

Man muss die Ohren öffnen

Vom Wunderjüngling zum jung gebliebenen großen Alten: Die Kunst musikalischer Gestaltung

Der Sänger Dietrich Fischer-Dieskau war in den Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg die prägende deutsche Musikergestalt, ein Künstler, der es durch den eminent klugen Einsatz seiner lyrischen Baritonstimme gelang, sowohl im Lied wie in der Oper ein breites Publikum geradezu zu hystersieren. Fischer-Dieskau, der die vielleicht umfassendste Sänger-Diskographie überhaupt vorzuweisen hat, und der von Bach bis zur Moderne, bis hin zu Uraufführungen, präsent war, arbeitet nach wie vor als Lehrer, Rezitator, Maler, Vortragender und Buchautor.

SZ: Wie schwer war es für Sie, sich als Sänger von der Bühne zu verabschieden?

Dietrich Fischer-Dieskau: Gar nicht. Es fiel mir überhaupt nicht schwer, denn ich habe schon zehn Jahre lang vorher gespürt, dass ich mit der Intonation zu kämpfen habe, dass ich mich auseinandersetzen muss mit neuen Vorbedingungen. Der Vorbedingungen muss man gebieten, man muss ihnen vorbauen können. Wenn das nicht geht - kann man auch die Interpretation nicht richtig gestalten. Ich musste dann immer ein bisschen lavieren, und das gefiel mir sowieso schon lange nicht mehr richtig. Und mitten in der Schlussfuge aus Verdis „Falstaff“ in München, beim Abschied von Dirigent Wolfgang Sawallisch, habe ich mir gedacht: Das ist der Moment, jetzt höre ich auf.

SZ: Wie ist Ihre Eitelkeit damit umgegangen, dass Sie nicht mehr als Sänger auf der Bühne standen?

Fischer-Dieskau: Das war mit nicht so wichtig. Ich stand ja immer noch auf der Bühne, habe öffentliche Meisterklassen gehalten. Dazu musste ich auch singen, obwohl ich ungern singe, um nicht nur Nachahmer zu haben. Andererseits ist das immer günstig für ein darauf eingeschworenes Publikum, dass man Schülern sagt: Wie entsteht eine Gesangsleistung? Was ist ein Lied? Wie behandle ich den Text? Was die Erscheinung, die Ausstrahlung eines Sängers betrifft - da haben die jungen Leute oft gar keine Ahnung. Eigentlich hat man es, oder man hat es nicht. Beibringen kann ihnen das kaum jemand. Viele stehen wie mit einer Jalousie vor sich und durchdringen sie nie.

SZ: Warum waren Sie in Ihren Interpretationen nicht völlig festgelegt? Warum bestanden Sie immer auf einem gewissen Freiraum?

Fischer-Dieskau: Mir war viel Freiraum gegönnt. Stellen Sie sich vor, Sie singen „Die Meistersinger“ unter Jochum und Sie singen sie kurz darauf unter Sawallisch. Das ist ein Unterschied wie Tag und Nacht. Ganz andere Tempi, ganz andere Lautstärkegrade, auch die Rubati, die bei Jochum althergekommen da sind und die wegfallen bei Sawallisch. Er liebte es nie, die schönen Stellen bei Richard Strauss auszukosten, die er geradezu verschieg. Ganz im Sinne der fünfziger Jahre, in denen man allgemein so musiziert hat - hören Sie sich einmal die Klavieraufnahmen von Seemann aus jener Zeit an: eigentlich wie eine Nähmaschine. Technisch sehr gut, aber er legt keinen Wert auf Expression irgendwelcher Art.

SZ: Gab es für Sie Grenzen mit Dirigenten, wo Sie sich überfahren fühlten?

Fischer-Dieskau: Mit Dirigenten nicht. Ich habe mich mit keinem Dirigenten unwohl gefühlt, das ging immer sehr gut. Die meisten haben in gewisser Weise Rücksicht genommen, haben einfach gehört, und das Hören ist ja

überhaupt alles. Wenn Sie Kammermusik machen, dann müssen Sie eigentlich nur aus Ohr bestehen: Was macht der andere?

SZ: Ihre Stimme hatte immer eine sehr helle Färbung . . .

Fischer-Dieskau: Für vieles zu hell, das sehe ich ein. Und wenn ich heute meine Aufnahmen höre, denke ich: Hättste ein bisschen mehr Rundung, oder ein bisschen mehr etwas in die Tiefe - das könnte nichts schaden. Vor allem bei Wagner.

SZ: Wann ahnten Sie, dass Sie Sänger sind?

Fischer-Dieskau: Das ist gar nicht so einfach. Schon als Vier-, Fünfjähriger habe ich den ganzen Tag gesungen. Und ich rate auch jedem jungen Menschen, das weiter zu praktizieren, auch wenn man 17 oder 18 ist. Nur dann bekommt man allmählich die Stimme in die Gewalt, kann man mit ihr umgehen, und sie wird flexibel, kann jeden Laut nachahmen. Eine Papageienatur muss erzogen werden. Allmählich findet sich dann auch der eigene kritische Verstand für den Klang. Man muss sich vorstellen können, wie etwas klingen soll, bevor man singt.

SZ: Es gibt viele Sänger, denen ihre schöne Stimme genügt. Sie aber sind eher ein raffinierter Sänger.

Fischer-Dieskau: Raffinement ist vielleicht als Wort ein wenig falsch gewählt. Besser wäre: Sensibilität. Sensibel für Liebenswürdigkeit, Eleganz. Mit Raffinement singt Richard Tauber. Das ist ein Dauerraffinement, ein ständiges Kokettieren mit dem Publikum.

SZ: Haben Sie das Singen, gerade des großen Repertoires des 19. Jahrhundert, als künstlichen Akt empfunden?

Fischer-Dieskau: Eigentlich nicht. Es war mir meistens selbstverständlich. Ich habe mir bei Sachen, die sich nicht als selbstverständlich anboten - Strawinsky, Hindemith, also trockenere Musik, oder Bizarres wie der mittlere Schönberg - überlegt: Wie kann man daraus etwas Gesangliches machen? Schließlich muss Musik durch den Sänger vermittelt werden. Wir können nicht wie Orgelpfeifen auf Druck einen Ton von uns geben. Es muss schon gesanglich bleiben. Das ist alles bereits bei Bach zu lernen.

SZ: Verständlich zu bleiben war für Sie immer ein entscheidender Faktor.

Fischer-Dieskau: Die Musik muss zu verstehen sein. Man muss sich immer bemühen, das Stück sprechen zu lassen - egal ob es spricht oder nicht. Man muss es irgendwie zum Leben bringen. Wenn das nicht der Fall ist, dann verstecke ich mich wie Boulez hinter den Stücken, die er dirigiert. Als er Schumanns „Faust-Szenen“ dirigierte, habe ich ihn in der Pause gefragt, warum er das Stück eigentlich macht. „Es wird doch so selten gespielt.“ Aber das reicht nicht, man muss lieben, was man macht, man muss ganz drin aufgehen - finde ich. Sonst kann man es nicht machen. Es ist ein Werk der Liebe, also muss man das Stück auch lieben.

SZ: Können Sie sich Ihre eigene Karriere erklären?

Fischer-Dieskau: Schwierig. Den Drang zu singen ist dem schlechten Gesang meiner Mutter zu verdanken, die all die berühmten schönen Sachen - Schubert und Schumann, Brahms und Wolf - mit piepsiger Stimme, eigentlich vollkommen ohne Stimme zu singen versucht hat. Das habe ich immer anhören müssen, im nächsten

Zimmer und habe mir gedacht: Verdammt noch mal, das muss doch auch anders zu lösen sein. Das dürfte ein Antrieb gewesen sein.

SZ: Die genannten Komponisten sind für Sie zentral.

Fischer-Dieskau: Ich beharre auf dem 19. Jahrhundert insofern als Zentrum, weil ich dies die Hochblüte der musikalischen Entwicklung finde. Was vorher war, geht allmählich dorthin und was seither ist, ist der Abwärtstritt. Das ist nun mal nicht zu ändern. Die Ansammlung der Liedkomponisten im 19. Jahrhundert ist ein Kennzeichen dafür, was möglich war an musikalischer Leistung.

SZ: Wenn man Schubert nimmt, da wird doch ein Menschenbild formuliert, das nach wie vor Gültigkeit hat. Gerade in den beiden großen Zyklen, in „Müllerin“ und „Winterreise“, werden Formen von Dasein beschrieben, die man bis heute ohne Abstriche annehmen kann.

Fischer-Dieskau: Wenn man wirklich macht, was Schubert versucht hat, dann ist das nicht nur eine Person. Die 24 Stationen der „Winterreise“ sind so verschieden. Natürlich stammen sie alle aus einer Menschenseele, aber trotzdem sind sie aus verschiedenen Mündern gesungen.

SZ: Bei Schubert ist das die Entdeckung, dass ein Ich aus vielen verschiedenen, sich teils widersprechenden, teils übersteigenden Elementen besteht.

Fischer-Dieskau: Den Menschenbegriff bei Schubert in Worte zu fassen dürfte schwer sein. Ich habe immer gedacht, dass „Weltfrömmigkeit“ ein Begriff wäre, der dem ein bisschen entsprechen könnte. Ein Mensch, der zugleich demütig und stark gläubig durch das Leben geht. Er weiß ganz genau, dass es nicht lang dauert, bis er seine Freunde verliert und er trauern muss, dass sie nicht mehr da sind. Aber sonst ist da eine große Würde, ein Weitergehen - trotzdem, bis zuletzt.

SZ: Das letzte Stück aus der „Schönen Müllerin“ ist ganz aus dem Klavier herausentwickelt, aus dem die Singstimme heraussteigt, abbricht, vom Klavier fortgesetzt wird. Das ist vielleicht das tristeste Stück in beiden Zyklen.

Fischer-Dieskau: Das Stück benützt, natürlich, den berühmten Todesrhythmus. Er ist als Grundfarbe da und er bedeutet das Sterben, auf jeden Fall die Nähe zum Tod. Das kann man wiederfinden im japanischen Gagaku-Orchester. Plötzlich merkt man, dass diese entfernt voneinander erklingenden Gongschläge auch einen solchen Rhythmus enthalten. Nur endlos auseinander gedehnt und man muss schon aufpassen, dass man das überhaupt mitbekommt.

Interview: Reinhard Brembeck