

OPERNWELT - Porträt – 05.2005

«Nur der blickt heiter, der nach vorders schaut»

Vor zehn Jahren, zu seinem siebzigsten Geburtstag, haben wir Dietrich Fischer-Dieskau das «Opernwelt»- Jahrbuch gewidmet, und er äußerte in einem breit angelegten Gespräch vieles über sich und sein Leben, was bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal überhaupt zu lesen war. Nun, zu seinem Achtzigsten, konzentriert sich das Gespräch auf ein enger gefasstes Themenfeld: Singen als Kommunikationsprozess. Welche Rolle spielen dabei Wort und Musik? Was bedeutet, was gefährdet die Artikulation? Und was geht durch die kulturelle Globalisierung verloren? Thomas Voigt hat den Jahrhundertsänger in seinem Berliner Haus besucht.

«Prima la musica, dopo le parole»? Diese Frage scheint sich bei Dietrich Fischer-Dieskau, der als «extrem textdeutlich» gilt, eigentlich zu erübrigen...

Durchaus nicht, denn das ist für mich bis heute eine der zentralen Fragen des Sängerberufes: Wie schaffe ich es, Töne und Worte, Singen und Sprechen in Einklang zu bringen? Und ich finde, so textdeutlich, wie man mir immer wieder nachsagt, war ich gar nicht. Wenn ich heute meine Platten höre, denke ich oft: «Wehe, wenn einer meiner Schüler so singen würde!»



Fotos DGG/Harald Hoffmann

Haben Sie den Eindruck, dass heute mehr Sorgfalt auf Tonproduktion als auf gute Artikulation gelegt wird?

Leider, ja. Es gibt heute sehr viele Sänger, die alles auf «o» und «u» singen, da versteht man überhaupt nichts vom Text, egal in welcher Sprache. Und das kann einfach nicht Sinn der Sache sein, schon gar nicht beim Liedgesang, wo man sich ja zum überwiegenden Teil mit großer Dichtung beschäftigt. Deutliche Artikulation ist nun mal essenziell, eines der ersten Dinge, die ein Sänger lernen muss. Denn er will ja jemanden ansprechen, und wie soll da eine Kommunikation zustande kommen, wenn er nicht verstanden wird?

In manchen Opernhäusern hat man den Kampf gegen die Schlampereien der Artikulation offenbar schon längst aufgegeben: Auch beim deutschen Repertoire lässt man inzwischen Übertitel mitlaufen...

Den Text mitlesen zu können, ist prinzipiell eine gute Sache. Das kann sehr hilfreich sein, zumal wenn es sich um eine Fremdsprache handelt. Zum Beispiel war ich bei der «Nabucco»-Produktion in München sehr dankbar, dass ich den Text verfolgen konnte. Wenn man aber jetzt beginnt, Wagner- und Strauss-Opern zu übertiteln, um den Zuhörer für die mangelhafte Artikulation der Sänger zu entschädigen – dann hat man einen wesentlichen Teil der Kommunikation aufgegeben, nämlich den Wunsch, verstanden zu werden. Für den normalen Theatergänger, der nicht den «Tristan» auswendig kann, ist die Textverständlichkeit in der Oper nun mal das Allererste. Darauf kann man einfach nicht verzichten – egal, ob der Text oben mitläuft oder nicht. Und wenn selbst in Bayreuth die Hälfte des Textes nicht zu verstehen ist, dann ist das schon eine Sünde gegen den Heiligen Geist. Wagner hatte ja extra eine

Schule gegründet, um eben dieses Problem besser in den Griff zu bekommen.

Wagners Sprachschule hat ja zu einem fatalen Missverständnis geführt, nämlich zu dem, was George Bernhard Shaw «The Bayreuth Bark» nannte: das Bellen und Konsonanten-Spucken.

Ja, wie so oft in der Geschichte ist dann das Pendel ganz zur anderen Seite ausgeschlagen. In der Zeit von Cosima kam es dann zu einer Überbetonung der Konsonanten. Doch weiß man ja längst, dass auch bei Wagner beides sehr gut zusammengeht: expressive Artikulation und gutes Legato. Ohne Legato kann man einfach keine Musik machen. Und ein gutes Legato bedeutet natürlich, dass man nicht nur die Töne miteinander zu verbinden versteht und die Konsonanten zwischendurch «einbaut», sondern dass auch die Vokale sehr deutlich herauskommen. Reine Vokale sind das A und O guter Artikulation, ohne die Reinheit der Vokale ist die Textverständlichkeit sofort dahin. Und die Konsonanten so zu artikulieren, dass sie das Legato nicht zerstören und dennoch so deutlich wie möglich klingen – das ist eben die große Kunst.

Wie weit ist es Ihren Erfahrungen nach möglich, in fremden Sprachen nicht nur verständlich, sondern auch idiomatisch zu klingen?

Um völlig idiomatisch zu klingen, muss man die Sprache schon von Kindesbeinen an sprechen. Später wird es dann sehr, sehr schwierig. Für einen Deutschen ist es besonders schwer, im französischen Repertoire wirklich idiomatisch zu klingen. Da kann man nur versuchen, sich dem Idiom so weit wie möglich anzunähern. Und das geht mindestens so sehr über das Zuhören wie über das Sprechen: Man sollte so viel wie möglich von französischen Sängern hören, um sich eine Vorstellung davon zu machen, wie es klingen kann. Aber man stößt zwangsläufig an Grenzen. Rückblickend wünsche ich mir, dass ich gelernt hätte, so gut in der französischen Sprache zu singen wie Gérard Souzay in der deutschen.

Wenn man alte Aufnahmen mit französischen Ensembles hört, etwa Massenets «Manon» mit Germaine Feraldy, wird einem fast schmerzlich bewusst, dass die französische Gesangstradition der Globalisierung zum Opfer gefallen ist. Die Artikulation der Sänger in diesen Aufnahmen ist so präzise und prägnant, als wären es keine Opern, sondern Chansons...

Vielleicht ist das, was man in diesen Dokumenten hört, das Ende jener Tradition, die auf eine Forderung von Jean-Jacques Rousseau zurückgeht, derzufolge die französische Gesangsmusik eine gewisse Spannweite in der Tessitura nicht überschreiten darf. Dafür gibt es noch Generationen später einige gute Beispiele. Massenet bewegt sich ja lange Strecken in ein und derselben Lage, ebenso Debussy. Und das ermöglicht ja viel eher eine deutliche Artikulation als ein ständiges Rauf und Runter. Jetzt würde mich interessieren, was Sie gerade mit «Globalisierung» meinten...

Den Verlust nationaler Eigenart. Überspitzt formuliert: die «McDonaldisierung der Kultur». Dass man überall auf der Welt dasselbe zu hören bekommt, ob in Wien, New York, Rom oder Tokio.

Wenn wir dieses Phänomen auf die Gesangskunst begrenzen, dann lässt es sich zurückverfolgen bis zu den Kinderjahren der Schallplatte. Schon zu Carusos Zeiten gab es diese Assimilationen, diese Annäherungen an das, was man allgemein als «italienisch» bezeichnete... Da klang auch vieles ziemlich gleich – egal, ob die Sänger aus Italien, Spanien oder Skandinavien kamen. Und daran ist sicher auch die Schallplatte schuld: Seit Caruso kann man eben überall auf der Welt hören, wie die großen Sänger der Met oder der Scala klingen. Dann hat es natürlich mit der Ausbildung zu tun: Je nachdem, wie oft man den Gesangslehrer und die Stadt wechselt, wird das Überlieferte verwischt und vermischt. Und diese Mischungen verschiedener Schulen und Traditionen können ja durchaus sehr reizvoll sein. Nur darf es nicht zu einer derartigen Nivellierung führen, dass am Ende überall alles gleich klingt. Ein Hauptkriterium für großen Gesang ist schließlich Individualität, im Klang wie im Ausdruck. Und Globalisierung führt zwangsläufig dazu, dass man sich auf das Durchschnittliche beschränkt, auf das Mittelmaß.

Wie kommt es, dass Sie relativ wenig russisches Repertoire gesungen haben?

Leider hatte ich nie die Zeit, die russische Sprache wirklich zu lernen. Ich habe den Onegin auf Russisch studiert, für eine konzertante Aufführung in Paris, doch die wurde dann im letzten Moment abgesagt, weil Igor Markevitch erkrankt war. Deswegen kam es nur zu dem «Onegin»-Querschnitt bei der Deutschen Grammophon, allerdings auf Deutsch.

Sie sind mit Platten aufgewachsen, mit Aufnahmen von Emmi Leisner und Heinrich Schlusnus. Haben Sie in frühen Jahren auch schon italienische Sänger gehört?

Oh ja, und ich habe aus Leibeskräften mitgeschmettert – zum Entsetzen meiner Mutter. Damals war ich neun oder zehn. Es hat mich einfach gereizt, bestimmte Sänger zu kopieren, und es hat mir zum Glück nicht geschadet. Mein großes Idol war Beniamino Gigli, vor allem wenn er mezzavoce und piano sang. Diese Klangqualität war für mich das Beste, was es bei den Tenören gab.

Und bei den Baritonen? Battistini? Ruffo?

Battistini habe ich sehr viel gehört und war beeindruckt von der Ebenmäßigkeit seines Klanges, von seiner Phrasierungskunst und von seinen Verzierungen, die immer spontan wirkten. Ruffo weniger. Er ist ja eher ein Stimmprotz gewesen. Doch diese Kraftentfaltung des Klanges, die man in seinen Aufnahmen hört, die ist schon unglaublich.

Dietrich Fischer-Dieskau im italienischen Fach – das wurde in Deutschland oft als Seitensprung eines Intellektuellen abgetan. Nach Ihrem Rigoletto lautete einmal die Überschrift einer Kritik: «Hofnarr mit Abitur».

(lacht) Das höre ich heute zum ersten Mal. Solche Urteile kommen nicht zuletzt dadurch zustande, dass ich wirklich versucht habe, dort, wo Verdi piano notiert hat, auch piano zu singen. Und wenn man mir vorwirft, dass Verdi bei mir wie Schubert klingt, so empfinde ich das als Kompliment.

Wie hat man denn in Italien auf Ihren Rigoletto, Falstaff und Macbeth

reagiert?

Sehr positiv, gerade nach der «Rigoletto»-Aufnahme unter Rafael Kubelik. «Der beste Rigoletto der Welt», empfing mich der Gepäckträger im Mailänder Hotel. Bei der ersten Aufnahmesitzung spürte ich schon einen gewissen Vorbehalt im Chor: ein Deutscher als Rigoletto an der Scala? Das war ungefähr so, als würde ein Italiener es wagen, am Burgtheater den Faust zu spielen. Dann waren sie aber schnell anderer Meinung, und als das Orchester nach meinem ersten Monolog eine Fanfare spielte, hatte ich quasi die Feuerprobe bestanden. Ähnlich war es mit Visconti in Wien, bei meiner ersten Probe zu «Falstaff». Er war zunächst entsetzt, als er mich sah: «Lei mio Falstaff?!» Ich war ihm zu jung, zu glatt, zu deutsch, was weiß ich. Aber er hat sich dann ganz schnell überzeugen lassen, hat mich spielen lassen – und hat irgendwann nur noch mitgespielt, statt irgendwelche Anweisungen zu geben.

Wenn ich die Aufführungen der Metropolitan Opera aus den vierziger und fünfziger Jahren höre, bin ich immer wieder erstaunt, wie idiomatisch die meisten amerikanischen Sänger im deutschen Fach klingen. Nicht nur, dass man vom Text sehr viel versteht, es klingt auch meist sinnerfüllt, nicht einfach nur phonetisch gelernt.

Da spielt sicher auch mit hinein, dass mit der Emigrationswelle viele deutschsprachige Dirigenten an die Met gekommen waren. Denken Sie nur an Bruno Walter, Fritz Busch, Georg(e) Szell, Erich Leinsdorf – und an einen Mann wie Hermann Weigert, der ja nicht nur mit Astrid Varnay jede musikalische und sprachliche Nuance erarbeitet hat, sondern mit allen, die dort das deutsche Repertoire gesungen haben. Ich habe noch den Heerrufer mit ihm studiert, 1954 in Bayreuth. Das war eine ganz intensive Arbeit, die mir sehr viel gebracht hat. Da saß bei der ersten Bühnenprobe jedes kleinste Detail. Diese Gründlichkeit, diese extreme Art von Gut-Vorbereitet-Sein, die fehlt mir heute.

Was in den meisten Theatern auch fehlt, ist jemand, der bei jeder Probe im Zuschauerraum sitzt und notiert, was vom Text nicht zu verstehen ist, welche musikalischen Details untergegangen sind, wo das Orchester zu laut ist etc. Und selbst wenn es einen gibt – wer hat schon den Mut, einem GMD zu sagen: «Sie sind an dieser und jener Stelle zu laut?»

Diesen Mut hat es auch früher nur selten gegeben. Bei der Dresdner «Rosenkavalier»-Aufnahme unter Karl Böhm gab es folgende Situation: Beim Abhören stellte man fest, dass ein schwieriger Einsatz der Lerchenauer völlig untergegangen war, es war kein Wort zu verstehen. Man rätselte also herum, wie man dieses Problem lösen könnte, und in die Stille hinein sagte meine damalige Frau, die Cellistin Irmgard Poppen: «Könnte das Orchester nicht ein bisschen leiser sein?» Worauf Karl Böhm aufsprang, die Tür zuwarf und verschwand. Man musste ihn beruhigen, und ich musste mich bei ihm für meine Frau entschuldigen...

Wenn ich die Strauss-Aufnahmen mit der Staatskapelle Dresden höre – «Elektra» unter Böhm, «Ariadne» und die großen Tondichtungen unter Kempe – dann frage ich mich oft, ob die Unverwechselbarkeit des Klanges nicht zuletzt auch aus der politischen Isolation resultierte...

Das kann schon sein, aber ich glaube nicht, dass man derart isoliert leben muss, um sich den ureigenen Klang zu erhalten. Denn auch die Wiener Philharmoniker hören Sie ja nach wie vor sofort aus allen Orchestern der Welt

heraus – weil die Überlieferung einer spezifischen Klangvorstellung bis heute nicht abgerissen ist. Bei den Berliner Philharmonikern ist es anders. Man wird schwerlich behaupten können, dort noch etwas vom Furtwängler-Klang zu hören.

Was war für Sie das Faszinierende an Furtwängler?

Genau das, was Werner Thürichen in seinem Buch «Paukenschläge» ganz trefflich beschrieben hat: dass es sich bei Furtwängler immer um ein Geben und Nehmen handelte. Und das fand ja nicht nur zwischen Dirigent und Orchester statt, sondern auch zwischen Musikern und Zuhörern. Ich kann mich noch sehr genau an das erste Konzert erinnern, das ich unter seiner Leitung hörte (es muss zirka 1942 gewesen sein); da wurden die Zuhörer in einer Weise verwandelt, die man gar nicht in Worte fassen konnte. Auch er hätte nicht sagen können, was da genau passierte. Er hat sich ja nie als großen Dirigenten betrachtet, sondern als Komponisten, der dirigiert. Das hat er mir bei unserer ersten gemeinsamen Probe nach fünf Minuten gesagt. Er war wirklich bescheiden. Überhaupt gab es früher mehr bescheidene Leute, glaube ich. Inzwischen ist es ja fast selbstverständlich, dass man aus praktischen Ratgebern erfährt, wie man mit Ellbogen durchs Leben kommt, wie man sich mit Frechheit behauptet, wie man andere manipuliert und betrügt. Das ist die Philosophie von heute.



Dietrich Fischer-Dieskau als Falstaff an der Bayerischen Staatsoper zu sehen.
Foto: Felicitas Timpe

Wie sind Sie mit Otto Klemperer ausgekommen?

Bei seinem Sarkasmus musste man schon sehr gewappnet sein, aber er war oft so witzig, dass man ihm eigentlich nichts übel nehmen konnte. Zum Beispiel erinnere ich mich an folgenden Dialog am Flughafen in Heathrow: «Fischer! Was machen Sie hier in London?!» – « Ich gebe einen Liederabend.» – «Winterreise?» – «Nein, einen ganzen Abend mit Brahms-Liedern.» – «Das ist nicht nötig!»

Sie sprachen anfangs davon, dass es manchmal desillusionierend sein kann, sich selbst zu hören. Wie ist es, wenn Sie sich selbst sehen? Zu Ihrem 80. Geburtstag wird die Deutsche Grammophon unter anderem einige Ausschnitte ihrer Opern- und Konzertfilme auf DVD herausbringen.

Ja, besonders gespannt bin ich auf die Ausschnitte aus dem Schubert-Recital mit Sviatoslav Richter, die auf einer Bonus-DVD veröffentlicht werden. Bei dem, was ich bisher von mir gesehen habe, konnte ich immer wieder dieselbe Feststellung machen: Wenn ich mich nur auf dem Konzertpodium stehen sehe, bin ich mir ziemlich fremd. Oder positiv formuliert: Sobald ich anfangen zu singen, ist der Eindruck völlig anders.

Haben Sie, was Veröffentlichungen betrifft, noch einen besonderen Geburtstagswunsch?

Ich würde ganz gern noch eine DVD als Dirigent haben. Wenige Tage vor dem Geburtstag werde ich im Berliner Konzerthaus einen Brahms-Abend dirigieren, mit dem BSO und Konstantin Lifschitz als Solisten – und es würde mich schon interessieren, das Ganze später auf Video zu sehen.

Also den Blick lieber nach vorn gerichtet?

Auf jeden Fall. Wie schon Busoni in «Doktor Faust» gesagt hat: «Nur der blickt heiter, der nach vorders schaut!» So sollte man denken, selbst wenn nur noch ein oder zwei Jahre übrig sind.