

Evelyn Lear

Ein fono forum-Porträt von Peter Csobadi

Joseph Conrad, der aus Polen stammende englische Romancier, bezeichnete den im voraus nicht berechenbaren und erst im nachhinein bewußtwerdenden Übergang zwischen dem fast instinktiven, verantwortungslosen und ich-bezogenen Dasein der Jugend und dem Habitus des gereiften Mannes mit dem Wort „Schattenlinie“. Seeleute wie Conrads Helden überqueren diese unsichtbare Grenze im Kampf mit flatternden Segeln, tobenden Wellen — und merken es nicht, erst nachher, als sie eines Verlustes gewahr werden: Sie haben keine Angst mehr.

So weit hergeholt die Parallele auch zu sein scheint: Auch in der Laufbahn einer Sängerin gibt es eine „Schattenlinie“, einen für die Betreffende vielleicht am wenigsten wahrnehmbaren Übergang vom Bekanntsein zu jenem Status, in dem der Name bereits zum Begriff geworden ist. Die Umwelt registriert rasch den Wandel: Man spricht nicht mehr von „Evelyn Lear“, sondern man nennt sie „die Lear“. Zeitpunkt, Ort und genaue Umstände des dialektischen Sprungs sind schwer definierbar, das Resultat unzähliger, sich summierender Komponenten meldet sich plötzlich in der Form eines Wörtchens, ja der drei Buchstaben des Artikels „die“ vor dem Namen.

Sie muß dann in ebenfalls unzähligen Interviews, womöglich kurz und für jedermann verständlich erklären, wie es, ihres Erachtens, hierzu kam. Eine Aufgabe, die, auch bei ihren außergewöhnlichen intellektuellen Fähigkeiten und ihrer nüchternen Selbstkenntnis, nicht zu den leichtesten gehört. Kennt man ihre Biographie und unternimmt den Versuch, sich mit ihrer Persönlichkeit auseinanderzusetzen, so kann man etliches ihres weltweiten Erfolgs erklären. Die „definitio ultima“ bleibt in der komplizierten Formel ihrer Persönlichkeit verborgen oder, so man will, ist sie selber.

Ihre musische und musikalische Begabung wurde schon im Kindesalter offenbar und fand die erste Bestätigung in einem sehr erfolgreichen pianistischen Studium. Hört man sie heute Klavier spielen, pflichtet man gerne ihrer halbernst geäußerten Meinung bei, hätte sie keine Stimme gehabt, wäre sie als Pianistin „etwas geworden“. Als zweites Instrument spielte sie Horn, erwarb dadurch eine unschätzbare Praxis im kammermusikalischen und orchestralen Zusammenspiel — und nicht zuletzt ein gewisses Atemtraining. Die Vielseitigkeit und der stabile Fundus des amerikanischen Musikerziehungssystems erwiesen sich auch in Evelyn Lears Fall als talentfördernd, denn sie verfügte schon über eine zuverlässige musikalische Bildungsbasis, als sie sich dem Singen zuwandte. „Nur so nebenbei“ studierte sie Gesang an der Juilliard School of Music in New York und entdeckte dabei ihre Liebe zum deutschen Lied. Dieses für gebürtige Amerikaner nicht leicht zugängliche Gebiet fesselte sie so stark, daß sie den Weg zum Gesang über das Lied — und nicht wie dortzulande üblich, via die Oper — fand. Ihre amerikanische Laufbahn begann auf dem Konzertpodium. Künstlerisch-gei-

stige Neugierde, Wille zum Weiterlernen oder die Tatsache, daß die amerikanische Opernbühne für junge amerikanische Sänger damals noch nicht offenstand — dies alles trug dazu bei, daß sie eines Tages mit ihrem jungen Gatten Thomas Stewart nach Europa kam, um ihre Aufgabe — die Aneignung der europäischen Musikkultur und ihres Stils — in Deutschland zu bewältigen. Der Weg führte das Künstlerpaar nach Berlin, wo Evelyn sich noch an der Hochschule für Musik weiterbilden ließ, um im Jahre 1959, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, mit dem vollen Rüstzeug ihres Könnens vor die Welt zu treten. In der Royal Festival Hall in London sang sie die „Vier letzten Lieder“ von Richard Strauss, an der Städtischen Oper Berlin den Komponisten in „Ariadne auf Naxos“ — und siegte über das Unbekanntsein, den ersten Gegner aller angehenden Künstler.

Die internationale Phase in der Karriere Evelyn Lears begann in Wien mit einer konzertanten Aufführung von Alban Bergs Oper „Lulu“ im Konzerthaus. Die überwältigende Strahlkraft ihrer Musikalität und ihr gestalterisches Vermögen haben einen solch bleibenden Eindruck hinterlassen, daß die Protagonistin der Lulu bei der ersten szenischen Verwirklichung in Österreich (am Theater an der Wien im Rahmen der Wiener Festwochen 1962) nur Evelyn Lear heißen konnte. Diese Darstellung brachte, wie man zu sagen pflegt, den „Durchbruch“. „Diese Oper steht und fällt mit der Titelrolle. Die ideale Lulu muß eine Ausstrahlung und Intensität haben, die beklemmend ist, aber sie darf nie übertreiben. Selbst wenn man außer Evelyn Lear keine andere gesehen hat, kann man sich kaum vorstellen, daß es eine bessere Lulu gibt. Durch und durch ein lasterhaftes Geschöpf, war sie niemals theatralisch, oft fast schalkhaft in ihrer Brutalität, eine unheimliche Mischung von Erde und Hölle... Gesanglich war sie schlechthin vollkommen... Technische Schwierigkeiten und musikalische Probleme gab es für diese Lulu nicht.“ So urteilte Joseph Wechsberg in der „Welt“, und es gab im Chor der internationalen Musikkritik selten eine ähnliche Einstimmigkeit wie nach dieser Aufführung. Man sprach über ein sängerdarstellerisches Wunder, über ein vollkommenes Einswerden mit der Bühnenfigur, über eine hochperfektierte Gesangsleistung. Man sprach nicht über die Hunderte von Stunden und Tage des konzentriertesten Studiums, der kräftezehrenden Anstrengung, des Zweifels und der Hoffnung, nicht über ihren Mut, den Griff nach dem Ruhm durch eine der schwersten Partien der Opernliteratur zu wagen. Auch wenn sie keine andere Partie gesungen hätte, wäre ihr Name mit einem wichtigen Kapitel Operngeschichte verbunden: „Ihre Lulu gilt zusammen mit der Tosca der Callas“, so formulierte eine große amerikanische Zeitung, „als eines der großartigsten und aufregendsten Opern-Porträts unserer Zeit.“

Nach dem Welterfolg als Lulu in Wien (die sie seitdem auch in San Franzisko gesungen hat) erwies sich Evelyn Lear ihres Ruhmes

„Eines der großartigsten und aufregendsten Opernporträts unserer Zeit“: die Lulu Evelyn Lears





gewachsen — ihn zu behalten ist bekanntlich nicht weniger schwierig als ihn zu erwerben. Sie bewies auf den Opernbühnen von Berlin, Wien und München, daß sie ihren Platz in der sogenannten Spitzenklasse in allen Partien ihres Faches — und sogar darüber hinaus — zu wahren weiß. Ihr Cherubin in Mozarts „Figaros Hochzeit“ ist ebenso berühmt geworden wie ihre Fiordiligi in „Cosi fan tutte“ — beide Rollen sang sie bei den Salzburger Festspielen, in einem geistigen Raum, in dem die Resonanz unvergänglicher künstlerischer Leistungen weiterlebt und zu Vergleichen zwingt. Eine Amerikanerin — allerdings von einer aus Budapest stammenden Mutter — sang in Salzburg Mozart „so biegsam, wie sie aussieht. Die Arien haben Format, das Spiel ist prezios und belebt, nuanciert und echt, wie die vokalen Koloraturen und Fiorituren, so kamen auch Mimik und Gestik an. In den kleinen Notenwerten gibt es keine Hast, es wird nicht kaschiert und gemogelt, es wird bezaubernd gesungen, phrasiert, die Mozart-Melodie in all ihren Biegungen und Wendungen dargestellt. Die dynamischen Werte sind niemals überzogen, das Mozart-Piano erhält wieder sein Recht. Zärtlichkeit

ist für Evelyn Lear das Gebot der Stunde, das Fluidum Fiordiligis ist erlebnismäßig stark, subtil und sympathisch ist auch ihr Schmerz...“
Schreibt hier Erik Werba, einer der unfehlbaren Stilisten, über die Fiordiligi der Salzburger Festspiele 1965 — oder über den Menschen? Seine Charakterisierung gilt für beide: In Evelyn Lear verschmelzen Erlebtes und Dargestelltes, Empfundenes und musikalisch Gestaltetes.
Die Lear verläßt sich nicht ausschließlich auf ihr Talent, auch nicht auf ihr technisches Können; die modulationsfähige, facettenreiche Stimme ist für sie nur eines ihrer Media. Sie ist eine Suchende, eine Sängerin, die Augen hat, zwischen den Notenzeilen zu lesen, die zur geistigen Substanz jeglicher Musik vordringen will. Dieses letzte Wort — als Substantiv — ist von ihrem Wesen nicht wegzudenken: Sie besitzt eine seltene Willenskraft, die in erster Linie zur Bezwingung selbstgestellter künstlerischer Aufgaben verwendet wird, die Körper und Geist, Stimme und Phantasie „organisiert“, Energien mobilisiert — und ihrem persönlichen Charme eine zusätzliche herbe Farbe schenkt.

STREIFLICHTER

Unter dieser Schlagzeile verzeichnet fono forum einige Neuheiten des internationalen Schallplattenmarktes, die vom Werk oder der Besetzung her besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Es bieten seit kurzem an ...

... Angel Manuel de Fallas Oper „La vida breve“ mit Victoria de los Angeles und dem Spanischen Nationalorchester unter Frühbeck de Burgos (SAN 157/8).

... CBS eine Neuaufnahme der beiden Klavierkonzerte in g-moll und d-moll von Mendelssohn mit Rudolf Serkin (72 303) und eine Platte mit Debussys „Chansons de Bilitis“ und Hindemiths „Hérodiade“; Sprecherin ist Vera Zorina, es dirigiert Robert Craft (72 412).

... Decca eine Neueinspielung von Bachs „Kunst der Fuge“ mit dem Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger (SET 303/4).

... Saga einen Querschnitt durch Offenbachs Operette „Die Großherzogin von Gerolstein“ mit französischen Solisten und dem Padeloup-Orchester unter René Leibowitz (XID 5279).

Namen mit Zukunft?

Mitte Januar fand in New York der vierte internationale Dirigentenwettbewerb um den Dimitri-Mitropoulos-Preis statt, zu dem sich junge Musiker aus der ganzen Welt zusammengefunden hatten.

Die vier Gewinner des ersten Preises — die Schweizerin Sylvia Caduff, der Deutsche Walter Gillessen aus Köln, der Chilene Juan Pablo Izquierdo und der Franzose Alain Lombard — wurden in einer Feierstunde im Anschluß an ein Konzert der New Yorker Philharmoniker, das von ihnen dirigiert wurde, von Leonard Bernstein ausgezeichnet. Drei von ihnen erhielten für die Dauer der Spielzeit 1966/67 einen Vertrag als Dirigent an der New Yorker Philharmonie, der vierte, Walter Gillessen, wurde für die Dauer einer Spielzeit an das National Symphony Orchestra in Washington verpflichtet. Außerdem erhielten die vier Gewinner des ersten Preises eine Goldmedaille und 5000 Dollar.

Der zweite Preis, eine Silbermedaille und 2500 Dollar, ging an den Spanier Theo Alcantarilla, der dritte Preis, eine Bronzemedaille und 1000 Dollar, an den Tschechen Zdenek Macal, und der vierte Preis, ebenfalls eine Bronzemedaille und 750 Dollar in bar, wurde an den Japaner Taijiro Iimori vergeben.

Die Preisträger wurden von einer Jury namhafter Musiker und Komponisten mit Leonard Bernstein als Vorsitzendem unter 34 Dirigenten aus 18 verschiedenen Ländern ermittelt. AD