafter Prozess des Aus-sortierens. Aber es ist ja vielleicht nicht die letzte Brahms-Aufnahme, die ich in meinem Leben machen darf.
- M&T: Beim Hören fallen tatsächlich sehr viele dunkle, leise und verschattete Regionen in den Interpretationen auf.
- ALR: Das Dunkle wirkt ja aber auch nur, weil es immer wieder Lichtpunkte dazwischen gibt. «Dort in den Weiden steht ein Haus» zum Beispiel ist geradezu keck. Oder auch in den anderen Volksliedern wie im «Wiegenlied» oder im «Sandmännchen» gibt es sehr helle Farben. Ich finde, im Lied sind alle Farben erlaubt, weil es ein reines Geschichten-Erzählen ist. Natürlich gibt es bewegende musikalische Linien, aber der Ausgangspunkt ist immer der Text. Und gerade bei Brahms, der ja eine unglaubliche Leseratte und sehr interessiert war an Gedichten, da spielt der Text eine sehr grosse Rolle. Dieses Geschichten-Erzählen verlangt einfach nicht nur die schönen Farben, sondern auch hässliche oder besondere, um alles darzustellen. Wenn man zum Beispiel das «Sandmännchen» hört, mag man sagen, die Stimme klinge verhaucht: Aber es ist eine Geschichte: Ich sitze am Bett eines Kindes, das ich zum Einschlafen singen will, dann werde ich nicht meine grosse, runde Opernstimme auspacken, sondern dann geht es fast ums Flüstern, darum von Strophe zu Strophe rückwärts aus dem Zimmer zu schleichen, ohne auf einen Lego-Stein am Boden zu treten.
- M&T: Ein schönes Bild. Brahms geht ja aber auch oft über das Erzählen der Gedichte hinaus und findet eigene musikalische Stimmungen oder reflektierte Kommentare. Dazu machen Sie in Ihrem Booklet-Text ja auch einige interessante Bemerkungen.
- ALR: Deswegen versuche ich, wenn ich neue Lieder lerne, erst einmal nur den Text für mich zu lesen und zu sprechen und herauszufinden, welche Emotionen ich damit verbinde. Erst dann vergleiche ich, wie der Text mit der Musik des Komponisten zusammen wirkt. So spürt man deutlicher, wie der Komponist diesen Text verstanden hat, und kann vergleichen, ob man ähnliche Empfindungen zu diesen Worten entwickelt hat.
- M&T: Sind Sie da auch schon überrascht worden?
- ALR: Oh ja, und das liebe ich, das ist so spannend! Und dann kommt dazu noch die Klavierbegleitung, die vielleicht noch einen eigenen Kontrapunkt beisteuert. Bei Mahler zum Beispiel ist es oft so, dass die Ironie in der Gesangslinie allein kaum spürbar ist, sondern erst durch die Begleitung in dieses Licht gerückt wird. Und das gibt es auch bei Brahms, vor allem in den Strophen-Liedern, denen er durch die Begleitung eine Entwicklung gibt. Das ist eine seiner grossen Stärken. Immer wieder liest man, Brahms habe qualitativ nicht so hochstehende Texte zum Vertonen ausgewählt und einen Bogen um die wirklich grossen Dichter gemacht. Ich glaube, das Gegenteil ist wahr: Brahms war so klug im Umgang mit Texten, dass er wusste, wie er mit seiner Musik solche Gedichte aufwerten konnte.
- M&T: Vielleicht gab es auch eine gewisse Scheu, weil Goethe und Schiller von Schubert und Schumann schon so meisterhaft vertont worden waren.
- ALR: Brahms hat wenige Texte von Goethe vertont, vielleicht weil er erkannt hat, dass diese Gedichte allein so vollendet sind, dass sie einfach keine Musik benötigen, dass ihre Kunst schon vollendet ist. An Selbstbewusstsein hat es Brahms eigentlich nicht gemangelt. Er hat gerne auch Texte ausgewählt von Ludwig Hölty oder August von Platen, die zu seiner Zeit sehr hoch angesehen waren, und die von allen möglichen Zeitgenossen schon vertont worden waren. Man sollte immer im Hinterkopf behalten, dass Brahms nicht dieser bärtige Opa war, wie er von späten Bildern bekannt ist. Brahms war ein Lebemann, ein flinker, kluger, agiler Mensch, und nicht dieser alte Nikolaus, den man immer noch manchmal mit ihm in Verbindung bringt.



Brahms Lieder. Anna Lucia Richter (Mezzosopran), Ammiel Bushakevitz (Klavier). Pentatone PTC 5186 986

- M&T: Also ein immenses körperliches Training, vergleichbar einem Spitzensportler?
- ALR: Ja, durchaus. Ich war ja vorher kein grosser lyrischer, sondern eher ein leichter Sopran. Im Mezzo-Fach braucht man im Vergleich dazu körperlich viel mehr Unterfütterung, um die Tiefe zum Klängen zu bringen. Da kommt vieles von sehr viel weiter unten aus dem Körper, und das sind Muskeln, die bei mir einfach viel zu wenig trainiert waren. Ich habe mehrere Monate sehr hart gearbeitet.
- M&T: War das fast wie am Anfang eines Gesangsstudiums?
- ALR: Schon, aber es geht natürlich schneller, weil ich aus Erfahrung schon viel besser wusste, was und wie ich arbeiten muss. Ich musste nicht suchen, ich wusste ja, wie es funktionieren wird. Aber die Arbeit musste ich dennoch tun. Man kann da keine Schritte überspringen. Manipulieren ist verboten, ich musste meine Stimme in Ruhe wachsen lassen. Es war zum Beispiel nicht klar am Anfang, ob ich die Alt-Partien von Bach würde singen können. Und ich habe mich dann unglaublich gefreut, als sich abzeichnete, dass das gehen wird, weil ohne Bach würde ich eigentlich nicht singen wollen. Meine erste «Matthäus-Passion» als Mezzo letzten Frühling in der Thomaskirche mit dem Blick auf Bachs Grab, das war wirklich das grösste Glück, das ich mir vorstellen konnte.
- M&T: Und umgekehrt: Kein Bedauern über Lieblingspartien, die nun nicht mehr gehen?
- ALR: Nein. Natürlich ist es schade, dass Haydn in der «Schöpfung» keine Alt-Partie komponiert hat. Dieses Werk musste ich jetzt wirklich abgeben. Aber das Sopran-Solo in Mahlers vierte Sinfonie zum Beispiel, das habe ich wohl 60 Mal gesungen, mit allen grossen Dirigenten, die ich mir hätte wünschen können. Ich bin mit dem Stück gross geworden, habe auch viel darin gelernt, mit so unterschiedlichen Dirigenten wie Haitink, Currentzis, Gergiev, Paavo Järvi oder Hrusa. Das letzte Mal habe ich die Partie schon als Mezzo gesungen mit Klaus Mäkelä, das war ein schöner Abschied. Ich kann sie gut loslassen, umso mehr, als ich sie jetzt einfach durch Mahlers zweite Sinfonie ersetzen kann.
- M&T: Und Mahlers Lieder bleiben ja ohnehin.
- ALR: Genau, die singe ich jetzt einfach in der mittleren Lage. Ich muss dem Repertoire nicht nachtrauern, es gibt genug sehr schöne neue Sachen.
- M&T: Sie haben es schon angesprochen: Cenerentola oder Carmen, das ist der Weg, der nun vor Ihnen liegt?
- ALR: Genau. Oder Octavian. Von daher bin ich froh, dass das so gelaufen ist, auch dank meiner Lehrerin in Tel Aviv, Tamar Rachum, ohne die ich diesen ganzen Prozess nicht gewagt hätte. Ich hatte davor mehrmals mit Elisabeth Kulmann telefoniert, die den gleichen Weg gemacht hat. Diese Gespräche waren sehr ermutigend für mich. Anne Sofie von Otter übrigens hat auch als Sopran angefangen. Und so wusste ich, dass es grundsätzlich funktionieren kann. Und jetzt sehe ich, dass sich meine Erwartungen sogar übertroffen haben, und dass sich meine Stimme jeden Tag dafür bedankt, dass ich sie so sein lasse, wie sie eigentlich ist. Die Tiefe wird sonorer und runder, und wenn die Höhe aus dieser Tiefe entstehen darf, wird sie auch viel freier.
- M&T: Die helle Leichtigkeit aber verliert sich dann doch?
- ALR: Das gehört zu diesem Fach. Natürlich ist die Höhe nicht mehr so leicht, sondern hat mehr Schmackes, mehr Wumms (*lacht*).
- M&T: Gab es Phasen, in denen sie Ihrer Stimme gar nicht mehr so richtig getraut haben? Die Stimme ist ja etwas sehr Persönliches. Ein Geiger kann ein Instrument wechseln, wenn er nicht zufrieden ist. Das geht nicht mit der Stimme.
- ALR: Auch Geiger, die nach langer Zeit ihr Instrument wechseln, sind erst mal unsicher. Am Anfang musste ich einige Monate experimentieren, herausfinden, wie weit ich gehen kann und darf. Deswegen ist es so wichtig, dass man durch einen guten Lehrer betreut wird, der diesen Prozess von aussen beurteilt.
- M&T: Und das ging über Skype?
- ALR: Eigentlich war geplant, dass ich einen Monat in Tel Aviv bleiben würde. Aber wegen Corona hiess es nach wenigen Tagen: Es geht der letzte Flieger nach Österreich, und ich musste Hals über Kopf abreisen. Zuerst war ich sehr frustriert, aber wir haben uns entschieden, es über das Netz zu versuchen. Mit einem Anfänger wäre das nicht gegangen. Aber weil ich als Sängerin schon ausgebildet war, konnte ich verbalisieren und übersetzen, wie sich die Prozesse in meinem Körper und in meiner Stimme anfühlten.
- M&T: Oft, wenn man mit Sängerinnen und Sängern spricht, stellt man fest, dass sie nicht immer so genau wissen, was sie eigentlich tun.
- ALR: Ich habe vor dieser Umstellung vieles auch nur intuitiv gemacht, auch weil ich sehr früh mit dem Singen angefangen habe. Mit neun hatte ich meine ersten Gesangsstunden, mit elf ersten Unterricht bei Kurt Widmer in Basel, mit dem ich dann zwischen 13 und 16 sehr intensiv gearbeitet habe. Wenn man so jung mit Singen beginnt, lernt man vieles intuitiv. Die technischen, anatomischen, theoretischen Fragen habe ich erst jetzt so richtiggestellt, und dadurch habe ich jetzt die Gesangstechnik zusätzlich im Erwachsenen-Denken noch einmal neu abgespeichert. Das ist natürlich auch ein grosser Vorteil, wenn man selber unterrichtet, weil man so fundamentaler formulieren kann. Die grosse Herausforderung beim Singen ist ja, dass wir es mit dem Körper zu tun haben, der sehr individuell ist, und dass man das Instrument nicht sehen kann. Es besteht deswegen die Gefahr, dass man als Lehrer esoterisch wird und sich nur noch in Gefühlen und Bildern ausdrückt, was toll ist, weil Bilder sich sehr direkt auf die ganze Körpereinstellung auswirken können. Aber ich glaube, dass Singen keine Religion ist, sondern ein Handwerk. Und das lässt sich lernen mit Fleiss und Ausdauer. Ob man dann ein

Meister darin wird, das steht wieder auf einem anderen Blatt. Aber bis zu einem gewissen Punkt kann jeder Mensch singen lernen.

M&T: Haben Sie schon angefangen mit Unterrichten?

ALR: Ja, zusammen mit dem Pianisten Ammiel Bushakevitz gebe ich Meisterkurse. Wir pflegen das gerne in Kombination mit einem Liederabend, und am nächsten Tag veranstalten wir einen Meisterkurs. Das mache ich sehr gerne.

M&T: Müsste man Kurt Widmer vorwerfen, dass er nicht gemerkt hat, dass Sie eigentlich kein Sopran sind?

ALR: Dafür war ich viel zu jung! Ausserdem war ich in der Zeit auch wirklich ein hoher Sopran. Die Stimme ist das Organ im Körper, das als letztes vollständig ausgebildet wird. Erst mit Ende zwanzig Anfang dreissig ist die Stimme erwachsen. Kein Geiger würde sein gesamtes Studium auf einer halben Geige spielen. Bei uns Sängern aber ist es tatsächlich so, dass ein grosser Teil unserer Ausbildung eigentlich auf einem nicht vollständig ausgewachsenen Instrument stattfindet.

M&T: Ist das der Grund, warum manche Karrieren scheitern oder ganz schlimme Phasen durchmachen?

ALR: Ich denke schon. Natürlich ist es so, dass sich die Stimme immer weiter entwickelt. Wir wachen eigentlich jeden Tag ein Stück weit mit einer neuen Stimme auf. Damit muss man umgehen lernen. Aber ich bin sicher, dass es gerade in unserer schnelllebigen Zeit immer wieder Sängerinnen und Sänger gibt, die in den Himmel gelobt werden und ganz jung die grössten Partien singen. Das muss nicht tödlich sein, die Stimme ist in diesem Alter noch sehr flexibel. Kinder können im Spagat stundenlang am Boden sitzen und ein Buch lesen. Und so ist die Stimme in der Zeit eben auch unglaublich belastbar, auch über ihr eigentlich normales Level hinaus. Erst wenn die Stimme ausgewachsen ist, zeigen sich ihre Stärken und Schwächen, aber da steht man oft schon mitten in der Karriere. Und dann kommt halt die Frage, wie man damit umgeht, dass einfach nicht alles möglich ist. Selbst eine Edita Gruberova hat noch einmal mitten in ihrer Karriere ihre Technik noch einmal von Neuem aufgebaut.

M&T: Das heisst, dass man sich eigentlich erst mit 30 so richtig seinen Platz im Opernbetrieb erobern kann und die Partien kennt, die man seiner Stimme erlauben darf?

ALR: Genau, da beginnen dann die goldenen Jahre eine Sängerkarriere. Wenn man sich stimmlich mit Mitte dreissig noch nicht gefunden hat und hundertprozentig wohlfühlt, dann ist etwas nicht in Ordnung. Es hängt aber auch vom Fach ab: Ein grosser dramatischer Sopran wird erst mit Mitte dreissig wirklich in den goldenen Jahren ankommen, ein leichter Koloratursopran vielleicht schon Mitte zwanzig. Die grossen tiefen dramatischen Männerstimmen sind noch später erst richtig ausgewachsen. Das liegt nicht nur an der Stimme selbst, sondern auch am Körpergefühl an sich. Wenn wir singen, sind wir

immer mit unserem Körper verbunden. Ich kenne aber fast keine Frau, die mit Anfang 20 schon ein wirklich selbstbewusstes weibliches Körpergefühl hat. Natürlich sind wir rein biologisch erwachsen, aber sich selbst als Frau und nicht als Mädchen zu empfinden, braucht meistens mehr Zeit.

M&T: Dem stehen die Schönheitsideale unserer Zeit entgegen, dass man gerade auch als Frau auf der Opernbühne immer jünger und schöner aussehen soll.

ALR: Das sind gesellschaftliche Idealvorstellungen. Mit Biologie hat das nichts zu tun. Natürlich gibt es sehr schöne, sehr weibliche Frauen auch mit zwanzig, aber dass man im eigenen Körper ankommt, sich selber akzeptiert wie man ist, und sich auch von diesen gesellschaftlichen Schönheits-Idealen befreit, ist ein Selbstfindungsprozess, der seine Zeit braucht. Dieses Selbstbewusstsein entwickelt man meistens erst mit dreissig, und das macht natürlich auch etwas mit der Stimme. Da kann eine Weiblichkeit entstehen, die man selber akzeptiert und die dann auch nur so vom Publikum akzeptiert werden kann. Interessant finde ich, dass es zum Beispiel viele Lehrer gibt, die einen grossen Bogen um die reine Bruststimme bei Frauen machen. Also dieses wirklich rohe, tiefe Singen, das ziemlich verrucht klingt, und das man auf der Bühne eigentlich nie braucht. Aber es ist wichtig, diese Farbe im Unterricht und beim Üben auszuprobieren. Wie soll ich sonst meine Farben mischen und Übergänge gestalten, wenn ich mich nicht einmal traue, zu schauen, was meine Stimme auch noch hergeben kann?

M&T: Dieses Register brauchen Sie auf der Bühne nie, sagen Sie. Es könnte ja auch reizvoll sein, gerade für Komponisten von heute. Wird das manchmal verlangt?

ALR: Eher wenig, und wenn, dann ist es oft kombiniert mit unglaublich hohen Stellen. Die meisten Komponisten von heute schreiben mit einem riesigen Ambitus und verstehen nicht, dass eine Stimme nicht im ersten Takt ein hohes E und im nächsten ein tiefes E singen kann. Das geht vielleicht in Ruhe zu Hause, aber mit Adrenalin im Blut und für ein Publikum, dass diese Töne auch in der zehnten Reihe noch hören soll, wird es schwierig.

M&T: Ich finde spannend, was Sie über die Entwicklung des Selbstbilds sagen. Dem stehen die Erwartungen von Regisseuren und auch vom Publikum nach jugendlicher Schönheit entgegen.

ALR: Mit 30 oder auch 40 kann man auch noch eine schöne und erotische Frau sein und kann das vor allem auch spielen. Eine Carmen muss keine 19-Jährige sein. Sie ist vielleicht auch deshalb so anziehend, weil sie sehr genau weiss, was sie will und wer sie ist. Mag sein, dass in der Zeit, in der dieses Bild entstand, jüngere Frauen angedacht waren. Die Barbarina bei Mozart ist 13, die Susanne 16 und die Gräfin 18. Das kann man ja auch nicht wörtlich nehmen. Ich bin sicher, dass es nur Pluspunkte für die Rollengestaltung gibt, wenn diese Partien auch von selbstbewussten Frauen gesungen und gespielt werden. Wenn eine 50-Jährige eine Carmen singt,



«Bis zu einem gewissen Punkt kann jeder Mensch singen lernen.»

ist das natürlich verschieden von einer 30-Jährigen. Aber es kann genauso fantastisch sein und wirkt vielleicht in einer individuellen Rollengestaltung noch überzeugender.

M&T: Dann fragen wir doch gleich nach der Carmen. Gibt es schon Pläne dafür?

ALR: Nein, nicht konkret. Ich habe ihre Arien schon als Zugabe gesungen, auch mit Orchester. Aber jetzt kommt erst mal die *Périchole* in Wien und dann stehen der Händel-Sesto und Mozarts *Idamante* auf dem Plan.

M&T: Den Mozart-Partien und auch der Barockoper bleiben Sie also treu?

ALR: Auf jeden Fall. Was als Mezzo besonders Spass macht, sind die Hosenrollen. Meine erste Partie als Mezzo war der Hänsel. Ich war sehr aufgeregt, wie es sein würde, einen Jungen auf der Bühne zu spielen. Und es hat so viel Spass gemacht! Deswegen freue ich mich auch auf Sesto und *Idamante*. Man ist dann schauspielerisch noch viel weiter vom eigenen Ich entfernt, was noch ganz andere schauspielerische Möglichkeiten bietet.

M&T: Im Januar singen Sie die *Périchole* in Offenbachs Operette am Theater an der Wien. Nikolaus Habjan mit seinen Puppen wird inszenieren. Eine spezielle Herausforderung?

ALR: Die Operette ist noch mal eine eigene Welt. Wir haben sehr viel Dialog, das ist auch ganz neu und sehr spannend für mich. Es gibt eine ganz neue Fassung mit einer Sprache von heute. Wir spielen im Museumsquartier mit Verstärkung für die Dialoge, und damit können wir mit normaler, und nicht mit dieser künstlichen Opernstimme sprechen.

M&T: Als einer der wenigen Künstlerinnen in der Klassik-Welt trauen Sie sich, zu improvisieren. Wie kam es dazu?

ALR: Mit dem Pianisten Michael Gees, der bekannt dafür ist, dass er gerne improvisiert, habe ich damit angefangen. Wir haben das auch auf unserer CD mit

Schumanns «Liederkreis» op. 39 gemacht, neben den wir Volkslieder von Brahms und Extempores, wie wir sagen, über Gedichte von Eichendorff gestellt haben. Ich mache das gerne, jetzt nicht mehr so häufig, aber es ist schön und wichtig für mich, weil es den Blick auf fremde Vertonungen noch einmal verändert, wenn man selber in die ad hoc-Vertonung geht. «Der alte Garten» zum Beispiel ist eines der schönsten Eichendorff-Gedichte, die ich kenne, und ich glaube, es wurde auch von keinem Komponisten vertont. Wunderbar sind auch Texte vom Barockdichter Andreas Gryphius.

M&T: Eine üppige, lebenspralle Sprache.

ALR: Sehr, ja, aber auch klug und berührend. Ein Gedicht heisst «Die Hölle» und besteht nur Ausrufen. Das ist stimmlich fast schon gefährlich. Ein anderes, eines der schönsten für mich, heisst «Betrachtung der Zeit». Das ist unglaublich weise und einfach wunderschön, das haben wir oft improvisiert. Und dabei ist das Schöne, dass man die Atmosphäre des Moments, des konkreten Raums und des Publikums in solchen Improvisationen noch einmal besonders intensiv spürt.

M&T: Sie haben mit Ammiel Bushakevitz gerade eine CD mit Liedern von Brahms veröffentlicht (*siehe Kasten*). Wie sehen Ihre weiteren CD-Pläne aus?

ALR: Es gibt viele Pläne. Ich werde wahrscheinlich nächstes Jahr drei ganz unterschiedliche CDs aufnehmen, eine mit grossem Orchester, eine kammermusikalische und eine Lied-CD. Da das alles noch nicht fertig geplant ist, darf ich nicht weiter darüber sprechen. Neben meinen Opern-Engagements gebe ich Orchesterkonzerte – unter anderem in Tokyo – mit Mozart-Arien: *Dorabella*, *Sesto*, *Cherubino* und auch noch ein bisschen *Zerlina*. Die liegt zwischen den Fächern und bleibt vielleicht noch in meinem Repertoire. Das ist schön, aber es ist nicht die allerwichtigste Partie in meinem Herzen. Liederabende habe ich ebenfalls in Japan und zum Beispiel auch im Concertgebouw Amsterdam. Und dann steht mein Debüt bei den Wiener Philharmonikern unter Franz Welser-Möst an: Da darf ich die «Matthäus-Passion» singen.