

**HELENA
MATHEOPOULOS**

DIVA

**LEBEN UND ROLLEN GROSSER
OPERNSÄNGERINNEN**



**EDITION
MUSIK & THEATER**

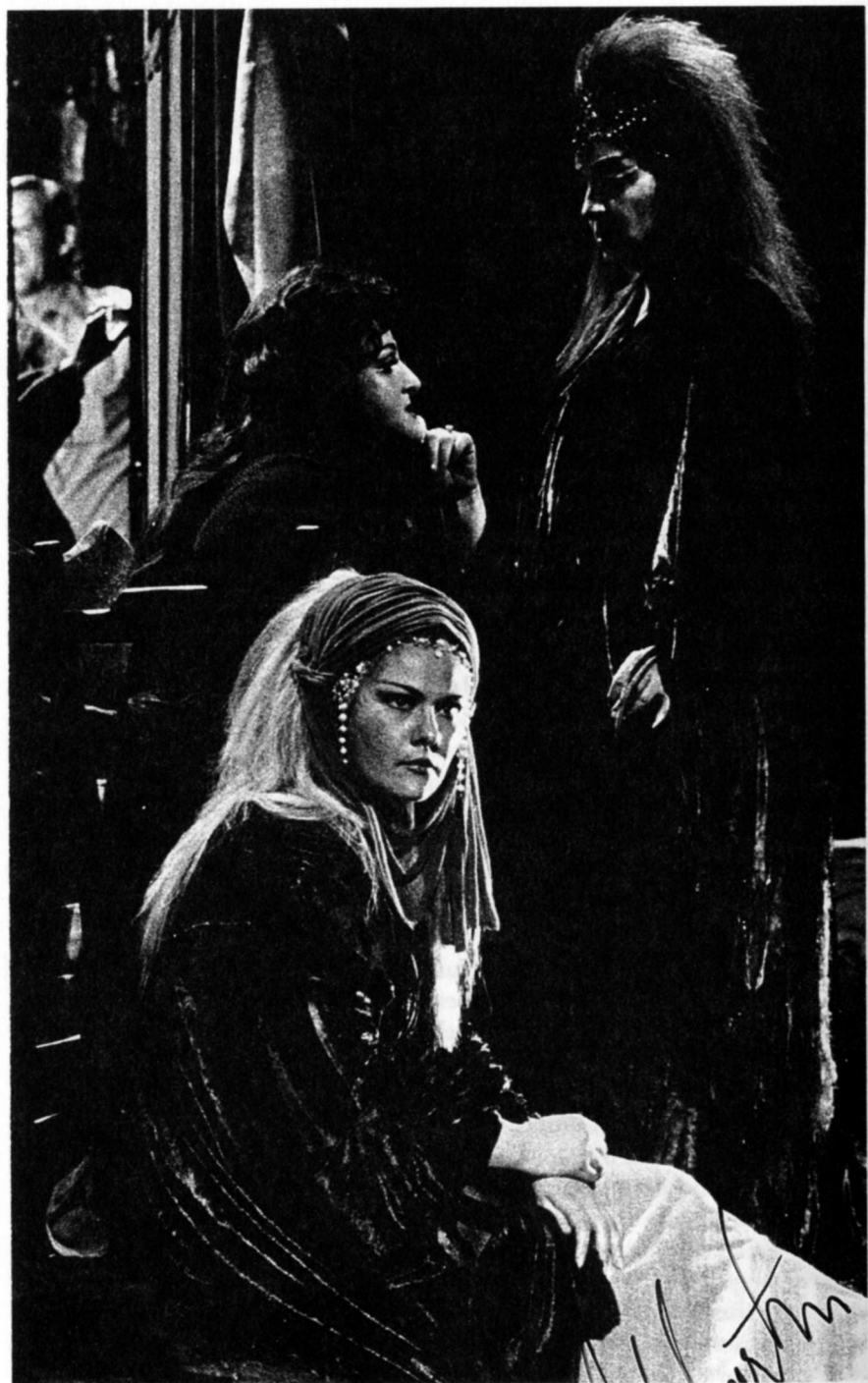
Eva Marton

In einer Zeit, da große weibliche Stimmen fast ganz von der Opernbühne verschwunden sind, ist die aus Ungarn gebürtige Eva Marton die Inhaberin einer mächtigen, strahlenden, dramatischen Sopranstimme, die von einer klaren, machtvollen Spitzenlage bis zu einem fülligen, ausdrucksvollen Brustregister reicht. Doch eingedenk der Tatsache, daß große Stimmen leicht unbarmherzig laut oder einförmig werden können, trägt sie Sorge, die ihre mit einer subtilen Palette von Nuancen und dynamischen Schattierungen zu färben, die die Menschlichkeit der von ihr interpretierten Charaktere vermitteln – was einer Birgit Nilsson nicht immer gelang, bis sie ihren stimmlichen Höhepunkt überschritten hatte.

Eva Martons gefeierte Auftritte als Turandot am Covent Garden im Sommer 1987 haben diese Qualität aufs Vollkommenste demonstriert. Selten wirkte die furchtbare Eisprinzessin so verletzlich und – durch diesen Bruch in ihrem Wesen – so liebenswert wie in Eva Martons Darstellung. Es war, als sähen wir Turandot auch durch Calafs Augen und nähmen die Frau hinter der Maske wahr. »Es ist ein Glanz in ihrem Singen, der ihr bleibt, selbst wenn sie am lautesten und höchsten singt: eine Turandot von bezwingender Schönheit und glaubhafter Jugend«, schrieb die »Times«.

Turandot ist jene Rolle, die Eva Marton zum Star machte. Sie sang sie das erste Mal 1983 an der Wiener Staatsoper in einer Neuinszenierung mit José Carreras als Calaf unter der musikalischen Leitung des damaligen Chefdirigenten Lorin Maazel. Die Inszenierung – Regie Sam Wanamaker aus Hollywood – wurde in ganz Europa im Fernsehen übertragen, dann folgte die Aufnahme bei der CBS. »Nach dieser Produktion begann das Publikum mich als Star zu behandeln, als neue Sensation«, erinnert sie sich. »Es war sehr interessant. Ich hatte einige Jahre gut und auf hohem Niveau gearbeitet und im Sommer davor mein Salzburger Debüt als Leonore in *Fidelio* gegeben. Aber erst nach diesen *Turandot*-Aufführungen in Wien begann ich ein Liebling sogar des Salzburger Publikums zu werden. Es ist immer das Publikum, das neue Stars kreiert, und in geringem Ausmaß die Presse und die Schallplattenindustrie.«

Obwohl diese Wiener Aufführungen infolge des schieren Ausmaßes und der Brillanz von Eva Martons Stimme blendend waren, reichten sie doch nicht an jene so bewegenden und dramatisch interessanten der späteren Covent-Garden-Serie heran. Eva Marton, die die Rolle seither in der ganzen Welt gesungen hat und die eine echte Perfektionistin ist und sich und ihre Stimme gut kennt, hat sich mittlerweile darangemacht, ihr Rollenporträt zu polieren und zu vertiefen. »Nachdem ich meine zweite Produktion von *Turandot* gesungen hatte, kam mir in den Sinn: Wenn ich auch meiner grundsätzlichen Ansicht über diese Rolle treu bleibe, muß ich doch gleichwohl meine Interpretation ständig erneuern und vervollkommen.



Ich sehe Turandot als sehr einfaches, sehr normales Mädchen. Was sie von anderen unterscheidet, ist ihre Macht. Wir sind in China, und sie rangiert an zweiter Stelle nach dem Kaiser. Als Symbol der Macht ist sie das Objekt ständiger öffentlicher Schmeicheleien. Deshalb ist es natürlich, daß sie sich nicht jedem beliebigen Hinz und Kunz anbietet, mag er auch prinzlicher Herkunft sein. Sie will sich nur einem besonderen, außergewöhnlichen Menschen geben. Das ist alles. Weit davon entfernt, sich vor der Liebe zu fürchten, sehnt sie sich sogar heimlich nach ihr. Wovor sie sich *wirklich* fürchtet, das ist der Verlust ihrer Macht und ihres Status.«

Eva Marton weist darauf hin, daß die Rolle, obwohl sie kurz ist – nur etwa 25 Minuten Gesang – doch sehr schwer ist. »Das ist nur mit einem 400-Meter-Lauf zu vergleichen (Eva Marton ist eine tüchtige Sportlerin, war einmal Mitglied der ungarischen Volleyball-Nationalmannschaft). Aber jede Aufführung ist eine Olympiade! Die Partie liegt sehr hoch, ist sehr dramatisch, und man kann nie sicher sein, daß man all die hohen Noten auf Anhieb genau trifft. Jetzt vielleicht, aber erst jetzt, nach so vielen Aufführungen kann ich beginnen, mir selbst zu vertrauen und mich relativ sicher zu fühlen. Diese Empfindung habe ich jetzt tatsächlich beim größten Teil meines Repertoires.«

Eva Martons Selbstvertrauen ist gerechtfertigt. Seit ihrem Aufstieg zum »Berufs-Star« im Jahre 1983 ist sie von Anstrengung zu Anstrengung geeilt. Im Herbst 1984 stahl sie mit einer fesselnden Darstellung der Ortrud in einer *Lohengrin*-Inszenierung an der Metropolitan Opera dem Star Plácido Domingo die Show. In der Saison 1985/86 sang sie ihre erste Brünnhilde in einer Neuinszenierung des *Siegfried*, die Nikolaus Lehnhoff an der San Francisco Opera besorgte; dem folgte 1986/87 eine *Götterdämmerung*, in der sie als neue große Brünnhilde gefeiert wurde. »Bald begann diese Brünnhilde, die, wie alle ihre Kollegen, neu in der Rolle war, uns eine der nobelsten, in ihrer Entfaltung ruhevollsten Opferszenen in den Wagner-Annalen zu geben«, schrieb der Kritiker-Veteran Arthur Bloomfield in »Opera«. Eva Marton sang die Brünnhilde wieder in einer Neuinszenierung des *Ring* an der Chicago Lyric Opera im Jahre 1992 unter der Leitung von Zubin Mehta.

Derzeit ist die Brünnhilde Eva Martons Lieblingsrolle. Sie erklärt, daß sie nach ihrer ersten *Götterdämmerung* völlig erfüllt war, »als menschliches Wesen wie als Frau«, und daß sie die Rolle sehr intensiv erlebe. »Wenn wir Brünnhilde in der *Walküre* zum erstenmal begegnen, ist sie ein unbeschriebenes Blatt. Mit der Zeit wird sie Erfahrung sammeln und das leere Blatt füllen. Aber als sie zuviel sammelt, zerbricht sie. Sie beginnt ihre menschliche Existenz in *Siegfried*, und wenn wir die *Götterdämmerung* erreichen, ist die Seite voll bis zum Überfließen, und ihr Leben

auf Erden ist vorbei, weil sie nicht länger die Bürde der menschlichen Existenz tragen kann; sie ist nicht stark genug dafür.«

Trotz der enormen Schwierigkeiten dieser Rolle, die neben Isolde und Norma als eine der drei geheiligten »Monster« des Sopran-Repertoires angesehen wird, erklärt Eva Marton: »Wenn man die Emotionen einer Rolle zutiefst fühlt und erlebt, kann man mit der Stimme tun, was man will, und man findet all die richtigen Farben, Töne und dynamischen Schattierungen«. Aber sie gibt zu, daß eine Sängerin für Brünnhilde vor allem »Stehvermögen und eine Fülle von Bühnenerfahrung« braucht. »Die Brünnhilde der *Götterdämmerung* ist eine Rolle, die fünfeinhalb Stunden lang ist, und mit der wird keine unerfahrene 25jährige fertig! Ich hatte die Wahl, meinen *Ring*-Zyklus in San Francisco entweder mit der *Walküre* oder mit *Siegfried* zu beginnen. Ich dachte, das Beste sei, mit *Siegfried*. Erstens weil das die kürzeste Partie ist – 27 Minuten zu singen – und auch weil das der Anfang von Brünnhildes menschlicher Existenz ist. Von der *Walküre* direkt zur *Götterdämmerung* überzugehen, ohne *Siegfried* gesungen zu haben, würde vom dramatischen Gesichtspunkt her eine zu große Distanz bedeutet haben. Denn in *Siegfried* versteht Brünnhilde die Bedeutung von Tod und Wiedergeburt und erfährt, was es für ein Gefühl ist, sich plötzlich an der Sonne, am Licht zu freuen. Als menschliches Wesen beginnt sie all das zu genießen, was sie in der *Walküre* für selbstverständlich genommen hatte, wo sie als Amazone und Halbgöttin das beste Pferd hatte, das beste Aussehen, ewige Jugend, ewige Schönheit, und sich nicht im Spiegel anschauen mußte, weil sie wußte, es ist alles da, für immer. Sie hatte auch kein Interesse an Männern, abgesehen von den toten Helden, die sie nach Walhalla begleitete. Dann, durch die Erfahrung mit *Siegfried*, wird sie zur Frau. So hatte ich das Gefühl, daß ich das geistige Band zu ihr in der *Götterdämmerung* nicht herstellen konnte, ohne daß ich zuvor durch *Siegfried* gegangen war.«

»Wie Turandot ist die Brünnhilde in *Siegfried* eine sehr kurze und hohe Partie. Aber das Hauptproblem ist, daß sie um elf Uhr nachts gesungen werden muß! In San Francisco zum Beispiel ging der Vorhang um sieben abends hoch und ich war noch um neun zu Hause, wartete und war so nervös, daß ich nichts anderes tun konnte, als mir im Fernsehen Basketball anzuschauen. Schließlich wollte ich zum Theater fahren und meinen Wagen ein paar Häuserblocks entfernt stehen lassen, um meine Nerven mit einem kleinen Spaziergang zu beruhigen. Als ich schließlich auf dem Theater war, mußte ich weiter warten, bis Brünnhilde im Finale des III. Akts aufwacht. Sie können es sich nicht vorstellen, wie entmutigend es ist, am Morgen aufzuwachen und zu wissen, daß der Höhepunkt des Tages sich nicht vor elf Uhr abends ereignet. Dann muß man sich anziehen, das Make-up auflegen und auf die Bühne gehen – um ganze 27 Minuten lang zu singen! Dieses endlose Warten ist das einzige Problem im *Siegfried*.«

Stimmlich ist die härteste der *Ring*-Opern für Brünnhilde die *Götterdämmerung*, die Eva Marton mit einem Marathonlauf vergleicht. »Aber es ist so unbeschreiblich schön, daß jeder Tag, an dem ich das singe, zum Festtag wird. Als ich das zum erstenmal sang, stand das ganze Publikum auf und feierte mich, mich allein, das größte Kompliment für eine Interpretin und eine Erfahrung, für die ich

tief dankbar bin. Meine Beziehung zu Brünnhilde ist wirklich einzigartig, denn durch sie, denke ich, bin ich ein besserer Mensch geworden. Und wenn ich morgen sterben müßte, oder wann immer meine Zeit gekommen ist, ich wäre bereit!»

Eva Martons frühere Erfahrung mit Wagner-Rollen umfaßte Evchen in den *Meistersingern von Nürnberg*, mit der sie ein respektables, aber nicht außergewöhnliches Debüt an der Metropolitan Opera im Jahre 1976 gab, Elisabeth und Venus in Götz Friedrichs Bayreuther *Tannhäuser*-Inszenierung von 1977 und 1978 und sowohl Elsa wie Ortrud in *Lohengrin*, was ihr erster größerer internationaler Erfolg mit Wagner war. Obwohl die Stimmlage dieser beiden Rollen fast die gleiche ist, ist Ortruds Rolle höher und dramatischer. »Sie ist auch ein interessanterer Charakter. Für meine Persönlichkeit sind feurige, temperamentvolle Rollen immer leichter, und obwohl Ortrud eine kürzere Rolle ist als die der Elsa, ist sie als hochdramatische Partie automatisch interessanter als eine junge, lyrisch-dramatische, jungfräuliche Rolle wie Elsa. Das ist fast deutscher Verismo, und ich spielte sie in einer Weise, daß es schwer zu entscheiden war, welche der beiden Rollen die positive und welche die negative war, denn sogar negative Leute sind davon überzeugt, das Recht auf ihrer Seite zu haben, und fühlen sich gerechtfertigt in allem, was sie tun. So dachte ich mich in diese Partie hinein und glaubte absolut an sie.«

Die Ergebnisse waren elektrisierend. »Time« berichtete: »Ungeachtet der Mitwirkung von Plácido Domingo war der *Lohengrin* an der Met alles andere als eine Ein-Mann-Show. Eva Marton, ein glänzender Wagner-Sopran, der genauso in der Lage ist, ein mächtiges italienisches Feuerwerk wie *Turandot* abzubrennen, stellte als die böse Zauberin eine glorios furchtbare Gegenspielerin dar. Ihr flammender Zorn in dem Augenblick, da sie ihrem schwachen Gatten Telramund gegenübertritt, kurz vor Beginn des II. Aktes, erntete spontane Ovationen, die die Aufführung unterbrachen.« Eva Marton sagt, daß sie nach einer solchen Erfahrung, die »mich aus der Rolle wirft«, mindestens eine Viertelstunde braucht, bis sie sich beruhigen und wieder voll in das Drama eintauchen kann.

»Manchmal denke ich, daß das Publikum den Applaus fast mehr braucht als wir, um Spannung und Erregung zu lösen. Natürlich ist man dankbar und glücklich, so viel Freude gegeben zu haben. Aber ich muß sagen, ich mag Menschenströme, die sich nachher in meinen Umkleideraum ergießen, ganz und gar nicht. Ich möchte so schnell als möglich nach Hause gehen und mit meinem Mann allein sein. Wir setzen uns hin, trinken etwas und gehen die Aufführung im Detail durch. Nach der Premiere von *Lohengrin* beispielsweise waren wir bis fünf Uhr morgens auf, tranken Champagner und rekapitulierten noch einmal das ganze Erlebnis. Es war mir unmöglich zu schlafen. Ich erfuhr später, daß viele Leute, die in dieser Aufführung waren, auch nicht schlafen konnten, und das ist gut so. Denn das wahre Ziel und die Funktion des Theaters ist doch, die Leute zu erschüttern.«

Eva Marton ist eine aus sich herausgehende, robuste und attraktive Frau mit viel Temperament und ungarischem Feuer – »ein Tiger«, sagt ihr Mann Zoltán lachend. Sie hat eine scheinbar perfekte Balance zwischen ihrem beruflichen und

privaten Leben erreicht. »Ich versuche es, aber es gibt unvermeidlich Zeiten, wo sich die Waage mehr zur einen oder anderen Seite neigt. Aber ich sehe darauf, daß die Familie nicht zu kurz kommt.« Sie bringt das völlige Aufgehen in ihrer Kunst in Gleichgewicht mit einer ganz bodenständigen, fröhlichen Fähigkeit, die Freuden des Alltagslebens und die Früchte ihres Ruhms voll zu genießen, ohne abzuheben. »Ich habe hart und ehrlich genug viele Jahre lang gearbeitet, um nun den Erfolg zu verdienen, den ich habe. Ich habe in diesen aufregenden Zeiten zu mir selbst gesagt: »Bleib ruhig, bleib wie du warst.« Und so arbeite ich weiter.«

»Mit mehr als 40 Rollen in vier Sprachen in meinem Repertoire denke ich manchmal: »genug«. Aber dann kamen Fedora, eine wundervolle Rolle, La Gioconda und nun Brünnhilde. Ich sollte auch anfangen, Liederabende zu geben, aber wann habe ich Zeit, mich um dieses Repertoire zu kümmern? So ist das Leben eines Opernkünstlers – ein kurzes Leben, und man kann nicht viel tun während dieser Zeitspanne; so hoffen wir alle, daß es nicht vergessen wird.«

Eva Marton wurde als Eva Heinrich geboren. Ihre Eltern waren nicht musikalisch und hatten, wie die meisten Ungarn nach dem Krieg, eine sehr schwere Zeit. Eva bekam keine Oper zu sehen, bis sie fünfzehn war. Ihr musikalisches Leben begann als Klavierstudentin bei einer »wundervollen Lehrerin«, die Schülerin von Bartók gewesen war. Eva nahm drei Jahre lang Klavierstunden, bekennt aber, sie habe »weder die Geduld, noch das Talent, noch die Nerven gehabt für eine Klavierlaufbahn«. Ihre Klavierlehrerin bescheinigte ihr jedoch eine zauberhafte Stimme, und so wechselte sie im Alter von vierzehn Jahren zum Gesang über, sang Volkslieder, kleine Schulopern und zwei Jahre lang im Budapester Rundfunkchor, »nur in einer Oktave, weder höher noch tiefer«. Als sie älter war, trat sie in die Liszt-Akademie ein, wo sie neben Gesang Musikgeschichte, Volksmusik, etwas philosophische und politische Theorie sowie Russisch und Italienisch studierte. (Deutsch holte sie später nach, nachdem sie mit ihrem Mann und ihrem kleinen Sohn 1972 nach Deutschland gegangen war.) Noch als Studentin traf und heiratete sie Dr. Zoltán Marton, der jetzt Chirurg in Hamburg ist, bekam ihr erstes Kind und beschloß, ihre Karriere unter dem Namen ihres Mannes zu verfolgen. »Und was ist, wenn es zur Scheidung kommt?« protestierte ihre Mutter. »Dazu kommt es nie!!!« war die entschiedene Antwort der Tochter. »Natürlich ist es schwierig, Karriere und Familie zu verbinden, aber in meinem Fall ist es nicht so schrecklich! Ich habe das Glück, einen Mann zu besitzen, der großes Interesse an meiner Arbeit und meiner Karriere hat, und ich habe zwei wundervolle Kinder, die immer mitgereist sind, soweit wie möglich, und Orte gesehen haben, die ich in ihrem Alter nur aus Büchern kannte. Als sie jünger waren, haben sie beide eine Menge gelesen, und ich bin stolz auf sie. Sie benehmen sich so gut, daß ich sie in jede Gesellschaft mitnehmen kann«, erzählte sie den »Opera News«. Die Familie lebt in einem großen Haus außerhalb Hamburgs, das mit Sauna und Swimming-Pool ausgestattet ist, denn Eva Marton, die von Natur aus Sportfanatikerin ist, glaubt, daß Fitneß für Opernsänger etwas besonders Entscheidendes ist. Wenn sie zu Hause ist, liebt sie es, in Häuslichkeit zu schwelgen: zu kochen, Gartenarbeit zu machen und mit der Familie Wanderungen oder Fahrradtouren über Land zu

machen. All das hilft ihr, die richtige Perspektive auf die Dinge wiederherzustellen und ihre Batterien wieder aufzuladen.

Eva Marton gab ihr Berufsdebüt 1968 in der Koloraturrolle der Königin von Schemacha in Rimsky-Korsakows *Goldenem Hahn* an der Budapester Oper, wo sie die nächsten drei Jahre Ensemble-Mitglied war. Sie fühlte sich aber zunehmend frustriert, weil die Gelegenheiten, sich zu profilieren, ausblieben. Alle »Rosinen«-Rollen gingen an ältere Kolleginnen. Glücklicherweise war Peter Katona, der damalige Intendant der Frankfurter Oper, der sie als Freia im *Rheingold* hörte, so beeindruckt, daß er sie einlud, Alice Ford in einer Neuinszenierung des *Falstaff* zu singen. Daraufhin boten er und Generalmusikdirektor Christoph von Dohnányi ihr einen Dreijahresvertrag an und besorgten Visa für ihre Ausreise aus Ungarn. Die Martons kamen mit wenig mehr als zwei Koffern, die an die 100 Kilo wogen, im Westen an. Eva Martons erstes Gehalt belief sich auf 2400 Mark im Monat, und sie lebten zunächst in einer möblierten Wohnung, bevor sie in eine andere zogen, die sie selbst ausstatten mußten – Eva Marton nähte selbst alle Vorhänge. Derweil verbrachten sie alle freie Zeit damit, Deutsch zu lernen. Bald fand Dr. Marton eine Stelle an einem Krankenhaus der Stadt, und das Leben verlief nun in etwas geordneteren Bahnen.

Eva Martons fünf fruchtbare Jahre in Frankfurt waren entscheidend für ihre künstlerische Entwicklung. Hier vervollkommnete sie ihre Technik und baute ihr Repertoire aus. Während eines Krankheitsjahres lernte sie zum Beispiel acht neue Rollen, darunter Aida, Amelia im *Maskenball*, Leonora in der *Macht des Schicksals* und Eva in den *Meistersingern von Nürnberg*, alles in der Originalsprache. Sie gab in dieser Zeit auch ihre ersten internationalen Gastspiele: 1973 ihr Debüt an der Wiener Staatsoper als Tosca, ihre Debüts an der Bayerischen Staatsoper (1974) und der Metropolitan Opera (1976). Ferner hatte sie Auftritte in Berlin, Zürich, Genf und Marseille (erwähnenswert, weil sie hier ihre ersten wirklichen Ovationen nach *Tosca* erlebte). 1977 folgte sie Dohnányi und Peter Katona an die Hamburgische Staatsoper, mit einem Vertrag, der eine bestimmte Zahl von Auftritten festsetzte, ihr aber die Freiheit ließ zu reisen.

Die folgenden Jahre festigten ihre internationale Reputation. Nach zehn Jahren Lehrzeit als Ensemble-Mitglied in Budapest und Frankfurt ruhte ihre Laufbahn nun auf soliden Fundamenten. »Meine musikalische Entwicklung hatte mit Mozart begonnen – mit buchstäblich Dutzenden und aberdutzenden Donna Annas und Gräfinnen. Dem folgten lyrische Rollen und dann ein langsames, allmähliches Fortschreiten zu dramatischen Partien. So lange meine Stimme ihre Elastizität behielt, vermied ich Wagner und Strauss so weit wie möglich. Dann, als die Zeit reif war, begann ich sie zu singen. Es ist wichtig, daß man seine Grenzen kennt und sie nicht überschreitet. Jedenfalls ist es besser, weniger zu tun, als man kann, als mehr; denn wenn erst einmal die Stimme geschädigt ist, gibt es keinen Ausweg mehr«, sagte sie der »Opernwelt«. So war sie gut vorbereitet auf eine Serie wichtiger internationaler Debüts: Bayreuth 1977, an der Scala 1978 als Leonora in einer Inszenierung des *Troubadour*, die von Zubin Mehta dirigiert wurde, dicht gefolgt von der ersten ungarischsprachigen Inszenierung der Bartók-Oper *Herzog*

Blaubarts Burg an der Scala. Ihrer ersten Maddalena in *Andrea Chénier* im Jahr 1979 an der Chicago Lyric Opera folgte *Tosca* an der Scala mit Pavarotti und einer dortigen Fernsehproduktion von *Andrea Chénier* mit Carreras in der Titelrolle. Und es gab weitere persönliche Triumphe mit der Kaiserin in der *Frau ohne Schatten* am Teatro Colón in Buenos Aires und 1981 an der Metropolitan Opera. Die Kaiserin und Tosca waren tatsächlich die Rollen, »die mir Türen öffneten«.

Eva Marton, die die Tosca inzwischen in der ganzen Welt gesungen hat, kann sich persönlich stark mit dieser Rolle indentifizieren, »als Künstlerin, als menschliches Wesen und als Frau«. Sie sang sie erstmals auf ungarisch an der Budapester Staatsoper und 1973 zum erstenmal auf italienisch an der Wiener Staatsoper. Sie richtet sie, wie viele ihrer Verismo-Rollen, an Anna Magnani aus, deren Filme sie bewundert. »Sie war immer ein Vorbild für mich, und ich wollte in meine Tosca das gleiche Feuer, das gleiche Temperament, die gleiche Vitalität einbringen, die sie in all ihre Filme einbringt. Ich wollte zeigen, daß es Alternativen gibt zum Tosca-Porträt der Callas. Die Callas, die jene Opernrevolution auslöste, die Oper zum glaubhaften Theater machte, war einzigartig und läßt sich nicht imitieren. Wozu versuchen, sie nachzuäffen? Ich und jede andere Sängerin, wir sollten Tosca mit unseren eigenen Farben, unserer eigenen Persönlichkeit singen.«

Eva Marton war deshalb besonders entzückt und überglücklich, daß Jonathan Miller, der 1986 in einer umstrittenen Inszenierung der *Tosca* in Florenz Regie führte – wobei er die Oper im Jahr 1944, während der letzten Tage der faschistischen Herrschaft in Rom, ansiedelte – seine Konzeption auf Roberto Rosselinis Film *Roma, Città Aperta* gründete, dessen Star Anna Magnani war. Obwohl sie anfangs diesem Ansatz skeptisch gegenüber stand, befand Eva Marton diese Inszenierung der *Tosca* schließlich doch als die anregendste, in der sie je gesungen hatte. »Nie in all den Jahren, die ich die Tosca gesungen habe, war ich so entsetzt von Scarpia wie in dieser Inszenierung.« Und, obwohl sie »eine Menge von diesen Vulgaritäten« haßt, die man heutzutage auf den Bühnen sieht – von Jonathan Miller würde sie alles akzeptieren. Neben Götz Friedrich und Nikolaus Lehnhoff ist er der Regisseur, von dem sie am meisten gelernt hat.

Eva Marton hat große Freude daran, Verismo-Opern zu singen. »Wenn ich Wagner, Strauss und Verdi singe, bin ich das Schiff auf den Wellen. Wenn ich aber Verismo singe, dann bin ich selbst die Welle! Doch Verismo kann sehr gefährlich sein, wenn man seinen Körper und seine Stimme nicht richtig einsetzt. Er fordert vor allem eine starke, solide Mittellage, denn sie braucht am meisten Wucht.« Eine andere Schlüsselrolle des Verismo in ihrer Karriere ist die Titelpartie in Ponchiellis *La Gioconda*, die sie 1982 das erste Mal in einer Inszenierung der Metropolitan Opera sang, neben Plácido Domingo als Enzo. Sie hält *La Gioconda* für eine der schwersten Rollen in ihrem Repertoire. »Es ist wirklich eine hohe, dramatische Rolle, doch mit einem riesigen Tonumfang, der von tiefen Brusttönen – speziell in der berühmten Arie »suicidio« – bis zu Koloraturpassagen im Finale reicht. Darum wird sie selten von Sängerinnen gesungen, die sonst Rollen singen wie Brünnhilde, Turandot oder Ortrud. Das Sujet ist ziemlich stupide und weit hergeholt. Es ist kein Geheimnis, daß Arrigo Boito, der unter einem Pseudonym das

Libretto schrieb, das auf einer Erzählung von Victor Hugo basiert, selbst so dachte. Dennoch muß ich als Künstlerin, die diese Figur zu interpretieren hat, einen Weg finden, mich mit ihr zu identifizieren, und von dem Werk überzeugt sein, bevor ich meinerseits das Publikum und die Kollegen überzeugen kann. Ich sehe in *La Gioconda* die Geschichte einer Frau, die einen Mann mehr liebt als er sie. Ich spreche nicht aus persönlicher Erfahrung. Mein Mann Zoltán und ich lieben uns noch sehr und haben uns von Anfang an geliebt! Gioconda ist nett und sexy, und Enzo hat sie einmal bis zu einem gewissen Grad geliebt. Aber sie ist für ihn, einen Grimaldi, nicht gut genug. Sie ist eine Straßensängerin, und es ist sehr wichtig, das im Sinn zu haben, stimmlich und schauspielerisch, weil sie das von Tosca unterscheidet, die eine Opernsängerin ist. Und obwohl dieser Unterschied schwer darzustellen ist – weil verliebte Frauen einander sehr ähnlich sind – ist er gleichwohl real und muß herausgebracht werden. Toscas Schmerz kommt in einem wundervollen, kunstvollen Gesang, »Vissi d'arte« zum Ausdruck, Giocondas Gesang jedoch ist nur Instinkt, er kommt aus ihrem Innersten und schreit nach einem »rohen« Klang für all ihre Ausbrüche, die ausdrucksvoller und temperamentvoller sind als die Ausbrüche Toscas.«

Der IV. Akt beginnt mit Gioconda, die allein vorsichhinbrütet. Dann kommen ihre Freunde, die Schauspieler, und sie bittet sie, nach ihrer blinden Mutter zu schauen, die sie nicht ohne Schutz lassen will. Dann wird Lauras scheinotter Körper hereingebracht. Gioconda hat Laura einen Schlaftrunk gegeben, der sie wie tot erscheinen läßt, um sie vor der Rache ihres wahnsinnigen Mannes zu retten, zum Dank dafür, daß sie Giocondas Mutter vor der Hand der Inquisition gerettet hat. Dann sieht sie die Karaffe und das Gift und faßt den Gedanken, sich selbst zu töten. Sie steigert sich allmählich in einen rasenden, wahnsinnigen Zustand hinein, denn nur so kann sie Selbstmord begehen. Ich glaube nicht, daß sich irgend jemand kaltblütig umbringen kann. Man muß sich in einen Zustand bringen, wo es als die einzige logische Lösung, als der einzige Ausweg erscheint.«

Nachdem sie nun *La Gioconda* und fast all ihre Verismo-Rollen – Fedora, Turandot und Maddalena in *Andrea Chénier* – für CBS aufgenommen hat, ist Eva Marton überzeugt, daß sie in einer Weise aufgenommen werden sollte, die ein Gefühl von der Art vermittelt, wie sie es auf der Bühne erlebt. »Keiner erwartet nur schöne Töne von mir. Man erwartet etwas mehr. Deshalb habe ich das Gefühl, ich kann es mir erlauben, hörbar Atem zu holen und hie und da einen Seufzer von mir zu geben, wenn es hilft, die ganze Sache realistischer zu machen. Auf der Schallplatte braucht man mehr Spannung, mehr Farben und vor allen Dingen den Mut, eher den Ausdruck des Werkes zu entfalten als einfach nur schön zu singen.«

Kurz vor der Aufnahme von *La Gioconda*, im Sommer 1987, war Eva Marton im Studio mit einer Rolle tätig gewesen, die sie besonders bewegt: die Judith in *Herzog Blaubarts Burg* von Béla Bartók, die sie beim Abschluß-Examen an der Liszt-Akademie gesungen hatte und die sie auch als erste an der Scala auf ungarisch gegeben hat. Judith liegt ihr besonders am Herzen, denn sie hatte während ihrer Studentenzeit »eine ganz spezielle Beziehung zu Béla Bartók, dessen Porträt immer bei mir an der Wand hing, weil ich dieses Gesicht liebe. Es ist ein wun-

derbar reines Gesicht mit klaren, eindringlichen, doch tief unglücklichen blauen Augen, in das ich schaute, wann immer ich mich mutlos fühlte. Er war ein unglücklicher Mann; denn nachdem er Ungarn verlassen hatte, um sich in Amerika niederzulassen, hat er nie wieder wirklich sich selbst gefunden und hat in sehr ärmlichen Umständen gelebt, in einer schrecklichen, winzigen Wohnung in New York, die ich auf einer Art Pilgerreise besucht habe... Jedenfalls pflegte ich diese stummen Dialoge mit seinem Porträt in meiner Studentenzeit zu führen, und seine Musik zu singen ist etwas, was mir sehr viel bedeutet.«

Als sie die Rolle der Judith für ihre Abschlußprüfungen vorbereitete, arbeitete sie diese mit einer Professorin aus, die sie ihrerseits mit Bartók studiert hatte. Judith, die nun als klassische Rolle im Repertoire des 20. Jahrhunderts angesehen wird, ist gleich schwer zu singen und zu spielen. »Der Text ist sehr bedeutend und sehr persönlich: Judith ist wie Elsa im *Lohengrin* die ewig neugierige, fragende Frau, die alles wissen will. Doch anders als Elsa, die naiv und jungfräulich ist, kommt Judith sehr erfahren und intelligent daher. Der Herzog hat keinen Vornamen. Er ist einfach »Herzog Blaubart«, eine symbolische, allegorische Figur, die jedermann sein könnte. Denn jeder hat seine eigene Persönlichkeit und sein eigenes inneres Heiligtum, einen Garten, den man selbst vor denen, die man liebt, verborgen zu halten wünscht – man ist, was man ist, und will nicht, daß jeder alles über einen weiß. Aber wenn Blaubart die Türen zu seiner Seele und seiner Vergangenheit öffnet, aber eine Tür verschlossen halten will, kann Judith das nicht annehmen. Und ich finde es zutiefst verwirrend, daß diese Frau alles wissen, in alles eindringen will. Dieser dramatische, allegorische Aspekt des Werkes interessiert mich sehr.«

»Die Musik ist sehr ungarisch. Es ist pentatonische Musik, und Bartók gelingt es, der Öffnung jeder Tür einen anderen Tonfall zuzuordnen. Wenn sich die eine Tür auf jene wundervollen Kornfelder öffnet und Judith jubelt, sind wir in einer Klangwelt, die sich sehr unterscheidet von jener, die uns erwartet hinter jener Tür, die sich zu einem Sturm öffnet... Dann plötzlich beginnt Judith zu zweifeln und sich vor diesem Mann zu fürchten. Ihre Unsicherheiten treten zutage, und sie weiß nicht recht, ob sie gut genug ist für einen so reichen Mann – reich im umfassenden Sinn des Wortes. Und durch ihre beharrliche Forderung, daß er auch die allerletzte Tür öffne, durch ihren Vertrauensmangel zerstört sie alles. Genau wie Elsa im *Lohengrin*; und die Botschaft scheint die gleiche zu sein: daß Furcht und Zweifel stets unweigerlich die Liebe zerstören.«

1989 sang Eva Marton an der Wiener Staatsoper ihre erste Elektra, in einer Neuinszenierung unter der musikalischen Leitung von Claudio Abbado in der Regie von Harry Kupfer. 1990 buchte sie dann unter Solti am Covent Garden einen noch größeren Triumph in dieser Rolle. Eva Marton ist »absolut verrückt nach Strauss« und ihre Lieblinge unter seinen Opern sind *Ariadne auf Naxos* und die *Frau ohne Schatten*, beides allegorische Werke. Sie sang die Ariadne zum erstenmal an der Bayerischen Staatsoper unter Sawallisch mit großem Erfolg, ist aber inzwischen »zu teuer geworden, um nur für eine einaktige Oper engagiert zu werden«. Sie hat eine sehr persönliche und spezielle Konzeption von dieser Rolle

und der Oper, die sie gern ausprobieren möchte. »Ich würde gern sowohl den Komponisten als auch Ariadne singen, um so die innere Verbindung zwischen ihnen zu erhellen. Ich singe den Komponisten und bin wütend auf die Primadonna, die ein exaltierter Charakter ist, abgesehen davon, daß sie meine Noten nicht lesen kann. Dann, als ihr Komponist, trete ich vor und singe die Rolle der Ariadne in dieser Oper in der Oper. Wenn ein Regisseur daherkommt, der findet, daß diese Idee fabelhaft ist – ich bin bereit.«

Zwei andere Strauss-Rollen, die Eva Marton gesungen hat, sind die Gräfin in *Capriccio* und die Marschallin im *Rosenkavalier*; aber sie findet, daß sie für die letztere nicht ideal geeignet ist. »Das scheint nicht gerade meine Rolle zu sein. Ich bin zu temperamentvoll für sie, zu feurig, um eine ausgeglichene Wiener Dame zu spielen. Man weiß immer, wenn man für die falsche Rolle genommen worden ist. Man kämpft und kämpft tapfer gegen alle Widrigkeiten wie Don Quixote, weiß aber, daß die Schlacht verloren ist. Ich habe dieses Gefühl zweimal in meiner Laufbahn gehabt: mit Leonore in *Fidelio* (trotz 15 Einladungen nach ihrem Salzburger Debüt entschied sie, daß das nichts für sie ist) und mit der Titelrolle in der *Ägyptischen Helena* von Strauss, die ich in München sang und bei der ich es, trotz der wundervollen Musik, sehr schwer fand, etwas draus zu machen, wegen des faden, weithergeholten Librettos.«

Eine ihrer Lieblingsrollen von Strauss, die – wie wir gesehen haben – eine wichtige Rolle in ihrer Karriere gespielt hat, ist die Kaiserin in der *Frau ohne Schatten*, mit der sie größere Triumphe am Teatro Colón und an der Metropolitan Opera feierte. Beide Inszenierungen präsentierten als Färbersfrau Birgit Nilsson, die nach der zweiten Aufführung Eva Martons Partitur signierte. Die Kaiserin war viele Jahre lang großartig von Leonie Rysanek gesungen worden, und Eva Marton wußte, es würde ein hartes Brot sein, nach ihr mit dieser Rolle anzutreten. »Aber ich wußte, daß meine Zeit gekommen war. Ich wußte, daß ich diese Chance ergreifen mußte. Ich wußte genau, was ich weiß und was ich kann. Was ich nicht wußte, war, wie mich das Publikum aufnehmen würde«, sagte sie zu »Opera News«. Die Inszenierung zeigte, daß nicht nur Leonie Rysaneks Nachfolgerin zur Hand war, sondern auch die Nachfolgerin Birgit Nilssons. Denn bei der letzten Aufführung dieser Serie übergab die Nilsson den Mantel der Turandot an Eva Marton.

»Unmittelbar bevor sich der Vorhang zum II. Akt hob, als wir alle schon unsere Position zu Birgits Füßen eingenommen hatten, sagte sie plötzlich: ›Weißt du, ich habe darüber nachgedacht, was eine gute Partie für dich wäre.‹ – Man stelle sich vor! Die große Birgit Nilsson denkt darüber nach, was für *mich* gut wäre! – ›Welche denn?‹ fragte ich. ›Turandot‹, antwortete sie. ›Ich habe meine Karriere mit ihr gemacht.‹ ›Vielen Dank, Birgit, aber glaubst du, ich kann sie singen?‹ ›Sicher‹ antwortete sie, als der Vorhang aufging. Und das finde ich wundervoll: Wenn eine Künstlerin dabei ist, eine Rolle aufzugeben, ist da eine andere – bereit, den Mantel zu übernehmen und die Tradition weiterzutragen. Das geschieht nicht sehr oft, es ist reiner Zufall – darum ist es so wundervoll, wenn es geschieht.«