

## *Impromptu über den Dirigenten*

Die gesammelte Aufmerksamkeit gilt ihm, und er ist stumm geblieben; er nimmt den meisten Beifall entgegen und hat nur »Luft sortiert«. In keinem musikalischen Beruf reüssiert man mit so unterschiedlichen Begabungen, und bei keinem klaffen die Urteile so weit auseinander – man denke an diejenigen über Mahlers oder Furtwänglers Dirigierweise. »Dirigieren ist sicher die anspruchsvollste, umfassendste und komplexeste Disziplin der musikalischen Praxis. Dennoch wird es seltsamerweise von den meisten Menschen – einschließlich der meisten Orchestermusiker – entweder als leicht erlernbare Tätigkeit betrachtet oder als Äußerung irgendwelcher magischer, unbegreiflicher Himmelsgaben« – so eröffnet Gunther Schuller sein Buch »The Compleat Conductor«<sup>1</sup>, der Dirigent und zuvor Toscaninis Solo-Hornist gewesen ist.

Zwischen Prospero und Napoleon sah Carl Dahlhaus in der gescheiterten, das Thema betreffenden Erörterung<sup>2</sup> vor 30 Jahren den Dirigenten, die Figur aus Shakespeares »Sturm« im Besitz des Zauberstabes, den Kaiser Armeen befehlend. Stefan Zweig und Franz Werfel haben Gustav Mahler und Bruno Walter so kitschig-verblasen bedichtet, daß man nicht weiß, ob es ernst gemeint ist. Elias Canetti – »es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten«<sup>3</sup> – und Theodor W. Adorno<sup>4</sup> übersahen beim Herausstreichen der napoleonischen Aspekte, daß diese einen Freiraum abschirmen, in dem es herrschaftsfrei zugehen muß, damit Musik entstehen kann. Sie übersahen auch, daß die Rationalisierungszwänge der Orchesterarbeit zeitraubende Zweifel nicht gestatten und den Dirigenten anhalten, über das, was er will, öffentlich genauer Bescheid zu wissen, als es im stillen Kämmerlein der Fall ist. In der Einseitigkeit liegt das nicht weitab von jener kurzsichtigen Leipziger Matrone, die im Gewandhaus ihrer Nachbarin Bescheid zu geben bat, wenn Nikisch zu faszinieren beginne.

Allerdings haben die Dirigenten an der Legende mitgestrickt. Die übliche Auskunft, entweder sei man Dirigent oder man sei es nicht, man könne es nicht werden, unterschlägt die Differenz von Erlernbarem und Nichterlernbarem. Furtwängler ist erst nach 20-jähriger Tätigkeit anlässlich der Nachfrage eines jungen Kollegen bewußt geworden<sup>5</sup>, daß er sich noch nie Gedanken darüber gemacht hat, was seine linke Hand wäh-

rend des Dirigierens tue: Da spricht neben dem Stolz dessen, der es sich leisten kann, Verachtung des Technisch-Handwerklichen mit – und die Geschichte: Dirigenten, wie wir sie heute kennen, sind spät gekommen; wichtige, historisch folgenschwere Leistungen haben sie vollbracht, ehe ihr Beruf, zumal in den erlernbaren Komponenten, definiert war. Auskünfte u. a. über Liszt bezeugen das ebenso wie das Fehlen schlagtechnischer Aspekte in Wagners Schrift »Über das Dirigieren« oder Weingartners Entsetzen über Bülow's Dirigierte.

Dies wirkt bis heute fort, darin z. B., daß Unterrichtsgegenstand und -methoden sich bei Dirigenten stärker unterscheiden als bei Instrumentalisten und dirigiertechische Aspekte manchem bedeutenden Lehrer nicht wichtig sind. Dabei spielt auch die Erfahrung mit, daß musikalische und technische Komponenten hier mehr als anderswo füreinander eintreten können. Wer als Persönlichkeit und in musikalischen Vorstellungen stark ist, bedarf der technischen Fertigkeiten nicht, auf die ein Schwächerer angewiesen ist. Die interessantesten Dirigenten waren selten schlagtechnische Virtuosen. Alerte Technik begünstigt nicht selten Erleichterungen, bei denen substantielle Probleme beiseite gewischt und höhere Musizier-Intensitäten nicht erreicht werden. Große Dirigenten machen es ihren Orchestern zuweilen schwer, freilich an den richtigen Stellen.

Gegen die Feststellung »spät gekommen« ließe sich einwenden, daß, wo immer Menschen zusammen musizierten, einer das Zeichen zum Anfangen, zum Beenden geben und das Tempo regulieren mußte (Karajan: »Wenn einer singt, bestimmt er; wenn mehr als einer singt, bestimme ich«). Indessen kamen die heute geläufigen Zuständigkeiten erst allmählich zusammen: Differenzierte Hand- und Fingerhaltungen auf altägyptischen Darstellungen scheinen sich eher auf Tonhöhen bzw. melodische Verläufe zu beziehen; im alten Griechenland waren die Verhältnisse der Silbenlängen kompliziert und entzogen sich vermutlich der Regulierung auf Kommando; die schweifende Melismatik des gregorianischen Gesangs bedurfte primär der Vorab-Verständigung der Singenden, und bei der frühen Mehrstimmigkeit mag es ähnlich gewesen sein – besonders, solange sie zweistimmig war und der Sänger der einen den Verlauf der anderen Stimme verfolgen konnte; in dreistimmigen Sätzen wurde es schwieriger – da waren die modalen Reigenrhythmen, von denen jeder wußte, wie sie zu schwingen hätten, zur Koordination dringend nötig. Immerhin war bald schon von der Pflicht des Kantors die Rede, »chorum in cantuum elevatione et depressione [...] regere«; heute läßt sich schwer vorstellen, wie weitgehend neben die Orientierung auf

ihn, der selbst mitgesungen hat, die Verständigung der Sänger untereinander trat – im intensiven Aufeinanderhören etc. Das gilt auch für die Polyphonie der Niederländer; hier begegnen Taktierende in bildlichen Darstellungen häufiger. Die Frage, wie sie – von der Vorarbeit in den Chören abgesehen – während der Aufführung diese noch formten oder sie nur »laufen ließen«, zieht die nach speziellen Vorzügen der damaligen Notation (u. a. noch keine Taktstriche) nach sich, die wir leicht als unvollkommen ansehen: Sie zwang zu besonderer Intensität des Miteinanders, Aufeinanderhörens, zum Mitvollzug des musikalischen Ganzen. Daß die Notenschrift heute eine Stimme ohne genaue Kenntnis des Zusammenhangs »richtig« zu spielen ermöglicht, ist nicht nur ein Fortschritt – und auch eine Auskunft über die Zuständigkeiten bzw. Nichtzuständigkeiten des Leiters.

Von »Dirigent« redet man besser nicht, wenngleich bildliche Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts unseren Vorstellungen näherkommen und man nach 1600 auch speziell dirigentische Fragen zu erörtern beginnt. Dennoch, wie anders die Szenerie! Da werden die Taktzeiten auf die Chorbücher getrommelt, mit den Füßen gestampft oder mit einem Stab auf den Fußboden geschlagen – Juan Bermudo tadelt das im Jahre 1549 ebenso wie noch 200 Jahre später Rousseau; uns blieb davon als fatale Erbschaft, daß wir von »Taktschlag«, »Schlagtechnik« etc. reden. Die Zeugnisse, nach denen der Dirigent, gerade auch bei großen Besetzungen, dem Publikum zugewandt stand, zu den Mitwirkenden also wenig Kontakt hatte, reichen über mehr als anderthalb Jahrhunderte.

Die Zeitgenossen werden Gründe gehabt haben, so zu verfahren, sie begriffen den »Vollkommenen Kapellmeister«<sup>6</sup> weniger funktionell, d. h. vorab beauftragt, den Apparat zusammenzuhalten, denn repräsentativ – noch der in London als Staffagefigur auf der Bühne sitzende Haydn belegt es. Fürs Zusammenspiel hatte bis in die Beethoven-Zeit hinein vor allem der Konzertmeister zu sorgen – in der Amtsbezeichnung ist die Aufgabe noch enthalten –, bei Oratorien etc. kam der Chormeister hinzu. Für Interpretation im heutigen Verständnis einer individuell verantworteten, von anderen Realisierungen unterscheidbaren Auffassung ließ die Abstimmung zwischen mehreren Verantwortlichen ebensowenig Raum wie die geklopften Taktzeiten. Dennoch sollten wir das nicht einfach als Defizite ansehen, sondern eine fremde Situation samt möglichen Gründen zu vergegenwärtigen suchen, welche Interpretation in unserem Sinne nicht nötig hatte. In den Anfangszeiten des Musikfeuilletons spielen, verglichen mit Werkbetrachtungen, interpretatorische Aspekte eine untergeordnete

Rolle; Tempofragen, obwohl angesichts der ihre Verbindlichkeit verliedernden »tempi ordinari« aktuell, tauchen in größerem Umfange erst bei Schumanns und Wagners Unbehagen angesichts des behende musizierenden Mendelssohn auf; und die Willkürakte, die Bülow und Mahler sich leisteten, bezeugen den Mangel verbindlicher Maßgaben um so mehr, als sie in paradoxem Widerspruch zu der minutiösen Probenarbeit standen, in der jene die Orchester auf neue spieltechnische Standards hinaufzwangen.

Hiermit erfüllten sie einen historischen Auftrag, der sich mit der modernen Definition des Kapellmeisters verband. Beethovens Partituren – manche Uraufführung war ein Desaster – erforderten höhere Spielqualitäten, zumindest war das Problem nicht mehr zu übersehen bzw. zu überhören. François Habeneck in Paris war Beethovens erster Anwalt – wir wissen es von Mendelssohn, der die Pariser Maßstäbe nach Leipzig übertrug und seinerseits vom jungen Bülow bewundert wurde, welcher die Reihe der neueren Zuchtmeister eröffnet – Mahler, Toscanini, Erich Kleiber, Fritz Reiner, George Szell usw.

Dies gehört zu den Arbeitsteilungen, welche sich im Zuge der Entwicklungen seit Ende des 18. Jahrhunderts ergaben – die Prosperität des bürgerlichen Musiklebens, das Entstehen neuer Konzertsäle und -gesellschaften, der Zudrang größerer Hörerschichten, die Gründung neuer Orchester, die Entdeckung älterer Musik, Neuerungen im Instrumentenbau – all das erforderte, allgemein gesprochen, neue Repräsentationen und einen öffentlichen Dolmetscher, dessen Agieren die Musik zu erleben und erkennen half, der »das redende Subjekt der Musik repräsentiert und der Abstraktheit des »ästhetischen Ich« zur Sichtbarkeit verhilft«<sup>7</sup>.

Das waren qualitativ, quantitativ und auch kulturpolitisch neue Verantwortung – wie z. B. die Wirksamkeiten Webers und Mendelssohns zeigen, besonders in volkserzieherischer Richtung weitergreifend als zu Zeiten, da laut Rousseaus »Dictionnaire« der »maître de chapelle« vom »maître de musique« nicht zu unterscheiden war; selbstverständlich leitete der Komponist sein Orchester, komponierte der Kapellmeister – Beethoven krankheitsbedingt und widerwillig eine Ausnahme. Noch Mahler hat gemeint, eigentlich dürfe nur dirigieren, wer auch komponiert – er steht für die Berechtigung der Auskunft ebenso wie für die Überforderung. Wie immer die Arbeitsteilung unerlässlich war – in der »Repräsentation [...] des redenden Subjekts« (s. o.), in der Notwendigkeit, sich mit der jeweiligen Musik »innigst identisch zu machen« (Goethe) ist das Beieinander von Komponieren und Dirigieren, Erfindung und

Ausführung aufgehoben, abgesehen davon, daß dem Musizierenden ohnehin die letzte Wegstrecke im Herstellungsprozeß der Musik überlassen bleibt.

Jene historischen Wandlungen machen den Dirigenten zu einem Produkt des 19. Jahrhunderts – nicht zufällig auch das Zeitalter der Virtuosen. Musik des 19. Jahrhunderts ist die »eigentliche« Dirigentenmusik, hier funktionieren die zum Kommando eines Einzelnen über das Orchester gehörigen Mechanismen am besten. Weder bei der Arbeit an Bachscher oder Haydnscher Musik noch bei zeitgenössischer kann der Dirigent mit den Musikern umgehen wie oftmals seine Vorgänger vor 50 und 100 Jahren – bei letzterer schon deshalb nicht, weil sie in komplexen Ballungen, aleatorischen Passagen etc. sich der Kontrolle teilweise entzieht, mithin auf andere Weise Vertrauenssache ist als frühere. Überwäge in »normalen« Konzerten nicht die Musik des 19. Jahrhunderts, wäre dem Dirigenten der Ruch des Anachronistischen sicher.

Das erscheint schwer nachvollziehbar, weil der Konzertbetrieb entgegen allen Bedrohungen auf vollen Touren läuft und ältere Musik, heute gespielt und gehört, partiell zu heutiger Musik wird; schließlich kann moderne Musik auch altmodisch musiziert werden und ältere modern. Indessen hilft die historische Zuordnung, die Risiken weitertreibender Arbeitsteilungen und Revierzuständigkeiten zu verdeutlichen, die wir heute erleben. Wie immer sensibel wahrgenommene stilistische Kriterien genauer erkennen lassen, inwiefern etliche große Alte mithilfe von Bach, Haydn, Beethoven, Brahms, Wagner usw. letzten Endes »eine«, ihre Musik gemacht haben – damit verwalteten sie, gewiß persönlich und auf den jeweiligen Wirkungskreis bezogen, das kostbare Erbe einer aus der Identität von Komponist und Ausführendem herkommenden Universalzuständigkeit. Alle heute selbstverständlichen Perfektionierungen sollten uns nicht daran hindern, ihr gegenüber ein schlechtes Gewissen zu haben.

## Anmerkungen

- 1 Gunther Schuller, *The Compleat Conductor*, New York/Oxford 1997.
- 2 Carl Dahlhaus, *Der Dirigent als Statthalter*, in: *Melos/NZfM* 2, 1976, S. 170 ff.
- 3 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. 1980, S. 442.
- 4 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 1962, S. 115 ff.
- 5 Wilhelm Furtwängler, *Gespräche über Musik*, Zürich/Freiburg 1949, S. 68.
- 6 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.
- 7 Dahlhaus, a. a. O.