

A black and white portrait of Daniel Barenboim, a young man with dark hair, looking slightly to the right. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt.

audite

Deutschlandradio Kultur

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU**  
**DANIEL BARENBOIM**

**GUSTAV MAHLER: LIEDER**

*live in Berlin, 1971*

recording date: September 14, 1971 (stereo) – live  
recording location: Berlin, Philharmonie  
recording producer: Helge Jörns  
recording engineer: Steinke

### Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin  
(lizenziert durch Deutschlandradio)

recording: © 1971 Deutschlandradio  
research: Rüdiger Albrecht  
remastering: © Ludger Böckenhoff, 2010



The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

further reading: • Wolf-Eberhard von Lewinski: *Dietrich Fischer-Dieskau. Interviews, Tatsachen, Meinungen*, München 1988  
• Hans A. Neunzig: *Dietrich Fischer-Dieskau. Eine Biographie*, Stuttgart 1995  
• Monika Wolff: *Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen*, Tutzing 2000  
cover photo: Deutschlandradio-Archiv  
art direction and design: »audite« Musikproduktion

## audite

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de) • <http://www.audite.de>

© 2010 Ludger Böckenhoff



# Gustav Mahler Lieder

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton**  
**DANIEL BARENBOIM, Klavier**

**„Nur wer Musik zu hören versteht, darf sich erdreisten, Musik zu machen“.**

**Der Lied-Interpret Dietrich Fischer-Dieskau in Aufnahmen 1951-1989**

So überwältigend die Diskographie Dietrich Fischer-Dieskaus auch anmutet, sie ist noch lange nicht ausgeschöpft. So ist die verdienstvolle Publikation, die Monika Wolf im Jahr 2000 vorlegte, inzwischen durch zahlreiche Archivveröffentlichungen angereichert worden, und allein in der Fischer-Dieskau-Edition von Audite liegen neun CD-Produktionen vor. Unermüdlich hat sich Fischer-Dieskau bis zum offiziellen Ende seiner sängerischen Laufbahn im Jahr 1993 nicht nur neues Repertoire erschlossen, sondern die Meisterwerke von Lied, Oper und der großen vokal-instrumentalen Gattungen von Oratorium, Messe und Kantate in immer wieder anderen Facetten mit renommierten Dirigenten, Vokal- und Instrumentalpartnern einstudiert und erarbeitet. Den Rundfunkanstalten – allen voran RIAS Berlin (heute Deutschlandradio Kultur),

der Sender Freies Berlin (heute: Rundfunk Berlin-Brandenburg) und der Bayerische Rundfunk – ist in diesem beinahe fünf Jahrzehnte umspannenden Prozess eine gewichtige Rolle der getreuen Dokumentation wie Popularisierung von Fischer-Dieskaus Kunst zugefallen. Angesichts der weiteren Aktivitäten, die der vielfach begabte Künstler im Lauf seiner Karriere auch als Schriftsteller, Dirigent, Maler und Hochschullehrer entfaltet hat, erscheint seine von Disziplin und Hingabe gleichermaßen getragene musikalische Lebensleistung umso imponierender. Ihre Grundlage und Motivation ist ein im tieferen Sinn ethisches Verständnis von Musik, weil es Fischer-Dieskau stets um die Überlieferung und Bewahrung eines kulturellen und geschichtlichen Zusammenhangs gegangen ist, der für ihn alles andere als selbstverständlich ist und den sich jede Generation neu erarbeiten muss. Dessen Gefährdung sieht er doppelt gegeben: einmal im Verlust des faktischen Wissens um den Reichtum der Musik-, Literatur- und

Interpretationsgeschichte an bedeutenden Komponisten, Dichtern, Werken und Interpreten, zum anderen aber in der mangelnden Vergegenwärtigung der sinnstiftenden Funktion von Tradition, die uns erst eine geistige und letztlich auch emotionale Erfüllung unserer Existenz ermöglicht. So hat Fischer-Dieskau sich vor allem im Bereich des Lieds stets auch als Chronist verstanden, der unbekannte, zu Unrecht vergessene oder vernachlässigte Werke der Vergangenheit und Gegenwart zur Aufführung gebracht und festgehalten hat, darunter typischerweise in Form der Anthologie wie in den in Zusammenarbeit mit dem Berliner Komponisten und Pianisten Aribert Reimann entstandenen Reihen zum Lied des 19. Jahrhunderts, der Jahrhundertwende und der Wiener Schule. So konnte man die kleine, flüchtige Form des Lieds im geschichtlichen Gefüge hören, und es ergaben sich unerwartete Perspektiven zwischen musikalischen Stilen und Sprachen: etwa der gegensätzliche Einfluss Schuberts auf Brahms und Mahler, die komplizierten

gegenseitigen Beeinflussungen im Lied des Jugendstils und Art Nouveau, oder das gebrochene Weiterleben der Romantik in den Liedern des „inneren Widerstands“ der 1930er Jahre bei Hindemith und anderen. Auch in dieser auf vier separaten CDs erscheinenden Anthologie ist bei aller faszinierenden Verschiedenheit der einzelnen Lieder und Stile, die sich von Beethovens geistlichen Liedern op. 48 aus dem Jahr 1806 über Schumann, Brahms, Mahler, Reger und Hindemith bis zu Heinrich Sutermeisters expressiver Psalmversion von 1948 spannt, ein gemeinsames Band spürbar: Es ist die offene und sehr viel öfter noch latente religiöse Grundhaltung des Lieds, die gerade auch in vielen weltlichen Vertonungen und Sujets im Hintergrund wirksam ist. Denn das Lied ist, auch wenn es als zweifaches Zwiegespräch mit dem Begleiter und dem Publikum eine ungeheure dialogische Kraft besitzt, doch auch immer ein Monolog. Das lyrische und kompositorische Ich, das ihn führt, steht stellvertretend für jeden Menschen in seinem lebenslangen Prozess

der Sinnfindung. Diese paradoxe Natur des Lieds hat wohl kein anderer Sänger im 20. Jahrhundert so klar zum Ausdruck gebracht wie Fischer-Dieskau.

Dietrich Fischer-Dieskau hat daher stets gefordert, dass die Intelligenz eines Sängers (und, notabene, seiner instrumentalen Partner) nicht beim Vollzug des Notentextes stehen bleiben dürfe, sondern weit darüber hinaus gehen müsse, um die Idee eines Werkes zu begreifen und sie schließlich im emphatischen wie sachlichen Sinn vollkommen zu verinnerlichen. Denn im Unterschied zu den Instrumentalsolisten hat es der Sänger mit einer höheren Form von Bedeutung zu tun, da Wort und Musik sich gegenseitig ergänzen und kommentieren. Das umfassende Studium des Werks meint nicht nur die genaue Kenntnis des Notentextes, sondern auch den Willen, die geschichtlichen und ästhetischen Kontexte seiner Entstehung möglichst genau kennenzulernen. Und der Interpret muss sich intensiv mit der Sprache und dem Gehalt der Texte auseinandersetzen, um von hier aus

die (oftmals unbewussten) gedanklichen Vorgänge nachvollziehen zu können, die einen Komponisten bei der Vertonung steuern oder bewegen. Die sängerischen Grundlagen und Techniken – die organische Einheit von Atem und Stütze, die besondere Balance von Physis und Psyche des Körpers als Instrument und die nur der menschlichen Stimme vorbehaltene vollkommene Bindung der Töne – bilden also strenggenommen lediglich Voraussetzungen für das immer wieder neu anzustrebende Ziel, den musikalischen Gehalt in eine geistige Gestalt umzuwandeln. Die Aktivität des Singens lässt sich dabei von der Aktivität des (Zu-)Hörens nicht trennen: Der Sänger muss sich selbst und seine Partner hören und verstehen, um das jeweilige Werk auf der Bühne jedes Mal so zu gestalten, als würde er es zum ersten Mal wiedergeben.

Dem Belcanto-Ideal stand Fischer-Dieskau daher insofern kritisch gegenüber, als es allzu schnell suggeriert, dass sich stimmliche Brillanz und sängerische Geläufigkeit verselbständigen und sich

von Sprache und Ausdruck unabhängig machen können. (Die Wahl der brilliant-enigmatischen Schlussfuge „Tutto nel mondo e burla“ aus Verdis *Falstaff* für seinen Abschied von der Bühne war daher vielsagend. Sie enthielt nicht nur eine biographische Reminiszenz an die eigene Bühnenlaufbahn, die Fischer-Dieskau 1948 in Berlin mit dem Debüt als der Marquis Posa im *Don Carlos* – unter der Leitung von Ferenc Fricsay – begonnen hatte, sondern auch die Reverenz an einen Komponisten, dem vielleicht als einzigem die aus Sicht Richard Wagners eigentlich unmögliche Synthese von Belcanto und Ausdruckstiefe gelang.) Und auch einer weiteren, im Zeitalter globaler Meisterklassen immer öfter anzutreffenden Entwicklung stand und steht er überaus kritisch gegenüber: nämlich der gedankenlosen Imitation fremder Stimmen durch junge Sänger. In dieser Über-Identifikation verkennen sie, dass sie austauschbar werden, während sie auf der anderen Seite aber nur noch selten bereit sind, aus der Fülle der

sängerischen Überlieferung, wie sie historische Tonträger bereitstellen, wichtige Anregungen zu beziehen. Denn solche Anregungen ermöglichen es, durch den Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erkennen, aus denen ein junger Sänger erst die Chance zur Erarbeitung der eigenen Stimme, des eigenen Charakters erhält.

Auch eine Ausnahmebegabung wie Fischer-Dieskau durchlief eine tiefgreifende Entwicklung. Sein Debüt als Liedsänger mit der RIAS-Produktion der *Winterreise* im Nachkriegs-Berlin von 1948, bei der Klaus Billing sein Partner war (Audite 95.597) kam einer Sensation gleich und festigte in der Öffentlichkeit das ihm selbst nicht ganz geheure Prädikat des einzigartigen „Meistersängers“, das ihn 1964 sogar auf das Titelblatt des *Spiegel* führte. Der Weg zu solcher Anerkennung und Wirksamkeit, die nur Karajan in ähnlicher Weise genoss, war geprägt durch die unablässige, quantitativ wie qualitativ beispiellose Auseinandersetzung mit großer Musik und eine unstill-

bare Neugier auf Neues, wodurch sich Fischer-Dieskau alle nur denkbaren Fächer und Rollen erarbeitete und zahlreiche zeitgenössische Komponisten zu Beiträgen inspirierte. Mit Ausnahme der sogenannten leichten Muse reichte die Spanne von Bachs *Actus Tragicus* bis zu Henzes *Floß der Medusa*, von Mozarts Graf Almaviva bis Reimanns König Lear. Parallel dazu ging es um die Ausformung und Erneuerung eines sängerischen Ideals und interpretatorischen Anspruchs, dessen Ziel die Ausdifferenzierung und Verfeinerung der Deklamation auf Grundlage der Einheit von musikalischem und sprachlichem Text war. Dass Musik eine Sprache eigener Art sei, die Wortsprache aber umgekehrt von lauter musikalischen Merkmalen beherrscht werde, war eine Einsicht, die schon die Romantiker formuliert hatten. Sie hielten die Musik sogar für eine „Ursprache“ oder „Sprache über den Sprachen“, deren dem modernen Menschen verloren gegangene Bedeutung wiedergefunden werden müsse. Die epische Wirkung des Schubert-Lieds, das

(nicht nur) für Fischer-Dieskau das Zentralgestirn der Liedkunst schlechthin bildet, beruht auf dieser doppelten Vorstellung von Musik als Sprache und Sprache als Musik. Von hier aus setzte ein zweifacher Prozess ein: zum einen die vor allem von Robert Schumann angestoßene Psychologisierung des Lieds im 19. Jahrhundert, die bis in die Gegenwart reicht, zum anderen die Suche nach Ursprüngen, wie sie sich in Brahms' Hinwendung zum Volkslied zeigt und bei Reger fortsetzt. Nach dem Siegeszug des Belcanto, der seit der Jahrhundertwende bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs auf den Podien dominierte, gehörte Fischer-Dieskau zu den ersten Sängern, der die Vorstellung eines „anderen“ Singens erneuerte. Er macht sich jene Forderung wieder zu eigen, die Julius Stockhausen in seiner großen Gesangslehre von 1887 als den „Sinn für Tonschönheit, für eine deutliche, durchgeistigte Aussprache, für einen seelenvollen Vortrag“ formuliert hatte.

Während der junge Fischer-Dieskau – vielleicht auch als Folge der Prägungen in

seiner Zeit als alliierter Kriegsgefangener in Italien, wo er zahlreiche Auftritte absolvierte – durchaus den sinnlichen, sprichwörtlich schmelzenden Vortragsstil des Belcanto mit einfließen ließ, führte seine intensive Beschäftigung mit dem Verhältnis von Wort und Ton bereits im Lauf der 1950er Jahre zu einer ebenso folgerichtigen wie spezifischen Entwicklung. Fischer-Dieskaus Gesang wurde zugleich intellektueller und expressiver. Erst aus dieser eigentümlichen Spannung heraus entstand jene Interpretationskunst, die seitdem für ganze Generationen von Sängern stilbildend geworden ist. Die Formel vom „gelehrten Sänger“, die in der Presse die Runde machte, zollte dieser Entwicklung Respekt, deutete aber auch eine Kritik an. Gab Fischer-Dieskau damit den Zauber der Unmittelbarkeit oder der schieren emotionalen Überwältigung auf, wie ihn andere Sänger – Jussi Björling, Fritz Wunderlich oder der junge Hermann Prey – entfalteten? Richtig ist, dass Fischer-Dieskau mehr als andere Sänger ein bestimmtes, nämlich seinerseits wissen-

des, also hoch gebildetes, bürgerliches Publikum ansprach. Im Zentrum seines Wirkens standen und blieben, aller weltweit spannenden Konzerttätigkeit zum Trotz, die großen europäischen Städte und traditionsbewussten Konzertstätten wie London, Paris, Berlin, München, Salzburg und Wien.

Zur Verwirklichung eines solchen musikalisch wie geistig enormen Anspruchs war die Wahl der geeigneten musikalischen Partner unabdingbar. So hatte der junge Fischer-Dieskau das Glück und Privileg, mit den bedeutendsten Dirigenten der älteren und seiner Generation zusammenzuarbeiten – mit Legenden wie Beecham, Böhm, Furtwängler, Kleiber und Klemperer, aber auch mit den Repräsentanten eines neuen Ideals von Werktreue und emotionaler Authentizität wie Fricsay und Kempe und natürlich mit dem handwerklichen und ästhetischen Perfektionisten Karajan. Fischer-Dieskau übertrug diesen Anspruch auch auf seine Partner am Klavier. Geprägt durch die ihm unvergessliche

Zusammenarbeit mit Hertha Klust – „[sie] führte mich in die Welt der musikalischen Geister ein, sie ermöglichte die ersten und die zweiten Schritte“ – suchte sich Fischer-Dieskau in der Folgezeit nur noch ebenbürtige Musiker, für die der traditionelle Begriff des Begleiters und die mit ihm verbundene Vorstellung einer Hierarchie nicht mehr zutraf. Gerald Moore, mit dem Fischer-Dieskau das monumentale Projekt der Aufnahme sämtlicher Lieder Schuberts verwirklichte, verkörperte sicher das Ideal, obgleich Moore offiziell am Status des „Begleiters“ festhielt, wie der selbstbewußt-ironische Titel *Am I too loud?* seiner lesenswerten Memoiren verrät. Doch es ergab sich gewissermaßen zwangsläufig, dass Fischer-Dieskau immer stärker die Zusammenarbeit und den Austausch mit Solisten oder Komponisten-Pianisten suchte, die in ähnlich intensiver Weise den Notentext durchdrangen – bei den letzteren noch ergänzt um eine spezifisch schöpferische Seite. Die imponierende Reihe an Persönlichkeiten umfasst(e)

Namen wie Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Alfred Brendel, Jörg Demus, Michael Ponti, Aribert Reimann, Svyatoslav Richter, Wolfgang Sawallisch und Tamás Vásáry. Dass Fischer-Dieskau, der aus einer evangelischen Theologenfamilie stammt, keine Berührungängste mit der ganz anderen musikalischen „Bühne“ der geistlichen Musik kennt, demonstriert die innerhalb dieser Reihe veröffentlichte Aufnahme geistlicher Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts für Stimme und Orgel mit dem Organisten Ulrich Bremsteller. Wieder ist es die Neugier an einem unbekannten oder vernachlässigten Repertoire und der Wunsch, eine bestimmte musikalische und geistige (und in diesem Fall geistliche) Sphäre zum Erklängen zu bringen, die sich ausdrücklich an Hörer jenseits des traditionellen Konzerterlebnisses richtet.

Die vorliegenden Aufnahmen Dietrich Fischer-Dieskaus aus deutschen Rundfunkarchiven beschreiben also einen Weg, der in der historischen Rückschau von imponierender Konsequenz und

Zielgerichtetheit erscheint, in der subjektiven Perspektive des Sängers, wie sie seine autobiographischen Äußerungen und Kommentare zum Musikleben preisgeben, aber auch von geradezu atemloser Produktivität und einem manchmal beängstigend anmutenden Getriebensein gekennzeichnet ist. Die *stabilitas loci* der Geburts- und Heimatstadt Berlin, der große Freundeskreis und vor allem die Familie gaben den Rückhalt, um diese strapaziöse Existenz zu gestalten und auszubalancieren. Dietrich Fischer-Dieskau hatte und hat das Glück, in seinen Ehefrauen Irmgard Poppen, die unter tragischen Umständen bei der Geburt ihres dritten Kindes starb, und Julia Varady gleichgesinnte Partnerinnen zu haben, die als hervorragende Musikerinnen seine künstlerische(n) Passion(en) geteilt haben. So ist die in dieser Edition ebenfalls dokumentierte Aufnahme der Duette Schumanns mit Fischer-Dieskau und Varady nicht nur ein hochkarätiges musikalisches Erlebnis, sondern auch Inbegriff einer glücklichen und geglückten Part-

nerschaft, in der – einem Ideal des Romantikers Schumann folgend – Leben und Kunst als Geben und Nehmen von Singen und Hören in Einklang gebracht sind.

Die Bedeutung des Liedkomponisten **Gustav Mahler** wird durch den Ruhm des Symphonikers überstrahlt – zu Unrecht: Denn ohne die Lieder würde es die Symphonien nicht oder jedenfalls nicht in der von Hörern in aller Welt verehrten Gestalt geben. Mahlers Lieder gehören zusammen mit denjenigen Schuberts, Schumanns, Brahms' und Wolfs zu den größten Leistungen in dieser Gattung in der Romantik und frühen Moderne. Den neun Symphonien, von denen vier ebenfalls den Einsatz der menschlichen Stimme vorsehen, der frühen Kantate *Das klagende Lied* und dem späten *Lied von der Erde* stehen 46 Lieder für Klavier (teilweise in parallelen Orchesterfassungen) gegenüber. Den Auftakt bildeten drei Lieder des 19jährigen für Tenor und Klavier auf eigene Texte, den Schluss setzten

die 1904 beendeten *Kindertotenlieder* auf Texte Rückerts.

Die von Mahler bevorzugte literarische Bilderwelt entstammt überwiegend der Romantik. Stark beeinflusst von den Eindrücken seiner Kindheit im ländlichen Böhmen, fand er diese Welt in der von Clemens Brentano und Achim von Arnim zusammengetragenen volkstümlichen Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* und den Gedichten des Orientalisten Friedrich Rückert, deren schwer- und wehmütige Stimmungswelt ihn besonders anzog, wieder. Die universalen, gleichsam ewigen Themen des Lebens – Liebe, Trauer, Verlust und Tod – setzte Mahler mit den außerordentlich differenzierten Mitteln seiner Variationstechnik um. Als Grundlage dienen ihm einfachste, aber ungemein prägnante melodische und rhythmische Formeln, die oft der Volks- und Militärmusik entnommen oder nachempfunden sind. Diese für sich genommen banalen, aber bewusst der Sphäre der Kunstmusik entgegen gesetzten musikalischen Gesten und Tonfälle illustrieren die literarischen Bilder aber nicht

bloß, sondern kommentieren und interpretieren sie. So entwirft der musikalische Satz, der auf einer untrennbaren, organischen Verbindung von Gesangsstimme und Klaviersatz beruht, eine eigenständige Erzählung „ohne Worte“, die intensive seelische Zustände beleuchtet, aber auch einen starken Realismus besitzt. Darin wird auch eine andere Dimension des Mahlerschen Lieds greifbar, die einmal mehr die romantischen Wurzeln dieses Komponisten zeigt: nämlich der Humor, den Jean Paul als das „umgekehrt Erhabene“ definiert hatte – als eine Kraft, die zwar die Unvollkommenheit der irdischen Existenz nicht auflösen, aber doch erträglich machen kann. Indem die Musik sich des Humors und der Ironie in diesem philosophischen Sinn bedient, zeigt sie uns eine ideale Welt: oft als Trugbild, aber immer wieder auch als Utopie. Die darin aufscheinende Tröstung hat Mahler wie kein anderer Komponist in Töne zu setzen und zu bannen gewusst.

Wolfgang Rathert

**“Only those who know how to listen to music may dare to make music”  
The lied interpreter Dietrich Fischer-Dieskau in recordings made between 1951 and 1989**

Vast though Dietrich Fischer-Dieskau's discography may seem, it has not, by a long way, yet been exhausted. Monika Wolf's commendable publication issued in 2000 has been enriched by numerous archive releases in the meantime and Audite alone has issued its Fischer-Dieskau-Edition comprising nine discs. Until the official end of his singing career in 1993, Fischer-Dieskau was indefatigable not only in his quest for new repertoire, but also in studying and mastering the great works of the lied and opera repertoires, as well as the great vocal-instrumental genres of oratorio, mass setting and cantata, featuring ever-changing facets and working together with renowned conductors, vocal and instrumental partners. During this process, spanning nearly five decades, the broadcasting corporations –

particularly the RIAS Berlin (today's Deutschlandradio Kultur), the Sender Freies Berlin (today's Rundfunk Berlin-Brandenburg) and the Bayerischer Rundfunk – were given the important task of faithfully documenting and popularising Fischer-Dieskau's art. Given all the other activities which the multi-talented artist pursued in the course of his career – that of writer, conductor, painter and master-class teacher – the discipline and dedication which he applied to his musical work throughout his life seems all the more impressive. Its basis and motivation was a deeply ethical understanding of music as Fischer-Dieskau always strove towards preserving and passing on cultural and historical heritage, which he did not take for granted, and which each generation has to discover for itself. He regards this as doubly jeopardised: on the one hand in the loss of factual knowledge of the historical wealth in music, literature and interpretation through composers, writers, works and interpreters; and on the other hand by the lack of understanding

of the meaning of tradition, which is a prerequisite for providing our existence with intellectual – and thus also emotional – fulfilment. Within the sphere of lied repertoire, Fischer-Dieskau therefore also saw himself as a chronicler who performed and documented unknown, neglected or unjustly forgotten works of the past and present, sometimes in the form of anthologies – which were a favoured format – such as in the cooperation with the Berlin composer and pianist Aribert Reimann, with whom he recorded song series of the nineteenth century, the turn of the century as well as the Viennese School. In this format, it was possible to hear the fleeting form of the song in a historical context which provided unexpected perspectives between musical styles and languages: for instance, the contrasting influence of Schubert on Brahms and Mahler, the complex reciprocal influences of the Jugendstil and Art Nouveau song, or the fractured continuation of Romanticism in the songs of the “internal resistance” of the 1930s by

Hindemith and others. On this anthology of four separate discs – with songs spanning from Beethoven’s sacred lieder op. 48 from 1806, Schumann, Brahms, Mahler, Reger, Hindemith and up to Heinrich Sutermeister’s expressive psalm setting of 1948 – a common thread is also detectable, despite the diversity of the individual songs and styles. The combining element is the open and, more often, latently religious tenor of the lied which is often also effective as a backdrop in secular settings and subjects. For the lied is, even as a dual dialogue with the accompanist and the audience, also always a monologue. The lyrical and the compositional persona conducting the monologue represents every human being in his lifelong quest for a meaning. In the twentieth century, probably no singer expressed this paradoxical nature of the lied as clearly as Fischer-Dieskau.

Dietrich Fischer-Dieskau therefore always demanded that the intelligence of a singer (and, nota bene, his instrumental partner) go well beyond the execution of

the music in order to understand the concept of a work, and finally to internalise it as such, and also in the emphatic sense. For – in contrast to an instrumental soloist – a singer has to deal with a higher form of meaning as word and music complement and comment on each other. The comprehensive study of a work not only comprises the precise knowledge of the score but also the willingness to learn as much as possible about the historical and aesthetical contexts of its origins. And the interpreter has to study intensively the language and the content of the texts in order to be able to follow the (often subconscious) thoughts governing or moving a composer during the setting of the piece. The basic requirements and techniques of a singer – the organic unity of breath and breath control, the particular balance of physical and psychological aspects of the body as an instrument, and the ability (reserved only for the human voice) to tie notes together perfectly – are, strictly speaking, merely the prerequisites for the ever-new aim

to transform the musical content into an intellectual structure. In this, the activity of singing cannot be separated from the activity of hearing and listening: the singer has to hear and understand himself and his partners in order to shape a work on stage each time as though he was performing it for the first time.

Fischer-Dieskau was thus somewhat critical of the *bel canto*-ideal as it suggests all too easily that brilliance in the voice and vocal virtuosity can become independent of language and expression. (To perform the brilliant and enigmatic final fugue “Tutto nel mondo e burla” from Verdi’s *Falstaff* as his farewell from the stage was therefore a telling choice. Not only did this contain a biographical reminiscence of his own stage career which Fischer-Dieskau had begun in 1948 in Berlin with a début as Marquis Posa in *Don Carlos* – conducted by Ferenc Fricsay – but it was also a reverential gesture towards a composer who managed a synthesis of *bel canto* and expressional depth: something which Wagner had



deemed impossible.) He was also critical of another development which occurred with increased frequency in an age of global masterclasses: namely young singers unthinkingly imitating different, unfamiliar voices. By overly indentifying with another singer they fail to recognise that they become exchangeable, whereas on the other hand they are rarely prepared to take on important stimuli from the riches of vocal performances provided by historic tapes and discs. For these stimuli make it possible to recognise similarities and differences through such comparisons, enabling a young singer to develop his own voice and character.

Even an extraordinary talent such as Fischer-Dieskau underwent a dramatic development. He made his début as a singer of lieder with a RIAS recording of *Die Winterreise* in post-war Berlin in 1948 with Klaus Billing as his accompanist (audite 95.597): it proved to be a sensation and the public bestowed on him the title (with which he was not entirely comfortable) of “Meistersänger”, which

in 1964 even made the title page of the magazine *Der Spiegel*. The path to such recognition and effectiveness, which only Karajan enjoyed in a similar manner, was shaped by his constant, quantitatively and qualitatively unequalled study of great music, and an insatiable appetite for new repertoire. This resulted in Fischer-Dieskau learning and acquiring all possible roles and *Fächer* and acting as a source of inspiration to numerous contemporary composers. With the exception of so-called light music, his repertoire embraced Bach's *Actus Tragicus* up to Henze's *Floß der Medusa*, Mozart's Count Almaviva up to Reimann's *King Lear*. In addition, it was a case of shaping and renewing a vocal ideal and an interpretational approach whose aim was to differentiate and refine declamation on the basis of achieving a unity of music and word. The Romantics had already articulated the insight that music is a language of its own, and that language consisting of words is, on the other hand, dominated by many musical features. They even considered music to be a “primary

language” or as a “language above languages” whose now lost significance had to be rediscovered by the modern human being. The enormous impact of Schubert's lied, the central star of the art of song in general (not just) for Fischer-Dieskau, is based on this dual concept of music as language and language as music. At this stage, a twofold process commenced: on the one hand the psychologisation of the song in the nineteenth century, as initiated mostly by Robert Schumann and lasting until today, and on the other hand a quest for origins as illustrated in Brahms's dedication to the folk song, which was continued by Reger. After the triumph of *bel canto*, which dominated the stage from the turn of the century until the end of the Second World War, Fischer-Dieskau was one of the first singers to renew the concept of a “different” singing technique. He embraces what Julius Stockhausen had called for in his great singing treatise of 1887, describing a “sense of beauty, of clear and intellectually governed pronunciation; a soulful performance”.

Whereas the young Fischer-Dieskau – maybe also as a consequence of having been an Allied prisoner of war in Italy, where he gave several performances – did make use of the sensuous, melting performance style of *bel canto*, his intensive studies of the relationship between word and music led him, as early as the 1950s, to a logical as well as a unique development. Fischer-Dieskau's singing became at the same time more intellectual and also more expressive. Only as a result of this specific tension did the very art of interpretation develop, which has since become seminal for entire generations of singers. The term “learned singer”, which made the rounds in the press, paid respect to this development but also indicated criticism. Did Fischer-Dieskau, by altering his approach, give up on the magic of immediacy or sheer emotional overpowering which other singers – Jussi Björling, Fritz Wunderlich or the young Hermann Prey – were cultivating? It is true that Fischer-Dieskau, more so than other singers, appealed to a particular, viz.

knowing, highly educated, middle-class audience. At the centre of his work were, and remained – despite his international concert activities – the traditional concert venues in the great European cities such as London, Paris, Berlin, Munich, Salzburg and Vienna.

In order to realise these enormously high musical and intellectual standards, the choice of a suitable musical partner was crucial. The young Fischer-Dieskau was lucky and privileged enough to be able to work with the most important conductors of his own and also of the older generation – these were legends such as Beecham, Böhm, Furtwängler, Kleiber and Klemperer, but also representatives of the new ideals of faithfulness to the original and emotional authenticity such as Fricsay and Kempe, and of course the technical and aesthetic perfectionist Karajan. Fischer-Dieskau also expected these standards of his partners at the piano. Moulded by the cooperation with Hertha Klust, an unforgettable experience for him – “she introduced

me to the world of musical spirits; she enabled the first and the second steps” – Fischer-Dieskau thereafter sought out only equal musicians for whom the traditional term of “accompanist” and the hierarchy associated with it was no longer applicable. Gerald Moore, with whom Fischer-Dieskau realised the monumental project of recording the complete songs by Schubert, certainly represented that ideal, even though officially he remained attached to the status of accompanist, as was revealed by the wonderfully confident and ironic title of his memoirs *Am I too loud?*. But it was inevitable that Fischer-Dieskau increasingly sought exchange and collaboration with soloists and composer-pianists who penetrated the music in a similarly intensive manner – with the latter ones also adding a specifically creative note. The impressive series of personalities includes names such as Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Alfred Brendel, Jörg Demus, Michael Ponti, Aribert Reimann, Sviatoslav Richter, Wolfgang Sawallisch and Tamás Vásáry. The fact

that Fischer-Dieskau, who comes from a family of protestant theologians, has no reservations about performing on the entirely different “stage” of sacred music, is demonstrated by a recording of nineteenth and twentieth century sacred songs (issued as part of this series) for voice and organ with the organist Ulrich Bremsteller. It is again curiosity about unknown or neglected repertoire and the desire to make a particular musical and intellectual (and, in this case, sacred) sphere sound, expressly turning towards listeners beyond the traditional concert experience.

These recordings of Dietrich Fischer-Dieskau from the German radio archives thus mark out a path – which, in retrospect, features remarkable consistency and purposefulness – in the subjective perspective of the singer, as revealed in his autobiographical observations and comments about the music scene, but also his seemingly breathless productivity with a sometimes alarming sense of restlessness. The *stabilitas loci* of his hometown

of Berlin, the large circle of friends and, particularly, family provided him with the necessary support, enabling him to shape and balance this exhausting existence. Dietrich Fischer-Dieskau was, and is, lucky enough to have found like-minded partners in his wives Irmgard Poppen, who tragically died during the birth of their third child, and Julia Varady who, themselves outstanding musicians, shared his artistic passions. Also documented in this edition are duets by Schumann with Fischer-Dieskau and Varady: not only a first-class musical experience but also the epitome of a happy and successful partnership where – following an ideal of the Romantic Robert Schumann – life and art are in accordance with each other as giving and taking of singing and listening.

The significance of the lied composer **Gustav Mahler** is eclipsed by his fame as a symphonic composer – wrongly so: for, without his songs, his symphonies would not exist, or certainly not in the same form which is revered by audiences all over the world. Mahler's songs are, together with those by Schubert, Schumann, Brahms and Wolf, amongst the greatest achievements of Romanticism and early Modernism in this genre. The nine symphonies, of which four make use of the human voice, the early cantata *Das klagende Lied* [The Song of Lamentation] and the late *Lied von der Erde* [Song of the Earth] stand opposite 46 songs for voice and piano (sometimes with parallel orchestral versions). The first of these are three songs by the nineteen-year-old composer setting his own texts for tenor and piano, and the last are the *Kinder-totenlieder* [Songs on the Death of Children] with texts by Rückert, which were completed in 1904.

Mahler preferred the literary world of images, originating mainly from Ro-

manticism. Strongly influenced by childhood impressions in rural Bohemia, he recognised this world in the collection of folk poems, *Des Knaben Wunderhorn* [The Youth's Magic Horn], compiled and edited by Clemens Brentano and Achim von Arnim, and also in the poems of the orientalist Friedrich Rückert, whose melancholy and nostalgic moods were of particular attraction to Mahler. He set the universal, eternal subjects of life – love, grief, loss and death – to music using his highly differentiated variation techniques. The bases are often very simple but incredibly succinct melodic and rhythmic formulae, which frequently originate from, or are inspired by, folk and military music. These musical gestures and inflections, banal on their own but consciously set against the sphere of serious music, however not only illustrate, but also comment on and interpret, the literary images. The musical setting, which is based on an inseparable, organic connection between voice and piano, thus becomes a narration of its own, “without words”,

highlighting intensive states of the soul but also possessing a strong sense of realism. This also illustrates another dimension of Mahler's lieder, once more demonstrating the composer's romantic roots: a sense of humour which Jean Paul defined as the “inverse sublime” – as a power which cannot dissolve the imperfection of an earthly existence, but certainly makes it more palatable. By using humour and irony in this philosophical sense the music shows us an ideal world: often as an illusion, but again and again also as a utopia. This resulted in a sense of emerging comfort which Mahler, like no other composer, knew how to set to, and banish into, music.

Wolfgang Rathert

Translation: Viola Scheffel

**① Phantasie aus Don Juan**

*(Tirso de Molina, dt. Ludwig Braunfels)*

Das Mägdlein trat aus dem Fischerhaus,  
Die Netze warf sie ins Meer hinaus!  
Und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,  
Die Fischerin doch die Herzen fing!

Die Winde streifen so kühl umher,  
Erzählen leis' eine alte Mär!  
Die See erglühet im Abendrot,  
Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot  
Im Herzen! Im Herzen!

**② Frühlingsmorgen**

*(Richard Leander)*

Es klopft an das Fenster der Lindenbaum  
Mit Zweigen blütenbehangen:  
Steh' auf! Steh' auf!  
Was liegst du im Traum?  
Die Sonn' ist aufgegangen!  
Steh' auf! Steh' auf!

Die Lerche ist wach, die Büsche weh'n!  
Die Bienen summen und Käfer!  
Steh' auf! Steh' auf!  
Und dein munteres Lieb'  
hab ich auch schon geseh'n.  
Steh' auf, Langschläfer!  
Langschläfer, steh' auf!  
Steh' auf! Steh' auf!

**③ Erinnerung** *(Richard Leander)*

Es wecket meine Liebe  
Die Lieder immer wieder!  
Es wecken meine Lieder  
Die Liebe immer wieder!

Die Lippen, die da träumen  
Von deinen heißen Küssen,  
In Sang und Liedesweisen  
Von dir sie tönen müssen!

Und wollen die Gedanken  
Der Liebe sich entschlagen,  
So kommen meine Lieder  
Zu mir mit Liebesklagen!

So halten mich in Banden  
Die Beiden immer wieder!  
Es weckt das Lied die Liebe!  
Die Liebe weckt die Lieder!

**④ Blicke mir nicht in die Lieder!**

*(Friedrich Rückert)*

Blicke mir nicht in die Lieder!  
Meine Augen schlag' ich nieder,  
Wie ertappt auf böser Tat.  
Selber darf ich nicht getrauen,  
Ihrem Wachsen zuzuschauen.  
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,  
Lassen auch nicht zu sich schauen,  
Schauen selber auch nicht zu.  
Wenn die reichen Honigwaben  
Sie zu Tag gefördert haben,  
Dann vor allen nasche du!

**⑤ Ich bin der Welt abhanden gekommen**

*(Friedrich Rückert)*

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält,  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied!

**⑥ Wenn mein Schatz Hochzeit macht**

*(Gustav Mahler, nach: Des Knaben Wunderhorn)*

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,  
Fröhliche Hochzeit macht,  
Hab' ich meinen traurigen Tag!  
Geh' ich in mein Kämmerlein,  
Dunkles Kämmerlein,  
Weine, wein' um meinen Schatz,  
Um meinen lieben Schatz!

Blümlein blau! Verdorre nicht!  
Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide.  
Ach, wie ist die Welt so schön!  
Ziküth! Ziküth! Ziküth!  
Singet nicht! Blühet nicht!  
Lenz ist ja vorbei!  
Alles Singen ist nun aus.  
Des Abends, wenn ich schlafen geh',  
Denk' ich an mein Leide.  
An mein Leide!

**⑦ Ging heut morgen über's Feld**

*(Gustav Mahler, nach: Des Knaben Wunderhorn)*

Ging heut morgen über's Feld,  
Tau noch auf den Gräsern hing;  
Sprach zu mir der lust'ge Fink:  
„Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt? Du!  
Wird's nicht eine schöne Welt?  
Zink! Zink! Schön und flink!  
Wie mir doch die Welt gefällt!“

Auch die Glockenblum' am Feld  
Hat mir lustig, guter Ding',  
Mit den Glöckchen, klinge, kling,  
Ihren Morgengruß geschellt:  
„Wird's nicht eine schöne Welt?  
Kling, kling! Schönes Ding!  
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!“

Und da fing im Sonnenschein  
Gleich die Welt zu funkeln an;  
Alles Ton und Farbe gewann  
Im Sonnenschein!  
Blum' und Vogel, groß und klein!  
„Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?  
Ei du, gelt? Schöne Welt?“  
Nun fängt auch mein Glück wohl an?  
Nein, nein, das ich mein',  
Mir nimmer blühen kann!

**⑧ Ich hab ein glühend' Messer**  
(Gustav Mahler, nach: Des Knaben Wunderhorn)

Ich hab' ein glühend Messer,  
Ein Messer in meiner Brust,  
O weh! Das schneid't so tief  
In jede Freud' und jede Lust.  
Ach, was ist das für ein böser Gast!  
Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast,  
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief.  
O Weh!

Wenn ich in dem Himmel seh',  
Seh' ich zwei blaue Augen stehn.  
O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',  
Seh' ich von fern das blonde Haar  
Im Winde wehn.  
O Weh!

Wenn ich aus dem Traum auffahr'  
Und höre klingen ihr silbern' Lachen,  
O Weh!  
Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',  
Könnt' nimmer die Augen aufmachen!

**⑨ Die zwei blauen Augen**  
(Gustav Mahler, nach: Des Knaben Wunderhorn)

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,  
Die haben mich in die weite Welt geschickt.  
Da muß ich Abschied nehmen  
vom allerliebsten Platz!  
O Augen blau, warum habt ihr mich angeblickt?  
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.

Ich bin ausgegangen in stiller Nacht  
Wohl über die dunkle Heide.  
Hat mir niemand Ade gesagt.  
Ade! Mein Gesell' war Lieb' und Leide!

Auf der Straße steht ein Lindenbaum,  
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!  
Unter dem Lindenbaum,  
Der hat seine Blüten über mich geschneit,  
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,  
War alles, alles wieder gut!  
Alles! Alles, Lieb und Leid  
Und Welt und Traum!

**⑩ Zu Strassburg auf der Schanz**  
(Des Knaben Wunderhorn)

Zu Strassburg auf der Schanz,  
Da ging mein Trauern an;  
Das Alphorn hört ich drüben wohl anstimmen,  
Ins Vaterland muß ich hinüberschwimmen,  
Das ging ja nicht an.

Ein Stunde in der Nacht  
Sie haben mich gebracht;  
Sie führten mich gleich vor des Hauptmanns Haus,  
Ach Gott, sie fischten mich im Strome auf,  
Mit mir ist's aus.

Frühmorgens um zehn Uhr  
Stellt man mich vor das Regiment;  
Ich soll da bitten um Pardon,  
Und ich bekomme doch meinen Lohn,  
Das weiß ich schon.

Ihr Brüder allzumal,  
Heut' seht ihr mich zum letztenmal;  
Der Hirtenbub ist nur schuld daran,  
Das Alphorn hat mir's angetan,  
Das klag ich an.

**⑪ Das irdische Leben**  
(Des Knaben Wunderhorn)

„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“  
„Warte nur, mein liebes Kind,  
Morgen wollen wir ernten geschwind.“

Und als das Korn geerntet war,  
Rief das Kind noch immerdar:  
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“  
„Warte nur, mein liebes Kind,  
Morgen wollen wir dreschen geschwind.“

Und als das Korn gedroschen war,  
Rief das Kind noch immerdar:  
„Mutter, ach Mutter! es hungert mich,  
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“  
„Warte nur, mein liebes Kind,  
Morgen wollen wir backen geschwind.“

Und als das Brot gebacken war,  
Lag das Kind auf der Totenbah.

**⑫ Nicht wiedersehn!**  
(Des Knaben Wunderhorn)

„Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz,  
Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,  
Bis auf den andern Sommer,  
Dann komm ich wieder zu dir.“

Und als der junge Knab heimkam,  
Von seiner Liebsten fing er an:  
„Wo ist meine Herzallerliebste,  
Die ich verlassen hab?“

„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben,  
Heut ist's der dritte Tag.  
Das Trauern und das Weinen  
Hat sie zum Tod gebracht.“

„Jetzt will ich auf den Kirchhof gehen,  
Will suchen meiner Liebsten Grab,  
Will ihr allweil rufen,  
Bis daß sie mir Antwort gibt.

Ei, du mein herzallerliebster Schatz,  
Mach auf dein tiefes Grab,  
Du hörst kein Glöcklein läuten,  
Du hörst kein Vöglein pfeifen,  
Du siehst weder Sonne noch Mond!  
Ade, ade, mein herzallerliebster Schatz,  
ade!“

**⑬ Scheiden und Meiden**  
(Des Knaben Wunderhorn)

Es ritten drei Reiter zum Tor hinaus,  
Ade!  
Feins Liebchen schaute zum Fenster hinaus,  
Ade!  
Und wenn es denn soll geschieden sein,  
So reich mir dein goldenes Ringlein.  
Ade! Ade! Ade!  
Ja scheiden und meiden tut weh.

Es scheidet das Kind schon in der Wieg,  
Ade!  
Wenn werd ich mein Schätzchen wohl kriegen?  
Ade!  
Und ist es nicht morgen, ach, wär es doch heut,  
Es macht uns allbeiden gar große Freud,  
Ade! Ade! Ade!  
Ja scheiden und meiden tut weh.

**14 Des Antonius von Padua Fischpredigt**  
(Des Knaben Wunderhorn)

Antonius zur Predigt  
Die Kirche findt ledig.  
Er geht zu den Flüssen  
und predigt den Fischen;

Sie schlagen mit den Schwänzen,  
Im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen  
Sind allhier gezogen,  
Haben d'Mäuler aufrissen,  
Sich Zuhörens beflissen;

Kein Predigt niemalsen  
Den Fischen so g'fallen.

Spitzgoschete Hechte,  
Die immerzu fechten,  
Sind eilend herschwommen,  
Zu hören den Frommen;

Auch jene Phantasten,  
Die immerzu fasten;  
Die Stockfisch ich meine,  
Zur Predigt erscheinen;

Kein Predigt niemalsen  
Den Stockfisch so g'fallen.

Gut Aale und Hausen,  
Die vornehme schmausen,  
Die selbst sich bequemen,  
Die Predigt vernehmen:

Auch Krebse, Schildkroten,  
Sonst langsame Boten,  
Steigen eilig vom Grund,  
Zu hören diesen Mund:

Kein Predigt niemalsen  
den Krebsen so g'fallen.

Fisch große, Fisch kleine,  
Vornehm und gemeine,  
Erheben die Köpfe  
Wie verständge Geschöpfe:

Auf Gottes Begehren  
Die Predigt anhören.

Die Predigt geendet,  
Ein jeder sich wendet,  
Die Hechte bleiben Diebe,  
Die Aale viel lieben.

Die Predigt hat g'fallen.  
Sie bleiben wie alle.

Die Krebs gehn zurücke,  
Die Stockfisch bleiben dicke,  
Die Karpfen viel fressen,  
die Predigt vergessen.

Die Predigt hat g'fallen.  
Sie bleiben wie alle.

**15 Ablösung im Sommer**  
(Des Knaben Wunderhorn)

Kuckuck hat sich zu Tode gefallen  
An einer grünen Weiden,  
Kuckuck ist tot! Kuckuck ist tot!  
Wer soll uns jetzt den Sommer lang  
Die Zeit und Weil vertreiben?

Ei, das soll tun Frau Nachtigall,  
Die sitzt auf grünem Zweige;  
Die kleine, feine Nachtigall,  
Sie singt und springt, ist allzeit froh,  
Wenn andre Vögel schweigen.

Wir warten auf Frau Nachtigall,  
Die wohnt im grünen Hage,  
Und wenn der Kuckuk zu Ende ist,  
Dann fängt sie an zu schlagen!

**16 Um schlimme Kinder artig zu machen**  
(Des Knaben Wunderhorn)

Es kam ein Herr zum Schlösseli  
Auf einem schönen Röss'li,  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Da lugt die Frau zum Fenster aus  
Und sagt: „Der Mann ist nicht zu Haus,  
Und niemand heim als meine Kind',  
Und's Mädchen ist auf der Wäschewind!“

Der Herr auf seinem Rösseli  
Sagt zu der Frau im Schlösseli:  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
„Sind's gute Kind', sind's böse Kind'?  
Ach, liebe Frau, ach sagt geschwind,“  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

„In meiner Tasch' für folgsam Kind',  
Da hab' ich manche Angebind,“  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Die Frau die sagt: „Sehr böse Kind'!  
Sie folgen Mutter nicht geschwind!“  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

Da sagt der Herr: „So reit' ich heim,  
Dergleichen Kinder brauch' ich kein'!“  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!  
Und reit' auf seinem Rösseli  
Weit, weit entweg vom Schlösseli!  
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

**17 Selbstgefühl**  
(Des Knaben Wunderhorn)

Ich weiss nicht, wie mir ist!  
Ich bin nicht krank und nicht gesund,  
Ich bin blessirt und hab' kein' Wund',  
Ich weiss nicht, wie mir ist!

Ich tät gern essen und schmeckt mir nichts;  
Ich hab' ein Geld und gilt mir nichts,  
Ich weiss nicht, wie mir ist!

Ich hab' sogar kein' Schnupftabak,  
Und hab' kein Kreuzer Geld im Sack,  
Ich weiss nicht wie mir ist, wie mir ist!

Heiraten tät ich auch schon gern',  
Kann aber Kinderschrei'n nicht hör'n!  
Ich weiss nicht, wie mir ist!

Ich hab' erst heut' den Doktor gefragt,  
Der hat mir's in's Gesicht gesagt:  
„Ich weiss wohl, was dir ist, was dir ist:  
Ein Narr bist du gewiß!“  
Nun weiss ich, wie mir ist!

## **Gustav Mahler: Lieder**

### **Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit**

- |   |                        |      |
|---|------------------------|------|
| ① | Phantasie aus Don Juan | 3:03 |
| ② | Frühlingsmorgen        | 1:59 |
| ③ | Erinnerung             | 3:18 |

### **Rückert-Lieder**

- |   |                                    |      |
|---|------------------------------------|------|
| ④ | Blicke mir nicht in die Lieder!    | 1:42 |
| ⑤ | Ich bin der Welt abhanden gekommen | 8:43 |

### **Lieder eines fahrenden Gesellen**

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| ⑥ | Wenn mein Schatz Hochzeit macht | 3:49 |
| ⑦ | Ging heut Morgen über's Feld    | 4:19 |
| ⑧ | Ich hab ein glühend' Messer     | 3:17 |
| ⑨ | Die zwei blauen Augen           | 5:55 |

### **Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit**

- |   |                              |      |
|---|------------------------------|------|
| ⑩ | Zu Strassburg auf der Schanz | 4:29 |
|---|------------------------------|------|

### **Des Knaben Wunderhorn**

- |   |                                     |      |
|---|-------------------------------------|------|
| ⑪ | Das irdische Leben                  | 2:32 |
| ⑫ | Nicht wiedersehn!                   | 5:13 |
| ⑬ | Scheiden und Meiden                 | 2:46 |
| ⑭ | Des Antonius von Padua Fischpredigt | 3:50 |
| ⑮ | Ablösung im Sommer                  | 1:49 |
| ⑯ | Um schlimme Kinder artig zu machen  | 1:49 |
| ⑰ | Selbstgefühl                        | 1:49 |

- |   |         |      |
|---|---------|------|
| ⑱ | Applaus | 0:30 |
|---|---------|------|

Gesamtspielzeit:	60:52
------------------	-------

**audite**  
**95.634**

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU, Bariton**  
**DANIEL BARENBOIM, Klavier**