



Julian Caskel
Hartmut Hein
(Hrsg.)



HANDBUCH

250 Porträts



DIRIGENTEN



BÄRENREITER
METZLER



Julian Caskel ■ Hartmut Hein (Hrsg.)

Handbuch Dirigenten

250 Porträts

Bärenreiter

Metzler

Mehrere Register zum Buch finden Sie unter:

<https://www.baerenreiter.com/extras/bvk2174>

Die hier hinterlegten Links werden in regelmäßigen Abständen auf ihre Aktualität überprüft. Wir freuen uns, wenn Sie uns unter <http://links.baerenreiter.com> Aktualisierungsbedarf melden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2015

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN** unter Verwendung
folgender Fotos (von links oben nach rechts unten): René Jacobs, Gustavo Dudamel,
Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle (alle akg-images / Marion Kalter),
Andris Nelsons (Marco Borggreve), Simone Young (Klaus Lefebvre)

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: Dorothea Willerding und Christina Eiling, EDV + Grafik, Kaufungen

ISBN 978-3-7618-7032-7

DBV 114-01

www.baerenreiter.com ■ www.metzlerverlag.de

Inhalt

Zur Einleitung 7

Essays

Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister:
Zur Vorgeschichte des »interpretierenden Dirigenten« 19

Dirigenten, Komponisten und andere Diktatoren 26

Der Dirigent »im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« 33

Dirigent und Probe 38

Aspekte einer Kultur- und Ideengeschichte des Dirigierens 42

»Werktreue« und die »Aura« des Dirigenten:
Eine Einführung in ein ästhetisches Dilemma 46

Abkürzungsverzeichnis 52

Dirigenten A bis Z

Abbado, Claudio	55	Bour, Ernest	102	Erede, Alberto	143
Abendroth, Hermann	58	Brico, Antonia	103	Eschenbach, Christoph	144
Abravanel, Maurice	58	Brown, Iona	104	Falletta, JoAnn	146
Albrecht, Gerd	60	Brüggen, Frans	105	Fedoseyev, Vladimir	147
Albrecht, Marc	61	Bülow, Hans von	106	Ferencsik, János	148
Alessandrini, Rinaldo	61	Busch, Fritz	108	Ferrara, Franco	148
Alsop, Marin	62	Bychkov, Semyon	109	Fey, Thomas	150
Ančerl, Karel	64	Cambreling, Sylvain	111	Fiedler, Arthur	151
Ansermet, Ernest	66	Cantelli, Guido	112	Fischer, Ádám	152
Antonini, Giovanni	68	Celibidache, Sergiu	113	Fischer, Iván	153
Ashkenazy, Vladimir	69	Chailly, Riccardo	116	Fricsay, Ferenc	154
Bamert, Matthias	72	Christie, William	118	Fried, Oskar	156
Barbirolli, John	73	Chung, Myung-Whun	119	Frühbeck de Burgos, Rafael	158
Barenboim, Daniel	75	Cluytens, André	119	Furtwängler, Wilhelm	159
Barshai, Rudolf	78	Conlon, James	121	Gardelli, Lamberto	163
Bátiz, Enrique	79	Coppola, Piero	122	Gardiner, John Eliot	163
Beecham, Thomas	80	Craft, Robert	123	Gatti, Daniele	166
Beinum, Eduard van	83	Dausgaard, Thomas	125	Gergiev, Valery	167
Bělohlávek, Jiří	84	Davies, Dennis Russell	126	Gielen, Michael	169
Berglund, Paavo	85	Davis, Andrew	127	Gilbert, Alan	171
Bernstein, Leonard	86	Davis, Colin	128	Giulini, Carlo Maria	172
Bertini, Gary	89	Denève, Stéphane	131	Goebel, Reinhard	175
Billy, Bertrand de	90	Désormière, Roger	131	Golowanow, Nikolaj	176
Blech, Leo	91	Dixon, Dean	132	Goodall, Reginald	177
Blomstedt, Herbert	92	Dohnányi, Christoph von	133	Gülke, Peter	178
Böhm, Karl	94	Doráti, Antal	135	Guttenberg, Enoch zu	179
Bolton, Ivor	96	Dudamel, Gustavo	137	Haenchen, Hartmut	181
Boskovsky, Willi	97	Dutoit, Charles	138	Haïm, Emmanuelle	182
Boulez, Pierre	98	Ehrhardt, Werner	141	Haitink, Bernard	183
Boult, Adrian	100	Elmendorff, Karl	142	Handley, Vernon	185

Harding, Daniel	186	Malgoire, Jean-Claude	267	Rowicki, Witold	345
Harnoncourt, Nikolaus	188	Mälkki, Susanna	268	Runnicles, Donald	346
Hausegger, Siegmund von	191	Markevitch, Igor	269	S abata, Victor de	347
Heger, Robert	192	Marriner, Neville	271	Sacher, Paul	348
Hengelbrock, Thomas	193	Martinon, Jean	273	Salonen, Esa-Pekka	350
Herbig, Günther	194	Masur, Kurt	274	Sanderling, Kurt	351
Herreweghe, Philippe	195	Matačić, Lovro von	276	Saraste, Jukka-Pekka	353
Hickox, Richard	197	Max, Hermann	277	Sawallisch, Wolfgang	354
Hogwood, Christopher	198	Mehta, Zubin	277	Scherchen, Hermann	356
Honeck, Manfred	199	Mengelberg, Willem	279	Schmidt-Isserstedt, Hans	358
Horenstein, Jascha	200	Metzmacher, Ingo	281	Schönwandt, Michael	359
I mmerseel, Jos van	203	Minkowski, Marc	283	Schuricht, Carl	360
Inbal, Eliahu	204	Mitropoulos, Dimitri	284	Segerstam, Leif	362
Inghelbrecht, Désiré-Émile	206	Monteux, Pierre	286	Šejna, Karel	363
J acobs, René	207	Morris, Wyn	288	Serafin, Tullio	364
Janowski, Marek	208	Mrawinski, Jewgeni	289	Serebrier, José	365
Jansons, Mariss	209	Müller-Brühl, Helmut	292	Sinopoli, Giuseppe	366
Järvi, Kristjan	211	Munch, Charles	293	Skrowaczewski, Stanislaw	368
Järvi, Neeme	212	Münchinger, Karl	294	Slatkin, Leonard	369
Järvi, Paavo	214	Muti, Riccardo	296	Smetáček, Václav	371
Jochum, Eugen	216	N agano, Kent	299	Sokhiev, Tugan	372
Jurowski, Vladimir	218	Nelsons, Andris	300	Solti, Georg	373
K abasta, Oswald	219	Neumann, Václav	301	Steinberg, William	375
Karajan, Herbert von	220	Nézet-Séguin, Yannick	303	Stenz, Markus	376
Kegel, Herbert	224	Nikisch, Arthur	304	Stock, Frederick	377
Keilberth, Joseph	225	Niquet, Hervé	306	Stokowski, Leopold	379
Kempe, Rudolf	227	Norrington, Roger	307	Storgårds, John	381
Kertész, István	228	Nott, Jonathan	309	Suitner, Otmar	382
Kitajenko, Dmitrij	229	O ramo, Sakari	310	Svetlanov, Evgeny	383
Kleiber, Carlos	230	Ormandy, Eugene	311	Swarowsky, Hans	384
Kleiber, Erich	233	Ozawa, Seiji	313	Szell, George	385
Klemperer, Otto	235	Panula, Jorma	315	T alich, Václav	389
Knappertsbusch, Hans	237	P appano, Antonio	316	Tennstedt, Klaus	390
Kondraschin, Kirill	238	Parrott, Andrew	317	Thielemann, Christian	391
Konwitschny, Franz	240	Petrenko, Kirill	318	Thomas, Michael Tilson	393
Koopman, Ton	241	Petrenko, Vasily	319	Tintner, Georg	394
Koussevitzky, Serge	242	Pierné, Gabriel	320	Toscanini, Arturo	395
Krauss, Clemens	244	Pinnock, Trevor	321	V änskä, Osmo	399
Kreizberg, Yakov	245	Plasson, Michel	322	W aart, Edo de	401
Krips, Josef	246	Pluhar, Christina	323	Walter, Bruno	402
Kubelík, Rafael	247	Prêtre, Georges	324	Wand, Günter	404
Kuijken, Sigiswald	249	Previn, André	325	Weil, Bruno	406
L eibowitz, René	251	R ahbari, Alexander	328	Weingartner, Felix	407
Leinsdorf, Erich	252	Rattle, Simon	329	Welser-Möst, Franz	409
Leppard, Raymond	253	Reiner, Fritz	332	Wenzinger, August	410
Levi, Hermann	254	Richter, Hans	333	Wit, Antoni	411
Levine, James	256	Richter, Karl	335	Wood, Henry	412
Litton, Andrew	258	Rilling, Helmuth	336	Y oung, Simone	414
Lloyd-Jones, David	259	Rodziński, Artur	337	Z agrosek, Lothar	416
López Cobos, Jesús	260	Rosbaud, Hans	338	Zender, Hans	417
Luisi, Fabio	261	Roschdestwenski, Gennadi	340	Zinman, David	418
M aazel, Lorin	263	Rostropowitsch, Mstislaw	341	Zweden, Jaap van	420
Mackerras, Charles	265	Roth, François-Xavier	343		
Maier, Franzjosef	266	Rousset, Christophe	344		

Zur Einleitung

I.

Über Dirigenten kann man sich wundervoll streiten. Sie bieten dem informierten Experten wie dem interessierten Publikum eine Projektionsfläche für sämtliche Formen einer angemessenen oder unsachlichen Verbalisierung der erklingenden Musik. Dabei sind die Rezeptionsurteile über das Dirigieren relativ risikolos: Weit weniger als bei Sängern oder Instrumentalisten gibt es eindeutige technische Kriterien, an denen das Gefallen oder Missfallen sich zu orientieren hätte. Man erkennt das daran, dass die Inhalte, die in Lehrbüchern des Dirigierens unterrichtet werden, in der Musikkritik und auch in der musikwissenschaftlichen Interpretationsforschung fast nie eine Rolle spielen. Es wird über andere Dinge geredet als über die Angemessenheit einer bestimmten Schlagfigur in einer bestimmten Taktart in einem bestimmten Tempo. Das gilt auch für dieses Buch: Es entwickelt seine eigenen Sach- und Werturteile vornehmlich anhand von Tonträgern. Denn erstens kann trotz der möglichen Manipulationen durch Mikrofone, Nachbearbeitungen und Neukopplungen in den meisten Fällen unterstellt werden, dass der Dirigent sozusagen wie ein Regisseur das Recht über den »Final Cut« einer Aufnahme besitzt. Zweitens wird durch Tonträger eine einheitliche Grundlage zur Beschreibung verschiedener zeitlicher, stilistischer und auch geografischer Orte des Dirigierens gegeben. Drittens macht diese Aussagebasis für den Leser »jede unserer Aussagen nachprüfbar« (so haben es Ingo Harden und Gregor Willmes, die Autoren der *PianistenProfile*, formuliert). Mithilfe solcher Um-Schreibungen des fixierten Klangs sollen in diesem Handbuch exakt 250 Dirigenten der Gegenwart wie der Vergangenheit porträtiert werden.

Das Schreiben über das Dirigieren scheint nun genauso alt zu sein wie der gar nicht so alte Beruf des »modernen« Dirigenten – der wohl nicht zufällig relativ zeitgleich mit einem öffentlichen Presse- und Rezensionswesen zu Bedeutung gekommen ist. Man könnte vielleicht sogar sagen: Ohne die Musikkritik ist der Dirigent eigentlich gar nicht zu ertragen. Erst die Möglichkeiten zur Karikatur, zum Verriss, aber auch zum fundierten Lob bewirken, dass der Dirigent nicht als anachronistisch-autoritärer Dinosaurier in einer demokratischen Gesellschaft erscheint (auf diese Problematik hat Wolfgang Hattinger in seinem neuen Standardwerk *Der Dirigent* hingewiesen). Man könnte aber vielleicht auch sagen: Ohne den Dirigenten ist die Musikkritik eigentlich kaum zu ertragen. Erst die Idee vom »Dirigent als Statthalter« (Carl Dahlhaus) des komponierten Werks erzeugt einen Autor der einzelnen Aufführung, auf den die Kritik auch im Fall der groß besetzten Orchestermusik ihre eigenen Ausführungen zurücklenken kann. In diesem Spannungsfeld sollen »populäre« Charakteristika der 250 Dirigenten diskutiert werden, doch besteht auch ein Anspruch der »objektiven« Beschreibung von Interpretationsformen und Klangstrategien, der sich einer stärker fachspezifischen Erwartung an wissenschaftlich haltbare Urteile zu stellen hat. Die einzelnen Porträts müssen sich also einerseits daran messen lassen, ob sie Lust darauf machen, einen Dirigenten neu zu entdecken oder anders zu bewerten, und möchten andererseits dennoch immer eine kritische Distanz zu allen »Pult-Legenden« bewahren. Einige vorangestellte Überlegungen sollen daher unsere Entscheidungen als Herausgeber sowohl in der »harten« Frage der Auswahl der

Dirigentenamen wie auch in den »weicheren« Fragen der für die Darstellung gewählten Stilistik transparent machen.

II.

Dieses Buch befasst sich mit einem Feld, das üblicherweise der Musikkritik zugeordnet ist, auch wenn es hauptsächlich von Menschen verfasst wurde, deren Tätigkeitsbereich die öffentlich meist weniger präse »akademische Musikwissenschaft« ist. Dazu muss man wissen, dass der Dirigent und die Musikwissenschaft erst sehr spät und sehr zögerlich zueinandergefunden haben. Man könnte sagen, sie misstrauen sich gegenseitig: Der Musikwissenschaftler ist solide, aber glanzlos (und unterstellt dem Dirigenten, bei ihm sei es umgekehrt). Vor allem aber erfüllen Wissenschaftler und ausführende Künstler im Musikleben tatsächlich gegensätzliche Aufgaben. Der Wissenschaftler kann schriftliche Quellen auswerten, Drucke und Handschriften eines Werks vergleichen und dessen Fassungen kritisch edieren, aber auch das »Jedes-Mal-Anders« vergangener Aufführungen darstellen; er überführt also generell vorhandene Musik in einen möglichst zuverlässigen Notentext oder auch in kommentierende Texte, die beide in bestimmten Fällen für folgende Aufführungen verpflichtend werden können. Ein Interpret wiederum soll aus solchen verbindlichen Vorlagen »seine« individuelle Aufführung herleiten und wandelt somit Texte neuerlich in Taten um. Die Musikkritik schließlich ist davon abhängig, dass es beides gibt, das objektive »Werk«, an dem man die einzelne Aufführung messen kann, und die subjektive Ausführung, durch die der Interpret als Individuum beschreibbar wird. Musikkritiker und Musikwissenschaftler misstrauen sich daher noch viel mehr, weil das Geschäft des einen schon vor der Aufführung zu enden und das Geschäft des anderen erst mit der Aufführung zu beginnen scheint.

Nun gibt es durchaus honorige Gründe, warum man mit einem Musikwissenschaftler

über vieles sehr schön reden kann, nur nicht über Musik. Der transitorische Charakter des musikalischen Klangs, der nur durch einen gegebenen Notentext vermindert werden kann, vermag vielleicht am besten zu erklären, warum das Tabu einer Wissenschaft auch über Konzerte, Tonträger und Interpretationen bis in das späte 20. Jahrhundert hinein Bestand haben konnte. Doch bleibt es bis heute ein geradezu elementares Bedürfnis der Musikwissenschaft, auch dann, wenn sie über Konzerte und Tonträger spricht, eine Annäherung an die »subjektive« Beschreibungssprache der Musikkritik unter allen Umständen zu vermeiden. Es stellt sich dann aber die Frage, ob es überhaupt möglich ist, musikalischen Klang in einer nicht-empirischen Weise und dennoch »objektiv« zu beschreiben. Warum dies immer noch ein Risiko zu sein scheint, kann man am besten verständlich machen, indem man in aller gebotenen Kürze die wesentlichen Methoden und Begriffe einer musikalischen Interpretationsforschung erläutert.

Metaphorisch könnte man das Haus, in dem sich die musikwissenschaftliche Analyse von Tonträgern eingerichtet hat, als eher schmucklosen Plattenbau bezeichnen. Das erste und eigentlich bis heute einzig wirklich etablierte Kriterium zur Klassifizierung des Klangs bezieht sich darauf, ob eine interpretatorische Entscheidung dem Partiturtex entspricht oder vom Partiturtex abweicht. Im Plattenbau der Interpretationsforschung gibt es eine große Anzahl immer gleich eingerichteter Zweizimmerwohnungen: Der Raum der Erfüllung des Notentexts heißt »Neue Sachlichkeit«, der Ort der Abweichungen heißt »Espressivo«. Der fragile Status der Interpretationsanalyse ist schon daran erkennbar, dass sich für diese eigentlich präzisen Zuordnungen zwei derart unpräzise Etiketten etabliert haben. Der Begriff des »Espressivo« konzentriert sich auf konkrete technische Merkmale wie das Rubato oder Portamento, die er als ästhetische Qualitäten wahrnimmt. Der Begriff der »Sachlichkeit« weitet den Namen einer kurzlebigen Erscheinung der

Kunstgeschichte auf einen sich fast zeitgleich nach dem Ersten Weltkrieg entwickelnden, bis heute dominanten »neuen« Modus der Interpretation aus, für den sich jenseits der Postulate der »Werktreue« (bzw. Text- oder Partiturtreue) weitere technische Sach-Kriterien viel weniger klar angeben lassen (auch weil das Befolgen von Gesetzen schwerer nachzuerzählen ist als das Nicht-Befolgen). Die beiden gängigen auf-führungspraktischen Antipoden gehen allerdings in Theorie wie Praxis durchaus Synthesen ein: in der heutigen Orientierung gerade auch »traditionell« ausgebildeter Dirigenten und Orchester an historischen Erkenntnissen, aber auch mit dem zunehmenden Interesse an einer Rekonstruktion der Anfänge unserer nach wie vor eigentlich »romantischen« Tradition öffentlicher Institutionen (des zumeist immer noch »städtischen« Konzertwesens wie auch der Opernhäuser und Festivals). Problematisch sind die Etiketten vor allem, weil sie dazu verleiten, den grundlegenden Dualismus von Partiturtreue und Partiturabweichung ungeprüft auf andere Dualismen zu übertragen. So sind die beiden Modi der Interpretation direkt mit den Namen von Wilhelm Furtwängler und Arturo Toscanini verbunden worden; jedoch erzeugen Furtwänglers Tempomodifikationen oftmals auch die bewusst kalkulierte Abbildung einer verborgenen musikalischen »Tiefenstruktur« (besonders typisch als Tempo-steigerung hin zum Werk- oder Satzende). Die Magie Toscaninis wiederum beruht weniger darauf, dass seine Interpretationen das Ideal unbedingter Texttreue tatsächlich erfüllen, sondern dass sie erstmals ostentativ ein solches Ideal erfüllen wollen (und ihm selbst dort eine Gestalt zu verleihen scheinen, wo de facto wie in den Sinfonien Beethovens die tradierten Retuschen zu hören sind). Das Denken im Dualismus von *Espressivo* und Sachlichkeit wird zudem problematisch, wenn sich zentrale Interpreten mit ihren Eigenheiten spürbar jenseits dieses Gegensatzes positionieren. Hierfür scheint Herbert von Karajan paradigmatisch: Der mit seinem Namen verbundene Begriff

eines perfektionistischen »Schönklangs« verdankt sich nicht zuletzt der Notwendigkeit, für einen offenkundig eher dem Prinzip der Partiturtreue verpflichteten Ansatz dennoch eine ästhetisch abwertende Vokabel zur Hand zu haben. Karajan wäre somit darin modernistisch, dass er das Ideal der Schönheit an den Klang anbindet (und nicht an die Melodie oder den dramatischen Gehalt), er bleibt aber zugleich merkantil orientiert, indem er den Klang eben an das Ideal einer Schönheit anbindet, deren »Vollkommenheit« immer auch als bestes Verkaufsargument herzuhalten vermag. Dieses Klangmodell aber lässt sich interessanterweise besser auf die Musik Schönbergs als auf die von Strawinsky oder Hindemith übertragen. Karajan kann zum paradigmatischen Dirigenten der neusachlichen Schule werden, obgleich das mit diesem Etikett verbundene Repertoire von ihm wenig geschätzt und folgerichtig kaum dirigiert worden ist.

Die unklare Position zwischen den Prinzipien der Partiturtreue und Partiturabweichung ist aber vor allem für die Historische Aufführungspraxis problematisch. Eine »historisch-rekonstruktive« Ausrichtung des Musizierens (und Dirigierens) gilt zumeist als eigenständiger dritter Modus der Interpretation, doch erscheint wenig eindeutig, an welcher Stelle der damit notwendige Anbau an die Zweizimmerwohnung vorgenommen werden muss: Es ist zum einen schlüssig gezeigt worden, dass die Aufführung Alter Musik sich zunächst im Umkreis der Neuen Sachlichkeit und als Teil der Moderne des 20. Jahrhunderts etabliert hat. Der Rückgriff auf tradierte Verzierungslehren und rhetorische Konventionen als Mittel des Affekt-Ausdrucks verbindet »historisch informierte« Interpretationen aber auch mit romantischen Paradigmen einer expressiv das Gemüt berührenden und Gefühle ausdrückenden Aufführungshaltung. Der Einbezug alter Instrumente, Spielweisen und Besetzungen betrifft zudem primär den Klang und nicht dessen Bezug auf den Notentext, der daher entweder um implizites Wissen zu ergänzen oder vor ex-

pliziten Eingriffen zu schützen ist. Historischer Klang und historisch korrekte Spielweisen erscheinen dabei nicht selten als eine ebenso hypothetische wie dualistisch eindeutige Wahl zwischen divergenten Alternativen: Es gibt zum Beispiel einen Text von Christopher Hogwood, in dem dieser argumentiert, dass in den Menuett-Sätzen des 18. Jahrhunderts der Trioteil aufgrund des Fehlens explizit unterschiedlicher Tempovorgaben nicht langsamer gespielt werden sollte. Doch gibt es auch eine Stellungnahme in dieser Frage von Nikolaus Harnoncourt, der zum genau umgekehrten Schluss gelangt, weil sich das verlangsamte Tempo aus den Charakteren der einzelnen Tänze ableiten lasse und somit eine selbstverständliche Praxis war, die nicht explizit angegeben werden musste.

Die Historische Aufführungspraxis macht also alle Beschreibungen unhandlich, die aus einem Dualismus von Texttreue und Texteingriffen abgeleitet werden. Man erkennt das sehr schön daran, dass der Gegenpol zu den spezialisierten Ensembles für Alte Musik mit demselben Recht sowohl als »traditionelles Orchester« wie als »modernes Orchester« bezeichnet werden kann. Wenn aber die Moderne zugleich die Tradition ist, von der sich die Wiederentdeckung des Alten absetzen möchte, dann kann dieses Alte auch dem Geist der Moderne verpflichtet bleiben, und zwar genau dann, wenn diese Wiederentdeckung im Modus der Interpretation »antitraditionell« ist; dies ist der Begriff, mit dem Lars E. Laubhold in seiner Arbeit zur Aufnahmegeschichte von Beethovens 5. Sinfonie die Parallelen zwischen Historischer Aufführungspraxis und Neuer Sachlichkeit im Gegensatz zur Espressivo-Tradition markiert (deren eigene Verbindungen zum Expressionismus der Wiener Schule allerdings auch eine spezifische Form des Espressivo als Teil der Moderne erzeugen).

Als Zusammenfassung dieser bewusst zugespitzten Begriffsverwirrung lässt sich festhalten: Die musikwissenschaftliche Interpretationsforschung ist einerseits qualitativ zu wenig

differenziert, weil sich scheinbar klare dualistische Kategorien nicht immer konsequent durchhalten lassen. Sie reagiert darauf mit einer andererseits manchmal schon zu großen quantitativen Differenzierung: Durch softwaregestützte Messmethoden wird vor allem die Tempogestaltung für jeden Moment einer Interpretation äußerst genau bestimmt, sodass derzeit grafische Darstellungswege und statistische Prinzipien die Interpretationsanalyse dominieren. Auf diese Weise wird es möglich, aus dem Vergleich zumeist sehr vieler Aufnahmen konkrete historische Tendenzen und grundlegende Gestaltungsmöglichkeiten abzuleiten. Die Beschreibung des individuellen Klangs einer bestimmten Interpretation tritt demgegenüber jedoch manchmal etwas in den Hintergrund. Das knapp gehaltene Porträt einer Persönlichkeit stellt also eine für die Methoden der Interpretationsforschung ungünstige Aufgabe dar: Weder die quantitative Objektivierung durch empirische Daten noch der Rückzug auf generalistische Grundkategorien scheinen besonders sinnvoll zu sein. Dieses Problem wird in den 250 Porträts durch zwei Strategien angepackt: Erstens werden die Schlagworte des Espressivo und der Neuen Sachlichkeit von Endurteilen zu Anfangsprämissen; man findet die beiden Begriffe zwar immer wieder aufgerufen, doch ist in jedem Fall klar, dass damit das entscheidende individuelle Merkmal des Porträtierten noch nicht formuliert sein kann. Zweitens kann die an empirischen Messungen gewonnene Sensibilität für Details einer Interpretation von dieser technologischen Basis auch wieder abgelöst werden: Es dürfte unzweifelhaft sein, dass viele der exakt gemessenen Beobachtungen auch als Bestätigung oder Kontrolle einer im Höreindruck erkennbaren Tendenz der Interpretation verstanden werden können (teilweise sogar wohl im Sinne einer »self-fulfilling prophecy«), sodass eine Beschreibung, die nicht der auf die Kommastrichstelle genaueren Klangausmessung verpflichtet sein will, sich auch weiterhin auf dieses Hörurteil verlassen darf.

Eine solche Beschreibung stützt sich primär auf drei Kategorien, deren erste der zugrunde gelegte Text bleibt: Modifikationen der Instrumentation und andere Retuschen markieren oft erstaunlich genau die ästhetische Positionierung, die eine Interpretation innerhalb der gegebenen Möglichkeiten ihrer eigenen Gegenwart einnimmt (bis hin zur Rückkehr einstmals verbreiteter Retuschen bei Christian Thielemann oder Daniel Barenboim). Die zweite Kategorie ist die zugrunde gelegte »Theorie der Klangmittel«: Zusätzliche Verzierungen oder der Verzicht auf ein durchgängiges Vibrato markieren in diesem Fall eher die Position, die eine Interpretation in Bezug auf die vermutete Aufführungspraxis einer bestimmten vergangenen Epoche einnimmt. Die dritte Kategorie ist das zugrunde gelegte Tempokonzept: Kriterien hierbei sind das schnelle oder langsame Grundtempo, die Konstanz dieses Tempos für verschiedene Formsektionen und dessen agogische Handhabung in kleineren Ablaufeinheiten. Schnelle Tempi sind allerdings charakteristisch sowohl für die Frühzeit wie für die Gegenwart der Aufnahmegeschichte, während langsame Tempi sich zu allen Zeiten eher als das Merkmal einzelner Interpreten erweisen (deren individuelle »Aura« dann von einer sich auch im Tempo niederschlagenden »Erhabenheit« gespeist wird – man denke besonders an Sergiu Celibidache oder auch an die letzten Jahre von Lorin Maazel). Daher gibt es in allen Modi der Aufführung sowohl Neigungen einzelner Dirigenten zu exorbitant raschen bzw. zu auffällig langsamen Tempi, ebenso wie es anders als bei der Frage der Retuschen und der Wahl der Klangmittel einzelne Dirigenten gibt, die zur spontanen Änderung ihrer Tempopräferenzen neigen können. Der von der empirischen Forschung bevorzugte Aspekt der Tempogestaltung erscheint somit paradoxerweise oftmals sogar am wenigsten geeignet, die verschiedenen Schulen und Strategien der Aufführung klar voneinander zu trennen.

Die Beschreibung des individuellen Klangs stößt trotz dieser umfassenden Liste immer

wieder zu jenem Punkt vor, an dem zwei Aufführungen sich mit denselben Grundkategorien versehen lassen, auch im Tempo ganz ähnlich sein können und dennoch einen deutlich unterschiedlichen Eindruck hinterlassen. Es erscheint illusorisch zu glauben, dass ein wirklich vollständiges Porträt eines Interpreten ohne die Thematisierung auch dieser Ebene zu erreichen ist, und es erscheint ebenso illusorisch, hier noch mit demselben Anspruch des rein objektiven Zusammentragens von analytischen Daten und historischen Fakten operieren zu können. Damit aber gerät mindestens dieser Teil der Beschreibung vom Spielfeld der Musikwissenschaft auch wieder auf das der Musikkritik.

III.

Über Dirigenten kann man nicht besonders gut schreiben. Der Unterschied zwischen dem informierten Experten und dem interessierten Publikum bleibt daher einerseits von zentraler Bedeutung für eine »seriöse« Rezensionskultur und scheint doch im Zeitalter der Online-Bewertungen auch immer mehr zu verschwinden. Somit gilt für das Schreiben über Musik und insbesondere für das Beschreiben eines individuellen Klangeindrucks: Je weniger man einen Feind besiegen kann, desto besser muss man ihn kennen. Dieser Feind sind nun aus Sicht der Musikwissenschaft die vielen Klischees und Manierismen einer allzu »subjektiven« Musikkritik. Es wäre aber verfehlt, lediglich die altbekannte und (anders als die Musikkritik selbst) substanzlose Herabwürdigung dieses anspruchsvollen Tagesgeschäfts hier weiter zu betreiben. Allerdings ist auch nicht zu leugnen, dass nach der Lektüre unzähliger Bücher und Rezensionen über einzelne Dirigenten der Eindruck sich verfestigen kann, dass zumindest die am stärksten klischeehaften Mittel, die bei der Metamorphose von Musik in Manuskripte auftreten, sich ebenso klar benennen wie relativ einfach zumindest etwas entschärfen lassen. Daher wird für die weitere Diskussion

dieser Klischees das vermutlich zwar verwerfliche, aber in der Sache sehr nützliche Mittel gewählt, aus einigen der Vorgängerwerke zum selben Thema besonders misslungene Satzkonstrukte anonym zu zitieren (die ernsthaft ausgesprochene Einladung, den fürchterlichsten Satz auch dieses Buches zu finden, ist damit natürlich verbunden).

Der schlimmste Feind eines sinnvollen Schreibens über Musik ist nun ganz eindeutig und mit großem Abstand die Adjektivhäufung. Hier ein typisches Beispiel: »Mit seinen akribisch detailpräzisen, klangsinnsinnlich transparenten und bei allem Temperament stets kultiviert distanzierten Annäherungen an das romantische und spätromantische Repertoire hat Ozawa schon früh einen produktiven Mittelweg gefunden zwischen den Extremen einer hemmungslos pathetischen Emphase und einer sportiven Entschlackungsmanie.« So elegant dieser Satz darin ist, dass er einzelne Alliterationen über die Adjektive hinweg bildet und das formale Mittel der Doppelung der Attribute gar noch auf das Repertoire ausdehnt, so offenkundig ist doch auch, dass hier mit sehr vielen dieser Attribute insgesamt sehr wenig gesagt wird, sondern lediglich die immer besonders undankbare Einordnung eines Dirigenten in den Mainstream der Interpretation erfolgt. Eine solche Auflistung von Attributen verweist über das einzelne Beispiel darauf, dass der durch das Gehör verarbeitete Klang sich bei seiner sprachlichen Fixierung eher dem ganz subjektiven Geruchs- und Geschmacksinn zuordnet (statt wie das analysierbare Partitur-Bild dem rationalen »Gesichtssinn«). Die Folge ist, dass Sinfonien weniger wie Bücher und eher wie Duschgel beworben werden – je ungenauer das einzelne Attribut seinen Gegenstand beschreiben kann, desto stärker etabliert sich die Strategie, ein Produkt mit mehr als einem dieser Attribute zu beschreiben: Lavendel-Vanille oder Apfel-Aloe Vera als Duftreibungen sind die wahren rhetorischen Parallelen von kristallin-transparenten oder subjektiverhabenen Interpretationen. Die Adjektivhäufungen zielen dabei zumeist nicht auf Tautologien (auch wenn im Zitat unklar bleibt, wie man sich akribische, aber im Detail total unpräzise Annäherungen an die Romantik vorzustellen hat), sondern auf latente Gegensätze (die man im Zitat zwischen klangsinnsinnlich und transparent erspüren kann). Auf diese Weise werden zwei Dinge garantiert: Erstens heben die Attribute sich wechselseitig auf und verbleiben in jenem Ungefähren, das auch das beschriebene Produkt kennzeichnet. Zweitens schmiegelt sich die Beschreibung dem subjektiven, aber womöglich ganz anders gewichtenden Eindruck der hörenden bzw. riechenden Rezipienten vorweg an. Eine besonders energiegeladene Strategie zur Absicherung dieser beiden Ziele ist es, Adjektive direkt kompensierend aufeinander zu beziehen: Interpretationen sind gefühlvoll, ohne sentimental zu sein, sie sind analytisch, ohne trocken zu werden, sie sind emotional, ohne die Kontrolle zu verlieren. Ein beeindruckendes Beispiel, wie dabei selbst durch schroffe Gegensätze nicht der Verdacht des Lesers geweckt, sondern seine Voreingenommenheit bestätigt wird, findet sich im folgenden kombinierten Zitat: »Levines Mozart-Auslegung, von der Karl Schuman [sic] (in *Klassik-Akzente* 7/86) so treffend schreibt, sie sei »tiefsinnig und naiv verspielt, saftig und voll Grazie, ungestüm musikantisch und durchdacht« (man wird zustimmen müssen, dass nur ein genialer Mensch derart gegensätzliche Eigenschaften zugleich aktivieren kann) [...]«

Das oberste Gebot zur Verbesserung des Schreibens über Musik lautet also, zumindest hier und da den Mut zu besitzen, ein einzelnes Adjektiv als das am besten passende Attribut auszuwählen und dort, wo mehrere Attribute aneinandergeschnitten werden, verstärkt darauf zu achten, dass diese tatsächlich einander sinnvoll ergänzende Informationen über die Interpretation enthalten. Das Risiko im Befolgen eines solchen Ratschlags ist, dass mit dem exponierten Aussagekern sofort auch der subjektive Anteil der Sprache wieder zu steigen scheint. Daher gibt es als zweites zentrales

Klischee des Schreibens über Musik ein Bemühen, all das in den Vordergrund zu rücken, was zugunsten einer scheinbar objektiven Berichterstattung die direkte Beschreibung des Klangs von vornherein vermeidet. Was dabei schiefgehen kann, zeigt komprimiert der folgende Satz: »Die Besonderheit der Aufnahme beruht darauf, dass Zinman, wie vor ihm Abbado, Mackerras, Rattle oder Gardiner, die Werke in der Urtextversion des Briten Jonathan Del Mar dirigierte – mit einer zuweilen an Eigenmächtigkeit grenzenden musikalischen Freiheit.« Auch zu großer Schüchternheit neigende Studenten haben in einem Seminar über das Dirigieren feststellen können, dass dieser eine Satz gleich zwei eklatante Widersprüche enthält: Wenn viele andere Dirigenten bereits dieselbe Edition verwendet haben, kann das nicht die Besonderheit der Aufnahme sein, und wenn der Dirigent mit großer Eigenmächtigkeit vorgeht, erscheint es egal, an welche Edition er sich nicht hält. Sobald also der vermeintlich sichere Boden einer objektiven Aussage über nachprüfbarere Fakten eines optisch-rationalen Texts erreicht ist, fällt manchmal jegliche Kontrolle über die Angemessenheit dieser Aussage in Relation zum klanglichen Resultat fort (im vorliegenden Fall scheint das Werbeetikett der mit der neuen Edition beworbenen CD den Rezensenten dazu zu verführen, aus Unterschieden, die selbst absolute Experten nicht zwingend wahrnehmen, jene einzig berichtenswerte Begebenheit zu machen, die dann alles tatsächlich Interessante der Aufnahme verdeckt).

Die zweite zentrale Lektion für das Schreiben über Musik lautet also, solche Fluchtversuche nicht allzu häufig oder offenkundig durchzuführen. Diese Lektion ist für Musikwissenschaftler fatal, die, werden sie gezwungen, sich über individuelle Aufnahmen zu äußern, eine geradezu panische Neigung entwickeln, erneut über alles zu reden, aber nicht über die Musik. Besonders penetrant ist hier die Formulierung »Die Kritik spricht von ...«, durch die suggeriert wird, der klangliche Eindruck einer Tonaufnahme sei nicht bis heute verfügbar, son-

dern müsse wie im Fall anderer philologischer Fragestellungen mühsam aus Sekundärquellen rekonstruiert werden. Doch genau das ist das Problem: Die Tatsache, dass Aussagen, die über Aufnahmen getroffen werden, einerseits immer subjektiv erscheinen, aber andererseits jederzeit durch andere objektiv nachvollzogen werden können, führt dazu, dass im besten Fall diplomatische, im schlimmsten Fall einfach nur denkfaule Lösungen eines strategischen Nichtssagens dominieren.

Der für dieses Buch gewählte Weg der Beschreibung des Klangs basiert auf einem einzigen und recht einfachen rhetorischen Trick: Die Artikel kombinieren einzelne Aussagen, die in Relation zu den üblichen Rezensionsweisen noch stärker »subjektiv« erscheinen müssen, mit solchen Passagen, die in ihrer analytischen Ausrichtung schon wieder zu »objektiv« erscheinen können. Für den Aufbau und die Anlage der Artikel gilt dabei vor allem der Grundsatz, die stärker analytischen Aussagen weder ganz zu unterdrücken noch ganz dominieren zu lassen. Stattdessen ist in den Porträts hoffentlich ein Bemühen zu erkennen, bei der Suche nach neuen Metapherngebäuden für das Schreiben in der Zweizimmerwohnung zu etwas stärker individuell eingerichteten Aufenthaltsräumen zu gelangen.

IV.

Mit dem *Handbuch Dirigenten* wird erstmals (und zwar über den deutschsprachigen Raum hinaus) die Kombination eines »subjektiven« und eines »objektiven« Dirigentenbuchs vorgelegt. Ein »objektives« Dirigentenbuch beschränkt sich weitgehend auf die biografischen Rahmendaten, während zum Interpretationsstil maximal eine knapp gehaltene Würdigung formuliert wird (ein weitverbreitetes Beispiel ist das Interpretlexikon von Alain Pâris). Ein »subjektives« Dirigentenbuch konzentriert sich umgekehrt auf die Beschreibung der künstlerischen Arbeit und der klanglichen Ästhetik der einzelnen Interpreten (ein Standardwerk

ist hier Harold C. Schonbergs *The Great Conductors*). Der stärker umfassende Anspruch der Dirigentenporträts in diesem Buch resultiert also zum einen daraus, dass zunächst in einem Datenkopf die biografischen Angaben zur Verfügung gestellt werden, aber auch eine Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit formuliert wird. Zum anderen ist mit der Zahl von 250 dieser Porträts ein gegenüber früheren Kompendien deutlich vergrößerter Umfang vorgegeben. Diese Gesamtzahl ergibt sich als hoffentlich glücklicher Kompromiss zwischen der für ein kompaktes Buch sinnvollen Maximalzahl und dem Wissen darum, dass allein schon im Blick auf die gegenwärtige Tonträgerproduktion weit mehr Namen einen Einschluss verdient gehabt hätten.

Es sind im Wesentlichen drei Kriterien, nach denen die Auswahl der 250 Dirigenten erfolgt ist. Erstens die diskografische Präsenz, wodurch verdiente Stützen des gegenwärtigen Musiklebens fehlen, aber viele Dirigenten erstmals eine Würdigung erhalten, die jedem CD-Sammler bekannt sind und die in ihrem Engagement jenseits der Major-Labels, des zentralen Repertoirekanons und auch der großen Musikzentren bislang in ihrer Bedeutung nicht zuletzt in solchen Kompendien sträflich unterschätzt worden sind. Es werden auch einzelne Dirigenten aus der Zeit vor Beginn der Tonaufzeichnung einbezogen, während mit Richard Strauss oder Robert Kajanus wichtige Namen aus der ersten Ära der Tonaufnahme fehlen, wenn ihre Darstellung sich zu sehr mit ihrem eigenen Komponieren oder dem Einsatz nur für einen Komponisten verbindet (wie Sibelius im Fall von Kajanus). Das zweite Kriterium ist die Bevorzugung ungewöhnlicher Biografien oder besonderer Repertoirepräferenzen gegenüber dem »soliden Kapellmeister«: Es fehlen Ferdinand Leitner oder Horst Stein, während der Einbezug von Wyn Morris oder Reginald Goodall vielleicht selbst diejenigen Leser überrascht, die mit diesen Namen etwas anfangen können. Das dritte Kriterium ist die immer auch subjektive Einschätzung für oder

gegen einen Interpreten im Kontext lokaler und zeitgebundener Aufführungskulturen: So findet man keinen Artikel über Libor Pešek, aber sehr wohl über den weniger bekannten Karel Šejna, weil dieser stärker eine bestimmte Aufführungstradition tschechischer Musik zu repräsentieren scheint.

Die Auswahl der Angaben im Datenkopf wiederum versteht sich als komplementäre Ergänzung dessen, was in Agenturbiografien an Informationen gegeben wird: Es fehlen Listen von Spitzenorchestern, die der jeweilige Dirigent in der jüngeren Vergangenheit dirigiert hat, und ebenso ist der Verweis auf die sehr berechenbar aus kommerziellen (oder manchmal auch anti-kommerziellen) Gründen verliehenen Schallplattenpreise auf ein Minimum reduziert. Den zentralen Datensatz erzeugen (und dies unterscheidet sich stark von Pianisten oder Sängern) somit die festen Verbindungen der Dirigenten mit einzelnen Orchestern und Opernhäusern. Es ist allerdings an dieser Stelle auch ein Exkurs zur Recherche und zur Art der Angabe dieser Daten notwendig. Es gibt im Wesentlichen drei Probleme, die das Vorhandensein voneinander abweichender Angaben in den Biografien von Dirigenten nahezu zum Regelfall machen. Das erste Problem ist die unklare Unterscheidung zwischen dem Datum der Ernennung und dem tatsächlichen Amtsantritt bei einer bestimmten Institution bzw. die noch stärker grassierende Untugend, die vor oder nach einer Amtszeit oftmals bestehenden Vakanzjahre mit hinzuzurechnen. Es wurden hier im Regelfall einzig die realen Amtszeiten zugrunde gelegt; zudem werden missverständliche Angaben wie »er wird ernannt« nur dort eingesetzt, wo sie den Bezug eben auf das alternative Datum explizit machen sollen.

Der zweite Grund für das Kursieren unterschiedlicher Daten dürfte in der Kombination von gegensätzlichen Quellenarten begründet sein: Schwer erhältliche, aber ausführliche Biografien stehen neben zwar leicht zugänglichen, aber kaum immer zuverlässigen Online-Portalen. Die vorbildlichen Archivseiten einzelner

Aufführungsdatenbanken (etwa der Metropolitan Opera oder der Wiener Staatsoper), aber auch liebevolle Fan-Seiten und archivierte Zeitungsartikel können jedoch zur Aufdeckung verbreiteter falscher Daten sehr hilfreich sein. Die Hoffnung auf eine insgesamt etwas bessere Zuverlässigkeit der versammelten Angaben leitet sich daraus ab, dass diese beiden Quellenarten, wo immer es möglich gewesen ist, konsequenter als bislang miteinander vernetzt worden sind. Dennoch sind Formulierungen, in denen Daten bewusst unterdrückt scheinen, auch als Hinweis darauf zu lesen, dass die teils lange Recherche zur Eruierung einer einzelnen Angabe nicht in jedem Fall erfolgreich sein konnte. Wer immer hier aus erster Hand etwas korrigieren oder ergänzen kann, möge bitte die Herausgeber kontaktieren!

Der dritte Grund, der leider auch noch erwähnt werden muss, ist der unangenehm hohe Einfluss, den die Jahre des Faschismus auf die Biografie einer exorbitanten Zahl der hier versammelten Dirigenten ausgeübt haben: So finden sich unter den 250 Porträtierten ein Auschwitz-Überlebender und ein Auschwitz-Leugner, vor allem aber viele Lebenswege, die in der Grauzone zwischen persönlicher Schuld und schicksalhaften Zeitumständen anzusiedeln sind. Dirigenten bleiben als öffentliche Personen jedoch die Angelegenheit von Spezialisten, sodass selbst rezente Biografien die Tendenz aufweisen können, dass der Autor, der sich in jahrelanger Arbeit einem einzelnen Dirigenten widmet, eher in Sympathie zugunsten seines Favoriten argumentieren wird, auch eher an der Musik als an der Politik interessiert sein dürfte und (vorsichtig formuliert) nicht unbedingt ein überzeugter Anhänger von allen Ideen der Aufklärung sein muss. Die am leichtesten verfügbaren Informationen erzeugt daher bis heute oftmals das altbewährte Mittel der Anschwärzung: Wer wissen will, was André Cluytens im Vichy-Regime gemacht hat, muss nur eine Biografie über Charles Munch zur Hand nehmen, wer einen Hinweis darauf sucht, dass Hans Swarowsky trotz seiner

Kontakte wohl auch zu Widerstandskreisen in Krakau ein Orchester von zwangsweise rekrutierten Musikern dirigiert hat, findet ihn zuverlässig in der Biografie über Joseph Keilberth. Es wurde daher die pragmatische Grundlinie gewählt, in keiner der Biografien solche faktischen Angaben zu unterschlagen, aber auch keines der Porträts auf die politische Seite zu reduzieren. Die Einspielungen eines dem Faschismus zugeneigten Dirigenten gehören zusammen mit den Einspielungen eines Emigranten derselben Geschichte der musikalischen Interpretation an und besitzen dasselbe Recht, weder ganz ohne ihren Kontext noch einzig aus ihrem Kontext heraus gehört zu werden.

Die im Datenanhang der einzelnen Artikel zur Verfügung gestellten Angaben schließlich umfassen (als individueller Zuschnitt für jeden Dirigenten) die Kategorien »Tonträger«, »Bildmedien«, »Kompositionen«, »Bearbeitungen«, »Editionen«, »Schriften«, »Literatur« und »Webpräsenz«. Zentral für jedes Dirigentenbuch ist offenkundig der Umgang mit der Kategorie der Tonträger, die wie ein Ausstellungskatalog oder eine Werkausgabe das bleibende Vermächtnis für diesen künstlerischen Beruf darstellen. Die Angabe vollständiger Diskografien ist nicht möglich, da diese in vielen Fällen den Umfang eines eigenen Buches annehmen. Der Verzicht auf eine Auswahldiskografie erscheint genauso inakzeptabel, weshalb als Kompromiss jene Aussagekräftigkeit angestrebt wurde, die aus der Begrenzung auf zumeist fünf bis fünfzehn ausgewählte Tonträger entsteht. Die Auswahl begründet sich dabei auch aus der Erhältlichkeit, vor allem aber aus der Erstellung eines möglichst vielfältigen Ausschnitts, der frühe und späte Einspielungen, die Arbeit mit verschiedenen Orchestern und Labels sowie Werke unterschiedlicher Gattungen und Epochen repräsentieren soll. Zugleich versteht die Auswahl sich ausdrücklich auch als Trennung des besser Gelungenen vom eher weniger Gelungenen. Eine solche bewusste Selektivität soll dem Leser reizvolle Lektürewege ermöglichen: Der Abgleich mit der eigenen Favoritenliste für den

Experten ist ebenso intendiert wie der erste Einstieg für den Novizen, der einmal etwas von einem bestimmten Dirigenten hören möchte. Die Bevorzugung einer repräsentativen Auswahl von Einzelaufnahmen verbindet sich dabei mit dem Bewusstsein, dass in Zeiten immer schneller auf den Markt geworfener und ebenso schnell wieder vergriffener Editionen, die zudem in Konkurrenz zu legalen und nicht ganz so legalen Online-Angeboten stehen, nur ein Verweis auf das originale Aufnahmedatum (und oft zudem die originale oder die am längsten verbreitete statt der aktuellen Kopplung) Zuverlässigkeit besitzt.

Die weiteren Kategorien des Datenanhangs übernehmen dieses Modell der bewussten Selektivität (weshalb manchmal die explizite eigene Kategorie fehlt und der entsprechende Hinweis stattdessen in den Datenkopf aufgenommen ist). Unter der Kategorie »Bildmedien« sind Opernproduktionen auf DVD, Probenmitschnitte und Filmporträts zusammengefasst, wobei etwas stärker auch die Verfügbarkeit auf dem Markt die Auswahl motiviert hat. Für die Kategorie »Bildmedien« wird eine Unterscheidung etabliert, wonach eine vorangestellte Jahreszahl im Fettdruck das spezifische Datum einer musikalischen Aufführung repräsentiert, während eine nachgestellte Jahreszahl ohne Fettdruck auf das Produktionsdatum zum Beispiel einer Dokumentation verweist. In den folgenden Kategorien »Kompositionen«, »Bearbeitungen« und »Editionen« muss dies leider schon wieder leicht unterschiedlich gehandhabt werden: Hier verweisen Angaben in eckigen Klammern zusätzlich auf das Jahr der Komposition, wohingegen die nachgestellten Jahreszahlen nun das Aufnahmedatum eines zugeordneten Tonträgers angeben. Für diese drei Kategorien gilt, dass der Nachweis sowohl über Tonträger wie über Werklisten und auch in Form einer Kombination beider Verfahren erfolgen kann. Dass solche Regelungen bei André Previn oder Leopold Stokowski dennoch gehörig durcheinandergeraten, sagt über deren Schaffen vermutlich mehr aus als

jeder Versuch, eine Einheitlichkeit des Aufbaus künstlich zu bewahren.

Die Kategorien »Schriften« und »Literatur« setzen das Kriterium der notwendigen Selektivität in der Weise um, dass bewusst auch fremdsprachige oder schwer verfügbare Werke aufgenommen wurden, wenn diese für die Aufarbeitung einer Dirigentenbiografie maßgeblich erscheinen, während Interviews und Würdigungen in Tonträgermagazinen leider nur sehr begrenzt einbezogen werden konnten.

Problematisch durch eine beständig veränderte Verfügbarkeit ist die Kategorie »Webpräsenz«: Da sich Homepage und Diskografie eines Dirigenten über entsprechende Browser-Eingaben zudem sekundenschnell finden lassen, wurde hier so verfahren, dass die Angabe einer Homepage darauf verweisen soll, dass diese aktuell gepflegt wird (Stand Juni 2015) und mehr als die üblichen Werbeangaben der CD-Firma umfasst. Die Links funktionieren in diesem eBook per Weiterleitung über den Verlags-Server, wo sie in regelmäßigen Abständen aktualisiert werden. Ebenso sind Register als PDF-Dateien auf der Verlags-Homepage als Zusatzmaterial verfügbar, von wo sie heruntergeladen werden können (siehe <https://www.baerenreiter.com/extras/BVK2174>). Das erspart dem an eigenen Recherchen im Buch interessierten Leser das lästige beständige Vor- und Zurückblättern und erlaubt einen stärker individuellen Umgang mit den Registern, indem zum Beispiel die Schriftgröße variabel eingestellt und eigene Suchfunktionen eingesetzt werden können.

Dieses Buch wird dennoch bei seinem Erscheinen bereits veraltet sein. Biografien und Diskografien von Dirigenten und deren Fremd- und Selbstdarstellung in Blogs, Social Networks und Online-Lexika erzeugen eine Logik der fortlaufenden Aktualisierung, die das gedruckte Buch nicht besitzen kann. Dabei kann sich jede der üblichen Quellen, sowohl der Artikel in einer Musikenzyklopädie oder der bei Wikipedia, die offizielle Agenturbioografie oder die umfassende Buchveröffentlichung, sowohl als die einzig zuverlässige wie die einzig un-

zuverlässige Quelle zu einem bestimmten Recherchedetail herausstellen. Das Potenzial eines Handbuchs hat sich daher umgekehrt auf all jene Punkte zu konzentrieren, in denen die hier versammelten Daten und Darstellungen hoffentlich nicht rasch veralten: Es ist dies zum einen gerade die Selektivität der auch nach qualitativen Gesichtspunkten erstellten Diskografien und Literaturangaben (die in dieser Form keine andere Quelle bereithält), zum anderen das Bemühen um eine möglichst hohe Zuverlässigkeit der äußeren Rahmendaten und natürlich auch der Wunsch, dass die Wege zur Beschreibung der Biografien wie der Klangdokumente auf Zustimmung treffen.

V.

Es folgen in diesem letzten Abschnitt lediglich noch einige weitere Hinweise zur Benutzung des Buches im Hinblick auf die gewählten Daten- und Zeichenkonventionen, die möglichst knapp zusammengetragen sind: Die Datumsangaben vor allem bei Geburtsjahren beziehen sich auf den heute üblichen Kalender. Die Schreibweise der Werktitel richtet sich nach sprachspezifischen Standards (sodass z. B. die Kleinschreibung für das Italienische selbst im Fall von *La traviata* gilt). Die Schreibweisen von Eigennamen orientieren sich möglichst pragmatisch an der jeweils üblichsten Variante, sodass eine Tendenz besteht, anstelle einer strikten Orientierung an der deutschen Schreibweise in Einzelfällen auch die englischsprachige Version zu benutzen; bei der Walzerdynastie der Familie Strauß zum Beispiel bildet sich die internationale Vermarktung in einem Hin- und Herspringen der Schreibweise ab. Insbesondere bei den Orchesternamen wird zitathaft die auf Tonträgern übliche Schreibweise übernommen, anstatt für das Buch deutsche Phantasienamen zu erfinden. Es überwiegt daher vor allem für den osteuropäischen Raum eine Orientierung an der englischen Schreibweise, während in erster Linie für französische Orchester die Originalschreibweise beibehal-

ten wird. Die gerade in Frankreich teilweise famose Begabung für faszinierend lange und beständig wechselnde Orchestertitulierungen führt dazu, dass partiell auch mit Abkürzungen gearbeitet wird. Dabei werden für Ensembles Alter Musik auch dort Abkürzungen etabliert, wo diese relativ ungewöhnlich sind, während auf eine Abkürzung verzichtet wurde, wenn das Label nicht zwingend notwendig und nicht direkt verständlich erscheint (so fehlt das GO für das Gewandhausorchester oder das RCO für das Concertgebouworkest). Die Abkürzungen finden sich nicht nur im beigefügten Abkürzungsverzeichnis, sondern zusätzlich nochmals bei der ersten Nennung im jeweiligen Einzelartikel aufgeschlüsselt; dies gilt auch für häufig genannte Orchester – wie zum Beispiel für die Berliner (BPh) und Wiener Philharmoniker (WPh) oder das Philharmonia Orchestra (PhO).

Als letzte, aber besonders wichtige »Besetzungsangabe« ist darauf zu verweisen, dass die Artikel des Buches von verschiedenen Autoren geschrieben worden sind, deren immer aus drei Zeichen bestehendes Kürzel am Ende jedes Artikels angegeben ist. Die Danksagungen haben also mit dem herzlichen Dank an alle unsere Autorinnen und Autoren zu beginnen: Christina Drexel hat als praktizierende Dirigentin und als Autorin einer hervorragenden Dissertation über Carlos Kleiber ihre Artikel stärker auch als Innenansichten der jeweiligen Künstler angelegt. Florian Kraemer und Alexander Gurdon haben sich als enge Vertraute des Kölner Instituts für Musikwissenschaft, an dem dieses Projekt seinen Ausgang genommen hat, früh und umfassend bereit erklärt, ihre Expertise in Dirigentendingen in eigene Artikel umzumünzen. Und auch Andreas Domann hat ein buntes Kontingent verschiedener Namen übernommen, während Dieter Gutknecht als ausgewiesener Experte für dieses Gebiet sich mit wichtigen Interpreten der Historischen Aufführungspraxis auseinandersetzt. Andreas Eichhorn, Alberto Fassone, Hans-Joachim Hinrichsen und Peter Niedermüller haben sich als Schwergewichte der gegenwärtigen Interpreta-

tionsforschung dankenswerterweise dennoch die Zeit dafür genommen, Artikel auch für einzelne dirigentische Schwergewichte vorzulegen. Michael Stegemann sind wir für seine Bereitschaft dankbar, sein Wissen um das französische Musikleben, um Arturo Toscanini und um die Geschichte der Schallaufzeichnung in das Buch einzubringen. Michael Schwalb danken wir dafür, dass er für einige unterschätzte Dirigenten mit großer Umsicht eine Lanze bricht. Tobias Pfleger hat aus dem Wissen seiner Dissertation über Fragen der Aufführungspraxis in den Sinfonien von Robert Schumann auch für eine stattliche Summe von Artikeln schöpfen können. Michael Werthmann ist für die kurzfristige Übernahme anspruchsvoller Artikel besonders zu danken, und auch David Witsch hat die Zeit gefunden, neben seiner Qualifikationsarbeit über Instrumentationslehren einige Artikel zu übernehmen (natürlich auch die über Blech und Wood). Annette Kreuziger-Herr und ebenso Gesa Finke schließlich haben als Herausgeberin und redaktionelle Mitarbeiterin des Lexikons *Musik und Gender* nicht nur, aber mit der notwendigen Entschiedenheit die im Feld des Dirigierens bekanntlich besonders problembehaftete Präsenz von Frauen dokumentiert. Der Frauenanteil von 8 ½ aus 250 Namen (rechnet man Jeanne Lamou mit hinzu, die bei Aufnahmen Bruno Weils als Konzertmeisterin mitgewirkt hat) wird hoffentlich in allen weiteren Büchern zum Thema übertroffen, führt aber auch dazu, dass in diesem Buch als Standard die männliche Form als Schreibweise gewählt bleibt.

Den 250 Artikeln ist eine kleinere Anzahl von Essays vorangestellt, die in zentrale Themenfelder jenseits der an die einzelnen Personen gebundenen Geschichte des Dirigierens einführen sollen: Hier gilt unser Dank Kai Köpp, der seine große Kompetenz für die lange Ge-

schichte vor dem Beginn der Geschichte des modernen Dirigentenberufs in einen knappen Text hat einfließen lassen. Es folgt als nächste Etappe eine unterhaltsame wie faktenreiche Zusammenfassung der Techniken der Tonaufzeichnung von Michael Stegemann. Eine Interpretation entsteht jedoch nicht nur im Tonstudio, sondern auch in der Probenarbeit, wovon der Essay von Christina Drexel handelt, und in einem kulturgeschichtlichen Umfeld, dessen Bedeutung Annette Kreuziger-Herr skizziert. Die beiden Essays von uns als Herausgebern schließlich behandeln das wechselvolle Verhältnis zwischen Dirigieren und Komponieren und die Frage einer eigenständigen Ästhetik der musikalischen Interpretation.

Bei allen Autoren und Autorinnen haben wir uns vor allem dafür zu bedanken, dass sie sich bereit gezeigt haben, an einem Projekt mitzuwirken, das durch die angestrebte Einheitlichkeit eines Handbuchs der persönlichen Ausgestaltung nur relativ wenig Freiräume lässt. Die Autoren mögen sich dabei manchmal wie Orchestermusiker gefühlt haben, die sich als hochbegabte Individualisten dennoch von einem einzelnen Dirigenten (oder in diesem Fall von zwei Herausgebern) in ihrer kreativen Berufsausübung beständig korrigieren, modellieren und umpositionieren lassen müssen. Das ändert aber nichts daran, dass die Autoren der einzelnen Artikel die »Musiker« dieses Buches sind. Bei der »Intendanz« des Bärenreiter-Verlages schließlich bedanken wir uns auch im Namen der Autoren ganz herzlich für die Zusammenarbeit. Von der Konzeption bis zu den letzten Lektoraten sind Ilka Sühlig, dann vor allem Diana Rothaug und auch Daniel Lettgen und Dorothea Willerding hier namentlich zu nennen. Die lange Arbeit an diesem Buch ist auch dank der immer freundschaftlichen Zusammenarbeit zu einem guten Ende gekommen.

Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister: Zur Vorgeschichte des »interpretierenden Dirigenten«

Kai Köpp

Der größte Teil des klassisch-romantischen Repertoires wurde uraufgeführt, als es Dirigenten im heutigen Sinne noch gar nicht gab. Diese Feststellung mag zunächst irritierend wirken, denn selbstverständlich gab es in der Musikgeschichte immer Ensembleleiter, die für die Aufführung verantwortlich waren. Die Feststellung bezieht sich also auf die spezifischen Aufgaben und Verfahrensweisen eines heutigen Dirigenten, die weit mehr umfassen als nur den Aspekt des Koordinierens. Die heute üblichen Kulturtechniken des Dirigierens entstanden erst im ausgehenden 19. Jahrhundert und lassen sich auf einen grundlegenden ästhetischen Wandel der Aufführungskonzepte zurückführen: Erst seit den 1860er-Jahren nämlich wurde das Aufführen von Musik mit dem Begriff der Interpretation in Verbindung gebracht. Bis dahin sprach man schlicht vom »musikalischen Vortrag«, während sich das Interpretieren auf die Auslegung von historischen Texten bezog und den Theologen, Juristen und Philologen vorbehalten war (auch Musiker wurden nicht als Interpreten bezeichnet, sondern als »reproduzierende Künstler«).

Mit dem Aufkommen der Interpretationsästhetik wurde die Tätigkeit des Dirigenten in den drei Bereichen Repertoirewahl, Probenarbeit und Aufführungsverhalten neu definiert: Ein Dirigent führt erstens im Hauptberuf solche Musikwerke auf, die er nicht selbst komponiert hat (Kompositionen von Berufsdirigenten wurden als »Kapellmeistermusik« disqualifiziert), er legt zweitens in den Proben den musikalischen Vortrag verbindlich fest, ohne

auf musikpraktische Konventionen oder andere Autoritäten Rücksicht nehmen zu müssen, und in der Aufführung bringt er drittens seine Interpretation mit stummen Körperbewegungen zum Ausdruck. Dieser »interpretierende Dirigent«, der das heutige Musikleben in hohem Maße prägt, ist tatsächlich erst eine Erscheinung des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Den Zeitgenossen war dies durchaus bewusst. Der Berliner Musikwissenschaftler Leopold Schmidt schrieb für *Spemanns goldenes Buch der Musik*: »Die Kunst des Dirigierens, wie wir sie heute kennen, ist unter allen musikalischen Disziplinen die zuletzt zur Blüte gelangte. Dem Dirigenten ist mit der Verantwortlichkeit für die Darlegung des geistigen Gehalts einer Komposition zugleich eine bisher ungekannte Freiheit seiner individuellen Anschauungen eingeräumt« (Schmidt 1900, §393; dort auch die folgenden Zitate). Schmidt führt diese Entwicklung ausdrücklich auf Richard Wagner zurück, der mit seiner neuartigen Dirigierweise zunächst Franz Liszt und später Hans von Bülow beeinflusste, die beiden anderen Hauptvertreter der sogenannten Neudeutschen Schule. Genau in diesem Umfeld ist auch erstmals der Begriff »Interpretation« für das Aufführen von Musik eingeführt worden (Hinrichsen 2009, S.13 ff.). Einem Dirigenten wurde also zuerst im Umfeld der Neudeutschen Schule jene »Freiheit seiner individuellen Anschauung« zugestanden, die für das heutige Bild eines Dirigenten bezeichnend zu sein scheint. Was bleibt aber einem Dirigenten, wenn diese Definition von Interpretation keine

Anwendung findet? Haben die musikalischen Leiter vorangegangener Zeiten nicht etwa auch eine künstlerische Tätigkeit ausgeübt? Schmidt weist darauf hin, dass das Dirigieren zuvor gewissermaßen nur eine Nebentätigkeit des musikalischen Leiters war, denn »früher gehörte der Dirigent stets zu den Mitwirkenden«. Er unterscheidet daher den »Taktschläger« vom »Interpreten des Komponisten«. Der Unterschied zwischen beiden liegt in der Dirigiertätigkeit als »musikalische Disziplin«, die erst entstand, als die Ensembleleiter nicht mehr selbst musikalisch mitwirkten und dadurch die Gelegenheit erhielten, das Ensemble von außen mit stummen Körperbewegungen zu animieren. Dass bei den Dirigiergebärden ebenso wie bei anderen musikalischen Disziplinen die Gefahr einer zur Schau getragenen Virtuosität besteht, hat Schmidt ebenfalls bereits angemerkt: »Wie weit ein Dirigent darin gehen darf, ist Sache des Geschmacks und des Temperaments, und die Ansicht darüber meist geteilt. In der älteren Schule hieß es: der beste Kapellmeister ist der, den man gar nicht merkt. Die Vertreter der jüngeren Richtung wollen wiederum auf das Dirigentenpathos, dessen Einfluß auf Hörer wie Spieler nicht zu leugnen ist, nicht verzichten.«

Schmidt identifiziert also das »Dirigentenpathos« als Merkmal »interpretierender Dirigenten«, die als »Vertreter der jüngeren Richtung« dem Umfeld der Neudeutschen Schule entstammen. Unschwer kann man demgegenüber in seiner Beschreibung der »älteren Schule« die Haltung der akademischen Gegenpartei zu den Neudeutschen erkennen. Und obgleich ein großer Teil des Publikums wohl in erster Linie jenes »Dirigentenpathos« für den Kern der Tätigkeit eines heutigen Dirigenten hält, geht es in dem hier versuchten historischen Abriss um weit mehr als um publikumswirksame Dirigiergebärden. Es geht um die Frage, wie ein Dirigent alter Schule (also vor der Erfindung des »interpretierenden Dirigenten«) seine Wirksamkeit entfaltete. Dabei sollen die drei oben genannten Bereiche Repertoirewahl,

Probenarbeit und Aufführungsverhalten im Zentrum stehen.

Da die Leitung von musikalischen Ensembles wahrscheinlich so alt ist wie das Aufführen von Musik selbst, gehören allgemeine Leitungsaufgaben nicht zu einer Geschichte des Dirigierens im engeren Sinne. Das Koordinieren der beteiligten Musiker zu einer Ensembleleistung sowie das aus der Lebenserfahrung gespeiste Vermitteln zwischen den Interessen individueller Akteure sind Fähigkeiten, die musikalische Leiter in allen Phasen der Musikgeschichte ausgezeichnet haben dürften. Um das Ensemblespiel zu organisieren, ist es unumgänglich, dass eine Person in der Probenarbeit Entscheidungen trifft und das Tempo angibt. Diese Leitungstätigkeit wurde in der Regel demjenigen Musiker zuerkannt, der die aufzuführende Musik komponiert hatte, oder einem ranghohen Musiker, der mit der Bereitstellung des Repertoires beauftragt gewesen ist. Im Generalbasszeitalter ist dieser ranghohe Musiker mit Repertoireauftrag, der für die Vorbereitung und Begleitung von Solisten zuständig ist, häufig ein Tasteninstrumentalist. Sein höfisches Amt heißt »Kapellmeister«, wobei mit »Kapelle« nicht mehr nur die Sänger, sondern auch die Instrumentalisten gemeint sind. In kleineren Musikergruppen ist der Kapellmeister oft in Personalunion Komponist und Musikdirektor, an großen Höfen sind die Leitungsfunktionen in Kirche, Theater und Kammer (und damit auch der Repertoireauftrag) auf verschiedene Musiker verteilt. Da die Oper unter allen Musikgattungen des 18. Jahrhunderts die repräsentativste war, trug deren Leiter in der Regel den Titel »Kapellmeister«, während der Leiter der instrumentalen Kammermusik – gewöhnlich ein Violinist – als »Konzertmeister« titulierte wurde. Am Beispiel der Dresdner Musikgeschichte im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert konnte gezeigt werden, dass die Repertoirebeauftragten in Kirche, Kammer und Theater über Generationen hinweg immer den dienstlichen Auftrag hatten, neben eigenen auch fremde Werke zur Aufführung zu

bringen (Köpp 2005). Für ambitionierte Musiker war das eigene Komponieren also ebenso notwendig wie das Interesse für die Produktion auswärtiger Kollegen. Die Gewichtung zwischen der Aufführung von eigenen und fremden Kompositionen war jedoch nicht in allen musikalischen Ämtern gleich: Während der Kapellmeister in erster Linie als Komponist von Vokalmusik für Kirche und Theater gesehen wurde, verstand man den Konzertmeister, den Vorgesetzten der Instrumentalmusiker, eher als Musikdirektor. Den Unterschied zwischen Kapellmeister und Musikdirektor definiert der Leipziger Musiktheoretiker Johann Adolph Scheibe 1745 dahingehend, dass Letzterer seine umfassende theoretische und praktische Kenntnis der Musik nicht dazu einsetzt, eigene Werke zu komponieren, sondern vielmehr, um ein fremdes Stück »nach dem Sinne des Verfassers aufzuführen« (vgl. Köpp 2005, S. 251). In diesem Sinne wirkte der Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel (1687–1755) über Jahrzehnte prägend für das Verständnis eines Musikdirektors im deutschen Sprachraum, denn er beschäftigte sich fast ausschließlich mit der Aufführung fremder Kompositionen und entwickelte dies zu einer selbstständigen Kunst, die sein Schüler Johann Joachim Quantz ausführlich überliefert hat (die Beschreibung der Dresdner Orchesterpraxis nimmt ein Drittel seines berühmten *Versuchs* von 1752 ein). In Bezug auf die Repertoirewahl war also der Violindirektor oder Konzertmeister – und nicht der Kapellmeister – der Vorläufer des modernen Dirigenten.

Dies gilt jedoch nicht für die Probenarbeit, denn der »interpretierende Dirigent«, dem ja nach Schmidts oben zitierter Feststellung »eine bisher ungekannte Freiheit seiner individuellen Anschauung eingeräumt« wurde, hat keinen direkten historischen Vorläufer. Wodurch aber sollte die Interpretationsfreiheit früherer Musikdirektoren eingeschränkt worden sein? Zwar wird »individuelle Anschauung« das zentrale Element der neuartigen Interpretationsästhetik, aber traditionell konzentrierten sich die

Bemühungen eines Musikdirektors darauf, die »Idee des Komponisten« zu verstehen und »ins Leben zu rufen« (wie Louis Spohr es 1833 in seiner Violinschule formuliert). Der sogenannte musikalische Vortrag war also nicht in erster Linie auf individuelle Lösungen ausgerichtet, sondern darauf, die je besonderen Entscheidungen des Komponisten, wie sie im Notentext dokumentiert sind, zu verstehen. Dies erfolgte im Kontext der zugehörigen Vortragsnormen, die häufig »nicht notierte Selbstverständlichkeiten« der Musikpraxis betreffen. Besteht zu diesem Kontext außerdem eine historische oder stilistische Distanz, muss diese mithilfe von Zusatzinformationen überbrückt werden. Spohr beispielsweise empfiehlt, für die Aufführung von Mozart-Quartetten die Violinschule von Leopold Mozart zurate zu ziehen. An dieser Methode des musikalischen Vortrags zeigt sich, dass für einen Musikdirektor oder Dirigenten deutlich höhere Anforderungen galten als für einen Komponisten, der in der Regel nur seine eigenen Werke einstudierte. Zugleich wird aber auch nachvollziehbar, dass dieser stilbewusste Musikvortrag von den »interpretierenden« Vertretern der neudeutschen Richtung als akademisch abgetan wurde. Noch zur Zeit Spohrs besaßen die nicht notierten Vortragsnormen des 18. Jahrhunderts, die auch als »musikalische Orthographie« bezeichnet wurden und für charakteristische Standardsituationen bestimmte Standardartikulationen vorsahen, allgemeine Gültigkeit (vgl. Köpp 2009, S. 220 ff. und S. 246). Für einen verständigen Musikdirektor galt es also, die richtige Wahl unter den Vortragsnormen zu treffen und deren Ausgestaltung durch die Komponisten in Klang zu übertragen. Irgendeine »Freiheit seiner individuellen Anschauung« zur Grundlage der Probenarbeit zu machen, wäre einem Musikdirektor des 18. Jahrhunderts wohl kaum in den Sinn gekommen.

Von Dirigenten früherer Zeiten wurde also durchaus erwartet, dass sie nicht nur selbst komponierten, sondern auch Werke anderer Komponisten mit stilkritischem Verstand und

Einfühlungsvermögen aufführten. Offensichtlich waren es aber gerade nicht die hauptberuflichen Komponisten mit Kapellmeistertitel, die als Dirigenten öffentlich in Erscheinung traten, sondern die untergeordneten Musikdirektoren. Mit der Frage, ob diese denn eine Dirigiertätigkeit im heutigen Sinne (kontinuierliche Körperbewegungen während der Aufführung) ausübten, wird jedoch endgültig Forschungsneuland betreten, denn es zeigt sich, dass die historiografische Narration allzu oft in ästhetischen und organisatorischen Konzepten des späten 19. Jahrhunderts befangen ist. Wenn also, wie Schmidt bemerkt, die alten Dirigenten noch Mitwirkende waren und dem Ensemble daher nicht gegenüberstanden, dann könnte doch der »Maestro al cembalo«, der die Rezitative der selbst komponierten Opern begleitete, der direkte Vorläufer heutiger Dirigenten gewesen sein. Tatsächlich wird die Funktion des »Maestro al cembalo« in der Literatur in der Regel mit dem komponierenden und dirigierenden Kapellmeister gleichgesetzt. Dagegen zeigen vor allem die deutschen und italienischen Quellen des 18. Jahrhunderts, dass der Kapellmeister als Komponist der Oper die Gesangspartien einstudierte, während sich der Konzertmeister oder Violindirektor um die Leitung des Orchesters kümmerte.

Aus dieser Arbeitsteilung konstruierte Georg Schönemann in seiner verdienstvollen *Geschichte des Dirigierens* von 1913 den Begriff der Doppeldirektion. Er verstand darunter eine simultane Leitungstätigkeit von Kapellmeister und Konzertmeister in der Barockoper, bei der der Cembalist die Gesamtleitung übernehme, während der erste Geiger gleichzeitig die »Spezialdirektion« über das Orchester innehatte (Schönemann 1913, S. 170 f.). Allerdings bezieht er sich vor allem auf jüngere Quellen aus der Zeit zwischen 1770 und 1830, wie beispielsweise auf den Eintrag »Kapellmeister« im *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch aus dem Jahr 1802: »Bey der Kirchenmusik giebt er [der Kapellmeister] durch das ganze Tonstück den Takt; bey der Oper aber pflegt er

gemeinlich aus der Partitur zugleich den Generalbaß auf dem Flügel zu spielen. In beyden Fällen muß seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Singstimmen, als auch auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung gerichtet seyn, damit er jeden sich allenfalls ereignenden Fehler sogleich zu verbessern im Stande sey. In solchen Kapellen, wo nächst dem Kapellmeister noch ein Concertmeister oder Anführer der Instrumentalmusik vorhanden ist, überläßt der erste dem letztern gemeinlich die besondere Aufmerksamkeit auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung, und heftet sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen.«

Die daraus gezogene Schlussfolgerung Schönemanns, dass Kapellmeister und Konzertmeister in einer barocken Opernaufführung gleichzeitig dirigierten, ist nicht haltbar (vgl. Spitzer/Zaslaw 2004, S. 392). Mit seinem im Jahr 1913 durchaus innovativen Anliegen, die Direktion vom Cembalo als Modell für die Aufführungspraxis älteren Repertoires zu empfehlen, übersah er, dass der »Maestro al cembalo« während einer Opernaufführung gar keine Dirigierbewegungen ausführte und in großen Theatern sogar auch als Cembalist entbehrlich war, wenn sich neben dem Hauptcembalo noch ein zweites Cembalo zur Rezitativbegleitung im Operngraben befand (wie beispielsweise in London oder Dresden; siehe Abb. 1). Vielerorts war es sogar üblich, dass der Komponist dem Orchestergraben nach wenigen Opernaufführungen ganz fern blieb.

Aus der fehlenden Direktionstätigkeit des Kapellmeisters zu folgern, dass die Oper im 18. Jahrhundert ohne einen kontinuierlich dirigierenden Leiter aufgeführt worden sei, ist jedoch ebenfalls ein Irrtum, denn es gab ja einen Musikdirektor, der während der Aufführung kontinuierliche Direktionsbewegungen ausführte – den Konzertmeister. Seine Spielbewegungen mit Arm und Bogen sind viel raumgreifender als beim Cembalospield und bieten metrische und artikulatorische Orientierungsmarken, die für alle Orchestermusiker sichtbar sind. Zudem ist überliefert, dass berühmte

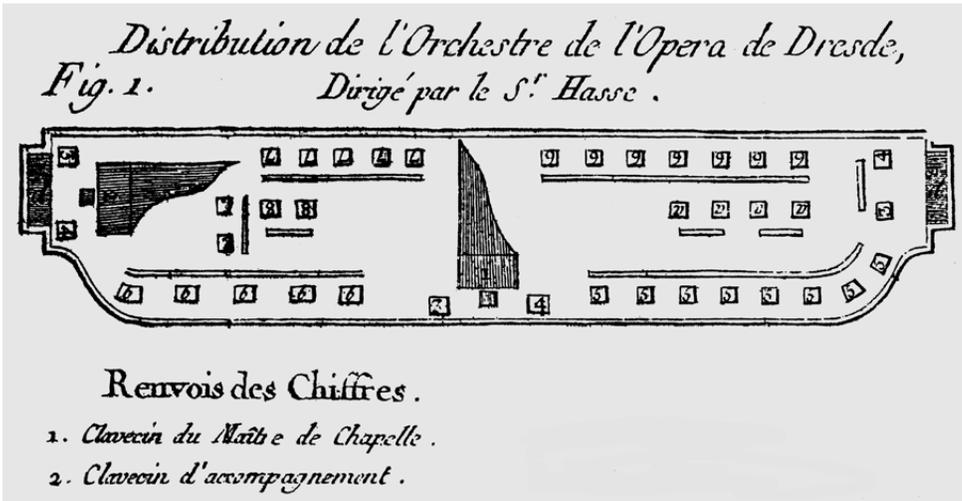


Abb. 1: Aufstellung des Dresdner Opernorchesters im Jahr 1754 (Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Plance G, Fig. 1), Ausschnitt

Konzertmeister im 18. Jahrhundert die üblichen Taktierfiguren durch Bewegungen der Geigenschnecke anzeigten und so beim Spielen beispielsweise Ritardandi und Fermaten dirigieren konnten. Die Leitungsaufgaben des Kapellmeisters konzentrierten sich also auf die Einstudierung der Oper in den Proben, während die öffentlichen Operaufführungen vom Violindirektor dirigiert wurden (vgl. Köpp 2005, S. 347 ff. und Rovetta 2005, S. 444 ff.). Nicht nur das Aufführen fremder Kompositionen, sondern auch das kontinuierliche Dirigieren während der Aufführung – beides zentrale Merkmale des heutigen Dirigenten – war die Domäne des untergeordneten Musikdirektors.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde diese klare Rollenverteilung zwischen Kapellmeister und Konzertmeister zunehmend aufgelöst, weil sich die Zusammensetzung des Repertoires änderte. Neben neuen Kompositionen der hauseigenen Kapellmeister wurden immer mehr auswärtige und sogar auch stilistisch veraltete Werke aufgeführt. Deren Einstudierung erforderte vom komponierenden Kapellmeister Fähigkeiten, die vorher dem Musikdirektor zugeordnet waren. Zugleich wuchs die Zahl der beteiligten Akteure, weshalb es nicht mehr ausreichte, die einstudierten Ab-

läufe aus dem Operngraben heraus mitspielend zu reproduzieren. Darum beteiligte sich der Kapellmeister als Taktstock-Dirigent gewissermaßen in Fortsetzung der Probensituation nun auch an der Aufführung: Üblicherweise saß er auf einem drehbaren Stuhl mit Blick auf die Sänger direkt an der Bühnenrampe und hatte das Orchester im Rücken, wie aus zahlreichen Beschreibungen und Abbildungen hervorgeht (siehe Abb. 2). In dieser Übergangszeit agierten Kapellmeister und Konzertmeister tatsächlich gleichzeitig, wie Schönemann es irrtümlich schon für das 18. Jahrhundert angenommen hatte. Dennoch bewegte sich der Kapellmeister auch in dieser neuen Situation nicht kontinuierlich zur Musik – im Gegenteil: Es wurde größten Wert darauf gelegt, die Direktionsbewegungen des Kapellmeisters auf ein Minimum zu beschränken, denn der nach wie vor mitspielende Konzertmeister war ja traditionell für die kontinuierlichen, expressiven Bewegungen zuständig. Dass er sein altes Recht auch einforderte, lässt sich aus den bekannten Konflikten Richard Wagners mit dem Konzertmeister Carl (Karol) Lipiński während Wagners Zeit als Kapellmeister in Dresden ablesen.

Auch im zeitgenössischen Schrifttum wird darauf bestanden, dass der neue Taktstock-

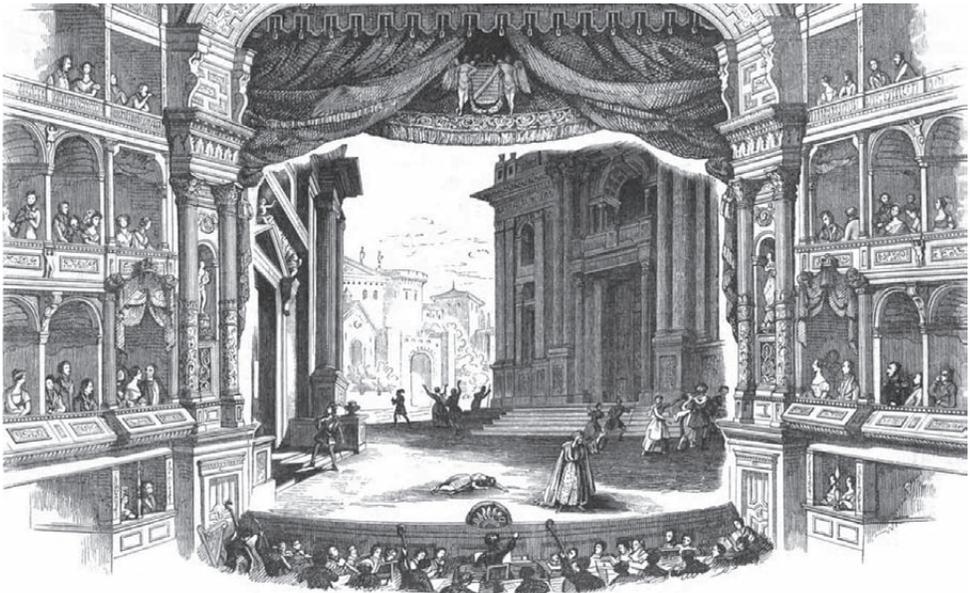


Abb. 2a: Dresdner Opernorchester in der Schlusszene des *Rienzi* (Leipziger Illustrierte Zeitung, Bd. 1, 12. August 1843, S. 108), am Dirigentenpult möglicherweise Richard Wagner



Abb. 2b: Orchester und Bühne im Théâtre Italien in Paris bei Donizettis *Don Pasquale* (L'illustration, Paris, 5. April 1843)

Dirigent seine Direktionsbewegungen auf das Nötigste zu beschränken habe. So schreibt der Karlsruher Hofmusikdirektor Ferdinand Simon Gassner 1844 in seinem Lehrbuch *Dirigent und Ripienist*, es sei ein »Misstand, den Direktor von Anfang bis Ende den Taktstab schwingen, jede Nuance andeuten zu sehen«, und führt weiter aus: »Es dürfte hinlänglich sein, bei jedem neuen Tempo so lange zu taktieren, bis es aufgefasst ist.« Zugleich warnt er vor den »Grimassen, klein- und grosswerden, aufstehen und niedersetzen u. s. w., womit man-

che Leiter die Nuancen, Tempogradationen u. dergl. auf oft wahrhaft lächerliche Weise andeuten« (Gassner 1844, S. 103 f.). Damit ist recht unverhohlen die mit dem Namen Richard Wagners verbundene neuartige Dirigierweise angesprochen. Da der Taktstock-Dirigent aber an der Bühnenrampe saß und die Orchestermusiker gar nicht sehen konnte, stießen Wagners Versuche, den musikalischen Ausdruck mit kontinuierlichen Gesten zu verkörpern, in den 1840er-Jahren auf Unverständnis und Spott.

Eine sozialgeschichtliche Perspektive bietet dafür eine einleuchtende Erklärung: Auffallende und arbeitsame körperliche Bewegungen in der Öffentlichkeit galten in der weiterhin aristokratisch geprägten Gesellschaft als unanständig. Der ranghohe Kapellmeister durfte sich nur während der nichtöffentlichen Probenarbeit in körperlicher Weise exponieren – während der Aufführung setzte er damit sein gesellschaftliches Ansehen aufs Spiel. Die kontinuierliche Dirigiertätigkeit wurde dort bereitwillig dem nachrangigen Konzertmeister überlassen, zumal dieser durch seine Position im Orchestergraben für das Publikum weniger sichtbar war als der Kapellmeister, wie Franz Joseph Fröhlich in der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* schreibt: »Energie und bedeutsames Leben muß der Kapellmeister in den Proben entwickeln, und Ruhe bei der Produktion haben; der Orchesterdirector [Konzertmeister] im Gegentheile mit ruhiger und gespannter Aufmerksamkeit in den Proben den Geist des Ganzen und aller einzelnen Stellen aufzufassen sich bemühen, den Angaben des Kapellmeisters genau folgen, und dann mit tiefer Seele und voller Wärme das ganze Instrumentalchor bei der Produktion leiten. Unterstützt durch das durchgreifende Instrument, die Violine, kann er mit seinem energischen Striche das Ganze zur kräftigen Ausführung beselen, so wie auf der andern Seite demselben den zartesten Vortrag inniger Gefühle entlocken. So wie er den Kapellmeister stets im Auge haben muß, um die leiseste Andeutung sogleich dem Ganzen mittheilen zu können, so hat das ganze Orchester ihn zu beobachten. Ja dieses muß sich eigentlich ganz in denselben einstudirt haben, damit es aus jeder Bewegung, mehr aber des Strichs als des Körpers, – worin so oft die Gränze des Anstands überschritten wird – sogar aus jeder Miene die dadurch angedeutete geistige Erfüllung entnehme« (Fröhlich 1821, S. 294).

Dass Richard Wagner das »Dirigentenpathos« erstmals hoffähig machte und damit den Typus des »interpretierenden Dirigenten«

vorweg nahm, bringt seine Bedeutung für die Geschichte des Dirigierens gewissermaßen auf den Punkt – und doch war dies nur im Kontext der gesellschaftlichen Veränderungen seiner Zeit möglich: Durch diese Veränderungen verloren die expressiven Körperbewegungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Geruch des Unanständigen, und dem dirigierenden Künstler wurden Grenzüberschreitungen zugestanden, in denen man die Wirkung des interpretierenden Genies zu erkennen glaubte. Das kontinuierliche Dirigieren während einer Aufführung, das traditionell als untergeordnete Tätigkeit galt und das die frühen Taktstock-Dirigenten deshalb noch vermieden, wurde von den »interpretierenden Dirigenten« pathetisch aufgeladen und zur Hauptsache des Dirigentenbildes erklärt. Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund kann die Geschichte des Dirigierens im 19. Jahrhundert also wie folgt zusammengefasst werden: Die neue »musikalische Disziplin« des Dirigierens erhob die peinlich versteckte Körperarbeit zu einer Kunstform eigenen Rechts, die in der öffentlichen Aufführung zur Schau gestellt werden konnte und sollte.

Literatur

Franz Joseph Fröhlich, Aufführung (in der Musik), in: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, Section 1, Theil 6, Leipzig 1821, S. 294 bis 296 • Ferdinand Simon Gassner, Dirigent und Ripienist, Karlsruhe 1844 • Hans-Joachim Hinrichsen, Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs, in: Claudio Bacciagaluppi u. a. (Hrsg.), *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert*, Schliengen 2009, S. 13–25 • Kai Köpp, Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung, Tutzing 2005 • Kai Köpp, *Handbuch historische Orchesterpraxis*, Kassel 2009 • Michele Rovetta, Zur Berufsgeschichte des Opernkorrepitoris, in: Ariane Jeßulat (Hrsg.), *Zwischen Komposition und Hermeneutik*, Würzburg 2005, S. 433–448 • Leopold Schmidt, *Das Orchester: Leitung*, in: *Spemanns goldenes Buch der Musik*, Berlin 1900 • Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 • John Spitzer / Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004 • Louis Spohr, *Violinschule*, Wien 1833 [Nachdruck München 2000]

Dirigenten, Komponisten und andere Diktatoren

Julian Caskel

I.

Die Rechtsordnung der Römischen Republik basierte auf dem Prinzip der Doppeldirektion. In Kriegszeiten aber gab es die Möglichkeit, die beiden Konsuln für eine begrenzte Zeit durch einen Diktator zu ersetzen, der die notwendige Entscheidungsfindung gewährleisten sollte. Auf den Beruf des »modernen« Dirigenten lässt sich dieses Herrschaftsmodell in vielfältiger Weise als Metapher übertragen; auch hier findet man die Vorstellung, dass eine anarchische Phase der Doppeldirektion von der Alleinverantwortung des Dirigenten abgelöst werden musste. An dieser Behauptung ist vor allem schief, dass die Möglichkeiten der Orchesterleitung vom Tasteninstrument und vom Konzertmeisterpult aus zwar auf getrennte lokale oder gattungsbedingte Traditionen verweisen können, aber wohl nur selten in direkter Konkurrenz zueinander standen (vgl. dazu auch den Essay von Kai Köpp). Eine Anspielung auf diesen Konflikt scheint aber das Cembalosolo in Haydns Sinfonie Hob. I:98 zu enthalten. Der Komponist kommentiert hier seine in den Londoner Konzerten weiterhin sichtbare, aber nicht zwingend durchgängig hörbare Position am Tasteninstrument mit einer besonders gelungenen Pointe (vgl. Webster 1990). Der humoristische Moment markiert eine historische Situation, in der der Komponist für die Leitung der öffentlichen Aufführung nicht mehr und der Dirigent noch nicht die selbstverständlich vorgesehene Person ist. Dieser Umbruch ist in Haydns Finale vielleicht auch schon darin abgebildet, dass in die Durchführung mehrfach ein Violinsolo integriert ist, das den diri-

gierenden Konzertmeister (in der Londoner Uraufführung also Johann Peter Salomon) beinahe als Dilettanten inszeniert, der die Musik beständig in die falsche Richtung führt und sich in die Reprise des Rondothemas eher stolpernd hineinrettet. Man darf das Finale daher vielleicht als Auftrittsfolge eines karikierten Interpreten-Herrschers und eines klugen Deus-ex-machina-Komponisten wahrnehmen. Das Cembalosolo kündigt somit von einem neuen Selbstbewusstsein in einem leicht veralteten Klang (und zwar mit »violinistischen« Arpeggio-Figuren, die anders als die Solovioline zuvor die Grundtonart bestätigen).

Der »moderne« Dirigent ist die Interpretenfigur, die zu diesem neuen Selbstbewusstsein des Komponisten nicht in Widerspruch steht. Das musikalische Werk gilt der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts zugleich als nicht perfekt (denn es ist einer Interpretation bedürftig) und als meisterhaft (denn es ist einer Interpretation würdig). Um ein berühmtes Zitat Beethovens zu variieren: der Dirigent soll in der Aufführung die elende Geige und den schöpferischen Geist stets von Neuem miteinander verbinden. Der Preis dafür ist, dass er als Aufführender auch weit stärker abhängig von der autonomen Komposition ist als ein Sänger oder Solokünstler. Er besitzt kein eigenes Repertoire an kurzen Virtuosenstücken, auch die direkte Wiederholung einzelner Sätze im Konzert gilt als Lobpreisung eher des Werks als der Aufführung (zumal jedes Encore mit ganzem Orchester schon vorher geplant werden muss). Bis heute besitzen Sänger und Instrumentalisten Möglichkeiten zur Vermarktung wie die

Insenzierung des CD-Covers im passenden Kostüm und die individuelle Kompilation der Programmstücke, die dem Dirigenten zumindest teilweise verwehrt scheinen (weil er keine Konzeptalben produzieren kann, sondern immer nur »Konzertalben«).

Das Verhältnis von Dirigent und Komponist ist also dadurch gekennzeichnet, dass nicht der Interpret das Komponieren auf sein Niveau herunterzieht (das ist die Logik hinter aller Kritik am Virtuosentum), sondern der nachschöpferische Interpret auf das Niveau des Komponisten gehoben werden soll: »Der Dirigent ist der Mann, der das Werk, das er dirigiert, nur zufällig nicht auch komponiert hat« (nach Gregor 1953, S. 91).

II.

Man kann die Metapher von der zeitlich begrenzten Diktatur noch etwas weiter treiben und auf die europäische Kompositionsgeschichte übertragen: Für viele Jahrhunderte war es üblich, dass die jeweils gespielte Oper oder der gerade anwesende konzertierende Solist zwar das Musikleben einer Metropole für einige Monate vollständig beherrschen konnten, aber danach auch wieder vollständig vergessen wurden. Der »moderne« Dirigent hat mit diesem Modell nichts mehr zu schaffen. Er ist das Produkt einer Aufführungspraxis, die auf Werke zentriert ist, die Generationen älter sind als die Gegenwart des eigenen Musiklebens – und es gibt genau zwei Möglichkeiten, wie ältere, aber nicht veraltete Kompositionen aufgeführt werden können: Entweder man versucht die Bedingungen vergangener Aufführungen zu aktualisieren, oder man versucht diese Bedingungen zu rekonstruieren.

Jede Aktualisierung aber ist latent ein kompositorischer Akt, während jede Rekonstruktion eine philologische Perspektive voraussetzt. Der Dirigent wird dadurch in einen Fall eher mit dem Geniebild des Komponisten, im anderen mit der Gründlichkeit des Wissenschaftlers in Verbindung gebracht. Das unhin-

terfragte Eingreifen in die Werke setzt allerdings voraus, dass der Dirigent dessen Geist statt der bloßen Buchstaben, eine höhere statt einer akademischen Werktreue verkörpert. Der Dirigent erscheint somit im 19. Jahrhundert als der Garant für die Aktualität des Alten. Seine kultische Verehrung verdankt sich einer historischen Situation, in der eine starke Forderung nach Fortschrittlichkeit und eine neue Präsenz der Vergangenheit im Kulturleben aufeinanderprallen. Daher entsteht in dieser Zeit auch der abwertende Begriff der Kapellmeistermusik. Er bezeichnet im Grunde zwei ganz verschiedene Dinge: Einerseits steht er für ein allzu akademisches Komponieren (das das Neue dem Alten annähert, anstatt das Alte zu erneuern); andererseits bezeichnet der Begriff ein rein effektiv berechnetes Komponieren (das das Neue zu sehr vom Alten ablöst, indem die Instrumentationskünste des eingreifenden Interpreten fälschlich zum Inhalt der Kompositionen erhoben werden). Bis heute ordnet sich die Rezeption komponierender Dirigenten nach diesem Raster: Felix Weingartner wird als Komponist in die erste akademische Richtung eingeordnet, deren Reputation weiterhin schlecht zu sein scheint. Gustav Mahler dagegen vertritt dezidiert die zweite Richtung, deren Reputation sich für die Moderne retten lässt, indem man auf die progressiven, auch gegen den Apparat des Orchesters gerichteten Aspekte in einem solchen Klangkalkül verweist (vgl. Adorno 1960, S. 46).

Mahler steht für die vielleicht extremste Position in der zentralen Frage einer Aktualisierung durch die Mittel der Retuschierung, die unter dem Einfluss vor allem der Schriften Richard Wagners nochmals in ihrer Akzeptanz gestärkt wurden. Das extreme (und immer schon als extrem empfundene) Ausmaß der Eingriffe Mahlers begründet sich wohl auch daraus, dass der Restbezug zum philologischen Begriff der Interpretation und dem Modell der kommentierten Klassiker-Ausgaben anders als zum Beispiel noch bei Hans Bülow endgültig wegfällt (vgl. Hinrichsen 1999, S. 154). Umso

mehr tritt die Nähe einer solchen Retuschenpraxis zum Rollenmodell des Komponisten hervor; dies ist heute in dem Faktum abgebildet, dass mehrere Einspielungen der 9. Sinfonie Beethovens in der Version Gustav Mahlers vorliegen (wie auch die Sinfonien Schumanns). Diese Einspielungen erzeugen einige durchaus ernste Probleme bei der Frage nach dem »Autor« einer Aufführung: Eine Interpretation definiert sich über alle Details des musikalischen Klangs (von den richtigen Noten über die gewählte Aufstellung der Instrumente bis zur Wahl von Tempo und Artikulation). Von der Beethoven-Interpretation Gustav Mahlers aber werden lediglich die »primären« Parameter der Partitur in die heutige Aufführung übernommen: Änderungen der Instrumentation bleiben bestehen, auch wenn sich für sie keine irgendwie sinnvollen Gründe benennen lassen (wie die gestrichene Paukenstimme in Takt 120 ff. des ersten Satzes); Angaben zur Agogik hingegen werden ignoriert, auch wenn an ihrer Wertigkeit für die von Mahler vertretene Aufführungstradition keine Zweifel bestehen können (vgl. zu Mahlers Fassung auch Eichhorn 1993, S. 98 ff.). Auf diese Weise kollidiert dann eine »heutige« Auffassung der rasch-stabilen Tempogrundierung mit einzelnen, umso bizarrer wirkenden Massierungen eines »romantischen« Klangideals. Dies ist der Preis dafür, dass eine Ebene der Interpretation (alle Eingriffe Mahlers) in eine zusätzliche Ebene der Komposition (einzelne dieser Eingriffe Mahlers) umgedeutet wurde. Nur auf diese Weise jedoch kann die Version Beethoven-Mahler wiederum in der eigenen Interpretation des jeweiligen Dirigenten vorgelegt werden. Ein Publikum für eine Konzertankündigung einer Aufführung der 9. Sinfonie Beethovens im Jahr 2015 exakt im Stil Furtwänglers oder Mengelbergs würde sich sicherlich finden lassen. Ein Interpret jedoch nicht unbedingt. Eine solche hypothetische Aufführung würde einen historischen Trend kommentieren, bei dem das aktualisierende Modell des Interpretieren durch das Konkurrenzmodell des rekonstruierenden

Philologen im 20. Jahrhundert immer mehr verdrängt wurde, wodurch als Nebeneffekt auch Dirigieren und Komponieren ihre zunächst enge Verbindung verlieren. Auch hierfür bleibt Mahler das schlagende Beispiel: Die Werke des Komponisten Mahler werden immer mehr zum zentralen Bestandteil des Musiklebens, die Mittel des Dirigenten Mahler werden aus demselben Musikleben immer mehr verbannt.

III.

Gustav Mahler ordnet sich ein in eine Reihe dirigierender Komponisten wie Strauss, Pfitzner, Zemlinsky und Webern, die einer Geschichte der musikalischen Interpretation mehr Probleme bereiten als einer Geschichte der Komposition. Während sie dort in ein Raster aus modernen und traditionellen Stilmitteln eingeordnet werden können, gefährdet ihre Beschreibung als Interpreten dasselbe Raster, das auch für die Geschichte der Tonträger entwickelt werden soll. Strauss und Webern ist als Dirigenten sogar eine Vorbildfunktion für den Berufsstand insgesamt zugesprochen worden. Es lässt sich allerdings zeigen, dass dieser Anspruch sich in beiden Fällen auch daraus ableitet, dass das Dirigieren an den »Taktgeber« des Komponierens gebunden bleiben soll (sodass jede Darstellung, die die Interpretation als Gegenstand eigenen Rechts von der Kompositionsgeschichte abtrennen möchte, um diese Reihe dirigierender Komponisten tatsächlich nicht ohne Grund einen Bogen macht).

Im Fall der Verklärung von Richard Strauss zum Vorbild für das Dirigieren scheint die Logik hinter einer solchen Argumentation relativ leicht rekonstruierbar zu sein: Die Werkeingriffe des »romantischen« Dirigenten bedürfen nach der »anti-romantischen« Wende der Weimarer Zeit immer dringlicher einer neuen Legitimation, und diese wird in der Tätigkeit des Dirigenten auch als Komponist gefunden. Die erhobenen Vorwürfe gegen eine mechanische und kommerzialisierte Kunstaübung bewahren zum Beispiel in Pfitzners Schrift *Werk*

und Wiedergabe das Ideal des »schöpferischen Komponisten« (und richten sich also gegen die anti-romantische Ästhetik), doch zugleich polemisiert Pfitzner mit größter Vehemenz gegen die Vorstellung vom »schöpferischen Interpreten« als Widerspruch in sich (und damit implizit gegen die romantische Auffassung in dieser Frage; vgl. Pfitzner 1969, S. 20 f.).

Tatsächlich kann man die reduzierte Dirigentechnik von Richard Strauss auch als das äußere Komplement einer gegen den herrschenden Trend gestellten Interpretationshaltung ansehen, die sehr wohl weiterhin mit relativ starken Temposchwankungen operiert (vgl. Laubhold 2014, S. 286 ff.). Diese Modifikationen konnten auch deswegen lange »überhört« werden, weil die minimierte körperliche Gestik dem romantischen Interpretationsweg nicht zu entsprechen scheint. Auf diese Weise kann das Dirigieren gleichzeitig vor einer falschen Moderne errettet und mit einer sachbezogenen Moderne argumentativ in Verbindung gehalten werden, was Strauss und das Modell des komponierenden Dirigenten auch für Alois Melichar zur Richtschnur erhebt: »Je näher nun die Geburtsdaten der Komponisten-Dirigenten zur Jahrhundertwende vorrücken, desto häufiger verschiebt sich das Verhältnis ihrer kapellmeisterlichen Tätigkeit zu Ungunsten ihrer kompositorischen« (Melichar 1981, S. 99).

Melichar, der vor allem für seine scharfen Angriffe gegen die Neue Musik bekannt war, fehlt in dieser erst postum veröffentlichten Positionierung nicht nur das Prophetentum für die im Umfeld der allerneuesten Musik auftretende Generation dirigierender Komponisten, sondern auch der Blick dafür, dass es bereits im Zeitraum seiner Argumentation noch ganz andere Prinzipien des Komponierens gibt, die sich mit dem Dirigieren ebenso in Beziehung setzen lassen. Anton Webern wird für das entgegengesetzte Milieu der Verfechter des unbedingten Fortschritts zum nahezu unfehlbaren Vorbild eines idealen Dirigenten. Erneut ließe sich aber leicht nachweisen, dass Webern – nicht zuletzt in der Nacherzählung einzelner

Aufführungen durch Theodor W. Adorno – einmal das expressive Ideal der feinsten Temporegungen im Finale von Mahlers 6. Sinfonie, einmal das sachliche Ideal des bedingungslos stabil durchgehaltenen Tempos im ersten Teil von Mahlers 8. Sinfonie vertreten soll.

So weit entfernt voneinander Webern und Strauss als Komponisten auch stehen, sie durchkreuzen als Dirigenten beide einen zentralen Gegensatz innerhalb der Ästhetik der Interpretation, weshalb in beiden Fällen der Miteinbezug auch der Ästhetik der Kompositionen notwendig erscheint. Im Fall der Wiener Schule könnte man diese Notwendigkeit vielleicht so umschreiben, dass der Vorhalt, der weiterstrebende Leitton und die an Kadenz orientierte Phrasierung, die in atonalen Kompositionen eigentlich nicht mehr vorhanden sein können, in der Interpretation ein Reservat erhalten sollen. Genau dieses Reservat kann man auf den wenigen erhaltenen Aufnahmen von Webern als Dirigent hören: Der dissonante Akkord ganz am Ende des ersten Satzes von Alban Bergs Violinkonzert setzt in der Aufnahme mit Louis Krasner so stark, aber auch so stabil ein, dass trotz der nicht mehr tonalen Struktur seine Schlussfunktion sofort hervortritt.

Die von Webern und Strauss repräsentierten Debatten markieren gleichsam eine Phase der Verwirrung im Verhältnis von Dirigieren und Komponieren, weil der Übergang vom aktualisierenden Nachschöpfer zum werktreuen Restaurator sich nach dem Ersten Weltkrieg eigentlich besonders eindeutig mit einem Trend der Kompositionsgeschichte verbindet. Strauss soll jedoch auch das »moderne« Dirigieren trotz seines konservativen Komponierens, Webern auch das teilweise expressiv verbleibende Dirigieren trotz seines avancierten Komponierens vertreten; indem beide als Komponisten nicht dem neusachlichen Grundtrend gehorchen, kann ihre Position innerhalb einer Geschichte des Dirigierens frei oszillierend sich allen argumentativen Wünschen anpassen. Andererseits wird in derselben Zeit die Trennung zwischen einer rückschauenden Aufführungs-

welt und einer fortschrittsorientierten Produktionsästhetik immer stärker (und nur in Bezug auf diese positionieren Strauss und Webern sich als Komponisten umso eindeutiger): Der Anfang der Aktualisierung markiert auch den Anfang der Musealisierung, das Ende der Aktualisierung dagegen markiert nicht das Ende, sondern die Vollendung dieser Musealisierung.

IV.

Im 20. Jahrhundert etablieren sich in den eigentlich voneinander getrennten Welten der Abonnementserie und der Avantgardekonzerte endgültig alle zentralen Formen, die für das Zusammenspiel von Dirigieren und Komponieren möglich erscheinen.

Es gibt erstens Dirigenten, die als Einzige ihre eigenen Werke dirigieren: Leif Segerstam, der für jedes seiner Konzerte bei einem deutschen Provinzorchester die Uraufführung einer neuen eigenen Sinfonie für das Programm vorschlägt (und so derzeit bei ungefähr 284 Sinfonien angekommen ist), liefert das extravaganteste Beispiel für ein Prinzip, das sonst eher mit dem Milieu der gediegenen Kapellmeistermusik assoziiert bleibt. Dabei ist auffällig, dass nicht mehr wie noch im 19. Jahrhundert das Modell der Jugendkompositionen dominiert, die zugunsten der Kapellmeisterlaufbahn vernachlässigt werden, sondern dass erfolgreiche Dirigenten am Ende ihrer Karriere zum Komponieren zurückfinden: Neben Wilhelm Furtwängler trifft das auch auf Otto Klemperer oder auf Lorin Maazel zu, und in allen diesen Fällen sind eine Aufführung oder eine Aufnahme durch einen Kollegen das größte Lob, mit dem ihre Musik ausgezeichnet werden kann.

Es gibt zweitens Dirigenten, die als Einziges ihre eigenen Werke dirigieren: Igor Strawinsky ist hierfür das bedeutsame Vorbild, das in Witold Lutoslawski, aber auch John Adams oder Thomas Adès einige Nachahmer gefunden hat. Die Konzertprogramme können dabei auch Werke anderer Komponisten umfassen, aber nur selten umfassen sie nicht auch

ein eigenes Werk (was zum Beispiel bei Paul Hindemith noch anders gewesen ist). Dieses Modell der Dirigate einzig von Konzerten mit eigenen Werken scheint sich für die Schönberg-Schule und deren kompositorisches Umfeld weniger gehalten zu haben, vielleicht, weil es eine kommerzielle Logik der Selbstpräsentation besitzt, vielleicht aufgrund der hohen Komplexität der Partituren, vielleicht auch im Blick auf den Kartenverkauf.

Es gibt drittens Dirigenten, die alles dirigieren außer ihren eigenen Werken: George Szell, Igor Markevitch und Giuseppe Sinopoli sind wohl die drei wichtigsten Namen, die eine über den Status von Jugendwerken weit hinausgehende Karriere als Komponist vollständig zugunsten des Dirigierens aufgegeben haben. Interessanterweise scheint in dieser Entscheidung in allen drei Fällen ein zeitnaher Beliebtheitsverlust des jeweiligen spätrömantischen, neoklassischen bzw. postseriellen Stils vorausgeahnt zu sein (auch indem die Werke vor allem der letzten beiden den Stil so überzeichnen, dass er brüchig wird).

Viertens schließlich gibt es Dirigenten, die ihre eigenen Werke als Teil einer propagierten Moderne dirigieren und zugleich aus dieser Moderne einen neuartigen Anspruch auch für die Aufführung des Standardrepertoires ableiten. Es fällt auf, dass dieser Typus sich nun genauso eindeutig eher der Schönberg-Schule und deren serieller Nachfolge verpflichtet fühlt. Pierre Boulez hat man unterstellt, dass er auch deswegen zum Dirigenten und Institutsdirektor von IRCAM geworden ist, weil er so sein immer selteneres Komponieren ersetzen kann und auf diese Weise das Kunststück vollbringt, eine Ästhetik, die im Komponieren vielleicht für fünf Jahre floriert hat, für weit über 50 Jahre im Musikleben zu verankern (vgl. dazu auch Born 1995). Zu den zentralen Namen eines solchen neuen Typus des dirigierenden Komponisten gehören zudem Michael Gielen, Hans Zender, der in beiden Tätigkeiten erst jetzt wiederentdeckte Bruno Maderna oder Heinz Holliger, der als Oboist, Dirigent und Komponist

sogar eine Tripel-Begabung in das Konzertleben einbringt. Für alle von ihnen gilt, dass sie sich vom Bild des Stardirigenten bewusst abgrenzen wollen, und für viele von ihnen gilt, dass in ihren Kompositionen ein Einfluss der dirigierten Werke (mit Robert Schumann an erster Stelle) manchmal doch durchscheint, was den eigenen Kompositionen vielleicht einen weiteren kleinen Startvorteil verleiht.

Das modernistische Komponieren und dessen derzeitige Spiel- und Stilarten u. a. des Komplexismus, Spektralismus und Negativismus (Mahnkopf 1998, S.68) scheint jedoch auch darum in der Öffentlichkeit noch weniger präsent als dessen serielle Vorgeschichte, weil sich keine Interpreten-Persönlichkeiten mehr etabliert haben, die ihre eigenen Werke über die Rolle als Dirigent oder Instrumentalist in der Öffentlichkeit verankern. Umgekehrt verschmelzen vor allem im musikalischen Minimalismus durch die Annäherung an Prinzipien der Popkultur die Figuren von Interpret und Komponist so stark miteinander, wie es seit den Virtuosen des 19. Jahrhunderts nicht mehr der Fall gewesen ist. Die eigenen Ensembles, die Philip Glass, Steve Reich oder Michael Nyman einen hohen Bekanntheitsgrad ihrer Musik gesichert haben, dokumentieren zugleich deren Außenseiterposition innerhalb einer Subventionskultur, die das Komponieren mit allen Vor- und Nachteilen relativ unabhängig von Aufführungsstatistiken macht.

Die Überwindung dieser Isolation und den dafür aus Sicht der Avantgarde zu zahlenden Preis repräsentiert am stärksten derzeit wohl Esa-Pekka Salonen, der eine der symbolisch höchsten Ehrungen der Gegenwarts-kultur erhalten hat: die Mitwirkung in einem Apple-Werbepspot, in dem er als Dirigent und mit den Klängen seines Violinkonzerts auftreten durfte.

Das für das Verhältnis von Dirigent und Komponist zentrale Zwischenreich der Retuschen und Bearbeitungen wird heute vor allem durch einen Trend dominiert: Die Bearbeitung wird zur Aufgabe des Komponisten, der

Aufträge mit einer Bezugnahme auf etablierte Werke und Namen der Musikgeschichte erhält. Man kann so die Förderung der Neuen Musik an jenen tonal-kadenzmetrischen Stil binden, den diese eigentlich doch aufgegeben hat (und dies reduziert den Komponisten manchmal auf die frühere Rolle des Interpreten als Kommentator einer Klassiker-Ausgabe). Das Prinzip der Aktualisierung, das zuerst als Modus der musikalischen Interpretation etabliert worden ist (vgl. Danuser 1992, S.17), ist heute also zu einem Modus der Komposition geworden. In den technischen Mitteln eines Komponierens mit Vorlagen ergeben sich vielleicht aber neue Möglichkeiten, die eine Kultur des Scratching, der Loops und der Mashups auch für die »E-Musik« etablieren könnten.

Solche künstlerischen Mittel verweisen darauf, dass die technischen Mittel der Reproduktion auch das Verhältnis von Dirigieren und Komponieren stark mit beeinflusst haben. Nach dem Tod von Arthur Nikisch liest man noch das Bedauern darüber, dass seine Kunst anders als die der Komponisten leider bald vergessen sein wird. Dieser Makel hat sich mit dem Tonträger in sein Gegenteil verkehrt, sodass der Druck der Musealisierung durch die Präsenz zahlloser für sich »klassischer« und billig erhältlicher Aufnahmen auch auf den Plattenmarkt überspringt. Deswegen wäre dem heutigen Interpreten eigentlich anzuraten, seine Tätigkeit wieder stärker als kompositorisch kreatives Eingreifen in das Werk zu definieren. Es gibt hauptsächlich einen Grund, warum dies nicht geschieht: Der Notentext geht in der Klassik grundsätzlich der Studioaufnahme voraus, in der Rockmusik ist dies oft anders herum (vgl. Gracyk 1996). Und dadurch entstehen dort weitaus einfacher neue Möglichkeiten, im Aufnahmestudio oder zu Hause am Computer als Komponist tätig zu werden. Die Klassik-Welt hat zum Beispiel mit der DGG-Reihe »Recomposed« durchaus versucht, diese zeitgemäßen Mittel zu integrieren. Grundsätzlich nähern sich Aufnahme und Aufführung hier jedoch umgekehrt einander immer mehr

an, weil teure Studioproduktionen zumal für Opern nicht mehr finanzierbar sind und Live-Mitschnitte gänzlich unauffällig nachbearbeitet werden können. Die vielen eigenen Labels von Orchestern sind hierfür nur das sichtbarste Zeichen. Auch dadurch werden Interpret und Komponist weiter voneinander getrennt: Der Tonträger als Ort des Experiments ist nur dahingehend präsent, dass ein Trend zur Einspielung von Früh- und Urfassungen erkennbar ist, die zumeist nur für eine Aufführung, aber auch dauerhaft für eine neue Aufnahme interessant sein können. Ansonsten aber sind Aufnahmen und Aufführungen beide vom selben Grundprinzip einer manchmal rekonstruktiven, meistens werktreu begründeten und möglichst textorientierten Darbietung geprägt, die das performative Eigenleben und die spontanen Momente einer Aufführung auf ein Minimum reduziert (vgl. Goehr 1996).

Gemäß der Metapher der politischen Herrschaft könnte man sagen, dass der Dirigent sich immer mehr der Diktatur des Werks unterwirft (oder dies zumindest behauptet), um auf diese Weise seine eigene diktatorische Position nicht zuletzt im Blick auf den Zuschnitt des Konzertablaufs zu bewahren. Damit aber verabschiedet sich der Dirigent zugunsten der alten Werke von der Gegenwart der neu entstehenden

Werke. Für die Geschichte der Komposition gilt weiterhin: Nur die Ausnahme erzeugt neue Regeln. Für die Ästhetik der Interpretation gilt hingegen mehr und mehr: Die Aufnahme bestätigt die Regel.

Literatur

Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt a.M. 1960 ■ Georgina Born, Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde, Berkeley 1995 ■ Hermann Danuser (Hrsg.), Musikalische Interpretation (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.11), Laaber 1992 ■ Andreas Eichhorn, Beethovens *Neunte Symphonie*. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption, Kassel 1993 ■ Lydia Goehr, The Perfect Performance of Music and the Perfect Musical Performance, in: *New Formations* 27 (1995/96), S. 1–22 ■ Theodore Gracyk, Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock, Durham 1996 ■ Joseph Gregor, Clemens Krauss. Seine musikalische Sendung, Bad Bocklet 1953 ■ Hans-Joachim Hinrichsen, Musikalische Interpretation. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 ■ Lars E. Laubhold, Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, München 2014 ■ Claus-Steffen Mahnkopf, Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift, Kassel 1998 ■ Alois Melichar, Der vollkommene Dirigent. Entwicklung und Verfall einer Kunst, hrsg. von Reinhold Kreile, München 1981 ■ Hans Pfitzner, Werk und Wiedergabe, Tutzing 1969 ■ James Webster, On the Absence of Keyboard Continuo in Haydn's Symphonies, in: *Early Music* 18/4 (1990), S. 599–608

Der Dirigent »im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«

Michael Stegemann

Am 16. Dezember 1920 traf ein ziemlich bunter Haufen Musiker in dem kleinen Industriestädtchen Camden im amerikanischen Bundesstaat New Jersey ein: das Orchester der Mailänder Scala, das sich mit seinem damals 53-jährigen Dirigenten Arturo Toscanini auf Nordamerika-Tournee befand und eine Reihe von Schellackplatten für die Victor Talking Machine Company aufnehmen sollte. Die 1901 von Eldridge R. Johnson gegründete Gesellschaft war damals eines der weltweit führenden Schallplatten-Unternehmen und blieb es auch unter dem Namen RCA Victor (nachdem Johnson 1929 seine Anteile an die Radio Corporation of America verkauft hatte). Die Victor Company war zwar auf dem allerneuesten technischen Stand – sie sollte auch die Erste sein, die 1925 unter dem Namen »Orthophonic« die revolutionäre Neuerung eines elektrischen Aufnahmeverfahrens (mit Mikrofonen) verwendete, das die alte akustische Tonaufzeichnung ersetzte –, doch die Bedingungen, unter denen in jener fernen »Steinzeit« der Schallplattengeschichte Musik produziert wurde, waren mehr als abenteuerlich, wie sich der Scala-Korrepetitor Nuccio Fiorda später erinnerte: »Das Orchester war auf seine wichtigsten Mitglieder beschränkt, die in eine riesige, mit Holz ausgekleidete Nische hinein gezwängt und gequetscht wurden, aus der vier oder fünf glänzende Grammophontrichter herausragten, die wie Megaphone aussahen. Die Kontrabässe wurden zum Teil von der Tuba verstärkt. Laut Vertrag mit der Victor Company durfte keine Platte ohne die vorherige Einwilligung des Maestro veröffentlicht werden. Die damalige

Aufnahmetechnik auf einer Wachs-Matrize erlaubte es nicht, die Aufnahme eines Stücks direkt von dieser Matrize abzuspielen und abzuhören, die dadurch zerstört worden wäre. Die Folge war, dass man das ganze Stück noch einmal aufnehmen musste, wenn man es einmal abgehört hatte. Leider war der Maestro so unzufrieden, dass viele solcher Neuaufnahmen nötig wurden – bis der Direktor der Firma eines Tages sagte: »Wenn Toscanini noch einmal herkommt, gehen wir pleite!«

Die Aufnahmesitzungen erstreckten sich über sieben Tage im Dezember 1920 und acht weitere Tage im März 1921; am Ende waren knapp 50 Minuten Musik »im Kasten«: Mozart, Beethoven, Donizetti, Berlioz, Mendelssohn, Bizet, Massenet, Wolf-Ferrari, Respighi, Pizzetti. Eine erstaunliche Ausbeute in Anbetracht der andauernden Unzufriedenheit Toscaninis, die sich wie üblich in heftigen Wutanfällen äußerte: »Nein, nein, so nicht, das taugt nichts! Unsere ganze Arbeit ist zum Teufel und nutzlos: Veränderte Tempi, falsche Lautstärken, keine Dynamik, keine Klangschantierungen – nichts als ein Haufen Müll!«

Nach diesem katastrophalen Versuch schwor sich der Maestro, nie wieder eine Schallplattenaufnahme zu machen. Wie man weiß, hat sich Toscanini glücklicherweise nicht an diesen Schwur gehalten.

Das Verfahren der Schallplatten-Tonaufzeichnung war damals schon fast ein Vierteljahrhundert alt. Der Deutsch-Amerikaner Emil Berliner hatte es 1889 entwickelt und drei Jahre später in Washington D.C. die United States Gramophone Company gegründet, der er

1897 eine Zweigstelle in London und in seiner Geburtsstadt Hannover – am 6. Dezember 1898, gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Joseph – die Deutsche Grammophon Gesellschaft folgen ließ. Auch wenn das Hauptaugenmerk des neuen Mediums damals noch auf Sprach- und Dokumentaraufnahmen lag, hatte Berliner schon um 1898 die erste Aufnahme eines größeren Musikensembles realisiert (enthalten auf der Centenary Collection der DGG): John Philip Sousas Marsch *Hail to the Spirit of Liberty*, gespielt von der Municipal Military Band London in einer reinen Bläserbesetzung. Anders wäre es auch gar nicht möglich gewesen, denn Streichinstrumente ließen sich damals noch kaum aufnehmen. Trotz spezieller Entwicklungen wie der 1899 in London vorgestellten Stroh- bzw. Phonogeige, bei der die Saitenschwingung auf eine Membran und von dieser auf einen seitlich angesetzten Schalltrichter übertragen wurde, blieb es bis Mitte der 1920er-Jahre üblich, die tiefen Streicher eines Orchesters durch Fagotte, Posaunen oder Tuben zu ergänzen (oder gleich ganz zu ersetzen). Auch eine der ersten Aufnahmen von Teilen einer Beethoven-Sinfonie – eine Kurzfassung des ersten Satzes der *Pastorale* – entstand 1911 in Paris mit den Bläsern der *Musique de la Garde Républicaine*.

Doch waren Orchesteraufnahmen damals ohnehin noch kein Thema. Die ersten klassischen Schallplattenkünstler waren Gesangstars wie Enrico Caruso, Geraldine Farrar oder Nellie Melba, die den Markterfolg des Mediums schnell in schwindelnde Höhen trieben. Als der legendäre Produzent Fred Gaisberg im April 1902 mit Caruso verhandelte und dieser 100 britische Pfund für zehn Arien verlangte, kablete die Direktion aus London an Gaisberg (so die Anekdote): »Fee exorbitant, forbid you to record.« Gaisberg ignorierte das Verbot – entschlossen, das »exorbitante Honorar« notfalls aus eigener Tasche zu bezahlen – und legte den Grundstock einer spektakulären Erfolgsgeschichte: In den nächsten zwei Jahrzehnten brachten allein Carusos Aufnahmen mehr als drei

Millionen Pfund ein (und Nellie Melba verlangte übrigens fünf Jahre nach Caruso bereits 1.000 Pfund Honorar).

Während Einspielungen von Militärkapellen und Tanzorchestern im ersten Jahrzehnt der Schallplatte stetig zunahmen, blieben Aufnahmen klassischer Dirigenten und Orchester dünn gesät; bestenfalls erschienen sie im weit entfernten akustischen Hintergrund prominenter Sängerinnen oder Sänger, die sich allerdings meist lieber von einem Klavier begleiten ließen. Immerhin war der kommerzielle Erfolg dieser Platten so groß, dass man sich auch an die ersten Opern-Gesamtaufnahmen heranwagte, selbst wenn sie – wie Gounods *Faust*, aufgenommen 1912 mit dem Ensemble der Pariser Opéra-Comique unter der Leitung des Belgiers François Ruhlmann (1868–1948) – 28 Schellackplatten umfassten, was ein Gewicht von mehr als elf Kilogramm ergibt! Eines der frühesten Beispiele war 1908 Bizets *Carmen* mit Emmy Destinn und dem Orchester der Berliner Hofoper unter Bruno Seidler-Winkler (1880–1960), der von 1903 bis 1923 künstlerischer Leiter der Deutschen Grammophon war.

Für reine Orchesteraufnahmen brachten dann die Jahre 1910 bis 1913 den Durchbruch. Kurz nacheinander entstanden gleich drei Aufnahmen der 5. Sinfonie von Beethoven: 1910 für Odeon mit Friedrich Kark (1869–1939) und dem Label-eigenen Odeon-Orchester, (vermutlich) 1912 für Pathé mit einem nicht genannten Orchester unter der Leitung von François Ruhlmann und am 10. November 1913 für die Deutsche Grammophon mit den Berliner Philharmonikern unter Arthur Nikisch (der schon im Juni Beethovens *Egmont*- und Webers *Oberon*-Ouvertüre mit dem London Symphony Orchestra aufgenommen hatte). Als in Europa der Erste Weltkrieg die Schallplattenindustrie lähmte, holte der amerikanische Markt auf: So entstanden 1916/17 kurz nacheinander die ersten Aufnahmen des Chicago Symphony Orchestra unter Frederick Stock, des Cincinnati Symphony Orchestra unter Ernst Kunwald (1868–1939), des Boston Symphony Orchestra

unter Karl Muck (1859–1940) und des Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski, der als einer der ersten Dirigentenstars die Bedeutung der Schallplatte erkannte und nutzte. So war Stokowskis Aufnahme auch die erste, die ein Orchester in voller Größe von 85 bis 100 Musikern aufbot, während die Orchester bei Aufnahmen sonst mit bestenfalls 35 bis 40 Musikern besetzt waren.

Alle diese akustischen Aufnahmen entstanden mehr oder weniger unter denselben prekären Bedingungen, wie sie Nuccio Fiorda für die ersten Toscanini-Produktionen beschrieben hat. Dass es einem Dirigenten wie Oskar Fried 1924 gelang, ein so monumentales Werk wie Mahlers 2. Sinfonie (für die Deutsche Grammophon) aufzunehmen, grenzt an ein Wunder. Die entscheidende Wende kam 1925 mit der Einführung des elektrischen Aufnahmeverfahrens, bei dem statt der Schalltrichter ein Mikrofon verwendet wurde. Nun ließen sich Orchester in jeder beliebigen Größe und Besetzung problemlos aufzeichnen. Wieder war es Stokowski, der (mit dem Philadelphia Orchestra) die erste klassische Aufnahme realisierte: Camille Saint-Saëns' *Danse macabre*. Bald nutzten alle Firmen, darunter auch die im Dezember 1925 in Köln gegründete Electrola, die neuen Möglichkeiten nach Kräften. Auch Toscanini ließ sich 1926 erneut zu einer Reihe von Schallplattenaufnahmen bewegen – dieses Mal in der Carnegie Hall mit dem New York Philharmonic Orchestra und für das amerikanische Label Brunswick, das unter dem Namen »Light-Ray Process« ein eigenes (foto-)elektrisches Aufnahmeverfahren eingeführt hatte. Mit der elektrischen Ära begann auch die Zeit einiger großer Orchester, die eigens für Schallplattenproduktionen gegründet wurden: das Orchestre Symphonique du Gramophone, das RCA Victor Symphony Orchestra, das Philharmonia Orchestra (1945 von dem EMI-Produzenten Walter Legge gegründet) oder das zunächst an der Ostküste etablierte Columbia Symphony Orchestra, das sich aus Mitgliedern des New York Philharmonic Orchestra, der

Metropolitan Opera und des NBC Symphony Orchestra rekrutierte.

Kurz seien noch die weiteren wichtigen Entwicklungsstationen der Tonaufzeichnung genannt: Mit der Einführung des (in den Grundzügen bereits 1898 von dem Dänen Valdemar Poulsen erfundenen und später in Deutschland von AEG und BASF perfektionierten) magnetischen Aufnahmeverfahrens war es seit Mitte der 1940er-Jahre möglich, die nun nicht mehr auf Matrizen, sondern auf Tonband aufgezeichnete Musikaufnahme nachträglich zu bearbeiten. Während ausnahmslos alle bis dahin entstandenen Aufnahmen exakt das wiedergeben, was gespielt wurde, konnten Produzenten und Ingenieure nun aus verschiedenen »Takes« das ideale Ergebnis zusammenschneiden.

Etwa um dieselbe Zeit unternahm man die ersten Versuche stereophoner Musikaufzeichnung. Und noch einmal war es Stokowski, der den ersten Impuls gab: Als er die Musik zu dem Zeichentrick-Meisterwerk *Fantasia* (1940) aufnahm, entwickelte er gemeinsam mit den Walt-Disney-Technikern den sogenannten »Fantasound«, der in den Kinosälen über zwei links und rechts von der Leinwand installierte Lautsprecherensembles übertragen wurde. Stokowski war es dann auch, der im New Yorker Manhattan Center (am 6. Oktober 1953) für die RCA Victor die ersten Stereo-Aufnahmen der Schallplattengeschichte produzierte – sogenannte »binaurale« Aufnahmen der ersten *Rumänischen Rhapsodie* von George Enescu und des Walzers aus Tschaikowskys *Eugen Onegin*. Die frühesten, tatsächlich erstaunlichen Aufnahmen wurden allerdings mitten im Zweiten Weltkrieg bereits 1944 im Berliner Haus des Rundfunks produziert: Beethovens 5. Klavierkonzert mit Walter Gieseking und dem Großen Berliner Rundfunkorchester unter Artur Rother (1885–1972) und das Finale der 8. Sinfonie von Bruckner mit dem Orchester der Berliner Staatsoper unter Herbert von Karajan. Die erste kommerzielle Stereo-Schallplatte war dann die am 21. und 22. Februar 1954 produzierte Aufnahme von Berlioz' *La Damnation de Faust*

mit dem Boston Symphony Orchestra unter Charles Munch, mit der die RCA ihre »Living Stereo«-Ära eröffnete.

Spätere Entwicklungen wie die Quadrophonie oder die 1982 von Philips und Sony vorgestellte digital aufgenommene CD brachten zwar spektakuläre aufnahme- und produktionstechnische Fortschritte, hatten aber keinen nennenswerten Einfluss mehr auf die Musikaufzeichnung an sich. Immerhin ist die Spieldauer einer CD (und damit ihr Durchmesser von zwölf Zentimetern) angeblich darauf zurückzuführen, dass der Sony-Vizepräsident Norio Ōga unbedingt Beethovens Neunte auf einem der neuen Tonträger unterbringen wollte; seine Lieblingsaufnahme mit Herbert von Karajan und den Berliner Philharmonikern dauerte 66:50, aber die Sony-Techniker wollten »auf Nummer sicher« gehen und erhoben die langsamste Version der Neunten, die damals auf dem Markt war, zur Mindestnorm: Wilhelm Furtwänglers Aufnahme mit dem Orchester der Bayreuther Festspiele aus dem Jahr 1951, die 74:23 dauerte. Als dann Karajans erste Neunte auf CD erschien, dauerte sie 66:14.

Blickt man heute auf die rund 115-jährige Geschichte der Tonaufzeichnung von Orchestermusik zurück, ergibt sich ein Bild, das sich sozusagen dreidimensional mit den Vektoren Werk, Aufführung und Aufnahme vermessen lässt.

Jenseits der These Ferruccio Busonis, dass schon die Niederschrift einer Komposition eine Bearbeitung des absoluten, »reinen« Gedankens bedeutet, ist das musikalische Kunstwerk eine feste, immer mit sich selbst identische Größe. Wenn man heute Nikischs Fünfte von Beethoven hört, stellt man fest, dass die 100 Jahre, die seither vergangen sind, das Werk selbst nicht wirklich verändert haben: Es ist und bleibt *die* Fünfte von Beethoven – dasselbe Werk, das man auch aus allen anderen Interpretationen von A (wie Claudio Abbado) bis Z (wie David Zinman) kennt und wiedererkennt. Dabei spielt es keine Rolle, ob eine Aufnahme rauscht, knistert oder knackt, ob sie monaural,

stereophon oder im Mehrkanalton produziert wurde, ob wir sie von einer Schellack- oder Vinylplatte, einer CD oder einem MP3-Player abspielen. Ebenso bedeutungslos ist es, ob im Vergleich verschiedener Einspielungen ein Dirigent das Allegro con brio eher schneller oder eher langsamer nimmt, ob das Fortissimo des Anfangs eher lauter oder eher leiser klingt, ob die Fermate im zweiten Takt eher länger oder eher kürzer gehalten wird, ob die Ersten Violinen sechsfach, zehnfach oder zwölffach besetzt sind, ob das Orchester nach den Maßgaben historischer oder moderner Aufführungspraxis musiziert; nicht einmal die Verstärkung oder Vertretung der Kontrabässe durch Posaunen und/oder Tuben verändert die Sinfonie in ihrer Werk-Identität.

Doch das, was wir hören, ist ja gar nicht *das* Werk: »Musik wird. Sie ist nicht. Sie lebt in der Ausführung«, hat Adolf Weissmann 1925 in seinem Buch *Der Dirigent im 20. Jahrhundert* festgestellt. Was wir hören, ist die Momentaufnahme einer ganz bestimmten Ausführung. Die Deutung eines Werkes, die »Übersetzung« – und nichts anderes heißt ja »Interpretation« – verhält sich zum Werk selbst wie ein Abbild zum Bild. Anders gesagt: Wir hören ebenso viel Nikisch (oder Abbado oder Zinman), wie wir Beethoven hören. Und auch hier spielt es im Prinzip keine Rolle, ob wir ein Konzert live erleben oder eine Schallplatte anhören: Der Vektor der Interpretation steht für sich – mal mehr, mal weniger dominant, je nachdem, ob sich der Dirigent um möglichst objektive Werktreue bemüht, oder ob er seine eigene, subjektive Deutung der Partitur in den Vordergrund stellt. Die Korrelation dieses klingenden Abbilds mit unserem persönlichen, auf mehr oder weniger vielen Vorkenntnissen und Vorerfahrungen beruhenden Bild eines Werkes entscheidet letztlich darüber, ob uns eine Aufführung oder Aufnahme gefällt und berührt oder nicht.

Hinzu kommt, dass Interpretationen auch darin Momentaufnahmen darstellen, dass sie immer zeitgebunden sind – sowohl auf den Moment ihres Entstehens bezogen als auch auf

den ihrer Rezeption; im Konzertsaal fallen diese beiden Momente zusammen, im Fall der Fünften von Arthur Nikisch überspannen sie ein ganzes Jahrhundert und erheben die Schallplatte zu einer Zeitmaschine, wie sie H. G. Wells nicht genialer hätte ersinnen können.

Zwischen den Vektoren des »autonomen« Werks und der anlassgebundenen Interpretation steht als dritter Vektor derjenige der Aufnahme. Der erklärte Anspruch einer größtmöglichen Authentizität – als Übereinstimmung zwischen Ausführung und Aufzeichnung – wird immer eine Phantasmagorie bleiben: Selbst die perfekte Produktion und Wiedergabe einer Aufnahme kann das, was tatsächlich gespielt wurde, nur bedingt einfangen. Man braucht nur an das Erlebnis einer Konzertaufführung zu denken, die man nachher als CD-Veröffentlichung noch einmal hört – und oft kaum wiedererkennt: gefiltert, geschnitten, gemischt, nach allen Regeln und Möglichkeiten der jeweils aktuellen Technik manipuliert, und zudem oft auch noch der persönlichen Klangästhetik des Produzenten angepasst.

»Nichts als ein Haufen Müll«? Sergiu Celibidache hat die Konsequenz gezogen, zu Lebzeiten jede Studioproduktion zu verweigern und jeden Mitschnitt einer Konzertaufführung zu untersagen. Wenn man allerdings bereit ist,

die Schallplattenaufnahme als eigenständiges Kunstwerk zu sehen, wenn nicht gar (wie Glenn Gould) als die alleinige Zukunft der Musik, dann folgt sie auch ihren eigenen Gesetzen und unterliegt ihrer eigenen Ästhetik. Bild und Abbild – nun bezogen auf Aufführung und Aufnahme – sind nicht miteinander identisch, weshalb es nicht um »Original« und »Kopie« geht, sondern um unterschiedliche, aber gleichwertige »Aggregatzustände« einer Interpretation. In diesem Sinne gehören die Aufnahmen der großen Orchester und ihrer Dirigenten zu den spannendsten und wertvollsten »Kunstwerken«, die wir besitzen.

Literatur

Michael Chanan, *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects on Music*, London 1995 ■ Nicholas Cook u. a. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge 2009 ■ Timothy Day, *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven 2000 ■ Herbert Haffner, »His Master's Voice«. *Die Geschichte der Schallplatte*, Berlin 2011 ■ Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley 2004 ■ Herfrid Kier, *Der fixierte Klang. Zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpreten Klassischer Musik*, Köln 2006 ■ Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986 ■ Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven 2004 ■ Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003 ■ Adolf Weissmann, *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925

Dirigent und Probe

Christina Drexel

»Ich kenne den Saal, Sie kennen das Stück, Mahlzeit, meine Herren!« Auf diese oder ähnliche Weise soll Hans Knappertsbusch sich und den Wiener Philharmonikern gerne manch freien Vormittag geschenkt haben. In einer Version der Anekdote meldet sich jedoch der junge Solohornist und bittet um die Gelegenheit, das Stück einmal spielen zu dürfen, um es kennenzulernen. »Es ist ein gutes Stück. Es wird Ihnen gefallen!«, lautet die lakonische Antwort des Altmeisters (Schöttle 2001, S. 60). Erich Kleiber wiederum verlangte gewöhnlich auch für Repertoirestücke etliche Proben. Der Orchestervorstand eines bedeutenden Klangkörpers versuchte ihm verständlich zu machen, dass fünf Proben für eine Beethoven-Sinfonie zu viel seien: »Die Musiker kennen das Stück gut!« Kleiber entgegnete ungerührt: »Wenn das so ist, brauche ich zehn Proben« (vgl. auch Celibidache: »Je besser das Orchester, desto mehr Proben brauche ich«, zitiert nach Gülke 2006, S. 174).

Nur im ersten Moment scheinen die Ansichten der beiden Dirigenten diametral entgegengesetzt: Der eine glaubt, seine Intentionen im Augenblick der Aufführung erreichen zu können, der andere ebenso – nur mit dem Unterschied, dass Letzterer in der eingehenden Auseinandersetzung der Musiker mit dem Notentext unter seiner Anleitung noch einmal eine Annäherung an sein Ideal zu erzielen hofft. Auch Bruno Walter ist überzeugt: »Ohne vorhergehende, fürsorglich genaue Verständigung über die Ausführung von Einzelheiten, ohne gründliches Ausprobieren dynamischer Abstufung, feinfühler Nuancierung im Ausdruck

usw. wird auch die schwingvollste Aufführung den wahrhaft musikalischen Hörer meist enttäuschen« (Walter 1957, S. 135). Wie sieht aber eine solche Verständigung konkret aus? Neben Selbstverständlichkeiten, die zum Handwerk gehören, also Schlagfiguren zu beherrschen oder ein geschultes Gehör zu besitzen, ist ein genaues klangliches und strukturelles Interpretationskonzept Voraussetzung für die Probenarbeit. Professoren an traditionsreichen Instituten wie Dresden und München – etwa Hermann Michael und Ekkehard Klemm – empfehlen deshalb praxisorientierte Schriften zur Lektüre wie Hans Swarowskys *Wahrung der Gestalt*, in denen Interpretationstraditionen und Techniken der Werkanalyse weitergegeben und diskutiert werden. Allerdings nützt es in der Zusammenarbeit mit Profiorchestern wenig, wenn sich ein Dirigent allein auf ein vorher fixiertes Probenkonzept beruft. Bei einem Klangkörper wie den Berliner oder Wiener Philharmonikern wird die »Geschichte« eines Werks gespeichert, werden bewusst bestimmte »Werktraditionen« kultiviert. Mit diesem Selbstbewusstsein ist der Dirigent konfrontiert, sobald er ans Pult tritt. Jenseits von »zu schnell, zu langsam, zu laut, zu leise« (so fasste es Herbert von Karajan zusammen; Schöttle 2001, S. 46) sind daher zahlreiche Qualitäten vom Orchesterleiter gefragt. Neben Musikalität und psychologischem Feingefühl gehören ein umfassendes Wissen über historische Aufführungspraktiken, den Umgang mit Orchestersitzordnungen oder die Umstände der Uraufführung heutzutage zur Voraussetzung einer erfolgreichen Erarbeitung eines Werks. Theodor W. Adorno faszinierte

dereinst die Begabung Wilhelm Furtwänglers, »die Werke in ihrer Fülle zu erhalten, eingebettet in den Glanz, den Geschichte ihnen brachte; die Innerlichkeit ihrer expressiven Gehalte durch die Innerlichkeit des Interpreten zu restituieren« (Adorno 1984, S. 453 f.). Gerade aber Furtwängler, der zu den Dirigenten gezählt wird, die das Orchester vor allem durch ihr Charisma zu leiten schienen, gibt zu bedenken, dass effektive Probenarbeit rational nicht fassbare und kaum einstudierbare Komponenten wie die Homogenität der Musiker hinsichtlich ihrer Empfindung und ihres Ausdrucks im Einklang mit dem Dirigenten nicht ersetzen kann: »Dieses gemeinsame Fühlen ist von der größten Wichtigkeit beim Vortrag jeder Melodie, ja jedes Taktes, und sein Fühlen kann durch einen zielbewußten Dirigenten immer nur bis zu einem gewissen Grade ausgeglichen werden. Es ist ein Imponderabile gerade für jene feinsten Schwingungen des Vortrags, die, weil spontan, notwendig durch Proben und noch so langen Drill nicht erreicht werden können, und die von einem lebendigen Vortrag nicht zu trennen sind« (Furtwängler 1980, S. 61).

Bruno Walter wiederum weist auf psychologische Momente bei der Orchesterarbeit hin, subtile Erfahrungswerte aus der Praxis: »Doch hat die Probenarbeit auch noch einen tieferen Sinn [...]: die allmähliche Entstehung einer musikalisch-persönlichen Beziehung zwischen Dirigent und Orchester«, welche die »allgemeine seelische Bereitschaft zur Ausführung seiner Intention« erhöhe (Walter 1957, S. 135). Wie bei wenigen Dirigenten war diese Bereitschaft bei Musikern gegeben, die unter Carlos Kleiber spielten – war doch seine Suggestionskraft ähnlich wie diejenige von Arthur Nikisch so stark, dass die Musiker seine Vision geradezu körperlich zu spüren glaubten und das Orchester nach wenigen Minuten einen speziellen Klang annahm. An Kollegen, die ihn zu mehr Auftritten bewegen wollten, schrieb Kleiber allerdings »Postkarte[n] mit zwei unappetitlich verklammerten Sumo-Ringern – auf den einen Bauch hatte er ›C. K.‹ geschrieben, auf den anderen

›Orchester‹, und darunter: ›Wollen Sie das??‹« (Gülke 2006, S. 178). Dies bezog sich wohl hauptsächlich auf die langen Probenphasen, die Kleiber wünschte, und nicht so sehr auf seine – nicht weniger erfolgreichen – kurzfristigen Einspringerdirigate, die sein Image ebenso prägten wie viele Absagen. Wie kurzweilig seine Proben für den unbeteiligten Beobachter sein konnten, das belegt eine frühe Produktion der *Fledermaus*- und *Freischütz*-Ouvertüre: Kleiber hält das Orchester an, beim Spiel an eine »Frau mit langen Beinen« zu denken oder »für die Dauer der Ouvertüre an Geister zu glauben«. In gleicher Weise gebrauchte Erich Kleiber derartige Vergleiche und verlangte »Seide, nicht Baumwolle« beim Brautchor des *Freischütz*, und Herbert von Karajan sprach vom »silbernen Glanz«, den der Orchesterklang anzunehmen habe. Einige Musiker bekannten, sie hätten Probleme mit derlei Phantasien und wünschten sich eher konkrete Instruktionen, andere Kollegen wiederum stellten eine Klangänderung fest, wenn ihre Vorstellungskraft dementsprechend aktiviert wurde.

Ebenso wie die Veranlagung des einzelnen Orchestermusikers das künstlerische Gesamtergebnis beeinflusst, kann auch die Prägung und kulturelle Identität des Dirigenten – mit Einschränkung – bedeutsam sein. Die Milieus, denen beispielsweise Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Noam Sheriff oder Muhai Tang entstammen, unterscheiden sich von denjenigen von Simon Rattle, Fabio Luisi oder Andris Nelsons. An den Anfängen des »modernen« Dirigententums stehen zudem bekanntlich Berufskomponisten wie Carl Maria von Weber, Franz Liszt, Felix Mendelssohn oder Richard Wagner, welcher sich für sein »Gesamtkunstwerk« in hohem Maße verantwortlich fühlte, auch wenn die musikalische Leitung einer Aufführung nicht in seinen Händen lag: »Kaum sahen wir ihn eben mit Bülow über ein Tempo, mit Betz über eine Gebärde verhandeln, so steigt er ins Orchester hinab, um sich mit der Tuba über eine breit vorzutragende Themavergrößerung zu verständigen, kaum hat er zwei Lichter wie-

der auslöschten lassen, die ihm in der Straßendekoration des zweiten Aktes zu früh in die Dämmerstimmung der ersten Szenen hineinleuchteten, kaum Herrn Schlosser es vorgestürzt, wie er aus dem Fenster auf Beckmesser losstürzen muß, und Herrn Hölzel eine Malice gegen Hans Sachs vorgestampft, so tröstet er das angestrengte Orchester durch die Aufmunterung: ›Fräulein Mallinger möchte diese Stelle noch einmal! Wer könnte Fräulein Mallinger widerstehen!‹ (so beschreibt Peter Cornelius den umtriebigen Einsatz des späteren Bayreuther Festspielgründers; zitiert nach Bücken 1956, S. 222). Zentraler Fokus in Wagners eigener Probenarbeit war, das Orchester »zum Singen« zu bringen – auch durch eigenes Vorsingen (Gregor-Dellin 1980, S. 222), vor allem aber im Sinne einer expressiven Deklamation des Melos: »Ein Instrument gut spielen, heißt [...], auf demselben gut singen zu können« (Wagner 1911, Bd. 8, S. 273). Daraus, so Wagner, ergebe sich dann auch das »rechte Zeitmaß«. Bei Operaufführungen (besonders seiner eigenen Opern) fordert er die exakte Kenntnis der Gesangsparts. Der Sänger wiederum solle, nachdem er seine Partie durch gesprochenen »rhythmischen Vortrag« verinnerlicht habe, »seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Nothwendigkeit des Athmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf« lassen (Wagner 1911, Bd. 5, S. 129). Ähnlich lautet auch eine Notiz von Furtwängler: »Eine Technik, die rhythmisch und präzise ist auf Kosten der Freiheit des Athmens, auf Kosten jener 1000 kleinen Züge, die das Leben zum Leben der Musik, zu Musik machen, gewährleistet meinetwegen die Disziplin, aber nicht die Kunst« (Furtwängler 1980, S. 24). Auch Wagners Sänger soll solchermaßen zu einer eigenständigen Interpretation finden: »Je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen. [...] Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezüge vollkommen

gelingen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Thätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre« (Wagner 1911, Bd. 5, S. 129). In erster Linie ist es also Wagners Bestreben, dass sich alle Verantwortlichen als »mitschöpferische Künstler« ausschließlich in den Dienst seiner musikalischen Botschaft stellen und sich mit deren dramatischem Inhalt vollkommen identifizieren. Dieser Text kann unter Umständen auch dahingehend gedeutet werden, dass Wagner eine *ausladende* Dirigiergestik eben nicht unbedingt als Merkmal für erfolgreiche Kommunikation zwischen Dirigent und Orchester ansah. Das berühmteste Beispiel für eine sehr diskrete Schlagtechnik ist Richard Strauss. Erst nach näherer Betrachtung erweist sich, dass er das Orchester nicht nur durch die knappen Bewegungen des Taktstockes aus dem Handgelenk heraus leitet, sondern dem Orchester etwa mit seiner linken Hand, ökonomischer Mimik, dem Ausdruck der Augen, der Drehung des Kopfes oder einer Versteifung des Handgelenkes sehr differenzierte klangästhetische und phrasierungstechnische Impulse gibt (Drexler 2010, S. 207 f.). Eine solche Dirigierweise erfordert allerdings eine hohe Konzentration aller Beteiligten und eine überdurchschnittliche Vertrautheit mit dem Stück, sowie – je nach Orchester bzw. Dirigent – auch mit der Intention des Dirigenten.

Der Musikwissenschaftler und Dirigent Peter Gülke vermutet, dass »fundierte Neuansätze und richtungweisende Leistungen« derzeit häufig »bei kleineren Ensembles oder in der kontinuierlichen Zusammenarbeit eines Orchesters mit einem Dirigenten« zustande kämen, wo man das könne, »was der durchschnittliche Betrieb kaum je gestattet: sich Zeit nehmen« (Gülke 2006, S. 197). Serge Koussevitzky äußerte beispielsweise einmal nach einem Konzert mit dem Boston Symphony Orchestra, er habe an einem bestimmten Effekt in *La Mer* siebzehn Jahre lang gearbeitet (Marsh 1958, S. 98). Diese Bemerkung ist wohl auch so zu verstehen, dass jedes einzelne Orchestermit-

glied im langjährigen Umgang mit dem Dirigenten und dem Werk ein starkes Bewusstsein für eine eigene Identität und Spieltradition entwickelt. Vor diesem Hintergrund findet Gülke den aktuellen »Produktionsdruck« im Musikbetrieb bedenklich: »Man kann wohl, wie heute etliche Spitzenorchester, eine Mahler-Sinfonie nach zweieinhalb Proben spieltechnisch im Griff haben, kann aber in der gleichen Zeit kaum mit ihr vertraut geworden, in ihr zuhause sein und sich innerlich eingerichtet haben« (Gülke 2006, S. 202 f.).

Auch dem besonders intimen Moment des persönlichen Aufeinandertreffens von Dirigent und Orchester während der Probe wohnt heutzutage immer öfter – vor allem bei renommierten Klangkörpern – ein breites Publikum bei, unter der sicher lobenswerten Maßgabe, bisher unerreichte Zielgruppen für klassische Musik zu interessieren. Nach Adornos Definition ist die Interpretation »gewissermaßen eine Berufungsinstanz, vor der die Komposition als Prozeß nochmals ausgetragen wird. Interpretieren heißt: die Komposition so komponieren, wie sie von sich aus komponiert sein möchte« (Adorno 2001, S. 169). Eine gehaltvolle Interpretation muss unter dieser Maßgabe zwar als »Prozess« innerhalb eines bestimmten Zeitrah-

mens verwirklicht werden; wie *viel* Zeit jedoch für diesen jeweiligen »Kompositionsprozess« notwendig ist, entscheidet sich höchst individuell von Dirigent zu Dirigent und von Orchester zu Orchester. Die Güte einer Probe liegt nicht selten genau darin, dass sie auf eigenwilligen Pfaden verläuft – oder, unter bestimmten Umständen, auch gar nicht stattfindet.

Literatur

Theodor W. Adorno, Drei Dirigenten, in: Gesammelte Schriften, Bd. 19, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1984, S. 453–459 ■ Theodor W. Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001 ■ Ernst Bücken (Hrsg.), Richard Wagner. Die Hauptschriften, Stuttgart ²1956 ■ Christina Drexel, Carlos Kleiber. ... einfach, was dasteht!, Köln 2010 ■ Wilhelm Furtwängler, Aufzeichnungen 1924–1954, hrsg. von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner, Wiesbaden 1980 ■ Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert, München/Zürich 1980 ■ Peter Gülke, Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation, Stuttgart 2006 ■ Robert C. Marsh, Toscanini, der Meisterdirigent, übs. von Ilse Krämer, Zürich 1958 ■ Rupert Schöttle, Spötter im Frack, Wien 2001 ■ Richard Wagner, Über die Aufführung des »Tannhäuser«, in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 5, Leipzig ⁶1911, S. 123–159 ■ Richard Wagner, Über das Dirigieren, in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 8, Leipzig ⁶1911, S. 261–337 ■ Bruno Walter, Von der Musik und vom Musizieren, Frankfurt a. M. 1957

Aspekte einer Kultur- und Ideengeschichte des Dirigierens

Annette Kreuziger-Herr

Im heutigen Verständnis kontrolliert ein Dirigent zentrale Aspekte der klanglichen und dramatischen Interpretation musikalischer Werke und arbeitet dabei mit all denen zusammen, die an der Realisierung künstlerischer Produkte beteiligt sind. Damit können nicht nur ein Orchester, Sänger und ein Chor gemeint sein, sondern auch verschiedenste Akteure wie Regisseure, Intendanten, Orchestervorstände, Sponsoren, Vertreter aus Politik und Wirtschaft etc. Auch wenn europäische Musik spätestens mit der Entwicklung polyphoner Strukturen bei der Aufführung irgendeine Form von Leitung, Koordination und Interpretation voraussetzt, ist der Dirigent im modernen Verständnis eine relativ junge Erscheinung, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts aus dem bürgerlichen Musikbetrieb und dem professionellen Konzertwesen nicht mehr wegzudenken ist. Interessanterweise hält sich hartnäckig sowohl für den Kompositions- als auch für den Dirigierberuf der auf irrigen Annahmen fußende Mythos, beide Tätigkeiten seien im Grunde nicht erlernbar und hätten wenig technische Fundierung, sodass sie nur außergewöhnlich begabten Einzelnen vorbehalten seien, deren Fähigkeiten weniger erworben als gegeben sind (obgleich im 19. Jahrhundert bereits ausgewiesene Techniken der Dirigierübung vor allem in der Oper entwickelt wurden und im 20. Jahrhundert dann profilierte Dirigierschulen entstanden).

Ein kurzer Rückblick

Kulturgeschichtlich gesehen verdankt sich der Beruf des Dirigenten einem Paradigmen-

wechsel um 1800, weg von einer handwerklich definierten Musikpraxis mit Schwerpunkt auf der Ausgestaltung höfischer und/oder geistlicher Lebenswelten, hin zur Entwicklung einer schriftlich organisierten Musikkultur mit überzeitlichem Anspruch: Es entsteht die Vorstellung vom musikalischen Werk als zentralem Gegenstand der musikalischen Produktion, was Improvisation in den Hintergrund und die loyal zu realisierende kompositorische Idee in den Vordergrund rückt. Das aufgezeichnete Werk wird von Musikern ausgeführt, der Dirigent vermittelt zwischen Idee und Ausführung und wird so zum Interpreten im wörtlichen Sinne: Er ist ein zumindest theoretisch gedachtes Medium, durch welches die Musik »hindurchströmen« und entsprechend der Vorstellung des Komponisten ausgeführt werden soll. Natürlich werden bereits die ersten Opern zu Beginn des 17. Jahrhunderts geleitet worden sein, auch wenn es darüber nur wenig Informationen gibt. Der Posten des Maestro di cappella wurde in Venedig im Grunde für Claudio Monteverdi geschaffen. Die Ensembles sind klein besetzt, die Instrumentalistinnen und Instrumentalisten werden dem Sängerensemble mühelos gefolgt sein, wobei allerdings die Praxis des Taktschlagens schon deutlich früher belegt ist. Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts beschreiben, wie man den Takt (bzw. mensuralen Tactus) korrekt schlägt, Radierungen bestätigen das Taktgeben zum Beispiel mithilfe einer erhobenen Notenrolle oder eines kurzen Taktstockes. Eine berühmte Darstellung zeigt eine Aufführung von Lullys *Alceste* (1674), bei der der Komponist zwischen den Instrumenta-

listen steht und den Takt angibt. Somit belegen Traktate und solche frühen Darstellungen ex negativo auch, dass dem Taktgeben vor dem 19. Jahrhundert kein eigenes Berufsbild zugewiesen wird, dass es keine ästhetische Überhöhung erfährt und dass der Taktgeber Teil des Orchesters bzw. Ensembles ist, nicht dessen Gegenüber.

Im Generalbasszeitalter ist es entweder der erste Violinist, der vom Notenpult aus »taktiert« oder der Continuo-Spieler, der die Aufführung vom Tasteninstrument aus leitet (vgl. dazu ausführlich den Essay von Kai Köpp). Die musikalische Welt auch noch des 18. Jahrhunderts war weit weniger spezialisiert, als es unsere heutige Aufführungskultur dieser Musik suggeriert: Komponisten, häufig sogar an vielen Instrumenten ausgebildet, entsprechen oft noch dem Bild eines Universalmusikers, der zunächst als solcher, und erst dann in einzelnen Bereichen wie Komposition, Tasteninstrument, Streichinstrument etc. wahrgenommen wird. Bei dieser Durchlässigkeit haben selbst Frauen, denen normale Professionalisierungswege versperrt sind, Chancen auf Betätigung, wie die Beispiele u. a. von Francesca Caccini (1581–1640?) und Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665–1729) zeigen.

Der Dirigent im 19. Jahrhundert

Die Herausbildung des Berufsbildes des Dirigenten im 19. Jahrhundert ist eng gekoppelt an ein Bündel von kulturellen, ästhetischen und sozialen Prozessen: Erstens die Professionalisierung musikalischer Berufe, die mit der Begründung und Verankerung von Ausbildungswegen und Berufsprofilen einer zunehmend arbeitsteiligen Gesellschaft auch im Kunstbereich Rechnung trägt. Zweitens die Entstehung eines professionellen Konzertwesens mit Institutionen wie öffentlichen Opern- und Konzerthäusern sowie Konservatorien und Musikschulen als Ausbildungsstätten. Hinzu kommt die Etablierung eines öffentlichen Diskursraumes um Musik mithilfe von Musikpublizistik,

Musikkritik und Musikphilosophie. Drittens die Trennung des Berufsbildes des Dirigenten vom Orchesterberuf und die Profilierung dieses neuen Berufsbildes als »Mittler« zwischen dem Willen eines Komponisten und der technisch-musikalischen und damit klanglich realisierten Ausführung der kompositorischen Idee. Viertens die Überhöhung des Komponisten als Individualgenie und die ästhetische Aufladung seiner Werke als Repräsentationen und Sprachrohr eines zumeist von politischer Partizipation ausgeschlossenen Bürgertums.

Es ist also ein komplexer Wandel des Berufsbildes des Musikers, der peu à peu den Berufsstand »Dirigent« erzeugt und stärker an die Komposition als an das Orchester koppelt. Die eigenständige Rolle der Aufführungsleitung verbindet sich dabei zunächst mit einzelnen Namen, Orten und Ensemblegründungen. Zentrale historische Beispiele sind hierfür Johann Christian Cannabich und das Mannheimer (später Münchner) Orchester im ausgehenden 18. Jahrhundert, François-Antoine Habeneck und das Orchester des Pariser Conservatoire Ende der 1820er-Jahre und Felix Mendelssohn um 1840 beim Leipziger Gewandhausorchester.

In dem Moment, in dem das reine Takt schlagen abgelöst wird, beginnen Dirigenten auch, weitere Aspekte einer Aufführung mitzubestimmen. In den 1820er-Jahren teilt Carl Maria von Weber nachweislich den Sängern seine Interpretation explizit mit, wie er Anweisungen gibt, wie diese sich auf der Bühne bewegen sollen, zudem kümmert er sich um Kostüme und besondere Effekte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Profilierung des Dirigierberufes bereits weit fortgeschritten, sodass Michael Costa in England, Richard Wagner, Angelo Mariani, Gustav Mahler und andere unabhängig von ihrem Ruhm als Instrumentalisten oder Komponisten Berühmtheit als Dirigenten erlangen konnten (ebenso wie Hans von Bülow, Hermann Levi und viele andere).

Zwar bleibt im 19. Jahrhundert die Personalunion von Komponist und Dirigent die Regel, doch wird die Trennung beider Berufs-