

Franz Schubert

Eine Sendereihe von Christine Lemke-Matwey

22. Folge

Der ideale Interpret: von Fischer-Dieskaus und anderen Gnaden

Seien Sie herzlich begrüßt zu einer neuen Folge, in der ich eigentlich nur alles falsch machen kann - denn heute geht es um den idealen Interpreten. Wer ist er, wer ist sie, was sollte sie oder er können, warum haben die einen Erfolg und die anderen nicht? Letztlich sind das auch Geschmacksfragen. Man mag ein Stimmtimbre oder man mag es nicht, man verbindet mit dieser einen Pianistin ein ganz besonderes Schubert-Erlebnis und mit allen anderen eben nicht. Vorlieben und Abneigungen sind letztlich individuell. Ich möchte trotzdem versuchen, einige Kriterien für den „idealen Interpreten“ zu entwickeln - auch wenn es ihn oder sie so gar nicht gibt.

1	Paradise Productions LC 00000 06 Track 7	Franz Schubert Moments Musicaux D 780 Nr. 3 f-Moll Friedrich Gulda, Klavier (1999)	2'00
----------	--	--	------

„Mein Verhältnis zu Schubert war immer schon und ist bis heute eines von äußerster Zurückhaltung und Scheu, ja geradezu Furcht. Ich habe in meinem Leben sehr wenig Schubert gespielt. Nicht dass er mir fremd wäre, ganz im Gegenteil: Meine äußere Distanz kommt von allzu großer innerer Nähe“ - das schreibt der österreichische Pianist Friedrich Gulda im sehr schmalen Booklet seiner letzten Schubert-CD von 1999. Wir hörten Gulda mit dem dritten der sechs Moments musicaux D 780. Das Aufregende an dieser Aufnahme ist nicht, dass es Guldas letzte in Sachen Schubert ist, sondern, wenn ich recht sehe, eine von zweien oder maximal dreien überhaupt. Der prädestinierte Wiener Schubert-Spieler spielt so gut wie keinen Schubert, was für eine Pointe! Dem berüchtigten „Vienna Blues“, dieser Schubertschen Mischung aus „Lächeln und Selbstmord“, schreibt Gulda weiter, könne er sich nur „widerwillig“ und „fallweise“ ausliefern. Schade eigentlich. Aber nachvollziehbar. Innere Nähe wäre demnach ein Kriterium für den idealen Interpreten.

Ob der Wahlwiener Leo Slezak diese Nähe auch besaß, 1928?

2	Preiser Records LC 00992 89203 CD 1, Track 5	Franz Schubert „Litanei“ D 343 Leo Slezak, Tenor Heinrich Schacker, Klavier (1928)	3'20
----------	---	--	------

Der Tenor Leo Slezak, begleitet von Heinrich Schacker, mit Schuberts „Litanei“. Slezak war Heldentenor, ein zwischen der Met, den Bayreuther Festspielen und der Wiener Staatsoper weltweit gefeierter Wagner- und Verdi-Sänger. Und ein ganz außerordentlicher Lied-Interpret, wie wir hören konnten. Diese Textverständlichkeit (trotz rumpeliger historischer Aufnahmetechnik), dieses Pianissimo! Die Alten konnten eben beides, Oper und Lied, sie brauchten beides, und selbst wenn man Schubert heute so nicht mehr singen würde, mit derart viel Gefühl, fast tränenselig - so ist Slezaks innere Beteiligung doch bestrickend. Finden Sie nicht?

Diese Aufnahme stammt von 1928, wie gesagt. 20 Jahre und einen Weltkrieg später, 1949, klingt Schubert so:

3	Decca LC 00171 475 078-2 CD 1, Track 6	Franz Schubert „Der Musensohn“ D 764 Kathleen Ferrier, Alt Phyllis Spurr, Klavier (1949)	2'14
----------	---	--	------

Die britische Altistin Kathleen Ferrier mit dem „Musensohn“, es spielte ihre langjährige Begleiterin Phyllis Spurr. Wobei „langjährig“ irreführend ist; Ferriers professionelle Karriere dauerte kaum acht Jahre, 1953 starb sie mit Anfang 40 an Krebs. Bei Ferrier kommen die Tugenden von Friedrich Gulda und Leo Slezak zusammen, wenn ich das etwas abstrakt betrachten darf: eine Interpretin, die für den Liedgesang, den Schubert-Gesang eigentlich prädestiniert ist, weil sie ganz intuitiv erfasst, wovon Schubert handelt; nur leider singt sie nicht viel Schubert. Das ist die Gulda-Seite. Die Slezak-Seite, das ist die Seele, und das wäre das zweite Kriterium für eine ideale Interpretation: In Slezaks wie in Ferriers Timbre schwingen so viele emotionale Obertöne mit, dass die Stimmen an sich schon etwas erzählen. Sie sind so voll mit Musik, so voll mit Welt, als hätten sie den ganzen Schubert in sich aufgesogen. Insofern ist Kathleen Ferrier ästhetisch auch eher noch der Vorkriegszeit zuzurechnen, dem romantischen Stil - was man von dem folgenden Sänger nicht behaupten kann. Wir gehen von England zurück auf den Kontinent und schreiben das Jahr 1948.

4	Melodram LC: 00000 18017 Track 16	Franz Schubert „Rastlose Liebe“ D 138 Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Klaus Billing, Klavier (1948)	1'14
----------	--	---	------

Sie haben ihn sicher gleich erkannt: Das war Dietrich Fischer-Dieskau mit „Rastlose Liebe“, es spielte Klaus Billing. Zum Zeitpunkt dieser Aufnahme ist Fischer-Dieskau 23 Jahre alt und steht an der Schwelle zu einer „Jahrhundertkarriere“, sein Talent ist überbordend, Fleiß und Ehrgeiz sind es auch - und sein Medium ist die Schallplatte. Wobei der junge Fischer-Dieskau noch von der günstigen Verbindung profitiert, die die Platte von Anfang an gerade mit dem Schubert-Lied eingeht: Frühe Aufnahmen auf Nachbauten des Edison-Phonographen oder auf Kupferplatten gibt es bereits Ende des 19. Jahrhunderts, man experimentiert mit dem jungen Medium und braucht dafür kurze, populäre Stücke. Da hat sich also schon so etwas wie eine Tradition herausgebildet. Fischer-Dieskau wiederum singt alles ein, was es für ihn als lyrischer Bariton gibt, und er tut es mit enzyklopädischer Vollständigkeit.

Dass seine Aufnahmen im Rahmen dieser Serie so oft zum Zuge kommen, öfter als andere, hat schlicht und ergreifend auch damit zu tun, dass er nahezu alle Schubert-Lieder aufgenommen hat. Zusammen mit seinem Lebens-Pianisten Gerald Moore, aber auch mit etlichen anderen. Allein die große Box bei der Deutschen Grammophon mit den Moore-Aufnahmen dürfte um die 500 Lieder verzeichnen. In den ausgehenden 50er Jahren, den 60ern und 70ern sind die beiden Musiker mit Schubert marktbeherrschend. Und hier wird es problematisch. Weil Fischer-Dieskau, willentlich oder nicht, etliche andere verdrängt: den wenig jüngeren Hermann Prey zum Beispiel oder den geringfügig älteren Franzosen Gerard Souzay oder auch, stellvertretend für international weniger bekannte Namen, den Amerikaner Barry McDaniel, einen großartig beseelten Schubert-Interpreten. Und problematisch ist das Marktbeherrschende bei Fischer-Dieskau auch, weil es einen Stil prägt, den man fortan mit Schubert identifiziert, ja gleichsetzt. Einen aufgeklärten, intellektuellen Stil. Fischer-Dieskau ist der Inbegriff des „cantor doctus“, des gelehrten, belehrenden Sängers.

Hören Sie ihn auf dem Zenit seiner Kunst, 1977, in einer Live-Aufnahme von den Salzburger Festspielen. „Liebeslauschen“, es spielt Sviatoslav Richter.

5	Orfeo LC 08175 C 334 931 B Track 14	Franz Schubert „Liebeslauschen“ D 698 Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Sviatoslav Richter, Klavier (1977)	4'21
----------	--	--	------

Das ist schön gesungen, keine Frage, und Dietrich Fischer-Dieskau hat in seiner langen Karriere unendlich viel für Schubert und den Liedgesang getan. Das war eine Live-Aufnahme von 1977 mit dem Pianisten Sviatoslav Richter, „Liebeslauschen“.

Es ist sicher auch eine Frage des eigenen Lebensalters, und vielleicht war ich für Fischer-Dieskau einfach zu jung bzw. er für mich bereits zu alt, als ich ihn ein paar Mal live erlebte - so richtig gemocht aber habe ich seine Manierismen, seinen Sprechgesang, sein inneres Unbeteiligtsein nicht. Ein Unbeteiligtsein aus Können, wenn man so will, aus Virtuosität und aus dem Bewusstsein heraus, alles bei Schubert schon einmal erlebt und gesungen zu haben. Halten wir also fest,

Kriterium Nummer drei für den möglicherweise idealen Interpreten: das Aufgeklärte, nicht Naive.

Dieser Gestus hat auch mit Zeitgeschichte zu tun. Nach 1945 musiziert man nicht mehr so wie vor 1933, jedenfalls in Deutschland nicht. Wahrscheinlich konnte Fischer-Dieskau nur so singen, wie er sang, eine romantischere, naivere Art wäre politisch nicht korrekt gewesen. Für Schubert bedeutet das, dass man ihn in den kommenden Jahrzehnten immer entschiedener aus der Schwammerl-Ecke herausholen wird. Das gilt für alle Gattungen, fürs Lied, für die Kammermusik und für das sinfonische Repertoire. Was dabei enorm geholfen hat und Folgen hat bis heute: die Entwicklung der historisch informierten Aufführungspraxis, die Schuberts Werke erst vergleichsweise spät für sich entdeckt.

Springen wir ins 21. Jahrhundert, ins Jahr 2012. Jos van Immerseel am Pult seines Orchesters Anima Eterna Bruegge mit dem Kopfsatz aus Schuberts dritter Sinfonie.

6	ZZT 308 LC 10894 CD 1, Track 1	Franz Schubert Sinfonie Nr. 3 D-Dur, D 200 1. Adagio Maestoso - Allegro con brio Anima Eterna Bruegge Ltg.: Jos van Immerseel (2012)	9'10
----------	---	---	------

Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Roger Norrington und andere lassen grüßen: *Adagio Maestoso - Allegro con brio*, der erste Satz aus Schuberts Sinfonie Nr. 3 in D-Dur. Es spielte das Ensemble Anima Eterna Bruegge unter seinem Gründer und Leiter Jos van Immerseel.

So also klingt der Sinfoniker Schubert heute: leicht und durchsichtig und in der Rhetorik, in der Klangrede zwar profiliert, aber nicht ideologisch überfrachtet. Das gibt es unter Aufführungspraktikern ja, dass Bläsereinsätze oder mutwillige Akzentgebungen die Musik buchstäblich zerreißen. Nicht so bei Immerseel, selbst bei Norrington ist es immer weniger der Fall, und auch Thomas Dausgaard fällt mir noch ein, der mit dem Schwedischen Kammerorchester eine frische, spannende Lesart der Schubert-Sinfonien vorgelegt hat. Nikolaus Harnoncourt übrigens, der Aufführungspraktiker aller Aufführungspraktiker, hat den Sinfoniker Schubert erst erstaunlich spät für sich entdeckt und dann mit großen Orchestern eingespielt, mit dem Concertgebouw aus Amsterdam oder den Berliner Philharmonikern. Den historisch informierten Schubert, den Schubert, bei dem man das strukturelle Denken abklopft, den Gestus seiner Musik, gibt es noch gar nicht so lang. Das wäre das vierte Kriterium für eine ideale Interpretation: Schubert wie aus der Schubert-Zeit. Früher gab es mehr oder weniger drei Möglichkeiten: entweder man spielte Schubert wie Mozart oder Haydn, als Frühklassiker, oder man dachte an Mendelssohn, oder man mogelte sich um alles Stilistische herum und blieb bräsig-unverbindlich. Dafür gibt es viele, sehr namhafte Beispiele. Oder aber Schubert klang so:

7	DG LC: 00173 449 745- 2 Track 2	Franz Schubert Sinfonie Nr. 3 D-Dur, D 200 2. Allegretto Wiener Philharmoniker Ltg.: Carlos Kleiber (1979)	2'45
----------	--	---	------

Mit leichter Hand, alles inhalierend, Klangsinn, Rhetorik, Stil, Atmosphäre: Carlos Kleiber hat gewusst, wie Schubert geht. Und prompt - der Gulda-Effekt - nur zwei Sinfonien dirigiert, die Unvollendete und die Dritte. Hier stand er am Pult der Wiener Philharmoniker, 1979, wir hörten das Allegretto aus der Sinfonie Nr. 3 D 200. Gegen alles Aufführungspraktische übrigens war Kleiber superallergisch.

Damit Sie seine Leistung und den Stand der Schubert-Dinge Ende der 70er Jahre ermessen können, schicke ich gleich ein Scherzo hinterher: aus Schuberts Neunter, mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler. Und so wie Kleiber nur die Sinfonien 3 und 8 dirigiert hat, haben die großen Alten sich nur mit den Nummern 8 und 9 abgegeben, mit der Unvollendeten und der großen C-Dur Sinfonie. Alles andere war auch für einen Arturo Toscanini, einen Otto Klemperer offenbar nicht ernst zu nehmen.

Diese Furtwängler-Aufnahme stammt aus den frühen 50er Jahren.

8	Audite LC 04480 21.403 CD 10 Tr. 5	Franz Schubert Sinfonie Nr. 9 C-Dur, D 944 „Die Große“ 3. Satz: Scherzo. Allegro vivace - Trio Berliner Philharmoniker Ltg.: Wilhelm Furtwängler (1953)	9'57
----------	---	--	------

Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker 1953 mit dem dritten Satz aus Schuberts Sinfonie Nr. 9 in C-Dur, der so genannten „Großen“ - und groß klingt das auch, eigentlich mehr nach einem verwirrten Beethoven unterwegs zu Brahms. Ein Dokument seiner Zeit.

Was die unterschiedlichen Genres betrifft, scheinen mir die Schubert-Kompetenzen recht ungleich verteilt zu sein. Den Schubert-Sänger, die Schubert-Sängerin gibt es, keine Frage; aber gibt es auch den Schubert-Dirigenten, so wie es Beethoven- oder Mahler-Dirigenten gibt? Ich denke eher nein. Das hat viel mit Schuberts Werk zu tun; für seinen Weg „zur großen Sinfonie“ hat er vergleichsweise lange gebraucht. Für die Moderne wiederum sind Sinfonien seit Beethoven per se „groß“, entsprechend schwer tut man sich mit allem Kleineren bei Schubert, und das ist ein Großteil seines sinfonischen Schaffens, nämlich die Sinfonien Nr. 1 bis 6.

Für Pianisten ist das anders - nicht zuletzt dank des legendären Schubert-Pioniers Artur Schnabel. Hören Sie ihn mit dem Rondo aus der A-Dur Klaviersonate D 959.

9	EMI Classics LC 06646 764259-2 Track 204	Franz Schubert Klaviersonate Nr. 20 A-Dur, D 959 4. Rondo Artur Schnabel, Klavier (1937)	10'40
----------	---	--	-------

Was für eine Modernität! Was für ein Individualismus! Irgendwie klingen Klaviere auf historischen Aufnahmen immer schrecklich verstimmt, aber das stört hier nicht. Artur Schnabel 1937 mit dem Finale aus Schuberts später A-Dur Sonate. Sicher hört man auch hier die Zeit, in der Virilität des Anschlags, in den Rubati und Temporückungen. Trotzdem wahrt Schnabel eine Werktreue, eine Schubert-Treue, die zu Herzen geht. Der galizische Jude ist in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts der erste, der Zyklen mit allen 32 Beethoven-Sonaten spielt - und er ist derjenige, der Schuberts Klavierkompositionen wiederentdeckt. Ohne Schnabel sähe unsere Schubert-Rezeption heute anders aus. Kein Komponist sei „näher an Gott“ als Schubert, so hat er einmal gesagt. Das hört man.

Das fünfte Kriterium auf meiner Suche nach dem idealen Interpreten lautet demnach: Berührung. Und das sechste gleich hinterher: Individualität. Für die Moderne, für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist das ein wohl vertrauter Begriff. Die Inkarnation des Schubert-Pianisten in dieser Zeit ist Alfred Brendel. 1987 spielt er den Finalsatz aus der späten c-Moll Sonate so:

10	Decca LC 00171 4872622 CD 3, Track 2	Franz Schubert Klaviersonate Nr. 19 c-Moll D 958 2. Satz: Adagio Alfred Brendel, Klavier (1987)	8'13
-----------	---	---	------

Die drei großen späten Schubertschen Klaviersonaten sind absolute Bekenntniswerke, hier kann sich kein Pianist verstecken. Man hört sofort, ob er oder sie etwas zu sagen hat oder nicht. Alfred Brendel hat bei Schubert etwas zu sagen, ich bin mir allerdings nicht sicher, ob es das Richtige ist, und ob es berührt. Das war eine Aufnahme von 1987, der zweite Satz, Adagio aus der Sonate in c-Moll D 958. Unter Musikern gibt es, grob gesagt, zwei Temperamente: die Apolliniker und die Dionysiker - mit sämtlichen nur denkbaren Schattierungen dazwischen. Brendel ist Apolliniker, mit Witz und scharfem Verstand. Und das ist der Punkt: Für mein Schubert-Gefühl hat er immer etwas zu viel gedacht und zu wenig gespielt, zu viel geklügelt und zu wenig geschehen lassen. Die Selbstverständlichkeit eines Artur Schnabel, die Aura einer Clara Haskil, die Unbedingtheit eines Sviatoslav Richter bleiben ihm fremd. Damit ist Brendel repräsentativ für seine Generation. Schubert wird gleichsam konfektioniert.

Ein Erbe, mit dem sich auch Andras Schiff auseinander zu setzen hat. Schiff, 20 Jahre jünger als Brendel, scheint das apollinische Prinzip geradezu auf die Spitze zu treiben. Hören Sie selbst, das f-Moll Impromptu op. 142.

11	ECM LC 02516 4811572 CD 2, Track 5	Franz Schubert Impromptus D 935 Nr. 4 f-Moll Andras Schiff, Fortepiano (2015)	6'32
-----------	---	---	------

„Bekenntnisse eines Konvertiten“, so überschreibt Andras Schiff den klugen Booklet-Text zu seiner Schubert-CD von 2015. Darauf finden sich auch die Impromptus D 935, gespielt auf einem Instrument aus der Schubert-Zeit. Und das meint Schiff mit Konvertitentum: jahrzehntelang habe er Bösendorfer-, Bechstein- oder Steinway-Flügel benutzt, jetzt greife er voller Überzeugung zu einem Brodmann-Hammerflügel. Die Differenziertheit der Schubertschen Dynamik lasse sich auf einem Fortepiano leichter und charakteristischer darstellen, so Schiff, bis hin zum dreifachen Pianissimo. Der moderne Flügel schaffe technische Schwierigkeiten, die oft nicht sein müssten bei Schubert. Schlagende Argumente. Das leise Knarzen und Klöppeln der Mechanik ist auch eine schöne, sinnliche Erfahrung. Aber kann das das Ziel sein: Schubert, so originalgetreu wie möglich?

Fragen, die sich das Amadeus Quartet 1950 bestimmt nicht gestellt hat. Scherzo. Allegro vivace - Trio. Allegretto aus dem G-Dur Streichquartett.

12	audite LC 04480 21.428 CD 2, Track 7	Franz Schubert Streichquartett Nr. 15 G-Dur D 887 3. Scherzo. Allegro vivace - Trio. Allegretto Amadeus Quartet (1950)	6'16
-----------	---	--	------

Der Kammermusiker Schubert im Goldschnitt der 50er Jahre: Wir hörten das Amadeus Quartet mit dem dritten Satz aus dem G-Dur Streichquartett D 887. Für heutige Ohren mag das etwas buchstabiert klingen, seinerzeit war es die Schubert-Referenz. Mit Recht. Norbert Brainin, Siegmund Nissel, Peter Schidlof und Martin Lovett haben sich in Schuberts Streichquartett-Schaffen regelrecht hineingekniert, und das war eine Tat. Sie haben Schubert aus dem Dunst der ewigen Hausmusik befreit, sie haben ihn sozusagen professionalisiert - mit weitreichenden Folgen. Ohne das Amadeus Quartett hätte es in den 60er, 70er und 80er Jahren all die großen internationalen Streichquartett-Reihen nicht gegeben, in denen sich der kollektive musikalische Geschmack auch an Schubert schulen konnte. Amadeus, das war Schubert. Immer wieder hat es solche starken Identifikationen einzelner Interpreten oder Ensembles mit Schubert gegeben, und je stärker aus dem bürgerlichen Musikleben ein Business wurde, ein Geschäft, desto stärker dominierten gewisse Interpreten auch den Plattenmarkt.

Siebtes Kriterium: Monokultur?

Das Alban Berg Quartett mit dem Cellisten Heinrich Schiff und dem zweiten Satz, Adagio, aus Schuberts Streichquintett.

13	EMI LC 06646 566144-2 Track 2 IV - 9'20	Franz Schubert Streichquintett C-Dur D 956 2. Adagio Alban Berg Quartett Heinrich Schiff, Cello (1983)	14'30
-----------	---	---	-------

Lange galten auch sie in ihrer Zeit als die absolute Schubert-Referenz: Das Alban Berg Quartett, hier ergänzt von dem Cellisten Heinrich Schiff mit dem langsamen Satz aus Schuberts Streichquintett.

So richtig nachvollziehbar ist das Referenzielle hier allerdings nicht. Zu routiniert wirkt dieser Schubert. Aber Ohren ändern sich, Zeiten ändern sich. Heute herrscht allgemein ein hohes technisches Niveau, das manche jüngere Musiker mit gewissen Extremismen zu kontern versuchen. Zu diesen gehört auch die moldawische Geigerin Patricia Kopatchinskaja, die unlängst Schuberts Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“ für Streichorchester eingespielt hat. Diese Streichorchester-Fassung hat Kopatchinskaja selbst erstellt, sie dirigiert auch, sozusagen von der Geige aus - und daran sieht man schon, wie wenig sich die moldawische Musikerin um Grenzen und Konventionen schert. Wenn sich kein Dirigent, keine Dirigentin findet, die oder der Schubert so liest und hört, wie ich ihn höre und lese, dann suche ich mir eben meine eigenen Wege. Das ist Kopatchinskajas Strategie.

14	Alpha Classics LC 00516 265 Track 7	Franz Schubert Streichquartett Nr. 14 d-Moll D 810 (arrangiert für Streichorchester) 3. Scherzo Patricia Kopatchinskaja, Violine + Ltg. Saint Paul Chamber Orchestra (2016)	3'37
-----------	--	---	------

Also so extrem klingt dieser Schubert gar nicht: Patricia Kopatchinskaja und das Saint Paul Chamber Orchestra waren das mit dem Scherzo aus dem Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“. Das Arrangement ist luftiger, kammermusikalischer als Gustav Mahlers bekannte Version für Streichorchester, in Tongebung und Phrasierung aber hätte ich es mir fast exzentrischer vorgestellt. Verweigert sich Schuberts Musik letztlich solcher Zuspitzung oder liegt es an der Besetzung? Bemerkenswert ist der Kontext, in den Kopatchinskaja Schubert bettet: Auf ihrer Aufnahme von 2016 trennt sie die vier Sätze des Quartetts und strickt unterschiedliche, Schubert-fremde Musiken dazwischen. Dowland, Gesualdo, Kurtág und andere. Das ist ein Sakrileg; die Lichter aber, die solches Gegenhören auf Schubert wirft, sind sehr aufschlussreich. Eine prickelnde Sensibilisierung unserer Ohren. Und so viel zur Kammermusik.

Und jetzt bin ich Ihnen noch den Gesang der Zukunft schuldig. Der Befund ist interessant, um das vorweg zu schicken: Bei Sängern nämlich, anders als bei Instrumentalisten und Dirigenten, scheint es keinerlei Radikalisierung zu geben. Und: Eine echte Wilde wie die kanadische Sopranistin Barbara Hannigan singt erst gar keinen Schubert, und das ist ein Symptom. Die junge Sängergeneration, so es

sich um klassisch ausgebildete Sänger handelt und nicht um Schauspieler oder sonstige Quereinsteiger, diese junge Generation hält es bei Schubert mehr mit Leichtigkeit, mit Natürlichkeit und im Zweifelsfall mit Kontrolle und Perfektion. Dafür am Schluss der heutigen Sendung ein repräsentatives Beispiel zu finden, ist natürlich schwer. Bewerten Sie es also bitte nicht über, wenn nun Anna Lucia Richter singt: „Totengräbers Heimweh“.

15	Pentatone LC 12686 5186 722 Track 8	Franz Schubert „Totengräbers Heimweh“ D 842 Anna Lucia Richter, Sopran Gerold Huber, Klavier (2019)	6'52
-----------	--	---	------

So singen junge Sängerinnen heute Schubert. Anna Lucia Richter und Gerold Huber waren das mit „Totengräbers Heimweh“, einem Lied von 1825.

Hier hört man ziemlich gut, was die „ideale“ Schubert-Sängerin können sollte, was sie haben sollte: Seele; eine gute Textverständlichkeit, überhaupt einen Sinn für Lyrik, auch die ohne Musik; ein Schubert-Wissen, Lied ist schließlich nicht gleich Lied; und echte Leidenschaft für diese Ausdrucksform, die Überzeugung, das, was man sagen will, am besten mit Schubert sagen zu können. Dabei geht es nicht darum, alles um jeden Preis richtig machen zu wollen, alle Anweisungen in den Noten akribisch zu befolgen und am Ende mit harmonischen Analysen aufzuwarten oder die gute alte Formenlehre auszupacken. Es geht darum, die Balance zu halten: zwischen der Demut vor dem Notentext und seiner Erfüllung, zwischen dem, was Schubert fordert, und dem, was man von sich als Interpretin, als Interpret preiszugeben bereit ist.

Damit möchte ich mich für heute verabschieden, Überlegungen zum „idealen Interpreten“ standen im Zentrum dieser Sendung. In einer Woche hören wir uns hier wieder, wenn Sie mögen, dann geht es um Schubert, den „Unvollendeten“. Was wurde aus den Fragmenten, die er hinterlassen hat, wie gehen moderne Komponisten mit seinem Erbe um, und haben wir, die wir so viele Möglichkeiten haben, ihn zu suchen, den „wahren“ Schubert eigentlich gefunden? Ich bin Christine Lemke-Matwey und wünsche Ihnen noch einen angenehmen Abend.