



Sendung vom 19.01.1999, 20.15 Uhr

Hans Hotter (1/2)  
Sänger, Lehrer und Opernregisseur  
im Gespräch mit Klaus Schultz

- Schultz:** Ich begrüße Sie bei Alpha-Forum. Zu Gast ist heute Hans Hotter, Opern- und Liedersänger. Die Opernwelt kennt Hans Hotter als Opersänger, dessen Repertoire weit mehr als hundert Lieder umfaßt, als Liedersänger mit unzähligen Auftritten und vielen Aufnahmen, als Opernregisseur und als Lehrer, der seine Erfahrungen an junge Sängerinnen und Sänger weitergibt. Ich frage Sie nun nicht, als was Sie sich hauptsächlich sehen. Ich gebe die Antwort selbst: Ich meine, Sie sehen sich als Musiker.
- Hotter:** Ja, da haben Sie sehr recht. Ich habe immer Wert darauf gelegt, in erster Linie in der Musik tätig zu sein. Das heißt, dasjenige Instrument, das mir von der Natur gegeben ist, im Dienste der Musik einzusetzen. Das war auch eigentlich die Domäne, die mich mein ganzes Leben lang gütig und glücklich begleitet hat.
- Schultz:** Sie haben ja mit Ihrer Entscheidung, Sänger zu werden, etwas gezögert. Nach Ihrem humanistischen Abitur und nach Klavier- und Orgelstudien waren Sie zunächst einmal als Kirchenmusiker tätig – das auch, um Ihre Familie zu ernähren, denn Ihr Vater war früh verstorben. Sie hatten dann einen Lehrer, einen Mentor, vielleicht fast so etwas wie einen Vaterersatz gefunden: Das war Mathäus Römer, der Ihnen dann doch den Anstoß gegeben hat, Sänger und Opersänger zu werden. Dieser Anstoß hat für Sie gleichzeitig bedeutet, daß Sie mit einer gewissen Unbefangenheit in Ihr erstes Engagement gegangen sind, weil Sie sich noch gar noch so sicher waren. Diese Unbefangenheit hat meines Erachtens etwas Hilfreiches – sie kann aber für einen Anfänger auch etwas Gefährdendes sein.
- Hotter:** Das ist absolut so. Das, was Sie soeben angesprochen haben, hat mir aber die nötige Lockerheit gegeben. Ich habe mich in den ersten Jahren nie krampfhaft um etwas bemüht. Ich habe alles auf mich zukommen lassen: Mein Lehrer hat es für richtig gehalten, daß ich in dem doch recht jungen Alter von 21 Jahren ein Engagement in einem Ensemble in einem kleinen und bescheidenen Rahmen angenommen und dort meine ersten Versuche gemacht habe. Ich habe damals auch schon recht große Rollen gesungen. Aber das Vertrauen in meinen Lehrer war eben so groß, daß ich das getan habe. Später haben meine Schüler oft zu mir gesagt: „Sie sagen, daß man nicht zu früh in die großen Rollen einsteigen soll, Sie haben das doch selbst so gemacht“. Da mußte ich dann immer sagen: „Das stimmt, ich bin dafür ein wirklich schlechtes Beispiel“. Dann muß man natürlich auch in Betracht ziehen, daß das ein Engagement an einem kleinen Theater war: Das war in der damaligen Tschechoslowakei, im Sudetenland, an dem kleinen Theater in Troppau gewesen. Wenn dort in einem kleinen Rahmen ein junger Sänger einen ersten Versuch mit einer großen Rolle macht und die Sache nicht so gut geht, dann ist das nicht so schlimm, wie das heute oft der Fall ist, wenn eine junge Begabung, die sich ganz deutlich zeigt, gleich in einem großen Rahmen herausgestellt wird und sie der Erfahrung entbehrt, die

auch für einen jungen Sänger notwendig ist, um etwas darstellen zu können. Die Begeisterung für seinen Beruf, dieses Sich-Hineinversetzen, das Lernen, daß man in der Kunst etwas darstellen muß, daß man etwas geben muß: all das hat mir mein Lehrer frühzeitig beigebracht. Die Leute erwarten etwas von einem: Das Publikum selbst ist passiv. Das Publikum will unterhalten oder erhoben werden. Aber den Anlaß dazu müssen wir Sänger geben: Wir müssen von vornherein den Wunsch haben, etwas zu geben. Wer das kann und das auf den ersten Platz seiner Vorsätze stellt, der wird immer gut dran sein.

**Schultz:** Nach Troppau kam das Engagement in Breslau. Nach Breslau wurden Sie in Prag engagiert. Prag wurde damals von einem sehr kundigen und einfühlsamen Intendanten geleitet, von Paul Eger. Er hat Ihnen gute Ratschläge gegeben: unter anderem auch den Ratschlag, nicht gleich an ein noch größeres Haus zu gehen. Denn Prag war ja immerhin auch ein Haus, an dem einst Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky und Klemperer dirigiert hatten. Dort wartete bereits ein großes Repertoire auf Sie, und dort konnten Sie auch vieles ausprobieren.

**Hotter:** Ich darf dazu folgendes sagen. Ich hatte nach meinem zweiten Bühnenjahr im Alter von 22 Jahren die Chance, an die „Berliner Staatsoper“ zu gehen. Ein Dirigent der damaligen Zeit hatte mich in Prag gehört und wollte mich gerne nach Berlin holen. Es wurde dann ein Vorsingen arrangiert. Aber der von Ihnen erwähnte Dr. Paul Eger, der dafür vorgesehen war, Leiter des „Deutschen Theaters“ in Prag zu werden, des heutigen „Smetana-Theaters“, hatte es geschickt fertig gebracht, mich abzulenken, mich auf dem Weg an die Oper nach Berlin abzufangen und mich in seine Wohnung zu ziehen. Dort habe ich ihm vorgesungen, und er hat mir eröffnet: „Ich weiß, Sie haben große Chancen, an die Berliner Oper zu gehen. Aber ich glaube, das wäre falsch. In Ihrem Alter haben Sie zwei Chancen: Entweder werden Sie gleich von vornherein zu sehr ausgenützt und verbrauchen sich dabei früh, oder aber Sie werden in einer so großen Stadt zu wenig gebraucht. Das ist aber dann für einen jungen Menschen auch kein gutes Pflaster. Ich biete Ihnen für Prag nicht so viel Geld an, wie Sie in Berlin bekommen könnten, aber ich biete Ihnen die Chance, hier in Prag eine Reihe Ihrer Fachkollegen als Gäste zu hören. Diese ein, zwei Jahre – länger will ich Sie gar nicht in Prag haben – werden Ihnen die Chance geben, Ihre großen Kollegen zu hören und von ihnen zu lernen, in die Proben zu gehen und sich hier und dort einmal in einer großen Rolle zu versuchen“. Das klang gut für mich. Er sagte damals vor allem noch: „Haben Sie Schulden?“ Ich fragte mich, warum er das wissen wollte. Er sagte dann: „Ach was, ein junger Mensch hat doch Schulden!“ Ich sagte daraufhin: „Na ja, ich habe mein Gesangsstudium noch nicht bezahlt!“ „Gut, ich gebe Ihnen 1500.- Mark Vorschuß“. Ich sagte: „Aber das gibt es doch nicht“. - „Doch, das können Sie dann, wenn Sie im zweiten Jahr bei mir sind, monatsweise abziehen“. Als ich dann im zweiten Jahr in Prag war und fragte, wo denn diese Abzüge seien, sagte er nur: „Ich weiß nichts von einem Vorschuß“. Das war Dr. Eger.

**Schultz:** Römer und Eger sind also beides Menschen gewesen, die für Sie am Anfang glückhafte Begegnungen gewesen sind.

**Hotter:** Das kann man so sagen.

**Schultz:** Das waren Menschen, die mehr als nur Mentoren für Sie waren. Mit Römer haben Sie dann auch lange die Verbindung gehalten. Er war immer wieder Ihr prüfender Begleiter, er war derjenige, zu dem Sie gegangen sind, wenn Sie ein Problem besprechen oder erörtern wollten.

**Hotter:** So ist es. Noch für lange Jahre, als ich schon an den großen Theatern tätig gewesen bin, bin ich im Sommer immer wieder zu meinem Lehrer zurückgekehrt. Es wurde dann nicht immer nur gesungen, sondern auch

gesprächen: Es wurden dort eben Dinge besprochen, die für eine Karriere wichtig sind und die über das Singen hinaus eigentlich im Vordergrund des notwendigen Interesses standen. Er hat mich auch so erzogen. Er hat meine Ausbildung über das Lied und über das Oratorium langsam in die Oper hineingeführt. Und da war ich auch zu Hause. Zu der Zeit war ich nämlich noch nicht davon überzeugt, daß ich bei diesem Beruf bleiben werde. Ich bin in das erste Engagement und dann auch noch für weitere Jahre immer mit einem Fragezeichen in das jeweilige neue Jahr getreten. Das war vielleicht gerade der Grund, warum es mir leicht gefallen ist: weil ich mich nicht drängte und ich immer noch die Möglichkeit offen gesehen habe, vielleicht doch zur direkten Musik zu kommen. Ich sage ja immer: Ich habe meine Musik an den Nagel gehängt und bin Sänger geworden.

**Schultz:** 1930 kommt es zu einer ganz kurzen magischen Begegnung mit Bayreuth: Sie singen Siegfried Wagner vor – und dennoch wird es 22 Jahre dauern, bis Sie dort erstmals auf der Bühne stehen.

**Hotter:** Ich sang ihm aber nicht in Bayreuth, sondern in München in einem Hotel vor. Mein Lehrer kannte ihn natürlich durch sein Engagement. Ich lernte ihn da also auch kennen und habe ihm vorgesungen. Er war sehr gütig und freundlich, ohne mit seinem Namen zu kokettieren. Er machte sich Notizen dabei: offensichtlich hat er mich dabei schon als Gralsritter oder ähnliches notiert. Aber es kam nie dazu, denn er starb ja sehr bald, nachdem ich ihm vorgesungen hatte.

**Schultz:** Das Aufregende, wenn man bei Ihren Rollen gleichzeitig auf die dazugehörenden Jahreszahlen sieht und sich dabei Ihr Lebensalter vor Augen hält, ist, daß Sie sich, wie man in der Branche sagt, sehr früh nach oben gesungen haben. Das heißt, Sie haben altersmäßig Rollen gesungen, die man eigentlich als Zweiundzwanzig- oder als Dreiundzwanzigjähriger nicht so ohne weiteres singt.

**Hotter:** ...und die ich meinen Schülern auch absolut verbieten würde zu singen, wie ich sagen muß. Aber, wie gesagt, der Rahmen war ein anderer: Es war ein kleines Haus, und es waren Versuche. Ich bin ja dann, als ich nach Breslau und nach Prag gekommen war, immer wieder in die kleineren Rollen zurückgegangen. Ich habe, angeleitet durch den weisen Dr. Eger, durch meinen Chef und Mentor in Prag, immer wieder in kleineren Rollen angesetzt und nur dazwischen größere Rollen gesungen. Da gab es dann z. B. ein Gastspiel durch den berühmten Friedrich Schorr, der den "Wotan" im "Ring" gesungen hat. Ich sang damals vielleicht den "Donner" oder so etwas Ähnliches. Er mochte mich. Als es zur "Walküre" kam, war er noch auf der Bühne, aber am Tag des "Siegfrieds" bekam ich am Morgen einen Anruf: "Der Schorr kann nicht singen! Kannst du am Abend den "Wanderer" für ihn singen?" Ich sagte darauf: "Ja, den habe ich schon gesungen!" Zu der Zeit befand sich meine liebe Mutter gerade zu Besuch in Prag: Sie war natürlich überglücklich, ihren Sohn, den sie vorher noch nie auf der Opernbühne gesehen hatte – eben außer als "Donner" im "Rheingold" – nun auch als "Wanderer" zu sehen. Sie saß in einer brünetten Loge, und neben ihr saß ein älteres Ehepaar. Als es dann nach der zweiten Pause zum dritten Akt ging, hörte sie mit großem Erstaunen, wie die Dame sagte: "Heute ist der Schorr noch besser als in der 'Walküre'". Dabei muß man sich aber überlegen, daß Schorr ungefähr einen Kopf kleiner war als ich: Aber nun, der Eindruck bestand eben, und Sie können sich vorstellen, was meine Mutter dabei empfunden hat.

**Schultz:** Ihre Mutter war ja auch vorsichtig gewesen. Sie hatte nicht wie andere Eltern allzuviel Ehrgeiz gezeigt, ihren Sohn als Sänger zu sehen. Statt dessen war sie vorsichtig gewesen.

**Hotter:** Sie war sehr vorsichtig und auch ängstlich gewesen.

**Schultz:** Aber die Musik hatte in Ihrem Haus schon immer eine Rolle gespielt.

- Hotter:** So ist es. Mein Vater war Architekt und Lehrer an der Baugewerbeschule gewesen. Aber im privaten Leben war er ein Musiker: Er hat Klavier und Laute gespielt. Das war alles selbstverständlich für ihn. Gerade weil er so früh starb und meine Mutter nur eine winzig kleine Pension bekam - er hatte nur ein paar Lehrjahre an der Schule gearbeitet -, war sie so bedacht darauf, ihrem Sohn zu sagen: "Du mußt eine feste, pensionsberechtigte Stellung haben, sonst bist du nicht abgesichert". Darum war ihre Vorsicht ja auch verständlich.
- Schultz:** Diese Vorsicht legte sich dann langsam, als sie beobachten konnte, daß Sie nach Hamburg engagiert wurden, daß Sie in München und Wien Gastspiele gaben und es da auch um feste Verpflichtungen ging. Wer hat Ihnen denn in diesen Anfangsjahren neben Ihrem Lehrer am meisten Rat gegeben? Waren das die Kollegen, Dirigenten und Regisseure?
- Hotter:** Ich würde sagen, daß das jene Kapellmeister und Regisseure an den mittleren Theatern waren – Hamburg war ja schon ein größeres gewesen –, die, nicht mit einem großen Namen behaftet, im Haus engagiert waren. Sie kümmerten sich um die jüngeren Sänger und haben mit diesen jungen Leuten auch geredet. Sie haben sie beraten, sie haben sie dann auch des öfteren in einer Rolle gesehen und konnten so eben den richtigen Rat geben. Und das war auch, wie das früher in einem Ensemble üblich gewesen ist, der Austausch zwischen den jüngeren und den älteren Kollegen – überhaupt unter den Kollegen. Ich war dabei ja am Anfang immer der Jüngste. Ich mußte immer ältere Rollen spielen und dabei schauspielern. Ich war dabei eigentlich unglücklich, denn ich war gehemmt. Gut, jeder sagt mir heute: „Das ist doch lächerlich, das gibt es doch gar nicht!“ Aber ich war am Anfang wirklich kein guter Schauspieler: Um mir die Hemmungen zu nehmen, waren Leute und Anregungen nötig. Es gab schon einige: Ich will sie nun gar nicht alle beim Namen nennen, aber das war eine ganze Anzahl von helfenden Regisseuren, Kapellmeistern, Theaterleitern und auch oft Korrepetitoren, die mir die richtigen Anregungen gegeben haben. Dann waren es auch die älteren Kollegen. Ich denke dabei in meiner Prager Zeit an einen bestimmten Bariton, an Theo Scheidl. Das war ein Bariton, der in Prag sang und auch einen internationalen Ruf hatte. Er war noch größer als ich, 1,98 Meter. Er war es, der mir sagte: „Du, ich kenne die Probleme, wenn man groß ist. Man ist lang und dünn, hat nur lange Beine und lange Arme. Wir müssen deshalb viel vorsichtiger sein. Wir müssen lernen, unsere Figur richtig auszunützen, denn man kann mit einer großen Figur ja auch unerhört viel erreichen. Aber man muß lernen, sie zu beherrschen“. Das war z. B. ein Mann, der mir Ratschläge gegeben hat, der mir im einzelnen sagte, was ich bei dieser oder jener Rolle machen sollte. Das waren wertvolle Anregungen für mich gewesen.
- Schultz:** Es ist ja so, daß gerade in den zwanziger und dreißiger Jahren etwas Neues beginnt, sich ein neues Krafffeld für den Sinn von Theatralik und von theatralischem Anspruch auch in der Oper eröffnet. Denn in der Oper war es doch so – ich will das nun nicht zu pauschal sagen –, daß man sich mit vielleicht zwei Handvoll Grundgesten, Stellungen und Formierungen begnügt hatte. Es gab sicher von Bayreuth – selbst noch von Cosima Wagner – und auch ausgehend von einigen anderen Bühnen in den zwanziger Jahren einige Impulse: Ich denke hierbei an die „Kroll-Oper“, an Fehling und an andere Regisseure, die Opern inszenierten. Aber im allgemeinen war es doch so, daß man darauf vertraute, daß der Sänger eine gute Stimme hatte und sich einigermaßen gut präsentierte. Aber ob das nun dem dramatischen Ausdruck des Stücks oder gar immer dem Sinn einer Szene entsprach, war eigentlich nur zweitrangig gewesen.
- Hotter:** Ich habe das Publikum immer ob seiner Geduld und seiner Fähigkeit bewundert, bestimmte Dinge zu ertragen. Die Stimme stand im Vordergrund, und das Interesse, das wir heute zum Glück auf die

Darstellung legen, gab es damals noch nicht. Das war mit ein Grund dafür gewesen, warum mir das Opernleben in seiner damaligen Form nicht zugesagt hat. Der Musiker in mir sträubte sich dagegen. Ich war zu der Zeit gerne im Konzert, aber die Oper war mir, so schön ich die Musik auch fand, eigentlich ein wenig fremd: die Einrichtung, die Bühne, das Singen und die Darstellung. Es bedurfte dann schon eines großen, starken und wirklichen Wechsels, z. B. der von Wieland Wagner – um nur einen zu nennen – mit eingeleitet wurde. Darum war es für mich auch so schwer gewesen: Denn Wieland hat uns allen das erst beibringen müssen. Ich spreche nun von denen, die noch aus der alten Zeit kamen. Es gab auch in Bayreuth noch einige, die aus dieser alten und jämmerlichen Opernzeit stammten: z. B. Josef Greindl oder Gustav Neidlinger. Es bedurfte da schon der ganzen Überredungskunst von Wieland Wagner. Auf der anderen Seite hat er aber auch verstanden, woher wir eigentlich kamen. Ich hatte mich z. B. mit diesem Element Oper auch zurechtgefunden: Ich hatte diese damals üblichen stereotypen Gesten, Stellungen und Bewegungen übernommen und sie zum Teil auch lieben gelernt. Deshalb habe ich mich auch nicht so schnell von ihnen trennen können. Aber um so stärker war dann der Einfluß und die Wirkung auf mich, als bei Wieland Wagner plötzlich auf einer leeren Bühne das Darstellerische selbst mit den kleinsten Elementen so in der Vordergrund getreten ist. Aber das mußte man eben erst lernen.

**Schultz:** In diese Phase der nicht restlosen Orientiertheit und Sicherheit fällt auch ein kleiner Ausflug in die Welt des Films. Sie haben ein paar Filmrollen gespielt, in denen Sie hauptsächlich Sänger oder Musiker dargestellt haben.

**Hotter:** An sich war ich da nur Darsteller, also nur Schauspieler.

**Schultz:** Hat Ihnen das Medium Film etwas bedeutet? War das ein reizvoller Ausflug?

**Hotter:** Es war sehr reizvoll, und es hat mich als jungen Menschen auch enorm gereizt, als ich die Möglichkeit bekam, in kleinen Rollen aufzutreten und dabei wiederum etwas zu lernen. Auch wenn es nur ein paar Versuche waren, habe ich beim Film gelernt, wie wichtig gerade in unserem erweiterten Beruf, also im Schauspielerberuf, die Disziplin ist: die Disziplin der Körperbeherrschung, die Disziplin der Zeiteinteilung, die Disziplin, sich selbst in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, denn die Nüchternheit eines Filmateliers ist zuerst schwierig für einen, der die Bühne gewohnt ist. All das aber hat mir für später geholfen. Wenn Sie z. B. den zweiten Akt der "Walküre" nehmen: Da war es in meiner Anfangszeit, als ich zum ersten Mal den "Wotan" gesungen habe, noch so gewesen, wie Wagner es gewollt hatte. Das heißt, "Wotan" war konzentriert auf diese berühmte Erzählung, und er hat das eigentlich von einem Platz aus gesungen. Er hat das im Sitzen gesungen, und nur gelegentlich, in den dramatischen Augenblicken, ist er aufgestanden. Aber das war dann eigentlich schon alles an Bewegung. Das heißt, man hat gelernt oder eben lernen müssen, alles Dramatische – und dieser zweite Akt ist ja weiß Gott voll Dramatik und besitzt auch Lyrismen –, alle Kontraste, das Aufbauen und das Analysieren einer solchen Erzählung nur aus dem Ausdruck des Gesichts, der Haltung und vielleicht aus einer kleinen Geste aufzubauen. Das sind eben die Dinge, die man beim Film lernt, bei dem man in einer Nahaufnahme gezwungen ist, das ebenfalls so zu machen. Da kann man z. B. nicht vorwärts und rückwärts gehen, das geht einfach nicht. Das war bei mir natürlich auch noch zu einer Zeit, als der Film noch nicht in seinen allerdeutlichsten Entwicklungsformen war. Aber jedenfalls war es so, daß mir das, was ich damals machen mußte, später geholfen hat: auch in der Oper, im Darstellen und nicht zuletzt beim Liedgesang, wo man auch keine Bühne, kein Licht und keine Schminke hat und sich nicht in Gestik ergehen kann, wo man vielmehr gezwungen ist, nur aus der Haltung, aus dem Ausdruck des Gesichtes und der Augen heraus zu arbeiten. Richard

Strauss war derjenige, der sagte: „Wenn dich einer nach dem Unterschied zwischen Lieder- und Opersingen fragt, dann kannst du sagen: Gesungen wird mit der gleichen Stimme! Die Dramatik, die dabei aus dem Herzen kommt, ist auch dieselbe. Nur die Form der Dramatik, wie man sie darbietet, ist eben anders. Auf der Bühne hilft die Beleuchtung, die Bewegung, das Aufundabgehen, der Partner, das Orchester und all diese Dinge. Aber auf dem Podium bist du alleine“. Ich hatte daher nirgends so sehr das Gefühl, nackt zu sein, bildlich gesprochen, als auf dem Podium: Das ganze Interesse ist auf mich konzentriert, und ich muß diese Dramatik, so wie Strauss das gesagt hat, bei einem Lied genauso aufbauen wie auf der Bühne. Da gilt es eben mit sparsamen Mitteln zu arbeiten – und die Grundlage dafür war die Arbeit im Film. (Filmausschnitt aus den Spielfilmen "Mutterliebe" aus dem Jahr 1939 und aus "Lache Bajazzo" von 1943)

**Schultz:** Das Lied ist unser nächstes Thema. Sie haben im Lied, wie ich glaube, immer ein Korrektiv für Ihre Arbeit auf der Bühne gesehen. Das heißt, das war ein Prüfungsmoment für das, was Sie können und was Sie auch erreichen wollen – und auch für das, was Sie noch können wollen –, um zu sehen, wie tatsächlich das ganze Spektrum Ihrer Interpretationskunst aussieht. Deswegen hat es bei Ihnen auch immer die gleichzeitige Beschäftigung mit dem Lied gegeben.

**Hotter:** Ich hatte in den ersten Jahren meines Singens auf der Bühne noch nicht den Mut, schon auf das Konzertpodium zu gehen und z. B. die "Winterreise" zu singen. Es hat an die elf oder 12 Jahre gedauert, bis ich den Mut dazu hatte – obwohl ich das bei meinem Lehrer als erstes gelernt hatte. Aber ich mußte mich als junger Mensch in die Welt des Theaters erst hineinfinden. Ich hatte, wie Sie schon gehört haben, Probleme mit der Darstellung. Ich mußte auch erst mit der Vielzahl der Menschen zurechtkommen, die sich in so einem Opernbetrieb bewegten – ich sage immer, das ist so wie in einem Zoo. Für einen jungen Menschen ist das nicht immer leicht. Mein Lehrer hat immer gesagt: „In den ersten Jahren mußt du viel einstecken. Aber du bekommst es zurück, wenn du dich entwickelst“. Man muß eben den Mund halten können und sich ein wenig einordnen. Wenn mich heute ein Schüler fragt, "wie wird man denn zu einer Persönlichkeit?", dann sage ich: „Zur Persönlichkeit wird man dann, wenn man in der Lage ist, eine eigene Meinung auszubilden – aber das dauert“.

**Schultz:** Es gibt ja zwei grundsätzliche Möglichkeiten, das Liedsingen zu verstehen und zu gestalten. Die eine Möglichkeit besteht darin, daß man sich mit der Figur und dem Subjekt des Lieds identifiziert, indem man seine Freude, seine Trauer, seine Melancholie darstellt und für eine Rolle übernimmt. Die zweite Möglichkeit ist diejenige, bei der man einen Schritt der Distanz macht und etwas davon abrückt: den Blick gleichsam betrachtend auf den Gegenstand wirft, den man gleichzeitig vorträgt. Sie haben sich wohl immer auch ein wenig für die Distanz entschieden.

**Hotter:** Die Distanz war etwas, das ich von vornherein von meinem Lehrer gelernt hatte – und auch von Richard Strauss, der ja einen großen Einfluß auf meinen Liedgesang genommen hatte. Diese Distanz war eine Distanz im Sinne einer Ruhe: Ruhe und Gelassenheit. Mein großes Vorbild war z. B. ein Schauspieler wie Werner Krauß. Werner Krauß war in meinen Lernjahren ein absolutes Beispiel für diese Ruhe: Dieser große Schauspieler besaß die Fähigkeit, auf der Bühne für lange Zeit, für vielleicht sogar zehn Minuten, einem Partner zuzuhören. Er machte das aber so, daß man unwillkürlich die Augen nicht von ihm nehmen konnte, obwohl er sich nicht bewegt hat. Aber das lag eben an dieser Magie, die von ihm ausging. Wenn dann als eine kleine Reaktion plötzlich nach einer langen Zeit nichts anderes als eine ganz charakteristische kleine Kopfwendung kam, dann wirkte das, als würde die Welt einstürzen. Das sind die Dinge, die ich gerade von einem Schauspieler gelernt habe. Mein Lehrer hat immer

gesagt: "Geh' nicht so viel in die Oper, geh' mehr ins moderne Schauspiel, geh' in die Gesellschaftsstücke, da siehst du die Schauspieler, wie sie sich im Alltag bewegen: das mußt du lernen!" Er sagte das deshalb, weil er wußte, daß wir damals auf der Opernbühne noch diese grotesken Bewegungen machen mußten, die eigentlich so nichtssagend waren. Gerade deswegen habe ich gelernt, mich mit der Einfachheit auszudrücken, die aus einem Stil herausgewachsen ist, wie ihn Wieland Wagner haben wollte. Wir haben dann realisiert, daß uns eine leere Bühne eben enorme Möglichkeiten gibt, auch die Stille und die Reserviertheit in sich zum Ausdruck zu bringen: um so mehr wirkt dann nämlich ein dramatischer Ausbruch. (Filmausschnitt: "Der Fliegende Holländer" – eine konzertante Aufführung aus dem Jahr 1963 in München)

**Schultz:** Für einen Sänger, der Ende zwanzig ist, ist es schon ein besonderes Glück, mit jemandem wie Richard Strauss arbeiten zu können. Ihnen ist das widerfahren. Sie haben ihn zunächst bei einer szenischen Arbeit in München kennengelernt. Dann haben Sie 1944 – da waren Sie schon ein paar Jahre älter –, kurz vor seinem achtzigsten Geburtstag, einen Liederabend vorbereitet und sind zu ihm gefahren. Wie kann man sich diesen Einblick in die Werkstatt oder in die Vorbereitung eines solchen Programms mit Richard Strauss vorstellen?

**Hotter:** Danach werde ich natürlich sehr oft gefragt. Ich bin ja einer der wenigen, die mit Strauss noch direkten Kontakt in der Arbeit hatten. Mit dem Namen Richard Strauss verbindet man natürlich etwas Hoheitsvolles, etwas Ehrfurchtgebietendes. Das hatte ich sicherlich damals auch empfunden. Darum wundere ich mich heute noch, daß ich im Jahre 1944 den Mut hatte, zu Strauss zu gehen und zu sagen: "Ich habe die Einladung erhalten, aus Anlaß Ihres achtzigsten Geburtstags in Wien im Musikvereinsaal einen Liederabend mit Werken ausschließlich von Ihnen zu geben. Könnten Sie mich beraten, wie ich dieses Programm aufbauen soll?" Er war sehr charmant und sagte: „Ja, da kommen Sie doch am besten mit Ihrer Frau zu uns nach Garmisch, dann essen wir schön miteinander und nachher werden wir über die Lieder sprechen". So war diese Einladung, mit ihm die Lieder zu erarbeiten, eine unglaubliche Chance für mich. Wir saßen da an die drei Stunden: Er hat mir in dieser Zeit in Garmisch eine Unzahl seiner Lieder am Flügel vorgeführt. Ich saß daneben, war stumm und hörte nur zu. Er markierte die Lieder auch richtig singend, denn er war ja einer derer, die immer sehr deutlich zum Ausdruck gebracht haben, daß der Text ein wichtiger Teil der Komposition sei: Ohne den Text existiert keine Musik von Strauss. Er meinte, daß das bei ihm vor allem auch für das Lied gelte. Wenn man sich als junger und unerfahrener Sänger ein Lied vornimmt, dann ist es gut, wenn man dieses Lied einfach ganz durchspielt, als wäre man ein Schauspieler. Das kann man beinahe so ein bißchen altmodisch machen: mit großen Gesten und Niederknien und mit hoch erhobenen Händen usw. Man sollte das ganze Lied also einmal durcherleben – so wie es einem zu Herzen geht. Dann sollte man sich hinstellen, all das weglassen und all die Dramatik, die man in diesem Moment entläßt, in den Ausdruck der Stimme, in die Sprache und in die Worte legen und einbauen – und natürlich in den Gesichtsausdruck, denn das ist auch sehr wichtig. Zurück zu den Liedern, die mir Strauss vorführte: Er hat sie natürlich mit einer Unmenge von charmanten, lustigen und manchmal auch deftigen Ausdrücken versehen. Wir hatten wirklich einen vergnüglichen Nachmittag. Wir waren beinahe Freunde geworden, wobei er natürlich noch eher der Vater war in diesem Verhältnis. Aber er hat eben versucht, mir Situationen im Lied zu schildern und meine Phantasie dabei anzuregen. Er sagte immer: „Phantasie ist das allerwichtigste Element in der Begabung eines Liedersängers. Wer keine Phantasie hat, soll die Finger vom Lied lassen. Also stell' dir vor, was da passiert, was da in dieser Person bei diesem Lied vorgeht! Die Lebendigkeit deiner Phantasie ist ein ganz wichtiges

Begleitelement beim Singen. Im Moment, wenn du auf dem Podium stehst, muß die Phantasie noch arbeiten. Das gibt dir die Möglichkeit, in diesem Moment auch etwas zu erfinden, was du vorher gar nicht vorhattest". Wenn man sich überlegt, daß man die Möglichkeit besessen hätte, diese drei Stunden mit unseren modernen Mitteln aufzuzeichnen: Ich mag gar nicht daran denken, was damit verlorengegangen ist. Gott sei Dank ist aber mein Gedächtnis noch so gut, daß zumindest ich alles bzw. das meiste davon behalten habe. Es war eine äußerst lehrreiche Unterrichtsstunde an diesem Nachmittag für mich.

**Schultz:** Ich glaube, daß man als Sänger in diesem Jahrhundert unter anderen Voraussetzungen arbeitet, lernt und auftritt als früher. Denn anders als in früheren Jahrhunderten kann sich der Sänger heute selbst hören. Es gibt Aufnahmen seines Gesangs, und ich sehe, wie an den Theatern die jungen, aber auch die älteren Sänger Bänder mitlaufen lassen, um sich zu kontrollieren. Sie haben damit also nicht nur den Rat anderer, die ihnen zuhören, sondern sie haben auch die Aufnahme. Es geht da aber weiter: Wenn ein Sänger tatsächlich Fortschritte macht, wenn er bekannt wird, wenn man seine Stimme mag und er Aufnahmen macht, kann es auch geschehen, daß im Laufe der Zeit nicht seine Kollegen, sondern seine eigenen Aufnahmen zu seiner Konkurrenz werden.

**Hotter:** Ja, aber ich muß dazu sagen, daß ich dafür kein gutes Beispiel bin, weil die Zeit meines Lernens noch vor der großen Zeit der Musikaufnahmen lag. Das heißt, ich habe meine Rollen schon noch mit dem Korrepetitor gelernt und durch das Aufundabgehen zu Hause – dabei gleichzeitig die Worte und die Töne skandierend.

**Schultz:** Ich meinte ja auch eher die Sänger aus unserer Zeit.

**Hotter:** Aber die Sänger von heute, und darauf wollte ich nun gerade kommen, haben natürlich – ich weiß das ja von meinen eigenen Schülern – diese modernen Möglichkeiten. Aber darin liegt auch eine Gefahr, denn es sind ja nicht nur die eigenen Aufnahmen, sondern auch die Aufnahmen der anderen Sänger, an denen z. B. ein junger Sänger lernt. Ich habe allenthalben immer die Beobachtung gemacht, daß die jungen und lernenden Sänger sich die Aufnahmen von anderen Sängern nur widerstrebend anhören. Das liegt auch daran, daß die Auswahl so riesengroß ist: Sie wissen gar nicht, wo sie anfangen sollen. Dann liegt natürlich im Hören der eigenen Stimme eine gewisse Gefahr: Es entsteht schon die Gefahr der Einseitigkeit. Aber das rein musikalische Lernen - Takt für Takt – wird dadurch natürlich dem heutigen Sänger viel leichter gemacht als uns damals.

**Schultz:** Ich meine das schon auch noch etwas kritischer in dem Sinne, daß es bei einem Sänger, wenn er wie Sie eine ganze Reihe von Aufnahmen gemacht hat, wenn er z. B. mehrere Male die "Winterreise" oder auch verschiedene Opernpartien aufgenommen hat, doch so ist, daß in dem Konzertsaal, in dem er auftritt, fast nur Menschen sitzen, die alle diese Aufnahmen kennen – und die dann erwarten, daß die Wirklichkeit auch noch nach Jahren diesen Aufnahmen entspricht. Die Aufnahmetechnik ist ja heute so, daß Aufnahmen von 1965 oder von 1970 klingen, als wären sie vor 14 Tagen gemacht worden.

**Hotter:** Ja, Sie erwähnen da eine wichtige Tatsache. Ich erinnere mich dabei an ein Erlebnis, das nun schon einige Jahre zurückliegt. Damals hat meine liebe Kollegin Elisabeth Schwarzkopf mit Edwin Fischer Schubert-Aufnahmen gemacht. Das war noch in der Zeit der siebziger Platten, als man nur ein paar Lieder auf eine Platte zaubern konnte. Ich weiß nicht mehr genau, was es war, aber sie waren göttlich schön gesungen. Als ich sie das nächste Mal sah, habe ich zu ihr gesagt: "Du, ich muß dir gratulieren: Was du da mit Edwin Fischer gemacht hast, ist einmalig!" Sie sagte daraufhin: „Ja, leider!

Denn diese Lieder kann ich nun nicht mehr singen, denn so gut bekomme ich sie wahrscheinlich nie wieder hin". Das war vielleicht ein wenig übertrieben, aber sie hat den Kern dessen getroffen, was ich meine: Eine sehr gute Aufnahme ist ein starker Konkurrent der eigenen Leistung, weil man sich immer daran mißt. Aber Sie sprachen auch meine Entwicklung an: Nun, ich habe die "Winterreise" z. B. mehrere Male aufgenommen. Zum ersten Mal habe ich das in den beginnenden vierziger Jahren gemacht. Natürlich ist die spätere Deutung – ich habe sie, glaube ich, insgesamt fünfmal aufgenommen – davon verschieden, weil man ja mit den Jahren in ein Werk auch hineinwächst. Das ist ja der Sinn einer künstlerischen Entwicklung. Aber die anfänglichen Aufnahmen haben doch den Grundstock dafür gelegt, und ich habe sehr viele Freunde, die diese erste Aufnahme am allermeisten schätzen, weil sie etwas sehr Ursprüngliches in sich hat und etwas ausdrückt, das aus einem spontanen, damals noch sehr jugendlichen Empfinden herauskam und sicher echt war. Später werden die Ausdeutungen dann ein bißchen akademischer gemacht – wie ich fast sagen möchte: Sie werden eingeteilt, und es werden dabei Effekte bewirkt, die wir ausgearbeitet und aus der Analyse gewonnen haben. Aber diese älteren Aufnahmen sind freilich eine hilfreiche Stütze auch hinsichtlich der ehrlichen Erkenntnis, was damals noch nicht so gut gewesen und was mit der Zeit vielleicht besser geworden ist. Da gibt es durchaus verschiedene Dinge. Beispielsweise ist es so, daß der junge Sänger – und so war ich eben auch – gerade im Liedgesang dazu neigt, sehr langsam zu sein. Wenn ich meine erste "Winterreise" höre, dann stört mich das langsame Tempo manchmal schon. Man wird auch wirklich schneller, wenn man älter wird. Richard Strauss sagte einmal ein wenig ironisch: „Ich muß alles schneller dirigieren, denn ich kann meine eigenen Sachen so langsam nicht mehr hören". Das war natürlich nur eine charmante Pointe. Aber ich glaube, daß das für Strauss schon auch typisch gewesen ist: Er hat alle Dinge sehr gerafft gemacht. Ich hatte auch das Glück, unter seiner Leitung noch zweimal singen zu dürfen – die "Salome" und den "Fliegenden Holländer". Ich war dabei von der Zügigkeit und von dem Elan dieses damals doch nicht mehr so ganz jungen Menschen und Musikers überrascht, der aus dieser geschlossenen Gerafftheit kam. Das hat mich sehr beeindruckt.

**Schultz:** Wenn man die Stationen Ihres Lebens und Ihrer künstlerischen Tätigkeit sieht, möchte man meinen, daß da alles folgerichtig nacheinander gekommen wäre und sich alles richtig entwickelt hätte. Wenn man das aber selbst erlebt, ist es doch so, daß jeder Auftritt ein Fragezeichen und jede nächste Tätigkeit noch völlig offen ist. Und dann kommen auch Phasen in einem Leben, in denen es plötzlich nicht so funktioniert, in denen es plötzlich nicht so leicht ist und in denen die Zweifel auch durch ein technisches, durch ein körperliches oder auch durch ein künstlerisches Problem bestätigt werden.

**Hotter:** Mein so gescheiter Lehrer hatte auch dafür einen Rat gewußt. Er hat immer so Aussprüche getan – aber solche Aussprüche darf man eigentlich nie ganz wörtlich nehmen. Wenn z. B. Richard Strauss gesagt hat, "eigentlich sind mir meine Lieder das Allerliebste!", dann ist das als spontane Aussage zu nehmen und vielleicht nicht direkt so gemeint. So war mein Lehrer auch: Er hat Dinge ganz spontan gesagt. Und einmal hat er mir eben auch gesagt: „Wenn du an einem normal-guten Tag singst, dann brauchst du gar keine Technik, mit der du dich im Laufe der Jahre ausstattest, dann kannst du so singen, wie es dir ums Herz ist und wie dir die Stimme kommt. Aber für die Tage, an denen es nicht so läuft, hast du deine Technik, da mußt du dir mit der Technik, die du gelernt hast, zu helfen wissen. Und das sind eben sehr viele Tage". Mein Lehrer ging sogar soweit zu sagen, daß ich, so viel ich auch singen mag, nur einmal im Jahr wirklich gut bei Stimme wäre. Ich mußte oft daran denken: Es ist wirklich ein Glücksfall, wenn man sich so fühlt – auch wenn dieses eine Mal vielleicht ein paar Mal im Jahr geschah.

Es ist so, wie Sie schon sagten: Das ist ja nicht nur das Stimmband, sondern das betrifft auch den ganzen seelischen Zustand. Ich hatte eine große Kollegin, die ich sehr geschätzt habe: das war Kirsten Flagstad – und ich erinnere mich an eine bestimmte Vorstellung, ich glaube, das war in Buenos Aires. Ich besuchte sie in der Pause, und sie sagte zu mir: "Bleib' mir vom Leib, ich habe einen dicken Schnupfen!" Es war eine "Isolde" gewesen, die sie gesungen hat. Ich sagte: "Was?" Sie ist nämlich auf der Bühne gestanden und hat in einer Pracht und Schönheit gesungen, die mich berührt hat. Und nun sah ich plötzlich, daß sie eigentlich behindert war. Aber sie sagte nur: „Ach, das ist prima, bei einem Schnupfen singe ich am allerbesten". Das sage ich nur nebenbei, um damit auszudrücken, daß sich ein Sänger, der gelernt hat, mit seiner Stimme einigermmaßen umzugehen, auch an einem solchen Tag zu helfen weiß. Gut, es gibt Fälle, bei denen man wirklich nicht singen kann. Ein Kehlkopfkatarrh ist ein Kehlkopfkatarrh, und da kann man eben nicht singen. Das muß man auch lernen zu erkennen: Wie stark ist die Belästigung, was geht noch und was geht nicht mehr. Aber im allgemeinen ist es so: Bei einer leichten Indisposition kann man sich mit der Technik eben doch helfen.

**Schultz:** Ich meine das noch ein bißchen größer und umfassender hinsichtlich der Schwierigkeit: Ich meine nicht die Tagesform, sondern eine wirklich kritische Phase, die über eine längere Zeit ein Problem darstellt. Haben Sie so etwas erlebt?

**Hotter:** Ja, natürlich. Man sagt mir nach, ich hätte auch eine gewisse Krisenzeit gehabt. Diese lag so gegen Ende der vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre. Mir selbst war sie nicht ganz so bewußt. Es war nur manchmal so gewesen, daß ich nach den schweren Rollen etwas müde gewesen bin und auch manchmal die Töne nicht ganz so kamen, wie ich das wollte. Ich habe das zuerst eigentlich gar nicht so richtig realisiert. Mein Stimmarzt sagte, daß das zum Teil auch die psychischen Nachwirkungen des Kriegs und der Nachkriegszeit seien, die sich eben erst ein paar Jahre später gezeigt haben. Ein jeder, auch ein noch so guter und technisch versierter Sänger, hat mindestens einmal so eine Krisenzeit. Der große Schaljapin hatte sogar einige Jahre aussetzen müssen und ist dann in alter Größe wieder zurückgekommen. Mein Lehrer sagte zu mir: „In dieser Zeit realisiert man – und das muß man eben können –, daß es entweder aus und vorbei ist, wenn man mal eine Krise hat, oder aber daß man dadurch besser wird". Denn aus einer Krise muß man ja etwas lernen, das ist der Sinn, der von der Natur vorgeben ist. Der Sinn einer Krise besteht darin zu erkennen, daß irgend etwas nicht stimmt, und daran zu arbeiten. Vielleicht ist man in der Zeit noch unter der Obhut eines guten Lehrers oder eines guten singenden Freundes, damit man daraus etwas lernt. Eine andere Sache ist natürlich, daß man erlernen muß – das gehört zu der Technik, die man von seinem Lehrer vermittelt bekommt –, sich selbst hören zu können. Man braucht die Gabe, sich selbst zu hören, während man singt. Gerade heute merke ich sehr oft, daß die jungen Sänger nicht in der Lage sind, sich selbst zu hören. Das ist nämlich eine Kunst: man kann sich hören, das ist wirklich so. Ich meine auch, daß sich der Sänger selbst anders hört, als er vom Zuhörer gehört wird. Darum scheint mir auch die Schallplatte dafür etwas ungeeignet zu sein, denn sie gibt ja nur das wieder, was der Hörer hört. Statt dessen muß ich als Sänger eigentlich lernen, mich selbst zu hören, um mich selbst kritisieren zu können. Das ist nicht nur der Klang, das ist auch der Status, der Körper, die Art, wie man sich entspannt und wie man seinen Atem führt. Der Atem ist nämlich ein wichtiges Element beim Singen, vielleicht sogar das wichtigste. Wenn der Atem nicht ganz stimmt, dann geht nichts mehr. Wir wissen aber, daß der Atem von der Psyche abhängt: Beim Atem spielen also schon oft psychische Einflüsse eine Rolle. Jedenfalls ist es so, daß in der Krisenzeit das Sich-selbst-hören-Können ganz wichtig ist.

**Schultz:**

Vielen Dank, das war der erste Teil unseres Alpha-Forums mit Hans Hotter, dem Opern- und Liedersänger und Opernregisseur.

© Bayerischer Rundfunk