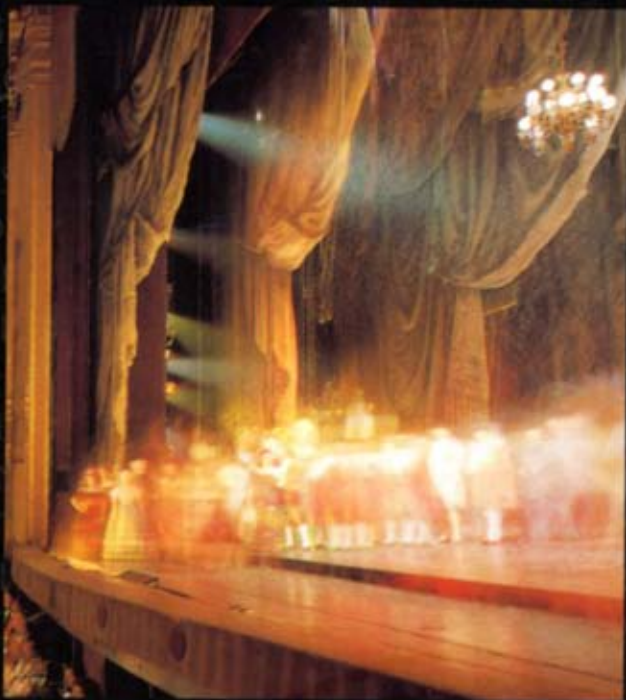


DAS
OPERNGLAS

DIE INTERVIEWS

Einblicke der großen Stars in die Welt der Oper



Highlights aus 20 Jahren

1980-2000

Eva Marton

*18.6.1943



Frau Marton, lassen Sie mich mit einem Zitat beginnen: „...eine bizarre Frau mit einer sehr guten Seele im Grunde, unbegreiflich, launisch, herrisch, und dabei doch sympathisch...“

Soll ich das sein? Naja, schauen Sie: Jeder ist halt einmal unbeherrscht, das ist doch sehr menschlich.

Das Zitat stammt von Hugo von Hofmannsthal, und er umschreibt mit diesen Worten den Charakter der Färberin.

Oh ja, ich erinnere mich. Das haben Sie in dem Briefwechsel mit Richard Strauss gefunden, nicht wahr? Das ist ein sehr schönes Zitat. Sagen Sie es bitte noch einmal.

„Eine bizarre Frau...“

Stimmt.

„...mit einer sehr guten Seele im Grunde...“

Eine sehr gute Seele!

„...unbegreiflich...“

Unbegreiflich, weil die ganze Welt sie nicht versteht.

„...launisch...“

Und deshalb launisch, weil die anderen sie nicht verstehen. Sie bekommt keine Liebe.

„...herrisch...“

...weil die Menschen, die um sie herum sind, nicht auf demselben Niveau sind. Ich spreche natürlich von Barak. Er hat mental nicht dieselbe Höhe, er ist nur gutmütig und fleißig. Das bedeutet noch längst nicht, dass er ein interessanter Mensch für eine Frau ist. Für eine Frau muss ein Mann schon etwas mehr zeigen, ihr mehr geben können.

„...aber doch sympathisch.“

Wir haben eben nicht nur eine Seite. Und das ist das Menschliche an uns.

Sie singen in Berlin die Färberin erstmals wieder nach den umjubelten Auf-

führungen bei den Oster- und den Sommerfestspielen in Salzburg.

Ja, die Rolle war eigentlich immer mehr der Wunsch von Sir Georg Solti als meiner. Dazu hat er mich schon seit Mitte der 80er-Jahre zu überreden versucht. Erst sollte das 1989 in Salzburg kommen, das musste verschoben werden, und ich habe dann in dem Jahr die Elektra unter Abbado gesungen. Als ich mich mit Solti dann auch nicht über die Termine für die Schallplattenaufnahme einigen konnte, dachte ich schon, er macht nie wieder etwas mit mir. Er hatte nämlich von mir verlangt, dass ich dafür meine Premiere von »La forza del destino« in Wien zurückgebe, und Direktor Drese wollte mich auch freigeben, aber das war gerade die Rolle, an der mir so viel liegt. Aber als wir dann in London zusammen »Elektra« gemacht hatten, hat Maestro Solti mir noch einmal die Färberin angetragen, und da konnte ich wirklich nicht mehr Nein sagen.

So seltsam das klingt, aber ich habe diese Rolle fast 20 Jahre „studiert“. Solange habe ich nämlich die Kaiserin gesungen. In unzähligen Produktionen rund um den Globus. Und da gibt's vor allem im zweiten Akt lange Passagen, in denen ich nichts zu tun habe. Also, was macht der aufmerksame und musikalische Mensch? Er beobachtet, hört, betrachtet, was die Kollegin da so macht. Ganz unschuldig war ich bei diesem Debüt denn doch nicht mehr. Ich finde, man sollte das ganze Werk bedeutend mehr in Richtung Kammermusik entwickeln. Aber heutzutage muss immer alles laut sein. Vor allem die Orchester. An Richard Strauss' Wort von der „Elfenmusik“ denkt doch heute keiner mehr.

Sie haben das einleitende Zitat sofort auf sich bezogen. Zudem erklären Sie in Interviews, auf der Bühne letztlich niemals jemand anderes sein zu können als Sie selbst. Und wenn man Ihre intensiven Rollenporträts erlebt, vermutet man tatsächlich eine starke Identifikation mit den Rollen. Wo setzen Sie Ihre eigenen Grenzen, um sich bei diesen schwierigen Charakteren emotional nicht zu verlieren?

Natürlich will ich mich immer in jede Rolle total hineinversetzen. Aber ich darf nicht versuchen wollen, jedes Mal hundertprozentig mich selbst auf die Bühne zu stellen. Ich habe inzwischen nach all den Jahren so viele Gesichter, dass ich mich manchmal, wenn ich allein zu Hause bin, suchen muss. Und dann frage ich mich: Wo ist die ursprüngliche Eva, die neugierige, die einfache, die naive? Bei so vielen Rollen habe ich oftmals das Gefühl, meinen eigenen Charakter zu verlieren. Es ist ein bisschen wie ein Spiel im Spiel. Und das kann manchmal sehr, sehr gefährlich sein. Aber Gott sei Dank habe ich einen sehr normalen Ehemann, der mich immer wieder auf den Boden zurückholt. Manchmal reicht auch ein Blick aus den Augen meiner Tochter, um mir die Erinnerung an früher wiederzugeben. Das sind für mich wunderbare Reflexionen, denn sie kommen durch mein Kind von mir. Und deshalb kann ich es sehr gut verstehen, wenn die Färberin unter ihrer Kinderarmut so leidet. Wäre sie mit diesem Glück gesegnet, wäre die Welt für sie in Ordnung und voller Schönheit. Aber das hat sie nicht erreicht, „dritthalb Jahr“. Und deswegen ist sie verbit-

tert. Ich würde gerne zeigen, dass die Berührungen zwischen Barak und seiner Frau schon die ganze Zeit da sind. Wenn zwei Menschen sich lieben und sich körperlich nah kommen, entsteht eine Vibration zwischen ihnen. Es ist eine magnetische Kraft zwischen dem Färber und seiner Frau, doch plötzlich verliert Barak durch seine Müdigkeit dieses menschliche Gefühl, fällt der eine Magnet aus.

Richard Strauss hat selbst eingesehen, dass »Die Frau ohne Schatten« schwer zu besetzen ist. Sie haben inzwischen mit der Kaiserin zahlreiche, aber auch mit der Färberin hinlänglich Erfahrungen sammeln können – wo liegen für Sie persönlich die Schwierigkeiten dieser beiden Partien?

Mit der Kaiserin hatte ich eigentlich nie wirklich ein Problem. Viel schwieriger war es für mich, ein solches Fabelwesen auf die Bühne zu stellen. Den einzigen wirklich komplizierten Ton, das D am Anfang, erreicht man – oder eben nicht. Oder man lässt ihn aus. Das haben Leonie Rysanek und viele andere auch so gemacht. Aber das ist eigentlich kein wirkliches Problem. Anspruchsvoll ist natürlich insbesondere die Höhe und vor allem die sehr schwere Traumszene im zweiten Akt – das ist schon hochdramatisches Fach, und doch muss man die Stimme ganz leicht führen.

Bei der Färberin eigentlich dasselbe: auch hochdramatisch, aber im Ganzen etwas tiefer; schwere Mittellage, aber die Virtuosität muss da sein. Und nach der schweren Mittellage kommen am Ende des zweiten Aktes diese großen Töne.

Wenn man Ihre Karriere betrachtet, scheinen Sie aber bei Ihrer Rollenauswahl sehr gut beraten gewesen zu sein.

In der heutigen Zeit denken leider sehr wenige Dirigenten und Regisseure für einen Sänger, welche Partie gut oder schlecht für einen ist. Das muss man in Verbindung sehen mit dem, was gut oder schlecht ist für die Theater. Heute engagiert man immer nur für eine Produktion, ohne daran zu denken, was nachher sein wird. Da niemand mehr hilft, muss man sich als Sänger selbst entwickeln. Und so eine Zeit, wie ich sie zwischen 1972 und 77 in Frankfurt erlebt habe, ist leider vorbei. Damals hat man sich noch solche großartigen Sänger „gezüchtet“ – wie Agnes Baltsa, Ileana Cotrubas, Anja Silja...

Wie betrachten Sie selbst Ihre künstlerische Entwicklung? Welche Ereignisse und Einflüsse, aber auch Hindernisse gab es auf diesem Weg?

Es ist eine Entwicklung, eine natürlich gewachsene Sache. Was für mich wichtig war? Ich glaube, jede Rolle war wichtig, jedes Theater war wichtig und jeder Abend, an dem ich von mir selbst oder von anderen gelernt habe. Meine richtige Karriere hat in Europa mit »Turandot« angefangen, 1983, also ziemlich spät. In Amerika hatte ich schon 1981 mit »Die Frau ohne Schatten« an der Met, dann später dort mit der Gioconda, der »Tannhäuser«-Elisabeth und der »Fidelio«-Leonore den großen Sprung gemacht.

Ich wollte gern auf ein sog. Schlüsselerlebnis zu sprechen kommen. Vielleicht können wir die »Turandot« so nennen.

Ja, ich habe ein paar Partien in meinen Händen, mit denen ich besondere Türen aufmachen kann. Solche Rollen waren beispielsweise in der Anfangszeit die Tosca oder auch die Kaiserin in »Die Frau ohne Schatten« und dann Turandot. Vom ersten Augenblick war die Turandot „meine“ Rolle. Ich habe sie gesungen, ohne daran irgendetwas wirklich arbeiten zu müssen. So etwas habe ich auch mit Tosca und Rodelinda von Händel erlebt. Jeder Sänger erlebt das mit etwa fünf oder sechs Partien. Sie „passen“ mit all ihren Sprüngen, Höhen und Tiefen wie ein Handschuh. Und man denkt: „Der Komponist hat es für mich geschrieben!“

Wie würden Sie Ihre Elektra charakterisieren? Was bedeutet sie stimmlich für Sie?

Ich muss diese Rolle einfach zu meiner Stimme passen lassen. Zu dem, was ich als spezielle Eigenschaften habe. Ich kann nicht schauen, was andere gemacht haben. Ich will wie bei meiner Brünnhilde versuchen, die vielen schönen lyrischen Passagen mehr herauszubringen, die vielen Farben, den silbrigen Klang, die Gegensätze zwischen den Ausbrüchen und den ganz zurückgenommenen Passagen. Oder zum Beispiel in der Szene mit Klytämnestra, wenn Elektra fragt: „Lässt du den Bruder nicht nach Hause?“: absolut ohne Dynamik wie die Frage: „Hast du die Socken gekauft?“, das ist schon ein Schritt vorwärts, nicht immer dieser Hass, diese Erregung. Oder in der schweren Mittellage, dem Recitativo. Da kommen meine Fedora- oder Gioconda-Erfahrungen zum Tragen. Stellen wie „Ich bin das hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon, Elektra heiß ich.“ oder „Herold des Unglücks! Kannst du die Botschaft nicht austrompeten dort...“ usw., usw. Das ist italienisches Lamento. Ich unterscheide zwischen deutschem und italienischem Stil. Ich nehme das aus der ganzen Musikgeschichte heraus, und ich glaube, Strauss hat das auch so gemeint.

Ihre eigentliche Karriere hat in den USA begonnen. In welcher Weise unterscheidet sie sich von der in Europa?

Sicher gibt es Unterschiede. Einfach schon deshalb, weil das Publikum in Amerika ganz anders ist als in Europa. Das ist natürlich auch innerhalb Europas unterschiedlich. Wenn ich nach Süden gehe, nach Italien oder Barcelona oder sogar schon nach Wien, ist dort das Publikum viel temperamentvoller und geht mehr mit, und sie sind manchmal auch sehr viel besser vorbereitet, sie kennen den Text, sie verstehen, was ich singe. Ein schönes Beispiel war, als ich die Donna Anna in Zürich gesungen habe. Die Leute haben alles verstanden, sie haben bei Leporellos Arie gelacht oder über die spritzigen Dialoge zwischen Leporello und Don Giovanni. So etwas gibt es nicht überall. Und so glaube ich auch, dass das Publikum, das eben überall anders empfindet und reagiert, immer noch der entscheidende Faktor ist.

Teilen Sie eigentlich das allgemeine Vorurteil, dass es in den USA nur konservative Operninszenierungen gibt, das heißt also verstaubte Ausstattungsoptern?

Hier wird das vielleicht so beurteilt, weil dort Inszenierungen 16 oder 18 Jahre lang gespielt werden. Es ist ja bekannt, dass es in den USA keine staatlichen Subventionen gibt, das Geld kommt also immer von privater Seite, und wenn ein Stück 500 000 oder 600 000 Dollar kostet, dann wirft man es nicht so schnell weg, mit den Kleidern und den Bühnenbildern. Ich habe zum Beispiel an der Met »Gioconda« gesungen, und alle haben gesagt, warum machst du das, das ist ja eine uralte Inszenierung, das hat ja die Tebaldi schon 1966 gesungen. Ich habe gesagt, das macht nichts, ich habe einen schönen Rahmen und die Leute interessiert der Gesang und die Musik.

Zum anderen geht man in den USA auch schon sehr moderne Wege, wenn auch ganz anders als in Europa. Ich habe in Chicago eine »Frau ohne Schatten« gemacht, dafür hat es fast überhaupt kein Bühnenbild gegeben, sondern alles lief als vorher fertig produzierter Film auf einer Leinwand ab. Dieser Einsatz filmischer Mittel und Möglichkeiten scheint mir zeitgemäße Moderne zu sein. Der Zuschauer erhält eine Fülle von neuen optischen Eindrücken, er versteht besser, auch so komplizierte Stücke wie eben die »Frau«. So ein Filmobjekt erfordert natürlich vom Regisseur sehr viel Fantasie und Kreativität, um diesen dreistündigen Film nie langweilig werden zu lassen, da ist kein Leerlauf möglich wie manchmal in herkömmlichen Bühnenaufführungen. Für uns Sänger war besonders schwierig, auf einer fast kahlen Bühne zu spielen und sich dem Geschehen auf der Leinwand anzupassen. Die Opernhäuser in Amerika sind eben sehr darum bemüht, dem Zuschauer das Verständnis der fremdsprachigen Werke zu erleichtern.

Wenn ich mir Ihre letzte Saison ansehe, mit der spektakulären »Lohengrin«-Regie Peter Konwitschnys einerseits und andererseits dem wirklich erschütternden Debüt als Küsterin sowie den anstehenden Debüts als Kundry und Isolde – daraus erkenne ich eine sehr große Neugier, sowohl musikalisch als auch interpretatorisch.

Das ist wirklich etwas Schönes, und ich danke Gott dafür, dass ich diese Neugier noch habe.

Mit dieser lebhaften Neugier auf alles Neue stehen Sie im krassen Gegensatz zu einigen Kolleginnen, die gewisse Rollen, die sie sehr häufig gesungen haben, nur noch in Repertoirevorstellungen singen wollen, um jedes Risiko bei Neuproduktionen zu vermeiden.

Wenn ich an diesem Punkt wäre, würde ich mir sofort den nächstbesten Platz auf einem Friedhof suchen. – Mein Gefühl würde mir sagen, ich sei tot.

Sie haben gerade mit deutschen Regisseuren sehr erfolgreich zusammengearbeitet. Und dabei ist doch gerade das deutsche Regietheater so verschrieen, vorwiegend sängerfeindlich zu sein.

Das ist Unsinn. Ich habe wirklich schöne Produktionen gehabt, und wie Sie

richtig sagen, viele davon mit deutschen Regisseuren: Götz Friedrich, Harry Kupfer, Nikolaus Lehnhoff, Peter Konwitschny. Auch Kurt Horres hat mich mit seiner märchenhaften Produktion der »Frau« in Hamburg überzeugt. Leider hat es danach keine weitere Zusammenarbeit mehr mit ihm gegeben. Aber das liegt ein bisschen daran, dass auch oft immer wieder dieselben wenigen Leute engagiert werden. Das finde ich nicht richtig.

Gibt es bei Ihnen eine Kreativität in diese Richtung? Wollen Sie irgendwann selbst Regie führen?

Ich denke, das ist schon zu spät. Ich will nicht mit sechzig oder siebzig erst damit anfangen. Wenn ich einmal aufhöre zu singen, werde ich aber ganz bestimmt nicht zu Hause herumsitzen. Ich werde mich um den Nachwuchs kümmern und jungen Sängern helfen, ein bisschen die Augen und die Seele zu öffnen.

In fast allen Stimmfächern wird aus Mangel an geeigneten Sängerinnen oftmals unterbesetzt. Fühlen Sie sich, wenn Sie in so ein Umfeld geraten, mit Ihrer Stimme überbesetzt?

Ich habe mich nie überbesetzt gefühlt, denn ich wusste, dass es für meine Rollen richtig war. Es ist leider ein Zeitgeschmack, alles mit zu leichten Stimmen zu besetzen. Aber das ist eher ein Problem meiner Kollegen. Ich muss mich dann halt ein bisschen zurücknehmen und mein Temperament ein wenig zügeln.

Der negative Effekt ist leider, dass sich auch das Orchester zurücknehmen müsste, damit diese Sänger durch den Klang hindurchkommen. Aber das trübt erheblich den Klanggenuss. Diese Euphorie, dieser Rausch, den man erleben kann, speziell bei Strauss und Wagner, wird unterdrückt. Das tut der Oper nicht gut.

Im Grunde habe wir doch in allen Fächern die gleiche Situation: Weil es lange dauert, bis eine wirklich ausgereifte, große Stimme da ist, singt jeweils eine kleinere im größeren „Topf“. Das gilt ja nicht nur im deutschen Repertoire. Die Mimì singt die Desdemona, die Desdemona singt die Aida, und die Aida singt die Abigaille, und das alles, weil wir die Abigaille gerade nicht haben. Für uns Sänger ist das nicht nur deshalb ein Teufelskreis, weil es manchmal schwer oder unmöglich ist, bestimmt „Nein!“ zu sagen, sondern weil sich dadurch auch die Hörgewohnheiten des Publikums mit den Jahren verändert haben. Singt eine größere Stimme plötzlich die Aida, ist das Publikum zunächst gar nicht in der Lage zu erkennen, dass damit vielleicht ganz andere Schönheiten der Phrasierung, des längeren Atems möglich werden und diese eben an anderen Stellen zu Tage treten, als sie es bisher gewohnt waren. Dafür wird vielleicht die eine oder andere Passage nicht so weit zurückgenommen werden können, wie bei einer kleineren Stimme. Dass dies aber legitim sein kann, ist schon kaum mehr zu vermitteln. Hinzu kommt, dass eine kleinere Stimme, die zerbrechlicher wirkt, auch noch als sympathischer empfunden wird,

mehr Anteilnahme herausfordert. Ist so eine Stimme dann nach kurzer Zeit kaputt – die Beispiele kennen Sie sicher selber -, interessiert das keinen mehr, weil längst wieder neue „Opfer“ da sind.

Sie haben fast alle Ihre großen Partien auf Platte oder Video dokumentiert, und das, ohne jemals an einen Exklusivvertrag gebunden gewesen zu sein. Wie erklären Sie sich das?

Ich war glücklicherweise nie an einen solchen Vertrag gebunden. Ich sage immer, ich habe gerade noch den Schwanz zu fassen gekriegt, das letzte Stückchen einer „goldenen Zeit“ miterlebt. Jetzt sind Bürokraten am Werk, und ich kann kaum nachvollziehen, nach welchen Kriterien heute die Besetzungen für Aufnahmen zusammengestellt werden. Leider sitzen an oberster Stelle oftmals Leute, die es sich herausnehmen, bestimmte Künstler, die bei ihnen unter Vertrag stehen, nicht ernst zu nehmen, sie sogar ablehnen und mit Tricks zu „töten“ versuchen. Da werden Platten plötzlich vom Markt genommen mit der Behauptung, sie wären ausverkauft und nicht mehr lieferbar.

Im letzten Jahr konnten Sie ein triumphales Come-back an der Met feiern. Was geht Ihnen in einem derartigen Augenblick durch den Kopf?

Für mich selbst ist eigentlich nach so vielen Jahren die Angst vor solchen Momenten vorbei. Natürlich sieht das bei meinem Mann und bei meinen Freunden etwas anders aus. Aber ich wusste, als ich damals weggegangen bin, war ich auf der Spitze an diesem Theater. Die Salome, meine letzte Rolle dort, ist wunderbar gelungen. Als ich nun zurückgekommen bin, habe ich einiges mit anderen Augen gesehen – auch die Met hat sich verändert.

Bei meiner Rückkehr haben mir vor allem die „kleineren“ Leute positive Erfahrungen gebracht. Die Kostümschneiderei hatte meine Turandotkostüme aufbewahrt – sie keiner anderen Sängerin gegeben. Ebenso die Perücke, die Schuhe. Und es war eine sehr teure Produktion... Dann war es für mich natürlich eine Auszeichnung, eine Bühnenprobe zu bekommen. So konnte ich mich wieder auf die ganzen „Löcher“ vorbereiten, um nicht von einer dieser Brücken zu stürzen. Das schönste Kompliment erhielt ich, als ich auf der Bühne herumgeführt wurde und sich plötzlich die Statisten, die Ballettmädchen und sogar der ganze Chor um mich versammelten und sagten: „Unsere Prinzessin ist zurückgekehrt!“ Da hätte ich heulen können.

Aber es gab auch sehr komische Situationen: Als ich nach meinem Baldachin fragte, sagte man mir, den hätte man abgeschafft, weil eine andere Turandot da nicht hineingepasst hätte. Wir haben natürlich sehr gelacht, und plötzlich war es eine ganz normale Vorstellung.

Wenn ich aus Ihrem umfangreichen Kalender einige beliebige Vorstellungen herausgreife, so finden sich z.B. 1992 Auftritte, wo neben Ihnen einige der viel versprechendsten Sänger der jüngeren Generation zu hören waren: Deborah Voigt als

Chrysothemis, Vesselina Kasarova als Preziosilla, Bryn Terfel als Geisterbote. Verfolgen Sie die Entwicklungen im Opernbereich, die Karrieren anderer Sänger? Oder bekommt man davon als aktiver Künstler eher weniger mit?

Ich bin ganz ehrlich: In diesem Beruf bin ich sehr mit mir selbst beschäftigt, und das kostet so viel Zeit und Kraft, dass ich mich wenig um die anderen kümmern kann. Natürlich höre ich auch das eine oder andere über Kollegen, erlebe sie vielleicht selbst. Aber wirklich darum kümmern? Ich habe gerade noch Zeit für meine Familie, nur noch wenig für meine Freunde, doch wo bleiben meine Hobbys, meine Bücher? Wenn man sich nicht wirklich mit sich selbst beschäftigt, kann man auch nicht immer selbstsicher auf die Bühne gehen. Als ich angefangen habe, habe ich nicht danach geschaut, was die Caballé oder die Rysanek gemacht haben. Ich habe meine Arbeit gemacht. Es klingt natürlich wenig schmeichelhaft, wenn man das so sagt.

Wenn man sich historische Aufnahmen anhört, merkt man, dass sich die Sänger früher viel mehr Freiheiten herausgenommen haben. Sind Sie der Meinung, dass die Schallplatte heute zur sängerischen Disziplin beiträgt?

In gewisser Weise sicher. Nicht, weil ich eben selbst eine Sängerin von heute bin, aber ich halte die Auffassung, früher wäre so viel besser gesungen worden, für nicht unbedingt richtig, es ist eher das Gegenteil der Fall – vielleicht auch wegen der Schallplatte. Sie hat dazu beigetragen, dass ein Großteil des Publikums heute öfter, besser, genauer hört, eine größere Hörerfahrung, eine bessere Kenntnis der Stücke erlangt. Das verpflichtet den Sänger auch auf der Bühne heute zu größerer Perfektion. Ein fehlendes C wird heute sicher viel schneller als Makel empfunden werden.

Da man heute so gern in Kategorien denkt, werden die Namen großer Künstler oftmals auch leicht und vorschnell zum Etikett für junge Sänger, nicht zuletzt um deren Vermarktung voranzutreiben. Erst kürzlich wurde erneut eine junge Sängerin als „neue Callas“ gepriesen.

Wenn jemand behauptet, es gäbe eine „neue Callas“, ist das schon von Grund auf ein falscher Ansatz, denn es ist doch eigentlich ein sehr negatives Urteil: Maria Callas war groß in einer kurzen Episode. Aber ihr ganzes Leben ist ein derart erschreckendes Beispiel, dem eigentlich nie ein Sänger folgen darf.

Eine Mödl, das wäre ein Beispiel. Aber wer sagt heute schon: „Hier kommt die neue Mödl.“

Die Gespräche führten Elke Breves (erschieden in 6/ 1985), Jürgen Bartels (erschieden in 7-8/ 1989), Andreas Kluge (erschieden in 7-8/ 1992) und Ralf Tiedemann (erschieden in 10/ 1998).