

Jürgen Osterhammel

Kühle Meisterschaft

Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Selbstdarstellung und Metierbeschreibung

Ich persönlich freilich muss, wenn Sie mich fragen, Ihnen offen sagen, dass mich das Dirigententum weniger interessiert als die Musik, der es dient. Von den Dirigenten gehört heute ein Teil in den Zirkus, der andere Teil ins Museum, und nur relativ wenige machen wirklich lebendige Musik.

Wilhelm Furtwängler an Kurt Blaukopf, 3. Juli 1954¹

Es ist doch zu bedauern, dass Dirigenten heute eigentlich sehr wenig schreiben, schreiben etwa über Komponisten. Furtwängler hat sehr viel über Brahms geschrieben oder über Beethoven. Heute schreiben Dirigenten kaum noch. Woran liegt das? Das kann nicht nur ein Zeitproblem sein. Ja, die Dirigenten, muß ich sagen, sind nicht intelligenter geworden.

Lorin Maazel im Gespräch mit Joachim Matzner²

I. Der Dirigent als Zentrum der kommunikativen Dinge

Sobald der Dirigent im Konzertsaal das Podium betritt, richten sich alle Augen auf ihn.³ Er ist von da an bis zum Ende des sozialen Ereignisses »Konzert« der wichtigste, für manche Beteiligte sogar der alleinige Fokus aller Kommunikation. Diesen Fokus bildet er, obwohl er schweigt. Hans von Bülow (1830–1894),

1 Wilhelm Furtwängler, Briefe, hg. v. Frank Thiess, Wiesbaden 1964, S. 266. Vgl. schon eine Notiz aus dem Jahre 1927: »Dirigentenelend! Es sollte eine Kunst sein, und ist eine Schau-stellung, eine Komödie.« Wilhelm Furtwängler, Aufzeichnungen 1924–1954, hg. v. Elisabeth Furtwängler u. Günter Birkner, Wiesbaden 1980, S. 34.

2 Joachim Matzner, Furtwängler. Analyse, Dokument, Protokoll, hg. v. Stefan Jaeger, Zürich 1986, S. 130.

3 Die Ausdrucksweise im Maskulinum rechtfertigt sich historisch. Im hier behandelten Zeitraum war die Orchesterleitung ein reiner Männerberuf; trotz einer steigenden Zahl von Dirigentinnen ist sie das bis heute geblieben. Sofern biographische Angaben in diesem Artikel aus den großen musikwissenschaftlichen Enzyklopädien stammen, werden sie nicht separat nachgewiesen. Dies gilt insbesondere für *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 29 Bde., hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1994–2008² (Personenteil, 17 Bde.); *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., hg. v. Stanley Sadie, London 2001².

der »erste Stardirigent im modernen Sinne«,⁴ traktierte im späten 19. Jahrhundert sein Publikum mit belehrenden Vorträgen, zu denen er sich spontan veranlasst sah, auch aus tagespolitischem Anlass.⁵ Später wanderte dies in die besondere pädagogische Form des Gesprächskonzerts ab, eine respektierte, aber doch weniger prestigereiche Veranstaltungsart als das formalisierte Konzert. Nur zu besonderen Anlässen wendet sich heute noch ein Dirigent oder eine Dirigentin vom Orchester ab und dem Zuschauerraum zu. Zuviel Belehrung wird nicht immer dankbar empfangen. Georg Solti bat 1960 Theodor W. Adorno, immerhin eine stadtbekanntere Persönlichkeit, vor der Premiere von Alban Bergs »Lulu« in Frankfurt am Main ein paar Worte zum Publikum zu sprechen. Der Professor holte aber zu einem ausführlichen wissenschaftlichen Vortrag aus und provozierte damit Unmut im Saal.⁶

Der schweigende Dirigent kommuniziert gestisch. Mit seinem Einsatz beginnt die Musik, ohne sein Schlusszeichen kann sie nicht enden. Dazwischen verwandelt der Dirigent die Partitur in Klang, veranlasst er die Musiker, arbeitsteilig Töne zu produzieren. Sie sind Spezialisten, er ist der einzige Generalist. Er allein, so scheint es, fügt die Monologe der Instrumente im performativen Vollzug zum geordneten Ganzen eines ästhetischen Zusammenhangs. Die Kommunikation der Mitglieder des Orchesters untereinander wäre von Missklang und Chaos bedroht, sorgte der alles hörende und sehende Chef nicht für eine Ordnung, die sich dem Überblick des einzelnen Instrumentalisten entzieht. So wird der Dirigent zum Herrn des Orchesters, zur sichtbarsten Verkörperung der Musik, auch wenn er als Schweigender zumindest in dieser Beziehung auf der Seite des Publikums steht, im Unterschied zu diesem aber Initiative und Motorik zeigen darf und muss. Freilich gilt dies nur für den Konzertsaal. Im Opernhaus, wo das Dirigieren besondere Anforderungen stellt, die jene im Konzertsaal noch überreffen,⁷ wird der Dirigent zum kaum sichtbaren Diener des Bühnengeschehens.

4 Wolfgang Hattinger, *Der Dirigent. Mythos, Macht, Merkwürdigkeiten*, Kassel 2013, S. 42. Vgl. auch Hans-Joachim Hinrichsen, *Der moderne Dirigent? Hans von Bülow's Beitrag zur neuzeitlichen Interpretationskultur*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 24. 2000, S. 151–168.

5 Weingartner berichtet darüber in seinen *Erinnerungen*: 1888 veranstaltete Bülow in Hamburg in Anwesenheit von Johannes Brahms ein Beethoven-Brahms-Konzert, das er mit einer Rede unterbrach, in der er Parallelen zwischen Brahms und Bismarck zog und Mendelssohn mit dem soeben verewigten Kaiser Wilhelm I. verglich. Vgl. Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, 2 Bde., Zürich 1928–1929, Bd. 1, S. 312 f. 1892 pries Bülow in einer »Konzertrede« den entlassenen Reichskanzler als den »Beethoven der deutschen Politik« und widmete ihm die *Eroica*. So Alan Walker, *Hans von Bülow. A Life and Times*, Oxford 2010, S. 423.

6 Georg Solti u. Harvey Sachs, *Solti über Solti*, München 1997, S. 105.

7 Vgl. etwa Sir Charles Mackerras, *Opera Conducting*, in: José Antonio Bowen (Hg.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge 2003, S. 65–78, oder die knappen Bemerkungen bei Bruno Walter, *Von der Musik und vom Musizieren*, Frankfurt 1957, S. 170–176.

Ist der Dirigent, wie Elias Canetti mit tiefer Einsicht gezeigt hat, eine kommandierende, ja schlagende Führerfigur, mit der sich ein für Autorität empfängliches Publikum⁸ gerne identifiziert und auf die es seine Wünsche projiziert, so ist er dennoch nur scheinbar autonom.⁹ Während Sänger jederzeit die Musik machen können, die sie machen wollen, fehlt sogar dem machtvollsten Dirigenten die Chance eigener Produktivität. Selbst Instrumentalsolisten sind mit ihrem Klavier, ihrer Violine oder ihrer Trompete autark; der Dirigent hingegen ist nichts ohne den Apparat, den er anleitet und den Fachleute für ihn organisieren. Ohne ein Orchester ist ein Taktstock ein nutzloses Stück Holz.

All dies haben Elias Canetti und Theodor W. Adorno, für den der Dirigent ein Schamane ist und »der musikalische Vermittler schlechthin«,¹⁰ gültig analysiert. Neuere Überlegungen haben weniger phänomenologisch und massenpsychologisch als in der Sprache der Emotionsforschung die Geheimnisse des dirigentischen Wirkens zu ergründen versucht.¹¹ Dem wäre hinzuzufügen, dass sich keine andere musikalische Leistung so sehr dem Urteil nicht allein von Laien, sondern auch von leidlich geschulten Kritikern entzieht wie die des Dirigenten. Adorno, der als Musiker wusste, wovon er sprach, sieht im öffentlichen Auftreten des Dirigenten etwas unvermeidlich Täuschendes: »Während der Gestus des Medizinmannes den Zuhörern imponiert, die glauben, es bedürfe einer solchen Attitüde, um künstlerisch das Beste aus den Spielern herauszuholen [...], ist die Qualität der Aufführungen, der dem Orchester zugewandte Aspekt des Dirigierens, weithin unabhängig von dem, was er dem Publikum vorgaukelt.«¹² Zweifellos ist der genaue Beitrag des Dirigenten zur Aufführung einem Publikum, das nicht in der Partitur mitliest, weniger deutlich erkennbar als etwa die Tonproduktion einer Sängerin oder eines Instrumentalsolisten. »Die meisten Hörer«, bemerkt der Dirigent Fritz Busch, »vermögen richtige von falschen, häßliche von schönen Tönen zu unterscheiden, wäh-

8 Pierre Boulez warnt allerdings davor, eine sozialpsychologische Kollektivgröße »Publikum« zu konstruieren: Das Publikum eines Konzerts habe keine Kohärenz jenseits der gemeinsamen Anwesenheit an einem Ort: »Je ne dirais même pas des publics. Il y a des gens.« Vor allem gebe es keine Konvergenz des ästhetischen Urteils. Siehe Pierre Boulez, *Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre avec Jean Vermeil*, Paris 1989, S. 142.

9 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg 1960, S. 453–456. Vgl. jetzt die grundlegenden Überlegungen von Wolfgang Hattinger über Macht und Charisma von Dirigenten: *Der Dirigent*, S. 127–168.

10 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek 1968, S. 120.

11 Siehe Sven Oliver Müllers Kapitel in diesem Band. Vgl. auch empirische psychologische Studien wie z. B. Sabine Boerner u. Christian Freiherr von Streit, *Promoting Orchestral Performance. The Interplay between Musicians' Mood and a Conductor's Leadership Style*, in: *Psychology of Music* 13. 2007, S. 135–146.

12 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 116.

rend sie selten in der Lage sind, den Sinn oder die Wahrheit eines Schlages zu beurteilen.«¹³

Ausgesprochene Fehler eines Dirigenten bei der Realisierung einer Partitur, die es selbstverständlich in großer Zahl gibt, sind selten hörbar, und wenn eine Aufführung unbefriedigend verläuft, könnte es immer auch am Orchester liegen.¹⁴ Es ist daher unvermeidlich, dass unspektakulär agierende Orchesterleiter – man denke an Pierre Boulez oder Michael Gielen – höchstes Ansehen bei Musikern genießen können, aber bei Teilen des Publikums den Eindruck kalter Analytik und emotionaler Indifferenz erwecken, also die Erwartungen an die Figur des Dirigenten bestenfalls unvollständig erfüllen. Dies gilt offenbar sogar für einen Musiker ersten Ranges wie Richard Strauss: Der Beschwörer hitzigster Emotionen, vor allem in seinen frühen Werken, muss als Dirigent unaufgeregte Professionalität ausgestrahlt haben.¹⁵ Karl Böhm, ebenfalls kein *showman* und nach eigener Einschätzung ein Strauss-Schüler, war »glücklich, dass es auf der Welt einen Platz gibt, an dem man den Dirigenten nur nach dem Hören und nicht nach dem Sehen beurteilen muß: das Bayreuther Festspielhaus!«¹⁶ Von Pierre Monteux, einem der unter Musikern sowohl wegen seines Werkverständnisses als auch ob seiner Schlagtechnik am meisten bewunderten Dirigenten des 20. Jahrhunderts, hat jemand, der oft unter ihm spielte, gesagt, er sei vom Publikum stets unterschätzt worden: »There was nothing to see, he looked boring.«¹⁷

Die Kommunikation im Konzertsaal ist daher von Missverständnissen durchdrungen. Dies gilt insbesondere für die Kommunikationsstränge, die in der Zentralfigur des Dirigenten zusammenlaufen. Im Idealfall sind alle Beteiligten mit ihm zufrieden. Indes kann es vorkommen, dass eine Gestik, die dem Publikum als besonders inspiriert und inspirierend erscheint, von Orchestermusikern als ungenau und verwirrend wahrgenommen wird. Umgekehrt kann eine präzise Schlagtechnik, für die die Spieler womöglich dankbar sind, von den Zuschauern als zirzensisch anspruchslose Pedanterie empfunden werden. Die Dinge komplizieren sich weiterhin dadurch, dass häufig dennoch die Kommunikation zwischen Dirigent und Orchester aus Gründen funktioniert, die andere sind als die vom Publikum vermuteten. Vielfach ist von Wilhelm

13 Fritz Busch, *Der Dirigent*, a. d. Nachlass hg. v. Grete Busch u. Thomas Mayer, Frankfurt 1990, S. 7.

14 Gunther Schuller, ein Komponist und professioneller Hornist, der vorbildliche Interpretationsanalysen vorgelegt hat, weist aber auf einen Widerspruch der herrschenden Erwartungshaltungen hin, »which allows conductors virtually any kind of liberty of interpretation, while orchestral musicians are expected to perform with absolute precision and accuracy«: *The Compleat Conductor*, New York 1997, S. 54.

15 Doráti, der ihn in Budapest bei Proben kennenlernte, beschreibt ihn lakonisch als »unvarying, amiable but cool«. Antal Doráti, *Notes of Seven Decades*, Detroit, MI 1981², S. 78.

16 Karl Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie*, hg. v. Hans Weigel, Wien 1974², S. 213. Herv. i. O.

17 Gunther Schuller, *A Life in Pursuit of Music and Beauty*, Rochester 2011, S. 410.

Furtwängler berichtet worden, gerade seine diffuse Schlagtechnik, vom Publikum häufig als Ausdruck tranceartiger Überwältigung durch die Spiritualität der Kunst bewundert, sei kalkulierte Absicht gewesen und habe ein im Detail desorientiert gelassenes Orchester zu Höchstleistungen von Aufmerksamkeit und Zusammenspiel angespornt.¹⁸

Der Dirigent ist der Kommunikationsknotenpunkt im Konzertsaal, er kommuniziert aber auch in vielen anderen Sphären, ist auch dort, um an Adornos Formulierung zu erinnern, der musikalische Vermittler schlechthin. Er muss sich nicht nur Orchestermusikern und Besuchern von Liveaufführungen verständlich machen. Ebenso wendet er sich an ein Medienpublikum, per Konserve sogar an ein solches in der Nachwelt, das ihn selbst, aber so gut wie nie seine Orchestermusiker namentlich kennt. Der Dirigent kommuniziert mit den Organisatoren seines Apparats, vom persönlichen Agenten bis zum technischen Bühnenpersonal. Ist er Chefdirigent eines Orchesters, *musical director* oder gar Leiter eines Opernhauses oder Festivals, nimmt diese vielfältig konfliktträchtige Art der Kommunikation einen großen Teil seiner Arbeitszeit in Anspruch. Je stärker seine Institution marktwirtschaftlich eingebunden und abhängig ist, desto wichtiger wird es für ihn, sich um Sponsoren und Mäzene zu bemühen; vor allem in den USA sind nicht selten Dirigentenkarrieren daran gescheitert, dass ausgezeichnete Musiker bei der Pflege mächtiger Gönner des Orchesters versagten und es sich womöglich auch noch mit dem örtlichen Großkritiker verscherzten – Dimitri Mitropoulos in New York 1956 wäre dafür ein Beispiel.¹⁹

II. Schreibende Musiker

Der Dirigent ist in der formalen Situation der Aufführung notgedrungen ein Schweiger. Doch auch im nicht-öffentlichen Raum der Probenarbeit sollte er sich, so liest man immer wieder in Ratschlägen erfahrener Praktiker für Novizen, verbal zurückhalten. Dass einzelne Dirigenten für die Treffsicherheit ihrer Sprache Bewunderung finden, setzt den häufig zu lesenden Ratschlag nicht

18 Vgl. etwa Herbert Haffner, *Furtwängler*, Berlin 2003, S. 91 f. Diese Praxis scheint auf Richard Wagner und Arthur Nikisch zurückzugehen, so jedenfalls Christopher Seaman, *Inside Conducting*, Rochester 2013, S. 81. Boult hat sie 1963 so erklärt: »If an orchestra doesn't quite know where it is, it plays with a certain intensity that contributes enormously to the vitality of the performance. The players as they play are really not sure whether they will put a wrong foot at any moment in any bar, and so they play with a certain excited vitality that contributes something remarkable to the power of the performance as a whole.« Adrian Boult, *Boult on Music. Words from a Lifetime's Communication*, London 1983, S. 106.

19 William R. Trotter, *Priest of Music. The Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland, OR 1995, S. 410–413.

außer Kraft, ein dirigentischer Profi könne sich zeitsparend durch die nicht-verbale Kommunikation seiner Zeichengebung verständlich machen. Redselige Dirigenten sind bei Orchestern offenbar unbeliebt.²⁰ Hermann Scherchen, einer der großen Dirigierlehrer des 20. Jahrhunderts, traute sich zu, seinen Schülern die Fähigkeit beizubringen, einem fremden Orchester (nahezu) wortlos jede Nuance von »Dynamik, Schnelligkeit, Ausdrucksart und Ausdruckskraft« zu vermitteln.²¹

Trotz ihrer metierbedingten Wortkargheit sind Dirigenten immer wieder auf andere Weise als Kommunikatoren aufgetreten, dann nämlich, wenn sie sich als Persönlichkeiten von öffentlicher Bedeutung betrachtet haben. Seit den Erfindern der modernen Dirigentenrolle, allen voran Hector Berlioz und Richard Wagner, sind Orchesterleiter immer wieder als Schriftsteller hervorgetreten. Sehr wenige von ihnen haben Lehrbücher des Dirigierens verfasst, unter denen im 20. Jahrhundert das von Hermann Scherchen aus der prominentesten Feder stammen dürfte.²² Von einer etwas größeren Zahl sind Briefwechsel veröffentlicht worden.²³ Nicht wenige haben Memoiren geschrieben. Dirigenten wenden sich also auch als Schriftsteller an die Öffentlichkeit. Sie sprechen über ihren Beruf und in solchen Fällen auch über sich selbst, wenn sie ein allgemeines Interesse an der eigenen Karriere anzunehmen geneigt sind. Einige wollen sich auch schlichtweg über Musik äußern, die ihnen besonders wichtig ist.²⁴ Allein um solche Äußerungen zur Musik und vor allem zum Musikerberuf geht es in diesem Aufsatz, der das öffentliche *self-fashioning* von Dirigenten nicht in seiner vollen Breite darstellen kann.²⁵

Bei den Dirigenten kann man unterschiedliche Typen und literarische Formen unterscheiden. Ausführliche Memoiren nach den üblichen Regeln des Genres veröffentlichten zum Beispiel Felix Weingartner (1928/29), Sir Tho-

- 20 »Schwatzhafte, redselige Kapellmeister sind ihm [dem Orchestermusiker] ein Greuel und verlieren sehr schnell an Autorität, selbst wenn sie ihre Sache verstehen [...]« Busch, *Der Dirigent*, S. 89. Auch Charles Munch, *Je suis chef d'orchestre*, Paris 1954, S. 71: »Les musiciens ont horreur qu'on leur fasse la leçon.«
- 21 Hermann Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, Mainz 1929, S. 245; ähnlich auch Busch, *Der Dirigent*, S. 117.
- 22 Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*. Vgl. dazu Elliott W. Galkin, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York 1988, S. 347–355. Scherchen, obwohl keiner der ganz großen Pultstars, war kein Außenseiter, sondern »a world-famous conductor« (S. 347). Er vertrat – in Übereinstimmung mit berühmten Kollegen wie Fritz Reiner oder Pierre Monteux – die Auffassung, dass Dirigieren nicht nur vor dem Orchester, sondern zum Teil auch im Klassenzimmer gelernt werden könne. Der Dirigent müsse allerdings ein besserer, weil universalerer Musiker sein als die Orchestermitglieder.
- 23 Etwa Alban Berg u. Erich Kleiber, *Briefe der Freundschaft*, hg. v. Martina Steiger, Wien 2013.
- 24 Etwa Riccardo Muti, *Mein Verdi*, hg. v. Armando Torno, Kassel 2013, ein bemerkenswert uneitles Buch.
- 25 Dazu gibt es eine besondere Art der *Celebrity*-Kritik, so etwa Norman Lebrecht, *The Maestro Myth. Great Conductors in Pursuit of Power*, New York 1991.

mas Beecham (1944), Bruno Walter (1947), Karl Böhm (1968), Sir Adrian Boult (1974), Erich Leinsdorf (1976), Antal Doráti (1979) oder Michael Gielen (2005). Dirigentenmemoiren kombinieren in der Regel die Erfordernisse der Gattung »Lebensbericht« mit anekdotischen Erzählungen aus der Welt der kulturellen Prominenz; nur selten gehen sie im Einzelnen auf musikalische Werke und die konkrete Praxis des Dirigierens ein. Dazu eignen sich eher Mischformen, an denen oft Musikwissenschaftler beziehungsweise Journalisten mitwirken oder die in Gesprächsform gefasst sind;²⁶ verbreitet sind auch »autorisierte« Biographien, die auf ausführlichen Interviews beruhen.²⁷ Wiederum andere Dirigenten verstanden sich nebenbei als Musikwissenschaftler und Musikschriftsteller: abermals Weingartner, der penibel gearbeitete Bücher über die Aufführung klassischer Symphonien schrieb, Ernest Ansermet, der als Musiktheoretiker gegen die Atonalität zu Felde zog, der Mozart- und Schubertbiograph Bernhard Paumgartner, in der Gegenwart John Eliot Gardiner mit seiner Monographie über Johann Sebastian Bach, weiterhin Hans Swarowsky, Norman Del Mar, Robert Craft, Peter Gülke und abermals Pierre Boulez.

Aus der Menge der von Dirigenten verfassten oder angeregten Literatur sticht ein besonderer Formtypus hervor, der hier »Metierschrift« genannt werden soll: weder Autobiographie noch Gesprächsband oder wissenschaftliche Abhandlung, sondern die – meist relativ knapp gefasste – Schilderung und Diskussion dessen, was ein Dirigent in seiner Berufspraxis tut. Solche Metierschriften hat es immer gegeben; viele davon dienen allein der Ausbildung und erreichen kein breiteres Lesepublikum. Dass »Stars« unter den Dirigenten sich an den Schreibtisch setzen und über ihren Beruf abseits seiner Glamour-Aspekte nachdenken, ist heute allerdings selten geworden. Es war üblicher in einer bestimmten Generation, die nun in den Mittelpunkt rücken soll: der Generation der »Achtzehneunziger«. Wir konzentrieren uns auf einen kleinen chronologischen Ausschnitt aus der Geschichte der Selbstreflexion von Praktikern des Dirigierens. Aus der langen Geschichte eines als »modern« identifizierbaren Kapellmeistertums, die man vielleicht mit dem in Paris wirkenden Orchestergründer und Propagator der Beethoven-Symphonien François-Anton Habeneck (1781–1849) und Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) in seiner Zeit als Leipziger Gewandhauskapellmeister (1835–1843) beginnen lassen kann,²⁸

26 Boulez, *Conversations de Pierre Boulez*; Peter Heyworth, *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt 1973; René Jacobs, »Ich will Musik neu erzählen«. René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold, Kassel 2013; Klaus Schultz (Hg.), *Offen sein zu – hören. Der Dirigent Christoph von Dohnányi. Gespräche – Bilder – Texte*, Hamburg 2010.

27 Z. B. Wolfgang Seifert, Günter Wand. *So und nicht anders. Gedanken und Erinnerungen*, Hamburg 1998.

28 Als Einführung vgl. Peter Gülke, Art. *Dirigieren*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 2, Kassel 1995², Sp. 1257–1273; Bowen (Hg.), *Cambridge Companion to Conducting*.

soll eine bestimmte Generation von etwa Gleichaltrigen herausgehoben werden. Diese Generation suchte schriftstellerisch einen kommunikativen Kontakt mit dem Publikum, der sich nicht auf die Selbstdarstellung des eigenen Prominentenego reduzierte.

III. Generationen

Es ist selbstverständlich fast unmöglich, aus der überlappenden Kontinuität von Lebensläufen und Zeiten der musikalischen Wirksamkeit Verdichtungen und Konvergenzen von Erfahrungen herauszulösen, die wir »Generationen« nennen.²⁹ Aber es mag dennoch eine nützliche Übung sein, die dazu veranlasst, nicht nur über unterschiedliche Stile und Präferenzen musikalischer Aufführung nachzudenken, sondern auch über die Veränderung zeithistorischer und kommunikativer Rahmenbedingungen der sozialen Rolle des Dirigenten.³⁰ Die Generation, um die es im folgenden Abschnitt gehen soll, ist diejenige der in den Jahren um 1890 Geborenen. Dazu gehören in chronologischer Reihenfolge Fritz Reiner (1888–1963), Hans Knappertsbusch (1888–1965), Adrian Boult (1889–1983), Fritz Busch (1890–1951), Erich Kleiber (1890–1956), Hermann Scherchen (1891–1966) und Charles Munch (1891–1968). Diese Generation stand auf den Schultern von Riesen und empfand dies auch so. Die »Riesen« waren die Generation der Achtzehnjährigen. Unter ihnen war der früh verstorbene Gustav Mahler (1860–1911) für die meisten aus seiner Tätigkeit als Hofoperndirektor in Wien nur noch eine Legende; immerhin hatte der Wiener Gymnasiast Erich Kleiber zahlreiche seiner Opern- und Konzertaufführungen besucht.³¹ Jüngere Mitarbeiter und Bewunderer, neben Willem Mengelberg (1871–1951) und Otto Klemperer (1885–1973) vor allem Bruno Walter (1876–1962), hielten sein Andenken aufrecht, ohne imitatorisch einen epigonalen Mahler-Stil zu pflegen. Arthur Nikisch, der, fünf Jahre älter als Mahler, in den Jahren 1895 bis 1922 gleichzeitig dem Gewandhausorchester und den Berliner Philharmonikern vorstand, daneben quer durch Europa tourte und zuvor von 1889 bis 1893 *musical director* des Boston Symphony Orchestra gewesen

29 Vgl. Ulrike Jureit, *Generationenforschung*, Göttingen 2006; Björn Bohnenkamp (Hg.), *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*, Göttingen 2009; Andreas Kraft u. Mark Weißhaupt (Hg.), *Generationen. Erfahrung – Erzählung – Identität*, Konstanz 2009; Ohad Parnes u. a., *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt 2008.

30 Eine ähnliche Absicht der Analyse ästhetischer Gleichzeitigkeit verfolgt: Matthias Schmidt, *Die »Selbstschöpfung« der Moderne. Felix Weingartner und Gustav Mahler als Dirigenten*, in: Simon Obert u. Matthias Schmidt (Hg.), *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner. Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009, S. 351–386.

31 John Russell, *Erich Kleiber. Eine Biographie*, dt. v. Andreas Razumovsky, München o. J. [1958], S. 25–27.

war, inspirierte fast alle angehenden Kapellmeister des frühen 20. Jahrhunderts.³² Die meisten der Achtzehneunziger hatten ihn persönlich gekannt: Der zwölfjährige Adrian Boult erlebte ihn 1902 in London und dann von 1912 bis 1914 in Leipzig aus der Nähe eines Schülers und Assistenten.³³ Der junge Kapellmeister Erich Kleiber begegnete Nikisch während des Ersten Weltkriegs, als der große Mann zu einigen Gastauftritten ins musikalisch ambitionierte Darmstadt kam.³⁴ Hermann Scherchen spielte zwei Jahre lang unter Nikisch als Geiger und Bratschist der Berliner Philharmoniker – und gelangte später zu einer gemischten Einschätzung.³⁵

Außer Gustav Mahler erfreuten sich die übrigen Achtzehneunziger guter Gesundheit und blieben weit ins 20. Jahrhundert hinein als Dirigenten aktiv. Felix Weingartner (1863–1942), auch komponierend, lehrend und schriftstellernd ein Universalmusiker mit Lisztschem Rollenverständnis, war bis in seine letzten Jahre tätig und konnte seine nachdrücklich unromantischen Interpretationen der Beethoven-Symphonien noch durch eindrucksvolle, auch technisch gelungene Aufnahmen aus den dreißiger Jahren der Nachwelt überliefern. Der österreichische Dirigent Joseph Krips zum Beispiel hielt ihn für einen der ganz großen Meister der Zunft.³⁶ Ein Jahr jünger als Weingartner war Richard Strauss (1864–1949), der seine berufliche Karriere als Kapellmeister begonnen hatte und zeit seines Lebens nicht nur eigene Werke dirigierte.³⁷ Hans von Bülow, der wiederum als Dirigent und Pianist mit engen Verbindungen sowohl zu Richard Wagner wie zu Johannes Brahms die großen Traditionen des 19. Jahrhunderts verkörperte, hatte ihn 1885 zur Meininger Hofkapelle geholt. Strauss war bis 1924 im Hauptberuf Operndirigent. Seine letzten Dirigate stammten aus den vierziger Jahren. Er und der aus Ungarn gebürtige Nikisch galten auch international als die bedeutendsten deutschen Dirigenten vor dem Aufstieg Wilhelm Furtwänglers.

Einen ebenso legendären Ruf genoss Arturo Toscanini, anders als Strauss (oder später der kompositorisch ambitionierte Furtwängler) ein Nur-Dirigent,

- 32 Über Nikisch gibt es noch keine Monographie, aber eine Rekonstruktion seines Dirigierstils bei Galkin, *History of Orchestral Conducting*, S. 639–647; vgl. zu der Tradition, die Nikisch maßgeblich prägte: Raymond Holden, *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*, New Haven, CT 2005 (zu Nikisch: S. 37–59).
- 33 Michael Kennedy, *Adrian Boult*, London 1987, S. 14, 53–59; Boult, *Boult on Music*, S. 94–105.
- 34 Russell, *Erich Kleiber*, S. 51 f.
- 35 Hermann Scherchen, *Aus meinem Leben. Rußland in jenen Jahren. Erinnerungen*, hg. v. Eberhardt Klemm, Berlin (DDR) 1984, S. 23–25. Die hier gemeinte Erinnerung stammt offenbar aus dem Jahr 1957.
- 36 Josef Krips u. Harietta Krips, *Ohne Liebe kann man keine Musik machen... Erinnerungen*, Wien 1994, S. 46–49, 116 f.
- 37 Über Strauss als Dirigent viel Material in Raymond Holden, *Richard Strauss. A Musical Life*, New Haven, CT 2011.

der 1908 erstmals und ab 1929 vorwiegend in den Vereinigten Staaten tätig war und im Grunde schon mit seiner »Entdeckung« 1886 in Rio de Janeiro eine transatlantische Karriere begonnen hatte, als der junge Cellist nach dem Verschwinden des Kapellmeisters kurzfristig die Leitung der »Aida« übernahm. Toscanini, bis ins höchste Alter aktiv und in seinen letzten Jahren über die Verfilmung und Fernsehübertragung seiner Studiokonzerte medial so einflussreich wie nie zuvor, überschattete die Generation der ein Vierteljahrhundert Jüngeren und hatte als Gegner von Faschismus und Nationalsozialismus mit einigen von ihnen sogar das politische Schicksal des Exils gemeinsam. Auch wer Toscaninis Dirigierweise nicht in jeder Hinsicht schätzte, war von seiner ernsthaften Professionalität, seiner unvergleichlichen Partiturkenntnis und dem spröden Charisma seiner Auftritte gebannt. Immer wieder heben die Kollegen seine unvergleichliche Fähigkeit zu intensivster Konzentration hervor;³⁸ Fritz Busch nennt ihn »den größten Dirigenten unserer Zeit«.³⁹ Toscanini hatte keine unmittelbaren Nachfolger in dem Sinne, wie Bruno Walter sich als Erbe Gustav Mahlers empfand – bei einer gewissen Distanz zu Mahlers »eruptiv gewaltsamer Persönlichkeit«.⁴⁰ Doch er prägte noch eine Generation von »Enkeln«, etwa Georg Solti (1912–1997) und Erich Leinsdorf (1912–1993), die ihm in den dreißiger Jahren assistiert hatten.⁴¹ Einige der Älteren, vor allem die Ungarn Fritz Reiner und George Szell (1897–1970), stellten sich bewusst in eine Toscanini-Tradition der sachlichen Werktreue, instrumentalen Präzision und herrischen Disziplin über ihre Orchester.⁴²

Schließlich gehört von den Lebensdaten her in die Generation der 1860er auch Sir Henry Wood (1869–1944), der niemals zum Weltstar, aber doch zum verehrten Gründervater der englischen Orchestertradition wurde. Als Popularisator von klassischer Musik und Gründer der Londoner Promenadenkonzerte genoss und genießt er im Vereinigten Königreich hohes Ansehen. Er war keineswegs ein insularer Advokat vor allem britischer Musik, sondern ein wichtiger Vermittler auch der kontinentalen Moderne; schon 1912 führte er in London Arnold Schönbergs Fünf Orchesterstücke (1909) auf.⁴³ Jüngere britische Dirigenten wie Adrian Boult oder John Barbirolli (1899–1970) bezeugen seinen

38 Am eindrucklichsten Adrian Boult, *Thoughts on Conducting*, London 1963, S. 52–55.

39 Busch, *Der Dirigent*, S. 20.

40 Walter, *Von der Musik*, S. 141 f. Vgl. auch Erik S. Ryding u. Rebecca Pechesky, Bruno Walter. *A World Elsewhere*, New Haven, CT 2001, S. 17–19.

41 Erich Leinsdorf, *Cadenza. A Musical Career*, Boston 1976, S. 48–50; Solti u. Sachs, *Solti über Solti*, S. 39 f.

42 Gunther Schuller, der als Hornist unter vielen bedeutenden Dirigenten spielte, sieht allerdings Unterschiede in der Art der Brutalität zwischen Toscanini und Reiner: hier kalter Zynismus, der das Opfer brechen will, dort schnell vergessene Wutausbrüche: Schuller, *A Life in Pursuit of Music and Beauty*, S. 377 f.

43 Wood muss riskiert haben, dass das Publikum »mehrheitlich verwirrt und feindselig« reagierte. So Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 142.

Einfluss. Der um zehn Jahre jüngere Thomas Beecham war mit seiner unberechenbaren Genialität und einem leichten Zug ins Amateurhafte – Paul Bekker wurde 1936 deutlicher: »ein wohlmeinender Dilettant, der das, was ihm an musikalischer Gestaltungsfähigkeit fehlt, durch eine oft an groteske Komik grenzende Lebhaftigkeit der Gesten ersetzt«⁴⁴ – eher ein Gegentyp zum besonnenen Sir Henry.

Die 1860er stellten allein schon biographisch eine Brücke zu den Heroen dar, deren Werke im frühen 20. Jahrhundert auf beiden Seiten des Atlantiks die Konzert- und Opernprogramme dominierten. Toscanini hatte Giuseppe Verdi nahegestanden, Richard Strauss in seiner Meininger Zeit Johannes Brahms gut gekannt, Felix Weingartner hatte als junger Mann in Bayreuth Richard Wagner getroffen (allerdings nie als Dirigenten gehört und gesehen), war Klavierschüler des alten Liszt gewesen und von Brahms für eine Aufführung von dessen II. Symphonie mit einer Zigarre und einer Audienz im »Roten Igel« belohnt worden.⁴⁵

Aus der Sicht der 1890er gab es eine Zwischengeneration, die um die Jahrhundertwende ihre Karriere begonnen hatte. Dazu gehörten neben dem 1876 geborenen Bruno Walter, der auf internationaler Bühne neben Furtwängler zum angesehensten »einheimischen« Repräsentanten der deutsch-österreichischen Tradition wurde, Spezialisten für eher nationale Segmente des Repertoires: Pierre Monteux (1875–1964) und Ernest Ansermet (1883–1969) für Französisches und den Strawinsky der frühen Ballette, Tullio Serafin (1878–1968) für die italienische Oper, Vaclav Talich (1883–1961) für alles Böhmisches. Eine schwer zu bestimmende Sonderrolle spielte Wilhelm Furtwängler (1886–1954), der seine Kapellmeisterkarriere 1910 in Straßburg begonnen und 1915 in Mannheim fortgesetzt hatte, bald als der legitime Nachfolger von Richard Strauss und Arthur Nikisch betrachtet wurde und nach Nikischs Tod 1922 dessen Amt als Gewandhauskapellmeister übernahm: eine Spitzenposition im europäischem Musikleben. Offenbar ist Furtwängler von seinen Dirigentenkollegen schon früh als herausragendes Talent identifiziert und als Autorität respektiert worden, als *primus inter pares*.⁴⁶ Sein Einfluss war seit dem Weltkrieg wirksam, positiv stilbildend oder auch als Anstoß zur Abgrenzung. Charles Munch (zunächst Münch), fünf Jahre jünger, spielte von 1926 bis 1932 unter Furtwängler als Konzertmeister des Gewandhausorchesters in Leipzig und lernte dabei das gesamte klassisch-romantische Konzertrepertoire kennen, ohne in seiner späteren Dirigentenlaufbahn Furtwänglers charakteristischen Dirigierstil zu übernehmen.⁴⁷

44 Andreas Eichhorn (Hg.), »Geist unter dem Pferdeschwanz«. Paul Bekkers Feuilletons aus dem »Pariser Tageblatt« 1934–1936, Saarbrücken 2001, S. 154, anlässlich eines Auftritts von Beecham in New York, kontrastiert mit dem von Bekker verehrten Toscanini.

45 Weingartner, Lebenserinnerungen, Bd. 2, S. 62 f.

46 Im engen Rahmen dieses Aufsatzes kann die komplexe *causa* Furtwängler nicht angemessen behandelt werden. Knappste Andeutungen müssen genügen.

47 D. Kern Holoman, Charles Munch, Oxford 2012, S. 20f.

IV. Die Achtzehneunziger

Von einer *jüngeren* Generation lassen sich die Achtzehneunziger einigermaßen deutlich abgrenzen. Bis zur Jahrhundertwende wurden noch Victor de Sabata, Karl Böhm, Hans Rosbaud, Dimitri Mitropoulos, George Szell, Jascha Horenstein, John Barbirolli und Eugene Ormandy geboren: allesamt Persönlichkeiten von je eigener Kompetenz und Profilierung im Spektrum zwischen Rosbauds nüchterner Werkerschließung⁴⁸ und Mitropoulos' exaltierten Beschwörungen. Sie begannen ihre Karrieren nach dem Ersten Weltkrieg in einer neuen gesellschaftlichen und politischen Situation und in einer musikästhetischen Atmosphäre *nach* Mahler und Debussy, in der Richard Strauss – die prägende musikalische Gegenwartserfahrung der 1890er – konservativ oder gar restaurativ anmutete und eine neue Avantgarde im Zeichen von Zwölftonmusik und Neoklassizismus zur Aufführung drängte. Erstmals bot der Rundfunk Beschäftigungsmöglichkeiten, etwa für Rosbaud. Die etwas Jüngeren hatten zuweilen bei den 1890ern gelernt. So waren Mitropoulos und Szell in den frühen zwanziger Jahren Assistenten von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper.⁴⁹ Diese Generation war literarisch weniger mitteilhaft als die 1890er; außer der 1968 erschienenen Autobiographie Karl Böhms, die mit knappen Bemerkungen über die handwerklichen Aspekte vor allem der Leitung von Opernaufführungen endet,⁵⁰ scheint es keine längeren Memoiren und auch jenseits von Aufsätzen und Presseinterviews keine Metierschriften zu geben.

Die 1890er waren die erste Generation, die das Dirigieren nicht neu erfinden musste, die eine Auswahl an Grundmustern vorfand. Über diese Muster ist bis heute viel geschrieben worden. Meist wird eine Polarität zwischen subjektivistischen (den Notentext auslegend überhöhenden) und objektivistischen (den Notentext realisierenden) Interpretationsweisen angenommen. Der ungarische Dirigent Antal Doráti hat später, radikal vereinfachend, zwei Typen von Dirigenten unterschieden: Profis in der Nachfolge Hans Richters (1843–1916)⁵¹ und Magier nach dem Vorbild von Arthur Nikisch (1855–1922), nur Toscanini sei beides zugleich gewesen.⁵² Andere Kommentatoren sahen Toscanini und Furt-

48 Eine schöne Würdigung Rosbauds bei Hans-Klaus Jungheinrich, *Die großen Dirigenten. Die wichtigsten Interpreten des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1986, S. 132–134.

49 Russell, Erich Kleiber, S. 84.

50 Böhm, *Ich erinnere mich ganz genau*, S. 197–214.

51 Über diesen einflussreichen, immer wieder als musterhaften Orchesterprofi gerühmten Dirigenten, der mehr war als einer der engsten Mitarbeiter Richard Wagners vgl. Christopher Fifield, *True Artist and True Friend. A Biography of Hans Richter*, Oxford 1993.

52 Doráti, *Notes of Seven Decades*, S. 308. Dahinter steht eine etwas anders gelagerte Dichotomie von »appolinischen« (Mendelssohn Bartholdy) und »dionysischen« (Wagner) Dirigierstilen, wie sie Leonard Bernstein 1955 formulierte. Zit. bei Clemens Wöllner, *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung*, Berlin 2007, S. 28, auch S. 41 f. Über Richter und Nikisch als Antipoden auch Seaman, *Inside Conducting*, S. 248–251.

wängler als Antipoden und in jüngeren Dirigenten wie Szell, Karajan oder Solti das ästhetische Ideal eines »Toscwänglerism« verwirklicht.⁵³ Eine andere Taxonomie stellt temperamentvolle PulTTYrannen (Mahler, Toscanini)⁵⁴ gegen sanftmütige Humanisten (Nikisch, Walter, Monteux). Jedenfalls waren solche elementaren Rollenmodelle, wie immer man sie typisiert, bereits vorhanden, als die 1890er ins Berufsleben eintraten.

Das war bei ihnen allen noch eine Berufswelt der musikalischen Anwesenheitsgesellschaft, während die Generation des 1908 geborenen Herbert von Karajan als erste in ein Zeitalter der Schallaufzeichnung hineinwuchs, das für die Orchestermusik, anders als für Gesang und Klavier, im Grunde erst nach 1930 begann.⁵⁵ Für diese kurz vor dem Ersten Weltkrieg Geborenen – berühmt ist der Jahrgang 1912 (Georg Solti, Sergiu Celibidache, Erich Leinsdorf, Igor Markevitch, Kurt Sanderling, auch der erst spät zu Ruhm gelangte Günter Wand) –⁵⁶ traf der Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit ab Mitte der fünfziger Jahre – 1954 war auch das Jahr, als Furtwängler starb und Toscanini sich zurückzog – mit dem goldenen Zeitalter perfektionierter Studioproduktionen in Stereo und HiFi-Qualität zusammen. Unter den 1890ern konnten nur Fritz Reiner an der Spitze des Chicago Symphony Orchestra sowie in etwas geringem Umfang auch Charles Munch, der mit dem Boston Symphony Orchestra eines der anderen amerikanischen Weltklasseorchester leitete, dank ihrer Zusammenarbeit mit RCA Records und dem tontechnischen Pionier John Pfeiffer diese Möglichkeiten nutzen.⁵⁷ Reiners Arbeit ist deshalb viel umfassender und technisch besser überliefert als die seiner Generationsgenossen. Fritz Busch und Erich Kleiber starben an der Schwelle zum HiFi-Zeitalter und hatten infolge ihres unstillen Emigrantenschicksals (Kleiber vorwiegend in Lateinamerika, Busch in Großbritannien, Uruguay, Argentinien, Dänemark und den USA) nicht immer den Zugang zu den besten Klangkörpern und Studios.⁵⁸ Hermann

53 Norman Lebrecht, *The Life and Death of Classical Music*, New York 2007, S. 20.

54 Vielleicht tut man Toscanini Unrecht. Adrian Boult, der ihn gut kannte, vermutet, seine gefürchteten Wutanfälle hätten sehr selten der Einschüchterung von Orchestermusikern gedient, meist seien sie durch »dissatisfaction with himself« ausgelöst worden: Boult, *Boult on Music*, S. 91.

55 Vgl. dazu trotz einer Fülle neuerer Literatur immer noch den Klassiker Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph, 1877–1977*, London 1977², bes. Kap. 12 (»The Orchestra Came Last«).

56 Volker Hagedorn, *Jahrhundert-Jahrgang 1912*, in: *Die Zeit* 30, 28.7.2012.

57 Lebrecht, *Life and Death of Classical Music*, S. 46. Diese Aufnahmen wurden als Hochpreis-LPs unter dem Label »Living Stereo« vermarktet und sind 2012–2014 neu herausgebracht worden.

58 Neben MGG und New Grove (siehe oben Anm. 3) ist eine wichtige biographische Quelle das seit 2005 von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer online herausgegebene Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit: <http://www.lexm.uni-hamburg.de/> mit einem besonders guten Artikel über Fritz Busch, über den auch eine gigantische Biographie seines Bruders Adolf, des berühmten

Scherchen war ein an Neuer Musik besonders interessierter Universalmusiker von umfassender Betriebsamkeit, der nach seiner Übersiedlung in die Schweiz 1933 auch im Exil (und anfangs sogar im »Reich«) vielfältige Beschäftigungsmöglichkeiten fand, aber niemals über einen längeren Zeitraum mit einem der europäischen oder amerikanischen Spitzenorchester zusammenarbeitete.⁵⁹ Adrian Boult, der langlebigste Angehörige der Generation und als Brite von den politischen Turbulenzen der ersten Jahrhunderthälfte wirksamer abgeschirmt als seine Kollegen, war zwar weit mehr als ein insularer Sachwalter von Edward Elgar und Ralph Vaughan Williams, machte aber relativ wenige Aufnahmen aus dem kontinentaleuropäischen Kernrepertoire; von der Oper, in der die neue Generation der Karajans und Soltis besonders brillierte, hatte er sich am Ende ganz zurückgezogen (während Munch sie von Anfang an gemieden hatte). Hans Knappertsbusch schließlich verkörperte mit seiner Beschränkung auf die Musik des 19. Jahrhunderts das extreme Gegenteil des unternehmungslustigen Hermann Scherchen, der Bach ebenso aufführte wie Werke der neuesten Avantgarde. Knappertsbusch, dirigistisch von Hans Richters und Richard Strauss' unaufgeregtem Stil geprägt, gastierte als einziger unter den 1890ern niemals in den USA und verfasste keine Metierschriften. International genoss er nicht denselben Ruf wie seine Generationskollegen. Selbst der stets wohlwollende Adrian Boult notierte 1928 nach dem Besuch eines Münchner Konzerts unter Knappertsbuschs Leitung: »The orchestra is very slack owing to sheer bad conducting«.⁶⁰

Die Generation der um 1890 Geborenen war von politischen Umwälzungen stärker betroffen als ältere Dirigenten, deren Karrieren sich unter den Friedensbedingungen der Belle Époque entfaltet hatten, und als die jüngeren »1912er«, die meist erst nach 1945 in leitende Stellungen aufrückten. Fritz Busch, damals Städtischer Musikdirektor in Aachen, meldete sich als Kriegsfreiwilliger, kam im Oktober 1914 an die Westfront, wurde verwundet und blieb bis zum Kriegsende im Militärdienst.⁶¹ Der Geiger Charles Munch wurde als Elsässer zur deutschen Artillerie eingezogen, geriet 1916 in den Gaskrieg an der Somme und wurde später vor Verdun verwundet.⁶² Die Jahre der deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg erlebte er als Orchesterleiter und Konservatoriumsprofessor

Geigers, zahlreiche Informationen enthält: Tully Potter, Adolf Busch. The Life of an Honest Musician, 2 Bde., London 2010. Über Fritz Buschs Opernarbeit in Glyndebourne vgl. Helmut Reinold, Mozarts Haus. Eine Geschichte aus Glyndebourne, Köln 2001.

59 Vgl. Hansjörg Pauli, Hermann Scherchen. Nazigegner und Exponent der Moderne, in: Hanns-Werner Heister u. a. (Hg.), Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, Frankfurt 1993, S. 52–71. Viel biographisches Material in Hansjörg Pauli u. Dagmar Wünsche (Hg.), Hermann Scherchen 1891–1966. Ein Lesebuch, Berlin 1986.

60 Zit. bei Kennedy, Adrian Boult, S. 123.

61 Fritz Busch, Aus dem Leben eines Musikers [1949], Frankfurt 2001, S. 98–116.

62 Holoman, Charles Munch, S. 15.

in Paris, ohne sich unpatriotisch zu kompromittieren.⁶³ Hermann Scherchen war im Ersten Weltkrieg als Zivilgefangener im Ural interniert und wurde Augenzeuge des revolutionären Russland.⁶⁴ Danach reiste er unstedt durch die Welt – bis nach Brasilien, Palästina und China – und sah sich spätestens nach Kriegsbeginn weitgehend auf die Schweiz eingeschränkt. Erich Kleiber, der hochangesehene Generalmusikdirektor an der Berliner Staatsoper, verließ Deutschland im Frühjahr 1935, wirkte danach vor allem in Buenos Aires und Havanna und unternahm Tourneen durch mehrere Länder Lateinamerikas.⁶⁵ Nach seiner Rückkehr nach Berlin 1951 geriet er zwischen die Fronten des Kalten Krieges. Kleiber fand nach 1935 niemals wieder eine solide berufliche Basis, die seinem Rang entsprochen hätte. Ähnliches gilt für Fritz Busch, dessen Jahre als Dresdner GMD (1922–1933) den Höhepunkt seiner Laufbahn bildeten. Als ausgesprochener Nazi-Gegner wurde er schon im März 1933 aus dem Opernhaus vertrieben⁶⁶ und ging in ein teils amerikanisches, teils skandinavisches Exil. Wenige Monate nach seiner Rückkehr nach Deutschland starb er im September 1951 in London. Der als junger Kapellmeister vor der Ära Busch in Dresden tätige Budapester Fritz Reiner war kein politischer Emigrant, sondern schon 1922 – wie ein Jahr zuvor sein Landsmann Eugene Ormandy (ursprünglich Jenő Ormándy-Blau) – einem Angebot in die USA gefolgt, wo er als Chefdirigent mehrerer Orchester und Dirigierlehrer eine steile Karriere machte, wie sie Fritz Busch und Erich Kleiber versagt blieb. Reiner wurde zum Hohepriester einer beispiellosen instrumentalen Präzision, die Scherchen bereits 1932 nach einem Reiner-Konzert in Venedig als oberflächliches Anordnen »fixierter Klänge« ablehnte.⁶⁷

Diese Generation, die in einer Epoche zahlreicher Orchestergründungen und Umbrüche – Fritz Busch bemerkt zum Beispiel, dass in den zwanziger Jahren die Verbreitung des Grammophons das Ende zahlreicher Lokalorchester herbeiführte⁶⁸ – tätig war, zeigte ein besonderes Bedürfnis, dem Publikum unmystifizierte Einblicke in die alltägliche Praxis der Vorbereitung, des Probens und der Aufführung von Musik zu geben: ein gleichsam handwerkliches Ethos

63 Ebd., S. 58–72, bes. S. 59; vgl. auch D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967*, Berkeley, CA 2004, S. 450–459.

64 Vgl. Scherchen, *Aus meinem Leben*, S. 69–125.

65 Vgl. auch Fritz Pohle, *Musiker-Emigration in Lateinamerika. Ein vorläufiger Überblick*, in: Heister u. a., *Musik im Exil*, S. 338–353, bes. S. 340f.

66 Geschildert in Busch, *Aus dem Leben eines Musikers*, S. 187–208. Vgl. auch Matthias Herrmann, »Bevormundungen in künstlerischen Angelegenheiten kann ich mir selbstverständlich von keiner Seite gefallen lassen«: Die Sächsische Staatsoper unter Fritz Busch, 1922–1933, in: Michael Heinemann u. Hans John (Hg.), *Die Dresdner Oper im 20. Jahrhundert*, Laaber 2005, S. 63–94, bes. S. 79f.

67 Brief an Auguste Jansen-Scherchen, 8. September 1932. Hermann Scherchen, ... alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten, 1920–1939, hg. v. Eberhardt Klemm, Berlin (DDR) 1976, S. 152. In der Sache ähnlich, aber ohne Namensnennung, Bruno Walters Kritik an »Präzisionsfanatikern«: Walter, *Von der Musik*, S. 149f.

68 Busch, *Der Dirigent*, S. 14. Dieselbe Wirkung hatte das Radio: ebd., S. 83f.

der Transparenz, das im Gegensatz zu dem Schamanenkult einer späteren Epoche stand, als Herbert von Karajan und Leonard Bernstein das Musikleben in der Alten und der Neuen Welt charismatisch überstrahlten. Dieser nüchternen Kommunikationshaltung entsprach, soweit wir das aus Berichten und relativ wenigen Filmdokumenten wissen, ein Dirigierstil, der ohne Showeffekte, sichtbare Emotionalisierung und auch mit wenig von jenem gestischen Modellieren von Musik auskam, das Erich Kleibers Sohn Carlos später unübertroffen beherrschen sollte. Nur Charles Munch konnte zuweilen einen Zug ins Ekstatische nicht unterdrücken, besonders in einem seiner Paradedstücke: Berlioz' »Symphonie Fantastique«. Auch Wilhelm Furtwängler, für manche seiner Anhänger der Inbegriff musikalischer Irrationalität und ergriffener Zauberei, verschmähte es nicht, über die, wie er es nannte, »technischen« Aspekte seines Metiers Rechenschaft zu geben, etwa in seinem Aufsatz »Vom Handwerkszeug des Dirigenten« aus dem Jahre 1937.⁶⁹ Furtwänglers oft beschriebene Aura, die weniger auf das Publikum als auf Musiker gewirkt haben soll, verdankte sich nur nachrangig inszenierter Theatralik. Nach seinem Selbstverständnis war er nicht Herr, sondern Diener der Musik – und Ähnliches ließe sich über seinen vermeintlichen Gegenspieler Toscanini sagen. Der Dirigent als Souverän auch über die Musik selbst trat typologisch erst mit dem lange Jahre in Philadelphia tätigen Leopold Stokowski (1882–1977) in Erscheinung, einem Klangzauberer, der vor keinem »verbessernden« Eingriff in die Originaltexte zurückschreckte und den Igor Markevitch in seinen philosophisch gestimmten Memoiren »admirablement mauvais« genannt hat.⁷⁰

Mit Ausnahme von Hermann Scherchen war für die Generation der 1890er die zeitgenössische Musik lebender Komponisten nicht unbedingt ein Schwerpunkt ihrer Tätigkeit, sieht man ab von Richard Strauss, den vor allem Reiner, Busch und Kleiber auch persönlich gut kannten und dessen symphonische Dichtungen und Opern sie immer wieder auf ihre Programme setzten. Aber gewisse Beziehungen zu Komponisten der Gegenwart, wie sie unter den großen Stars der Karajan-Generation seltener wurden (mit Ausnahme der Beziehung Leonard Bernsteins zu sich selbst), waren eine Selbstverständlichkeit. Besonders eng war das Verhältnis Erich Kleibers zu Alban Berg, dessen »Wozzeck« er 1925 in Berlin uraufführte,⁷¹ Charles Munchs zu Arthur Honegger, Adrian Boult zu Edward Elgar und Ralph Vaughan Williams.⁷² Fritz Reiner trat als

69 Wilhelm Furtwängler, Vermächtnis. Nachgelassene Schriften, Wiesbaden 1956, S. 97–106.

70 Igor Markevitch, *Etre et avoir été*, Paris 1980, S. 214. Die Ambivalenz von Stokowski als Showbiz-Dirigent und musikalischer Experimentator wird deutlich bei Joseph Horowitz, *Classical Music in America*, New York 2005, S. 288–296.

71 Russell, Erich Kleiber, *passim*.

72 Vgl. die Korrespondenz in: Adrian Boult, *Music and Friends. Seven Decades of Letters to Adrian Boult*, annotated by Jerrold Northrop Moore, London 1979. Von allen nicht-englischen Dirigenten war es Bruno Walter, mit dem Boult die engste Freundschaft unterhielt, vgl. seine Würdigung: Boult, *Thoughts on Conducting*, S. 62–64.

Klavierstudent in Budapest in Verbindung zu Béla Bartók, dessen bedeutender Interpret er blieb.⁷³

V. Berufsgeheimnisse⁷⁴

Gemeinsam war den 1890ern ein Bedürfnis nach Erläuterung ihres eigenen Tuns. Boulton, Munch, Busch und Scherchen schrieben über sich selbst und über ihre Arbeit in einer Weise, die generationstypisch zu sein scheint. Heute ist es selten geworden, dass ein Dirigent dem Publikum erläutert, was er tut. Die Berufspragmatik seines Gewerbes verschwindet hinter der medialen Fassade. Andererseits hat die auratische Aufladung der Dirigentenrolle nach dem Verblässen des *maestro myth* abgenommen.⁷⁵ Carlos Kleiber und Sergiu Celibidache dürften die einstweilen letzten »Magier« gewesen sein, zwei untypische Maestri mit ambivalentem Verhältnis zum kulturindustriellen Musikbetrieb.⁷⁶ Pulttyrannen finden weniger öffentliche Bewunderung als noch vor einigen Jahrzehnten.⁷⁷ Weder der herrische noch der zirzensische Modus überzeugen in früherer Weise; das Publikum bevorzugt freundlich-sanfte Musikvermittler, die auf übertriebene Feierlichkeit verzichten und sich nicht in Unnahbarkeit hüllen. Mehr als in der Epoche der großen Stars gilt (wieder), was der musikliebende Großherzog Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt am Vorabend des Ersten Weltkriegs gesagt haben soll: »Die Dirigentenverehrung ist ein großer Unsinn. [...] Die Musik ist es allein, die wir verehren müssen.«⁷⁸

Der postschamanistische Typ von Orchesterleiter⁷⁹ spürt indes, so scheint es, weniger als die Dirigenten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Drang, das Publikum an den eigenen *trade secrets* teilhaben zu lassen. Das war zu Beginn des modernen Orchesterwesens mitsamt der »funktionalen Emanzipation« des Dirigenten anders.⁸⁰ Im 19. Jahrhundert war die Dirigentenrolle so

73 Philip Hart, Fritz Reiner. A Biography, Evanston, IL 1994, S. 4f.; Kenneth Morgan, Fritz Reiner. Maestro and Martinet, Urbana, IL 2010, S. 26, 120f.

74 »So glaube ich [...] unser Berufsgeheimnis zu verraten, soweit mir das gelingen kann.« Walter, Von der Musik, S. 97.

75 Lebrecht, Maestro Myth; vgl. auch D. Kern Holoman, The Orchestra. A Very Short Introduction, Oxford 2012, S. 60–75.

76 Vgl. etwa Jens Malte Fischer, Carlos Kleiber – der skrupulöse Exzentriker, Göttingen 2007².

77 Ein kritisches Portrait dieses Typus ist (trotz aller Bewunderung des Autors für seinen Gegenstand): Michael Charry, George Szell. A Life of Music, Urbana, IL 2011.

78 Zit. Russell, Erich Kleiber, S. 49.

79 Portraitiert etwa bei Alex Ross, The Anti-Maestro. Esa-Pekka Salonen at the Los Angeles Philharmonic, in: ders., Listen to This, New York 2010, S. 102–123.

80 Hans-Joachim Hinrichsen, Wagner als Dirigent, in: Laurenz Lütteken (Hg.), Wagner-Handbuch, Kassel 2012, S. 38–41, hier S. 38.

neu, dass ihre führenden Praktiker sie den anderen Akteuren des Musiklebens – und sich selbst – erklären und sie mit ihnen einüben mussten. Die Schriften von Hector Berlioz und Richard Wagner über das Dirigieren dienten diesem Zweck. Was wie eine Suche nach Metierregeln und zum Teil auch schon wie Selbstheroisierung aussah, mag freilich, wie Wilhelm Furtwängler 1929 elegisch notierte, bereits den Keim des Niedergangs in sich getragen haben. »Noch zur Zeit Wagners«, so vermutete der damals schon erste Dirigent Deutschlands, seien die Musiker imstande gewesen, »das Wesentliche anderer Stile mit nachtwandlerischer Sicherheit zu treffen und zu umfassen«. »Die Erfindung des Dirigenten, d. h. das erste bewußte Betonen des Reproduktiven, bedeutete das Nachlassen dieser Kraft. Man kann historisch gesprochen vom Auftreten des Dirigenten den Niedergang der Reproduktionskunst datieren.«⁸¹ Der Dirigent, so könnte man mit Furtwängler sagen, ist eine sentimentalische Figur der Abenddämmerung, die auftritt, als sich der naive Einklang von Musik, Musikern und Hörern auflöst und selbst die Werke der großen Tradition, für die in Furtwänglers Sicht an erster Stelle Beethoven stand, ihre Verständlichkeit verlieren und nur noch scheinhaft selbst-verständlich sind. Der Dirigent entsteht als kompensatorische Figur des Kulturverlusts und Retter des Verschwindenden, eine Denkfigur, die sich ähnlich in Adornos Ästhetik findet.⁸²

So philosophisch anspruchsvoll waren die übrigen Verfasser dirigentischer Metierbeschreibungen nicht. Es ist auch bezeichnend, dass Furtwängler seine Gedanken über das Dirigieren nicht veröffentlicht hat. Seine knappe Skizze »Probleme des Dirigierens« von 1929 und der bereits erwähnte längere Aufsatz »Vom Handwerkszeug des Dirigenten« von 1937 erschienen erst 1956 in einem Nachlassband.⁸³ Verwandte Äußerungen finden sich in den 1949 veröffentlichten »Gesprächen über Musik«, die Furtwängler »vor dem Krieg«⁸⁴ mit dem Musikredakteur Walter Abendroth geführt hatte.⁸⁵ Die Metierschriften der 1890er sind weniger als Selbstverständigung und Selbstdarstellung, denn als leserbezogene Kommunikation vom Standpunkt fachlicher Autorität gemeint. Sie wenden sich teils an Neulinge im Dirigentenberuf, teils an ein Publikum, dem sich der ansonsten stumme Dirigent nunmehr verbal mitteilt, und verfolgen in jedem Fall, wie Bruno Walter sich ausdrückt, ein »Nützlichkeitsziel«.⁸⁶

81 Furtwängler, Aufzeichnungen, S. 54f.

82 Vgl. auch Adornos frühe Würdigung Furtwänglers aus dem Jahre 1926, die die Intention des Dirigenten unter den Begriff der »Rettung der Werke« stellt: Theodor W. Adorno, Drei Dirigenten, in: Gesammelte Schriften, Bd. 19, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1984, S. 453–459, hier S. 453–455.

83 Wilhelm Furtwängler, Probleme des Dirigierens [1929], in: ders., Vermächtnis, S. 83–87; ders., Das Handwerkszeug des Dirigenten [1937], in: ebd., S. 97–106.

84 Wilhelm Furtwängler, Gespräche über Musik [1949], Wiesbaden 1958⁷, S. 5.

85 Abendroth erscheint nicht auf dem Titelblatt oder im Impressum des Buches, sondern wird nur im »Vorwort des Atlantisverlags« mit einem längeren Zitat erwähnt.

86 Walter, Von der Musik, S. 95.

Alle diese Schriften beziehen sich in irgendeiner Weise auf Richard Wagners Abhandlung »Über das Dirigieren« von 1869/70.⁸⁷ Man geht indes relativ wenig auf Details dieses Textes ein. Alle Dirigenten der Generation von 1890 wurden in Wagnerscher Musik sozialisiert und führten immer wieder Wagners Werke auf; sie legten aber Wert auf die Freiheit, eine gewisse Distanz zu Wagners Empfehlungen zu wahren. Wagners Weise des Dirigierens erschien als eine unter mehreren Möglichkeiten, und selbst seine unmittelbaren Schüler, die der Meister planvoll ausgebildet hatte, wie Hans Richter, Felix Mottl, Karl Muck oder Anton Seidl, wurden nicht als sklavische Imitatoren ihres Vorbildes empfunden.

Die dirigentischen Metierschriften, die hier vorgestellt werden sollen, erschienen in einem Zeitraum von ungefähr sechzig Jahren. Sie sind, grob gesagt, charakteristisch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seither hat es zahlreiche Lehrbücher des Dirigierens gegeben, die aber so gut wie nie von prominenten Konzertdirigenten stammen. Die Metierschriften scheinen ein Kennzeichen einer besonderen Epoche in der historischen Ausdifferenzierung der Dirigentenrolle zu sein. Die früheste dieser Schriften war Felix Weingartners »Über das Dirigieren« (1896), geschrieben mit der für Weingartner charakteristischen trockenen Präzision, die auch seine Bücher über die Aufführung der Symphonien von Beethoven und Brahms auszeichnet. Eine Autorität wie Gunther Schuller wertet Weingartners Schrift als »among the most insightful, intelligently balanced, and self-effacing in the entire history of conducting«⁸⁸, das Gegenteil von dirigentischer Selbstinszenierung. Weingartner, beim Erscheinen des Buches 33 Jahre alt und noch am Beginn seiner Karriere, erwies sich schon hier als energischer Polemiker, vor allem gegen Hans von Bülow, hinter dem er wiederum den schädlichen Einfluss Richard Wagners witterte. Wie er in seinen 1928/29 erschienenen »Lebenserinnerungen« schreibt, fühlte er sich zu seiner Intervention durch einen Verfall der Dirigierkunst motiviert. Er nahm Anstoß an einer »schlechten Nachahmung Bülowscher Freiheiten«, die er bei Siegfried Wagner und manch anderen Zeitgenossen feststellte. »Ich fühlte aber auch mit erneuter Klarheit, dass weder Fuchteln und Stampfen, noch Schwitzen, Schnauben und Kopfwackeln die fehlende Innerlichkeit ersetzen können.«⁸⁹ Weingartners Schrift, 1905 und 1913 gründlich überarbeitet, erlebte bis 1920 fünf Auflagen und wurde von dem führenden britischen Musikkritiker (und späteren Wagner-Biographen) Ernest Newman 1906 auf Englisch publiziert.⁹⁰

Auch noch in der entschärften vierten Auflage von 1913 verfolgte Weingartner das polemische Ziel, eine »übergeistreich sein wollende und dadurch eben-

87 Richard Wagner, Über das Dirigieren [1869/70], in: ders., Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt 1983, Bd. 8, S. 129–213.

88 Schuller, *Compleat Conductor*, S. 89.

89 Weingartner, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, S. 56f.

90 Zur Textgeschichte vgl. Thomas Seedorf, Reflexionen eines Kapellmeisters. »Über das Dirigieren«, in: Obert u. Schmidt, *Im Mass der Moderne*, S. 147–161.

falls geistlose Formlosigkeit« zu bekämpfen, die er als ein mit Hans von Bülow beginnendes Missverständnis von Richard Wagners Aufforderung zu mehr »Beseelung des musikalischen Vortrags« begriff.⁹¹ Eine solche kritische Vehemenz war nach dem Ersten Weltkrieg verflogen, auch deshalb, weil der von Weingartner angeprangerte Exhibitionismus auf dem Podium in der nüchternen Nachkriegszeit zu verschwinden begann. Diesen Kampf bestritten die 1890er nicht mehr. Sie äußerten sich publizistisch oder in öffentlichen Vorträgen, die noch auf ihre Aufarbeitung warten,⁹² über ihre Profession, bündelten ihre Einsichten dann aber (mit den Ausnahmen Kleiber und Knappertsbusch) in Buchform. Hermann Scherchen veröffentlichte 1929 sein »Lehrbuch des Dirigierens«.⁹³ Fritz Busch begann um 1920 herum mit Aufzeichnungen über den Dirigentenberuf, die er 1940 während einer Schiffsreise ausarbeitete. Sie wurden erst 1961 aus dem Nachlass veröffentlicht und müssen gemeinsam mit seiner Autobiographie gelesen werden.⁹⁴ Sir Henry Wood hinterließ bei seinem Tod 1944 ein Buchmanuskript, das im folgenden Jahr unter dem Titel »About Conducting« veröffentlicht wurde. Bruno Walter schickte seiner 1947 in Stockholm veröffentlichten Autobiographie⁹⁵ ein Jahr später den kleinen Band »Von der Musik und vom Musizieren« nach, der ein langes Kapitel mit der Überschrift »Der Dirigent« enthält.⁹⁶ 1954 erschien von Charles Munch die literarisch ansprechendste all dieser Schriften, das Büchlein »Je suis chef d'orchestre«, das er auf Einladung eines Verlegers innerhalb der Serie »Mon Métier« geschrieben hatte.⁹⁷ Sir Adrian Boult äußerte sich mehrfach im Rundfunk über die Praxis des Dirigierens;⁹⁸ 1963 sammelte er seine Überlegungen unter dem Titel »Thoughts on Conducting«.⁹⁹

Die verschiedenen Texte wenden sich an unterschiedliche Adressatengruppen. Wood und Busch wollen dem angehenden Dirigenten erklären, auf welche Art von Berufspraxis er sich einlässt. Scherchen gibt auf 300 Seiten direkte Ratschläge für angehende Profis, durchsetzt mit Reflexionen grundsätzlichen Charakters. Boult hingegen, der als einziger der Autoren das Dirigieren seiner Zeitgenossen von Richard Strauss bis Bruno Walter kommentiert und dies in sehr generöser, von jeder Kapellmeisterrivalität freien Weise tut, wendet sich über das Medium Radio ausdrücklich an Hörer und Zuschauer aller Art,

91 Felix Weingartner, Über das Dirigieren, Leipzig 1913⁴, S. 37 (das 2. Zitat von W.).

92 Besonders im Falle Erich Kleibers könnte dies wichtige Resultate zeitigen.

93 Es wurde mehrfach nachgedruckt, zuletzt 2011 bei Schott in Mainz.

94 Busch, Der Dirigent; ders., Aus dem Leben eines Musikers.

95 Bruno Walter, Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken [1947], Frankfurt 1960. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Ryding u. Pechesky, Bruno Walter, S. 366.

96 Walter, Von der Musik, S. 94–176.

97 Munch, Je suis chef d'orchestre. Vgl. auch die kommentierte Auswahl von Briefen von und an Munch: Geneviève Honegger, Charles Munch. Un chef d'orchestre dans le siècle, Straßburg 1992.

98 Boult, Boult on Music, S. 123–150.

99 Vgl. auch die Autobiographie: Adrian Boult, My Own Trumpet, London 1974.

und Munch gelingt es elegant, Berufsmusiker, Amateure und nur weitläufig Interessierte auf ihre jeweiligen Kosten kommen zu lassen.

Obwohl die einzelnen Schriften unabhängig voneinander entstanden und durch sehr wenig Intertextualität miteinander verbunden sind, zeigen sie doch eine erstaunliche Ähnlichkeit. Zunächst einmal sind die Autoren sich einig in den Voraussetzungen, die ein Dirigent mitbringen muss: ein ausgezeichnetes, möglichst absolutes Gehör; sehr gute pianistische Fähigkeiten, insbesondere im Partiturspiel, die es ihm ermöglichen, selbst als Korrepetitor (oft die empfohlene Eingangsstufe einer Karriere) tätig zu sein; das Vermögen zum flüssigen Lesen einer Partitur und zum Verstehen struktureller Zusammenhänge von Harmonie, Polyphonie und Klangfarbe; zumindest Grundkenntnisse der Spielweise der meisten Instrumente, wenn nicht sogar eine Beherrschung zahlreicher Instrumente (für die etwa Fritz Busch und vor ihm Hans Richter berühmt waren); die Fähigkeit und Bereitschaft, das Stimmenmaterial einzurichten; Durchsetzungsfähigkeit gegenüber mitunter widerspenstigen Orchestermusikern, also die Fähigkeit, Disziplin zu wahren, auch wenn vom Dirigentenpodium aus nicht unbedingt Furcht und Schrecken verbreitet werden muss.

Die Ratgeber sind sich nicht ganz einig darüber, wie das ideale Verhältnis von Begabung und Fleiß auszusehen hat. Sie stimmen aber darin überein, dass die Führung eines Orchesters im Prinzip weitgehend, aber nicht ausschließlich eine Sache des Talents, also in ihren technischen Aspekten lehr- und lernbar ist. Erfahrung spielt dabei eine große Rolle, und es ist ein wiederkehrendes Motiv, dass man dankbar auf eigene Anfänge als junger Kapellmeister zurückblickt, die es mit sich brachten, in der Provinz Musik der unterschiedlichsten Art einzustudieren. So erinnerte sich Fritz Busch gerne an seine Tätigkeit als Kurkapellmeister in Bad Pyrmont, wo er Konzerte aus allen Bereichen des Repertoires zu dirigieren hatte.¹⁰⁰ Einige der Autoren, Sir Henry Wood an erster Stelle, gehen tief ins praktische Detail und besprechen Dinge wie Länge, Form und Material des Taktstocks,¹⁰¹ die Atemtechnik, die auch ein nicht singender Dirigent benötigt,¹⁰² sowie die Bequemlichkeit der dem Dirigenten zuträglichsten Kleidung: Wood rät zu schweißabsorbierender wollener Unterwäsche.¹⁰³ Sollte Georg Solti später vor den Verletzungen warnen, die leichtfertiges Hantieren mit dem Taktstock verursachen kann,¹⁰⁴ so rät Wood zur Vorsorge gegen verborgenere

100 Ebd., S. 75–88; ders., *Der Dirigent*, S. 10 f.

101 Henry Wood, *About Conducting*, London 1945, S. 65–72, der sogar die genauen Maße seines bevorzugten Korkgriffs mitteilt. Sir Adrian Boult empfiehlt die von dem pensionierten Wasserbauingenieur Colonel Porteous angefertigten Taktstöcke: *Thoughts on Conducting*, S. 4.

102 Ebd., S. 40 f.; so auch später Leonard Bernstein, zit. bei Galkin, *History of Orchestral Conducting*, S. 352.

103 Wood, *About Conducting*, S. 50.

104 Solti u. Sachs, *Solti über Solti*, S. 211 f.

Gefahren: »[...] never allow yourself to run the risk of chill by standing about in draughty corridors talking to people after a concert.«¹⁰⁵

Das allgemeine Selbstbild, das sich aus den Texten kristallisiert, ist weniger das einer kommandierenden Omnikompetenz als das einer Fülle von Verantwortung: für den Zustand des Orchesters im Allgemeinen, die Qualität einzelner Aufführungen, die effiziente Organisation des Orchester- bzw. Theaterbetriebs (»Zeit ist Geld«, sagt Fritz Busch),¹⁰⁶ vor allem für die Umsetzung der Intentionen des Komponisten – eine Verantwortung, die in einer permanenten Leitungsposition zunimmt und den regulären Chef vom durchreisenden Gastdirigenten unterscheidet. Insgesamt stehen den Freiheiten des Gestaltens die Zwänge der Pflicht gegenüber; Henry Wood spricht von »the infinite variety of a conductor's duties«,¹⁰⁷ eine Formulierung, der die meisten anderen Autoren wohl zugestimmt hätten. Fritz Busch, immerhin ein berühmter Opernchef, geht so weit, durch das »Geständnis begangener Irrtümer und Fehler« dem Nachwuchs die Furcht vor solchen Bürden nehmen zu wollen.¹⁰⁸

Keiner der 1890er entwickelte eine solch anspruchsvolle ästhetische Anthropologie (oder anthropologische Ästhetik), wie sie der 81-jährige Bruno Walter 1957 vorlegte, doch ist manche Übereinstimmung offensichtlich. Walter und die jüngeren Verfasser von Metierschriften sagen wenig über die Kommunikation des Dirigenten mit dem Publikum: Denn diese Kommunikation soll im Idealfall allein über das Hören der Musik erfolgen; der Dirigent kommuniziert direkt mit den Musikern, jedoch nur indirekt mit den Konzert- oder Theaterbesuchern. Allein Charles Munch gibt zu, dass der Dirigent sich auch um die Menschen hinter seinem Rücken und deren emotionale Bedürfnisse sorgen müsse: »l'hydre aux milles têtes qui se nomme le public«.¹⁰⁹

Dafür umkreist nicht nur Bruno Walter umso ausführlicher die Frage, was zwischen Dirigent und Orchester geschieht. Sie wird in allen Metierschriften diskutiert. Der ganz unschamanische Weingartner sieht die »Direktionsleistung« in »der suggestiven Macht, die der Dirigent über die Ausführenden auszuüben imstande ist«.¹¹⁰ Charles Munch, der vielleicht größte Charismatiker unter den 1890ern, spricht metaphorisch von »une véritable télépathie«, von »Funken«, »Fluidum« und einem »elektrischen Strom«.¹¹¹ Bruno Walter elaboriert sein altes Credo, der Dirigent müsse auf die »Seele« der Musizierenden »durch subtilere Methoden Einfluß nehmen, als durch den Befehl des Vorgesetzten, der die Seele des Gehorchenden lähmt«.¹¹² In »wohlwollender Ge-

105 Wood, *About Conducting*, S. 51.

106 Busch, *Der Dirigent*, S. 112, auch S. 113.

107 Wood, *About Conducting*, S. 53.

108 Busch, *Der Dirigent*, S. 8.

109 Munch, *Je suis chef d'orchestre*, S. 14, auch S. 9.

110 Weingartner, *Über das Dirigieren*, S. 57.

111 Munch, *Je suis chef d'orchestre*, S. 8, 82.

112 Walter, *Thema und Variationen*, S. 160.

sinnung«, einem Geist der »Selbstlosigkeit« und durch erzieherische statt kommandierende Einwirkung müsse sich das Wollen des Dirigenten in ein »Mitwollen« der singenden und spielenden Musiker umsetzen.¹¹³ Ganz ähnlich hatte Hermann Scherchen 1929 vom Orchestermusiker als »mitformendem Künstler, Kunstkollegen« gesprochen.¹¹⁴ Allerdings müssten nach Walters Auffassung Technik, eine nicht zum Selbstzweck degenerierende Präzision sowie »Ordnung« (davon spricht Walter lieber als von »Disziplin«) der Gefahr eines gut gemeinten »Dilettantismus« entgegensteuern.¹¹⁵ Der Anthroposoph Bruno Walter spricht nicht in allem für die um anderthalb Jahrzehnte jüngeren 1890er, teilt aber mit ihnen eine Skepsis sowohl gegenüber einer auf *maestri* angewandten Genieästhetik als auch gegen die Steigerung von Emotionen im Publikum durch ein exaltes Gebaren auf dem Podium. Walters Bewunderer Adrian Boult wendet sich mit britischem Sarkasmus gegen »the picturesque habit of walking about and miming the music like a ballet dancer«, ein Verhalten, das nur »the less sophisticated members of our audience« anspreche. Scherchen formuliert strenger: »Auch unterlasse man nach Möglichkeit jede nicht notwendige Beugung des Leibes.«¹¹⁶ Und Boult formuliert eine für die 1890er charakteristische anti-expressive Ethik (und Anthropologie) der Selbstkontrolle und der Mäßigung: »[...] it is only when he has complete control of himself that a conductor can hope to control other people.«¹¹⁷

Bruno Walters Diktum, nur »bei genügender handwerklicher Veranlagung und deren gründlicher Ausbildung« könne es der Künstler zu Meisterschaft bringen,¹¹⁸ hätten alle 1890er unterschrieben. Auch Fritz Buschs Mahnung, der Dirigent solle »Diener der Kunst« sein und »die eigene, so unwichtige Person« nicht in den Vordergrund stellen, und Munchs Feststellung, es sei die Rolle des Dirigenten, »de s'y faire remarquer le moins possible«, dürften unkontrovers gewesen sein.¹¹⁹ Walters Ideen über freundliche Mitarbeiterführung wurden, wenn auch weniger grundsätzlich formuliert, ebenfalls nahezu allgemein gebilligt, allerdings nicht bei dem als unerbittlicher Zuchtmeister bekannten Fritz Reiner, während der manchmal durchaus autoritäre Erich Kleiber es in Südamerika vielfach mit unerfahrenen und unzureichend geschulten Orchestern zu tun hatte, bei denen nur Nachsicht und Geduld zum Erfolg zu führen

113 Walter, *Von der Musik*, S. 132, 141, 145, 148.

114 Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, S. 21.

115 Walter, *Von der Musik*, S. 110 f., 139, 149

116 Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, S. 244. Charles Munch hingegen sah »un côté sportif dans la direction d'un orchestre« und empfahl regelmäßige Körperertüchtigung, mahnte aber auch, der Dirigent sei »ni un clown, ni un gymnaste«: *Je suis chef d'orchestre*, S. 41, 81.

117 Boult, *Thoughts on Conducting*, S. 2. Auch Munch, *Je suis chef d'orchestre*, S. 101 f., der dem vielbeschäftigten Dirigenten zu einer disziplinierten Lebensführung rät.

118 Walter, *Von der Musik*, S. 102.

119 Busch, *Der Dirigent*, S. 63; Munch, *Je suis chef d'orchestre*, S. 79.

vermochten. Bei Fritz Busch, dem NS-Gegner und – nach vielen Berichten – integrativen Orchesterleiter, überrascht, wie unbefangen er sogar noch in der Emigration die Rolle des Dirigenten als »Führerschaft« bestimmte und das Orchester als eine Einrichtung, bei der »eine Masse einem Führer unterstellt ist«;¹²⁰ Ausdrucksweisen im Einklang mit der »Massenpsychologie« des frühen 20. Jahrhunderts oder ein Vorgriff auf Elias Canettis differenziertere Analyse von 1960. Busch leitet aus einem solchen Sprachgebrauch aber keineswegs einen Freibrief für Tyrannei ab: »Das Orchester soll innere Achtung vor seinem Führer haben und soll seinen Wünschen mit Liebe nachkommen, niemals aber ängstlich oder nervös gemacht werden.«¹²¹

VI. Fazit

Bei der Kommunikation im »klassischen« Konzertsaal ist der Dirigent nach Auffassung beinahe aller Beteiligten die zentrale Figur. Er ist auch in der Öffentlichkeit neben einer winzigen Zahl von Gesangsstars der am meisten beachtete – und am höchsten bezahlte – Repräsentant der »ernsten« Kunstmusik. Dass dies so ist, versteht sich nicht von selbst und rechtfertigt es, sich über den Ort des Dirigenten in der westlichen Kultur Gedanken zu machen. Die Musikwissenschaft kann sich dem Thema interpretationsgeschichtlich nähern, die Musik- und allgemeine Kultursoziologie nach *self-fashioning* und der Zuschreibung von Bedeutungen an bestimmte Rollenträger im musikalischen »Feld« fragen. In längerfristiger Perspektive trifft man dabei auf eine kleine Zahl von Standardnarrativen: Professionalisierung des Orchesterwesens seit den chaotischen Uraufführungen beethovenscher Symphonien; Aufstieg und Fall des imperialen Pultvirtuosen mit dem Höhe- und Wendepunkt – je nach Geschmack – schon bei Mahler und Toscanini oder erst bei Karajan und Celibidache; Degeneration interpretatorischer Authentizität unter dem Zugriff der Kulturindustrie; Pluralisierung der Rollenverständnisse und Musizierstile im Zusammenhang mit historischer Aufführungspraxis und den Spezialanforderungen der Avantgarde.

Dieser Beitrag hat nicht versucht, unter solchen Narrativen eine Wahl zu treffen. Er hat an wenigen Beispielen auf eine Zwischengeneration der um 1890 herum geborenen und kurz vor dem Ersten Weltkrieg ins Berufsleben eingetretenen Dirigenten aufmerksam gemacht, die zwischen der Generation der typusbildenden Heroen von Arthur Nikisch bis Wilhelm Furtwängler auf der einen und den glamourösen Medienstars der Zeit nach 1945, den Karajans, Soltis und Bernsteins, angesiedelt ist. Diese stärker als jede andere von den Schrecklichkeiten des 20. Jahrhunderts gezeichnete Generation fällt unter

120 Busch, *Der Dirigent*, S. 86.

121 Ebd., S. 119.

anderem auf durch einen Gestus besonders stark ausgeprägter »Sachlichkeit« im persönlichen Habitus und in den – dies konnte freilich kein Thema unseres Kapitels sein – musikalischen Darstellungsweisen. Auch zeigt sie ein ungewöhnliches Bedürfnis, das eigene berufliche Tun zu entmystifizieren und dem Publikum in literarischer Kommunikation die »Geheimnisse« des Dirigierens so rational wie möglich zu erläutern. Die »Metierschriften«, die diesem Zweck dienen, dokumentieren eine Veralltäglicung der Orchesterpraxis und verdienen mit dem allmählichen Verblässen eines übersteigerten *maestro myth* neues Interesse.