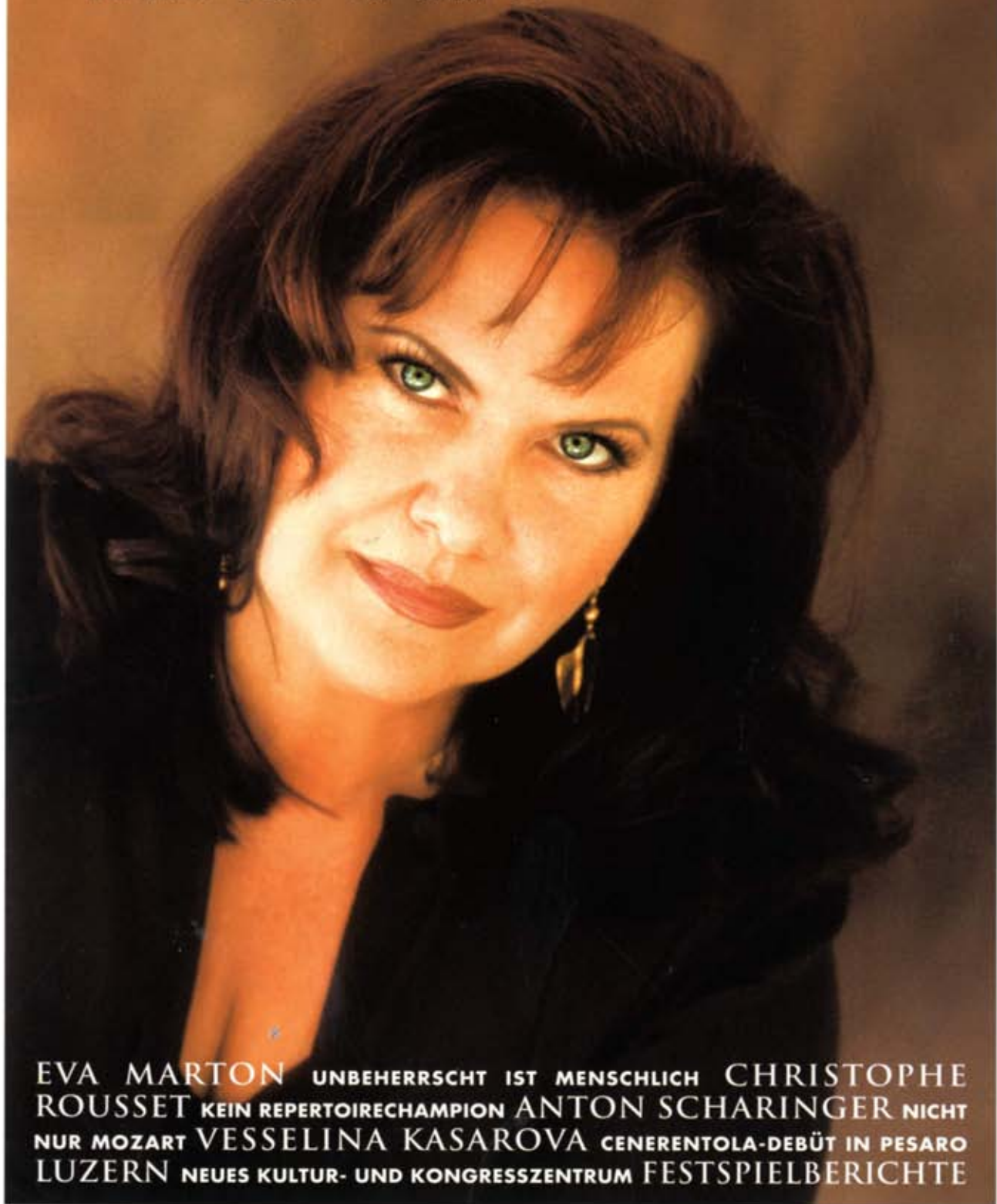


DAS OPERNGLAS

19. JAHRGANG OKTOBER 1998 C7855
DM/SFR 10.- L 11000.- \$ 6.- ÖS 80.- £ 4.-

10



EVA MARTON UNBEHERRSCHT IST MENSCHLICH CHRISTOPHE
ROUSSET KEIN REPERTOIRECHAMPION ANTON SCHARINGER NICHT
NUR MOZART VESSELINA KASAROVA CENERENTOLA-DEBÜT IN PESARO
LUZERN NEUES KULTUR- UND KONGRESSZENTRUM FESTSPIELBERICHTE



10

4 394254 110001

EVA MARTON

Sie ist eine der wenigen echten hochdramatischen Sängerinnen unserer Zeit und weiß sich seit Jahren in diesem Fach zu behaupten. Als sie 1992, nach über 50 Auftritten in der Rolle der Kaiserin erstmals die Färberin in »Die Frau ohne Schatten« interpretierte, begeisterte sie mit einer ganz besonderen Leistung, denn seit Lotte Lehmann, der Färberin der Uraufführung, war Eva Marton die erste Sängerin, die diese Partie ohne Striche auf der Bühne sang.

Jetzt wagt sie sich in Berlin erneut an diese schwere Aufgabe – kurz bevor sie im November ihr dreisigjähriges Bühnenjubiläum feiern wird. Daß damit keineswegs melancholische Rückblicke verbunden sind, sondern vielmehr ein neugieriges Vorwärtsdrängen bis hin zu spektakulären Rollendebüts – das verriet sie Ralf Tiedemann bei einem Gespräch in Dresden.



FOTO: NIEMANN

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 Hof-

mannthal, 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 jetzt in Berlin die Färberin erstmals wieder nach den umjubelten Auführungen bei den Oster- und den Sommerfestspielen in Salzburg. Hat sich bereits vor Probenbeginn etwas an Ihrer Rollenauffassung geändert?

Ich kenne die Rolle inzwischen sehr gut, zudem habe ich oft die Kaiserin gesungen. Und dabei konnte ich immer die Kollegin beobachten, die die Färberin sang. Natürlich ist man als Künstler sehr viel kritischer, und ich habe mir immer die Frage gestellt: Warum hat mir bei all diesen Färberinnen die Rolle nicht gefallen? Was fehlte? – Vielleicht kann ich jetzt in dieser neuen Inszenierung diesen neuen Weg finden, den ich damals auch bei der Turandot gefunden habe. Es war eine neue, lyrischere Turandot, und trotzdem eine starke Persönlichkeit. Und so einen neuen Zugang möchte ich für mich auch für die Färberin finden.

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, jedesmal 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 ge-



Eva Marton als Färberin, Salzburger Festspiele 1992

fährlich 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.

Die Aussage der »Frau ohne Schatten« wird für Sie als Mutter zweier Kinder emotional leicht nachzuvollziehen sein.

Ich sehe meine Kinder tatsächlich als schönstes Produkt meines Lebens an. 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, „dritteinhalb Jahr“. Und deswegen ist sie verbittert. 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. Ich hoffe, die Liebe der Färberin zu ihrem Mann schon etwas früher zeigen zu können als erst im dritten Akt oder am Ende des zweiten.

Wie Sie diese Partie beschreiben, scheinen Sie die Färberin für einen höchst interessanten Charakter zu halten, und ich würde Ihnen darin absolut zustimmen. Erstaunlicherweise nennen Fachkolleginnen oftmals ausgerechnet die Färberin, wenn sie über Rollen sprechen, die sie vom Charakter her nicht interessieren. Haben Sie eine Erklärung dafür?

Einerseits haben diese Sängerinnen natürlich recht, denn es kann einen nicht jede Partie ansprechen. Aber ich glaube, daß das in diesem Fall eher stimmtechnische Probleme sind. Solche Dinge gibt es bei jedem; ich würde z.B. nie die Abigail singen. Das würde vier-, fünfmal gutgehen, und dann hätte ich meine Stimme ruiniert.

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. Und 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 er-

FOTO: BAUS

lebt habe, ist leider vorbei. Damals hat man sich noch solche großartigen Sänger „gezüchtet“ – wie Agnes Baltsa, Ileana Cotrubas, Anja Silja...

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 Des am Anfang, erreicht man – oder eben nicht. Oder man läßt ihn aus. Das haben Leonie Rysanek und viele andere nach ihr 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.

Christian Thielemann, der die Neuproduktion in Berlin musikalisch leiten wird, gilt besonders im deutschen Fach als äußerst kompetent. Was erwarten Sie von der Zusammenarbeit?

Thielemann wird wahrscheinlich ganz anders dirigieren als Solti. Wir haben bereits zusammengearbeitet, und ich denke, er wird sängerfreundlicher sein. Er liebt die Sänger und kann, wenn es sein muß, auch helfend eingreifen. Da habe ich keine Angst, denn wenn ich ein Problem hätte, könnte ich es ihm erzählen, und er würde mir helfen.

Sie sprachen einmal von zwei verschlossenen Türen, die noch zu öffnen wären, und das waren damals Färberin und Isolde. Eine Tür ist schon seit sechs Jahren offen. Was ist mit der Isolde?



»Salome« mit Bernd Weikl an der Met

Die Isolde hätte ich beinahe schon gesungen; ich wollte im vorigen Jahr in Barcelona mein Rollendebüt geben. Aber leider wurde ich sehr krank, so daß ich wochenlang nicht singen konnte. Jetzt wird mein Debüt in Hamburg stattfinden, und darüber freue ich mich sehr.

Das wird dann ja die Berghaus-Inszenierung sein.

Richtig – als Wiederaufnahme. Somit werden wir intensiv vorbereitet werden. Und ich bin ganz sicher, daß wir das Konzept verstehen werden.

Zuvor kommt allerdings, sogar noch in diesem Jahr, das Debüt in einer anderen Wagnerpartie. In Barcelona singen Sie konzertant erstmals die Kundry.

Ich bin bereits vorbereitet, aber es ist für mich nicht so eine interessante Partie.

Wird es dann erst einmal nur diesen einmaligen Ausflug geben? Vielleicht würde eine szenische Aufführung Sie doch noch etwas Gefallen an dieser Partie finden lassen.

Bisher ist das nicht vorgesehen. Aber möglich wäre es natürlich schon.

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 nun 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. Nach so vielen Jahren habe ich immer noch Lust, Neues zu lernen. Und es gibt für mich nichts Schöneres, als ein neues Stück einzustudieren, mit neuen Kollegen auf der Bühne zu sein, mit einem neuen Regisseur zu arbeiten. Man kann dadurch nur reicher werden.



Ortrud im »Lohengrin« als freche Schulgöre, Hamburg 1998



Debut als Küsterin in »Jenufa«, Hamburg 1998

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 verschrien, 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.

Was ist denn eigentlich aus Ihrem eigenen, ungewöhnlichen Regiekonzept für

die »Ariadne« geworden?

(lacht) Oh ja – eine Sängerin Komponist und Ariadne spielen zu lassen... – Nein, ich denke, das wird nie kommen. Keiner wird so mutig sein.

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.

Sie haben auch schon in Produktionen gesungen, die von Sängern inszeniert wurden. Merken Sie den Unterschied?

Ja, eindeutig ja. Ich habe z. B. 1979 in Chicago mit Tito Gobbi »André Chénier« erarbeitet. Es war mein Rollendebüt und ich war damals noch sehr unsicher. Und als ich ihn um Rat fragte, hat er nur gesagt: »Sei Du selbst! – Das ist alles.« Ich habe nur gedacht, daß mir das als Anweisung nicht genügt, daß ich nicht kreativ genug sein kann, daß »ich selbst« nicht reicht. Aber mit der Zeit verstand ich, was er meinte.

Wenn ich mich in Ihrem Karriereverlauf umsehe, entdecke ich vieles, was auf einen immensen Ehrgeiz schließen läßt. Die Debüts Salome und Elektra innerhalb eines Jahres...

Ehrgeiz gehört einfach dazu. Man muß jede Chance ergreifen, die sich einem bietet.

... 1979 an zwei direkt aufeinanderfolgenden Tagen zunächst die Kaiserin und dann die Elisabeth im fünftaktigen »Don Carlos«, und das auch noch in der Pariser Probenfassung. Ist die Bewältigung eines solchen Mammutprogramms für Sie eher eine Frage der Technik, der Kondition oder der Konzentration bzw. der Willensstärke?

Oh je, wenn man allein die Fakten liest, muß man ja denken, ich sei ein Monstrum. Aber man muß bei so einer Sache bedenken, daß ich zu jenem Zeitpunkt beide Rollen schon gesungen hatte und sehr gut konnte, und für die Elisabeth brauchte ich nur diesen einen Akt dazuzulernen. Im Endeffekt liegt so etwas vorwiegend an meiner Gier nach allem Neuen, an dem Drang vorwärtszukommen. Wenn ich immer nur vorsichtig gewesen wäre, hätte ich schließlich daheim gesessen und gejammert. Dann ich hätte nie das erreicht, was ich erreicht habe.



»La Gioconda«, 4. Akt, Deutsche Oper Berlin 1998

Sie haben Maßstäbe gesetzt in einem Fach, das aus Mangel an Sängerinnen oftmals unterbesetzt wird. Dieses Problem zieht sich aber eigentlich durch fast alle Stimmfächer. 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 mußte, 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.

Auch Puccinis »Turandot« entfaltet solche orchestrale Pracht. Wenn Sie an Ihre ersten Auftritte in dieser Partie denken, die ja zu einer Ihrer Glanzrollen wurde: Fiel es Ihnen am Anfang schwer, gegen den Sympathievorschuß, den die Liù ja durch ihre beiden Arien und ihren emotionalen Gehalt beim Publikum hat, anzukämpfen?

Das war eigentlich nie problematisch für mich. Wenn man um seine eigenen Werte weiß, ist so etwas kein Problem.

Das Publikum liebt ja auch die Turandot.

... Ich habe sie nie geliebt!

Wie?

Ich habe die Rolle als Zuhörer am Anfang überhaupt nicht gemocht. In Ungarn, als ich noch in der Schule war, habe ich eine unwahrscheinlich dicke Sängerin als Turandot erlebt, und da kam vielleicht etwas heraus... – Und ich dachte, das sei »Turandot«. Wäre ich der Prinz, würde ich niemals mit dieser Frau gehen, auch wenn es das ganze chinesische Reich dazugäbel!

Aber als das Angebot kam, habe ich erstmals die Partitur aufgeschlagen und mich gewundert über die vielen interessanten Stellen und vor allem die vielen Pianis. Und vom ersten Augenblick war die Turandot „meine“ Rolle. Ich habe sie gesungen, ohne daran irgend etwas 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!“

Sie haben fast alle Ihre großen Partien auf Platte oder Video dokumentiert, einige davon sogar mehrfach. Ihr „Katalog“ ist sehr umfangreich – 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



FOTO: CAUDWELL

Elisabeth im »Tannhäuser«, Houston 1988

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.

Es werden nicht mehr für eine Gesamtaufnahme die jeweils besten verfügbaren Sänger ausgewählt, sondern aus dem Bestand der an ein Label gebundenen Sänger die verfügbaren herausgesucht.

Ja, leider. Und es ist etwas eingetreten, was ich nie für möglich gehalten habe: Der Markt ist voll. Wie konnte es passieren, daß ein Kunstmarkt übersättigt ist? Vor den neunziger Jahren hatten wir dieses Problem noch nicht.

Ein Exklusivvertrag wäre mit Ihrem „eigenen Kopf“ schwer vorstellbar gewesen. Die Freiheit in der Entscheidung wird sehr wichtig für Sie sein.

Das ist sie in der Tat. Wenn ich einen solchen Vertrag hätte, könnte ich vielleicht mit den gewünschten Kollegen nicht zusammenarbeiten. 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.

Das gesamte Business wird von ganz wenigen Köpfen gelenkt, und Sie hatten nicht immer die besten Erfahrungen. Doch die Qualität Ihrer Kunst hat sich im Endeffekt immer durchgesetzt. Im letzten Jahr konnten Sie ein triumphales Comeback 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. Mir ist es egal, was die Leute dann in den anschließenden Jahren über mich geschrieben haben. 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.

Im November werden Sie Ihr 30jähriges Bühnenjubiläum feiern können. Wird das für Sie eine Gelegenheit sein, Rückschau zu halten? Nach Ihren bisherigen Äußerungen kann ich mir das kaum noch vorstellen.

Nein, das tue ich nicht. Das ergibt sich höchstens zufällig. Ich habe gerade mit Agnes Baltza in einer Pause zusammengesessen, und sie sagte plötzlich: „Eigentlich können wir sehr glücklich sein. Wir haben große Karrieren gemacht, sind gesund und können immer noch singen.“

Wenn ich aus Ihrem umfangreichen Kalender einige beliebige Vorstellungen herausgreife, so finden sich z.B. 1992 Auftritte, wo neben Ihnen einige der vielversprechendsten Sänger der jüngeren Generation zu hören waren: Deborah Voigt als Chrysothemis, Vesselina Kasarova als Preziosilla, Bryn Terfel als Geisterbote. Letzterer zeigte sich gerade in einem „Opernglas“-Interview überaus zuversichtlich, was die Zukunft der Oper angeht. 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 auch ich 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.

Aber es ist durchaus verständlich.

Wenn heute eine junge Sängerin zu mir kommt, und um ein Vorsingen bittet, kann ich ihr zwar Tips geben. Ich kann ihr z.B. meine Atemtechnik zeigen, was bisher immer großes Staunen erntete. Und ich kann nur sagen: „Schaut Euch Edita Gruberova an. Sie macht sogar noch viel mehr, um die Koloraturen herauszubringen.“ Aber entscheidend bin nicht ich, sondern später ein Manager und die Theater.

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 ein 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. Wir Sänger dürfen leider nicht so viel auf Parties gehen, für Haute Couture stundenlang Modell stehen, Alkohol trinken, viel essen. Wir müssen gesund leben – und das hat die Callas nie gemacht. Am Anfang war sie dick wie ein Elefant, dann hat sie abgenommen und dadurch ihren Körper ruiniert. Und das soll ein gutes Beispiel sein?

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

Terminkalender




1998

- Oktober:** DIE FRAU OHNE SCHATTEN
Berlin, Deutsche Oper (3., 10., 18.)
KONZERT
Krefeld-Uerdingen, Seidenweberhaus (4.)
- November:** ELEKTRA
Madrid, Teatro Real (3., 7., 10., 14., 17., 21.)
KONZERT
Monte-Carlo, Operhaus (25.)
- Dezember:** PARSIFAL
Barcelona, Palau de la Musica (27., 30.)

1999

- Januar:** DER RING DES NIBELUNGEN
Budapest (4., 6., 8.)
JENUFA
Hamburg (29.)
- Februar:** JENUFA
Hamburg (2., 6., 10., 12., 14., 16., 19., 22.)
- März:** LOHENGRIN
Hamburg (14., 18., 21., 28.)
- April:** LOHENGRIN
Hamburg (2., 5.)
HERZOG BLAUBARTS BURG
Budapest (9., 10.)
Amsterdam, Concertgebouw (12.)
Ferrara Festival (17., 18.)
- Mal:** TURANDOT, Wiesbaden (2.)
HERZOG BLAUBARTS BURG
Bergen Festival (24.)
- März:** TURANDOT
Hamburg (6., 10., 13., 19., 22.)
- Juli:** TOSCA
Valencia (6., 8.)
- September:** DIE FRAU OHNE SCHATTEN
Berlin, Deutsche Oper (5., 8.)
KONZERT
Budapest, Musikakademie (21., 23.)
- Oktober:** TOSCA, New York, Met
(11., 14., 18., 22., 26., 30.)
- Dezember:** TRISTAN UND ISOLDE (2. Akt)
Budapest, Congress Center (21.)
- 2000**
- Mal:** TRISTAN UND ISOLDE
Hamburg (21., 28.)
- Juni:** TRISTAN UND ISOLDE
Hamburg (1., 11., 18., 25.)

INHALT

EDITORIAL		5
SALZBURGER FESTSPIELE	Katja Kabanowa/ Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny/ Don Carlo/ Saint Francois D'Assise/ König Roger/ Fidelio	6
BAYREUTHER FESTSPIELE	 Der Ring des Nibelungen/ Der fliegende Holländer (Foto)/ Parsifal/ Die Meistersinger von Nürnberg	14
BADEN-BADEN	Falstaff/ Pique Dame/ Der Spieler	18
KLANGBOGEN WIEN	Otello	20
MUSIKFESTWOCHEN LUZERN	Eröffnungskonzert des neuen Kulturzentrums	21
RAVENNA FESTIVAL	Pagliacci	24
MACERATA OPERNFESTIVAL	 Falstaff (Foto)/ Turandot/ Carmen	25
ROSSINI OPERA FESTIVAL PESARO	La Cenerentola/ Otello	27
SAVONLINNA OPERNFESTIVAL	La Forza del destino/ Peter Grimes/ I Masnadieri	30
DAS PORTRAIT	 Christophe Rousset	33
DAS INTERVIEW	Eva Marton	36
IM GESPRÄCH	Anton Scharinger	42
OPERNGLAS-FOTOBLITZ		46
NAMEN UND DATEN		48
SPIELPLAN-PERSPEKTIVEN		50
TV-TIPS		54
SPIELPLÄNE		58
NEUE MEDIEN		67
CD-NEWS		69
NEUE COMPACT-DISCS		71

