

Konspade zur Verleihung der Ehrenmitgliedschaft an Herr Fischer-Dieskau.
Düsseldorf, Palais Biltzstein, 11. Mai 1985

Robert Schumann würde Sie, sehr verehrter Herr Fischer-Dieskau, Bruder genannt haben. Nicht nur in davidsbündlerischem Überschwang, sondern in der denkbaren Gewissheit, dass ihm hier ein Interpret begegnet, der gleichermaßen verstand und nachempfand, was in den Noten und hinter den Noten steht.

Stellvertretend zieht Sie nun die Robert Schumann-Gesellschaft als Ehrenmitglied ans Herz: Schumannianer honoris causa, bewährt in nahezu vier Jahrzehnten einer schier beispiellosen Sängerlaufbahn und ähnlich ohne Beispiel im dreifachen Dienst an Ihrem Hausgott.

Einmal in der grundlegenden Eigenschaft als vokaler Interpret des gesamten Werkes, soweit es sich mit einer Baritonstimme darstellen lässt - des ganzen Werkes von den Liedern des überreichen Jahres 1840 an bis hin zu den diffizilsten Auseinandersetzungen mit dem Wort in den späten Melodramen und besonders in jenen "Faust" - Szenen, deren Größe, Phantastik und Überdimensionalität Sie recht eigentlich zu Bewusstsein gebracht haben.

Zum anderen als Autor eines bibliophilen Buches über Schumann und seine Dichter, durch eine sensible Analogie zu Ihrem grundlegenden Buch "Auf den Spuren der Schubert-Lieder". Dreifach bewegt diese Schrift: als gelehrte, um wichtige Erkenntnisse bereicherte Abhandlung - als Studie zur Praxis der Schumann-Interpretation - und als ein Stück Poesie, denn göltig über Robert Schumann schreiben, verlangt ein dichterisches Moment, den Sinn für Psychologie und Atmosphäre, das helle Ohr für komplizierte Seelenzustände und schließlich das aus Herzensbeziehung gewonnene Verständnis für einen Schwierigen, für das Rätsel auf dem Grund dieser Persönlichkeit aus Extremen und Gefährdungen.

Eine dritte Annäherung an Robert Schumann haben Sie in den jüngsten Jahren hintangestellt: die dirigentische Interpretation, die Auslegung just der heikelsten Symphonien und Konzertstücke.

Die Schallplatte - ein Medium, das Sie ernst nehmen und dessen enzyklopädische Möglichkeiten Sie bekräftigen - hält erfreulicherweise Ihr orchestrales Schumann-Bild fest, so die aus Impuls und klarer Disposition gewonnene Aufnahme der zweiten Symphonie. Wie es Ihre Art ist, hatten Sie sich sogleich auf das Schwierigste gestürzt, und die Zweite ist wohl das schwierigste Orchesterwerk Schumanns, in ihrem hochgespannten Willen zum zyklischen Zusammenhalt, in ihren häufigen Passagen einer abstrakten, unkonventionellen Instrumentierung, in den einschüchternden Dimensionen ihres Finales.

Die Ehrenmitgliedschaft - nicht die geringste unter den vielen Ehrungen, die Ihnen zuteil geworden sind und die Sie in den nächsten Wochen ereilen werden - wird in der Stadt verliehen, in der Robert Schumann die wohl schwierigsten Jahre seines Lebens zubrachte, Jahre der Krisen, des Konflikts mit den Realitäten - Jahre zwischen Hochgefühl und Angst, zwischen körperlicher Hinfälligkeit und gesteigertem Anspruch an sich selbst - Jahre der Konzentration auf letzte Vervollkommnung des Ausdrucks und des ungefähr vom Violinkonzert repräsentierten Aufbruchs in neue Bezirke - Jahre endlich voll von Heimsuchungen und Qualen, bis hin zu

Halluzinationen und dem Selbstmordversuch. In Düsseldorf begegnete er Brahms, in dem er auf den ersten Blick der Künstlerhellsichtigkeit den Mann der Zukunft erkannte. In Düsseldorf sah er sich freundlich aufgenommen, von der Heiterkeit einer Stadt und einer Landschaft berührt, wie man sie in der sächsischen Heimat nicht kannte. Er war am Rhein, am Geburtsort Heinrich Heines, des Dichters von Versen, aus denen Schumanns Miniaturen für Singstimme und Klavier erwachsen.

Dass Ihnen, verehrter Herr Fischer-Dieskau, die Robert-Schumann-Gesellschaft die Ehrenmitgliedschaft anträgt, hat nicht zuletzt einen Grund, der aus Ihrer Biographie hervorgeht. Am 28. Mai gratuliert Ihnen die musikalische Welt zum sechzigsten Geburtstag. Musikalische Welt - das ist hier keine festfröhlich übertreibende Floskel, sondern eine nüchterne Tatsache, denn wo musiziert wird, wo sich Schallplatten finden, kennt und ehrt man Ihren Namen. Sie begegnen dem Festtag mit dem probaten Mittel ungeschmälerter Aktivität, unangefochten von der Last der Superlative wie Publikum und Kritik sie auf Ihre Persönlichkeit gehäuft haben. Über Sie sind mehr Superlative hereingebrochen als über andere große Sänger. Und der schönste, edelste dieser Superlative ist und bleibt der vom Sänger mit dem weitesten Repertoire, der Ruhm des Viel- ja Allseitigen, der geradezu über einen musikalischen Kosmos gebietet, vom frühen Barock bis herauf zu Aribert Reimann, von der Oper bis zum Lied und Oratorium. Gewiss, solche Expansionsmöglichkeiten sind dem Baritonfach vorbehalten, der Stimmlage, die eigentlich keinen Umfang kennt, schier unbegrenzt flexibel bleibt: die Mitte zwischen den stets einengenden Extremen der hohen Register und tiefen Lagen. Sie, Herr Fischer-Dieskau, haben den Bariton gewissermaßen zum Leitklang unseres Jahrhunderts gemacht. Andere Zeiten sahen ihr ästhetisches Ideal im Ziergesang des Kastraten, im Funkeln der Soprane, im provokant sinnlichen Klang des Tenors, zu dem der Bass einen finsternen Kontrast setzt.

Der im subtilen Sinne gebrochene Baritonklang, die mittlere Lage zwischen furioser Strahlkraft und lastender Bassgewalt, entspricht einem Jahrhundert des Intellekts, der Skepsis, der Pluralitäten und - des Heimwehs nach dem Gefühl. Man verlangte ein Universalinstrument zwischen Lyrik und Dramatik, Ernst und Komik: eine Stimme für alle Möglichkeiten der vokalen Äußerung.

Unser Musikleben läuft im wesentlichen hinaus auf die hochgesteigert artifizielle Wiedergabe von Musik aus vergangenen Zeiten. Das Repertoire hat sich nur noch geringfügig erweitert. In einem Jahrhundert der Interpretationen müssen Verstand und Geschmack zu Wertkategorien werden, zu sängerischen Disziplinen. Seit Fischer-Dieskau sind sie es. Wir leben musikalisch in einem Museum, aber dank der Intelligenz von Interpreten besonderen Ranges - unter ihnen Fischer-Dieskau - wird dieses Museum eine Aktualität, mit Seele, Glanz, Anziehungskraft, Lebendigkeit. Was die Musik von damals ausdrückt, gewinnt vollends den Rang des Exemplarischen, des Vollendeten, des Endgültigen.

Was Fischer-Dieskau in unsere Zeit zurückholte, war nichts anderes als die schöne, alte Kunst des Singens, verfeinert durch einen geistigen Überbau, wie es ihn nur gelegentlich gegeben hatte. Die von jeher geschätzte Kunst des Piano kehrte wieder, der Grundstoff jeglicher Dynamik. Und das Piano fällt denn an Fischer-Dieskaus Kunst zuerst auf: ein Piano, das im größten Opernhaus und in der weitesten Arena trägt, in der abgestuften Kantilene wie im Parlando oder im Rezitativ. Vom Piano schwingt sich die melodische Linie auf, für Fischer-Dieskau der Ort, wo sich Wort und Musik durchdringen. Vorwiegend im Piano ereignen sich jene Fischer-Dieskau-Nuancen, die den Atem stocken lassen, und bei denen man meint, nun eine dramatische Situation, eine Operngestalt oder den tieferen Sinn eines Lieds erst ganz zu verstehen. Die Interpretation von Schumanns Eichendorff-Liedern gehört hierher, die

Weisheiten und Sottisen des Hans Sachs, der Gemütsgrund des Mandryka, die abgefeimte und am Ende doch arglos-gutmütige Philosophie des Falstaff, der melodisch ins Wesenlose gleitende Schluss der "Schönen Müllerin" oder das selbstzerstörerisch – übermütige Sturm-und-Drang-Lebensgefühl in Goethe-Schuberts "An Schwager Kronos".

Es gibt Operngestalten und Lieder, deren Namen oder Titel wie unter unabweisbarem Zwang die Interpretation durch Fischer-Dieskau heraufrufen. Eine vollständige Liste solcher Fixierungen droht, die Maße eines Buches zu füllen. Ich sehe bei dem Wort Posa den Malteserritter der Berliner Aufführung vor mir, den flackernden, von Unrast und Ungeduld getriebenen Geheimdienstmann des Freiheitsgedanken, keinen Helden im landläufigen Sinn, vielmehr einen problematischen Charakter, einen Fanatiker, der sich mühsam zügelt, einen Mann, der nicht weniger seinen Ideen und Vorstellungen verhaftet ist als der Gegenspieler König Philipp.

Das Stichwort Mandryka führt ein Stück charakterisierenden Humors herauf, den naiven Bären aus den Wäldern des Balkans, den Bauern mit den sorgfältig konservierten Manieren eines Edelmanns von Vorgestern, den Heißsporn, den gutmütigen Mann und die leise komische anima candida vom Land. Unvergleichlich bleibt, wie dieser Mandryka bei den verwegenen, ja mörderischen Intervallsprüngen der Partie und bei den ausschwingenden Kantilenen den Balkan-Akzent als etwas Habituelles beibehielt. Dieser Akzent geriet zum Stilmittel einer psychologisierenden Distanz zur Figur des emotional bestimmten Mannes, der als reiner Tor in die Fallen der von Hofmannsthal so genannten "Stadt der Médisance und der Intrige" tappt. Richard Strauss hatte seinem Mandryka misstraut; er stamme zu einem gut Teil aus der Operette und sei vermutlich gar nicht zu spielen. Seit ungefähr 25 Jahren weiß man, dass sich der Mandryka spielen lässt und dass seine Komik in seiner betulichen Ernsthaftigkeit liegt, die wiederum freilich so schwierig darzustellen ist, dass sie nur Fischer-Dieskau gelingen kann. Ähnlicher Fall: der Kothner in den "Meistersingern", in Wieland Wagners Inszenierung Anno 1956 in Bayreuth - ein rundlicher, geschniegelter Verwalter des Tabulaturwesens, entwaffnend eitel, auf biedere Art jenem Wahn verfallen, um den sich das Werk dreht.

Das Stichwort Wagner ist gefallen. Und unter den Wagner-Partien haben Sie, verehrter Herr Fischer-Dieskau, eine revolutioniert, beziehungsweise rehabilitiert: den Wolfram in "Tannhäuser". Der unbeirrbar gutherzige Freund des Venusritters und in edler Entsagung dahinschmelzende Anbeter der Elisabeth war suspekt geworden durch sein Sentiment. Sie haben ihn als jugendlich-lyrische Erscheinungsform jener gebrochenen Charaktere und problematischen Naturen verstanden, von denen sich Ihre psychologische Phantasie und ihr intellektgesteuertes Espressivo herausgefordert fühlen. Gradlinige, typenhafte Figuren, denen sich beim besten Willen kein Schicksal abringen ließ, haben Sie ja nie angezogen, auch wenn es sich um dankbare erste Fachpartien handelt wie um den Luna im "Troubadour" oder um Klischee-Helden der Barockoper, deren kniefreie Stilkostüme überdies Ihren Widerwillen herausforderten. Sie durchforschen und durchfühlen lieber eine kleinere Partie, etwa den Minister in "Fidelio". Und dieser Minister hat manche "Fidelio" -Aufführung überhöht: der Bote einer humanen Welt, ein aufgeklärter Cherub im Staatsrock. Oder der Vier - Minuten - Auftritt des Sprechers in der "Zauberflöte": ein Miniaturwunder von szenischer Magie, eine Ahnung der Utopie einer vollkommenen Aufführung der "Zauberflöte". Die abwägende Behandlung des Wortes, der Vokalfärbungen und der Zäsuren, die disziplinierte Freiheit des Vortrags und die suggestive Eindringlichkeit des Phrasierens steigerten die Szene mit Tamino zu einem kurzen Lehrstück - zum Exempel dafür, wie beharrlich auf Klarheit dringender Zuspruch in dem emotional verblendeten Tamino die Vorurteile abbaut. Zur dialektischen Spannung trat die einschüchternde Faszination eines Hünen, wallend weiß gewandet, ein zu Jahren und zu Einsicht gelangter Engel mit dem Flammenschwert.

Dietrich Fischer-Dieskau Aufstieg fiel zusammen mit der Rezeption der zwanziger Jahre, des Expressionismus, des Neobarock und der Dodekaphonie. Die Schockwirkung von einst war abgeebbt; aus historischer Distanz stellte sich das Wiedergewonnene dar als Konsequenz der Ausdruckskunst des vorigen Jahrhunderts. In überreichem Maße enthielt die rezipierte Moderne drei Ansatzpunkte für Fischer-Dieskau Interesse: Psychologie, Sinnbildlichkeit und Expression, verknüpft mit hohem Anspruch an die vokalen Fähigkeiten. Hier fanden sich gleichnishafte Analysen des künstlerischen Menschen, Fragen nach dem Wesen, den Gefahren und des Sinns seiner Existenz. Mit Leidenschaft, als gelte es, in den Künstlergestalten den eigenen Gedanken und Spannungen Ausdruck zu verschaffen, hat sich Fischer-Dieskau auf diese Künstlerdramen gestürzt, auf Mathis den Maler, auf den von ihm schier wiederentdeckten "Doktor Faust" von Busoni und auf Hindemiths dämonischen Goldschmied Cardillac, das Extrem des egozentrischen Künstlers, der mordet, weil er keine seiner Arbeiten einem anderen gönnt. Fischer-Dieskau Darstellung des Cardillac in der Urfassung überfiel uns mit würgender Eindringlichkeit, in der fiebrigen Deklamation der expressionistischen Verse, in der besonders virtuosen Dynamik der Tongebung und im Aussparen jedes vordergründigen Effekts. Heldenbaritone Wucht ereignete sich ohne theatralischen Aufwand. Steigerungen und Ruhepunkte, wilde Intervallsprünge und heftige Spitzentöne, die ganze Unrast des Besessenen wurden getragen von jener souveränen Gelassenheit, die das Resultat absoluter Sicherheit, unerbittlicher Selbstkontrolle und tyrannischen Anspruchs an sich selbst ist.

Der vielberufene Perfektionismus Fischer-Dieskau resultiert aus der Fähigkeit, eine geistige Konzeption bruchlos und unverkrampft in die vokale Tat umzusetzen.

Hinzutreten das Helldunkel des an sich weichen, warmtönenden Timbres, das seltsame, undefinierbare Misterioso des Stimmklangs und der ganz und gar nicht manierierte Umgang mit den vokalen Mitteln ist keine geradlinige oder instrumental geführte, offen auftrumpfende Stimme, kein deutscher Heldenbariton mit dem Einheitsklang des Reckenhaften, aber auch keine der zur schönen Selbstdarstellung drängenden italienischen Stimmen, wengleich diese singuläre Stimme viel Italienisches an sich hat - und Fischer-Dieskau Verdi lieber singt als Wagner, der am meisten ergreifende Rigoletto ist - allerdings auf der Schallplatte -, die spezifisch italienische Baritonpartie des Falstaff bravourös meistert und in Salzburg vor rund zwanzig Jahren ein Idealfall von Macbeth gewesen ist.

Es reizt die Komponisten immer wieder, für Timbre, Bravour und Kopfweite Fischer-Dieskau zu schreiben. Karl Amadeus Hartmann, Wolfgang Fortner und Hermann Reutter komponierten Rollen oder Gesangsszenen; Aribert Reimann schrieb für ihn Zyklen von Orchesterliedern und jene Oper "Lear", die mit Fischer-Dieskau Intensität verbunden bleiben wird. Hans Werner Henze schrieb für Fischer-Dieskau eine Oper, deren Handlung das Motiv des egoistischen Künstlers sarkastisch abwandelt: "Elegie für junge Liebende". Cardillacs Wahn ist ein heiliger Wahn gewesen. Der grausame Kunstfanatismus des alternden, überheblichen Literaten in Henzes Oper bleibt Anmaßung, Pose, übertünchte Scharlatanerie. Der Part enthält virtuose Etüden der vokalen und expressiven Wendigkeit: rasche Folgen äußerster dynamischer Gegensätze, artistische Wortbehandlung, sprunghafte Registerwechsel, eine Skala zwischen Sprechgesang und Stentortönen, Pathos, Intonationsfallen und Selbstironie.

Den schroffsten Gegensatz zu dem vokalen Artismus in Henzes Oper setzen Sie in den Verwirklichungen der Lieder Robert Schumanns, zumal jener Lieder nach Justinus Kerner, die eigentlich von Ihnen erst als gleichgewichtig neben den Eichendorff-Liederkreis und die "Dichterliebe" gerückt worden sind und die Sie morgen in der Matinee singen werden. Dass es

sich bei den Kerner-Gesängen um eine "Liederreihe" handelt, um eine Anordnung rings um eine latente, ins Innere eines empfindsamen Gemüts verlegten Handlung dreht, machen Sie in bestürzender Weise bewusst. Man spürt allenthalben Ihre Vorliebe für dieses Werk, das so stürmisch beginnt und seltsam fahl und resignatorisch zu Ende geht in den auf die gleiche Melodie gesetzten Liedern `Wer machte dich so krank ?" und "Alte Laute". Die Lebensgeschichte eines jungen Gesellen zeichnet sich ab. Er zieht nach einer enttäuschten Liebe nochmals ins feindliche Leben hinaus und erfährt zum zweiten Male den Zugriff der rauhen Wirklichkeit, diesmal aber auf endgültige Weise, entmutigend, Abschied nehmend, sich auf sich selbst zurückziehend. Wie viele Sphären der Empfindung sind doch hier verschmolzen. Die idealisierte Studentenpoesie, zuerst in jenem Dur-Glanz des Aufschwungs, wie nur Schumann ihn so leuchtend zu komponieren wusste, in dem einzigen populären Kerner-Lied „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein". Für sich genommen, klingt dieses Lied schier ruchlos optimistisch - im Zusammenhang der "Liederreihe" erscheint es als Station auf einem ganz und gar nicht von der Sonne durchstrahlten Weg, als Selbstermutigung auf dunklem Grund, als Anlauf zu neuem Mut, dem der Fehlschlag noch bevorsteht. Schließlich erscheint diese in ein Lied gefasste Fanfare als Seitenstück zu einem ernsten Stück Studentenpoesie "Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes". Aus dem fröhlichen Signal ist ein getragener Cantus geworden, eine Art von Choral, einwärts gekehrt, verhalten, männlich ernst unter der Wucht eines Verlusts.

Kenneth Whitton hat in seiner Monographie, dem zweiten und umfangreichen Buch über Dietrich Fischer-Dieskau, subtile Sätze über diese Kerner-Lieder geschrieben: Für mich gehört die letzte Zeile der Lieder, gesungen von Fischer-Dieskau, zu den allergrößten musikalischen Eindrücken. Wie wunderschön und rührend ist die winzige Verzögerung zwischen "mich" und „ein Engel", wenn er singt, "Und aus dem Traum, dem bängen, weckt mich ein Engel nur". Man kann diesen kantablen Epilog auf einen Atem nehmen und als dahingleitende, schöne Melodie singen - man kann, wie Fischer-Dieskau es tut, der letzten Verszeile durch einen kleinen Akzent den Charakter des Ausklangs einer Tragödie aufprägen.

In der "Liederreihe" nach Kerner findet sich eines der sanglichsten Schumann-Lieder, eine weit ausschwingende Kantilene, "Stille Liebe". Daraus lässt sich ein Effektstück machen, eine Schaustellung des langen Atems und des leuchtenden Forte. Fischer-Dieskau versteht den schmerzlichen Unterton, das Episodische dieser Selbstbetrachtung eines wunden Gemüts, die Miniatur, die mehr noch die Form bestimmt als der beinahe italienische Aufschwung der Melodielinie. Das Nur-Sängerische fügt sich dem Sinn, der inneren Stille der Gedichte Kerners. Oder nehmen wir das zweite Lied, das Schumann archaisierend in einer Art doppeltem Allabrevetakt notiert: die seltsam gotische Szene im Dom zu Augsburg, wo die Angebetete als Nonne eingekleidet wird, zu einem Abschied bei Lebzeiten. Das Helldunkel des Doms ist gegenwärtig. Man meint, die Spitzbögen zu sehen, die Kerzen auf dem Altar, den Schleier der Novizin. Kerners Mystizismus fällt einen an, die romantischen Verbrämungen des Okkultismus, das Hintergründige in dem vermeintlich schlichtschwäbischen Wortklang des wunderlichen Arzts, der Hölderlin behandelt hatte und der sich als Dichter und als Mediziner in die Heimsuchungen der Seele wie der Nerven eingefühlt hat.

Was Ihnen, verehrter Herr Fischer-Dieskau, alleine schon die Ehrenmitgliedschaft der Robert-Schumann-Gesellschaft hätte einbringen müssen, ist Ihre Interpretation des Faust in den schier unauslotbaren "Faust" - Szenen, die über das Oratorium wie die Szene hinausführen ins Kosmische und in der Schlusszene des "Faust II" die Grenzen dessen erreichen, was überhaupt durch Kunst ausgedrückt werden kann. Der Faust zeigt Sie auf der absoluten Höhe Ihrer von geistiger Verantwortung gesteuerten Behandlung des gesungenen Worts. Wort und Ton treten

zusammen in einer "Klangrede", wie Ernst Bücken dies formuliert. Erst bei Hans Sachs in den "Meistersingern" begibt sich eine vergleichbare Verknüpfung zu einem Stil, in dem "Töne sprechen, Worte klingen", wie der Titel Ihres jüngsten Buches heißt, das sich zur Geschichte und Interpretation des Gesangs vernehmen lässt.

Das Buch ist ein Novum: eine Geschichte der Musik anhand des Gesangs. Die ursprüngliche tönende Äußerung des Menschen wird zum Bezugspunkt einer Weltgeschichte der Musik. Nur ein Sänger von Ihrem Rang konnte derlei wagen. Zugleich erfrischt und erfreut dieses Buch von nahezu 500 Seiten durch eine latente Darstellung Ihres musikalischen Weltsystems. Sie haben oft beteuert, keine Selbstbiographie schreiben zu wollen. Sie haben sie dennoch geschrieben, verklausuliert durch Musik- und Gesangsgeschichte, eine sozusagen objektivierte Autobiographie, autorisiert durch eigene Erfahrung, denn Sie durchmessen in der Tat die vokale Musik von der Renaissance bis heute. Sie erfahren an den eigenen Stimmbändern, wovon Sie schreiben. Sie wissen, wie viel Schönes und wie viele Zumutungen der menschlichen Stimme aufgegeben werden.

Sie schreiben Geschichte aus Erfahrung, aus der lebendigen Beschäftigung mit ihr.

Kein Sänger außer Ihnen kann sich rühmen, der Polyhistor seiner Kunst zu sein, das eigene Metier zum Zentrum einer Geschichte der Musik gemacht zu haben. Es gab und gibt Sänger, die malen und zeichnen. Ihre Portraits, verehrter Herr Fischer-Dieskau, stoßen durch expressionistischen Ausdrucksdrang, durch das Pochen auf das Wesentliche über den Zufallswert einer reizvollen Nebenbeschäftigung ins Gültige vor; wenn schwere, harte Linien die dunkle Polyphonie jenes Hans Pfitzner versinnbildlichen, den Sie so sehr schätzen, nicht zuletzt wegen seiner Bindung an Eichendorff; wenn Sie den Charakter Maurice Ravel's in wenigen eleganten Strichen zeichnen und dabei das Rätselhafte dieser wunderlichen Persönlichkeit ins Spiel bringen; wenn Sie Anspannung und Leidenszüge Ihres Klavierpartners Alfred Brendel auf eine bildnerische Formel bringen; wenn Sie sich schließlich selbst porträtieren, angespannt, die Forderung nach dem Äußersten im Gesicht, den Blick mit einiger Härte auf das nächste Ziel gerichtet.

Welch' ein Weg hierher, vom ersten Konzert, das mir Ihren Namen nahe brachte! Es muss um 1950 gewesen sein. Von Berlin aus, das damals sehr weit ab von München lag, verbreitete sich der Ruhm, eines jungen Baritons, der zwar an der Oper engagiert ist, aber sich in den Kopf gesetzt hat, das als gefühlsselige Selbstbespiegelung ins musikalische Abseits gedrängte Lied wieder zu Ansehen zu bringen. Sie sangen damals im Sophiensaal, der Startbahn der Debütanten, die „Winterreise“, verschlossenen Gesichts, abweisend, in sich gekehrt, getragen von einer geradezu selbstzerstörerischen Inbrunst. Statt der romantischen Geschichte vom gebrochenen Herzen erfuhr man so etwas wie die Definition des gefühlsbestimmten Menschen schlechthin, der sich, vom Schicksal geprügelt, auf sich selbst zurückzieht, nur noch mit der kalten Winternatur Umgang pflegt und der letzten Konsequenz ohne Umkehr entgentreibt.

Damals erfuhr ich, dass Schuberts Musik eine Sache auf Leben und Tod ist, entfernt von dem Biedermeier, in dem sie entstanden war. Klischees zerbrachen, verstaubte Urteile schlichen sich beiseite, neue Dimensionen taten sich auf. Das Tagebuch eines Verzweifelten auf der Wanderschaft ins Nichts hatte es bewirkt, eindringlich vergegenwärtigt durch ein vokales Espressivo von schier verwundendem Tiefgang.

Wenig später hörte ich Ihre frühe Aufnahme der "Lieder eines fahrenden Gesellen", erstellt in Partnerschaft zu Wilhelm Furtwängler, von der es heißt, er habe sich nie viel aus Gustav Mahler gemacht und sei erst durch Sie bekehrt worden. Welche Größe auf beiden Seiten! Ein Künstler am Ende seines Lebens revidiert sein Urteil unter dem künstlerisch-suggestiven Zwang eines vierzig Jahre jüngeren Anfängers.

Bald darauf durfte ich Ihnen zum ersten Male begegnen, im Künstlerzimmer des Münchner Herkulesaales, bei der Probe zu einem Konzert in Karl Amadeus Hartmanns Reihe, Musica viva. Man hatte mich gewarnt, Sie seien unnahbar, zugeknöpft und abweisend ernst. Auf überaus angenehme Weise entsprachen Sie nicht dem Mythos, der Sie damals schon umwitterte. Sie hatten an dem Tage etwas ungemein Hochgeistiges zu singen; ich meine, es ist Fortners Monolog über die Schöpfungsgeschichte gewesen. Aber sie entspannten sich in einem überaus witzigen Gespräch. Sie wirkten anders als auf dem Podium, wo Sie der Ernstfall vereinnahmt. Keine Spur von Kunstpriester, der sich in die Rolle des Propheten gekrampft hat und nur noch in Orakeln redet. Gefährten des Jahrgangs 1925 unterhielten sich, immer noch ein wenig erstaunt darüber, dem glimpflich entronnen zu sein, was einige Jahre zuvor just über diese 25er hereingebrochen war.

Und dann hörte ich Ihr erstes Konzert als Dirigent, am 16. Oktober 1973 in Innsbruck, mit der Camerata Academica Salzburg. Das Programm befremdete: ein Ritt über den Bodensee für einen Anfänger, der zwar viele Dirigenten erlitten hatte, aber noch nie darauf angewiesen war, mit dem Rücken zum Publikum zu musizieren, die Meute, die er sonst ins Auge fasste, von rückwärts im Genick zu spüren. Drei Symphonien von Haydn und ein Violoncell-Konzert wurden aufgeführt: eine frühe, eine mittlere, eine späte Symphonie. Kaum ein professioneller Kapellmeister wagt sich an ein solches Programm. Fischer-Dieskau gelangen in gelöster, ja eleganter Dirigiergeste herrlich lockere, grundmusikalische Haydn-Interpretationen, getragen von einer höheren Selbstverständlichkeit des Musizierens, frei von interessantmacherischen Extratouren, weich im Grundklang und frei von irgendwelchen Spitzfindigkeiten. Haydn pur. Das Konzert klang professionell. Herablassende Anmerkungen verboten sich.

Das Intermezzo am Dirigentenpult deutet auf eine beneidenswerte Eigenschaft Fischer-Dieskaus: auf die Fähigkeit zur Konzentration, auf das Ethos, in jedem Augenblick und unter allen Umständen Herr der Lage zu sein und sich auf sich selbst verlassen zu können. Konzentration ist vielleicht das Schwierigste, wozu man sich in unserer aufgeregten Zeit sammeln kann. Ich weiß nicht, Herr Fischer-Dieskau, ob Sie Geheimrezepte, womöglich fernöstlichen Ursprungs anwenden, um diese Zielrichtung auf die jeweilige Aufgabe zu erreichen - vermutlich ist es Ihr unerbittlicher Anspruch an sich selbst, was Sie derart zentriert auf ein Lied, eine Partie oder eine Symphonie erscheinen lässt. Sie erlauben niemandem, Sie schwach zu sehen, in weniger glücklicher Tagesform, im bloßen Vertrauen auf Ihr Ansehen. Mittelmaß kann sich noch mittelmäßigere Auftritte erlauben; man wundert sich nicht darüber. Aber der, der ganz oben ist, muss diesen Gipfel bei jedem Auftritt riskieren und behaupten.

Bei aller Konzentration wirken Sie stets gelöst. Ein freier Atem geht durch Ihre Mahler-Interpretationen; die Oberfläche des Volkstons ist gegenwärtig wie der vielfältig gebrochene Ernst, das all das, was einfaches Lied zu sein scheint, einen dunklen, schmerzlichen Untergrund hat. An Mahler haben Sie geglaubt, als die spärlichen Aufführungen seiner Werke in den frühen Nachkriegsjahren noch wie Versuche der Wiedergutmachung aussahen, halbherzig, zweifelnd, ob diese Musik von Eigenart und Bestand sei. Dass es zu einer Mahler - Renaissance gekommen ist - glücklicherweise - bleibt zu einem beträchtlichen Teil Ihr Verdienst. Ihre Autorität überzeugte. Damit wäre wieder einmal das lange, lange Kapitel Ihrer Wirkung auf den Gang der Rezeptionsgeschichte, ja der Musikgeschichte überhaupt ins Auge gefasst. Der direkten Wirkung auf die jungen Sänger wie der indirekten auf die Dirigenten und Instrumentalisten. Wie begrenzt war vormalig das Schumann-Repertoire der Dirigenten und der Pianisten. Nun strengte man sich an, es Ihnen gleich zu tun, beiseite Geschobenes hervorzuholen, die Klavierminiaturen mit geschärftem Blick und die Oratorien mit vertieftem

Verständnis zu sehen.

Weite Strecken von Hugo Wolfs Liederkosmos haben erst durch Sie Licht erhalten. Die grotesk-heiteren Gesänge nach Eichendorff und manches Mörike-Lied zeigten Ihren Witz, den bizarr gezeichneten Umriss einer Gestalt oder Situation. Die Geistesschärfe Wolfs kam zu Bewusstsein, die Energie, alles in Musik zu setzen, was den Hintergrund der Gedichte ausmacht. Nichts bleibt unausgesprochen. Sie bekunden eine seelische Bindung zu jeder Musik, die Sie interpretieren, sei es Händels "Julius Cäsar" - ich denke an das Accompagnato in der Szene am Grabmal des Pompejus - , sei es Bach, zumal die Matthäuspassion und die Kreuzstabkantate, oder an die Lieder von Zeitgenossen, von Ihnen inspiriert, für Sie komponiert, von Ihnen immer wieder aufgeführt.

Es scheint, als trieben Sie bei jedem Lied, bevor Sie es singen, Quellenstudien wie ein Philologe, der eine kritische Ausgabe vorbereitet. Was aber noch wichtiger ist: Sie hören hinein, in die Musik, die Sie sich vornehmen. Sie erfassen ihren Puls, ihren Herzschlag, ihre ganze Atmosphäre. Sie setzen alles daran, das vollkommene Medium zu sein.

Genug der Superlative. Nehmen Sie meinen bescheidenen Versuch, einige Wesenszüge anzuleuchten, als Vorgeschmack auf die Hymnen, die Sie während der nächsten Wochen zu gewärtigen haben. Es wird keine leichte Zeit werden. Und es wird bei den scharfsinnigsten Definitionen ein Rest des Unaussprechbaren bleiben. Damit müssen wir, Ihre verbalen Interpretationen, uns abfinden. Wir tun es gern, denn der Rest, der sich nicht in Worte pressen lässt, ist das sicherste Kriterium der Kunst.

Das hört sich ein wenig irrational-verschwommen an. Aber alle Ihre Interpretationen münden in die Gewissheit, dass hier ein Superlativ tönt, dass man dem Wesentlichen der Kunst begegnet, dass man dem gegenübersteht, was Kunst ausmacht. Man begreift, was es mit der magischen Kraft der Töne, mit dem Gesang des Orpheus auf sich hat.

Eigentlich müssten Sie von allen Gesellschaften, die sich des Nachruhms von Komponisten befleißigen, zum Ehrenmitglied ernannt werden, zum obendrein aktiven Ehrenmitglied. Doch die Robert-Schumann-Gesellschaft hat besonderen Grund, Sie in Dankbarkeit zu würdigen: Sie bringen uns vokaliter Robert Schumann zu Bewusstsein, sein ständiges Reflektieren des Kampfes mit sich selbst, mit der Krankheit, mit den Krisen, mit den Spannungen zwischen Gefühl und Intellekt. Wie gesagt, Robert Schumann würde Sie, der seine Regungen, seinen Elan, seine Zweifel so tief versteht, Bruder genannt haben.



08.05.2007 Süddeutsche Zeitung München Feuilleton

Genialischer Grantler

Zum Tod des SZ-Musikkritikers Karl Schumann

Über 40 Jahre lang hat Karl Schumann in der Süddeutschen Zeitung Musikkritiken geschrieben, die in ihrer lakonischen, professionellen, in die Sache verliebten Art unschlagbar waren. Man konnte ihn nicht lesen, ohne mindestens einmal zu lächeln, ohne etwas Wichtiges zu erfahren. Ohne dankbar zu sein für die Mischung aus Kürze, Brillanz und Uneitelkeit. Er beherrschte das Spiel mit den Worten, ohne sich eitel aufzuspielen.

Schumann ist geborener Münchner gewesen, Jahrgang 1925. Ein heiterer, ganz und gar unverbesserlicher Grantler. Er liebte Schopenhauer, den man im Vergleich mit Schumann freilich als nahezu leichtfertigen Optimisten bezeichnen müsste. Eigentliches Lebensziel dieses passionierten Musikkritikers, er betonte es immer wieder, ist ein „Hausverbot im Herkulesaal“ gewesen. Doch das erreichte er nie. Denn alle Beteiligten, gewiss auch diejenigen Künstler, die unter seinen unbestechlich-souveränen Urteilen gelitten haben mögen, spürten deutlich, wie notwendig, maßstabsetzend er zum Münchner Musikleben gehörte.

Von 1975 bis 1985 amtierte Schumann als Generalsekretär der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Mit 65 Jahren nahm er allmählich seinen Abschied vom kritischen Tagesgeschäft. Er veröffentlichte Monographien über Richard Strauss, Franz Liszt und vor allem Gustav Mahler. Die Dirigenten Christian Thielemann und Mariss Jansons lobte er lange, bevor sie berühmt wurden. Als geborenem Bayern lag Pathos ihm fern. Und leider auch jeder Ehrgeiz. Daraus mag sich bei seinen Texten manchmal eine – höchst sympathische – Begrenzung ergeben haben. Nämlich dann, wenn außerordentliche Ereignisse eines besonderen Tones bedurft hätten. Nur: Schumanns Scheu vor auftrumpfender Bekenntnishaftigkeit führte umso direkter zur heiter-konkreten Richtigkeit seiner Beschreibungen und Urteile. Darin bleibt er unnachahmlich. Wer vermöchte etwa einen Bericht über Wolfgang Brendels zwispältigen Lieder-Abend so unwiderstehlich zu beginnen: „Mit einem misslungenen Liederabend empfahl sich Wolfgang Brendel nachdrücklich als Baritonbegabung. Nichts soll uns an Brendel irremachen können, nicht einmal er selbst, wenn er, Nervosität niederkämpfend, auf der Bühne des Cuvilliéstheaters steht, auf sein prächtiges Stimmmaterial zurückschaltet, ohne Atem und Bögen.“

Der Peinlichkeit, ein amerikanisches Feier-Konzert zum 200. Geburtstag der USA hier in München taktvoll zu beschreiben, entledigte sich Schumann folgendermaßen: „Das Programm des amerikanischen Abends war ziemlich schlimm. Es suggerierte, die Musik Amerikas bewege sich ungefähr zwischen Sousa, New Orleans und den Warner Brothers. Man spielte eine Promenadenkonzertmischung, keinen Ton von Ives, Cage, Ruggles, Antheil oder Bernstein“. Für die interpretatorischen Untaten des Dirigenten erfand Schumann ein originelles Kalauer-Wortspiel: „Marek Janowski, zu recht beliebt wegen seiner klaren Schlagtechnik, hatte für den erkrankten Rudolf Kempe ein Programm übernommen, das ihn kalt ließ. Er schlug sich durch, in jeglichem Sinne des Wortes.“

Schumann scheint seine späten Jahre unter einsamen, beklemmenden Begleitumständen verbracht zu haben. Er starb am Samstag in Heilsbronn. Glücklicherweise setzten sich ganz zuletzt Freunde hilfreich für ihn ein. Nun aber gedenken ältere Münchner Musik-Liebhaber ihres Karl Schumann in der melancholischen Überzeugung: Wir werden nimmer seinesgleichen lesen. JOACHIM KAISER