

»Bezeichnungen wie Auf-  
trag oder gar Mission  
gehen mir gegen den  
Strich« – Rudolf Kempe,  
»General« in München  
und Chefdirigent des  
BBC-Orchesters London,  
nahm wenige Monate vor  
seinem Tod zu musika-  
lischen und handwerk-  
lichen Aspekten seines  
Berufes Stellung

# Durch Beobachten lernen: Rudolf Kempe

Von  
Robert Christian Bachmann

*Das folgende Kapitel entstammt dem Buch „Große Interpreten im Gespräch“ von Fono-forum-Mitarbeiter Robert Christian Bachmann, das im August im Hallwag Verlag Bern/Stuttgart erscheint.*

Ihre erste Frage war, was ich während des Dirigierens, des Musizierens empfinde. Lassen Sie mich von meinen Empfindungen lieber etwas später reden – wenn es schon überhaupt sein muß. Ich gebe offen zu, daß ich es sehr ungern tue und daß ich es überhaupt nicht ausstehen kann, reden zu müssen. Vielleicht bin ich deshalb Musiker geworden und nicht Vertreter, Pfarrer, Politiker oder sonst was ähnliches. Dem Dirigenten bleibt das Reden zwar auch nicht immer erspart, aber aus eigener Erfahrung weiß ich, daß Orchester-  
musiker Dirigenten nicht leiden können, die viel reden. Und so trifft es sich ganz gut mit meiner eigenen diesbezüglichen Abneigung; und ich behelfe mich eben mit Dirigieren, um mich verständlich zu machen. Gelegentlich sogar mit Erfolg. Wenn ich jemandem ganz und gar nicht entkommen kann, so wie Ihnen, dann habe ich wirklich Pech gehabt.

Um nun aber endlich auf Ihre erste Frage zu kommen: Ich fürchte, ich muß, um Begriffe wie Dirigieren und Musizieren und die damit verbundene Problematik aus meiner Sicht ein wenig zu umreißen, mich gleich zu Anfang selber Lügen strafen und ein bißchen wei-

ter ausholen. Vielleicht kommt damit manches zur Sprache, was Sie ohnehin interessiert.

## Aspekte des Dirigentenberufs

Dirigieren und Musizieren ist leider schon einmal durchaus zweierlei. Ob und wieviel an Empfindung ich mir überhaupt leisten kann, sei es bei der Probenarbeit oder selbst im Konzert, hängt wesentlich davon ab, wie weit ich vom Dirigieren ins Musizieren übergehen kann. Und das liegt wiederum nicht bei mir.

Es klingt äußerst kompliziert, aber ich will versuchen, es deutlich zu machen. Sehen Sie, Dirigieren ist eine rein handwerkliche Tätigkeit wie Trompete blasen oder Geige spielen. Nur mit einem Unterschied: Wenn ich ein Instrument spiele und es handwerklich beherrsche, bin ich in der Lage, zu musizieren. Falls

außermusikalischen – die Technik geradezu zum Fetisch erhebt, diese ausgerechnet beim Dirigieren offensichtlich aus der Mode gekommen, ja geradezu verpönt ist. Vielleicht liegt das daran, daß beim Dirigenten das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Technik nicht primär zu hören ist, während beispielsweise ein Geiger, der keine Technik hat, ob seines Gekratzes und Gewimmers von jedem Unmusikalischen sofort als Nichtkünstler entlarvt wird. Jedenfalls ist es heutzutage einfach eine Schande, wenn man als Dirigent einen klarverständlichen Auftakt gibt. Allzuleicht wird einem schon deshalb die Musikalität abgesprochen.

Nur so ist es mir jedenfalls erklärlich, daß so viele junge und ganz junge Dirigenten mit möglichst mysteriösen Bewegungen vor dem Orchester wie im Teig rühren, um desto sicherer als tiefsinnige, tieferschürfende Interpreten angesehen zu werden. Die Ergebnisse sind übrigens auch danach. Präzision zum

ich musikalisch bin, natürlich. Wenn ich dirigiere, mein Handwerk beherrsche und musikalisch bin – ob das auf mich zutrifft, wage ich nicht zu beurteilen, es trifft überhaupt nur selten zu –, wenn also das technische mit dem musikalischen Können zusammentrifft, dann ist noch lange nicht gesagt, daß man während des Dirigierens auch zum Musizieren kommt. Es gehört noch weit mehr dazu, aber davon soll später die Rede sein.

Zunächst einmal ist und bleibt meiner Ansicht nach technisches Können, auch und in erster Linie im Dirigentenberuf, die erste Voraussetzung. Und es ist eigentlich ein sehr seltsames Phänomen, daß gerade in unserer Zeit, die auf allen Gebieten – musikalischen wie

Beispiel ist durchaus nicht so epidemisch verbreitet, wie man aufgrund des segensreichen Wirkens der Schallplattenindustrie und ähnlicher Einrichtungen annehmen sollte. Man wünscht sich manchmal, es wären mehr Musikkonsumenten in der Lage, mit der Partitur in der Hand zu verfolgen, was ihnen da so als technisch einwandfrei, von allem anderen ganz zu schweigen, verkauft wird. Aber lassen wir das, denn das ist ein zu trauriges Kapitel.

Ich selbst jedenfalls – und vielleicht kennen Sie mich gut genug, um mir das abzunehmen –, ich selbst bin ganz bestimmt der letzte, der auf Präzision und Technik herumreitet. Aber ich verlange sie von mir wie von meinen Musikern deshalb, weil sie unabdingbare Voraus-

„In der Musik bleiben Verstöße bekanntlich ungestraft“

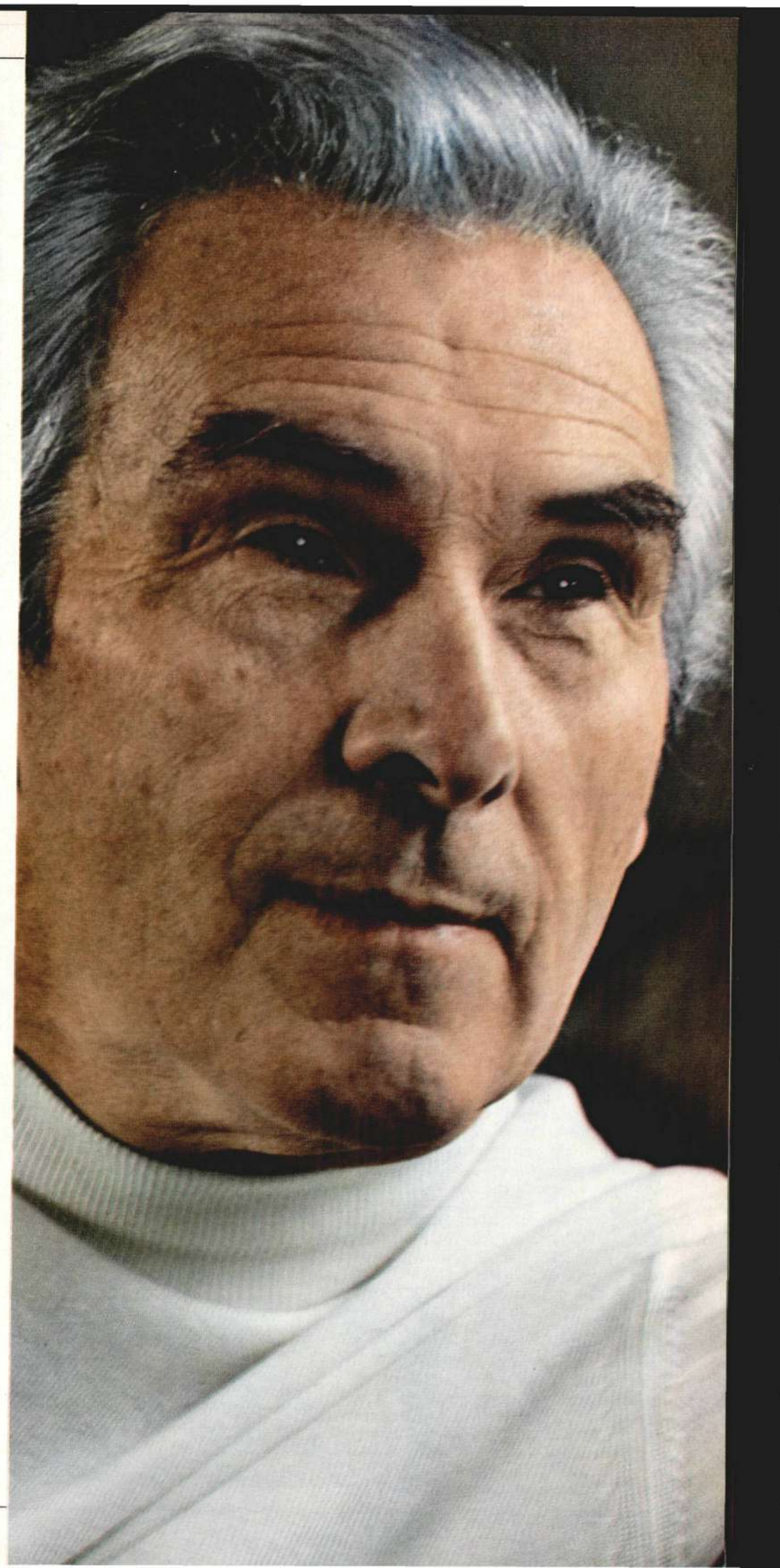


setzung zum eigentlichen Musizieren sind. Nicht weniger, aber auch nicht mehr.

Wenn Sie mich nun fragen, was ich unter Musizieren verstehe: Nun, ich tue es lieber, als daß ich Worte darüber mache. Aber wenn es denn sein muß, dann möchte ich es ungefähr so formulieren: Es ist das Hinhören auf den natürlichen Fluß der Musik, das Nachempfinden dessen, was an Gehalt in ihr ist, und gleichzeitig das Deutlichmachen des Erspürten und Empfundene für einen vorhandenen oder nichtvorhandenen Hörer. Dazu gehört natürlich Musikalität. Und die muß nicht nur angeboren sein, sondern auch geweckt, gebildet und weiterentwickelt werden durch immer neues Hineinhören in all die Musik, die unsere Kultur im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht hat und der bestimmte Naturgesetze innewohnen wie auch der Chemie oder der Physik. Nur mit dem Unterschied, daß in der Chemie oder in der Physik jedes

Verstoßen gegen die Naturgesetze verheerende Folgen hat in Form von Krach, Gestank und ähnlichem. In der Musik dagegen bleiben solche Verstöße bekanntlich ungestraft. Leider – oder doch lieber: Gott sei Dank. Die musikalischen Naturgesetze jedenfalls bestimmen den Verlauf einer Phrase, ihre Höhe- und Tiefpunkte, ihre rhythmischen Schwerpunkte; sie bestimmen Dynamik wie Agogik, das heißt laut und leise, An- und Abschwollen ebenso wie Verhalten oder Anziehen des Tempos.

All dies findet sich in der Musik genau wie in der menschlichen Sprache. Und hier wie dort gibt es in der Niederschrift gewisse Hilfsmittel zur Interpretation, die jedoch im Verlaufe der Kulturgeschichte auf beiden Gebieten eine bedauerliche Inflation erfahren haben. So sind etwa bei den Schriftstellern der griechischen Antike keine Wortakzente und nur spärlich Interpunktionszeichen zu finden, da offensichtlich jeder halbwegs gebildete Zeitgenosse die Gesetze seiner Sprache im Blut hatte. Ebenso finden wir in der Notenschrift etwa der Gregorianik bis zum Barock und in die frühe Klassik hinein spärlichste Vortragszeichen, weil anscheinend jeder Spieler von Natur aus musikalisch genug war, um zu wissen, wie er zu phrasieren hatte, welche Dynamik erforderlich war und so weiter. Und, das kommt noch hinzu, weil das in eine Zeit gehört, die man noch als das verlorene Paradies der Musik bezeichnen könnte, das heißt in der es praktisch keine stilistischen Unterschiede gab, etwa zwischen weltlicher und geistlicher Musik, während dann im Verlauf der





Entwicklung sich das alles ja sehr weit voneinander entfernte und schon da auf den verschiedenen Gebieten innerhalb einer Epoche große Unterschiede zu machen sind.

Im Gegensatz zur früheren, spärlich bezeichneten Schreibweise, haben spätere Komponisten bis (und besonders) in die Gegenwart hinein ihre Werke mehr und mehr mit Vortragszeichen jeder Art befrachtet, von denen das pedantischste und unmenschlichste die Metronomzahl ist, die übrigens oft genug im Widerspruch steht zur übergeordneten Tempobezeichnung und so den Interpreten in ein heilloses Dilemma stürzt. Das kommt etwa bei Bartók vor oder bei Janáček. Davon, wie die Partituren der sogenannten Musica Viva aussehen, die nur noch mit der Stoppuhr in der Hand und daher vielleicht eher von Verkehrspolizisten am Dirigentenpult als von Musikern zu bewältigen sind, möchte ich in diesem Zusammenhang lieber gar nicht reden. Tatsache ist jedenfalls, daß die geschilderte Entwicklung der musikalischen Schreibweise dem heutigen Interpreten auch in bezug auf das Repertoire der sogenannten musealen Musik, der Klassik und Romantik, jede Unbefangenheit von vornherein nimmt und es ihm schwer, wenn nicht sogar unmöglich macht, zu musizieren.

Wenn man gewohnt ist, daß jeder Takt mit 37 verschiedenen Vortragszeichen angefüllt ist, nach denen man sich einfach stur zu richten hat, wobei dann alles Weitere von selber kommt, dann ist man ja gewissermaßen hilflos, wenn man sich plötzlich wieder vor einer Musik findet, die so gut wie gar nicht bezeichnet ist. Daher wohl diese unerhörte Scheu, die heute die meisten Musiker haben, etwa ein kleines *Ritenuoto* oder *Accelerando* zu machen, das nicht im Notentext vermerkt ist und das den Musikern früherer Epochen wahrscheinlich selbstverständlich erschien und deshalb nicht erst notiert zu werden brauchte. Heute dagegen erscheint so etwas geradezu als ein Sakrileg. Wir sind bei einer Sterilität des Interpretierens angelangt, dessen höchste Erfüllung Buchstabenstreue ist. Und diese wird mit Werkstreue gleichgesetzt, was ich für einen verhängnisvollen Irrtum halte.

Zugegeben, es ist in früheren Zeiten, also etwa Ende des letzten und Anfang dieses Jahrhunderts sehr viel, allzuviel, frisch-fröhlich drauflosgeübt worden durch willkürliches Befrachten älterer Musik mit subjektivem, eindeutig gegenwartsgebundenem Empfindungs- und Gedankengut. Aber welches letzten Endes das größere Verbrechen am eigentlichen Wesen der Musik ist – ob es nicht doch die heute vielfach praktizierte dürre, trockene, phantasielose, arme und letztlich lieblose sogenannte Werkstreue ist –, ich bin mir da nicht sicher. Letztlich hat sich doch, wenn wir ehrlich sind, die menschliche Natur mit all ihren elementarsten seelischen Be-

dürfnissen nicht wesentlich verändert. Aber wer gibt das schon zu? ... Soviel nur, quasi im Vorbeigehen, über Musikalität und Musizieren. Ausgegangen waren wir ja von den für den Dirigenten notwendigen Voraussetzungen der Technik und der Musikalität.

Was jedoch darüber hinaus vom Dirigenten wie von keinem anderen Musiker noch gefordert wird, ist eine Fähigkeit, die angeboren sein muß, denn sie wird auf keiner Akademie gelehrt und ist wohl auch nicht erlernbar (und wie viele scheitern übrigens, gerade weil ihnen diese Fähigkeit abgeht). Ich möchte es eine Art Suggestionskraft nennen, die es überhaupt erst möglich macht, musikalische Intentionen zu übertragen auf ein lebendiges und so kompliziertes Instrument, wie es ein Orchester darstellt. Dieses Instrument setzt sich aus einer nicht geringen Anzahl von Menschen, besser gesagt von Individuen zusammen, die alle mehr oder weniger eigenes musikalisches Empfinden mitbringen und alle ihr Instrument mehr oder weniger gut beherrschen.

Unter der Fähigkeit der Übertragung verstehe ich eine Suggestionskraft, die primär auf das Orchester wirkt, nicht auf das Publikum, und die aus dem Or-

chester ein Ganzes macht, einen musizierenden Klangkörper. Es ist eine Kraft, die bei geringstmöglichem äußerem Aufwand wirksam sein kann – im Gegensatz zu jener total mißverständlichen, aber vielfach praktizierten, bei der unter ungeheurem Aufwand an Choreographie dem Publikum optisch Erstaunliches suggeriert wird, was leider in keinerlei Zusammenhang steht mit den musikalischen Resultaten, die aus dem Orchester kommen. In diesem Fall handelt es sich nicht mehr um Musizieren, sondern in meinen Augen um einen höchst peinlichen Akt der Selbstdarstellung, ja der Selbstbeweihräucherung, der mir persönlich zuwider ist.

Zu den drei erwähnten Hauptfähigkeiten, die vom Dirigenten verlangt werden, kommt noch eine beträchtliche Anzahl verschiedenartiger und ebenso notwendiger Vorbedingungen hinzu. Beispielsweise eine umfassende Kenntnis der Möglichkeiten und Grenzen aller im Orchester vorkommenden Instrumente. Wie Dirigenten lavieren, die nicht einmal Klavier spielen können, geschweige denn irgendein anderes Instrument beherrschen (und ihrer sind nicht wenige), das ist mir offengestanden ein völliges Rätsel. Ferner etwa die Fähigkeit, akustische Verhältnisse oder Mißverhältnisse genau zu taxieren und sofort aus dem Moment heraus auszubalancieren. So könnte man noch viele Beispiele anführen und sich vor allem noch über die psychologische Seite der Sache verbreiten, die ganz wesentlich ist. Wenn zum Beispiel ein Dirigent nicht in der Lage ist, etwaige Föhnflüsse auf die Gemüter der Musiker mit einzukalkulieren und seine eigenen diesbezüglichen Empfindlichkeiten zurückzustellen, wenn er nicht in der Lage ist, kritische Situationen, Spannungen zu entschärfen und zu überwinden, dann kann er fachlich noch so gut sein – das Orchester wird ihn mitunter nicht akzeptieren oder ihm das Leben zumindest sehr sauer machen.

So langsam wird es Sie wohl interessieren, warum ich das nun alles so ausführlich dargelegt habe. Ihre Frage nach den Empfindungen nämlich erübrigt sich fast, wenn Sie sich in allen Einzelheiten vergegenwärtigen, was man als Dirigent in jedem Moment zu denken und zu tun hat in voller Verantwortung für – sagen wir – 50 bis 100 Musiker (sofern es sich um Opern und Werke mit Sängern und Chor handelt, noch für viel mehr); Verantwortung sowohl gegenüber der Musik, also dem Komponisten, als auch gegenüber dem Hörer, der ja schließlich mit gewissen Erwartungen kommt, die man in keinem Fall enttäuschen darf – ob es sich jetzt um ein hochgebildetes und verwöhntes Publikum einer Musikmetropole handelt oder um ein paar Leutchen in irgendeinem Nest, die von Beethoven nicht viel mehr als nur den Namen kennen, das spielt in dem Fall keine Rolle. Für mich jedenfalls nicht.

Jede Aufführung soll oder sollte optimal sein, soweit es an mir liegt. Und

nur wenn alles gutgeht in der Aufführung, unter sämtlichen Gesichtspunkten gutgeht, kann ich als Dirigent es mir leisten, während des Dirigierens zu empfinden. Das heißt das zu empfinden, was mir die Musik sagt, die ich eben dirigiere, und was ich an Empfindungen weitergeben möchte, weitergeben soll. Aber wenn mitten in der schönsten Empfindung nur ein einziger Musiker meinetwegen in einer völlig untergeordneten Bläserstimme einen Takt oder auch nur einen Schlag zu früh oder zu spät einsetzt – wenn ich mit Empfinden oder mit Musikgenießen beschäftigt bin (was der Hörer tun soll), dann ist es wirklich aus. Und das ist etwas, was immer und unter allen Voraussetzungen passieren kann, mit jedem, auch dem besten Orchester. Darum ist die stete Kontrolle durch den Intellekt leider immer vorrangig. Man könnte fast soweit gehen und sagen, daß ein Dirigent, der mit dem Heben des Taktstocks sich quasi vom Ufer abstößt und dann geschlossenen Auges auf dem Meer seiner Empfindungen dahintreibt, für die meisten Orchester zumindest überflüssig, wenn nicht sogar unbrauchbar ist. Es geht ja nicht darum, daß der Dirigent etwas empfindet, sondern daß er die Empfindungen, die der Komponist ausdrücken möchte, dem Publikum vermittelt.

## Probleme der Interpretation

Jetzt sind wir übrigens schon mittendrin in der Frage nach den Voraussetzungen zum Interpretieren. Dabei sollten wir zunächst einmal unterscheiden zwischen Interpretation und Wiedergabe der Interpretation, die also im Konzert stattfindet. Ihre Stichworte Intuition, Spontaneität und Kontrolle durch den Intellekt gehören nämlich teils zum einen, teils zum anderen. Die eigentliche Interpretation ist die Vorstellung, die ich von einem Stück habe, nachdem ich mich ausgiebig mit ihm beschäftigt und es mir zu eigen gemacht habe und die in jedem Fall fertig sein muß, ehe ich vors Orchester trete. Wie weit sie sich dann in der Aufführung realisieren läßt, ist eine andere Frage.

Das setzt also voraus, daß ich mir ein Stück zu eigen gemacht habe, und das kann ich wieder nur mit Stücken, bei denen ich in der Lage bin, etwas zu empfinden, also mit Werken, die mir etwas sagen. Stücke, die mich nicht ansprechen, mit denen ich also quasi nichts anzufangen weiß, dirigiere ich prinzipiell nicht. Wenn man es trotzdem tut, geht es meistens schief. Man muß da wirklich sehr kritisch und auch ehrlich mit sich selbst sein. Natürlich kommt man im Lauf des Lebens, vor allem in jungen Jahren, nicht immer darum herum, tatsächlich einmal Werke aufzuführen, die einem ganz und gar nicht liegen. Aus irgendwelchen äußerlichen Gründen muß man es tun. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, daß es dann keine guten Interpre-

tationen gibt. Mir ist es übrigens mit Stücken verschiedenster Epochen so ergangen. Insbesondere mit Werken der Moderne, das heißt der Avantgarde, geht es mir oft noch heute so. Sobald nämlich keine eigentliche Musik mehr im Spiel ist, sondern es sich mehr um Geräusche als um Klänge handelt, strecke ich, das muß ich offen gestehen, die Waffen. Ich habe zum Beispiel in jungen Jahren Werke sehr gern dirigiert, die mir später plötzlich nichts mehr gesagt haben und, umgekehrt, zu manchen Stücken erst spät den Zugang gefunden – aber das geht wohl jedem so. Den Zugang zu einem Stück verschaffe ich mir meistens, indem ich die Partitur lese. Höchsten bei sehr komplizierten Sachen und wenn es mir ganz und gar nicht gelingt, mir nur durch Lesen das Stück vorzustellen, setze ich mich ans Klavier und spiele die entscheidenden Stellen eben durch, um sie zum Klingen zu bringen. Während ich mich also teils lesend, teils am Klavier mit einem Stück beschäftige, kristallisiert sich für mich bereits heraus, welche Tempi ich beispielsweise nehmen werde. Natürlich gehe ich von der Satzbezeichnung und – sofern es sich um Musik nach 1790 handelt, als das segensreiche Metronom erfunden wurde – auch von der Metronomzahl aus, wenn der Komponist eine vorschreibt. Aber, wie gesagt, dabei kann es vorkommen, daß Differenzen auftreten, und da muß dann ein gangbarer Weg ausgesucht, das heißt, es muß ein möglichst überzeugendes Tempo gefunden werden. Ein Kriterium dafür ist die technische Spielbarkeit. Um ein Bei-

spiel zu nennen: Es gibt in der „Sinfonietta“ von Leoš Janáček eine Flötenstelle, die derart schwer und schnell ist, daß kein Flötist sie im vorgeschriebenen Tempo spielen kann. Da muß man dann das Werk im Tempo nach dieser Stelle einrichten. Weil wir gerade beim Tempo sind: Es kommt natürlich vor, daß man in der Aufführungspraxis mitunter Konzessionen macht, also von der eigenen Vorstellung ein bißchen abgehen muß, wenn man – beispielsweise im letzten Satz der vierten Sinfonie von Beethoven – einen Fagottisten im Orchester hat, der das Thema eben nur in einem bestimmten Schnelligkeitsgrad spielen kann.

Ein weiteres Kapitel ist die Dynamik innerhalb eines Stückes, die ich mir natürlich schon zurechtlege, während ich es mir erarbeite, die aber mitunter während der Probenarbeit noch abgeändert wird, wenn es sich erweist, daß vielleicht sogar Retuschen nötig sind, um die Durchsichtigkeit der Stimmführung zu erhalten, und damit nichts zugedeckt wird, was wesentlich ist. Solche Retuschen sind nötig bei Schumann, selbst bei Schubert und mitunter sogar bei Mozart. Aber in jedem Fall müssen diese Retuschen in absoluter Verantwortlichkeit gegenüber dem Komponisten stattfinden. Das heißt, ich darf nicht irgend etwas machen, was mir jetzt eben gerade besser gefällt. Wenn ich eine Dynamik abändere oder neu einzeichne, dann muß es einen triftigen sachlichen Grund haben, den ich verantworten kann. Daß übrigens derartige Retuschen nicht nur erlaubt, sondern mitunter erforderlich und

## Rudolf Kempe

14. 6. 1910  
geboren in Niederpoyritz, einem Vorort  
Dresdens

1929–1936  
Oboist im Gewandhausorchester Leipzig,  
ab 1934 Korrepetitor; Dirigierunterricht  
bei Kurt Striegler

1936–1942  
Kapellmeister am Leipziger Opernhaus

1942–1948  
Erster Kapellmeister in Chemnitz und ab  
1946 Generalmusikdirektor

1948  
Chefdirigent am Nationaltheater Weimar  
1949–1953  
Generalmusikdirektor der Staatskapelle  
in Dresden und Nachfolger Keilberths  
an der dortigen Staatsoper

1952–1954  
Generalmusikdirektor der Bayerischen  
Staatsoper München  
Nach 1954 Beginn der internationalen  
Karriere: Bayreuth („Ring“, „Lohen-  
grin“), Salzburger Festspiele („Pale-  
strina“), Wien, Edinburgh, Covent Gar-  
den, Met, Scala

1961–1974  
Nachfolger von Sir Thomas Beecham  
beim Royal Philharmonic Orchestra Lon-  
don

1965–1973  
Nachfolger von Hans Rosbaud beim Ton-  
halle-Orchester Zürich

ab 1967  
Generalmusikdirektor der Münchner  
Philharmoniker, seit 1975 auch Chef des  
BBC-Orchesters London

11. Mai 1976  
Tod in Zürich

Rudolf Kempe dirigiert die Dresdner Staatskapelle





durchaus im Sinne des Komponisten sind, das haben einige Komponisten, die eigene Werke dirigierten, selbst demonstriert.

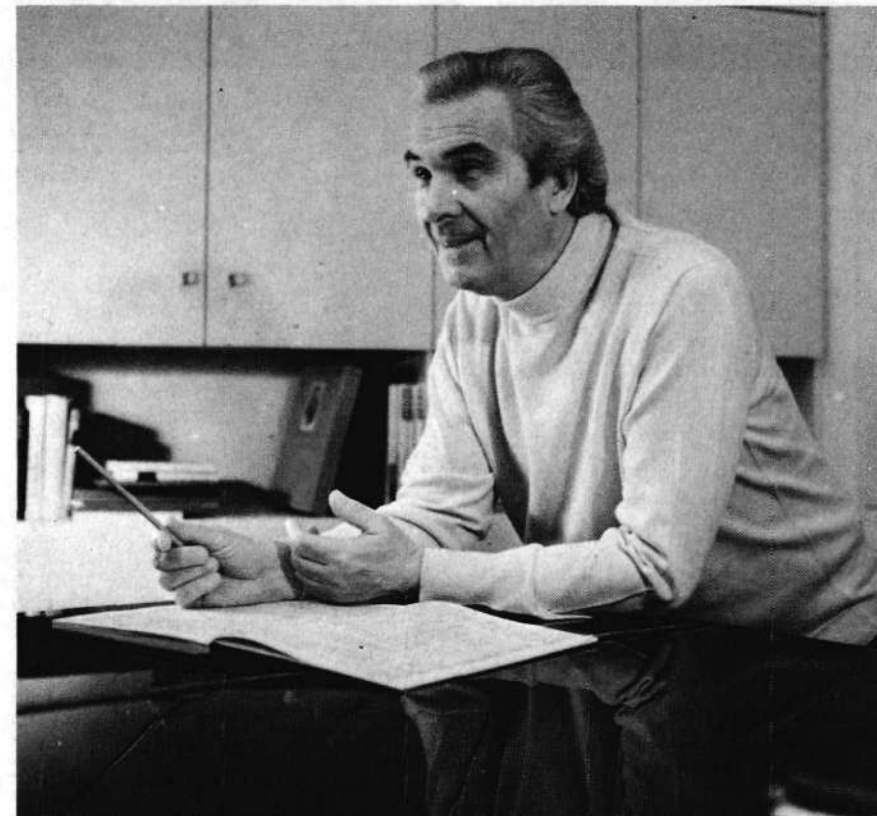
Ein weiterer und sehr wesentlicher Bestandteil der Interpretation, die ich mir zurechtlege, ist die Agogik, also die Frage, wo etwa meinem Gefühl nach ein Vorangehen oder ein Verhalten im Tempo notwendig ist. Und, sehen Sie, das ist nun wirklich eine reine Frage des persönlichen musikalischen Empfindens, über die sich auch schlecht diskutieren läßt. Denn in dem Moment, wo man darüber redet, ist es meistens schon zuviel.

Diese geschilderte Arbeit des Sichzueigmachens eines Werkes ist das, was Sie schöpferischen Prozeß beim Interpretieren nennen. Ich würde es lieber einen nachschöpferischen Prozeß nennen, denn als Interpret, also als Nachschaffender, soll ich ja nicht aus einem noch unbearbeiteten Material heraus etwas neu schaffen, mit anderen Worten also komponieren – das ist übrigens etwas, womit ich mich seit meiner Studienzzeit nicht mehr beschäftigt habe und was ich auch lieber anderen überlasse –, sondern es geht darum, daß ich, während ich selbst empfinde (aber noch immer nachempfinde), meine eigenen Empfindungen immer messe und kontrolliere an dem, was aus der Musik heraus quasi von selbst kommt. Das Entscheidende ist, daß sich die Empfindungen des Interpreten und die des Komponisten nach Möglichkeit decken, was man natürlich letzten Endes nie beweisen kann. Aber im Moment, wo das einigermaßen überzeugend so klingt, als ob sie sich decken würden,

könnte man von Intuitionen reden. In jedem Fall aber muß diese Intuition beim Erarbeiten des Stückes kommen und nicht in der Wiedergabe – da ist es zu spät, denn das Entscheidende ist ja: Ich muß wissen, wie die Empfindung entstanden ist bei mir selber und, vor allem, wie ich sie übertrage auf das Orchester und auf den Hörer. Das heißt welche technischen Abläufe im einzelnen notwendig sind bis ins kleinste Detail, um diese Empfindung wieder beim Hörer zu erwecken.

Das ist genaugenommen nichts anderes, als was jeder Schauspieler macht, der sich in der Aufführung auch nicht mit einer Rolle identifizieren darf, denn dann wirkt er meistens schlecht. Sondern er muß so hinter der Person, die er darstellt, stehen, daß er sie wie eine Marionette an Fäden zieht. Immer vorausgesetzt natürlich, daß er während des Erarbeitens sich schon damit identifiziert hat. Das ist das Wesentliche für den Interpreten: daß er fähig ist, im Augenblick der Wiedergabe seiner Interpretation auf eigene Empfindungen zu verzichten zugunsten des Prozesses, der nötig ist, die Empfindungen im Gegenüber, eben im Hörer, herzustellen. Deshalb: Je größer und komplizierter das Instrument ist, mit dem interpretiert wird, also etwa das Orchester, je länger der Weg vom Verstand und vom Herzen bis hin zum Klangergebnis, desto mehr Verzicht wird eigentlich gefordert von dem, der interpretiert. Und glauben Sie mir, das ist ein Grund, warum ich wirklich manchmal lieber zu Hause an meinem Klavier oder an meinem Cembalo sitze und vor mich hin musiziere.

„Stete Kontrolle durch den Intellekt ist notwendig“



Spontaneität während des Interpretierens, die gibt es nicht. Das heißt, es gibt sie natürlich bei der Wiedergabe, und da ist sie mitunter sogar absolut notwendig – nämlich wenn irgend etwas passiert, was außerhalb meiner Interpretation liegt, was nicht verabredet ist in den Proben, also beispielsweise, wenn ein Solist etwas macht im Tempo, was ihm im Moment einfällt; dann muß ich spontan reagieren, um es erst einmal abzufangen und um irgendwie noch etwas einigermaßen Überzeugendes daraus zu machen. Daß die stete Kontrolle durch den Intellekt absolut notwendig ist bei der Wiedergabe der Interpretation, das ist, glaube ich, klar genug geworden. – Ob Auswendigdirigieren eine Voraussetzung für optimale Interpretation ist, wollen Sie ebenfalls von mir wissen. Erstmals müßte man festhalten, daß es hier sehr wohl Unterschiede gibt. So gibt es Leute, die, wenn sie auswendig dirigieren, ein Stück nur ungefähr der Spur nach auswendig gelernt haben oder auswendig beherrschen und sich mehr oder weniger überraschen lassen, was so im nächsten Takt vom Orchester her kommt. Das ist eine ganz gefährliche Sache, denn damit kann man natürlich, sobald die kleinste Kleinigkeit passiert, böse herfallen. Wenn man auswendig dirigiert, sollte man ein Werk wirklich so beherrschen, daß man praktisch jede Note weiß. Das hat erstens einmal für die Interpretation den Vorteil, daß sie dann wirklich ganz ausgeschöpft sein kann. Und umgekehrt könnte man sagen, man sollte ein Stück eigentlich erst dann spielen, musizieren, wenn man es so gut durchgearbeitet hat, daß man es praktisch auswendig kann.

Dazu kommt, daß selbstverständlich das Auswendigdirigieren ein viel freieres Musizieren erlaubt und vor allem der Kontakt zwischen Dirigent und Orchester viel intensiver ist, wenn der Dirigent nicht mit den Augen an der Partitur hängt. Ich halte übrigens den Augenkontakt zwischen Dirigent und Orchester für etwas ganz Wichtiges in dieser Beziehung überhaupt. Ein Bläser etwa, der eine längere Pause gehabt hat, schaut selbstverständlich gegen Ende dieser Pause zum Dirigenten hin, und wenn dann sein Blick erwidert wird, dann weiß er: Jetzt kommt mein Einsatz. Es gibt ihm einfach ein Gefühl größerer Sicherheit. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, daß man als Dirigent psychologischen Einfluß nehmen kann auf einen Spieler, der eine schwierige Stelle zu bewältigen hat, bei der leicht etwas geschehen kann, indem man ihn vorher ein bißchen aufmunternd oder freundlich anschaut. Er wird sich dadurch sicherer fühlen, so daß dann nichts passiert.

Selbstverständlich ist man in der Praxis gezwungen, öfter Kompromisse zu schließen, das heißt Stücke zu dirigieren, die man eben nicht auswendig oder nicht gut genug auswendig kann, um sie auch tatsächlich ohne Noten zu dirigieren. Denn schließlich ist das Konzert-

repertoire heute so groß, daß man unmöglich alle Werke, die man im Laufe einer Spielzeit aufführen muß, ständig vollkommen parat hat. Aber in jedem Fall muß die Vorarbeit so gut sein, daß man nicht so oft in die Partitur schauen muß. Es gibt einen Fall, in dem ich das Auswendigdirigieren nicht für gut halte: das ist jede Art von Begleiten. Ich habe im Lauf meines Lebens oft genug erfahren, daß Solisten sich von vornherein sicherer fühlen, wenn sie selber auswendig spielen oder spielen müssen und der Dirigent die Partitur daliegen hat. Es gibt ihnen das Gefühl, sie könnten im Notfall, wenn was passiert, schnell reinschauen. Und es ist auch tatsächlich schon vorgekommen, daß jemand vollkommen „raus“ war – und wenn ich dann als Dirigent keine Noten gehabt hätte, hätten wir aufhören müssen. Zusammenfassend könnte man so sagen: Ob man Noten daliegen hat oder nicht, ist nicht entscheidend. Entscheidend ist, daß man das Stück so durchgearbeitet hat, daß man nicht viel hineinschauen muß. In jedem Fall aber ist es unsinnig, wenn ein Dirigent aus falschem Ehrgeiz die Partitur wegläßt und somit Risiken eingeht.

Nun zu Ihrer Frage, inwieweit Interpretationen anderer Künstler meine eigenen Interpretationen beeinflussen. Fest steht, daß trotz allen Bemühens um Objektivität und authentische Wiedergabe doch jede Interpretation subjektiv ist. Denn jeder Mensch ist anders veranlagt, empfindet anders, hat einen anderen Pulsschlag. Er muß ja mit seiner ganzen Überzeugung zu seiner Interpretation stehen. Daraus resultiert schon einmal, daß es verschiedene Interpretationen geben muß, und das ist auch gut so. Ich selber lasse mich sehr gern von Interpretationen anderer Künstler überzeugen, und ich kann mich sogar freuen an Interpretationen, die von meinen eigenen vielleicht sogar wesentlich abweichen. Aber ich glaube nicht, daß ich mich direkt beeinflussen lasse. Höchstens insoweit, als natürlich die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation einem den eigenen Weg, den man dann letzten Endes geht, klarer aufzeigt. Übrigens wäre ja – wenn man so will – eigentlich alles, was man von Kind auf je gehört hat, beeinflussend. Aber in jedem Fall entscheidet dann, wenn man sich selber aktiv mit dem Stück beschäftigt, das eigene Empfinden über die Wegrichtung.

## Stellung zu den Massenmedien

Zur Frage, ob die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Massenmedien meinen Interpretationsstil beeinflusst, möchte ich von vornherein einmal festhalten, daß an Produktionen für den Rundfunk, das Fernsehen oder die Schallplatte nicht dieselben Maßstäbe angelegt werden können wie an

das, was man im Konzert bringt. Bei einer Wiedergabe, die festgehalten wird, muß selbstverständlich eine größere technische Vollkommenheit angestrebt werden. Das führt dazu, daß wiederholt geschnitten, oft sogar gestückt werden muß, daß aus technischen Gründen Ermüdungserscheinungen auftreten. Kurz, es gibt hundert Dinge, die das natürliche Musizieren erschweren. Hinzu kommt, daß man von vornherein vieles anders machen muß als im Konzert. So muß zum Beispiel die dynamische Balance unter Umständen anders sein, oder die Tempi müssen etwas verändert, das heißt etwas mehr gestrafft werden. Auskomponierte Pausen müssen gekürzt, mitunter sogar stark verkürzt werden, einfach deshalb, weil beim Hören das Zeitgefühl sich in dem Moment ändert, wo der optische Eindruck, der ja im Konzert vorhanden ist, wegfällt. Aber das sind alles Dinge, die die Wiedergabe der Interpretationen höchstens ein wenig beeinflussen; die eigentliche Interpretation sollte davon unberührt bleiben.

Natürlich erlebe ich Musik auch physisch. Denn Musik ist ja schließlich eine Kunst, bei der alles, was geschieht, also was im geistig-seelischen Bereich entstanden ist, überhaupt erst zum Leben erweckt wird, sich durch physisch ausführende und physisch wahrnehmbare Vorgänge mitteilt. Zum anderen sind die Empfindungen selbst, die der Gehalt der Musik vermittelt oder vermitteln soll, wie Freude oder Schmerz, ja durchaus Empfindungen, die physisch, also körperlich spürbar sind; und um diese Empfindungen im Hörer zu erwecken, muß ich als Dirigent ja physische Bewegungen ausführen, von denen sehr viel, um nicht zu sagen alles abhängt. Ob ich große oder kleine Dirigierbewegungen mache, beeinflusst sofort die Dynamik. Wenn ich pianissimo gespielt haben will, mache ich natürlich ganz kleine Dirigierbewegungen, und wenn ich einen Akkord sehr prononciert haben will, dann muß er härter geschlagen werden, als wenn ich ihn weich angesetzt haben will; das sind alles rein physische Dinge, die aber eine kolossale Rolle spielen. Genauso wichtig ist die ständige akustische Kontrolle der Dynamik, der Intonation und die optische und akustische Kontrolle der Präzision.

Selbstverständlich hat Musik für mich die Funktion einer Sprache, ja sogar weit mehr: die einer Weltsprache. Das ist sie nicht nur für mich; sondern ich glaube, sie ist es überhaupt, einfach deshalb, weil jeder Mensch, der empfänglich ist für Musik, ohne Rücksicht auf seine Herkunft, seine Sprache, selbst seinen kulturellen Hintergrund, angesprochen werden kann durch die Musik.

Wieweit sich Außermusikalisches durch Musik transportieren oder weitergeben läßt, ist eine sehr heikle Frage. Aber wir wissen ja alle, daß beispielsweise in der

Oper Außermusikalisches durch Musik verdeutlicht und vermittelt wird. Heutzutage wird dieses Prinzip auf den verschiedensten Gebieten angewendet, angefangen bei den Kühen, die angeblich bessere Milch geben, wenn sie mit Beethoven berieselt werden, bis zu der allgemein praktizierten und wirklich lästigen Art der Berieselung, der man fast nirgendwo mehr entgehen kann, sei es in Kaufhäusern oder in Hotelfahrrädern oder wo auch immer. Das führt dazu, daß der Mensch allmählich nicht mehr unterscheiden kann, was er vom Hintergrund hört, und seine Sensibilität und seine Aufnahmefähigkeit für Musik mehr und mehr verliert. Das ist eine verhängnisvolle Entwicklung. Ich bin nicht sehr begeistert von der Idee, außermusikalische Dinge durch Musik zu vermitteln.

## Kritik und Publikum

Wenn Sie nach meinem Verhältnis zur Kritik fragen, so meinen Sie vermutlich die Kritik in der Presse. Ganz allgemein möchte ich sagen, daß jede Art von Kritik eine sehr schöne und notwendige Sache ist oder sein könnte, sofern sie sachlich und konstruktiv ist und der Kritisierende zugibt, daß seine Meinung subjektiv ist. Objektive Kritik zu verlangen wäre unsinnig, denn jeder Mensch empfindet anders, während des Spielens sowohl wie während des Hörens, und darum ist jeder Eindruck letzten Endes immer subjektiv. Das tut aber gar nichts und wäre trotzdem oder gerade deshalb für jeden Künstler interessant zu hören, wenn eben nicht solche Kritik geäußert würde, wie es heute meistens der Fall ist: mit dem Anspruch des absolut Gültigen, für jedermann Verbindlichen. Als notwendig für den Künstler betrachte ich die Kritik, ehrlich gesagt, nicht. Denn jeder Künstler muß von Anbeginn in sich selber einen Maßstab haben und ihn ständig weiterentwickeln und weiterbilden durch möglichst häufiges Hören auch von Interpretationen anderer Künstler. Es hat keinen Sinn, im stillen Kämmerlein allein vor sich hin zu üben oder zu arbeiten, sondern man muß, schon alleine um konkurrenzfähig zu sein, wissen, was andere machen und sich auch andere Dinge anhören, die mit den eigenen Auffassungen nicht übereinstimmen, um den eigenen Weg klarer zu sehen. Nur so kann man sich nach und nach zur Selbstkritik erziehen. Die allerdings ist wirklich absolut notwendig für jeden Künstler.

Meistens, oder sehr oft, wird sie im Widerspruch stehen zur Kritik, die von außen kommt. Was nützt mir die schönste Kritik in der Zeitung, wenn ich selber weiß, daß die Aufführung in meinen Augen nicht gut war. Auf der anderen Seite kann ich mich wieder trösten, wenn ich mal das Gefühl habe, es war einigermaßen gelungen, und die Auffüh-

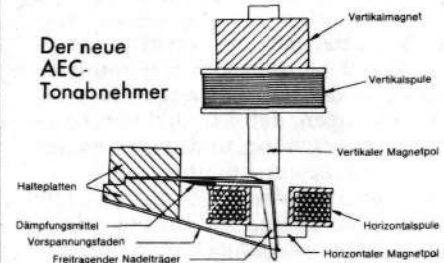


# Der neue AEC-Tonabnehmer Von HiFi-Spinnern? Für HiFi-Spinner?

Jeder weiß, daß es hervorragende Tonabnehmersysteme gibt, die nach dem sog. Freitragprinzip arbeiten.

So, wie jeder vernünftige Tonabnehmer. Wieso also kommt einer daher, wartet, bis jemand einen ganz neuen Magneten erfunden hat, doktort mit x Universitätsinstituten herum, bis er einem Anker eine ungeheuer komplizierte, aber stabile Form geben kann, nur um einen Tonabnehmer anders zu bauen? Weil er ein sog. HiFi-Spinner ist?

Nun, weil er stets nur mit hochwertigsten HiFi-Komponenten umgegangen ist.



Und weil er partout der Meinung ist, daß es noch etwas Anderes, Besseres geben muß als das bisherige Bauprinzip für Tonabnehmer.

Was dabei herausgekommen ist, nennt sich 'positive Abtastung' und ist in den Grundzügen schnell erklärt.

Wird bei herkömmlichen Tonabnehmern die Information über den Nadelträger systembedingt erst hinter einer dämpfenden Gummihalterung an die Suchspule weitergegeben (was naturgemäß gewisse Informationsverluste, den sog. Freitragerschleier, mit sich bringt), so geschieht das beim neuen AEC Tonabnehmer direkt und ohne Beeinträchtigung durch irgendein mechanisches Übertragungselement.

Die Suchspule sitzt nämlich beim AEC genau über dem Nadelträger.

Und jegliche, auch die allerfeinste Modulation der Plattenrille wird ohne Verluste direkt weitergegeben.

So einfach ist das.

Endeffekt: Eine nahezu dramatische Offenheit und Präsenz des Klangbildes. Ein Klangbild, wie Sie es wahrscheinlich noch nie gehört haben. Vorausgesetzt, Sie verfügen über eine hochwertige HiFi-Anlage sollten Sie sich schnell über das Tüpfelchen auf dem Hi von Fi informieren. Bei uns liegt eine Schrift für Sie bereit.

Und was unsere Überschrift zu dieser Anzeige angeht:

**Zugegeben, ein bißchen schon.**

**AUDIO INT'L**  
Hermann  
Hoffmann  
6 Frankfurt 56  
Box 960229

nung dennoch verrissen wird. Ich muß als Künstler allein vor meinem Gewissen verantworten, was ich mache, wie ich interpretiere, und ich muß im Laufe meines Lebens dahin gelangen, daß ich mich unabhängig mache vom Urteil anderer. Das ist etwas, was für junge Künstler besonders schwer ist, die bei ihrem ersten Auftreten entweder fertig gemacht oder in den Himmel gehoben werden, was beides mitunter falsch sein kann und was zumindest für eine gewisse Zeit großen Einfluß darauf haben kann, ob und von wem und wie oft sie weiterhin engagiert werden. Ich persönlich richte mich in solchen Fällen nicht nach Kritiken. Wenn ich jemanden als Solisten engagiere, verlasse ich mich ausschließlich auf mein eigenes Urteil.

## Rudolf Kempe Auswahl-Diskografie

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

BEETHOVEN, Sinfonien Nr. 1-9

EMI IC 147-02 506/13 Q

BRAHMS, Sinfonie Nr. 1

BASF DC 223 914

BRAHMS, Sinfonie Nr. 2

BASF DC 223 922

(erscheint demnächst)

BRAHMS, Sinfonie Nr. 3; Haydn-Variationen

BASF DC 223 930

BRAHMS, Sinfonie Nr. 4

BASF DC 223 949

BRUCKNER, Sinfonie Nr. 4

BASF EB 227 391

(erscheint demnächst)

BRUCKNER, Sinfonie Nr. 5

BASF HA 225 267

KORNGOLD, Sinfonie Fis-dur

RCA ARL 1-0443

STAATSKAPPELE DRESDEN

STRAUSS, Ariadne auf Naxos

(Ges.aufn.) EMI IC 165-00 110/12

STRAUSS, Orchesterwerke 1

EMI IC 191-50 271/74

STRAUSS, Orchesterwerke 2

EMI IC 195-50 344/46

STRAUSS, Orchesterwerke 3

EMI IC 195-52 100/02

STRAUSS, Die Konzerte

EMI (erscheint im Herbst)

BERLINER PHILHARMONIKER

BRAHMS, Ein Deutsches Requiem; Fest- und Gedenksprüche

EMI IC 147-28 550/51

MAHLER, Kindertotenlieder

EMI IC 063-00 898

MOZART, Requiem

EMI IC 147-00 128 M

WIENER PHILHARMONIKER

WAGNER, Lohengrin (Ges.aufn.)

EMI IC 161-00 017/21

OUVERTÜREN (Weber, Nicolai, Berlioz, Smetana, Mendelssohn)

EMI-ASD SXLP 30 077

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

JANACEK, Glagolitische Messe

Decca SXL 6600

Die Kritiken meiner Konzerte habe ich früher mal gelesen, nach und nach aber jene Erfahrungen gemacht, von denen ich eben gesprochen habe. Seitdem lese ich sie nicht mehr. Auch wenn beispielsweise unsere Putzfrau mit einem Kritikausschnitt daherkommt, lese ich ihn nicht. Ich schaue mir nur die Überschrift an, die meistens etwas sehr Lustiges oder Aufschlußreiches enthält über das, was ich mir gedacht oder nicht gedacht habe. Diese Überschriften, das muß ich Ihnen gestehen, sammle ich in einem Album, das sehr reichhaltig und amüsant ist.

Ihre Frage nach der künstlerischen Selbstsicherheit, die sich auch gegen Kritik und Widerstand durchsetzt, ist eigentlich schon mit dem beantwortet, was ich eben gesagt habe, daß nämlich das Entscheidende für jeden Künstler, nicht nur für mich, eben die Selbstkritik ist, die einem auch in schwierigen Situationen die Kraft gibt, sich durchzusetzen. Wenn Sie nun noch fragen, ob Kritik meinen Interpretationsstil verändert hat, dann muß ich Sie sehr enttäuschen: Das ist ganz und gar nicht der Fall.

Eine andere Sache ist das Verhältnis zum Publikum. Ich persönlich bin eigentlich nicht unbedingt darauf angewiesen. Um ehrlich zu sein: Ich sitze fast lieber zu Hause an meinem Instrument und musiziere für mich auch ohne Publikum. Etwas anderes ist es für ein Orchester. Da meine Hauptarbeit schließlich im Dirigieren, in der Arbeit mit dem Orchester besteht, ist das Publikum auch für mich ein sehr wesentlicher Faktor. Da ganz allgemein gesagt die Musik ja dazu geschrieben wurde, um gespielt und gehört zu werden, ist die Präsenz eines Publikums für den einzelnen Musiker oder für ein Orchester insgesamt von entscheidender Bedeutung. Es ist ein riesengroßer Unterschied, ob ein Orchester nur oder sehr viel ins Mikrofon spielt, ohne im Moment des Musizierens ein Publikum direkt zu erreichen und von diesem auch Impulse zu erhalten. Diese entstehen nämlich durchaus, wenn ein Publikum da ist, das während des Musizierens mitgeht, mitlebt, mitatmet. Das ist selbstverständlich ein großes Stimulans für jeden Künstler.

Diese Impulse spornen ihn an, alle seine Kräfte einzusetzen. Sie stellen eine besondere Art von Spannung her, die sich positiv auf die Intensität des Musizierens auswirkt, wodurch wiederum das Publikum stärker angesprochen wird. Eine reine Wechselbeziehung also. Wie stark diese Ströme sein und wirksam sein können, wird beim Vergleich eines Live-Konzertmitschnittes mit einer Studioaufnahme ohne Publikum deutlich. Bei der letzteren kann alles noch so gut und richtig und schön gespielt sein - es fehlt dennoch ein gewisses Etwas, das man die Lebendigkeit des Musizierens nennen könnte. Darum können meiner Ansicht nach Funk und Schallplatte, so hilfreich sie für das Kennenlernen und Studieren der einzelnen

Werke sowohl für den Laien wie für den Musiker sein mögen, das Konzerterlebnis doch niemals ersetzen.

Sie fragen unter anderem auch, warum ich Dirigent bin. Die Frage, warum auf dieser Welt etwas passiert, kann man eigentlich, wenn man ehrlich ist, als Mensch nie beantworten. Und warum ich Dirigent geworden bin, kann ich Ihnen schon gar nicht sagen. Sie dürfen mich höchstens fragen, wie es dazu kam. Und ich nehme an, das meinen Sie auch. Fest steht nur soviel, daß ich es ursprünglich gar nicht werden wollte. Ich wollte einfach Musiker werden, und das war ich ja denn auch geworden, trotz mancher Hindernisse. Die Eltern wollten es ursprünglich nicht. Vielmehr wollten sie mich einen sogenannten anständigen Beruf erlernen lassen, weshalb sie mich auf die kaufmännische Hochschule schickten. Daß diese sich dann zufällig im selben Gebäude befand wie die Orchesterschule der Staatskapelle Dresden, das war wirklich nicht meine Schuld. Und so ist es eben passiert.

Bis zu meinem 26. Lebensjahr war ich dann Oboist. Nebenher habe ich sehr viel Kammermusik am Klavier gemacht und bin wiederum durch den sogenannten Zufall zum Dirigieren gekommen, nämlich einfach dadurch, daß einige Orchesterkollegen irgendwie rauskriegten, daß ich Begabung zum Dirigieren hatte, und mich dann quasi hineinschubsten. Ich mußte aus dem Orchester heraus in einer Probe das Finale des zweiten Aktes von Mozarts „Figaro“ dirigieren und hatte kurze Zeit danach Gelegenheit, eine ganze Aufführung zu dirigieren, nämlich den „Wildschütz“ von Lortzing. Nach der Vorstellung stellte man mich vor die Wahl, ob ich nun Oboist bleiben oder Kapellmeister werden wollte - und da waren's eigentlich wieder meine Kollegen, die mir dringend dazu rieten, in den Kapellmeisterberuf überzuwechseln, was ich dann auch getan habe.

Die Faktoren, die für meine künstlerische Entwicklung entscheidend waren, sind kurz gesagt folgende: Zuerst einmal war es schon die Tatsache, daß ich meine Studien an der Orchesterschule der Staatskapelle Dresden absolviert habe, einem Institut also, an dem hervorragende Köpfe unterrichteten, die eben nicht nur Lehrer waren, sondern gleichzeitig aktive Musiker, Konzertmeister und Solobläser eines der besten Orchester der Welt, und die mir weit über das rein Instrumentale hinaus ihre ganze praktische Erfahrung aus dem Konzert- und Opernbetrieb mitgegeben haben. Ebenso wesentlich war für mich, daß ich schon während des Studiums fast jede Art von musikalischer Erfahrung machen konnte, auch zu machen gezwungen war, indem ich mir mein Studium verdiente durch Kirchenmusik, Unterhaltungs- und Tanzmusik und alles, was sich nur denken läßt, sei es auf der Oboe, sei es am Klavier. Später, als ich dann Oboist im Gewand-

hausorchester Leipzig war, hatte ich Gelegenheit, alles, was für den Dirigentenberuf entscheidend wichtig ist, aus der Perspektive des Orchestermusikers zu beobachten an Dirigenten wie Fritz Busch, Bruno Walter und Otto Klemperer, der mich vielleicht am meisten beeindruckt hat und den ich auch heute noch, so wie er damals war, als die bedeutendste Persönlichkeit dieser Zeit bezeichnen möchte. Selbstverständlich waren es auch Furtwängler und Erich Kleiber - kurzum eigentlich alles, was Rang und Namen und nicht nur Rang und Namen, sondern eben auch entsprechendes Können hatte. Es ist meiner Ansicht nach in kaum einem anderen Musikerberuf so viel durch Beobachten zu lernen wie beim Dirigieren.

Im nächsten Stadium meiner Laufbahn, als ich selber mit Dirigieren anfang, war die unerhört breite Basis, auf der ich praktische Erfahrungen sammeln konnte, ein wesentlicher Faktor. Angefangen beim Repetieren mit Sängern übers Vorhangziehen bis hin zur Bühnenmusik gab es auf musikalischem Gebiet praktisch nichts, womit ich nicht konfrontiert worden wäre. Und das ist, glaube ich, die beste Grundlage für den Dirigentenberuf. Später, als ich dann schon in führenden Positionen war, habe ich festgestellt, daß alle diese praktischen Erfahrungen unersetzlich und, sofern man sie nicht frühzeitig gemacht hat, später durch nichts wettzumachen sind. Darum kann ich heute nur den Kopf schütteln, wenn, wie es so oft geschieht, junge Leute zu mir kommen und mich fragen, wie sie es anstellen sollen, Dirigent zu werden. Auf meine Frage hin müssen sie meistens eingestehen, daß sie bestenfalls Noten lesen können und kaum ein Instrument spielen. Wenn ich ihnen dann rate, in die Oper zu gehen, um praktische Erfahrungen zu sammeln, und sei es auch in untergeordneter Stellung, lassen sie meist durchblicken, daß sie das für unter ihrer Würde halten. Sie sitzen tatsächlich lieber herum, dirigieren in zwei Jahren ein Konzert und wollen nicht einsehen, daß das einfach zu wenig Praxis ist für jemand, der sich in diesem Beruf betätigen will.

Ob ich mit meiner Tätigkeit als Künstler eine Mission verbinde und worin ich meinen Auftrag sehe, wollen Sie abschließend wissen. Bezeichnungen wie Auftrag oder gar Mission gehen mir offengestanden etwas gegen den Strich. Ich möchte es einfach eine Aufgabe nennen, das, was mir die Musik bedeutet, was mir an ihr wesentlich scheint, nach besten Kräften, Wissen und Gewissen zu vertreten und zu praktizieren - in der Hoffnung, ein bißchen von dem wenigen, was es in dieser Welt noch an Positivem gibt, den Menschen nahezubringen und ihnen damit das Leben vielleicht ein bißchen erfreulicher zu machen.

Rudolf Kempe

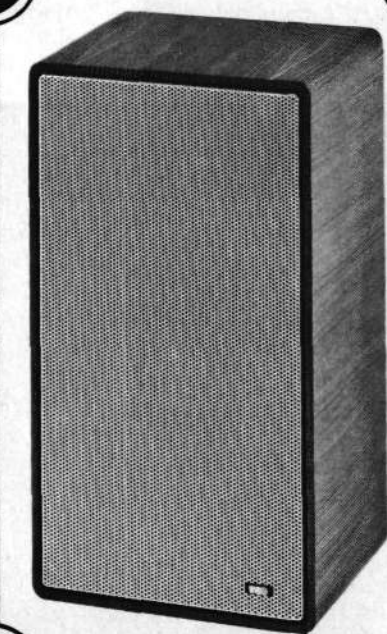
Hallwag Verlag Bern/Stuttgart, 240 Seiten, 50 Abbildungen, 28,- DM

**accuracy**

**Lautsprecherboxen**

die neue HiFi-Serie für extreme Ansprüche an Design, Klangtreue, Leistung und Preiswürdigkeit

von WHD



Unser Angebot richtet sich an Musikfreunde mit verwöhnten Ohren und einem Sinn für Preisvernunft. An kritische Kunden, denen wir mit jedem der 5 Modelle der accuracy-Serie beweisen:

**WHD HiFi-Lautsprecher bieten das optimale Preis-/Leistungsverhältnis**

Übrigens: alle Teile — Lautsprecher, Weichen, Schallwände — baut WHD selber. Damit sind Güte und bestmögliche Abstimmung der Baugruppen gewährleistet.

**WHD**

Wilhelm Huber + Söhne oHG  
7212 Deißlingen/Neckar  
Postfach 20