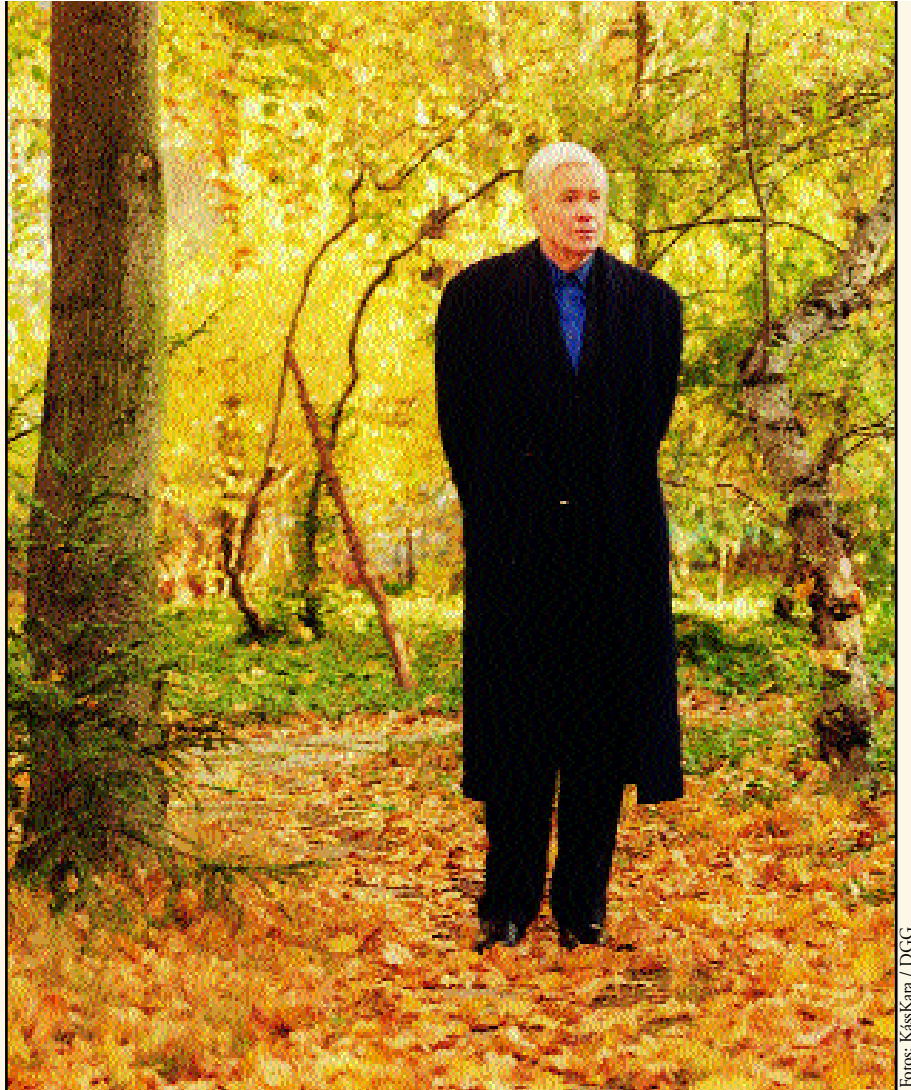


DIETRICH FISCHER-DIESKAU ZUM 75.

Aufnahmen spielten schon immer eine wichtige Rolle im Leben von Dietrich Fischer-Dieskau. Es begann mit Schellackplatten großer Sänger, die der Zehnjährige zu Hause immer wieder spielte – und führte in mehr als 50 Berufsjahren zu einem riesigen Reservoir eigener Aufnahmen, einer enzyklopädischen Diskographie, die in der Geschichte der Tonträger ohne Beispiel ist. Nur wenige Sänger sind mit dem Medium Schallplatte so kreativ umgegangen wie er, als Interpret wie als Hörer. Auf diesen Aspekt konzentriert sich das folgende Gespräch, das Thomas Voigt mit dem Künstler führte.



Ansichten eines Plattenspielers

Thomas Voigt Herr Fischer-Dieskau, es gibt da eine oft zitierte Geschichte von Ihrem ältesten Sohn: Als man ihn in der Schule nach dem Beruf des Vaters fragte, soll er geantwortet haben: „Plattenspieler!“

Dietrich Fischer-Dieskau Jaja. Schon als Kind habe ich Platten gespielt – und immer mitgesungen. Besonders beeindruckt war ich von zwei Frauen: Emmi Leisner und Frida Leider. Beide haben mich nachhaltig geprägt, sowohl durch ihre Platten wie auch „live“; die Leisner war mein Idol für Liedgesang, die Leider wird mir als Isolde und Kundry unvergesslich bleiben, auch ihres großartigen Darstellungsstils wegen.

TV In dem „Zeugen des Jahrhunderts“-Gespräch mit Eleonore Büning haben Sie gesagt, Platten seien für Sie genauso unverzichtbar wie Bücher.

DFD Selbstverständlich. Es ist doch wunderbar, dass wir uns alles vorspielen können, was uns nur interessiert – und dadurch sofort einen konkreten Eindruck gewinnen, wie ein Stück klingen kann. Vorausgesetzt natürlich, man ist es gewohnt, mit den Ohren zu arbeiten.

Für mich war und ist Plattenhören Teil meines Berufes. Teils zur instinktiven Vorbereitung, teils zur „Bildung“, teils zur reinen Lust und Erbauung. Ich glaube

nicht, dass ich eine von den mehreren tausend Platten, die hier stehen, nicht gehört habe.

TV Dann haben Sie sicher auch Ihren allerersten Opernauftritt angehört, den Berliner „Don Carlos“ von 1948, der vor kurzem auf CD herausgekommen ist.

DFD Tja, das ist eine merkwürdige Aufführung. Fricsays Interpretation ist zweifellos sehr persönlich, aber stilistisch ist sie unmöglich – aus heutiger Sicht. Die Besetzung ist auch nicht gerade ideal, und meine Stimme ist viel zu dünn. Ein solches Singen würde ich heute keinem Schüler durchgehen lassen.

TV Doch für einen Anfänger ...

DFD Naja, da ist manches zu verzeihen. Ich war jung, neugierig, bekam das Angebot, den Posa zu singen – und hab's eben gemacht. Damals war ein großer Mangel an Sängern, und ich hatte leichtes Spiel. Hans Hotter bewunderte ich sehr, aber eben aus der Ferne. Prey kam erst später, ebenso Souzay. Und Metternich war schon an anderen Häusern engagiert. Übrigens habe ich Metternichs Debüt, 1940 als Heerrufer in „Lohengrin“, miterlebt: Ich weiß noch, wie ich damals gestaunt habe, was für eine tolle Stimme das war.

TV Nicht nur als Opernsänger, auch als Lied-Interpret sind Sie von Anfang an dokumentiert: Schon 1948 spielten Sie für den RIAS Berlin Ihre erste „Winterreise“ ein. Mittlerweile gibt es zehn verschiedene Fischer-Dieskau-Versionen von diesem Zyklus. Haben Sie sich mal sämtliche Aufnahmen angehört und verglichen?

DFD Das habe ich tun müssen, weil es diverse Sendungen mit diesen Vergleichen gegeben hat. Angefangen hatte es in Japan, wo ich öfters gefragt worden bin: „Warum haben Sie diese Phrase im Jahre '53 so, und im Jahr '65 anders gemacht?“ Ich wusste es einfach nicht mehr, und so habe ich mich damit beschäftigen müssen – ob ich wollte oder nicht.

TV Wie denken Sie denn heute über Ihre erste Aufnahme?

DFD Die Tempi sind mir viel zu langsam. Und ich finde meine Interpretation zu larmoyant, zu monochrom. Immer derselbe getragene Ton. Der größte Gegensatz hierzu dürfte die Aufnahme mit Alfred Brendel sein. Schon die mit Jörg Demus ist ganz anders; die gefällt mir überhaupt von allen am besten. Obwohl Gerald Moore mich ja auf Rosen gebettet hat; Moore war ein Mensch, der alles mitmachte, was der Solist tat – und der dennoch so viel Rückgrat hatte, seine Linie beizubehalten.

TV Was mir an der 48er Aufnahme so gefällt, ist Ihre Art der Linienführung.

DFD Die kehrt aber in den späteren Aufnahmen wieder. Und zwar dort, wo wirklich Linien gedacht sind und wo sie sich von der Komposition her ergeben.

TV Wie kam es eigentlich zu dieser ersten „Winterreise“?

DFD Durch ein Vorsingen beim RIAS. Ich stand auf der Treppe Schlange, bin erst nach zwei Stunden zum Vorsingen drangekommen. Und da saß eine Frau, sehr stattlich und sehr dominant wirkend. Ich hatte gerade mal fünf Töne gesungen, da rief sie: „Halt! Kommen Sie her! Möchten Sie bei mir die ‚Winterreise‘ aufnehmen?“ Das war Elsa Schiller, die später das ganze Standard-Repertoire für die Deutsche Grammophon aufgebaut hat, unter anderem die Aufnahmen mit Ferenc Fricsay. In der Nachkriegszeit war sie, was das kulturelle Leben in Berlin betrifft, eine Art Generalintendant hinter den Kulissen. Alles beaufsichtigte sie, nicht nur Fricsay, für den sie eine mütterliche Freundin war. Als rechte Hand des Kultursenators Tiburtius hatte sie überall ein gewaltiges Wort mitzureden, wenn es um musikalische Dinge ging.

TV Als Elsa Schiller wenig später zur Deutschen Grammophon ging, waren Sie einer der zentralen Künstler dieses Labels, ohne als „Exklusivkünstler“ gebunden zu sein.

DFD Nein, denn ich habe in der gleichen Zeit ja auch Aufnahmen mit Fritz Ganss von der Electrola gemacht und auch für Walter Legge von der EMI.

TV Legge war dafür bekannt, dass er mit seinen Künstlern an jedem Detail unendlich feilte. Viele schätzten seine Ratschläge und profitierten davon – aber es gab auch welche, die seine Art des Mit-Gestaltens als Bevormundung empfanden. Wie war das bei Ihnen?

DFD Ich empfand es damals als irritierend. Das war bei der „Schönen Müllerin“, meiner ersten Aufnahme in dem berühmten Studio in der Abbey Road in London,



Zweimal als Falstaff: In Eberts Berliner Inszenierung von 1957 (mit Elfriede Trötschel als Alice, Fono Forum-Titel 6/59) und in der Bernstein/Visconti-Produktion (Wien 1966).

wo schon Schnabel und Gieseking ihre Aufnahmen gemacht hatten. Da meldete sich Legge über das Mikrophon und begann dieses und jenes zu kritisieren; ich antwortete ihm, dass ich nun mal meine persönliche Auffassung hätte, bei der ich gerne bleiben wollte. Woraufhin er verstummte und mich fortan in Ruhe ließ – für den Rest seines Lebens. Wir haben viele Produktionen zusammen gemacht, und ich war später öfters bei ihm zu Hause, wo wir oft stundenlang zusammen Platten hörten. Er hatte eine ganz besondere Mono-Anlage mit einem Riesenkasten in der Mitte, der den Aufnahmen sehr viel Räumlichkeit gab. Das klang so gut, dass ich mir den Kasten später nachbauen ließ.

TV Worin unterschied sich Legge von anderen Produzenten?

DFD In vielerlei Hinsicht. Zum Beispiel darin, dass er die Stücke, die er aufnahm, wirklich gut kannte. Und dass er bei der Besetzung sehr unparteiisch war. So förderte er viele Sängerinnen, die man durchaus als Konkurrentinnen seiner Frau hätte ansehen können. Nun hatte er schon früher, bevor er Elisabeth Schwarzkopf kennen lernte, mit etlichen großen Sängerinnen gearbeitet, denken Sie nur an die Hugo Wolf Society. Er hatte Unternehmungsgeist, er hatte Ideen und vor allem Phantasie – eine genaue Vorstellung davon, wie etwas klingen könnte. Voraussetzung dafür war, dass er genau wusste, was in den Noten stand.

TV Was bei seinen Aufnahmen immer wieder auffällt, ist eine ganz spezifische Textur des Klanges: es klingt immer fein, elegant und weich.

DFD Das war wahrscheinlich sein Ideal. Und gewissermaßen hatte dieser runde weiche Klang in England schon Tradition: Den hören Sie zum Beispiel auch bei Schnabels Aufnahmen, die Fred Gaisberg produzierte.

TV Welche Erinnerungen haben Sie an den „Tristan“ unter Furtwängler?

DFD Sehr konkrete: Eine Flagstad, die ständig etwas für ihre Enkel strickte und



dann plötzlich von ihrem Stuhl hochschnellte, um ihre Einsätze ins Mikrophon zu schmettern. Einen Furtwängler, der mit einem ihm fremden Orchester ganz souverän umging, ohne viel Worte zu verlieren. „Lassen Sie die Musik natürlich fließen“, sagte er oft. Dieses Prinzip einer höheren, quasi auf dem ewigen Rhythmus

Schubert und Schnabel für die einsame Insel

des Atmens basierenden Natürlichkeit, das habe ich eigentlich erst später richtig erfasst. Was für ein Glück, dass ich mit ihm arbeiten konnte; in den Jahren von 1949 bis zu seinem Tod im November 1954 war er der zentrale Dirigent in meinem Leben.

TV Der Sänger des Tristan war ein ewig unterschätzter: Ludwig Suthaus.

DFD Ja, auch posthum hat er nicht die Wertschätzung erfahren, die er verdient.

TV Zwei weitere Künstler, die keinen großen Rummel um sich machten, haben Sie in Ihren Erinnerungen ausführlich gewürdigt: Elisabeth Grümmer und Rudolf Kempe – beide an Ihrer Seite zu hören in der Wiener „Lohengrin“-Aufnahme, die für mich immer noch maßstäblich ist, schon wegen der Dialoge zwischen Ortrud und Telramund.

DFD Grandios, die Ortrud von Christa Ludwig. Und sie war in letzter Minute für Rita Gorr eingesprungen. Was ich bei Kempe so bewundert habe: Er brauchte keine verbalen Vorträge, um die Musiker dazu zu bringen, anders zu spielen. Er schaffte das allein durch seine Gestik, im Moment des Musizierens. Eigentlich der Idealfall eines Dirigenten.

TV Kurze Zeit nach diesem „Lohengrin“ waren Sie wieder für eine Wagner-Aufnahme in Wien, diesmal „Götterdämmerung“ unter Georg Solti, Abschluss der allerersten Studio-Produktion des „Ring“. Nur fand die Klangphilosophie des Decca-Produzenten John Culshaw bei den Sängern nur wenig Gegenliebe.

DFD Das war schon fast eine Ideologie: Das Orchester im Vordergrund, und die Singstimmen sollten wie Sahnehäubchen draufsitzen. Das gelang aber nicht immer, oft waren die Stimmen zu weit weg. Darüber haben sich natürlich viele Sänger aufgeregt.

TV Was bei der TV-Dokumentation „The Golden Ring“ deutlich zu spüren ist: Beim Abhören der Szene Brünnhilde-Hagen-Gunther erfreut sich Georg Solti an einem dominanten Orchester-Akzent, worauf Birgit Nilsson ihn mit nachsichtigem Lächeln anschaut und sagt: „Jaja, das haben Sie gern!“ In Interviews wurde sie dann deutlicher und sagte: „Was ist denn wichtiger bei einer „Salome“ – ob man die Sängerin der Titelpartie hört oder das Triangel?“

DFD Die Erfahrung, ein „Salome“-Orchester durchhörbar zu machen, die habe ich vor kurzem selber gemacht, als ich mit meiner Frau Julia Varady die

Aktuelle CD-Hinweise

Dietrich Fischer-Dieskau Edition

- Vol. 1: **Schubert**, Winterreise; Barenboim (1979)
 Vol. 2: **Schubert**, Die schöne Müllerin u. a.; Moore (1966-69)
 Vol. 3: **Schubert**, Schwanengesang u. a.; Moore (1966-72)
 Vol. 4: **Schubert**, Lieder; Demus (1961/65)
 Vol. 5: **Schumann**, Dichterliebe, Kerner-Lieder u. a.; Demus, Weissenborn (1957/65)
 Vol. 6: **Schumann**, Liederkreis, Myrthen u. a.; Demus (1960/65)
 Vol. 7: **Beethoven**, Lieder; Demus (1966)
 Vol. 8: **Liszt**, Lieder; Demus, Barenboim (1961-81)
 Vol. 9: **Brahms**, Vier ernste Gesänge; Lieder; Demus (1957/58)
 Vol. 10: **Wolf**, Mörike-Lieder; Richter (1973, live)
 Vol. 11: **Strauss**, Krämerspiegel; Lieder; Demus, Engel (1959/64)
 Vol. 12: **Pfitzner**, **Reger**, Lieder; Weissenborn, Demus (1958-72)
 Vol. 13: **Schoeck**, Lieder; Weber, Engel (1958/77)
 Vol. 14: **Debussy**, **Ravel**, **Ives**, Lieder (1958-75)
 Vol. 15: **Mahler**, **Reznicek**, **Busoni**, **Kempff**, **Busch**, **Walter**, **Mainardi**, Lieder (1959-64)
 Vol. 16: **Mahler**, Orchesterlieder; Kubelik, Böhm (1963/68)
 Vol. 17: **Bach**, **Buxtehude**, Kantaten; Richter, Gorvin (1957-69)
 Vol. 18: **Bach**, **Händel** u. a., Geistliche Arien (1958-78)
 Vol. 19: **Deutsche Opern-Arien** (1955-77)
 Vol. 20: **Italienische Opern-Arien** (1949-64)

alle Deutsche Grammophon
 komplette Edition: 20 CDs
 + Bonus-CD

Great Moments

- Der Opernsänger**
 (Wildschütz, Undine, Rinaldo, Figaro, Vespri Siciliani, Ballo, Don Carlo, Falstaff, Armer Heinrich u. a.); 1954-77
 - Der Konzertsänger**
 (Händel, Bach, Mendelssohn Bartholdy, Pfitzner); 1960-79
 - Der Liedsänger**
 (Telemann, Beethoven, Loewe, Wolf, Strauss); 1955/67 – EMI (3 CD)
- Lieder** (R. Franz, Th. F. Kirchner, Hiller, Jensen, Rubinstein, Wagner, Berlioz, Cornelius, Nietzsche, Weingartner, Ritter, Streicher, Raff, Eulenburg, Schillings, Schoeck, Wetzlar, Mattiesen, Pfitzner, Tiessen, Reger, Schreker, Debussy, Milhaud, Hindemith, Reutter, Fortner, Bartók, Blacher, Hauer, Schönberg, Webern, Apostel, Krenek, von Einem, Eisler, Dessau, Beck); Aribert Reimann, Klavier EMI 1970/71 (3 CD)

Literatur-Hinweise

Neunzig, Dietrich Fischer-Dieskau. Eine Biographie. DVA Stuttgart 1995 (320 Seiten)
Neu: Fischer-Dieskau, Die Welt des Gesangs. Metzler Stuttgart 1999 (280 Seiten)

Schluss-Szene aufgenommen habe. Das ist wirklich schwer, an der Grenze des Machbaren. Und ich hatte mir vorher alle möglichen Aufnahmen davon angehört. Selbst Karl Böhm hatte bei der Aufnahme in Hamburg, die ja halb live war, große Schwierigkeiten, die Balance so hinzukriegen, dass die Salome noch durchkam – und das bei Gwyneth Jones, die nun weiß Gott keine kleine Stimme hatte!

TV Doch abgesehen von diesem Sonderfall kann ich mir gut vorstellen, dass Solti überhaupt gerne das Orchester aufgedreht hat.

DFD Er wollte sich austoben und hat es getan. Und ich war damals noch ziemlich jung, ich hätte nicht gewagt, irgendetwas dagegen zu sagen. Außerdem waren viele Zufälle mit im Spiel. Zum Beispiel wurden neue Mikrophone und immer wieder neue Positionierungen ausprobiert. Und dann gab es ein neues Mischpult, wo lauter Regler dran waren, die man gar nicht brauchte – schön zum Angucken, aber nicht unbedingt notwendig. Wie unberechenbar die Aufnahmetechnik sein konnte, hören Sie zum Beispiel beim „Parsifal“: Zu Beginn meiner ersten Szene bin ich ausreichend präsent zu hören, aber im Verlauf des Stücks wird es immer weniger. Im dritten Akt bin ich dann ganz weit weg. Und dabei hatten wir immer dieselbe Position vor dem Mikrofon.

TV Ich dachte, auf diesen Planquadraten der „Sonic Stage“ hätte man sich unentwegt bewegen müssen: Von B 7 nach D 3 und so weiter ...

DFD Bei einem statuarischen Werk wie „Parsifal“ hatten wir feste Positionen. Aber bei anderen Stücken sollte eine Art von Bühnen-Aktion simuliert werden, das stimmt. Am schlimmsten war es beim „Falstaff“, den das Decca-Team im Auftrag von CBS produzierte. Da mussten wir zwischen den Mikrofonen hin und herlaufen, als würden wir auf der Bühne agieren. Mit dem Resultat, dass wir akustisch selten im Focus waren.

TV Bernsteins „Falstaff“ – ist das Ihre Vorstellung davon, wie das Orchester in diesem Stück klingen sollte?

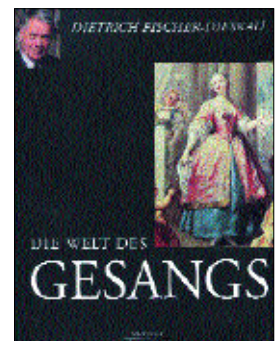
DFD Gar nicht. Bernstein übertreibt zum Schnellen wie zum Langsamen. Beides ist vielleicht wirksam, aber richtig ist es deshalb noch lange nicht. Man braucht sich nur Toscaninis Salzburger Aufnahme mit Mariano Stabile anzuhören, dann weiß man, wie die Tempi sein sollten.

TV Trotzdem liebe ich bei Bernsteins Aufnahme eines besonders: das Lautmalerische. Zum Beispiel die Stelle, wenn die Frauen über Falstaff sagen: „Er frisst, bis er platzt!“ Nirgendwo klingt das Orchester so beredt wie bei Bernstein.

DFD Dieses Lautmalerische bei Verdi hat Bernstein natürlich erfasst und seine Vorstellung davon aufs Orchester übertragen. Aber ob die Art der Ausführung ganz im Sinne des Erfinders ist, weiß ich nicht. Ich finde, man sollte nicht versuchen zu erweitern, was ohnehin schon in den Noten steht. Sondern lieber genau das tun, was vorgeschrieben ist.



„Don Giovanni“ in Prag: Fischer-Dieskau, Birgit Nilsson, Karl Böhm und Peter Schreier beim Abhören der Aufnahme.



Rechts: Mit Gerald Moore.
Unten: Mit seiner Frau Julia Varady in
„Arabella“ (München 1976).

TV Finden Sie es richtig, dass Studio-Aufnahmen an Live-Erlebnissen gemessen werden?

DFD Nein. Man erwartet ja auch nicht von einer Shakespeare-Verfilmung, dass sie wie eine Aufführung im Theater ist. Man kann es einfach nicht vergleichen. Mir hat die Arbeit im Studio immer viel Freude gemacht. Der große Reiz von Studio-Aufnahmen ist für mich das Analytische: Dass man etwas zu Stande bringen kann, was quasi künstlich ist, aber die „Natur“ wiedergeben soll. Zwei Dinge, die sich eigentlich widersprechen, die aber auf wunderbare Weise zusammentreffen können.

TV Nur ganz wenige Künstler der Plattengeschichte sind so umfangreich dokumentiert wie Sie. Gibt es trotzdem Lücken in der Diskographie?

DFD Oh, eine ganze Menge. Zum Beispiel fehlt die Hälfte des französischen Repertoires. Ich hätte gern mehr französische Oper gesungen, „Thais“ und „Hérodiade“ zum Beispiel, und gern mehr Lieder. Auch vom italienischen Repertoire fehlt mir einiges, „Simon Boccanegra“ vor allem. Dass „Wozzeck“, „Lulu“, „Doktor Faust“, „Mathis der Maler“ und „Palestrina“ auf CD existieren, freut mich bis heute.

TV Wieso kam es nicht zum Beckmesser in Sawallischs „Meistersinger“-Aufnahme?

DFD Ich hatte schon zugesagt, aber aus Gründen, die ich nicht mehr weiß, ging es dann nicht. Die Partie hätte mir sehr gefallen.

TV Waren Sie in Karajans „Ring“ ursprünglich auch als Wotan für „Walküre“ und „Siegfried“ vorgesehen?

DFD Nein. Und ich hätte wahrscheinlich auch abgelehnt, wenn er es mir angeboten hätte. Vor allem der Wanderer wäre wohl nicht gegangen. Dafür fehlte mir das stimmliche Kaliber, ich war ja ein heller, schlanker lyrischer Bariton.

TV Dafür haben Sie aber eine Menge dramatische Partien gesungen.



DFD Die habe ich mir erarbeitet, sagen wir's so. Denn ein schöner Oboen-Klang, den ich am Anfang hatte, musste erweitert werden. Ich musste mir die Resonanzräume erst erschließen, sozusagen auf Entdeckungsreise gehen.

Singen als Identitätsfindung

TV Welche Platten nehmen Sie mit auf die einsame Insel?

DFD Von Schubert die B-Dur-Sonate mit Schnabel, vielleicht auch Schuberts Neunte unter Furtwängler. Von Beethoven ... ja, da zögere ich schon. Das ist alles nicht so ganz das, weder bei den klassischen Aufnahmen noch bei den modernen. Am ehesten noch die Achte unter Toscanini. Überhaupt würde ich einiges von Toscanini mitnehmen, seine Wagner-Aufnahmen zum Beispiel. Vielleicht auch den „Lohengrin“ unter Kempe, die



kommt dem Ideal sehr nahe. Von Mozart eine Aufnahme mit Josef Krips, von Richard Strauss eine mit Karajan.

TV Wenn heute bestimmte Stücke ganz anders besetzt oder musiziert werden, heißt es immer als Argument: Ja, die Hörgewohnheiten haben sich halt geändert ...

DFD Und bestimmt nicht immer zum Besseren. Was ich am meisten beim heutigen Publikum vermisst, ist diese Obsession, diese gesunde Besessenheit beim Zuhören, die nicht vergleicht, sondern erlebt.

TV Muss man nicht aktives Zuhören genauso lernen wie alles andere auch? Elisabeth Schwarzkopf hat mir erzählt, es habe während ihrer Studienzeit an der Berliner Hochschule ein Seminar gegeben, wo nur Platten verglichen wurden, wo man lernte, auf die entscheidenden Details zu hören. Wo gibt es solche Veranstaltungen heute?

DFD Bei mir zum Beispiel. Und da spiele ich auch sehr oft die Platten von Elisabeth Schwarzkopf: Die „Mignon“-Lieder von Wolf oder ihre Schubert-Platte mit Edwin Fischer – das muss man von Zeit zu Zeit hören, damit die Maßstäbe gesetzt sind.

TV Und warum nicht auch an Hochschulen? Gerade heute, wo wir fast alles an Aufnahmen verfügbar haben?

DFD Das ist vielleicht der Punkt. Dieser immense Reichtum an unterschiedlichsten Interpretationen bedeutet vielleicht auch Überfluss. Und Überdross. Und führt bei jungen Sängern vielleicht dazu, dass sie sich sagen: Wozu soll ich mich da hineinknien – es ist ja schon alles da! Mir ging es irgendwann selbst so: Ich wollte kein Wiederholen des Immer-Gleichen, später war ich es satt, mich selbst zu imitieren. Das ist auch ein Grund, warum ich so plötzlich mit dem Singen aufgehört habe – abgesehen von konstitutionellen Schwächen, die zweifellos da waren. Ich war an einem Punkt, wo ich mir wünschte, über eine andere Stimme zu verfügen, um mich nicht wiederholen zu müssen.

TV Wessen Stimme hätten Sie sich gern geliehen?



DFD Ich hätte gern den Cello-Ton von Jacqueline du Pré gehabt, den Heldenenor des Lauritz Melchior oder die zarte Stimmgebung von Walther Ludwig, der in seiner ganzen Einstellung zum Singen freilich etwas engstirnig war; mit diesem Organ hätte man sehr viel mehr machen können.

TV Die Vorstellung: Was könnte man bloß mit dieser Stimme alles machen – ist es das, was Sie als Lehrer beflügelt?

DFD Ja, aber man kann nur anstoßen und nicht wirklich über alle Hürden hinweghelfen. Wir Sänger werden ja nie fertig. Das ist ein ewiges Lernen, bis zuletzt.

TV Bei vielen Künstlern habe ich den Eindruck, dass sie über ganz andere Kräfte verfügen, sobald sie Musik machen. Sie verlieren nicht Energie, sie gewinnen sie.

DFD Dafür ist der ältere Bruno Walter ein Beispiel. Sobald er musizierte, war er

wie umgewandelt – von einer Vitalität, die man bei einem Mann seines Alters kaum für möglich gehalten hätte.

TV Was bedeutet, dass man als Künstler im Berufsleben letztlich viel stärker und sicherer ist als „privat“?

DFD ... wenn man überhaupt ein Privatleben hat. Eigentlich sollte ein junger Sänger zunächst gar kein geregeltes Privatleben anstreben. Aber wer hat schon mit 25 die Erfahrung, dass er so etwas befolgt? Ich hätte ganz sicher die ersten 20 Berufsjahre allein bleiben müssen. Denn für meine Familie hatte ich wenig Zeit. Die Arbeit ging mir über alles. Das ist noch heute so, und bei meiner Frau ist es bestimmt nicht anders. Wir können beide nicht ohne unsere Arbeit sein.

TV Singen ist ein Beruf, der Seele und Geist und Körper vereint – etwas Ganzheitliches, wonach sich letztlich jeder Mensch sehnt.

DFD Wahrscheinlich werden wir dafür auch von vielen Menschen beneidet ... Es ist doch wunderbar, wenn man durch den Beruf lernt, ganz man selbst zu werden. Das kann bei Sängern sehr früh passieren: Man hat durch die Stimme eine Orientierung, ist quasi schon auf dem richtigen Gleis.

TV Singen als Identitätsfindung?

DFD Ja. Wenn das nicht stattfindet, läuft die Stimme Gefahr, Schaden zu nehmen. Sänger, die lange singen wollen, können nichts Besseres tun als lernen, ganz sie selbst zu sein. □

Der Dirigent Fischer-Dieskau bei einer Probe in der Kölner Philharmonie.