

ORDEN POUR LE MÉRITE  
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

VIERUNDZWANZIGSTER BAND  
1993 – 1994

VERLAG LAMBERT SCHNEIDER · GERLINGEN

REDE VON  
DIETRICH FISCHER-DIESKAU

## DIETRICH FISCHER-DIESKAU

### WELCHE FREIRÄUME HAT DER MUSIKALISCHE INTERPRET?

---

Immer wieder ist darüber zu staunen, wie wenige Menschen beim Anhören eines Musikstücks darüber nachdenken, welche nur engen Freiräume dem zur Verfügung stehen, der sich als Wiedergebender vor dem Publikum produziert.

Zwar ist ein Interpret, mittelbar als Regisseur oder Dirigent, unmittelbar als Schauspieler, Sänger oder Instrumentalist dazu gezwungen, sich, ob nun selbtherrlich oder nicht, zwischen Werk und hörendes Publikum zu drängen. Aber kommen diese Vermittler ohne das Werk aus? Regisseure ohne Bühnenstück, fuchtelnde Dirigenten ohne den nachfolgenden Klang würden uns eher zum Lachen bringen.

Also wäre mit Strawinsky festzustellen: »Der Begriff Interpretation umschließt die Grenzen, die dem Ausführenden auferlegt sind oder die er sich selbst bei seiner Ausübung auferlegt, um die Musik dem Hörer zu vermitteln«. So steht es in der »Musikalischen Poetik« von 1960. Ich würde hinzufügen wollen, daß das Werk, je bedeutender es ist, um so schärfer umrissen die Grenzen jener Freiräume angibt.

Der Konflikt der beiden Prinzipien Ausführung und Interpretation ist die Quelle vieler Irrtümer, Sünden, Mißverständnisse, die die zu-

treffende Übermittlung der musikalischen Botschaft verfälschen können. Zwischen einem Ausführenden und einem Interpreten besteht ein natürlicher Unterschied, den ich eher als ethisch denn als ästhetisch bezeichnen würde und der eine Gewissensfrage aufwirft.

Theoretisch kann von dem Ausführenden nur eine nüchterne Übermittlung des Notentextes erwartet werden, während vom Interpreten darüber hinaus eine gleichsam verliebte Hingabe zu fordern ist. Aber das ist nicht etwa gleichbedeutend mit einem Zusammentreffen von Ausführung und Absicht des Komponisten.

Diese Absicht ist in der vorausgegangenen Arbeit des Autors enthalten, die er leistete, indem er einen Extrakt zog aus der Bewältigung der Antinomien des Lebens. Inwieweit ihm geglückt ist, sie wirklich zu bewältigen und ihnen zum Trotz dem Leben gegenüber geöffnet zu bleiben, drückt sich in seinem Werk aus. Um das Werk aus den widerstrebendsten Empfindungen herauszukristallisieren, muß er sich auf bestimmte Grenzen und Gesetze zurückziehen. Erst dann wird das Werk so viel Plastizität erlangen, daß es in Noten (oder welchen Zeichen auch immer) aufgeschrieben werden kann, aus denen die Interpreten später ihre Anregungen empfangen. Also durchläuft der Komponist als erster einen Prozeß der Beschränkungen und schafft damit eine Gesetzmäßigkeit, die der Interpret anzuerkennen hat.

Worum handelt es sich bei der Absicht in einem Werk? Selbst, wenn es das Glück einem Interpreten, wie mir ziemlich häufig, vergönnt, mit dem Komponisten gemeinsam eine Aufführung vorzubereiten oder ins Aufnahmestudio zu gehen, erschöpft sich der Sinngehalt eines Werkes nie bei einer einzigen klanglichen Realisation. Das ist mir mit Witold Lutoslawski ebenso ergangen wie mit Frank Martin, Hans Werner Henze, Aribert Reimann oder Benjamin Britten. Musik kann immer nur im einzelnen Augenblick existieren, Interpretation gleicht einem Beispiel, einem Postulat. Werk und Ausführung fallen höchstens im Film oder bei elektronischer Musik zusammen, wo eine Wiedergabe der anderen aufs Haar gleicht. Natürlich hat die Ambivalenz denkbarer musikalischer Wiedergaben Konsequenzen, von denen hier einige skizziert werden sollen.

Ich konnte mich niemals ohne jeden Abstrich auf eine festgelegte Interpretation berufen. Ein Werk von neuem in Angriff nehmen, hieß immer auch, es ein weiteres Mal ändern. Und solche Änderungen sind deshalb unvermeidlich, weil Interpretation stets Augenblickscharakter besitzt. Wenn sie überhaupt stimmt, dann hier und jetzt. Sich aufs neue einfühlen, mit dem Werk zu leben, ruft einen äußerst produktiven Zustand hervor. Es wird eine Vorstellung vom Werk geschaffen, die durch den gesamten Prozeß der Wiedergabe erhalten bleiben müßte.

Aber es gibt eine Interpretation für und gegen das Werk. So griffen in der Vergangenheit etwa Dirigenten wie Richard Strauss im Falle des Mozartschen »Idomeneo« in die Struktur und orchestrale Machart eines Werkes ein, um das Werk für die Gegenwart »zu retten«. Nicht immer geschahen solche Änderungen von Partituren uneitel und ohne Willkür, mit dem strengsten Willen, dem Werk zu helfen, wie das bei Gustav Mahler der Fall war, der in Schumanns Symphonien zu erkennen glaubte, wo die in den Noten festgelegte Instrumentation unvollkommen, will sagen zu dickflüssig oder Hauptstimmen abdeckend, und mit dem Recht seiner podiumserfahrenen Ohren zu ändern sei.

Aber da fängt natürlich der Boden bereits zu schwanken an! Die Epoche freizügiger Behandlung von Partiturtextrn durch Dirigenten, wie dies im 19. Jahrhundert selbstverständlich war, ging in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Ende. Selbst die erwähnten Symphonien von Robert Schumann werden heute »original« wiedergegeben, weil die Wissenschaft ihre Instrumentation als wichtige Vorstufe für den »Mischklang« des Wagner-Orchesters erkannt zu haben meint. Geblieben sind die »Striche« in den Bühnenwerken, für die aber in der Regel nicht die Dirigenten allein verantwortlich gemacht werden können. Gibt es eine Norm, nach der die »Richtigkeit« des Hingeschriebenen bemessen werden könnte? Steckt hinter Ungeschicklichkeiten des Autors nicht vielleicht eine Absicht?

Noch um 1930 riefen die Auseinandersetzungen um die Stellung des Interpreten gegenüber dem Werk kontroverse Meinungen hervor. In der Zeitschrift »Pult und Taktstock« wurde 1926 immerhin die

Anregung zur Diskussion gestellt, Aufführungen dem Schutz der öffentlichen Rechtsprechung zu unterstellen und entstellende Wiedergaben gerichtlich verfolgen zu lassen. Auch in Hans Pfitzners Schriften von 1926/1929 und in den Aufzeichnungen von Wilhelm Furtwängler schlagen sich die Auseinandersetzungen nieder. Gerade Furtwängler, der sich selbst als Komponist in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehen sah, hat mit diesem Problem gerungen, wie seine zahlreichen Essays bezeugen. Als Hans Swarowsky seinen Artikel »Wahrung der Gestalt« schrieb, war die Entwicklung hin zur notengetreuen Wiedergabe gerade erst abgeschlossen.

Nach 1960 begegnen uns zahlreiche Wiedergabeversionen, die spürbar von dem Wunsch nach klarer Präsentation des Notentextes, Texttreue und Erfüllung stilistischer Anforderungen geprägt sind. Sie lassen aber auch – und das ist der Pferdefuß dieser Entwicklung – jegliches persönlichkeitsgeprägte Exponieren bei der Interpretation eines Werks vermissen. Diese Versionen haben einerseits den Vorteil, vor allem für die Musikkritik unangreifbar zu sein, und zugleich den Nachteil, daß sie sich voneinander kaum abheben. Es ist nicht anzunehmen, daß ihnen die Zukunft der Musikpflege gehört.

Für den Singenden muß es immer wieder darum gehen, mit der vom Komponisten vorgegebenen Wertigkeit »parole-musica« fertig zu werden. Dabei kam es darauf an, nicht stereotyp abzuwägen, welches Element möglicherweise zu bevorzugen sei, sondern die von Werk zu Werk differierenden Absichten des Komponisten herauszuspüren und sie mit der Zeit gleichsam unwillkürlich zu befolgen. Dabei mußte vor allem einmal der Musik wie in jeder gesanglichen Äußerung ihr Hauptrecht gesichert werden.

Im Gesang tritt aber ein irritierendes und doch sehr wesentliches Element hinzu. Für den Sänger ebenso wie für den, der ihn spielend oder dirigierend begleitet, ist es schwierig, die individuelle Charakteristik einer Stimme, des sängerischen Naturells, in die Selektion künstlerischer Gestaltungsmittel einzubeziehen. Denn natürlich gibt es Sänger mit vorwiegend kantabler und solche mit deklamatorischer Stimmveranlagung.

So wie der Weg eines Kindes zu durchlaufen und aus Tasten, Sehen und Hören ein Weltbild zu gewinnen war, so muß sich der Singende immer wieder sein eigenes Klangbild erobern. Bei vielen mag es lange dauern, ehe dem Ohr wirklich erkennbar wird, worin die ureigenen Möglichkeiten bestehen. Erst das Mysterium der Vorstellung vom Klang führt das Kind zur Sprache, und der Singende wird nur dann auf seinem langen Weg durch alle Klippen stimmlicher Art sicher geführt, wenn sich ihm sein ideales Klangbild bewußt erschließt, über alle Konstitutionsschwankungen und Verschleißerscheinungen hinaus. Bevor der Sänger seinen Mund zum Singen öffnet, sollte er den zu erzielenden Klang bereits imaginiert haben.

Der Motor des Veränderns steht bei den Musikvermittlern nicht still. Täte er es, so stünde auch die künstlerische Produktivität des Ausführenden still. Dafür wären viele Begründungen anzuführen: Das Reifen, das Sich-Setzen der Werke, womit gewöhnlich gemeint ist, daß der Interpret immer tiefer in den Kontext eindringt, in das Umfeld eines Stückes und die Art, wie es gemacht ist. Ganz zu schweigen von der wechselhaften Rezeption musikalischer Stile durch das Publikum. Wer also von gesungener Interpretation spricht, meint eine Fülle von Momentaufnahmen. Eine aus Hunderten von Takes zusammengestückelte Studioproduktion ist in diesem Sinne ebenso eine temporäre Bestandsaufnahme wie ein Live-Mitschnitt, bei dem es ja die Möglichkeit kollagierenden Zusammenfügens nicht gibt, oder auch wie die Hinweise eines Sängers an die Nachwuchsgeneration. Auch bei ihnen handelt es sich um einen momentanen Stand von Einsichten und Ansichten, um gegenwärtiges Können und gegenwärtigen Kunstverstand. Als ich 1948 meine erste Aufnahme der »Winterreise« Franz Schuberts machte, war mir der Blick auf das übrige Werk des Komponisten noch weitgehend verschlossen.

Es läßt sich also wohl festhalten: Interpretation ist Ausschnitt aus einem fortlaufenden Geschehen. Und sie stellt deshalb eine Annäherung dar, deren Einswerden mit dem Werk letztlich relativ bleibt.

Der schöpferische Impuls beim Interpretieren setzt aber nicht erst

beim Finden von Tempo, Agogik und Dynamik ein. Es braucht ihn schon, um Sprache in Gesang zu verwandeln, und wir können hier nur andeuten, was dazu getan werden kann. Wie verschmelzen Singen und Sprechen miteinander auf ideale Weise? Beide bedient der Atem, und ihn richtig zu behandeln, bedeutet auch, daß alle Akzente, auch etwa solche maßloser Leidenschaft an Opernhöhepunkten, aus der überlegenen Ruhe eines geregelten Luftstromes gestaltet werden sollten. Nur so wird vermieden werden können, was in den Regiekünsten unserer heutigen Inszenatoren gerne zugelassen wird: sich zu überschreien oder die Stimme aufzurauen.

Nun verläuft das psychophysische Geschehen des Singens in einem Kreislauf, dessen Aufbau sich der Forschung erst in Ansätzen enthüllt hat. Das motorische Zusammenwirken aller Funktionen beim singenden, sprechenden, gehenden, vor allem atmenden Menschen ist uns in seiner gelenkten Harmonie eigentlich noch durchaus rätselhaft. Kommt hier ein Wille zum Zuge, der nur wirken und auftrumpfen will, so mag daraus durchaus eine momentane Steigerung des Eindrucks resultieren. Aber meist zieht sie radikale Störung nach sich. Im Singen müssen die Kräfte ausbalanciert werden, muß sich das Tun auch hingeben können, sollte das Passive im Aktiven möglich sein, müssen die »zweierlei Gnaden« des Ein- und Ausatmens aus Goethes »West-östlichem Divan« bestimmend bleiben.

Mit den Jahren ist mir klar geworden, daß dies für alle Lebensvorgänge Geltung hat, daß sich das Singen zum Gleichnis des Lebens überhaupt vertiefen kann. Der Bewegung des Atmens, der jeweiligen Stellung des Kehlkopfs, der Arbeit des Zwerchfells, die sich immer neu herstellt, konnte als einer notwendigen und unbewußt gewordenen Voraussetzung vertraut werden. Nun – eine solche Selbstverständlichkeit ließe sich auch dort erreichen, wo künstlerisch gestaltet wird. Geht einer noch so konzis vor, so sollte nicht alles »strategisch« festgelegt werden: niemand muß spüren, wie etwas zustande gekommen ist.

Nehmen wir den Idealzustand an, der Interpret sei frei von allem Störenden in sich und aus seiner Umgebung, so muß er etwas produzieren, was der Komponist ihm kaum vorgeben kann: Spontaneität,

mit der er eben nicht nur wiederholt. Dazu darf man sich an Aristoteles erinnern, für den ein »Flötenspieler im Halbschlaf« die denkbar naheliegendste Verkörperung des Künstlers bedeutete. Freilich bleiben die Probleme, über die er ein Leben lang nachgedacht hat, auf seiner Tagesordnung, ja, sie fangen erst mit zunehmender Reife an, sich ihm wirklich zu klären. Er weiß, um mit Picasso zu reden, daß es sehr lange dauert, jung zu werden.

Alle gewonnene Fertigkeit dient nicht sich selbst, sondern ist dazu da, eine der Voraussetzungen für den zutreffenden Vortrag, für den warmen und zugleich schönen, maßvollen Ausdruck der Empfindung zu bilden. Mit Clara Schumann sollten wir danach suchen, uns nicht im Flüstern oder Donnern zu erschöpfen. Es hat berühmte Dirigenten gegeben, die das ganze »Deutsche Requiem« von Brahms im *pianissimo* heruntersäuselten und glaubten, damit etwas dem Stück Dienliches vollbracht zu haben. Weit verbreitet ist der Irrglaube bei denen, die singen, daß im Kampf um die Palme *fortissimo* zu singen das Erstrebenswerteste sei. Extreme Lautstärkegrade tun nicht not, um eine lebendige, erregende Wiedergabe zu schaffen. Im Gegenteil: Die bewegte Mitte sichert uns die Balance zwischen Zuviel und Zuwenig. Ähnlich verhält es sich mit der Agogik, die Artur Schnabel im Sinn hatte, als er postulierte, ein Interpret unternehme »eine freie Wanderung auf festem Grund«. Was einer erreicht hat, wartet darauf, durch den Klang erhellt zu werden. Mit ihm soll das, was zwischen den Noten steht, und das ist nach Gustav Mahler das Wesentliche, aus dem Schweigen befreit werden, zugleich aber auch das, was notiert ist, unverletzt daraus hervorgehen. Dazu ist vieles gefordert: Geist, Phantasie, Sensibilität, Disziplin und ein gesundes Mißtrauen gegen mögliche Zur-Schau-Stellung.

Es ist nun zu fragen, woher die verbreitete und vielfach berechtigte Skepsis gegen die »nachsöpferische« Interpretation stammt. Natürlich würden heute die Übertriebenheiten mancher Musiker von einst, die willkürlichen *rubati* aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die allerorten angebrachten *portamenti* und vieles andere nur noch entrüstetes Gelächter auf sich ziehen. Es kommt aber noch ein weiteres hinzu, daß – anders als in der Zeit des Aufkommens von

Konzerten – es heute verbreitet die Befürchtung gibt, einem Interpreten, der denkt, müsse das Wesentliche seiner Leistung, das Unbewußte nämlich, verlorengehen. Ein unziemlicher Vorwurf, den man einst auch Gellert und Gottsched machte, als sie über neue Formen dramatischer Darstellung nachdachten. Damals spottete man, sie zerstückelten die Intensität des Gefühls, indem sie es reflektierten.

Dies läuft auf den kritischen Kontext einer verbreiteten, durch die Plattenindustrie fleißig geförderten Verteidigung von glattem, unpersönlichem Perfektionismus hinaus. Was im Ablauf einer musikalischen Interpretation einander an Phänomenen folgt, sollte nie als zufällig zusammengekommen empfunden werden. Im Gegenteil: Künstlerische Organisation ist gefragt. Wer also den Intellekt gesangsfeindlich schilt, verachtet ein sicher geleitetes Vorgehen, das über den Durchschnitt routinierter Imitation hinauswill.

Soll jener Moment der Verzauberung, der die Wiedergeburt eines Werks vor vielen Hörern zustandebringt und das Publikum zu einer verstehenden Gemeinschaft umformt, uns endgültig verloren gehen? Das geschähe, wenn wir das Greif- und Meßbare zum alleinigen Maßstab machten und es vom Gesetz des Konsums sanktionieren ließen. Das Kunstwerk entzieht sich dem leise. Ein Glücksergebnis stimmiger Wiedergabe kann man nicht wollen, denn es handelt sich um ein Ingenium des Hervorbringens, das willenlos und ursprünglich geschieht. Zum Künstler gehört dennoch ein Anteil von Wissen, der zwar im Augenblick der Interpretation vergessen werden darf, der aber bei der Erarbeitung unverzichtbar bleibt.

Musik kann erst dann wiedergegeben werden, wenn sie in ihren immanenten Stimmigkeiten oder Unstimmigkeiten wahrgenommen und geprüft wurde. Manche Interpreten vergeuden ihre Zeit damit, zwar wohlvorbereitete, aber schlackenlose Unterhaltung zu liefern, also dem Zeitgeist in den internationalen Musikzentren zu dienen. Aus ihren Interpretationen scheint der Prozeß des Werdens oft wie ausgeklammert – jenes den Werken immer neu zu entlockende Wachsen, das dem Hörer ein verpacktes Endresultat vorenthält. Das Kunstwerk soll sich nicht in Einzelheiten zerfasern, aber auch nicht im Unverbindlichen aufgehen. Jeglicher Schematismus ist der Ober-

flächlichkeit verdächtig. Übrigens gehört zu solchen automatischen Denkschranken auch die weithin akzeptierte Trennung des Liedsängers von dem in der Oper. Junge Talente schlagen solche Beschränkungen zum Glück immer öfter in den Wind, obwohl sie um die Gefahren wissen, auf der Bühne im Repertoire-Betrieb überbeansprucht zu werden. Das Studium von Opernpartien reichert die Ausdrucksskala des reinen Konzertsängers an, es mehrt auch seine Kraftreserven. Dem Opernsänger wiederum geht beim Studium der Lieder eine Welt von gesangstechnischen Aufgaben auf, die er auf der Bühne nicht hätte ahnen können. Ein Rangunterschied ist für den Unterricht abzulehnen. Denn beide, der Operndarsteller und der Liedgestalter, sind allzu oft vergeblich gefordert, den Klang der menschlichen Stimme in Text und Musik zu bewahren und zu bewähren, sich vom Hemmungslosen wie vom Nüchternen gleich weit zu entfernen.

Wer hier resigniert, scheint von der Erfahrung des Kulturlebens unserer Zeit bestätigt zu werden. Derart umfassend und alles durchdringend herrschte verzerrende Parodie noch nie. Kunst darf auf Schönheit verzichten, Musik braucht ein Gefühl nicht auszudrücken, ein Drama scheut den Zusammenhang, eine Theater-Aufführung kümmert sich nicht mehr um den Stil oder Wortlaut des Werkes. Begriffe werden vertauscht, Grenzen verwischt, das Gültige verneint. Auf solchem Humus konnte in den vergangenen hundert Jahren gedeihen, was sich fälschlich »nachsöpferisch« nennt, mit samt allen seinen Auswüchsen.

Der Musiker steht in einem sich ständig verändernden Spannungsfeld von ästhetischen Voraussetzungen, von vokalen wie instrumentalen Gesetzmäßigkeiten und der persönlichen Intuition. Welche Möglichkeiten hat er? Er verhält sich häufig pragmatisch. Selten äußern sich bedeutende Musiker, die zu ihrer interpretatorischen Haltung befragt werden, wortreich oder auch nur grundsätzlich. Der berühmte Dirigentenlehrer Hans Swarowsky verwies, indem er einen zu weit gefaßten Interpretationsbegriff ablehnte, darauf, »daß die Interpretation in den richtig gelesenen Noten bereits vorhanden ist und daß es nicht einer Auslegung, sondern höchstens einer Ausfüh-

nung bedarf, die das Werk nicht etwa neu belebt, sondern das ihm innewohnende Leben erschließt«. Ähnlich der Dirigent Joseph Keilberth: wenn er eine Brahms-Symphonie mit den Berliner Philharmonikern probiere, dann hätten bei dieser Arbeit eben bestimmte Musiker Dienst. Bei den Bläsern produziere der Oboist einen persönlichen, seinem Instrument, seiner Schulung, seiner Muskulatur entsprechenden Ton. Darauf müsse sich ein Dirigent natürlich einstellen, mit dem angebotenen Klangmaterial arbeiten, seine Tempi mit den Atemreserven der Bläser abstimmen. Führe er dann dasselbe Stück mit einem anderen Orchester, in einem anderen Saal, mit anderen Instrumentalisten auf, ändere sich das klangliche Ergebnis entsprechend. Wozu brauchen wir also Interpretation?

Solcherlei Pragmatik vertraut darauf, das Werk sei in seiner Eigengesetzlichkeit unmißverständlich, es bedürfe lediglich einer Ausführung der darin niedergelegten Ideen, und diese Umsetzung hinge wesentlich von den Aufführungsumständen ab. Blicken wir auf den Sologesang, läßt sich darauf sogar noch leichter schließen: Schon durch die Formung in einem spezifischen, individuellen Stimmklang geschieht eine Interpretation. Die Oper zeigt dieses Phänomen am deutlichsten: Welch eine Spannbreite lag zwischen den unterschiedlichen Ergebnissen, zu denen bei den gleichen Noten etwa die Baritone Titta Ruffo und Giuseppe de Luca oder die Soprane Maria Müller und Elisabeth Rethberg kamen. Ist Interpretation durch Sänger vor allem eine Typ-Frage, etwas Automatisches, das sich nur bedingt steuern läßt und durch die Physis des Menschen vorgegeben ist?

Natürlich ist sie das, aber keineswegs ausschließlich. Von Stück zu Stück muß der Singende klären, welche stimmliche Klangfarbe mit den Noten intendiert ist, wo sie der Komponist durch die Spannungslagen der Tessitura und etwa den Orchestersatz der Begleitung, durch Ausdrucksvorschriften festgelegt hat. Es beginnt der komplizierte Vorgang, die vom Stück geforderten Färbungen oder Nuancen in die eigenen Stimmfarben umzusetzen. Dabei kann es aber nicht bleiben, sie sind mit den ureigenen, auf das Gedicht und die Musik reagierenden Gefühlsschwingungen nachzuerleben.

Der Weg zu diesen inneren Quellen läuft immer Gefahr, in gleichsam autistische Selbstanalyse zu entarten. Und es hilft dem Vortragenden erschreckend wenig, wenn er auf historische Stimmcharaktere rekurriert, denen Partien auf den Leib geschrieben wurden, also die Ariadne wie Maria Jeritza, den Wozzeck wie Leo Schützendorf oder den Mandryka wie Alfred Jerger zu singen versucht. So sehr wir uns auf eine historisch verfahrenende Interpretationserforschung freuen, ja auf sie gespannt sind, der mitunter mühsame Weg zum sängerischen Ich bleibt keinem Sänger oder Instrumentalisten erspart.

Zu den genannten Irritationen kommen andere: Agenturen, die Schallplattenindustrie oder auch Opernregisseure boykottieren häufig das sorgfältige Herausfinden der im Werk vorgegebenen Farben und Charaktere. Sie besetzen nämlich Partien gegen den Strich, nach dem Grundsatz, modernistische Tendenzen seien interessanter, auch wenn sie zu unbefriedigenden Resultaten führen. Der Vorwurf, dahinter stünden zweifellos marktwirtschaftliche Interessen, wird meist mit dem Hinweis abgewehrt, unkonventionelle Besetzungen könnten neue Aspekte eines Werkes aufdecken. Es läßt sich aber an vielen Beispielen nachweisen, daß daraus weniger Innovatives als für die Stimmen Destruktives erwuchs.

Sehen wir einmal von der stimmlichen Vorarbeit ab, so ist festzuhalten, daß niemand, der in die Gedankenwelt eines Komponisten einzudringen sucht, um die Knochenarbeit der Texterschließung herumkommt. Das wird mir jedesmal deutlich, wenn ein sängerischer Solist ohne Rücksicht auf die Worte musikalisch gut einstudiert erscheint und dennoch völlig versagt, weil ihm die Beziehung zum Text abgeht. Dann fühlt sich der Dirigent oder der Lehrer widerwillig als Prompter, der den Sängern nachliefert, was sie leider oft anderen überlassen: das Notierte und das Gemeinte wirklich zu entziffern.

Besonders bei der Probenarbeit in der Oper wird die Sache prekär, wenn die verschiedenen Hilfesteller ganz verschiedene Ansichten über ein und dieselbe Stelle haben. Mit Schrecken erinnere ich mich an die kontroversen Ratschläge des Dirigenten Fricsay und des Re-

gisseurs Ebert, als wir den »Don Giovanni« in Berlin einstudierten. Immer häufiger fehlt eine einleuchtende Absprache des vorbereitenden Teams.

Was muß denn da aufeinander abgestimmt werden? Zum einen, was sich der Interpret selbst vorstellt, zum anderen das, was dirigentisch, instrumentalistisch oder gesangstechnisch gesetzmäßig geworden ist. Bühnensänger oder Schauspieler sehen sich häufig damit konfrontiert, daß der Notentext und die regieliche Choreographie irritierend auseinanderstreben, sofern sie nicht bewußt zueinander in Beziehung gebracht werden.

Den Proben für eine Neueinstudierung gehen Besprechungen von Dirigent und Regisseur voran, die eine Übereinstimmung bis in kleinste interpretatorische Details zum Ziel haben. Diese Übereinstimmung muß auf dem Weg des »Konsensus« gefunden werden; einseitiges Beharren auf vorgefaßten Standpunkten widerläuft selbst den extremsten Erscheinungen von Belcanto- und Literatur-Oper. Danach wird der Bühnenbildner hinzugezogen und erneut das ganze Projekt in Klavierproben durchgenommen, wobei anhand eines Bühnenmodells bereits Stellung und Beleuchtung konzipiert werden können. Dann werden die Korrepetitoren und der Chordirektor mit dem Interpretationskonzept vertraut gemacht, die dieses auf Solisten und Chor übertragen. Es sollte einerseits nicht so eng sein, daß es den Protagonisten keinen Raum für ihre interpretatorische Eigeninitiative läßt, andererseits aber konkret genug, die Leistungen aller Mitwirkenden zu formen.

Stand ich als Liedersänger allein auf dem Podium, so gingen Neigung und Vorschrift häufig genug auseinander. Nur ein Beispiel: Im Lied »Wohin« aus Schuberts »Schöner Müllerin« legt man seinen Ehrgeiz darein, den geheimnisvollen Nixenreigen im Bächlein suggestiv zu färben, was leichtfällt, wenn das vorgeschriebene pp im Klavier einfach mitgemacht wird. Dann aber folgt »Lass singen, Gesell, lass rauschen«, mit dem der junge Wanderer das geheimnisvolle Wispern abwiegelt, und der Impuls liegt nahe, hier beherrzter mit der Lautstärke umzugehen. So mancher macht sich damit auch selbst Mut. Der Text legt solch freies Lossingen nahe, die Musik

nicht. Schubert läßt es bei dem irrisierend-gedämpften Klang. Das geht über Fragen der Dynamik hinaus: wird die Notation erkannt und nachvollzogen, hält sie eine genaue Interpretationsvorstellung fest; der berauschte Ausdruck richtet sich nach innen. Natürlich wird es kaum einem Zuhörer auffallen, wenn solche Nuancen nicht beachtet werden. Wer hier verfälscht, tut niemandem weh, aber er setzt sich über Schuberts klare Vorstellungen hinweg. Immer wieder mußte ich darauf hinweisen, daß gerade durch das Beibehalten einer Farbe innerhalb strukturell zusammenhängender Teile einleuchtendere syntaktische und inhaltliche Klarheit erreicht werden kann als mit locker produzierter Abwechslung. Aber es gibt zwischen dem, was notiert und fixiert ist, und der Ausführung eine Menge von Unterschieden, wobei entscheidend das Moment der Expressivität, das des persönlichen Ausdrucks mitwirkt. Mehr als jede instrumentale lebt die sängerische Wiedergabe durch den, der sie ausführt. Sie kommt mir wie ein siamesischer Zwilling der Stimme vor, verwachsen in ihren Klang, ihre Resonanz.

Deshalb habe ich bei mir und bei vielen Schülern immer versucht, das Verhältnis zwischen dem Wesen einer Stimme, dem Menschen, der dahinter steht, und dem Anspruch des Notentextes auszubalancieren. Interpretation als gesungene Entäußerung setzt den Weg ins eigene Innere voraus. Claude Simon hat ihn mit der Arbeit eines Forschers verglichen, »der in einem unbekanntem Land umherirrt und sich bemüht, dessen Karte zu erstellen«. Kaum etwas ist beim Erkunden dieser Landschaft selbstverständlich. Selbst Stücke, die tausendmal auf den eigenen Programmen gestanden haben, können plötzlich Aufregung, Zweifel und Ängste auslösen.

Sich mit dem Werk auf die hier angedeutete Weise auseinanderzusetzen, heißt also nicht, sich ausschließlich auf die Wiederholung von zuvor Angelerntem zu beschränken. Es geht letztlich auch darum, sich nicht vorrangig mit Interpretationen anderer zu befassen, sondern lediglich mit dem zu studierenden Werk. Nicht die Lady Macbeth der Callas, nicht Gerard Souzays Gestaltung der Lieder von Duparc oder Peter Schreiers Belmonte gilt es zu imitieren, so großartig eine jede dieser Leistungen für sich genommen auch sein mag,

sondern sich mit den nachschöpferischen Bedingungen zu konfrontieren, die einem Musikwerk innewohnen. Natürlich kommen da die Rezeptionsgeschichte, das Selbstverständnis des Komponisten in seiner Zeit oder die unterschiedlichsten Werkausgaben zu Hilfe, weil sie uns viel von der Aufführungsgeschichte verraten. Aber das waren für mich immer begleitende Erkenntnisse, die die eigenständige, von Neugier geführte Erlebnisfähigkeit nicht tangieren. Sich objektive Kriterien für die Vorbereitung zu verschaffen, sich handwerklich, stimmtechnisch, schauspielerisch oder mit vergleichender Repertoirekenntnis auseinanderzusetzen, aus alledem kann nicht resultieren, was durch Interpretation eigentlich erreicht werden soll.

Ich habe dem Wort »interpretieren« immer das Wort »übermitteln« vorgezogen, das mir besser auszusprechen scheint, was denen aufgetragen ist, die Licht auf ein Musikwerk werfen sollen. Es gab eine Epoche, in der ein Übermittler alle Rechte für sich in Anspruch nahm und in der das Werk dem Vandalismus der Interpreten ausgesetzt war. Da der »Übermittler« im Augenblick der Wiedergabe unumschränkt herrscht, allein verantwortlich ist, muß ein solches Vorgehen als ebenso verführerisch wie verfehlt gelten. Zwar gewinnt der Interpret mitunter durch eigenmächtige Zutaten an Profil, aber das Werk verliert. Zutreffend kann eine Wiedergabe nur sein, wenn sie macht, daß ich den Komponisten, auch den Interpreten vergesse, alles vergesse außer dem Werk. Ich stehe vor Rembrandts »Heimkehr des verlorenen Sohnes« in der Eremitage zu St. Petersburg. Ist das Bild schlecht beleuchtet, sehe ich es zwar nicht, aber es ist doch da. Es handelt sich darum, es an einen Platz zu bringen, wo ich es sehen kann.

Ausübende Künstler jeden Gebietes unterscheidet und sondert die eigenartige Problematik, mit dem Werk eins zu werden, sich mit dem zu verlebendigenden Stoff in Übereinstimmung zu bringen. Welten liegen zwischen den Extremen: dem Intendanten, der händereibend den massiven Protest des Publikums bei einer sinnentstellenden Aufführung begrüßt, weil er mit Aufsehen in der Presse und neugierigen Kartenkäufern rechnen kann. Daneben der überlieferte Gewissenskonflikt des Wagner-Sängers Schnorr von Carolsfeld, der

daran zweifelte, ob er überhaupt den Tristan singen sollte, da er doch eine Stelle des Gedichtes nicht verstand.

Ich bin überzeugt, daß das Kunstwerk alle Interpreten überragt, daß es sie zur Wachsamkeit, zu immer erneutem Wunsch nach Annäherung, zum Wiederfinden des schon oft Gefundenen zwingt. Heißt das nun, die Rolle des Interpreten ungebührlich verkleinern, der ja nicht einfach das Werk erhellen, klären muß, sondern vielmehr ein neues, unvorhergesehenes, unerwartetes Licht auf es werfen soll?

Im Gegenteil: Für mich bedeutet das, seine Aufgabe in scharfem Licht zu sehen und zu behaupten: Wer hinter dem Werk verschwindet, der ist der überlegene Interpret. Natürlich muß er außerordentlich sein, um sein ganzes Sein, seine Identität dem Werk anheimzugeben, in ihm aufzugehen, damit es in vollem Umfang wirksam wird. Das gilt übrigens auch und vor allem für jene Regisseure, die einem fortschreitenden Wahnsinn huldigen, indem sie behaupten: »Ich sehe das so!« Heute tun sie das zumeist, um den Sinn des Werkes, den sie nicht erkannten oder nicht sehen wollten, zu verfälschen, und sie sind auch noch stolz darauf. Sie ahnen nicht, wie unendlich weit der Spielraum innerhalb des schwarzen Punktes auf der Zielscheibe ist, den sie bei sinnvoller Wiedergabe träfen.

Natürlich ist es immer möglich, die Handschrift einer großen Interpretation zu erkennen. Aber ich muß Ihnen ehrlich sagen, daß ich sie lieber vergesse, daß ich nichts als das Werk zu hören wünsche. Nach einem Konzert, in dem Furtwängler die Dritte Symphonie von Brahms dirigiert hatte, ging ich zu ihm und sagte etwa: »Sicher wollen manche Menschen, daß ich ihnen beschreibe, wie Sie diese Symphonie dirigiert haben. Das könnte ich nicht. Ich weiß nur, daß ich die Dritte nie so eindrucksvoll gefunden habe.« Er hatte sein ganzes Licht auf das Werk gerichtet, und nicht das der Symphonie auf sich. Ich hatte das Werk in seinem vollen Glanz vernommen, da seine Strukturen nachvollzogen worden waren. Den Interpreten zu vergessen, vernachlässigt ihn nicht etwa, es stellt ihn sehr hoch, denn das Licht eines, der nichts ist, kann auch nichts erleuchten.

Geschieht es nicht manchmal, daß einer, der dasselbe Stück hundert-  
te von Malen, Konzert nach Konzert, gespielt hat, mit der Zeit eine

gewisse Nachlässigkeit entwickelt? So sagte mir ein großer russischer Pianist, er habe Schuberts B-Dur-Sonate so oft gespielt, daß sie ihn langweile. Das ist ein sehr tragischer Fall, der eines Priesters nämlich, der aufgehört hat zu glauben. Ich habe keine religiöse Berufung gehabt, ich bin kein Priester gewesen, ich habe keinen Glauben verloren, bin also nicht zu urteilen berechtigt. Aber ich versuche, es mir vorzustellen. Wahrscheinlich würde ich mich zwingen, das zu bewahren, was äußere Funktionen den Hörern übermitteln können.

Muß der Priester vor aller Welt eingestehen, daß er den Glauben verloren hat? Nein, denn das hieße, Zweifel in Menschen säen, die zu schwach sind, sich zu verteidigen; das hieße, aus individuellen Motiven meine Funktion, meine Macht über die Hörer und ihre Realität hervorzuheben. So wäre die Kunst vor allem eine Kunst von Trugbildern?

Ich hatte das Glück, von einer intelligenten Mutter aufgezogen zu werden. Sie liebte mich genug, um in ihrer Beurteilung meiner Schwächen unbarmherzig zu sein. Eines konnte sie nicht zulassen: den Mangel an Aufmerksamkeit, ein Phänomen, ohne das nicht das leiseste Bewußtsein von sich selbst möglich wird. Dies scheint mir im Frühstadium meines Lebens am häufigsten gefehlt zu haben, und es ist wohl im Grunde eine Form von Charakterschwäche. Als mir die Stimme, vielmehr das Bewußtsein für sie, geschenkt wurde, fand ich endlich die Kraft der Konzentration, die an Wichtigkeit alles überragt.

Um beim Thema zu bleiben: sich auf die Wiedergabe eines Werkes einzustimmen, muß besessen machen, Bereitschaft ankündigen, sich der Wirklichkeit des Künstlerischen hinzugeben. Das kontrastiert natürlich zur weitaus größeren Zahl jener Menschen, die nur in der Daseinsrealität befangen bleiben. Zu werten, auszuwählen und für Qualität empfindlich zu werden, führt zu jener schöpferischen Phantasie, die gestaltet. Was dabei an speziellen Techniken zum Aufbau einer Wiedergabe gehört, verwechselt der unbefangene Hörer leicht mit dem viel Wesentlicheren, nämlich damit, daß die Technik nur zur Beseitigung der Schwellen zwischen dem Subjekt

Interpret und dem Objekt Kunstwerk dient, also nur für die freie Vereinigung der beiden sorgt. Wie in Goethes Formulierung der Dichter das Bild der Welt antizipiert, ohne es doch zu kennen, so nimmt der Interpret, so er schöpferische Phantasie sein nennt, das Bild der sich im Werk äußernden Leidenschaft voraus, ja, fühlt den Ton in sich wachsen, bevor er überhaupt erklingt. Und dies ist ein Geheimnis der Tonformung, das zu enthüllen für den Sänger die Sprache ihren entscheidenden Beitrag leistet.

In geglückten Wiedergaben überwand der Gesang am weitesten das nie zu vollendende Suchen nach Einklang von Werk und Vermittler. Und dazu trug die Sprache wesentlich bei, sie legte die Bedeutung fest, sie formte das Klangbild mit, sie schuf eine Mitteilung, die sich nie nur tastend und gleichsam unwillkürlich vollziehen kann, sondern sinngebend zur Gemeinsamkeit von Sprache und Tönen hinstrebt. Etwas auf eigenständige Art zu erleben, unterliegt nicht den objektiven Kriterien von Vorbereitung und handwerklicher Fertigkeit. Aus dem für das Nachschaffen Notwendigen kann nicht folgen, was durch es erreicht wird. Etwas künstlerisch zu wollen, bedeutet eine Art, selbständig zu sein, von der ich nicht anzugeben wüßte, wie sie beschaffen sein müßte. Denn bei ihr handelt es sich um das Spezifische, was hinzukommen muß, damit aus dem Notwendigen das besondere Resultat hervorgeht: das Künstlerische.

Einer, der die Frage danach stellt, ist bereits dabei, den Konflikt zu überwinden. Für den Sänger bedeutet das: aus der Frage nach dem Verhältnis Dichtung–Musik den nachschöpferischen Impuls zu empfangen. Dann muß es darum gehen, sich ihr immer wieder zu stellen, sich das Staunen und die Ergriffenheit zu bewahren, sich immer wieder dem Ursprung empfangender Naivität zuzuwenden. Ein kalauernder Text zu einem Lied von Eisler erfordert nicht, weniger Wesensschichten zu mobilisieren als Schuberts »Nacht und Träume«, sondern andere. Und die augenzwinkernde Selbstironie in Wolf-Mörikes »ich bin meiner Mutter einzig Kind« wird, wenn sie sich mitteilt, ebensoviel vom Vortragenden preisgeben wie der schmucklos-spröde Ton der Gellert-Lieder von Beethoven.

Völlig authentisch interpretieren zu wollen, gleicht einer Utopie.

Zwar tritt immer wieder einmal die Täuschung ein, es sei so etwas wie Vollendung gelungen. Aber daraus zu schließen, es handle sich um unwandelbar Endgültiges, wäre Selbstbetrug. Noch weniger geht es an, in das Konzert eines Fachkollegen zu gehen und die eigene Darstellung desselben Stückes als Einwand gegen eine andere zu gebrauchen. Es hilft wenig, wenn der kritische Hörer das, was er von früher her und von anderen Werken weiß, in das momentane Hören hineinprojiziert. Sein Urteil wird nicht vorurteilsfrei ausfallen.

Im Gesang fällt es ohnehin schwerer als bei Pianisten oder Dirigenten, Leistungen gerecht zu bewerten. Denn nicht zwei Stimmen gleichen einander, noch weniger zwei Talente. Es sind zusätzlich übersteigerte Forderungen, die heute an Reife und Übersicht des Interpreten wie die des Hörers gestellt werden. Man stelle sich vor, irgendeiner der namhaften Virtuosen oder Sänger des vorigen Jahrhunderts hätte auch nur annähernd so vieles Entlegene oder selten Aufgeführte neben den angestammten Perlen des Repertoires bewältigen sollen. Heute ist ein ungleich weiter greifender geistiger Akt gefordert, Erscheinungen zusammenzufassen, ihre Verhältnismäßigkeit in ein geordnetes Miteinander zu bringen. Übrigens scheinen mir die Möglichkeiten, den Ausdruck des gleichen Gehalts zu variieren, grenzenlos.

Der Sänger lerne von neuem, ebenso gesanglich-musikalisch wie sprachlich-deklamatorisch zu artikulieren. Bleiben wir nicht bequem und »erfreulich«, sondern hören wir auf das, was uns die Musik zu sagen hat. Sind wir den frei? Freiheit ist solange fragwürdig, wenn in ihr nur Eitelkeit und Eigensinn liegt. Ich denke an Virtuosen, die Stücke der Klassiker so spielen, als seien sie ihnen langweilig und sie müßten etwas dazu tun, sie unterhaltender zu machen. Schöne Stimmen sind kein Selbstzweck, sondern vermitteln dienend die Komposition, die uns an die Hand nimmt und uns etwas beibringt. Oder, um mit Schiller und seinem wunderbaren Gedicht »Das Glück« zu schließen: »Freue dich, daß die Gabe des Lieds vom Himmel herabkommt, / Daß der Sänger dir singt, was ihn die Muse gelehrt: / Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte; / Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.«