

Der schöne Gesang und die gedeutete Dichtung

Über den Vortragsstil Dietrich Fischer-Dieskau

Eine Anleitung, ja eine Aufforderung zum kritischen Schallplattenhören - zugleich auch eine detaillierte Demonstration - möchten wir diesen Beitrag unseres Mitarbeiters nennen. Da wir sicher sind, daß die eine oder andere brisante Formulierung Verärgerung und Widerspruch hervorrufen wird, könnten wir ihr vorsorglich vielleicht dadurch ein Ventil verschaffen, indem wir die Frage aufwerfen, ob das, was hier als Qualitätsgefälle erscheint, nicht doch letzten Endes ein hochinteressantes Kapitel Entwicklungsgeschichte des Liedgesangs genannt werden muß.

„Glauben Sie, daß der Liederabend wieder eine Chance bei uns hat?“, fragte ich Dietrich Fischer-Dieskau, als wir über die Tatsache sprachen, daß das Interesse am traditionellen Liederabend allgemein nachgelassen habe. — „Daß Sie formulieren: ‚wieder‘ ist sympathisch oder besser: es trifft den Kern, da ich von der Bedeutung des Liederabends in der Zukunft überzeugt bin.“ Allerdings, so fügte Fischer-Dieskau hinzu, wird es ein Liederabend sein, der nicht im Potpourri-Stil, sondern möglichst nach übergeordneten Begriffen oder in Zyklen gewählt wird. — Analog, wie ich meinte, der Beobachtung, daß in den Kammermusikabenden die Sonaten, nicht mehr die Ansammlung verschiedener kleinerer Piecen zieht. In jener Einschränkung, die der Sänger machte, ist eine weitere Bedingung für die guten Chancen des Liederabends enthalten, eine Bedingung, die Fischer-Dieskau wie wenige neben ihm erkannt und bereits erfüllt hat — oder bei der er im Detail noch um die ideale Erfüllung ringt. Sie lautet: die Aufwertung des Liedvortrages vom Sinn des gesungenen Wortes her. Der schöne Gesang allein wird nicht mehr verlangen — wenigstens nicht bei Freun-

den der Liedkunst im kammermusikalischen Rahmen und Geist. Der durchdachte Gesang, die mit stimmlichen Mitteln neu interpretierte Deutung eines Textes, die der Komponist bereits vorgenommen, aber für die weitere Realisierung frei gelassen hat — dieser deklamierte Gesang wird morgen, wenn nicht schon heute entscheiden, ob der Hörer Lieder gern hört oder nicht.

Wie gravierend der Wandel des Vortragsstils in dieser Hinsicht bereits verwirklicht wurde, zeigt ein Vergleich mit oft faszinierender oder auch erschütternder Prägnanz und Präzision. Wenn wir Schlusnus, Souzay, Prey und Fischer-Dieskau nacheinander ein Lied singen hören, wird uns klar, was sich vollzieht. Schlusnus zeigt das gestrige Extrem des puren Gesangs, Fischer-Dieskau ist in der Bindung an das Wort, d. h. an die Bedeutung des Wortes, von allen Sängern am weitesten gegangen — so weit übrigens, daß verschiedene Kritiker erschrocken behauptet haben, hier werde die Musik, die Melodie, die Gesangsstimme zurückgedrängt zugunsten der sprachlichen oder gedanklichen Gestaltung. In einer Oper, in der die dramatische Situation die „gesprochene“ Wahrheit manchmal herausfordert zuungunsten des melodischen Schönklanges — sagen wir in der „Elektra“ von Richard Strauss —, sind andere Grundsätze, freilich nicht Gesetze, wirksam als beim Lied. Der Ausgangspunkt müßte gleich sein, will man nicht Vokalisieren singen.

Das erste Beispiel: Schuberts Lied „Die Stadt“ wird von Schlusnus leise, aber ohne „Geheimnis“ lediglich gesungen, ja im Verhältnis zu anderen Vorträgen ausgesprochen langweilig „abgesungen“. Die Vokale wurden charakteristisch lang ausgehalten, die Dynamik beschnitten, das „Liebste verlorn“ am Ende sentimental-schmerzlich und fast manieristisch betont, es fällt eigenartig aus dem zuvor recht zaghaften und unprofiliierten Gesang heraus. Fischer-Dieskau nimmt dieses Lied langsamer als Schlusnus — der wiederum bei anderen Liedern doppelt so langsam singen konnte wie Fischer-Dieskau —; er deutet sofort den Stimmungs-Hintergrund des Liedes, indem er das „erscheint“ in der ersten Zeile des Gedichts verklärt nimmt, charakterisierend singt. Das „verlor“ wird auftaktig, die erste

Silbe kurz gewählt, so daß nicht stimmliches Gleichmaß, sondern sinngemäßer Ausdruck dominiert.

Das ganze Lied ist bei Fischer-Dieskau eine Vision, ist also mehr als Stimmungskunst, wird mit solchen Formulierungs- oder Interpretations-Details plötzlich spannend, ohne deshalb vordergründigen „Kitzel“ zu erzeugen. Man hört zu, weil mehr als die schöne Linie zu vernehmen ist.

Bei Hermann Prey höre ich bei diesem Lied weg. Er bringt einen eigenartig weinerlichen Ausdruck hinein, verhaucht die Stimme, dachte wohl, so das Irisierende zu erzielen. Er akzentuiert freilich weniger als Fischer-Dieskau, hält die Linien dynamisch schmaler, färbt am Ende aber dramatisch-dunkel ein, ohne dabei ein aufdringliches Pathos vermeiden zu können. Der Ausdruck wirkt beabsichtigt, so daß die Melodie noch als Hauptsache schwingt.

Ein anderes Schubert-Lied: „Das Fischer-mädchen“. Hier ist Prey am schnellsten, aber wieder absichtsvoll naiv. Dabei gelingt ihm die Koloratur sehr zart, nur der Schlenker auf „Perle“ nicht. Er singt einschmeichelnd, überakzentuiert nie. Aber das „Hand in Hand“, das Fischer-Dieskau schärfer herausholt in der Wiederholung, gerät Prey unangenehm gefühlig. Souzay wirkt dagegen harmlos-nett und unverbindlich, wobei die Betonungen recht willkürlich gesetzt werden („vertraust“ — „dóch sorglos“). Schlusnus benötigt für das Lied, das Prey mit 1:50 Minuten schafft, ganze zweieinhalb Minuten. Und wie er das Lied förmlich leiert, ist es traurig zu nennen — nie hätte ich gewagt, so zu formulieren, wäre ich nicht bei dem unmittelbaren Vergleich der Wiedergaben dazu gezwungen gewesen. Da schwelgt es unangebracht romantisch und retardiert sich am Ende zu Tode. Betont wird, wie die Melodie es nahelegen könnte, der Text es jedoch kaum erlaubt. Man spürt, daß Schlusnus nur die Melodie im Kopfe hat, nichts aber vom Text — er hätte das als Vokalise nicht besser, ja doch: viel sinnreicher vortragen können.

Und Fischer-Dieskau? Er ist zunächst dynamisch reicher als alle anderen, in der zweiten Zeile typisch „dem Worte hörig“, ist verführerisch beim „fürchte dich nicht zu sehr“ mit einer Ausweichung zum „Spre-



chen" hin bei „fürchte“. Sofort erhält dieses eine Wort eine neue Beleuchtung, einen ironischen Hauch. Und der Hörer wird angehalten, nicht nur die Melodie zu hören. Beispielsweise auch die Harmonie, die ja gerade hier kräftig moduliert hatte und dort „untergeht“, wo der Sänger seine Melodie singt, als sei nichts geschehen, als sei nicht anders auszudrücken als bei derselben Stelle eine Strophe zuvor. So wird bei Fischer-Dieskau aus dem Lied nicht nur eine Wiederholung von Melodien, sondern eine Geschichte, die uns angehen soll, die wir miterleben. Ich meine, daß Schubert genau das gewollt hat. Wenn man einen Tenor, etwa Walther Ludwig, mit diesem Lied hört, findet man die Bestätigung, denn er denkt nur an „Stimme“.

Noch ein Pendant zur „Stadt“, nämlich das Lied „Atlas“: Wieder werden von Schubert die „Melodien“ letzten Endes vermieden. Viele Passagen erklingen wie in der „Stadt“ auf einem Ton, nur rhythmisch differenziert. Auch zerlegte Dreiklänge sind nicht unbedingt melodisch zu werten. Wer da nicht das Wort dominieren ließe, mißverstände Schubert. Denn wenn er schon die melodische Linie auf das Minimum reduziert, dann will er das Wort im Vordergrund wissen, mitgedeutet von den Harmonien, die das Klavier hinzufügt. Auch eine musikalische Deklamation wie zu Beginn des „Atlas“ verlangt nach der Wortgestaltung, nicht nach purem Singen. Und da ist wieder der bezeichnende Unterschied zwischen Schlusnus und Fischer-Dieskau: Schlusnus hat dieses Stück viel langsamer genommen als Fischer-Dieskau und nur die Noten gesungen. Larmoyanz macht sich breit. Er weiß nichts mit dem doch wirklich nicht niedlichen Text anzufangen: „Ich unglückseliger Atlas, eine Welt, die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen.“ Und das „die ganze Welt muß ich tragen“ klingt genau so, als sänge er „das schönste Wetter ist heute“. Natürlich singt er rhythmisch genau das „du hast es ja gewollt“, wobei das „hast“ zu einem langgezogenen „haaast“ wird. Dem entging Fischer-Dieskau, indem er das Tempo anzog und diese rhythmischen Werte minimal verkürzte, wobei dieser Eindruck auch nur dadurch entstand, weil er schärfer deklamierte. Aber zugleich glaubwürdiger, was

ausschlaggebend ist. Während aber Schlusnus das „brechen will mir das Herz“ voneinander absetzte und staccato vortrug, um Dramatik zu suggerieren, singt Fischer-Dieskau gerade an dieser Stelle melodisch, weil eine Melodie vorhanden ist und der Ausdruck eben im Verein von Melodie und Wort gesteigert wird. Dafür betont er auch das „glücklich“ auf der ersten Silbe markant. Wenn Fischer-Dieskau an solchen Stellen manchmal auch in Bedrängnis gerät, weil die Notenwerte, die er ja in etwa einhalten will, mit dem Ausdruck des Wortes, der Dramatik, die Kürze fordert, nicht übereingehen wollen, so ist doch keine falsche Pathetik zu spüren.

Prey will allerdings noch dramatischer sein, ohne den weichen Klang der Stimme aufzugeben. Souzay hingegen singt am langsamsten von allen, genau doppelt so langsam wie Prey und Fischer-Dieskau, balladesk breit, nur auf Musik gestellt, aber sentimental und ohne inneren Bezug zum Text. Nichts mehr von Bitterkeit, nichts von bohrendem Schmerz, wie er in Fischer-Dieskaus letztem Ausbruch bei „Welt der Schmerzen“ peinigend, aber legitim deutlich mit dem geforderten dreifachen forte auf uns eindringt. Freilich, auch bei Fischer-Dieskau gibt es Passagen, die mit einer gewissen Forcierung erscheinen, die nicht begründet ist, oder mit winzigen Sentimentalisten, die unverständlich wirken und anders gemeint sein dürften als sie in der Praxis auftreten, weil sich da eine Diskrepanz zwischen Melodie und zu scharfem Crescendo bzw. Decrescendo einstellt. Aber das hat nichts mit der wortnahen Darstellung zu tun. Wenn Fischer-Dieskau sozusagen absolute Musik singt, weil der Stil ein anderes Verhältnis zum Wort verlangt, hört man den Wohlklang einer Stimme, die ihn ja par excellence in sich trägt — aber nicht als Selbstzweck, eher schon im Sinne der instrumentalen Vordringlichkeit gegenüber dem Wort. Ich denke da an eine Aufnahme mit François Couperins „Leçons de Ténèbres“, an die „Klage Jeremia des Propheten“. Auch hier wird Schmerz gesungen, aber in einer musikalisch strengeren Form, mit einer ausgesprochen instrumentalen Führung der Singstimme. Man merkt es an den Koloraturen, die nun bei Fischer-Dieskau rein instrumen-

tal gewertet und doch vokal schwingend vortragen werden, ohne deshalb also bloßer Zierat zu sein. Die Triller klingen ebenfalls nicht einfach instrumental, werden stellensweise mit Ausdruck „aufgeladen“, die „Tränentriller“ sogar dynamisch fast zu stark, wenn sie auch die musikalische Linie nie sprengen. Und dort, wo es zu einer Art Vokalise kommt, beim Vortrag der einzelnen Buchstaben (Alpha, Beth, Ghimel . . .), haben wir nicht nur den vollkommenen Gesang, sondern mit der Variabilität der Dynamik eine Lebendigkeit, die andeutet, was Fischer-Dieskaus Gesang ausmacht: die Ergänzung der Musikalität durch Geist. Allein die stilstrenge Atemführung bei diesen so ausdrucksreich gesungenen Passagen der Buchstaben ist ein Kapitel für sich, das alle die Lügen straft, die da eine Beschneidung des Musikalischen im sängerischen Vortrag fürchten. Da Fischer-Dieskau bei diesem Werk auch auf dynamisch allzu heftige Varianten verzichtet, sind jene Sentimentalisten, die manchmal mit dem Text übereingehen mögen, hier völlig verschwunden. Bei diesem Werk könnte man studieren, wie Fischer-Dieskau es fertigbringt, mit der Stimme zu charakterisieren. Er braucht die musikalische, melodische Linienführung nicht zu ignorieren, um das Wort verständlich zu machen, da er eben mit den Möglichkeiten der Stimme so charakterisiert, daß dem Dichter wie dem Musiker entsprochen wird. Und wenn man diese Tatsache über einen ganzen Abend hin erkennt, der auch geistig einen Bogen spannt, findet der Lieder-Abend in der Tat ein neues, entscheidendes Gewicht in geistig-musikalischer Gestaltung.

Zum Vergleich wurden folgende Platten herangezogen:

Dietrich Fischer-Dieskau: Elec STE 91 204

Walther Ludwig: DGG 138 034

Hermann Prey: Dec SXL 21 071-B

Heinrich Schlusnus: Dec HD 16

Gérard Souzay: Phil 835 280 AY