



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

A bbado, Claudio	55	Bour, Ernest	102	Erede, Alberto	143
Abendroth, Hermann	58	Brico, Antonia	103	Eschenbach, Christoph	144
Abravanel, Maurice	58	Brown, Iona	104	F alletta, 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	C ambreling, 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
B amert, Matthias	72	Christie, William	118	Fried, Oskar	156
Barbiroli, 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	G ardelli, 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	D ausgaard, 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	H aenchen, Hartmut	181
Boskovsky, Willi	97	Dutoit, Charles	138	Haim, Emmanuelle	182
Boulez, Pierre	98	E hrhardt, 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, Stanisław	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
Kubelik, 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 Stilis- tik 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 präsen- te »akademische Musikwissenschaft« ist. Dazu muss man wissen, dass der Dirigent und die Musikwissen- schaft erst sehr spät und sehr zögerlich zuein- andergefunden haben. Man könnte sagen, sie misstrauen sich gegenseitig: Der Musikwissen- schaftler ist solide, aber glanzlos (und unterstellt dem Dirigenten, bei ihm sei es umgekehrt). Vor allem aber erfüllen Wissenschaftler und aus- führende 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 Auffüh- rungen darstellen; er überführt also generell vorhandene Musik in einen möglichst zuver- lässigen Notentext oder auch in kommentie- rende Texte, die beide in bestimmten Fällen für folgende Aufführungen verpflichtend werden können. Ein Interpret wiederum soll aus sol- chen verbindlichen Vorlagen »seine« indivi- duelle 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. Musikkriti- ker 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 Auffüh- rung 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 ge- gebenen Notentext vermindert werden kann, vermag vielleicht am besten zu erklären, war- um 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 ge- radezu elementares Bedürfnis der Musikwis- senschaft, auch dann, wenn sie über Konzerte und Tonträger spricht, eine Annäherung an die »subjektive« Beschreibungssprache der Musik- kritik 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 »objek- tiv« zu beschreiben. Warum dies immer noch ein Risiko zu sein scheint, kann man am bes- ten verständlich machen, indem man in aller gebotenen Kürze die wesentlichen Methoden und Begriffe einer musikalischen Interpre- tationsforschung 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 interpre- tatorische Entscheidung dem Partiturtex- t entspricht oder vom Partiturtex- t abweicht. Im Plattenbau der Interpretationsforschung gibt es eine große Anzahl immer gleich eingerichteter Zweizimmerwohnungen: Der Raum der Erfül- lung 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 Por- tamento, die er als ästhetische Qualitäten wahr- nimmt. 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 auführungspraktischen 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 Temposteigerung 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 genauen 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, klangsinnlich 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 subjektiverhobenen 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 klangsinnlich und transparent erspüren kann). Auf diese Weise werden zwei Dinge garantiert: Erstens heben die Attribute sich wechselseitig auf und verbleiben in jenem Ungefährten, 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 energievierende 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 aneinandergespleißt 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 nachprüfbare 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 Rezensensweisen 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 Interpretenlexikon 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 Agenturbioografien 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 Eruiierung 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 anzusehen 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 Kreutziger-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 Lamon 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 konzisen 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 Kreutziger-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 Schünemann 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 inne habe (Schünemann 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

gemeiniglich 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 gemeiniglich die besondere Aufmerksamkeit auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung, und heftet sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen.«

Die daraus gezogene Schlussfolgerung Schünemanns, 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 Cembalospiele und bieten metrische und artikulatorische Orientierungsmarken, die für alle Orchestermusiker sichtbar sind. Zudem ist überliefert, dass berühmte

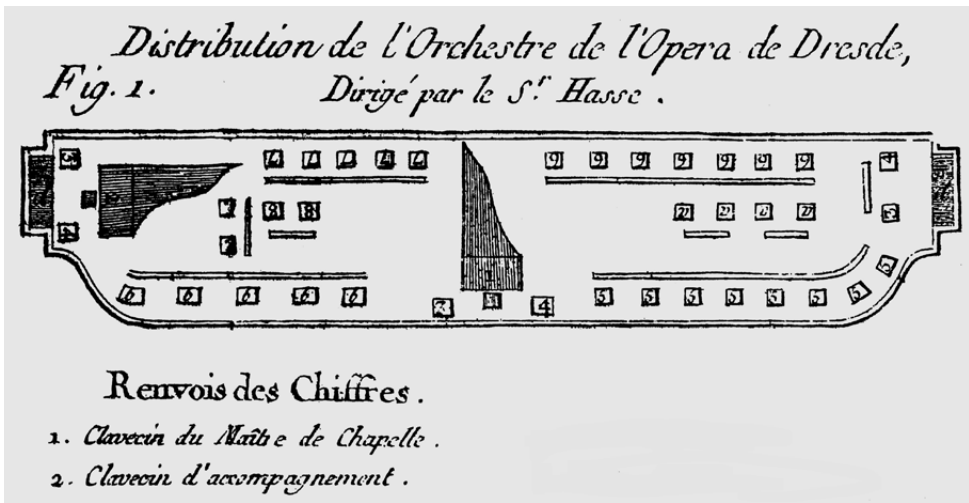


Abb. 1: Aufstellung des Dresdner Opernorchesters im Jahr 1754 (Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Plance G, Fig. I), Ausschnitt

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 Schünemann 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-

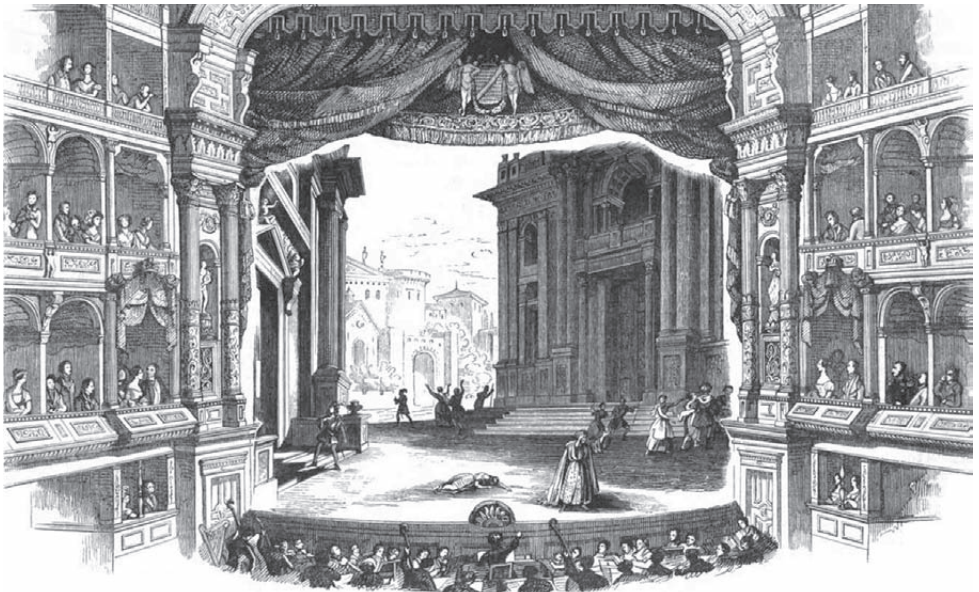


Abb. 2a: Dresdner Opernorchester in der Schlusszene des *Rienzi* (Leipziger Illustrierte Zeitung, Bd. 1, 12. August 1843, S. 108), am Dirigentenpult möglicherweise Richard Wagner



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 »Missstand, 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 Nuanzen, 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 Sele 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 Opernkorrepetitors, 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 von 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 Kunstausbübung 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 Einzige 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