DAS OPERN GLAS

6



Interviews mit
Eva Marton
August Everding
Stefan Soltesz

Sutherlands Lucia in London

Berichte aus Barcelona, Mailand, New York, Paris, Sydney, Wien, Zürich u.a.

EVA MARTON



PUCCINI



Turandot
J. Carreras, K. Ricciarelli
Live-Aufnahme aus der Wiener Staatsoper
vom September 1983
Dir.: Lorin MAAZEL
CBS 13M 39160 (3 LP) DIGITAL

KORNGOLD

Violanta
W. Berry, S. Jerusalem
Münchner Rundfunk Orchester
Dir.: Marek JANOWSKI
CBS 79229 (2 LP)



BEETHOVEN



„Ah! Perfido"
Sinfonie Nr. 4
English Chamber Orchestra
Dir.: Michael TILSON THOMAS
CBS D 37209 DIGITAL

MAHLER

Sinfonie Nr. 2, „Auferstehung"
J. Norman
Chor der Wiener Staatsoper
Wiener Philharmoniker
Dir.: Lorin MAAZEL
CBS D 2 38667 (2 LP) DIGITAL



EVA MARTON

im Gespräch mit Elke Breves



»Tosca« an der Scala Foto: Lelli & Masotti

Frau Marton, Sie sind heute eine der berühmtesten und international bekanntesten Sopranistinnen. Wie betrachten Sie selbst Ihre künstlerische Entwicklung? Mich würde interessieren, welche Ereignisse und Einflüsse, aber auch Hindernisse es auf diesem Weg gab.

Davon zu reden ist wahnsinnig schwer, und immer zu suchen, was war wichtig oder nicht für die Karriere, das zu entscheiden ist nicht meine Aufgabe, meiner Meinung nach auch nicht, davon zu reden. Es ist eine Entwicklung, eine natürlich gewachsene Sache. Wissen Sie, ich spreche in letzter Zeit nicht mehr von Karriere, sondern von Berufung, weil das mehr ist als eine Karriere, mehr als ein Beruf. Das habe ich in jüngster Zeit auch daran gemerkt, wie die Leute zu mir sprechen, wie sie mir schreiben. Etwas ist anders geworden in letzter Zeit. Aber Sie fragen, 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. Sie wissen es ja auch genau, 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, für Europa zumindest.

Ja, ich habe einmal in einem Interview, ich glaube, in Amerika, gesagt, ich habe ein paar Rollen in meinen Händen, mit denen ich besondere Türen aufmachen kann. Solche Rollen waren z.B. in der Anfangszeit die »Tosca« oder auch die Kaiserin in »Die Frau ohne Schatten« und nun »Turandot«. Und jetzt, wo die Türen offen sind, kommen die großen Strauss-Rollen und die Brünnhilde. Jetzt fragen mich die Leute, was wollen Sie singen, mit wem möchten Sie singen. Diese Zeit ist gekommen. Und das ist ein sehr schönes Gefühl für mich. Ich möchte zwar nicht bestimmen, aber ich kann bitten, und ich habe Einfluß, denn die nächsten 10 Jahre in meinem Leben möchte ich



Foto: Toepffer

etwas Kreatives machen, in gelöster Stimmung die Dinge angehen und nicht mehr die Ellenbogen gebrauchen müssen.

Ich gebrauche jetzt doch noch einmal das Wort „Karriere", denn Ihre eigentliche Karriere hat ja in den USA begonnen. In welcher Weise unterscheidet sie sich von der in Europa? Sehen Sie da Unterschiede?

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. Auch wenn heute schon sehr viel mit Publicity gemacht werden kann.

Teilen Sie eigentlich das allgemeine Vorurteil, daß es in den USA nur konservative Operninszenierungen gibt, d.h. also verstaubte Ausstattungsopern?

Ja, 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 z.B. 1982 an der Met »Gioconda« gemacht, 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. Mir tut es manchmal richtig leid, ich spreche jetzt



»Aida« in San Francisco

ganz allgemein, wenn die sog. modernen Inszenierungen kommen, dann geht das Publikum ein- oder zweimal hinein und dann nicht mehr. Für viele dieser Inszenierungen braucht man immer dieselben Sänger, auf die sie einmal zugeschnitten waren. Das klappt sowieso nie, und wenn doch, dann wird das auch langweilig. In Amerika sparen sie einfach mehr. Wenn ich an »Manon Lescaut« 1979 in Hamburg denke, dann war das ein riesiger Erfolg mit Placido Domingo, und sie haben es bisher nicht wieder gespielt. Das ist Geldverschwendung.

Zum anderen geht man in den USA auch schon sehr moderne Wege, wenn auch ganz anders als in Europa. Ich habe z.B. gerade in Chicago eine Neuproduktion von »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 heute die zeitgemäße Moderne zu sein. Sie ist eben viel aussagekräftiger als so manches kahle oder häßliche Bühnenbild in Europa. 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 Phantasie 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 das besonders schwierig, auf einer fast kahlen Bühne zu spielen und sich dem Geschehen auf der Leinwand anzupassen. Das war eine ganz ungewohnte, aber hochinteressante Erfahrung. Die Opernhäuser in Amerika sind eben sehr darum bemüht, dem Zuschauer das Verständnis der fremdsprachigen Werke zu erleichtern. In Deutschland wird das z.B. vorausgesetzt – ob zu Recht oder zu Unrecht, möchte ich nicht beurteilen, aber das ist eben ein ganz anderes Konzept, das sich auch in den Inszenierungen niederschlägt.

In den USA wird aus ähnlichem Grund momentan an vielen Orten mit Untertiteln in englischer Sprache gearbeitet.

Ja, wobei die Untertitel eigentlich Obertitel sind, da sie oberhalb der Bühne erscheinen. Ich habe das beim »Siegfried« in San Francisco und auch bei »Tosca« in Houston im letzten Jahr erlebt. Leider sind die Übersetzungen noch nicht sehr gut. Bei der »Tosca«-Generalprobe hat sich das Publikum kaum noch auf die Bühne konzentrieren können, weil es ständig über den einfältigen Übersetzungstext lachen mußte. Da hat man eben noch zuwenig Erfahrung. Für die Live-Übertragung der Premiere wurde das dann abgesetzt und in besserer, überarbeiteter Form erst ab der 2. Aufführung wieder angewandt. Die Idee an sich finde ich sehr gut, auch wenn wir Künstler doch die Aufmerksamkeit des Publikums etwas verlieren. Die Opernhäuser bemühen sich eben um das Publikum.

Popularität ist in den USA mit einer sehr viel größeren Vermarktung verbunden. Stört Sie das eigentlich, oder ist es eher ein Erfolgserlebnis?

Aufrittskalender

1985

5., 11., 16.6. SIEGFRIED San Francisco
8.,13.,19. GÖTTERDÄMMERUNG San Francisco
2., 5., 9., 12.7. CHÉNIER Scala
1., 4., 8.9. TURANDOT Wien
12.9. CHÉNIER Bilbao
26., 29.9., 2., 5.10. TURANDOT San Francisco
16., 19., 23., 26., 30.10. TOSCA Sydney
21., 24., 27., 30.11. FEDORA Barcelona
20., 23., 28.12. LOHENGRIN/Elsa Met

1986

1., 7., 10., 16.1. LOHENGRIN/Elsa Met
6., 9., 12., 15., 18., 22., 25.3.
DIE FRAU OHNE SCHATTEN/Kaiserin Scala
22., 27., 30.4., 4., 7.5. TURANDOT Turin
24., 27., 30.5., 2., 5., 8.6. GIOCONDA Wien
17., 19., 22., 29.6. TOSCA Florenz
27., 28.6. GURRE-LIEDER Florenz
5.8. VIII. MAHLER Salzburg

Nein, das stört mich nicht, und ich sehe das auch nicht so. Ich habe in Amerika sehr viel gesungen, an der Met, in Chicago, in San Francisco, in Houston, aber nicht, weil ich mich dort besser vermarkten konnte, ich habe dort rein künstlerisch einfach nur mehr Möglichkeiten gehabt als hier in Deutschland, leider.

Frau Marton, Sie gelten als eine der wenigen technisch perfekten Sängerinnen. Wie wird man das? Wie verläuft so eine stimmliche Entwicklung?

Am Anfang haben die Leute immer gesagt, die Marton kann nicht spielen, sie ist so statisch auf der Bühne. Das hat mich vielleicht geärgert, aber ich sage ehrlich, ich war mehr beschäftigt mit dem Text, mit der Linie, mit den Legatobögen, mit dem Ausdruck, damit, wie ich mit der Stimme wirklich alles erzählen kann, einen Charakter auf die Bühne stellen. Das war, glaube ich heute, auch richtig so. In der letzten Zeit habe ich mich Gott sei Dank selbst befreit, jetzt fühle ich mich sehr wohl, ich habe keine Probleme auf der Bühne. Das ist natürlich auch eine Entwicklung, das geht nicht von einem Moment zum anderen. Dazu braucht man 8-10 Jahre. Für mich baute sich das alles sehr glücklich auf, andere haben vielleicht nicht so viel Glück gehabt, das muß jeder selbst sehen. Für mich war die Reihenfolge der Rollen wichtig, und als dann die »Turandot« kam, war das ein Punkt, wo man einfach alles gehört hat; bei so einer Partie, da kann man nicht mehr mogeln. Toscas z.B. gibt es viele gute, aber Turandots gibt es heute meiner Meinung nach sehr wenige.

Kürzlich hat man Sie als die aufregendste Turandot zumindest seit Birgit Nilsson bezeichnet, ich glaube, man ging sogar noch weiter zurück.

Ja, das war wunderbar, vor kurzem in Mailand, da haben die Italiener mir gesagt und geschrieben, sie hätten so etwas noch nicht auf der Bühne gehört, und das ist wirklich die höchste Auszeichnung, wenn die Italiener so etwas sagen.

Welche Partien werden Sie aufgrund dieses Wechsels ins hochdramatische Fach abgeben?

Z.B. die Elsa im »Lohengrin«, von der ich mich im Dezember an der Met verabschieden möchte und die dort mit Peter Hofmann als Lohengrin noch verfilmt wird, was natürlich ein besonders schöner Abschluß ist, aber ich gebe die Elsa nur deshalb ab, weil ich die Ortrud gefunden habe, denn ich werde immer zu den lyrischen Partien, z.B. zu der Desdemona in »Othello« zurückkehren oder auch der Elisabeth in »Don Carlos«. Ein echter Wechsel wird das nicht, aber mich reizen auch solche Sachen, wie in der »Frau ohne Schatten« die Kaiserin wegzulassen und die Färberin zu singen und später wieder die Kaiserin, auch die Eboli und später wieder die Elisabeth. Donna Anna oder »Figaro«-Gräfin habe ich abgelegt, vielleicht geht die Desdemona auch weg, weil es so wenige Othellos gibt, mit wem soll ich singen? Gerade jetzt wieder hier in Hamburg, das war ein schwieriger Punkt für mich: Ich habe die Rolle seit zwei Jahren nicht gesungen, und dann stand ich bei den angesetzten Proben ganz alleine ohne irgendeinen Kollegen

da. Da habe ich gesagt, wenn ich nicht proben kann, singe ich nicht. Diese Zeit ist endgültig vorbei, wo ich in eine Aufführung gehe, in der keiner mehr etwas von der Regie weiß. Ich wußte nur, im 1. Akt gibt es Sand und im letzten Akt ein Bett. Das war alles. Ich stelle mich nicht auf die Bühne und sage wie in einer Schüleraufführung meine Rolle auf, nur um die Gage zu kassieren. Ich muß spielen können und wissen, wie der Partner reagiert. Natürlich tat es mir für das Publikum leid.

Sehen Sie dieses Problem, ich meine jetzt den nicht immer reibungslos funktionierenden Probenbetrieb, ganz besonders in Deutschland so?

So eine Situation kann natürlich überall vorkommen. Ich weiß, Sie Journalisten müssen immer kritisieren, das ist Ihre Aufgabe. Es ist nicht meine Aufgabe, das zu beurteilen. Ich habe z.B. selbst oft eigentlich recht ungewöhnliche Dinge gemacht, auch hier in Hamburg. Hier habe ich die Kaiserin gesungen und am nächsten Abend die 5aktige Fassung von »Don Carlos«, niemand hat mir dafür Extra-Würstchen gebraten, niemand hat mir auf die Schulter geklopft und gesagt: „Eva, du warst brav." Um also noch einmal auf den »Othello« zurückzukommen: Ich habe aus künstlerischen Gründen abgesagt, weil ich auf der Bühne nicht auf Kosten des Publikums improvisiere.

Lassen Sie uns noch einmal auf stimmliche Perfektion zurückkommen. 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 in ihrer Perfektion 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.

Sie haben den Live-Mitschnitt Ihrer Turandot für eine offizielle Schallplatte gestattet. Ist Ihnen das lieber als eine doch sterile Studioproduktion?

Für mich ist eine Live-Schallplatte – live bedeutet bei mir eine Zusammenstellung von zwei oder drei Vorstellungen – akzeptabel. Jetzt in Toronto habe ich gerade auf diese Art wieder ein Richard-Strauss-Programm aufgenommen. Auch das allerletzte Lied von Strauss, 1948, sechs Monate vor seinem Tod geschrieben und der Jeritza gewidmet, dieses „Malvenlied", das wir nach dem Konzert unter Andrew Davis aufgenommen haben. Darauf war ich natürlich sehr stolz. Die »Vier letzten Lieder« und der »Salome«-Schluß sind ein Zusammenschnitt aus drei Konzerten. Das war eine kontinuierliche Arbeit und nicht wie im Studio, wo nach jedem dritten oder vierten Takt unterbrochen werden kann.

Die Salome haben Sie überhaupt noch nicht auf der Bühne gesungen und die Strauss-Lieder auch noch nicht sehr oft im Konzert. Warum nehmen Sie gerade diese Sachen, von denen es zudem bereits viele Einspielungen gibt, auf?

Es ist eine Herausforderung für mich, konzertant, ohne szenische Hilfsmittel,

SEFEL RECORDS

DIGITAL RECORDINGS:

EVA MARTON

Wagner Operatic Arias & Scenes:
Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Götterdämmerung
Philharmonia Orchestra, Árpád Joó
SEFD 5024 (auch als CD erhältlich)



Ab August 1985 neu auf CD: Eva Marton in »Die Legende von der heiligen Elisabeth«, Oratorium von Franz Liszt • Ungarische Nationalphilharmonie, Árpád Joó

Sefel Records in Ihrem Schallplattengeschäft
Vertrieb: TELDEC Import Service



»Siegfried« in San Francisco

Foto: Scherl

etwas auf die Bühne zu stellen, etwas, wo es nur auf mich ankommt. Der »Salome«-Schluß war natürlich wie auch die Finalszene aus »Götterdämmerung« für die Brünnhilde für mich ein Studium für meine spätere Salome, die ich 1989 unter Klaus Tennstedt an der Met machen werde. Darüber hinaus glaube ich schon, daß ich etwas Neues gemacht habe. Gerade bei Strauss gibt es ja die alte Sitte, mit sehr vielen Manierismen zu arbeiten. Ich finde das nicht schön, man kann Strauss auch so sauber wie Verdi singen. Daß man auch auf diese Art die Aussage, die Stimmung treffen und entwickeln kann, das wollte ich z.B. in den »Vier letzen Liedern« zeigen, und ich glaube, die Aufnahme mit Andrew Davis und dem Toronto Symphony Orchestra ist sehr schön geworden.

Was gibt es sonst für Plattenpläne?

Ich habe vor kurzem den ersten Akt »Walküre« mit Peter Hofmann, Martti Talvela und den New Yorker Philharmonikern unter Zubin Metha aufgenommen, dann kommt demnächst »Die Legende von der Heiligen Elisabeth« von Franz Liszt heraus, die ich im letzten Jahr in Budapest aufgenommen habe, beides übrigens wiederum live. Nach sieben Jahren war ich zum ersten Mal wieder zu Hause. Das Treffen mit meinen ehemaligen Kollegen und auch mit meinen Schulkameraden, sie saßen teilweise im Orchester der Nationalphilharmonie, das war sehr schön. Dann machen wir im Sommer »Fedora« mit Carreras unter Patané. Es kommen meine Puccini-Rollen, »Fan-

ciulla del West«, »Tosca«, es kommt die »Gioconda«. Geplant sind fast alle Strauss- und Wagner-Partien, sogar beides, die Brünnhilden und noch einmal die ganze Sieglinde. Ich habe jetzt eine Menge Angebote von vielen Seiten, darüber freue ich mich sehr.

Warum singen Sie eigentlich so selten in Deutschland?

Ich werde jetzt wieder mehr hier singen, ich werde sehr viel in Bonn und auch etwas in Stuttgart machen. Ich habe auch immer in Mannheim gesungen, solche Galavorstellungen wird es auch weiter geben. In Hamburg habe ich im Moment keine konkreten Verträge.

Was sind Ihre wichtigsten Pläne in der kommenden Zeit?

Die Leute fragen mich immer, wann singen Sie das und das, und ich sage immer, tut mir so leid, genau kenne ich nur jeweils meinen Plan für die nächsten sechs Monate, und darüber hinaus weiß ich auf Anhieb nur immer einige Punkte, z.B. daß ich meine erste Isolde 1989 in Houston unter Janowski singen werde, dann weiß ich noch, daß ich meine erste Lady Macbeth 1988 unter Sinopoli an der Metropolitan singe, wo 1989 dann ja auch meine erste »Salome« kommt. Ich weiß, meine Stimme ist dafür prädestiniert. Ich glaube, an dem Tanz sind die Leute gar nicht so interessiert. Ich werde das auch schön machen, aber es wird keinen Striptease auf der Bühne geben, niemand erwartet das von der Marton, das wäre lächerlich. Man kann sich natürlich ausziehen, wenn man keine Stimme hat. Dann weiß ich noch, daß ich meine erste »Fanciulla« 1987 an der Scala unter Lorin Maazel singen werde.

Das ist natürlich die Erfüllung eines Traumes, in solchen Rollen an so großen Häusern zu debütieren.

Das war eigentlich immer so. Ich habe nie an kleinen Häusern ausprobiert.

Wir haben vorhin schon ein bißchen über die unterschiedlichen Reaktionen an den verschiedenen Opernhäusern gesprochen. Ich glaube, gerade Sie haben in letzter Zeit einige sehr bemerkenswerte Erfahrungen gemacht.

Mit dem Publikum habe ich eigentlich immer einen guten Kontakt gehabt, aber so viel Liebe, die mir entgegengebracht wurde, das habe ich nie vorher erlebt. Da zahlt sich doch der Einsatz aus. In der Met z.B., nach Ortruds Fluch, hat das Publikum nicht geklatscht, sie haben geschrien. In Mailand haben mir die Loggionisten ein Faun-Gesicht in Bronze in einem Rahmen nach meiner »Turandot« geschenkt. Auf der Rückseite war ein »Turandot«-Plakat mit unzähligen Unterschriften aufgeklebt.

Darauf bin ich natürlich sehr stolz, daß mir gerade die Loggionisten in Mailand, die so hart kritisieren, dieses Geschenk gemacht haben. Sie haben in den Pausen Geld gesammelt, jeder mußte 2000 Lire geben, davon haben sie dieses Bild gekauft. Gern erinnere ich mich auch an meine letzte Hamburger »Tosca« oder die »Gioconda« in Barcelona. An allen diesen Häusern erwartet das Publikum immer die Höchstleistung, ganz egal, wer singt. Wenn sie diese dann erleben, gehen sie auch mit. An solchen Häusern singe ich immer gern. Das reizt mich.



»Fedora« in Zürich

Foto: Schimert