

Was führt so häufig Schauspieler in meine Konzerte? Sollte die Begründung in der Tatsache liegen, daß sie auch meine Hinneigung zu ihrer Welt aus meinem Tun spüren, würde mir das eine Wohltat bedeuten. Die Miniatur-Dramatik, die in manchem Liedgebilde enthalten ist, wird doch immer nur eine Spiegelung, erzählende Abstraktion bleiben müssen, will man in der Wiedergabe stilistische Grenzen nicht überschreiten. Die sich gegeneinander absetzenden Stimmen in GOETHES »Erlkönig« mögen noch so sehr durch Farbgebung und Mienenspiel hervorgehoben werden, die Verknüpfung mit dem optischen Vorgang könnte sich höchstens in der Phantasie vollziehen. Das auch körperliche Hineinschlüpfen in den darzustellenden Menschen, die Versinnlichung des Welttheaters, war seit je meine verborgene Sehnsucht. Sie konnte sich nur auf der Bühne erfüllen.

Wenn auch die ungleiche Qualität der an der Bühnenaufführung beteiligten Kräfte dem Sinn für Abrundung und Geschlossenheit nur selten, besser gesagt fast nie Genüge tun kann, so wird das dem nach der Entäußerung des selbst Dürstenden keine Behinderung sein dürfen.

Als im Jahre 1948 meine Konzerttätigkeit begann, war auch schon die Oper da. Nicht einmal erst an einem Provinztheater, sondern an der Berliner Städtischen Oper in der Kantstraße. Intendant HEINZ TIETJEN, der gerade eben seine Arbeit im Hause aufnahm, lud mich zum Vorsingen. Ich fing mit der Arie des Renato aus dem »Maskenball« an. Doch siehe da: Um sich ein rechtes Bild zu machen, nahm er mich aus der Nähe der anderen Operngewaltigen in ein gesondertes Zimmer mit, um noch – Lieder von mir zu hören. Darauf lautete der Spruch: »In vier Wochen werden Sie den Posa in unserer Neuinszenierung des »Don Carlos« von Verdi singen«. Mir schlotterten die Knie, und ich wagte zu bemerken, meine Bühnenerfahrungen wären doch gleich Null, auch hätte ich keine darstellerische Ausbildung genossen. Meine Bedenken wurden mit der Feststellung abgeschnitten, die Kinderkrankheiten – also das Gefühl der vielen überflüssigen Arme und Beine auf der Bühne – würden sich schon in Kürze verflüchtigen.

Nun, meine Premiere auf der Bühne wurde ein außerordentliches Debut; allerdings hatte der Gesang dabei vorläufig noch den Ausschlag gegeben. FERENC FRICSAY dirigierte und gab dem Anfänger wesentliche Stützen szenischer wie musikalischer Art. Auch der so vielerfahrene Kollege JOSEF GREINDL, der den Philipp verkörperte, ließ es sich nicht nehmen, mir wertvolle Hilfestellung zu leisten. »Ich kann Dich doch nicht an die Wand spielen, Junge!« war sein Kommentar, und er

erreichte das, indem er private Übungsstunden in der Wohnung meiner Mutter mit mir abhielt, die ich ihm dankbar nie vergessen werde.

Den ungezählten Konzertreisen zuliebe, die überall künstlerische Frucht brachten, verzichtete ich auf so manches Operngastspiel. An Angeboten dazu hatte es seit meinem ersten Auftreten in Bayreuth als Wolfram im »Tannhäuser« 1954 und dann als Amfortas im »Parsifal« 1955 nicht gemangelt. Meine Vorstellung von der geheiligten Atmosphäre im ehrwürdigen, wenn auch immer noch improvisiert wirkenden Bayreuther Festspielhaus wurde durch die Bekanntschaft mit den beiden WAGNER-Enkeln in vielem korrigiert. Man schritt nicht auf Stelzen einher. Vielmehr wurde der Versuch unternommen, sich mit dem Werk des Großvaters auf höchst unsentimentale Art auseinanderzusetzen. Erstaunlich die Art, wie die optische Vision des

Bühnenbildners sich hier so manches untertan zu machen wußte, ob es sich um Menschenführung oder musikalische Ausdeutung handelte. So habe ich zum Beispiel als Kothner in den »Meistersingern« es ganz leicht gehabt, meine Interpretation durch die Gegebenheiten des Bühnenbildes mitbestimmt sein zu lassen. Die zentrale Position meiner Figur, der kreisförmige Rundgang-Auftritt und ähnliches sind Beispiele dafür. Ich fühlte, wie mir die dramatischen Lehrjahre an der heimischen Berliner Bühne gut taten. Rollen wie der Valentin in GOUNODS »Margarethe«, der Marcel in der »Bohème« oder der Landgraf in LISZTS »Heiliger Elisabeth« waren für das Ausreifen des dramatischen Bewußtseins wertvoll. Der greise LEO BLECH, Dirigent erstaunlich zahlreicher Aufführungen des letztgenannten Stückes, wußte mich mit Scherz und Strenge über die Hürde zu bringen, gleichzeitig auf die von hinten eintretende Partnerin und den einsatzgebenden Dirigentenstab zu schauen.

Auch die zunächst nur akustische Erweiterung des Repertoires in Rundfunksendungen war mir wertvoll. KARL O. KOCHS verdienstvolle Opernproduktionen am Kölner Sender sahen mich zwischen 1953 und 1957 mehrmals als Gast. PFITZERS »Palestrina« und HUMPERDINCKS »Königskinder« unter RICHARD KRAUS, VERDIS »Maskenball« unter dem genialen FRITZ BUSCH, dessen vorletzte Tat diese Sendung bedeutete, schließlich VERDIS »Sizilianische Vesper« unter MARIO ROSSI bildeten Angelpunkte dieser Tätigkeit.

Der eigentliche Durchbruch des Schauspielerischen kam für mich mit einer Berliner »Don-Giovanni«-Einstudierung 1953, bei der KARL BÖHM am Pult saß. Seine MOZART-Deutung hat auf mich maßstabbildend gewirkt. Intendant TIETJEN, dessen verständnisvoller Schonung und Freigabe ich das Beibehalten der ausge-

dehnten Konzerttätigkeit zu danken hatte, setzte mich, bevor er nach Hamburg ging, noch als Jochanaan in der »Salome« ein, einer Rolle, die mir in ihrer statuarischen Begrenzung besondere mimische Aufgaben zuwies. Dann übernahm CARL EBERT die Städtische Oper, und in der Zeit seiner Ägide fand ich ungeahnte Bewährungsmöglichkeiten. Dabei waren es immer wieder Aufgaben, bei denen die Wahrscheinlichkeit des Gelingens, ob stimmlich, ob darstellerisch, gegen mich sprach. FERRUCCIO BUSONIS »Dr. Faust«, dessen Studium mich der schillernden Vielseitigkeit seines an der Schwelle der Moderne stehenden Schöpfers nahe brachte, hatte eine Rolle für mich, die mir aus anfänglicher Fremdheit zur Herzenssache wurde. Die bis dahin verkannte, aus den Spielplänen verdammte Oper wurde ein beachtlicher Kassenerfolg und regte andere Bühnen zur Wiederaufnahme an. Die Darstellung des

Grafen Almaviva in MOZARTS »Figaro«, des Renato im »Maskenball« von VERDI und schließlich dessen Falstaff sind mir dank EBERTS grundlegender Deutung zu einem Besitz geworden, von dem ich weiß, daß er auch unter anderen Voraussetzungen und vor anderen als den Berliner Ohren wertbeständig ist. Das zeigte sich bei den Salzburger und Münchner Festspielen der kommenden Jahre.

BERG/BÜCHNERS »Wozzeck« mit seiner Enthüllung des kreatürlichen Leidens und HINDEMITHS sich zur Weltflucht durchringender »Mathis der Maler«, beide in WOLF VÖLKERS Inszenierungen, erschlossen mir die Vorkämpfer des neueren Musiktheaters.

WALTER FRANCK, der Berliner Altmeister unter den großen deutschen Bühnendarstellern, hat mir, über das liebevolle Verfolgen meines Weges hinaus, seine Zuneigung durch Ratschläge bewiesen, deren Wert für

mich in ihrem direkten Hinführen zu einer sonst schwer erreichbaren Tradition liegt. Er, der Wozzeck aus JÜRGEN FEHLINGS sagenhafter Glanzinszenierung des Stückes, übertrug auf den Wozzeck in BERGS Oper 1959 Nuancen der Bewegung und der Maske.

Weitere zeitgenössische Werke begegneten mir bei den Berliner Operninszenierungen von WINFRIED ZILLIGS »Troilus und Cressida«, dessen temperamentgeladenen Titelhelden ich sang, und ARTHUR HONEGGERS »Totentanz«, in dem ich gar »erschrecklich« aussah, aber Schöngesang zu interpretieren hatte. Die Schwetzingen Festspiele 1961 werden mich bei der Uraufführung von HANS WERNER HENZES »Elegie für junge Liebende« als für sein Werk skrupellosen »Dichterfürsten« sehen. In Salzburg hatte ich das Glück, an einer Standard-Inszenierung der STRAUSS/HOFMANNSTHAL'SCHEN »Arabella« teilzunehmen. Die Rolle des Mandryka, die meiner Natur entgegenkam und so die enormen gesanglichen Schwierigkeiten ausglich, wurde mir von RUDOLF HARTMANN in einer noch von der Erfahrung der Autorenwünsche mitbestimmten Authentizität vermittelt.

Von der Schallplatte habe ich noch gar nicht gesprochen. Sie hat mein Leben auch in der Sphäre der Oper begleitet. Hier möchte ich die beglückende Zusammenarbeit mit dem vielseitigen FERENC FRICSAY hervorheben, deren Niederschlag in »Orpheus«, »Zauberflöte«, »Don Giovanni«, »Figaro«, »Fidelio« und der BARTOK-Oper »Herzog Blaubarts Burg« zu finden ist. Auch die leider einzige musikdramatische Begegnung mit dem unvergleichlichen WILHELM FURTWÄNGLER fand bei Schallplatten-Aufnahmen statt. Es war der »Tristan« mit KIRSTEN FLAGSTAD, der im Juni 1952 gegen meine Befürchtungen (der damals noch allzu

gewichtigen Partie des Kurwenal wegen) von ihm durchgesetzt wurde. Schließlich möchte ich der Erlebnisse großer künstlerischer Überlegenheit gedenken, die mir die Aufnahmen unter DR. KARL BÖHM vermittelten. Ich bin glücklich, an seiner vollblütig-musikantischen Wiedergabe des »Julius Caesar« von HÄNDEL und seiner nur als »endgültig« zu bezeichnenden STRAUSS-Interpretationen des »Rosenkavalier« und der »Elektra« Anteil gehabt zu haben.

In naher Zukunft wird ein »Tannhäuser« unter FRANZ KONWITSCHNY erscheinen, mit dem ich auch schon den »Fliegenden Holländer« aufgenommen habe. TSCHAIKOWSKYS Eugen Onegin, DEBUSSYS Golaud und WAGNERS Hans Sachs sind die Operngestalten, deren Bewältigung vor mir liegt. Ich habe die Hoffnung, daß mir das Aufbieten aller inneren Intensität und Liebeskraft bei ihrer Verlebendigung zu Hilfe kommen wird.

*Dietrich Fischer-Dieskau*

Februar 1961.