

Nicht nur TENÖRE

DAS BESTE AUS DER OPERNWERKSTATT
Zweiter Band

Theo Adam
Hans Beirer
Ileana Cotrubas
Placido Domingo
Mirella Freni
Christel Goltz
Hans Hopf
Gwyneth Jones
James King
Susanne Kirnbauer
Harry Kupfer
Eva Marton
Lucia Popp
Regina Resnik
Esther Réthy
Anneliese Rothenberger
Peter Schreier
Giulietta Simionato
Anna Tomowa-Sintow
Ljuba Welitsch
Heinz Zednik



Eva Marton



Künstlergespräch vom 3. September 1983 im Gobelinsaal der Wiener Staatsoper; Gesprächsführung: Dr. Peter Dusek.

***E**va Marton wird assoziiert mit Platten-Mitschnitten, mit dem Video-Zeitalter, mit weltweiter Reisetätigkeit. Sie hat überall gesungen, Manila, Tokio, Buenos Aires, Lille — Sängerinnen von ihrem Niveau, ihrer Internationalität haben früher gar nicht gewußt, daß es in Manila überhaupt Opernaufführungen gibt.*

Das war die erste Opernaufführung in Manila. Plácido Domingo war Cavaradossi — also eine Traumbesetzung, und wir haben dreimal „Tosca“ aufgeführt und noch zusätzlich ein Konzert im Freien gegeben. Und das war sehr interessant. Wir

haben einen Querschnitt von „Forza del destino“ gesungen, und die Leute, sie haben zum erstenmal europäische Musik und Oper gehört, waren so beeindruckt, und das wurde übertragen mit TV, ungefähr vierzig Millionen Leute haben uns gesehen und gehört!

Das Schicksal der Opernsänger von heute ist anhand solcher Daten skizzierbar, trotzdem ist Eva Marton die große Ausnahme unter ihren Kolleginnen — sie ist mitten im Top-Management, und trotzdem hat sie eine kontinuierliche Entwicklung. Das ist heute selten geworden.

Ja, ich glaube, die Manager sind Agenten geworden. Was früher war, ich glaube, in heutiger Zeit gibt's das nicht mehr. Also, daß jemand oder ein Manager seine Künstler oder Künstlerinnen liebt. Ich glaube, das gibt's nicht mehr! Sie rufen mich an: Haben Sie Zeit? Singen Sie da und da, Sie bekommen soviel Gage. Nicht mit mir, Gott sei Dank, ich verhandle nicht, mein Mann macht das, und er kämpft mit Füßen und Kopf und allen Möglichkeiten, denn natürlich bieten sie viele dumme und nicht akzeptable Sachen, aber mein Leben, mein Sängereleben, führt mein Mann.

Also müssen wir ihm auch mitdanken für diese kontinuierliche Entwicklung. Er ist aber nicht mit und hat seinen eigenen Beruf.

Ja, er ist ein Chirurg. Und das hat sich schon in der ganzen Welt herumgesprochen. Er geht in die Manager-Welt mit Buschmesser!

Mit dem Operationsmesser, mit dem Skalpell! Und Eva Marton tritt als „Turandot“ an seine Seite!

Nein.

Privat also gar nicht Turandot! Eva Marton hat aber gemeint, in jeder Frau steckt ein bißchen Turandot! Auch in Liu!

Ja, ja, das steckt, aber — so einseitig sind wir nicht, meine Damen! So einseitig dürfen wir nicht sein.

Ist ja nur ein Märchen, ein Traummärchen, nicht?

Wir möchten alle manchmal im Märchen leben. Deshalb kommen wir ins Opernhaus! Und hören schöne Musik und Theater, nicht? Wir wollen alle vom Leben ein bißchen weggehen und etwas Schönes miteinander und zusammen erleben.

Eva Marton hat eine „Tosca“-Aufnahme mitgebracht aus Buenos Aires, von 1982 . . .

Ja, das ist sehr interessant, denn das Orchester war nicht besonders gut. Ich könnte von der Scala eine Aufnahme mitbringen, aber ich finde das viel reizvoller, von so einem fernen Land, aus Buenos Aires, ein Live-Mitschnitt, denn da gibt's auch viele Menschen, und ganz besonders in Argentinien und Buenos Aires, sie haben so viel Gefühle und so viel Mitgefühl für Sänger und Musik und Oper. Und in Buenos Aires gibt's auch ein wunderschönes Opernhaus, Teatro Colón, riesengroß — ich glaube, 3800 Leute gehen rein.

Diese Aufnahme vom vorigen Jahr, '82 — damals war eine ganz heikle Situation, da war diese sogenannte Falkland-Krise, der Falkland-Krieg, und ich habe lange Zeit nachgedacht, reise ich nach Buenos Aires oder nicht, und drei Tage vor der Premiere bin ich doch gereist, und die Leute, sie haben mit so großer Dankbarkeit gewartet, und sie sagten: „Wir wußten, du kommst! Du läßt uns nicht im Stich!“ Ich hab' gedacht, ich nicht, ich lasse nicht! Also nur, wenn sie schießen, dann . . . Ja, aber es war schlimm, wissen Sie, weil jede Sendung wurde in ganz Argentinien übertragen, und zum Beispiel mein Mann hat mir erzählt, nach dem „Vittoria, vittoria!“ vom Plácido kamen die Nachrichten! Und das fand ich fürchterlich! „Unsere Krieger, unsere Soldaten . . . so viele Schiffe . . . tatata . . . gehen unter . . .“ Mein Gott. Oder die andere Sache: Ich war im Kino, hab'

„Kiss me Kate“ geguckt mit Adriano Celentano und diesem neuen Star von Italien, Ornella Muti, und vor der Aufführung müssen wir alle aufstehen, denn sie haben die Argentinische Hymne gespielt! Und dann mein Mann: „Steh auf! Steh auf!“ — „Ja, warum steh' ich auf? Ich bin Deutsche jetzt! Also warum muß ich aufstehen?“ Sagt er: „Du mußt aufstehen, sie spielen diese Hymne!“ Sag' ich: „Aber ich kenn' die Hymne nicht, also warum muß ich aufstehen?“ — „Stehst du auf, oder kommst du mit mir raus?“ Also steh' ich auf, ich wollte den Film sehen. Und das Fernsehen konnte man nicht aufdrehen, bei jeder fünfzehnten Minute kommt immer diese Hymne, und ich weiß nicht, etwas anderes, also ich hab' immer zugemacht. Das war fürchterlich. Und die andere Seite war sehr interessant. Wir haben trotzdem Musik gespielt und Opern gespielt, und wir haben großen Erfolg gehabt.

Man sollte dazu sagen, daß die Kultur, die Opernkultur in Buenos Aires wirklich uralt ist. Die Stars, die einst nie so weit gefahren sind und nicht in Tokio gesungen haben und nicht in Manila gesungen haben, die haben eben doch schon in Buenos Aires gesungen. Da war ein Slezak, und da waren alle die Großen und Caruso und sind mit dem Schiff hinüber.

Ich hab' eine sehr, sehr nette Frau gehabt in meiner Garderobe, und an diesem Abend war sie sehr verzweifelt, denn sie hatte einen Sohn, und dieser Sohn mußte in diesen Krieg gehen. Und sie war in fürchterlicher Lage, sie hat geweint und hat mich gefragt: „Was denken Sie, Sie haben auch Kinder?“ Ich hab' gesagt: „Wird alles gutgehn, dein Sohn wird zurückkommen.“ Und dann sagte mir diese Frau: „Glauben Sie daran?“ Ich hab' gesagt: „Ja! Ich werde beten.“ Und da kam das Tosca-Gebet, und deshalb hab' ich richtig geweint. Und die Leute, alle haben das bemerkt, und das war so ein Applaus, weil ich hab' richtig geweint. Sie haben gesagt: „Sie haben uns unseren Lebensmut zurückgegeben!“ Und das war Buenos

Aires für mich. Und ich weine, wenn ich daran denke, es kann vielleicht nochmal kommen. Ich bin gegen jeden Krieg und jede Unmenschlichkeit, und diese Arme war so verbittert, ich habe gesehen, dieser einfache, wunderbare Mensch kann nichts dafür und kann nichts dagegen machen, denn sie hat einfach nicht die Kraft und nicht die Möglichkeit. Und dann hab' ich gesungen. Dann hat sie auf mich gewartet nach der Vorstellung und mich in die Arme genommen und gesagt: „Ich hab' das verstanden, Sie haben es für mich gesungen und für meine Kinder, für unsere Kinder.“ Ich hab' gesagt: „Ja! Vielleicht ist es eine Erlösung oder vielleicht ein Trost für Sie. Mehr kann ich nicht machen.“ Und das war in Buenos Aires.

Was eigentlich ist der Grund, warum man diesen Beruf auf sich nimmt? Doch sicher nicht die Gage, sicher nicht das Herumreisen, sicher nicht die Platte, sicher nicht nur der Applaus.

Was kann ich geben? Sagen Sie mir: Was kann ich noch mehr geben? Natürlich, wir sind alle bezahlt . . . Ich nehme in letzter Zeit Geld in meine Hand, nur um etwas zu kaufen, mich freizukaufen, freizukaufen von den täglichen Klamotten — also nicht mehr zu Hause arbeiten, waschen und kochen und putzen. Das hab' ich schon erreicht. Das ist eine unwahrscheinlich große Erleichterung für mich. Ich kann meine Zeit mehr für meine Kinder und meinen Mann widmen und vielleicht für mein Hobby, was es nicht gibt, weil ich hab' kein Hobby, ich hab' keine Zeit dafür. Für andere Sachen brauch' ich kein Geld. Vielleicht kauf' ich jetzt schickere Kleider, dann bekomme ich Komplimente, ich bin schlanker geworden. Ich hab' gesagt: „Nein, mein Schnitt ist besser geworden.“

Die Falkland-Krise ist nicht die einzige Krise der Welt. Hat die Oper trotzdem Zukunft?

Solange ich singe: ja. Und solange Opern gesungen werden von Leuten wie ich — also mit Idealismus . . . Und da gibt's so viele!

Nur zu wenig Tenöre.

Ja, also ich glaube daran, muß kommen. Müssen ein bißchen warten.

Wer wird denn bei Eva Martons erster Brünnhilde der Siegfried sein?

René Kollo.

Das ist einer der ganz wenigen, wo man wohlwollend nicken kann. Aber wie viele Siegfriede gibt's schon? Bringt Eva Marton nicht manchmal mit ihrem Stimmeinsatz ihre Partner an die Grenze dessen, was sie mithalten können?

Nicht provozieren!

Na, über Tenöre müssen wir schon reden können!

Sie können, ich nicht!

Die „Tosca“, sehen wir zurück, das war schön. Ich habe das erstemal in der Scala „Tosca“ gesungen mit Pavarotti. Ich mußte einspringen, denn Frau Kabaiwanska hatte abgesagt. Und sie wußten nicht ganz genau, wie groß ich bin oder wie schlank, und sie haben ein wunderbares großes Kleid gemacht für die Probe, und das war so weit und breit, das hat aufgemacht. Und der arme Pavarotti stand bei dem ganzen Liebesduett hier, wie unter ein Kleid so eingepaßt, und ich habe immer gesagt: „Was machst du denn da? Was machst du da?“ Ich konnte keinen Schritt weitergehen . . . Er hat mich so angefaßt . . . Da sagt er immer auf italienisch: „Dein Kleid, dein Kleid ist . . .“ Ich sag': „Was ist bloß mit meinem Kleid?“ — „Offen, offen!“ — Um Himmels willen! Das war auch eine süße Story.

Es ist eine zweite große Ausnahme für Sängerinnen der Top-Generation von heute, daß sie nicht nur ein paar Rollen haben, sondern daß sie wirklich wahnsinnig viel singen.

Nein, nein, ich habe ein großes Repertoire. Das kommt natürlich nach zehn Jahren zusammen. Und von diesem großen Repertoire hab' ich jetzt ausgewählt ganz spezielle Partien. Ich sing' nicht mehr alles. Ich habe reduziert.

Hamburg '83 gab's einen „Troubadour“.

Ich habe mit Franco Bonisolli und Piero Cappuccilli gesungen, Steinberg hat dirigiert. Und da muß ich auch eine süße Story erzählen.

Ich habe eine Vorstellung gehabt, und natürlich gibt's überall auf der Welt, das wissen wir schon, Fans, und einer mag die, und einer mag die, und eine mag den, und so weiter . . . Und ein Mensch hat mich nicht gemocht. Das gibt's auch! Der sagte: „Sie ist Ungarin, warum singt sie italienisches Fach! Tatatata . . . hat sie immer so schön gesungen.“ Ich will keinen Namen nennen. Und ich sang wirklich sehr schön die zweite Arie, war wirklich schön, oben und unten . . . Dürfen Sie nicht vergessen, wir haben es immer anders, andere Disposition — indisponiert oder so. Irgendwo tut immer was weh, Bauch oder Kopf und so weiter. Wir finden viel, was immer tut weh. Ich bin ein ganz gesunder Mensch, aber es gibt immer etwas.

Und dann hab' ich wirklich schön gesungen, aber ein Mensch hat mir zum erstenmal in meinem Leben Buh! zugeschrien, von oben. Und ich hab' so geschaut, und ich wollt' ihn suchen, ich weiß nicht, was ich mit ihm anfangen wollte. Ich war völlig verzweifelt, und die Tränen kamen heraus, und ich hab' gedacht: Blöder Kerl, was denkst du, was kann ein Sänger, eine Sängerin noch mehr bieten! Und Franco war hinten, und Franco ist sehr berühmt dafür, er ist immer in richtiger Zeit in richtiger Position und kam rein vor dem Miserere. „Brigante!“ sagte er. „Tu Brigante! Du weißt nicht, wer hier singt auf der Bühne! Eva Marton, die größte Sopranistin!“ Ich habe Franco gesagt: „Calma, ruhig, geh zurück, du sollst nicht auf der Bühne sein! Es ist erst das Miserere —“ und so weiter. Und da sagt er: „Nein!“ . . . Und immer so in Pose . . . Ich habe ihn weggeschoben, weiß

nicht, mit so einer Gewalt, und ich habe ihn beruhigt. Und dann hab' ich am Ende ihn getröstet! Also ich kann ihm das nicht vergessen, er war so reizend und so menschlich.

Eva Martons Debüt an der Scala war die Leonore im „Troubadour“. Ihre allererste. Das ist wieder ein typisches Beispiel: Die Frau Behrens singt ihre erste Brünnhilde in Bayreuth, Eva Marton singt die erste „Troubadour“-Leonore an der Scala — das hätt's früher nicht gegeben.

Warum?

Weil's Ensemble-Theater gab, wo jemand in einem Haus seine ganzen Rollen durchgesungen hat und dann in die Welt gastieren gegangen ist. Deswegen gab's das nicht.

Das wär' schön!

Eva Marton würde in ein Ensemble gehen?

Ja. Aber nicht überall. Hier — ja!

Das richten wir unserem Direktor aus, der führt das Blocksysteem wieder ein!

Das Blocksysteem ist sehr gut für uns Sänger. Einzelne Vorstellungen zu singen ist sehr schwer. Wir reisen ständig, das bedeutet, wir müssen zwei Tage vorher hierherkommen, dann den nächsten Tag probieren. Entweder kommt der Tenor oder er kommt nicht, zu 99 Prozent kommt er nicht — und dann bin ich allein. Was kann man, bitte, in drei Stunden vorbereiten? Und wie kann eine Mannschaft zusammen spielen und Kunst oder Musik produzieren? Man kann nur improvisieren, und Improvisation gehört auch auf die Bühne, aber Vorbereitungen mehr! Und dann haben wir gesungen am nächsten Tag, und dann sind wir am nächsten Tag weggereist, nach Haus oder in andere Häuser. Das find' ich nicht gut. Beim Blocksysteem weiß ich ganz genau, was ich von meinen Kol-

legen bekomme, immer natürlich in Grenzen. Jeder kann diese Grenze übersteigen oder es schlechter machen, das gehört auch zum Ensemble. Und wir gehören zusammen, wir reden miteinander, wir können miteinander reden, nicht nur Guten Tag! Come sta? Bene — bene. Das ist das! Hier haben wir mehr Kontakt miteinander, und wir brauchen nicht vor jeder Vorstellung nochmals probieren. Also haben wir mehr Zeit zum Ausrufen, was unbedingt wichtig ist in unserem Beruf!

Die Fedora war in Zürich, die Ägyptische Helena in München. Kommen diese Partien auch anderswo?

Zumindest die Fedora — sie kommt in Chicago, ich hab's schon mit der Directrice besprochen. Sie will diese Oper mit Plácido Domingo und mir herausbringen.

Zahlt es sich aus, wenn man ein so gefragter Star ist, der sechs Turandot-Angebote in einer Woche in die Lade legt und davon nur jedes siebente herausnimmt — zahlt es sich für so jemanden aus, solche Rollen zu lernen? Sechs Wochen für zwei, drei Aufführungen?

Also für mich erst mal musikalisch. Ich glaube, die Helena ist die schwerste Rolle, also für mich, sie ist unwahrscheinlich hoch. Sie singt nur G, A, B und H und Cis und Des und weiß der Kuckuck was, und das ist so schwer, und dieses große Orchester unten, und dazu noch intonieren und gleichzeitig bewegen. Da hab' ich mir gesagt: Es gibt keine schwerere Rolle. Und in der Zwischenzeit hab' ich bemerkt: Doch gibt's. Fidelio ist viel schwerer.

Aber nicht von der Lage her, sondern von den technischen Anforderungen. Die ganze Oper.

Die ganze insgesamt. Beethoven hat auch nicht gut geschrieben. Nicht gut — also nicht für meine Stimme.

Hat Singen mit Sport zu tun?

Jaja, jetzt kommt Stichwort Volleyball — Ja, ich hab' gespielt Volleyball, in der ungarischen Nationalmannschaft, jahrelang hab' ich gespielt.

Wie lag damals Ungarn im Volleyball, war's Weltmeister oder Europameister?

Eh, ja, die Chinesen waren immer sehr, sehr stark. Ich hab' mich sehr wohl gefühlt in dieser Mannschaft. Sie haben mich aufgenommen, und da hab' ich erst einmal gefühlt, wie schön es ist, mit Menschen zusammen zu sein oder zu spielen. Und noch dazu war ich ganz dünn. Ich habe nur Knochen und Haut gehabt. Und da hat mein Trainer gesagt: „Mit solchen Beinen möchten Sie spielen?“ Er hat mir eine Hantel gegeben, 25 Kilo, und ich mußte vor jedem Training immer fünfundzwanzigmal oder zwanzigmal Kniebeuge machen, aufstehen und so weiter, und da bin ich schön stark geworden. Überall. Ich war noch sehr, sehr jung, und das war sehr schön für mich.

Und ist das eine Voraussetzung, wenn man an Rollen wie Turandot herangeht, daß man diese Kraft hat?

Ja, unbedingt! Auf der Treppe stehen — versuchen Sie es einmal in diesem Kleid!

Es gibt da eine Story über einen Salzburger „Fidelio“, die zeigt, was für Pannen so im Bühnenalltag passieren können.

Also in diesem Sommer war in Salzburg der Teufel los, es sind so viele Unfälle passiert, aber es gab eine ganz besonders reizende dritte Vorstellung. Ich habe „Namen-namenlose Freude“ mit James King gesungen, und da war ein Wasserpot auf der Bühne, hat keine Funktion mehr gehabt. Lindtberg hat gedacht, daß das tropfende Wasser in diesem Wasserpot, daß dieses Rauschen Florestan quält. Aber dieser Pot hat in der Zwischenzeit mehrere

Löcher gehabt und hat also seine Funktion verloren. Aber er mußte da stehen. Aber er ist erstaunlicherweise immer gewandert. Also einmal war er da, einmal war er dort. Ich habe wirklich nichts anderes gemacht, wirklich, in jeder Vorstellung, wenn der zweite Akt anfang, dann hab' ich immer meinen Wasserpot gesucht. Denn ich hab' so ein Schiß gehabt, ich hab' gedacht, ich muß einmal reinfallen, ich werde einmal reinfallen. Und dann hatte er sich etwas Neues ausgedacht, wir kommen über die Treppe, ich falle runter und so weiter. Das hab' ich alles gemacht, hat schön funktioniert. Und dann geht es weiter: „Du bist's — ich bin — o himmlisches Entzücken — du bist . . .“ Bum, ich bin in den Wasserpot reingefallen, die Beine hoch hinten. Und ich hab' einen Lachanfall bekommen, ich konnte nicht singen. Und dann Jimmy: „Du bist's . . .“ und so weiter, und ich: „O himmlisches Entzücken . . .“ Ich konnte nicht! Da sagt er: „Konzentration, Konzentration, Mädchen“, und hat immer weitergesungen. Und ich: „Flo-hohorestan“ — ich konnte kaum „Florestan“ aussingen. Ich weiß nicht, wie ich rauskam aus dem Pot, das war fürchterlich! Herr Maazel sagte mir am Ende: „Frau Marton, ich habe gedacht, der Vorhang fällt, wir können nicht weitermachen, ich wußte nicht, wie Sie rauskommen.“ Und Jimmy hat immer nur gesagt: „Weißt du, Mädchen, wir sind nicht einmal aus dem Takt gekommen. Wie hast du das gemacht?“ Ich hab' gesagt: „Weiß ich nicht.“

Warum beschloß Eva Marton, Opernsängerin zu werden?

Ich weiß nicht, ich wollte immer Opernsängerin sein! Als Kind, als Fünfjährige, als Sechsjährige. Wir haben einen Opernsänger im Haus gehabt, der hat immer schön gesungen, das hab' ich immer gehört, hat mir gefallen — Der war ein Tenor. Tibor Udvardy. Leider schon gestorben, war jahrelang in Budapest ein sehr großer Sänger und sehr guter Sänger. Und ich hab' ihn immer gehört. Dann hab' ich eine sehr schöne Kinderstimme gehabt.

Und in der Grundschule hab' ich eine sehr gute Lehrerin gehabt, sie war sehr nett und sagte: „Du hast etwas Besonderes, das muß man später pflegen, wenn die Zeit da ist.“ Dann hab' ich immer bei den Schulfesten gesungen. Und dann später mit elf hab' ich angefangen, Klavier zu spielen, hab' geglaubt, ich werde Konzertpianistin sein. In Budapest gibt's das sogenannte Kodaly-Schulsystem, wo die Kinder ganz früh lernen zu musizieren. Und in jedem Bezirk gibt's eine Musikschule, wo ich Klavier und später Gesang studiert habe. Und dann nach der Matura kam ich in die Musikakademie, wo sie mich nicht aufnehmen wollten, weil ich zu jung war. Und da mußte ich ein Jahr warten, und ich hab' im Büro gearbeitet.

Aber ihren Mann hat Eva Marton anderswo kennengelernt.

Das war ganz interessant. Ich hab' einmal eine Magenvergiftung gehabt, von einem schlechten Gulyas. Und dann hab' ich hohes Fieber gehabt. Und meine Mutter sagte: „In unserem Haus gibt's einen Nachtdienst.“ Und mein Mann war da als praktischer Arzt. Er war aber noch kein Arzt, es waren die letzten Monate vom Studium. Ich weiß, ich habe geklingelt, da kam ein Mann mit weißem Kittel, und nur einen Schuh hat er angezogen, und ich hab' noch seine schrecklichen Beine gesehen, und dann sagt er nichts. „Guten Abend, ach, ich fühle mich beschissen, bitte, helfen Sie mir.“ Und da sagt er: „Was wollen Sie?“ Da hab' ich gesagt: „Ich weiß nicht, ich hab' Fieber, Kopfschmerzen, ich breche, weiß nicht, was tun.“ Er hat mich reingelassen, und so haben wir einander kennengelernt. Untersucht, Blinddarm und so weiter, nichts! Und um vier Uhr konnte ich nach Hause gehen, und dann um acht Uhr hat er schon bei mir geklingelt: „Wie geht's meiner kleinen Patientin?“ Ja, so hat's angefangen. Und nach drei Wochen oder zwei sagt er mir: „Ich werde dieses Mädchen heiraten!“ Und ich muß sagen, morgen hab' ich meinen Heiratstag! 18 Jahre sind wir verheiratet! Hat schon seine roten Rosen geschickt!

Ich hab' einen sehr guten Gesanglehrer gehabt, János Sipos. Und ich hab' die ganze Atemtechnik und alles von ihm gelernt, das muß ich sagen. Er ist ein älterer Herr und gibt noch immer Unterricht, und viele fragen mich immer: „Von wem hast du gelernt?“ Da sag' ich immer stolz diesen Namen.

'68 hab' ich mein Studium beendet, hab' ein Stipendium vom Staat bekommen, vom Ministerium, nicht einmal vom Opernhaus. Sie haben noch immer gezweifelt, bin ich begabt oder nicht. Meine erste Rolle war eine Sprechrolle. Ich habe die Schauspieler-Königin in „Hamlet“ von Szokolay gesprochen. Der damalige Chefregisseur hat mich gefragt: „Können Sie Gedichte sagen?“ Ich hab' gesagt: „Ja, ein paar, mehr nicht! Ich hab' nicht so viel gelernt.“ Er sagte: „Sagen Sie etwas!“ Ich hab' vorgesprochen, und er sagte: „Ja, Sie sind eine begabte Schauspielerin.“ Ich habe gesagt: „Ja, aber was kann ich singen?“ — „Nicht singen — Sie können spielen, sprechen . . .“ Und ich hab' tausend Forint pro Monat bekommen, also davon konnt' ich nicht einmal Suppe kaufen. Dann hat mich Dohnányi gehört als Freia in „Rheingold“, ich war eine sehr schöne, schlanke Freia, schöne Stimme, fünf Sätze, das kann jeder Mensch singen. Aber er hat gehört. „Sie hat eine große Begabung!“ Und ab '72 lebte ich in Frankfurt, mit festem Engagement. Habe damals 2400 Mark pro Monat bekommen!

Was Eva Marton heute verdient, danach soll man gar nicht erst fragen.

Heute? Das sage ich sowieso nicht.

Damit's nicht hinaufgezitiert wird von den anderen, oder damit's nicht hinuntergezitiert wird vom Unterrichtsminister.

Nein, das hat nichts mit Unterrichtsminister zu tun, das hat, glaube ich, mit Kunst zu tun. Ich glaube, ich verlange so viel Geld, wie ich wert bin. Ich möchte nie mehr Geld bekommen, als ich gebe! Also, ich glaube, ich bin noch unterbezahlt.



Eva Marton als Gioconda 1986