Stärke entsteht nie aus Wohlstand

Hilde Zadek im Gespräch mit Thomas Voigt

Von den Sopranistinnen des Wiener Nachkriegs-Ensembles war sie die vielseitigste: Aida und Elisabetta, Salome und Ariadne, Donna Elvira und Vitellia, Magda Sorel in Menottis «Konsul» oder die Mutter in Fortners «Bluthochzeit»: «Ich habe alles gesungen», meint Hilde Zadek im Rückblick auf ihre 25 Jahre an der Wiener Staatsoper. Nach ihrem relativ frühen Abschied von der Bühne (1971, im Alter von 53 Jahren) verlegte sie sich ganz auf das Unterrichten. Längst gehört sie zu den führenden Gesangslehrerinnen im deutschsprachigen Raum. Fast schon eine Institution sind ihre Meisterkurse für Gesang im Schloß Freudenhain, Passau; der diesjährige Kurs beginnt Ende Februar.

Frau Zadek, so unterschiedlich die Standpunkte von Gesangslehrern auch sonst sind – in einem Punkt scheinen sie sich alle einig zu sein: daß es in den früheren Sänger-Generationen weit mehr große Persönlichkeiten gab als heute.

Das würde ich so pauschal nicht unterschreiben, es gibt auch heute große Persönlichkeiten auf der Bühne. Aber, und das ist der Jammer: Viele Sänger kommen erst gar nicht so weit, daß sie ihre Persönlichkeit entwickeln können. Sehr viele hochbegabte Sänger gehen ein, bevor sie überhaupt richtig angefangen haben. Wir hatten viel mehr Zeit; das ging nicht so husch-husch wie heute, wo man sofort in große Partien hineingeworfen wird.

Aber bei Ihnen war es doch genauso: Der erste Bühnenauftritt war gleich die Aida an der Wiener Staatsoper!

Das war eine Ausnahme. Und ich war zum Glück sehr stark; ich hatte lernen müssen, stark zu sein. Und das müssen die wenigsten Sänger heute. Stärke entsteht nie aus Wohlstand. Stärke entwickelt sich nur dann, wenn es einem nicht gut geht und wenn man kämpfen muß. Die heutige Generation hat es materiell viel besser. Aber das ist eher ein Nachteil. Es ist viel besser, wenn man sich das alles erkämpfen muß. Wer

braucht heute schon Mut? Für was? Wir mußten mutig sein, ob wir wollten oder nicht. Wenn wir nicht mutig gewesen wären, wären wir untergegangen.
Ich meine, ich wünsche niemandem, daß er unter Bedingungen singen muß wie wir damals in Wien: nichts zu essen, im Theater eine Eiseskälte, im Winter gerade mal 2 Grad auf der Bühne, die Orchestermusiker spielten in dicken Mänteln und Decken.

Aber wir wissen doch alle, daß äußerer Wohlstand nicht unbedingt glücklich macht.

Aber es macht bequem. Man wird nicht gefordert. Das ist wie mit der Muskulatur: Wenn sie nicht gefordert wird, verkümmert sie. Oder zumindest wird sie nicht stärker. Und ich bin fest überzeugt: Auch aus dem permanenten Glücklichsein entsteht selten eine künstlerische Entwicklung. Viel eher kann man aus dem Leid Kräfte mobilisieren, über die man normalerweise nicht verfügt. Um auf Ihre erste Frage zurückzukommen: In einer Zeit, wo es einem schlecht geht, wird die Persönlichkeit viel, viel mehr gefordert – und gefördert. Das ist ganz klar.

Sie haben schon sehr früh für sich kämpfen müssen. Es begann damit, daß man Sie von der Schule gewiesen hat.

Das war 1934 in Stettin, ich war damals sechzehn, war die einzige Jüdin in der Klasse. Und eines Tages sagte eine Mitschülerin: «Es stinkt hier nach Juden!» – worauf ich automatisch ausholte und ihr die Vorderzähne einschlug. Was dazu führte, daß man mir nahelegte, Deutschland zu verlassen. Also ging ich nach Palästina.

Allein?

Ja, meine Familie ist erst '39 nachgekommen. Wir hatten ein Schuhgeschäft in Stettin; mein Vater hatte eine blinde Mutter, die er natürlich nicht allein lassen wollte. Meine Eltern und meine Schwestern wären nie aus Deutschland herausgekommen, wenn ich nicht schon in Jerusalem gewesen wäre. Mein Vater war schon im Konzentrationslager, aber ich konnte ihn herausholen. Bevor die Familie wieder vereint war, hatte ich in Jerusalem fünf Jahre als Säuglingsschwester gearbeitet, und da meine Eltern wieder im Schuhgeschäft arbeiten wollten, haben wir beide Berufe miteinander verbunden und ein Kinderschuhgeschäft aufgemacht. Nebenher habe ich an der Musikakademie in Jerusalem Musik studiert.

Und nach fünf Jahren wieder ein Sprung ins kalte Wasser: zurück nach Europa.

Ich habe mit 27 ganz von vorn angefangen; also mußte schon etwas dahinter sein, daß ich von diesem sicheren, harmonischen Familienleben ins völlig Unsichere ging. Ich wollte ja immer zur Oper, und dafür gab es im Mittleren Osten nicht die geringste Möglichkeit. Vor allem aber war es innerlich einfach ein Muß. Ich hatte immer das Gefühl: Mich mit meiner Stimme auszudrücken, das ist das Schönste und Höchste, was es überhaupt gibt. Also habe ich es versucht, habe diverse Konservatorien in Amerika, England, Frankreich und der Schweiz um ein Stipendium gebeten, und das Zürcher Konservatorium hat mir das Stipendium gegeben. Meine Lehrerin in Zürich war Ria Ginster, eine wunderbare Konzertsängerin. Und sie war es, die ein Vorsingen für Franz Salmhofer arrangierte, den damaligen Direktor der Wiener Staatsoper. Er engagierte mich, und so hatte ich im Februar 1947 mein Bühnendebüt als Aida im Theater an der Wien – ohne Probe.

Waren das nicht sehr gemischte Gefühle, als Sie an die Wiener Oper kamen? All diese Mitläufer und Opportunisten, die im nachhinein behaupteten, mit den Nazis nichts zu tun gehabt zu haben...

Die gab es selbstverständlich. Als bekannt wurde, daß da eine Jüdin aus Israel die Aida singen wird, hatte man vor, mich auszupfeifen; und man hat es wohl nicht getan, weil ich als Sängerin überzeugt hatte – das habe ich viel später erfahren. Als ich von Palästina wegging, habe ich mir gesagt: «Wenn ich jetzt nach Europa gehe, muß ich einen Schlußstrich machen.» Das war nicht einfach: Von meiner Familie sind mindestens zehn Mitglieder vergast worden. Und natürlich haben es viele Leute in Palästina mir sehr übel genommen, daß ich nach Wien gegangen bin.

Sie hatten auch keine Probleme, in Opern von Wagner und Strauss aufzutreten.

Überhaupt nicht. Zu den Opern von Strauss hatte ich von Anfang an eine starke Affinität; bis auf die Kaiserin habe ich in meinem Fach alle Strauss-Partien gesungen. Wagner mußte ich mir erst erobern – nicht musikalisch, sondern wegen der Sprache. Ich respektiere aber, daß es jüdische Menschen gibt, die mit Wagner Probleme haben.

Hilde Zadek als Tosca, Wiener Staatsoper 1957

In Wien wurden Sie schnell so etwas wie die «Alles-Sängerin».

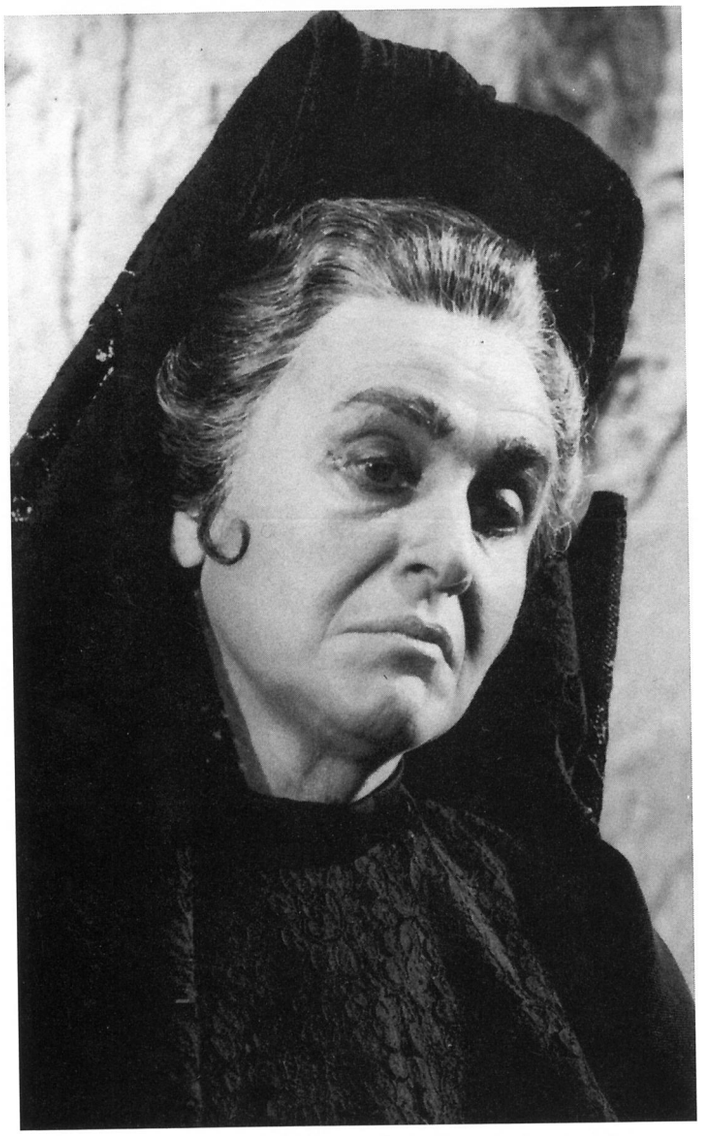
In den ersten Jahren habe ich im Schnitt hundert Vorstellungen pro Jahr gesungen: also jeden dritten Tag. Das ist so ziemlich die äußerste Grenze. Davon 25 Partien ohne Orchesterprobe.

Gab's da nicht eine typische Episode mit Knappertsbusch?

Das war meine erste Eva in den «Meistersingern». Salmhofer kam am 24. Dezember zu mir und sagte: «Der Knappertsbusch wünscht, daß du am 27. die Eva singst!» – «Ja, aber ich habe die Eva nie gesungen, noch nicht mal studiert!» – «Aber du lernst doch so schnell!» – «Gut, geben Sie mir von heute bis zum 27. einen Korrepetitor, und ich werde die Eva am 27. singen.» Ich sollte dann noch mit Knappertsbusch eine Probe machen, aber er kam weder zur Probe noch eine Stunde vor Beginn der Vorstellung, sondern fünf Minuten vorher. Nahm den Klavierauszug, tippte auf eine Zeile und sagte: «An der Stelle heißt es *den* und nicht *dem*! Auf Wiedersehen!». Das war meine Probe mit Knappertsbusch.

Dieses Jederzeit-bereit-sein-Müssen – haben Sie das damals als Ausbeutung empfunden?

Nein. Ich habe mir damals alles zugetraut. Und ich war sehr flexibel, nicht nur stimmlich, sondern auch darstellerisch. Es hat viele Sachen gegeben, mit denen ich mich identifizieren konnte – vielleicht war ich eine Art Chamäleon.



Hilde Zadek als Mutter in Fortners «Bluthochzeit».

Keine Stimmkrise?

In meinen 25 Bühnenjahren habe ich überhaupt nicht gewußt, was das ist. Keine Ahnung! Als ich dann anfing zu merken, daß der Körper abbaut und daß das Singen eigentlich schwer ist, da habe ich beschlossen, langsam aufzuhören.

Heute gelten Sänger mit breitem Repertoire als «verdächtig»; man legt ihnen nahe, daß sie sich auf das konzentrieren, was sie am besten können.

Ich halte nichts von diesem «Spezialisieren». Und eine meiner Regeln lautet: Egal, was man singt – man sollte Mozart singen können. Selbst eine so große Wagnersängerin wie die Nilsson hat zwischendurch Mozart gesungen. Bei Mozart lernt man, die Stimme schlank zu führen und geschmeidig zu halten, und das kommt auch jedem anderen Repertoire zugute.

Zu Ihrer Zeit sang in Wien die erste Garde der Sopranistinnen – gab's da Rivalitäten?

Kollegen-Neid ist etwas, das ich nicht kenne. Ich habe nie einer Sängerin etwas geneidet, was sie besser gekonnt hat. Ob es Ljuba Welitsch war oder Maria Reining oder Hilde Konetzni, die ich alle wahnsinnig bewundert habe – neben diesen Frauen habe ich an der Wiener Oper gut existieren können. Ich bin auch mit allen Dirigenten und Regisseuren gut ausgekommen, so unterschiedlich sie auch waren. Ich denke, wenn man als Sänger genug Persönlichkeit und Können entgegensetzt, dann wird sich ein Dirigent und Regisseur auch überzeugen lassen – ein guter, wohlgemerkt. Die mittelmäßigen lassen sich *nie* überzeugen.

Wie war es mit Karajan?

Wunderbar. Man hatte jeden Moment das Gefühl, daß er die Sänger liebt. Leider habe ich nicht sehr oft mit ihm gesungen: 1949 das Verdi-Requiem in Salzburg, dann einige Vorstellungen in Wien, davon nur eine Neuinszenierung: Pizzettis «Mord im Dom».

Im Platten-Business sind Sie etwas zu kurz gekommen, dafür gibt es etliche Rundfunk-Aufnahmen: «Aida» mit Höngen, «Ariadne» mit Jurinac, «Idomeneo» mit Gedda, «Don Giovanni» unter Klemperer.

Das war vor allem beim WDR Köln, wo ich eine Zeitlang das «favourite girl» war, jedenfalls für den Produzenten Karl O. Koch. Manches, was ich damals aufgenommen habe, höre ich heute mit einiger Distanz. Aber die «Aida» gefällt mir immer noch.

Ich möchte noch mal auf das zurückkommen, was Sie anfangs gesagt haben: Daß permantes Glücklichsein selten dazu dient, stark zu werden. Andererseits sagen viele Sänger, daß man nicht singen kann, wenn man unglücklich ist.

Sicher. Ein Vogel singt nur dann, wenn er Freude daran hat. Singen heißt «jubilare». Singen *muß* ein Ausdruck von Freude sein. Und wenn man keine Freude ausdrücken will oder kann, soll man das Singen lassen. Das ist die Grundvoraussetzung für den einfachen Vorgang des Singens. Was ich meinte, bezog sich auf die Entwicklung eines Menschen, nicht nur auf die künstlerische Entwicklung. Da gehört die Erfahrung von Leid einfach dazu. Allerdings muß man diese Erfahrung machen, *bevor* man auf die Bühne geht. Sonst kann es geschehen, daß man sich ganz hinreißen läßt. Das ist mir ein einziges Mal passiert: beim Gebet der Elisabeth in «Tannhäuser». Vorher hatte ich dieses Gebet immer für ein ganz dummes Musikstück gehalten. Und als ich es zum ersten Mal sang (wieder ohne Probe), mußte ich weinen – das einzige Mal in meinem Leben, daß ich auf der Bühne geweint habe. Plötzlich war da ein Gefühl in diesem Gebet, das ich vorher nicht erlebt hatte – so stark, daß es mit mir durchgegangen ist. Deshalb ist es viel besser, daß man sich mit einer Partie so lange beschäftigt, bis man sich mit den Empfindungen der Figur vollständig identifizieren kann.

Würden Sie sich selbst als «intellektuelle» Sängerin bezeichnen?

Nein. Viele Leute tun mich in diese Schublade, aber da passe ich absolut nicht rein. Ich bin hoffentlich einigermaßen intelligent, aber intellektuell war ich nie. Ich bin viel eher ein Instinkt-Mensch, und so habe ich auch angefangen zu singen: instinktiv das Richtge getan. Bewußt bin ich mir darüber erst als Lehrerin geworden. Als ich mit dem Unterricht angefangen habe, war ich wahrscheinlich eher eine mittelmäßige Lehrerin. Das mußte ich erst lernen. Und auch da hat mir der Instinkt sehr geholfen.

Was das Singenlernen betrifft, so gibt es zwei Ansätze: Die einen behaupten, es sei das Komplizierteste, was es überhaupt gibt; die anderen meinen, es sei das Einfachste überhaupt, wenn man nur kapiert hat, wie's geht.

Zu meinen Studenten sage ich oft: «Singenlernen ist leicht. Viel leichter, als irgendein Instrument zu lernen. Warum macht ihr es euch so schwer?» Man muß drei Dinge beachten: erstens dafür sorgen, daß die Stimme ganz vorn sitzt; zweitens die Kehle ganz öffnen und drittens das Zwerchfell so aktivieren, daß es

stark und zugleich elastisch ist – es muß funktionieren wie ein Trampolin. Das sind die drei Dinge. Aus mehr besteht Singen gar nicht, rein technisch gesehen.

Das Zwerchfell zu aktivieren geht ja relativ leicht: zum Beispiel durch bewußtes Lachen.

Sollte man meinen. Aber versuchen Sie mal, einen Schüler dazu zu bringen, daß er auf Kommando aus vollem Herzen lacht – Sie werden sich wundern, wie viele derart verbildet sind, daß sie diese natürlichsten Dinge nicht hinkriegen. Vielen fehlt es an Körperbewußtsein. Auch an körperlichem Training. Manche meinen, es reicht, wenn man sich eine Stunde einsingt. Womöglich singen sie sich für «hohe» Partien anders ein als für «tiefe». Ich glaube nicht an diese Einsingerei. Vielmehr kommt es darauf an, daß man den Körper so konditioniert, daß man alles singen kann: ob hoch oder tief, immer von der Mitte ausgehend.

Nach welchen Kriterien wählen Sie Schüler aus?

Anfänger nehme ich gar nicht mehr. Ich arbeite nur noch mit Sängern, die schon technisch geschult sind oder die schon professionell singen. Das erste Kriterium ist für mich, ob die Stimme überhaupt da ist. Wenn sie kein Instrument haben, nützt ihnen der größte Ausdruckswille nicht. Erst kommt die Stimme, und dann kann ich mich damit beschäftigen, ob er oder sie Musikalität, Intelligenz und Persönlichkeit hat.

Viele Lehrer behaupten, daß es nur eine Technik gibt, die richtig ist.

Da muß ich widersprechen. Es gibt für mich wohl eine Linie – und das ist der Belcanto der alten italienischen Schule – aber keine Technik, die für jeden richtig ist. Das kann es gar nicht geben, weil es nie zwei Sänger gibt, die absolut gleich sind – es sei denn, es sind eineiige Zwillinge. Ein Gesangslehrer muß lernen, individuell auf jeden Schüler einzugehen und für jeden die Technik zu finden, die für ihn genau die richtige ist. Es ist wie bei einem Arzt: Entweder ist man ein Diagnostiker, oder man lernt es nie. Und dazu muß man ein guter Psychologe sein. Wir singen ja mit der Seele. Schon die Chinesen haben gesagt: Unser Zwerchfell ist unsere Mitte, unsere Seele. Das zu erkennen und umzusetzen, ist etwas ganz Elementares, nicht nur für das Singen, sondern überhaupt für das Leben.

Unabhängig davon, ob man anstrebt, professionell zu singen oder nur «just for fun» – ich denke, daß Singen einen therapeutischen Wert hat; es kann das innere Gleichgewicht stärken.

Unbedingt! Singen ist mit das Beste, was man für sich tun kann – gut für Körper, Geist und Seele. Menschen, die nicht in Balance sind, können durch das Singen wieder ins Gleichgewicht kommen. Diese Erfahrung mache ich fast jeden Tag. Ich bin jetzt 35 Jahre Lehrerin, und bei mir sind sicher Tausende von Studenten gewesen, aber ich habe keinen einzigen Fall von Drogen- oder Alkoholsucht erlebt.
Also muß ich annehmen, daß es unter Sängern mehr ausgeglichene Menschen gibt als in anderen Berufen. Dieses Sich-Ausdrücken-Können der Seele schafft innere Harmonie.
Und deshalb sage ich: Sänger sein ist der schönste Beruf, und wenn ich noch zehnmal wiedergeboren werde, dann würde ich mir immer wieder wünschen, Sängerin zu sein. Ich habe das Gefühl, daß ich ein unglaublich glückliches und reiches Leben hatte und habe. Und mit allen Schwierigkeiten und Kämpfen war es ein Leben, das mich dazu erzogen hat, die Dinge wirklich zu genießen. ●

Hilde Zadek oben **als Aida an der Metropolitan Opera,** links **als Ariadne an der Wiener Staatsoper.**
Fotos LeBlang/Fayer