

Wissen und Anmut

Stationen einer Jahrhundert-Karriere

Vergegenwärtigen wir uns Anfang und Ende einer unvergleichlichen Sängerkarriere. Da tritt um die Jahreswende 1947/48 ein 22-jähriger hochaufgeschossener junger Mann vor ein Mikrofon des Berliner RIAS und singt Schuberts „Winterreise“ (die Aufnahme ist erhalten) - man ist auch heute noch fassungslos vor dieser stimmlichen und interpretatorischen Reife und versteht vollkommen, dass dieser junge Mann im Nachkriegs-Berlin und sehr schnell weit darüber hinaus Sensation machte.

Da ist zunächst ein weiches, warmes Timbre von edelster Kontur, unverkennbar bereits der ganze Fischer-Dieskau in der Eigenprägung der Stimmfarbe, da ist erstaunlich viel Kraft, wenn auch wenig metallische Sonorität, aber es lässt sich ahnen, dass einmal in der Oper Partien möglich würden, die über den Bereich des lyrischen Baritons hinausgehen. Da ist aber auch eine technische Souveränität, die sich etwa in einer Fähigkeit der mezza voce äußert, die andere ihr Leben lang nicht lernen. Es war etwas da, was man instinktive Stimmbeherrschung nennen kann, die ein weiteres technisches Arbeiten keineswegs überflüssig macht. Dazu passt, dass der Übergang von der Kinder- in die Männerstimme bei Fischer-Dieskau kein Stimmbruch, sondern ein nahezu unmerklicher Stimmübergang war.

Strömen des Baritons

Das Kind hatte die Schallplatten der musikbegeisterten Eltern immer wieder gehört und nachgesungen, hatte bei Schlusnus das Strömen eines männlichen Baritons, bei Gigli die Kunst der mezza voce bewundert und nachgeahmt. Als er mit 16 Jahren Gesangunterricht bekam, musste Entscheidendes nur behutsam weiterentwickelt werden - bis zum letzten Tag der Sängerkarriere blieb Fischer-Dieskau von stimmlichen Krisen verschont.

Noch während des Kriegs tritt er mit Schuberts „Winterreise“ zum erstenmal vor ein Publikum, kein Wunderkind, aber ein Wunderjüngling. Wehrdienst und Kriegseinsatz in Italien, Kriegsgefangenschaft, der Untergang eines behinderten Bruders im Euthanasieprogramm der Nazis - der immer noch sehr junge Bariton hat schon einiges vom Leben gesehen, als er 1948 seine Karriere beginnt.

Neben den Liedinterpreten tritt sehr bald auch der Opernsänger: Ebenfalls erhalten ist sein Debüt als Posa in Verdis „Don Carlos“ im November 1948: Man kann nur staunen, mit welcher Verve sich der junge Mann in die Rolle des Freundschaftschwärmers

hineinwirft, der den politischen Rankünen nicht gewachsen ist; alle Klischees des angeblich immer distanzierenden Kopf-Sängers Fischer-Dieskau fallen vor diesen frühesten Zeugnissen in sich zusammen. Unordnung und frühes Leid der Lebenserfahrung, gepaart mit einer überragenden Begabung und der intensiv empfundenen Verpflichtung, dem zu folgen, was ihm von Anfang an mitgegeben war (wie er es einmal formulierte), fließen zusammen in einem verzehrenden Strom musikalischer und vokaler Entäußerung, dem aber jedes exhibitionistische Element immer gefehlt hat: wissende Anmut wird man als zusammenfassendes Kennzeichen seiner Kunst bezeichnen dürfen.

Die vibrierenden Emotionen werden in der Kunstanstrengung kanalisiert, die Distanzierung des hinter das Werk zurücktretenden Interpreten - immer wieder benutzt Fischer-Dieskau das Bild vom Arbeiter im Weinberg des Herrn - paart sich mit Ursprünglichkeit und Spontaneität, Schlacken fallen ab, Lavastrom gerinnt zu Kunstgebilden. Dies aber ist ein Prozess, der sich nicht in Brüchen oder Sprüngen äußert.

Man halte neben diese ersten Zeugnisse des Jahres 1948 die letzten aus dem Jahr 1992: den letzten offiziell dokumentierten Liederabend im Mai 1992 in Nürnberg mit Schumanns „Dichterliebe“ und den allerletzten Sängerauftritt in einem konzertanten Opernabend am 31. Dezember des gleichen Jahres unter Wolfgang Sawallisch, der mit der Schlussfuge aus Verdis „Falstaff“ abschließt. Die Stimme ist nahezu vollkommen intakt, nur beim Forte-Ansatz der Höhenlage wird ein leichter Alterstribut spürbar. Dazwischen aber liegen vierundvierzig Jahre, und gerade als Schumann-Interpret kehrt Fischer-Dieskau mit verblüffender Radikalität zur Vehemenz seiner Anfänge zurück, steigert sie ins Expressionistische. Diese Jahrzehnte sind gekennzeichnet von einer rasch zunehmenden Präsenz im Bewusstsein der Öffentlichkeit als einer der prägenden Sänger des

20. Jahrhunderts - man benötigt nicht viele Finger, um die „Konkurrenten“ in dieser Kategorie abzuzählen.

Angesichts dieser Präsenz ist es nötig, darauf hinweisen, dass der Opernsänger Fischer-Dieskau kein Phänomen eines weltumspannenden Betriebs war, sondern sich vornehmlich auf die Häuser in Berlin und München und auf die Salzburger Festspiele konzentrierte. Er sang nicht alles, was ihm erreichbar gewesen wäre, aber er sang jene Rollen, deren Signatur nachzuzeichnen ihm möglich erschien, und das reichte erstaunlich weit: vom Mozartschen Almaviva bis zu Reimanns Lear, von Wagners Wolfram bis zum „Rheingold“-Wotan, von Tschaikowskys Eugen Onegin bis Bergs Wozzeck, von Verdis Posa bis zu Falstaff, von Strauss' Barak bis zum Mandryka. Speziell als Falstaff (zunächst mit Carl Ebert, dann 1966 in Wien unvergesslich mit Visconti und Bernstein erarbeitet), auch als Gianni Schicchi, entwickelte er eine vis comica, die ihm viele nicht zugetraut hatten - sie kam auch seinem Hans Sachs zugute.

Eine gerade erschienene DVD bringt große Erinnerungen zu einer nicht enttäuschenden Lebendigkeit. Da sieht man Fischer-Dieskau etwa in einer Münchner „Arabella“-

Aufführung des Jahres 1960 als Mandryka neben Lisa della Casa, als Barak in der „Frau ohne Schatten“, als Marcel neben Julia Varady in Puccinis „Mantel“, als König Lear. In der Erinnerung an diese Aufführungen bleibt zunächst die Verblüffung darüber, wie dieser vom Lyrischen ausgehende Bariton das teilweise massive Orchester bei Richard Strauss nicht fürchten musste und auch große Räume, wie die Wiener und die Münchner Staatsoper, mühelos vokal füllte. Jedem, der da glaubt, erst das Regietheater unserer Tage habe Sänger hervorgebracht, die sich mimisch-gestisch auf der Höhe der Werkanforderung befinden, sollten diese Ausschnitte vorgeführt werden - das haben Günther Rennert und Jean-Pierre Ponnelle bereits damals erreicht, wenn sie solche Sängerdarsteller zur Verfügung hatten.

Fülle des Liedes

Der Liedersänger Dietrich Fischer-Dieskau ist in der Breite, Intensität und Repertoirevollständigkeit viel weiter gegangen als alle Kollegen zuvor, dabei auch begünstigt von einem Kairos der technischen Wiedergabe von großer Musik zwischen Langspielplatte und CD und der Aufnahmefähigkeit des „Marktes“ dafür, der so nicht wiederholbar ist. Eine Gesamtaufnahme (fast) aller Schubert-Lieder, wie er es mit Gerald Moore wagen konnte, wird es mit einem Sänger allein nicht mehr geben. Der durchaus enzyklopädische Anspruch hat dabei nie zum trockenen Buchstabieren verleitet - beim Hören wird man gerade heute erstaunt sein über die unglaubliche Fülle der Ausdrucksnuancen. Und wenn die abnehmende Attraktivität von Liederabenden zum Untergang dieser Kunstform im Gelärm der bewusstlos tosenden Gegenwart führen sollte, dann wird man sich anhand seiner Aufnahmen daran erinnern können, was einmal möglich war. Und was den immer wieder kehrenden Vorwurf betrifft, er habe den Text gegenüber der Musik ungebührlich in den Vordergrund gestellt: Fischer-Dieskau konnte sich auf Beethoven berufen, der nach der Vertonung eines Goethe-Textes an den verehrten Autor geschrieben hatte, er hoffe, seine Harmonie passend mit der des Dichters verbunden zu haben.

Darauf kam es dem Liedersänger an: dem durch die Melodie zum sinnlichen Gefühl erweckten geistigen Inhalt eines Gedichts gerecht zu werden. Man müsste gegen alle Modegesetze verstoßen, wenn man so viele Hüte aufsetzen wollte, wie man sie vor Dietrich Fischer-Dieskau ziehen möchte. Wenden wir statt dessen Quicklys ironische Worte gegenüber Falstaff, seiner letzten Rolle, ins herzlich ernst gemeint: „Reverenza“.
JENS MALTE FISCHER