

Dietrich Fischer-Dieskau

Hommage zum 80.



Ehrenmitgliedschaft an der Deutschen Oper Berlin 1979 durch Intendant Siegfried Palm (Foto Buhs)

Der Bariton im Gespräch mit Kirsten Liese

Erinnern Sie sich doch bitte anlässlich Ihres 80. Geburtstages an die wichtigsten Stationen Ihres künstlerischen Werdegangs.

Von Stationen würde ich eigentlich gar nicht sprechen wollen. Mein Leben ist eine abgerundete Angelegenheit. Es ging immer nur darum zu erfüllen, was an Forderungen wichtig war. Meine erste „Winterreise“ habe ich schon zu Schulzeiten im Rathaus gesungen. Der Liederabend musste eines Fliegeralarms wegen unterbrochen werden. Etwa zweieinhalb Stunden waren wir alle im Keller, dann sind wir wieder raufgegangen und haben das Konzert fortgesetzt. Das war ein wichtiger Eindruck.

Könnte man aber nicht gerade im Zusammenhang mit der „Winterreise“, die Sie im Laufe von Jahrzehnten Hunderte von Malen mit Hunderten von Pianisten zur Aufführung brachten und mehrfach auf Platte einspielten, doch von Stationen einer künstlerischen Entwicklung sprechen?

Mit Stationen hatte das nicht soviel zu tun. Es ist die Auffassung, die sich von Mal zu Mal ändert, die Annäherung an ein Werk. Das sind ja alles Lieder von unglaublichem Reichtum. Sich ihnen zu nähern, bedeutet ja, stetig an ihnen selbstkritisch zu arbeiten.

Demnach trifft es Ihrer Meinung nicht zu, dass ein älterer Sänger oder Musiker dank seiner Reife der geeigneteren Interpret ist?

Eine solche Auffassung wird häufig vertreten, aber das ist Unsinn. Schließlich ist „Die Winterreise“ - um bei diesem Beispiel zu bleiben - von einem jungen Menschen komponiert und gedichtet worden. Daraus kann man schon sehen, dass nicht unbedingt eine ältere Stimme das singen müsste. Und ich finde auch, dass man für die diversen Ausdrucksmittel und Ausdruckssphären, die etwa Hugo Wolf berührt hat, man durchaus noch nicht ein reifer, erfahrener Darsteller sein muss, sondern eben ist es Hugo Wolf, der Deklamation und die Interpretation vorgibt in einem Maß, das man sie nur nachzuvollziehen braucht.

Wie steht es - um den Bogen zur Oper zu schlagen - mit dem Hans Sachs, dessen Schlussansprache Sie ja auch schon einmal als 17-Jähriger vorgetragen haben?

Ja, das war die Schnapsidee meines damaligen Gesanglehrers Georg A. Walter. Ich habe mich erst etwas gesträubt, aber dann habe ich's doch gemacht. Die Stimme war ja da, nur in diesem Fall fehlte tatsächlich damals noch die Reife.

In den siebziger Jahren schrieben Sie dann als Sachs Geschichte. Die Einspielung unter Eugen Jochum ist grandios und legendär. Peter Wapnewski teilt da ganz meine Auffassung, dass es vielleicht sogar Ihre wichtigste und stärkste Partie war, insofern Sie Sachs nicht als einen pathetischen Patrioten verkörperten, sondern als einen zart Fühlenden und an seiner heimlichen Liebe zu Eva Leidenden.

Natürlich war diese Partie sehr wichtig, aber zugleich auch schwierig. Wissen Sie, ich bin ja kein typischer Sachs. Der typische Sachs, wie ihn Wagner sich vorgestellt haben mag, ist ein Bassist mit viel Höhe. Ich musste mich als Bariton darauf einstellen, eine andere Tessitura zu bedienen, das ist weiß Gott nicht einfach.

Von welcher Partie würden Sie sagen - falls das bei Ihrem enormen Repertoire überhaupt möglich ist -, dass Sie Ihnen am besten gelungen sei?

Ich glaube, dass ich mit dem Mandryka in der „Arabella“ so ein bisschen Gemeinschaftlichkeit entwickelt habe. Wir müssen uns ja

als Reimanns Lear mit seiner Frau Julia Varady/Cordelia in München (Foto Straub)



vom Zeitablauf, von der Tonqualität und vom Text her dem anzunähern versuchen, was wir an Vorlagen bedienen. Wir dürften uns nie soweit vorwagen zu behaupten, dass wir wichtig sind. Wir sind Diener am Werk.

Erinnern wir uns an Ihr Operndebüt, das Sie 1948 in der Städtischen Oper Berlin als Marquis Posa gaben.

Das war an einem Haus, das heute ausschließlich für Musicals benutzt wird und mir damals einen idealen Start ermöglichte. Es war nicht zu groß, es hatte eine ausgezeichnete Akustik, und es waren hervorragende Partner und ein sehr gutes Orchester da. Da konnte man schon etwas von Anfang an erfahren, was andere erst in der Mitte ihrer Laufbahn erleben. Und ich habe mich sehr gefreut über diese vielen Premieren, die auch schwierige Problemwerke der zehner und zwanziger Jahre einschlossen, „Mathis der Maler“, Busonis „Doktor Faust“ oder Bergs „Lulu“.

Wenn es um die Moderne geht, müssen wir natürlich vor allem einen Namen nennen: Aribert Reimann.

Gewiss. Er hat ja meine Stimme sozusagen bis zum Exzess ausprobiert in einer ganzen Folge von Werken für Bariton und Orchester, in denen er alle Effekte des „Lear“ schon ein wenig vorbereitete.

Wir Berliner waren ja begünstigt, weil Sie auch in den Sechzigern und Siebzigern der Deutschen Oper Berlin so treu geblieben sind. Überhaupt haben Sie verglichen mit anderen Weltstars gar nicht soviel im Ausland gastiert, oder?

Stimmt. Die Deutsche Oper Berlin war für mich eine zentrale Adresse, weil ich es nie sehr mochte, in fremden Ensembles und fremden Inszenierungen unter großer Unkenntnis der Choreografien zu gastieren, was ja immer ein bisschen ein Ritt über den Bodensee sein kann. Meine zweite zentrale Adresse war die Bayerische Staatsoper, auch dort fühlte ich mich zuhause.

Tatsächlich beschwerten sich heute noch gewisse Länder darüber, dass ich bei ihnen zu selten aufgetreten bin. Italien zum Beispiel. Ich bin gerade kürzlich gefragt worden, wieso ich dort so selten gesungen habe. Nun, da spielt eine ganze Menge von Fragen mit, die die Scheu betreffen, sich in sprachlich fremder Umgebung zu betätigen, das ist nicht so einfach.

Ich nehme an, Sie waren Berlin auch so verbunden, weil Sie selbst Berliner sind?

Ja natürlich. Und ich hab mich bald auch als Bayer gefühlt. Meine Frau und ich haben dort einen wunderschönen Grund gefunden, auf dem man bauen konnte, und so musste ich nicht mehr ständig für die langen Inszenierungszeiten und Probenzeiten im Hotel hocken, sondern konnte in diesem wunderschönen parkähnlichen Garten neue Rollen studieren. Während wir Unkraut rupften, sangen meine Frau und ich schwierige Phrasen

aus dem „Lear“ zum Beispiel. Sicher haben die Nachbarn uns für völlig verrückt gehalten.

Mit welchen Regisseuren arbeiteten Sie eigentlich am liebsten?

Ich habe wunderbar gearbeitet mit Carl Ebert, der ein alter Recke unter den Mimen hier in Berlin war und vom „Tell“ bis zum „Fiesko“ eigentlich alles spielte, was möglich war und viel Erfahrung an junge Menschen wie mich weitergegeben hat. Er war sehr streng, aber trotzdem sehr hilfreich für alles Weitere, was dann zu kommen hatte

Ich vermute, ich renne bei Ihnen offene Türen ein, wenn ich mein Befremden darüber ausdrücke, dass erst seit Anfang der achtziger Jahre der Begriff des so genannten „Regietheaters“ aufkam, der fälschlicherweise suggeriert, dass früher so etwas wie Personenführung gar nicht stattgefunden habe...

Allerdings. Wir haben ja damals viel genauer gespielt. In neueren Inszenierungen habe ich es oft erlebt, dass nur ungefähre Bewegungen vorherrschen, dass viel improvisiert wird, weil die Regisseure gar nicht in der Lage sind, genaue Personenführung zu machen. Ich denke nur an Bayreuther Proben bei einem berühmten Regisseur, wo es dann hieß „ja, ob wir den Hut hier abnehmen oder aufsetzen, das ist eigentlich völlig wurscht, wir können bei Wagner sowieso machen, was wir wollen“. Dieser Ausspruch allein beweist, dass keine Ahnung von dem bestand, was wirklich in Wagneroperen geschieht. Wenn die Regie sich um die Musik nicht kümmert, weil sie sie nicht kennt, dann ist das eine Tragödie.

Bleiben wir mal bei Wagner. Wie steht es heute aus Ihrer Sicht um das Klangliche?

Es setzt sich leider in Bayreuth immer mehr das durch, das Shaw als „Barking“ bezeichnete. Ich habe einen „Parsifal“ letzten Sommer vernommen, in dem kein einziger Sänger sich auch nur bemühte, Legato zu singen. Es wurde gebellt. Und entsprechend farblos war's dann auch vom Orchester her.

Nun sind Sie ja auch ein begehrter Lehrer an der Universität der Künste. Welchen Einfluss können Sie da auf Ihre Schüler nehmen, „bellen“ die auch?

Ich bin bemüht, sie in einem kritischen Sinn zu erziehen, dass sie an den Stücken sehr ernst arbeiten. Das verstehen viele leider gar nicht. Die stehen mit Telleraugen und offenem Mund da, wenn man anfängt zu arbeiten.

Worauf führen Sie das zurück?

Viele Lehrer versagen. Sie sitzen neben den Schülern und hören nur zu, von Arbeit kann keine Rede sein. Das habe ich immer wieder beobachtet.

Gehen Sie dann und wann noch als Zuschauer in die Oper?

Sehr selten. Ich bewundere gewiss manche Leistungen, zum Beispiel, wie an der Staatsoper „Moses und Aron“ gemacht wurde. Das hat mir sehr imponiert. Andererseits könnte

ich mir auch alles immer anders vorstellen. Ich habe keine Lust in die Oper zu gehen, nur um mich zu ärgern und in der Pause rauszugehen.

Warum führen Sie selbst nicht Regie?

Das ist eine Begabung, die mir fehlt, die ich auch erst gar nicht anzuwenden trachte. Es ist ja etwas Anderes, Menschen auf der Bühne zu einem Ganzen zusammenzufügen und ein wirkliches Bild von einem Werk zu erzeugen, als vor dem Orchester zu stehen und die Musiker zu einem einheitlichen Klangbild zu bringen. Ich hatte schon Mühe genug, mich selber in die Regie zu nehmen und mich selber in etwas einzufügen, was in der Intention des Regisseurs lag. Und das muss ja doch das Ziel sein.

Sie waren immer ein so vielseitiger Künstler, welcher Kunst widmen Sie sich heute am meisten - dem Rezitieren, Malen, Schreiben oder Dirigieren?

Ich glaube, das lässt sich nicht sagen. Ich habe ja auch nur noch wenige Jahre vor mir und werde mich den Sachen zuwenden, die ich ausfüllen kann. Denn ein Geburtstag mit der Zahl 80 bedeutet ja, dass man weiß, man muss im Sinne des „Faust II“ weise und bedächtig sein. Das Leben hat einen langsameren Gang anzunehmen, und man muss sich überlegt aussuchen, was man noch machen kann.

als Mandryka mit Josef Greindl/Waldner in Berlin (Foto Kranich)

