

Zwischen Taktstock und Schreibfeder

Ob Lully, Weber, Mahler oder Furtwängler. Jahrhundertlang waren Komponisten zugleich auch **Dirigenten** und umgekehrt. Erst im 20. Jahrhundert entstand mit Herbert von Karajan der Prototyp des auf die Orchesterarbeit spezialisierten Pultmagiers. Ein historischer Überblick von Julia Spinola.



Mit Herbert von Karajan wurde die Spaltung zwischen Schöpfer und ausführendem Musiker zementiert.

Foto: Siegfried Lauterwasser/DG

Die frühen Takt- schläger trommel- ten das Metrum lautstark auf ihre Chorbücher

Pierre Boulez, dessen 90. Geburtstag gerade zu feiern war, ist nicht nur einer der letzten noch lebenden Granden der Neuen Musik. Er kann auch als einer der letzten Protagonisten jener Personalunion von Komponist und Dirigent gelten, wie sie im 19. Jahrhundert gang und gäbe war und noch im 20. Jahrhundert für Figuren wie Richard Strauss, Alexander Zemlinsky, Gustav Mahler und selbst noch Leonard Bernstein konstitutiv war. Zwar waren auch Sergej Rachmaninow, Paul Hindemith, Igor Strawinsky oder Benjamin Britten zu ihrer Zeit geschätzte Dirigenten, doch wirklich einflussreiche Positionen erreichten sie in diesem Metier nicht. Bei Wilhelm Furtwängler, Lorin Maazel, Rafael Kubelik, Andre Previn oder Victor de Sabata war es umgekehrt. Sie komponierten zwar, aber die Bedeutung, die sie als Dirigenten erlangten, stellte die ihrer Werke in den Schatten. Heute findet man den Typus des – sei es aus Leidenschaft, sei es zum Broterwerb – dirigierenden Komponisten hauptsächlich in den Spezialzirkeln der Neuen Musik, eher abseits des internationalen Betriebs. Zu ihnen zählen etwa Hans Zender, Peter Eötvös, Heinz Holliger oder Peter Ruzicka. Von den Werken des komponierenden Dirigenten dagegen weiß man meist wenig, weil er – wie Ivan Fischer oder Michael Gielen – überwiegend für die Schublade schreibt. Anlass genug, sich noch einmal zu vergegenwärtigen, wie sich unser Musikbetrieb, der den Interpreten über die Werke stellt, entwickelt hat. Was haben wir im Zuge der zunehmenden Differenzierung der Musik zu einer autonomen, vielfältig ausdeutbaren Kunstform gewonnen? Was ging auf dem Wege arbeitsteiliger Spezialisierungen vielleicht auch verloren?

Der Dirigentenberuf ist einer der jüngeren Musikerberufe. Er entstand zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Expansion des bürgerlichen Musiklebens, mit dem Bau großer Säle, dem Anwachsen der Ensembles auf große Orchester und der Geschichte der Symphonik. Bis dahin war die Leitung eines vokalen oder instru-

mental ensembles eine recht abenteuerliche Angelegenheit gewesen. Die frühen Taktschläger trommelten das Metrum lautstark auf Chorbücher, stampften es mit eisenbeschlagenen Sohlen auf den Boden oder fuchtelten mit einer Papierrolle in der Luft. Ihre Funktion beschränkte

sich mehr oder weniger darauf, das Tempo anzugeben. Im Generalbasszeitalter entwickelte sich die sogenannte „geteilte Direktion“, bei der die Musiker sowohl durch den Konzertmeister von der Violine aus geleitet wurden als auch vom Kapellmeister, der am Continuo im Orchester saß, und so nur zu einem Teil des Orchesters Blickkontakt hatte. Als ebenso

despotischer wie effizienter Kapellmeister drillte Jean Baptiste Lully, der Schöpfer der Tragédie Lyrique, die Kapelle Ludwigs des XIV. zum einheitlichen Bogenstrich. Lully, der vom Sonnenkönig zum Hofkomponisten und zum Leiter der Hofkapelle berufen worden war, eröffnet die Geschichte des Komponisten-Dirigenten als einer Machtinstanz. Der lange Stab, den er beim Taktieren auf den Boden schlug, wurde ihm zum fatalen Verhängnis. Während einer Vorstellung seines „Tedeums“ rammte er ihn sich in seinem Furor in den Fuß und starb an der Verletzung. Auch von Christoph Willibald Gluck, dem Opern-Reformer, weiß man, dass er als Kapellmeister Wert auf intensive Proben seiner Partituren legte.

Um 1780 verschwanden allmählich die alten Funktionen der Violinen- und Klavierendirektion. Mozart leitete seine Aufführungen zwar gewöhnlich vom Klavier aus, doch weisen einige Berichte darauf hin, dass er gelegentlich auch am Kapellmeisterpult mit beiden Händen den Takt schlug und aus der Partitur dirigierte. Überliefert sind seine Klagen über zu geringe Probenzeiten. Auch Joseph Haydn setzte an seine Hofkapelle in Eisenstadt strenge Maßstäbe, während Beethoven mit



Bild: Archiv



Bild: Andreas Hall

François Habeneck (oben)
führte Beethovens Sinfonien in
Frankreich auf. **Gaspard**
Spontini (unten) wirkte als
Kapellmeister in Berlin.

seiner zunehmenden Gehörlosigkeit von den Orchestermusikern gefürchtet wurde. Die Geschichte ist voll von tragischen Schilderungen darüber, wie der taube, aber exzentrische Beethoven am Pult alle und alles durcheinanderbrachte. Seinen Symphonien nahm sich später als Dirigent der Franzose François Habeneck an, der in Paris die „Société de Concerts du Conservatoire“ gegründet hatte und dessen genau ausgearbeitete, auswendig dirigierte Beethoven-Interpretationen den jungen Richard Wagner beeindruckten.

Carl Maria von Weber war einer der ersten Komponisten, der sich eingehend mit Fragen des angemessenen Dirigierens beschäftigte, indem er zum Beispiel eine größere Flexibilität der Tempi forderte, wie sie später für Wagner richtungsgewand wurde. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war die Institution des Dirigenten schließlich fest etabliert und erfuhr im Laufe des Jahrhunderts mit der ästhetischen Polarität der Antipoden Richard Wagner und Felix Mendelssohn Bartholdy bereits eine erste, bis heute fortwirkende Schulung. Doch noch immer waren die Dirigenten auch Komponisten. Und noch immer rangierte, ganz im Unterschied zu heute, der Komponist höher im Ansehen als der Orchesterleiter. Sieht man von François Habeneck ab, wurde ein Dirigent generell umso höher eingeschätzt, je bekannter er als Komponist war. Dies zeigt auch ein Überblick über die „Dirigenten-Szene“, den Robert Schumann in den frühen 1840er-Jahren in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gab. Neben heute ungeläufigen Namen begegnen wir hier Gaspare Spontini, Louis Spohr, Johann Nepomuk Hummel, Franz Lachner und Carl Loewe.

Der erste reisende Star-Dirigent, der sich nicht mehr an einen bestimmten Kapellmeisterposten gebunden sah, war Hans von Bülow, der sich selbst gern als „Taktstock Wagners“ bezeichnete und die Partituren auswendig konnte. Bülow hat das prototypische Bild des modernen Dirigiervirtuosen als ein wild gestikulierender, herrischer Klangbeschwörer, wie es sich in unzähligen Anekdoten und Karikaturen niederschlug, geprägt. Mit ihm beginnt die Reihe der strengen Orchester-Zuchtmeister, die von Arthur Nikisch über Gustav Mahler, Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Fritz Reiner und Ge-

orge Szell fortgesetzt werden sollte. Doch auch von Bülow komponierte noch und trat nebenher als Pianist auf.

Erst mit Herbert von Karajan trat ein Orchesterleiter auf den Plan, der sich nur noch als Dirigent definierte. Mit Karajan und dem Beginn des Zeitalters der Schallplattenindustrie wurde jene Spaltung zwischen Schöpfer und Ausführendem zementiert, die sich bereits im Virtuositentum des 19. Jahrhunderts anbahnte, im Interpretenkult unserer Zeit aber noch einmal eine neue Qualität erhielt. Als Medienstar inszenierte sich zwar auch der weltumarmend-emotionale Leonard Bernstein, doch er tat dies aus einer völlig anderen Motivation heraus als Karajan. Bernsteins Antrieb, sich als Schöpfer, Lehrer, Vermittler und Dirigent in Personalunion zu verschwenden und zu verausgaben, schien aus dem Wunsch geboren zu sein, in seiner

Person eine, letztlich natürlich fiktive, Ur-Einheit des Musikalischen wieder herzustellen, die durch die Arbeitsteilung im Musikbetrieb auseinander gerissen worden war. Sicher haftete seiner Vorstellung, alle Facetten des Musikalischen in seiner eigenen Person vereinen zu wollen, auch etwas Unersättliches an.

Ähnlich kann man auch die Bestrebungen von Pierre Boulez deuten, obwohl er als scharfsinniger Intellektueller ästhetisch natürlich eine diametral entgegengesetzte Position zu Bernstein einnimmt. Während Bernstein die Welt mit seiner universellen Musikalität beglücken wollte – um dafür von ihr geliebt zu werden –, setzte Boulez seine Energien daran, als brillanter Komponist, Theoretiker, eminenter Lehrer, Ensemblegründer, Schulbegründer und Dirigent die Welt zu erziehen und zu verändern. Beides scheint aus einem anderen Antrieb herzurühren als der Karajan'sche Perfektionsdrang. Auch Karajan war eine Mehrfachbegabung, jedoch betätigte er sich nicht als Lehrer, Theoretiker und Komponist, sondern als Dirigent, Regisseur und Marketingfachmann in Personalunion. Er wollte die Welt weder beglücken, noch erziehen. Sein Ziel scheint eher die unumstöß-



Foto: E. Bießer/LoC



Foto: Monz Nahr

Hans von Bülow (oben) war der erste reisende Star-Dirigent. Auch Gustav Mahler (unten) schwang in ganz Europa den Taktstock.



Pierre Boulez wollte
als Komponist, Theoretiker und
Dirigent die Welt verändern.

liche Festschreibung des eigenen Interpretationsideals gewesen zu sein. Das Resultat schlug mitunter um in Technokratie. Aus Karajans späten Aufnahmen tönt es einem nicht selten leer und anonym entgegen. Man denke etwa an die letzte seiner drei Gesamteinspielungen der Beethoven-Symphonien.

Der Dirigentenberuf entwickelte sich also zum einen als Konsequenz einer technischen Notwendigkeit, angesichts von Partituren und Orchestern, die sich nicht länger vom Klavier aus organisieren ließen. Zugleich trug er aber auch der Entwicklung der Musik zu einer autonomen Kunst- und Ausdrucksform Rechnung. Die Formulierung von E.T.A. Hoffmann, Ludwig van Beethovens Fünfte Symphonie würde den Zuhörer „in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen fortreißen“, huldigte im Jahr 1810 nicht nur überschwänglich der „romantischsten aller Künste“, sondern läutete zugleich eine entscheidende Wende in der Musikgeschichte ein. Hoffmanns Schriften begründen die Autonomieästhetik und mit ihr auch die nachhaltige Loslösung der Musik aus kirchlich-theologischen Zusammenhängen. Der Instrumentalmusik wird die Fähigkeit zugesprochen, „das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein auszusprechen“. Den Kern dieses Wesens entdeckt Hoffmann in einer Ausdruckswelt, die er als einen Ort des Unausprechlichen beschreibt: als eine transzendente Sphäre, auf welche die innersten Sehnsüchte des Menschen gerichtet seien. Der Ausdruck wird immer komplexer, rätselhafter und vielschichtiger. Musikalischer Sinn ist nicht länger selbstverständlich, er bedarf plötzlich der Deutung. So traten mit den ersten Dirigenten bald auch Musikkritiker und Theoretiker auf den Plan, deren scharfsinnigste, mit Ausnahme von Eduard Hanslick, wiederum selber Komponisten waren: Robert Schumann und Claude Debussy.

Auch in der Musikkritik vollzog sich der Fokuswechsel vom

Werk auf die Aufführung erst im Laufe des 20. Jahrhunderts. Wissenschaftlich gesehen steckt die Interpretationskritik jedoch bis heute in den Anfängen. Man bewegt sich hier zwischen der Skylla leerer Beschreibungen und der Charybdis des freien Fabulierens. Und der Disziplin der musikalischen Analyse geht es kaum anders. Auf der einen Seite stehen die Hermeneuten, die den Sinn der Musik aus außermusikalischen, meist biographischen Quellen an die Werke herantragen. Auf der anderen die Fliegenbeinzähler, deren Analysen mathematisch stichhaltig sind, an der Musik als Ausdruckszusammenhang aber glatt vorbeigehen. Der Philosoph Ernst Bloch brachte das Dilemma auf den Punkt: „Sieht man ein Musikstück von der technischen Seite an, so stimmt alles und besagt nichts, wie bei einer algebraischen Gleichung; sieht man es aber von der poetischen, so sagt es alles und bestimmt nichts.“

Die Analyse von Musik bewegt sich zwischen Hermeneutik und Fliegenbeinzählerei

Peter Gülke, als Dirigent, Essayist und Musiktheoretiker selber eine eminente Doppelbegabung, hat in Bezug auf die Entwicklung der Notenschrift einmal auf die Ambivalenz hingewiesen. Die zur Zeit der niederländischen Polyphonie noch praktizierte Notation ohne Taktstriche, so Gülke, zwang in der Ausführung zu einem besonders intensiven Miteinander der Musiker, die sorgsam aufeinander zu hören hatten. Dass die heutige Notenschrift es erlaube, eine Stimme „richtig“ zu spielen, ohne genaue Kenntnis des Zusammenhangs, sei so gesehen nicht nur ein Fortschritt. Der Interpretenkult unserer Zeit beschert das Glück eines ungeheuren Reichtums vielfältigster und facettenreichster Deutungen, die unterschiedlichstes Licht auf die Werke werfen. Zugleich steckt in ihm auch die Götzenverehrung von Star-Interpreten und die Gefahr einer Anbetung der zum Selbstzweck erhobenen feinen Unterschiede.