

Michael Gielen

Über das Dirigieren

Anfang der 50er Jahre, als ich anfang zu dirigieren, nahm ich an einem Klavierkurs von Eduard Steuermann in Salzburg teil und spielte eher schlecht als recht die 4. Ballade von Chopin. Neben seinen brillanten Studenten hatte ich mich ziemlich blamiert. Abends zu Hause sagte er: „Michael, Du solltest doch Pianist werden.“ Ich reagierte entsetzt. „Weißt Du,“ meinte er, „es ist doch ein ehrlicher Beruf, man macht es selber.“ Das gilt in noch höherem Maße für das Komponieren. In dieser Anekdote wird das zentrale Problem des Dirigenten und seine Funktion sichtbar. Er agiert durch andere hindurch, er muß sie beeinflussen und versuchen, sie dahin zu bringen, das zu tun, was er für richtig hält. Das Dirigieren ist also eine geistige Aufgabe, eine Frage der Psychologie und der Menschenführung. Es ist eine didaktische Aufgabe. Und jeder Lehrer wirkt stärker durch seine Vorbildlichkeit als durch die Materie, die er mitteilt. Der Dirigent sollte seine Hingabe an die Kunst vorleben. So ein Vorbild zu sein, ist das Gegenteil jeden Karrieredenkens. Seine Inhalte sind das Gegenteil eines Effekts. Wenn ich beim Dirigieren an den Effekt denke, habe ich den Inhalt schon verfehlt.

Als ich zum ersten Mal in Paris war, 1950, bei meiner Rückkehr aus Buenos Aires nach Europa, entdeckte ich in einer Buchhandlung eine dreibändige Ausgabe alter chinesischer Texte, mit dem chinesischen Original, einer Transliteration, einer lateinischen und einer französischen Übersetzung nebeneinander. Die Jesuiten haben das herausgegeben. Der 4. Band ist ein Wörterbuch in diesen vier Fassungen. Ich kann kein Wort chinesisch – aber die Schönheit der Zeichen hat mich immer fasziniert. Eines Tages wollte ich herausfinden, welches Zeichen dieses kleinen Wörterbuches für mich das schönste sei nach rein ästhetischen Kriterien, ohne an die Bedeutung zu denken. Ich filterte allmählich eine immer kleinere Anzahl von Zeichen heraus, bis am Ende eines als das allerschönste übrigblieb. Dann erst schaute ich auf die Übersetzung. Es war *tao* als Verb, mit der Bedeutung „leiten, führen, auf den rechten Weg setzen“ (frz. *conduire, diriger*).

Der Dirigent ist nicht denkbar ohne die Musiker, die er leiten soll, im Normalfall das Orchester. Dieses besteht aus hochspezialisierten Profis, die durch ihre Erziehung, ihren Werdegang und ihr Berufsleben das geworden sind, was sie sind, nicht anders als der Dirigent selber. Die Musiker im Orchester sind sehr unterschiedliche Menschen und Künstler. Gegenüber der Zeit, als ich anfang, also in den letzten 50 Jahren, hat sich

die Mehrheit von ihnen durch den Generationenwechsel sehr verändert. Ich spreche natürlich von den deutschsprachigen Ländern und ihrem Musikleben. Als ich 1950 nach Europa kam, waren die meisten Musiker hier von der Zeit 1933–45 her bestimmt. Ich meine dieses: das Kennenlernen der Neuen Musik, insbesondere der Schönberg-Schule und ihren Folgen gleich einem Choc. Was die Interpretation betraf, waren konservative und romantisierende Dirigenten bestimmend gewesen, vor allem die übergroße Figur von Furtwängler. Toscanini war noch kein Vorbild, Erich Kleiber – mein großes Vorbild aus Buenos Aires – stieß in Wien auf eine feindselige Haltung. Es wird erzählt, daß er bei seinem ersten Konzert mit den Wiener Philharmonikern nach dem Krieg in der Eroica beim letzten Andante im Finale ein Tempo nahm, das sich dem Metronom $\text{♩} = 108$ näherte, was gegenüber der Tradition sehr schnell war, und daß der Oboist doppelt so langsam spielte. Ich weiß nicht, ob es Sabotage war oder ob dieser Musiker es einfach nicht glauben konnte – oder ob er die heilige deutsche Kunst retten wollte, auf jeden Fall sollen all die dort versammelten und aus dem tausendjährigen Reich belasteten Dirigenten, wie Karl Böhm und Clemens Krauss, hörbar aufgeatmet haben, weil damit schon klar war, daß Kleiber ihnen ihren Platz nicht streitig machen würde. Nun, wie gesagt, ich weiß nicht, ob die Geschichte stimmt.

Ein eigenartiges Phänomen ist die Verinnerlichung von Publikumshaltungen durch die Orchestermusiker. Das war meist konservative Ablehnung von Ungewohntem. Bei den Musikern entspringt diese Verinnerlichung und Identifikation mit einer konservativen Publikumshaltung meist einer zum Teil berechtigten Existenzangst. Man hat Angst, den Rückhalt beim Publikum zu verlieren und damit eventuell sogar die Arbeit. Mehr und mehr setzt sich jedoch auch in den Orchestern die Einsicht durch, daß mit ausschließlich musealem Musizieren der Fortbestand der Orchester auch nicht gesichert ist.

Es stellt sich die prinzipielle Frage, was denn „konservativ sein“ bedeutet. Will man bloß keine Veränderung; oder will man das Gute bewahren, indem es transformiert wird? Ich denke da an Pfitzner und Strauß, die stagnierten, im Gegensatz zu Schönberg und Berg, die in vielen entscheidenden Zügen das Gute tradiert, nämlich: das integrale Komponieren Beethovens, Mozarts und Brahms' in ihrer erneuerten Sprache fortgesetzt haben, also konservativ in positivem Sinne waren. Ein Buch spricht von Schönberg als einem „konservativen Revolutionär“.

Auf das Ethos der Verpflichtung des Dirigenten seiner eigenen Zeit gegenüber komme ich später noch zu sprechen. Wenden wir uns jetzt der eigentlichen Aufgabe des Dirigenten zu: der Darstellung der Werke oder besser gesagt: dessen, was man selber davon verstanden hat. Das ist die Lebensaufgabe, die sich stellt. Mit wachsender Reife kann man hoffen,

sich den Werken besser zu nähern. Ganz klar sollte jedem sein, daß es eine „objektive“ Darstellung, d.h. eine, die völlig dem Werk gerecht wird, nicht geben kann; es gibt ja sowieso nur eine subjektive Wahrheit. Ich kann nur aus dem Text herauslesen, was ich finde, das hängt davon ab, wie *ich* bin, wie *ich* geworden bin, wie *ich* ausgebildet bin, was *ich* für ein Geschichtsverständnis habe. Alles im Werk wird durch die Subjektivität des Interpreten modifiziert: *mein* Begriff von Klassik, Revolution, Sturm und Drang, Rokoko, Romantik, Barock, Ornament; meine Kenntnis der Kompositionsprinzipien, von Tonalität (davon später mehr), von fest und locker Gefügtem, man sagt auch: das was steht und was geht, von Motivtechnik; *mein* Aufspüren des Zusammenhangs, *mein* Tempogefühl, *mein* Formgefühl, *meine* Flexibilität oder Rigidität, alles dieses macht, daß ein und dasselbe Werk von Interpreten selbst *einer* Generation sehr verschieden dargestellt wird. Ja, man kann sogar sagen, daß sich die Werke in der Geschichte verändern, weil jede Generation in ihnen anderes sieht.

Das oberste Gebot der Darstellung von Werken zwischen Bach und Schönberg ist die *Deutlichkeit*. Das, was man erkannt hat (natürlich subjektiv!), als die Komplexion, die Physiognomie des Werkes, muß in seinen Zügen deutlich gemacht werden. Dazu gehört die *Transparenz*. Und eventuell das Gegenteil davon, das Verschleierte, Undurchsichtige, die „opacit  “. Ein Zug soll keinen anderen verdecken, eine eventuell vorhandene Komplexität soll nicht vereinfacht werden, die Dinge nicht subsumiert. Falls Widersprüche vorhanden und bewußt sind, sollten sie herausgearbeitet werden, sozusagen ausgetragen. Ich meine z. B. verschiedene Charaktere innerhalb eines Themas, wie oft bei Mozart, z. B. Kantables und Marschm  iges, bei Hegel heißt es: „Nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit“. Oder auch die Art und Weise, wie Nebenstimmen die Hauptstimme beleuchten, bereichern. Die Hauptstimme sollte nicht Diktator sondern *primus inter pares* sein. (Ich denke da z. B. an den 3. Satz der 3. Symphonie von Brahms, wo eine Vielzahl von Kontrapunkten meist unhörbar bleibt.) Die Realisierung der Transparenz kann Eingriffe in die Dynamik der Instrumente und sogar in die Instrumentation notwendig machen. Es hat sich ja das Konzertleben im Laufe des 19. Jahrhunderts stark verändert. Die Demokratisierung bzw. der Aufstieg des Bürgertums brachte gr  ere Konzertsäle mit sich und daher gr  ere Orchester. Besonders die Anzahl der Streicher hat sich verändert. Sie ist zwei- bis dreimal so groß wie im allgemeinen um 1800, aber nach wie vor spielen 8 Holzbläser gegen diese 60 Streicher an. Dabei sind groß besetzte Aufführungen, z. B. von Mozarts Pariser Symphonie oder der 4. Symphonie Beethovens mit doppelten Bläsern, als Ausnahmen überliefert. Wenn wir heute *nicht* die Bläser verdoppeln, müssen wir in die Dynamik der Streicher eingreifen.   berhaupt ist

die undifferenzierte Bezeichnung unserer Klassiker *cum grano salis* zu nehmen. Bei allen Instrumenten steht „*ff*“, aber für die Deutlichkeit ist da stark zu differenzieren, z. B. im 2. Thema des Scherzos der 9. Symphonie Beethovens muß gespielt werden:

- Holzbläser: „*ff*“
- Streicher: „*mf* und sehr kurz“
- Blechbläser: „*p*“

weil sonst die thematische Substanz nicht zu erkennen ist. Wagner ließ Hörner und sogar Trompeten mit dem Holz mitspielen, seit Weingartner alle Dirigenten die Hörner wenigstens im *piano*. Auch ich habe diese Praxis mitgemacht, bis ich erst zu der Vermutung, dann Überzeugung gelangte, daß Beethoven gemeint haben könnte, daß man dieses Thema wie hinter einem Schleier hören solle, daß der Widerspruch zwischen zu lauter obstinater Begleitung und relativ zu leisem Thema vielleicht der entscheidende Zug dieses Moments sei und es hier ein Fehler wäre, Eindeutigkeit herzustellen. Daß also das Kopfmotiv des 1. Themas eine obsessive Tyrannei ausübt und daher das 2. Thema im Schatten des ersten steht.

Vielleicht paßt das Stichwort „Stilkenntnis“ hierher. Harnoncourt sagte einmal, er wolle alles wissen, was es an Dokumenten über die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts gibt, um dann zu machen, was er für richtig hält. Die Frage ist, ob es „richtig“, d. h. sinnvoll für unsere Erfahrung der Werke ist zu historisieren, d. h. zu versuchen, ein fiktives 18. Jahrhundert herzustellen, oder ob es nicht sinnvoller ist, die Werke in ihrer Vorahnung oder Verwandtschaft zu unserer Zeit zu sehen, eventuell unsere Konflikte auch in ihnen zu entdecken und auf jeden Fall sie mit unseren Instrumenten aufzuführen. Wenn ich mir eine Perücke aufsetze, werde ich doch nicht zu einem Menschen des 18. Jahrhunderts. Selbstverständlich wird man sich der Dokumente, der Quellen bedienen, um die Ausführung der Ornamente z. B. zu entscheiden, und gerade wegen der Transparenz der Polyphonie Bach in kleinerer Besetzung spielen als das 19. Jahrhundert. Aber ich fürchte, es ist eine Illusion zu glauben, man könne heute empfinden oder hören wie ein Mensch um 1740. Es ist weniger die Rezeptions-Geschichte (wie bei Beethoven) als das veränderte Leben und Lebensgefühl, die Geschwindigkeit, der Lärm, die allgegenwärtige Aggression, die so eine historisierende Haltung zu einer illusionären machen.

Stilkenntnis ist nicht nur historisches Wissen, es ist zutiefst inhaltlich. Wer das Schubert-ähnliche, verinnerlichte Moment bei Webern verabsäumt oder bewußt eskamotiert über der Konstruktion, verfehlt seinen Stil. Ähnlich ist die Affinität Bergs zur Romantik, besonders zu Schumann, zur Klassik im Spätwerk, zum Impressionismus im Klang. Bei

Schönberg ist es besonders in der Musik, die zwölftönig ist, wichtig, sie als Fortsetzung der Syntax von Mozart und Brahms zu einer Beredtheit bzw. Sprachähnlichkeit zu bringen. Als Steuermann zu einer Skizze Weberns sagte, er verstünde nicht, „wie das ginge“, sagte Webern: „Aber geh“, das ist doch wie ein Wiener Walzer.“ Und Schönberg insistierte darauf, er schreibe keine *12-Ton-Musik*, sondern *12-Ton-Musik*.

Von den äußerlichen, sichtbaren Aufgaben des Dirigenten ist die Bestimmung der Geschwindigkeit, in der eine Musik „geht“ oder abläuft, die wichtigste. Bekanntlich ist eins der wichtigsten Merkmale von Musik, daß sie hauptsächlich in der Zeit existiert, in weniger wesentlichem Maß im Raum. Natürlich, die Schwingungen der Luft sind räumlich, aber das Erlebte ist zeitlich. Erlebte, volle gestaltete Zeit im Gegensatz zur abstrakt ablaufenden, leeren. Wenn Musik gestaltete Zeit ist, ist die Gestaltung ihres Ablaufs in der Zeit die primäre Aufgabe jedes Interpreten.

Während die ältere Musik mit größeren Bausteinen, mit Komplexen operiert, z. B. mit Themen in der Klassik, die das zeitliche Gefüge definieren (hypotaktische Glieder wie Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz, Epilog für die Exposition einer Sonate, alle untereinander verwandt oder voneinander abgeleitet, die einen übersichtlichen Zeitablauf in wechselnder Dichte geben, dann die Durchführung als dialektische Abarbeitung des Materials und die Reprise als Behauptung einer verwandelten Identität), wird es seit Wagner immer schwieriger, die zunehmend längeren Komplexe als Einheiten in der Zeit wahrzunehmen und darzustellen. Zumal der Zusammenhang in immer stärkerem Maße – bei Wagner z. B. – nur durch Motiv-Verknüpfung gewährleistet ist, an Stelle der Tonalität, ja sogar im extremen Fall der Kitt nur noch der Halbtonschritt ist. Also gleichzeitig ein Opernakt von einer Stunde Dauer (das ist die Dauer der 9. Symphonie von Beethoven) und innerhalb des Großrasters der Szenen, die durch ihren thematischen Gehalt unterscheidbar sind, der Mikrokosmos der Minimalmuster. Ein doppelter Vorgang der zeitlichen Definition, dessen Auffassung durch die Allgegenwart der Leitmotive nicht gerade erleichtert wird. Die Leitmotive sind ja mehr inhaltliche Anspielungen als formale Bausteine. Das ist parataktische Gliederung; so z. B. die wiederholten Erzählungen des Wanderers im 1. Akt des *Siegfried*. Ich meine es so: das hypotaktische Komponieren lädt zum Nachvollzug seines Sinns, der Logik seines Aufbaus ein, während der parataktischen Gliederung keine gleichermaßen evidente logische Verknüpfung anzumerken ist, eine stringente Darstellung damit schwieriger wird.

Die parataktische ist die primitivere Fügung, wie es für die Literaturgeschichte, z. B. im Buch *Mimesis* von Erich Auerbach, festgestellt wird. Die Musik und besonders die Darstellung ihrer zeitlichen Dimension wird also während des 19. Jahrhunderts, von der ersten zur zweiten Wiener

Schule, immer komplexer und gleichzeitig primitiver. Der nachvollziehende Künstler, z. B. der Dirigent, ist zunehmend auf sein „Formgefühl“ angewiesen. Das herauszubilden ist die Komposition das beste Mittel, Musik-selber-machen im eigentlichen Sinn. Die Erfahrung der Formen durchs Selberschreiben ist sicherlich die beste Schule. Komposition sollte obligatorisch sein für alle Musikstudenten, nicht nur ihre Theorie. Sie lehrt auch noch dazu die Zierde der Bescheidenheit.

In der Schönberg-Schule und -Nachfolge setzte dann allmählich die Alleinherrschaft der Motiv-Verknüpfung durch das Stereotyp der Reihe ein, bei allmählich verlorengehenden syntaktisch und thematisch erkennbaren Ereignissen. Schließlich, nach 1945, versucht der Hörer sich an Merkmalen festzuhalten, an markanten „signposts“; wenn man etwas wiedererkennt, scheint einem der Ablauf schon gegliedert. Ob er es wirklich ist, wie sinnvoll – oder wie immer eindrucksvoll chaotisch, läßt sich kaum mehr feststellen. Ein total serialisiertes Stück ist von einem chaotischen beim ersten Hören kaum zu unterscheiden. Im Grunde kann man nicht mehr sagen als: es hat mir Eindruck gemacht oder nicht. D. h. es war eindrucksvoll gestaltete Zeit – oder es war fad. Aber ein logischer, syntaktisch gestalteter Zusammenhang, ein Diskurs, ist nicht mehr erkennbar, auch wenn eventuell vorhanden. Der Grad der Abstraktion ist zum Mitvollzug zu hoch.

Hierzu ein kleinerer Exkurs über das Verstehen von Musik: Ich fürchte, man muß sich damit abfinden, daß das Wort „Verstehen“ nicht anwendbar ist. Musik agiert auf den ganzen Menschen, besonders auf die mittlere Region, sozusagen die Region des Solarplexus. Der Verstand lernt den Ablauf, insbesondere die Wiederkehr von Ereignissen kennen und speichert sie, so daß beim nächsten Hören das Stück schon gegliedert erscheint. Dann merkt man sich die Abweichungen, die Verarbeitungen, die Wendungen. Wenn man alles gespeichert hat und wiedererkennt, meint man zu verstehen. Aber wiedererleben und nachvollziehen ist doch etwas anderes. Noch vieles kommt dazu, man hat ja viele Daten im Kopf gespeichert, ähnliche Werke oder sehr verschiedene, mögliche Assoziationen und Bilder, unser Werk wird also eingeordnet und verglichen. Das Wort „verstehen“ wird verwendet wegen der Sprachähnlichkeit der Musik zwischen 1600 und 1950. Es ist aber Nachvollzug und Zuordnung. Was Musik Wesentliches mitteilt, ist nicht das. Linguisten könnten vielleicht diesen Vorgang im Verhältnis zum Verstehen von Sprache definieren, ich kann es nicht präziser tun.

Zurück zu unserem Kapellmeister: Um den Ablauf der Zeit sinnvoll, dem Vorbild entsprechend, zu gestalten, muß man dieses Gebilde erkennen. Erst mal das Ganze in seiner Tendenz, in seinem Schwung; dann in seiner Gliederung. In der älteren Musik unserer Tradition, von Haydn bis

Mahler, meine ich, ist es das Erste zu sehen, wie weit ein Gedanke reicht. Am Anfang wissen, wohin die Reise geht. Das einfache Beispiel: eine klassische Periode, wenn sie aus 4 und 4 Takten besteht, muß so gespielt werden, daß das Verständnis des Zusammenhangs der 8 Takte gewährleistet ist. Ist es zu langsam, erlahmt die Zuhör-Energie schon nach 4 Takten. Ist es zu schnell, stellt sich ein Interesse gar nicht erst ein.

[Hier folgen im Vortrag Beispiele am Klavier zum Beweis des Gesagten:

1. Das Thema des ersten Satzes der Klaviersonate in A-Dur von Mozart
 - a) im Tempo eines Siciliano, b) zu langsam.
 2. Das sogenannte Freudenthema aus dem 4. Satz der 9. Symphonie von Beethoven
 - a) im metronomisch vorgeschriebenen Tempo, b) zu langsam
 3. Das 1. Thema des Adagios der 9. Symphonie von Beethoven
 - a) im metronomisch vorgeschriebenen Tempo, b) zu langsam
- jeweils mit einer kurzen Analyse der Form dieser Gebilde.]

Das Tempo ist das Um und Auf, die entscheidende Kategorie, wenn ein Gebilde als Gestalt aufgefaßt werden soll. Allerdings gibt es nur wenige Musikstücke, die strikt in ihrem Anfangstempo ablaufen. Schönberg wurde mal gefragt, was er vom Metronom halte. Sehr viel, antwortete er, es gilt mindestens für den ersten Takt. Ein anderes Mal sagte er, man muß Platz schaffen für die Figuration, d. h. im Tempo nachgeben, wenn viele Noten zu spielen oder gar zu singen sind. Es werden also die 2. und 3. Variation *dieses Adagios* etwas langsamer gehen als das Thema, um dem *cantabile* der Figuration Platz oder besser: Zeit zu schaffen. Und schon gar die Coda, die Fanfare der Erhabenheit, der Transzendenz, würde im strikten, abstrakten metronomischen Tempo ihren Sinn verlieren.

Um die Struktur eines älteren Musikstücks zu erkennen, ist der tonale Bau des Werks, das Gerüst der Tonalität, das wesentliche, wichtigste Werkzeug. Für die Gestaltung des Zusammenhangs einer Symphonie oder eines Sonatensatzes ist die Grundbedingung die Kenntnis einer strukturellen Harmonielehre. Nicht umsonst spricht Schönberg von den formbildenden Tendenzen der Tonalität. Die Stufen einer Tonart sind das formstiftende Material zum Aufbau eines Satzes und ihre Beziehungen die Grundlage dieser Form. Das Gefüge der Beziehungen zwischen den Stufen ist die Tonalität. Die Tonalität ist die tiefste musiksprachliche Schicht, das thematisch-melodische Gebilde sozusagen eine Oberflächenkräuselung. Verlassen wird die Grundtonart in der Klassik meist nur für die Modulation zur Dominante oder zur Parallele, in der das Seitenthema steht. Der tonale Kreis ist überschaubar, die Verwandtschaft die allerengste. Inseln oder Digressionen werden sich meist auf einer ausgeführten

Stufe befinden, nicht in einer neuen, fremden Tonart: nicht eine Übersiedlung sondern ein Ausflug. Eine ausgeführte Stufe der Tonart wird wie eine eigenständige Tonart behandelt, es bleibt aber sozusagen in der Familie. – In diesem Sinne ist es ein wichtiger Unterschied, der die Gestaltung beeinflussen, ja gelingen oder scheitern lassen kann, zu erkennen, ob moduliert wird oder ob es sich um eine ausgeführte Stufe der Haupttonart handelt.

Bei Aufnahmeprüfungen in die Dirigierklasse am Mozarteum in Salzburg, die ich leitete, wollte ich vor allem feststellen, ob der Student dieses entscheidende Moment wahrnimmt, wo genau moduliert wird, z. B. von Mozart in einem seiner Quartette, wo der „point of no return“ ist, an dem man unwiderruflich in der neuen Tonart ist. Ich halte das für wichtig für die Darstellung. Leider waren es nur wenige junge Leute, deren Erziehung in diese Richtung ging.

Je verliebter man sich im Detail verliert, desto weniger wird die Gesamtform sich im Kopf des Hörers herstellen. D. h. bei der liebevollen Ausgestaltung des Details darf das Ganze nicht aus dem Auge verloren werden. Das gilt auch für die Großform. Wenn z. B. das Andante in der 6. Symphonie Mahlers zu langsam ist, scheitert der Gesamtaufbau der Symphonie, weil die Wirkung des Finales dann eine andere ist als die intendierte. Der Es-Dur-Durchbruch zur Coda des Andantes muß eben ein Durchbruch zum Glück, muß die Verheißung schlechthin sein, um die ganze Katastrophe des Finales ermessen zu können. Ist dieser Durchbruch nur einer von mehreren mäßigen Höhepunkten in einer verschlepten Idylle, ist die strategische Anlage verfehlt.

Nur ein Wort noch über Tempi in der klassischen Musik. Vor Beethoven ist es sicherlich ein gutes Hilfsmittel, um ein Tempo festzustellen, herauszufinden, ob in einem Takt ein Schwerpunkt ist oder zwei oder mehr, weil oft vier Viertel statt *alla breve* notiert ist. Viele Stücke, die *alla breve* phrasiert sind, sind vier Viertel notiert. Insofern ist die Bezeichnung „Allegro“ oder „Andante“ oft nicht ausreichend. Ebenso kann die Bezeichnung „Menuetto“ sowohl für ein relativ schweres Tempo in drei Schlägen stehen – wie für ein Scherzo, wie in der 1. Symphonie von Beethoven.

Da war es ein wahrer Segen, daß Mälzel das Metronom erfand und daß Beethoven verstand, daß die schlimmsten Mißverständnisse seiner Musik aus einem falschen Tempo entstehen. Da wo Beethoven seine Werke metronomisch bezeichnet hat, ist das Metronom eine klare Richtschnur für den Dirigenten. Beethoven führte den großen Erfolg der 9. Symphonie in Berlin 1826 darauf zurück, daß er metronomische Tempi festgelegt hatte, obwohl er nicht wissen konnte, ob der Dirigent sie eingehalten hatte. Rudolf Kolisch hat 1943 in einem Essay dargelegt, wie man durch

Analogie die nicht metronomischen Tempi bei Beethoven erschließen kann. *Cum grano salis* ist das eine wichtige Hilfe.

Aber genug von Tempi. Warum wird man Dirigent? Boulez hat einmal eine klare Auskunft gegeben: *Je veux dominer*. Das Herrschafts- und Geltungsbedürfnis und die Eitelkeit sind sicherlich primäre Triebfedern, es gehört aber zu den Lebensaufgaben des Dirigenten, dieses Motiv zurückzudrängen und das, was er über die Gestaltung von Musik mitzuteilen hat, als *primus inter pares* zu vermitteln. Er sollte nie vergessen, daß es Orchester gibt, die ohne Dirigenten spielen, daß man aber noch keinen Dirigenten gefunden hat, der ohne Orchester Konzerte geben kann! Vor 200 Jahren gab es den Beruf des Kapellmeisters noch nicht. Beethoven und Mozart dirigierten nur eigene Werke, Mozart vom Klavier aus. Normalerweise leitete der Konzertmeister die Aufführung. Mit Berlioz und Mendelssohn erscheint der Dirigent, Habeneck in Paris komponiert nicht mehr. Wagner schreibt als erster über das Dirigieren. In der Folge bekommen einige Orchester Chefdirigenten. Bülow, der erste Mann von Cosima Liszt-Wagner, ist der erste Pult-Virtuose. Mit den Antagonisten Mendelssohn und Wagner bilden sich zwei Grundtypen heraus, die sich in Toscanini und Furtwängler wiederholt haben. Der eine ist auf eine stringente Darstellung der Gesamtform aus, der andere mehr auf eine poetisierende Ausgestaltung des Details.

Zur Ausbildung möchte ich sagen, daß das Verständnis des Werks die *conditio sine qua non* zu seiner Verwirklichung ist und dem Studenten das Instrumentarium dazu vermittelt werden muß. In den 50er Jahren habe ich einmal einen Kurs für das Dirigieren moderner Musik in Köln gegeben, im Rahmen von Kursen für Komponisten unter der Ägide von Stockhausen. Teilnehmer waren sowohl Komponisten als auch Dirigierschüler mehrerer Hochschulen. Es verstanden die Komponisten die Werke, z. B. von Schönberg, besser als die Dirigenten – und wenn sie nur einen starken Durchsetzungswillen hatten, konnten sie selbst ohne Technik dem Orchester mehr mitteilen als ein technisch versierter Student, der sich keinen Begriff des Werkes hatte verschaffen können. Deshalb habe ich in der Ausbildung größtes Gewicht auf Analyse, auf Theorie, d. h. Harmonie- und Formenlehre gelegt und würde, wie oben gesagt, das Komponieren zum Pflichtfach für alle Interpreten machen. Was Dirigier-Technik sein kann, wurde mir erst beim Unterrichten klar. Als Autodidakt habe ich lange gebraucht, *by trial and error* herauszufinden, was sinnvoll ist und was nicht, mit den Händen zu machen, wobei die Augen und der Atem eine große Rolle dazu spielen. Wer von Natur „eine Eins hat“, wie man sagt: einen *down-beat*, ist gut dran, er kann sich darauf konzentrieren, die beiden Hände zu differenzieren: die rechte Hand ist die Hand des Willens, die linke die des Gefühls. Beim Linkshänder umgekehrt. Das bedeutet,

daß mit einer Hand taktiert wird, mit der anderen modelliert. Der Schlag der rechten Hand soll möglichst viel zeigen, die korrekte Taktfigur zur Orientierung der Musiker, die Lautstärke, das *legato* oder *staccato*; die linke Zurückhaltung oder Anfeuerung, Einsätze, wohl am wichtigsten das *piano*, das Dämpfen.

Es ist zu unterrichten, wo am besten nur das Handgelenk zu gebrauchen ist, wo der Unterarm und wo der ganze Arm. Wie körperlich oder nur technisch und zurückhaltend zu dirigieren ist. Dabei muß man unterschiedlichen Typen von Studenten oft ganz gegenteilige Instruktionen geben.

Beide Hände parallel nur bei den großen *Tutti*-Wirkungen. Zu erlernen ist, welche Schläge mit Impuls und welche ohne Impuls gegeben werden sollen. Längere Übung braucht es, gleichzeitig aktiv zu sein, um die Musiker zu beeinflussen – und passiv genug, um zu hören, was da eigentlich gespielt wird – in bezug auf Dynamik und Phrasierung. Das Dirigieren eines Chores braucht einen eigenen, spezialisierten Unterricht. Das Klavierstudium ist eine große Hilfe beim Kennenlernen der Werke; nicht jeder kann sich beim Lesen eine Partitur auch klanglich vorstellen. Man sollte die Instrumente des Orchesters in ihren Möglichkeiten kennen. Ich halte auch den früher normalen Weg vom Korrepetitor zum Kapellmeister, wie ich ihn selber gegangen bin, für sinnvoll. Ich habe so viele Opern in praktischer Arbeit kennengelernt, ebenso die Arbeit mit Sängern. Wenn man das Glück hat, an großen Häusern zu sein, kann man große Vorbilder bei der Arbeit beobachten; für mich waren es Erich Kleiber, Fritz Busch, Tullio Serafin, Karajan und Mitropolous, auch Furtwängler, Clemens Krauss und Karl Böhm, auf verschiedenen Ebenen.

Heute hat ein Chefdirigent weit gefächerte Aufgaben. Er ist verantwortlich für die Qualität seines Orchesters, für die Spieldisziplin und für die Auswahl bei den Probespielen für freie Stellen. Er muß Erfolg haben. D. h. er muß sein Publikum berücksichtigen – aber er muß es auch erziehen. Eine seiner vornehmsten Pflichten ist die Aufführung der Musik seiner eigenen Zeit. Wer das nicht tut, das Orchester für die Pflege seiner Eitelkeit und geistigen Faulheit benutzt, pervertiert den Beruf.

Und zum Schluß ein paar feierliche Worte oder eher „famous last words“ über das Ethos des Dirigenten:

Er soll versuchen, mehr an die Musik als an sich selbst zu denken. Er ist verpflichtet, die Musik seiner Zeit aufzuführen und vor allem: Er soll nie vergessen, daß er ohne die Musiker des Orchesters arbeitslos wird.