

# Beruf Dirigent

Bearbeitet von  
Ralf Weikert

1. Auflage 2017. Buch. 189 S. Hardcover  
ISBN 978 3 205 20530 2  
Format (B x L): 13,5 x 21 cm  
Gewicht: 377 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikgattungen > Opernmusik](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

**beck-shop.de**  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



böhlau

**Beruf**  
*Dirigent*

Ralf Weikert

**böhlau**

Beruf  
*Dirigent*  
Ralf Weikert



2017

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: © Olli Rust, Zürich

© 2017 by Böhlau Verlag GesmbH & Co.KG, Wien Köln Weimar  
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, [www.boehlau-verlag.com](http://www.boehlau-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig.

Korrekturat: Katharina Krones, Wien  
Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln  
Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien  
Druck und Bindung: CPI Moravia Books, Pohorlice  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-20530-2

# Inhalt

VORWORT	9
1 AUSBILDUNG UND TÄTIGKEIT	11
Voraussetzungen	11
Ausbildung	14
„Kapellmeister“	16
Erfahrung und Tradition	20
II ANNÄHERUNG AN EINE PARTITUR	25
Annäherungen	25
Form und Tempo	30
Takt und Relation	35
Integrität der Partitur	41
Artikulation und Dynamik	46
Detailfestlegungen in der Probenarbeit	54
III OPER UND KONZERT DIRIGIEREN	57
Opernhaus und Konzertsaal	57
Technik	63
Selbstverständnisse	68
IV STIMMEN UND INSTRUMENTE	73
Vorbild Stimme	73
Cantabile und Belcanto	78
Ensemble	83
V RÄUME UND BESETZUNG	87
Konzertsaal	87

Aufstellung und Besetzung	92
Dynamik	96
Auswendigdirigieren	98
<b>VI GESCHICHTE UND GEGENWART</b>	<b>109</b>
Dirigent heute	109
Repertoire	114
Spezialisierung	116
<b>VII PROBE UND AUFFÜHRUNG</b>	<b>119</b>
Vorbereitung	119
Unwägbarkeiten	126
Regie	128
<b>VIII BELCANTO UND VERDI</b>	<b>133</b>
Italienische Traditionen	133
Donizetti	135
Verdi	140
<b>IX WAGNER UND STRAUSS</b>	<b>145</b>
Das Wagner-Orchester	145
Philologie	148
Nervenktrapunkt	152
<b>X MOZART</b>	<b>159</b>
Mozart in der Tradition	159
Nutzen der Philologie	161
Figaro	164
Sprache und Rezitativ	166
<b>NACHWORT</b>	<b>175</b>
<b>ANMERKUNGEN</b>	<b>177</b>

LEBENS DATEN	179
DISCOGRAPHIE	181
VIDEO-PRODUKTIONEN	184
BILDNACHWEIS	185
PERSONENREGISTER	187



## Vorwort

Nach einer jahrzehntelangen Karriere als Dirigent in aller Welt ist es mir ein Bedürfnis, etwas von meinen beruflichen Erfahrungen, Erlebnissen und Erinnerungen an musikinteressierte Menschen weiterzugeben. Dieses kleine Buch soll jungen angehenden Dirigenten und Musikern<sup>1</sup> Einsichten in diesen vielleicht „schönsten Beruf“ vermitteln sowie praktische Ratschläge zu vielen musikalischen und interpretatorischen Themen und Problemen geben. Aber auch Konzert- und Opernbesucher könnten hier Aufschlüsse darüber finden, wie wir Dirigenten mit Musik umgehen und was uns in unserem erlebnisreichen Berufsleben in aller Welt widerfährt. Was bedeutet für uns die Beschäftigung mit den verschiedenen Stilen durch die Jahrhunderte und welche Konsequenz ziehen wir daraus für unsere Arbeit? Erinnerungen, Erfahrungen, aber auch kuriose Begegnungen mit zahllosen berühmten Musikern werden im Buch ebenso wiedergegeben wie Überlegungen zur Musik einzelner Komponisten aus den verschiedenen Jahrhunderten. Er ist eine Annäherung an die Musik – und an das, was wir Dirigenten „Interpretation“ nennen.

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. Alois Koch für die Idee zu diesem Buch, Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken für seinen Rat und seine tatkräftige Unterstützung, Frau Julia Beenken vom Böhlau Verlag, sowie Herrn Paul Suter für seine Hilfe bei der Beschaffung des Fotomaterials.

Ralf Weikert

# I Ausbildung und Tätigkeit

## VORAUSSETZUNGEN

**D**irigieren ist ein Erfahrungsberuf – und doch nicht nur. Er bedarf sehr bestimmter Voraussetzungen. Wer dirigieren will, sollte zunächst vier wichtige Dinge mitbringen: Begabung, Bildung, Verstand und Geschmack. Ich will diese vielleicht etwas altmodisch erscheinenden Schlagworte etwas genauer erläutern. Nicht jeder kann Dirigent werden, zur Begabung gehören daher eine umfassende Musikalität sowie ein blendendes Gehör. Es muss kein absolutes Gehör sein, im Gegenteil, ein solches kann auch hinderlich werden, etwa bei dem Gebrauch unterschiedlicher Stimmungen, wie sie im Bereich der ‚Alten Musik‘ inzwischen ja zum Alltag gehören.<sup>2</sup> Aber der angehende Dirigent sollte eben eine ebenso feinsinnige wie unbestechliche Wahrnehmung besitzen, denn nur sie ermöglicht die spätere Tätigkeit, in der man gleichzeitig auf Gehörtes reagiert sowie auf zu Hörendes vorbereitet. Zu diesen Voraussetzungen gehört aber auch eine umfassende Allgemeinbildung, zumal ein Dirigent hat stets mit sehr verschiedenen Dingen zu tun, mit Bildern, mit Architektur, immer wieder und vor allem aber mit verschiedenen Texten aller Art, in Opern, Oratorien, Kantaten, Liedern. Literarische Bildung ist daher ebenso wichtig wie eine umfassende historische Kenntnis, denn nach wie vor bildet der Umgang mit der Vergangenheit (oder sehr verschiedenen Vergangenheiten) ein Hauptbetätigungsfeld. Nur, wer in der Lage ist, mit diesen verschiedenen Vergangenheiten differenziert umzugehen, ist auch

in der Lage, sich verantwortungsvoll mit Musik auseinanderzusetzen. Mit ‚Bildung‘ ist im Besonderen aber eine umfassende musikalische Bildung gemeint. Sie beinhaltet zunächst das, was man erlernen kann, also das Handwerkliche. Die souveräne Kenntnis von Harmonielehre und Kontrapunkt ist dabei ebenso erforderlich wie ein profundes musikgeschichtliches Wissen. Dies schließt natürlich auch das ein, was man früher etwas unbeholfen ‚Stilkunde‘ nannte, also die Vertrautheit mit verschiedenen musikalischen Idiomen aus verschiedenen Zeiten und Regionen – sowie ihren historischen Hintergründen. Alles dies muss erlernt und erarbeitet werden und dieser Prozess ist selbstverständlich nie abgeschlossen. Wer immer alles ‚weiß‘ oder gleich ‚besser weiß‘, der wird kein verantwortungsvoller Interpret. Und Dirigieren ist immer Interpretation, aber Interpretation ist, allemal wenn sie Musik der Vergangenheit gewidmet ist, ohne genaues Wissen nicht möglich, ja sie wäre vollkommen sinnlos.

Zur musikalischen Bildung gehört aber auch der genaue Einblick in die Wirklichkeit eines Klangkörpers, wie es ein Orchester nun einmal ist. Und auch dies ist Wissen, das erworben werden muss. Natürlich sollte man Klavier spielen können, das ist in der Oper sogar ganz unerlässlich – und zumindest in Europa gehen fast alle Dirigentenlaufbahnen nach wie vor von der Tätigkeit in der Oper aus. Es empfiehlt sich aber auch die Vertrautheit mit wenigstens einem Streich- und einem Blasinstrument. Es geht dabei nicht nur um unterschiedliche Techniken, denn das Streichen einer Violine ist natürlich etwas anderes als das Blasen einer Klarinette, und man muss wissen, warum ein *sforzato* auf einem Violoncello anders ‚funktioniert‘ als auf einer Oboe. Es geht dabei vielmehr um ein Gefühl für Zeit, für Atem, für den damit verbundenen Ton, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Überhaupt ist ‚Atmen‘ etwas ganz

Zentrales, weswegen für das Dirigieren eine Vertrautheit mit dem Gesang ebenfalls unerlässlich ist. Solche Erfahrungen kann man auf ganz unterschiedliche Weise sammeln, als Solist, im Ensemble oder im Chor – aber man sollte auf sie zurückgreifen können. Es ist dazu hilfreich, weitere Instrumente nicht nur passiv zu kennen, also eine Pauke oder eine Harfe wenigstens in den Grundzügen der Technik zu verstehen. Es gibt berühmte Fälle wie Fritz Busch, in denen ein Dirigent die Vertrautheit im Grunde mit allen Orchesterinstrumenten bewiesen hat, eine ähnliche Fähigkeit besaß auch der dirigierende Komponist Paul Hindemith. Aber dies ist am Ende nicht so wichtig wie das Grundsätzliche, also das genaue Wissen, wie die Instrumente funktionieren, was man ihnen abverlangen kann – und welche Rolle in alledem die menschliche Stimme spielt.

Über musikalischen Verstand, die dritte Voraussetzung, zu sprechen, ist natürlich heikel. Aber in diesem Falle ist damit eine klare analytische Begabung gemeint, also das Vermögen, auch eine komplexe Partitur ordnend ‚in den Griff‘ zu bekommen. Ein Werk wie das *Lied von der Erde* kann man einfach nicht vom Blatt dirigieren, es wäre nicht nur für die beteiligten Musiker eine Zumutung, sondern eine Respekt- und Gedankenlosigkeit gegenüber der Partitur. Solche Analysen sind nicht einfach Selbstzweck. Eine Partitur will ‚gelernt‘ werden, und Lernen kann man sie nur, wenn man ihre formale Architektur verstanden hat. Dies spiegelt sich unmittelbar in der Probenarbeit, bei der es ja, aus den verschiedensten Motiven heraus, einen Zeitplan geben muss. Ein solcher ‚innerer‘ Zeitplan kann äußerlich nur funktionieren, wenn man schon im Voraus festlegen kann, was wieviel Zeit beanspruchen wird. Und damit verbunden ist die vielleicht schwierigste, weil unklarste Voraussetzung, also das, was ich als ‚Geschmack‘ bezeichnen

möchte. Natürlich ist ‚Geschmack‘ eine historisch kompliziert gewachsene, großen Veränderungen unterliegende Kategorie. Ich meine damit jedoch, ganz pragmatisch, den geschulten Sinn für sehr unterschiedliche historische Gegebenheiten. Das gegenwärtige Musikleben besteht nicht nur zu weiten Teilen aus Vergangenenem, sondern aus einem ganz ungewöhnlich großen Zeitraum. Dies erfordert enormes Wissen, aber auch ein feines Sensorium und eine große, umfassende Sensibilität. Ich erinnere mich an eine Erfahrung in New York, wo ich 1988 den *Giulio Cesare* an der City Opera dirigiert habe – und eine erbitterte Auseinandersetzung um die Ausführung des Continuos, für den man nur ein Cembalo vorgesehen hatte, führen musste. Die Ausführungspraktiken des ‚basso continuo‘ haben sich in den letzten dreißig Jahren vollständig verändert,<sup>3</sup> und damit allerdings ist die erwartete Flexibilität viel größer geworden. Es geht beim Dirigieren nicht um ein früh entwickeltes Spezialistentum, denn jede Periode macht erst die nächste verständlich – und es ist die Aufgabe des Interpreten, sich für eine solche Vielfalt flexibel zu halten.

## AUSBILDUNG

Oft wird gesagt, jemand sei zum Dirigenten geboren (und jemand nicht). Ich bin jedoch ganz anderer Ansicht. Man kann vieles, ja fast alles in diesem Beruf lernen – und man kann es sich gar nicht anders als durch dieses ‚Lernen‘ aneignen. Natürlich besteht das Dirigieren zu einem großen Teil aus Technik, aber diese Technik ist eben vermittelbar – und soll auch vermittelt werden. Ich selbst hatte in Hans Swarowsky einen Lehrer, der von diesem Technischen gar nicht so explizit sprach, der es aber doch unentwegt vermittelte. Um ein Beispiel zu

nennen: Swarowsky unterschied acht verschiedene Fermaten-Typen, nicht aus wilder Klassifizierungswut, sondern weil jede eine andere Form der technischen Umsetzung verlangt.<sup>4</sup> Dabei sind Fermaten sozusagen die Stolpersteine für jeden ungeübten Dirigenten. Der Fluss der Musik wird vorbereitet oder abrupt unterbrochen und verlangt ein so klares ‚schlagtechnisches‘ Eingreifen, dass das ganze Orchester unmissverständlich versteht, welche Art von Fermate zur Ausführung gelangen soll. Dies ist nur ein kleines Beispiel von erlernbarer Technik. Eine differenzierte Aneignung vieler schlagtechnischer ‚Tricks‘ hat dazu geführt, dass mir das ‚Technische‘ des Dirigierens nie Probleme bereitet hat. Ich habe dies aber nicht mitgebracht, sondern eben gelernt. Wie kann es möglich sein, dass sich ein guter Dirigent vor ein ihm völlig unbekanntes Orchester stellen und, ohne auch nur ein Wort zu sagen, eine halbwegs passable Probe zustande bringen kann? Das ist eben nicht nur der Persönlichkeit zu verdanken, die er mitbringt, sondern vor allem seiner genauen, souveränen technischen Kenntnis.

Dirigieren ist, wie Richard Strauss sagte, permanentes Auftakt-dirigieren, man muss über eine klare Vorstellung von dem verfügen, was man hören will. Natürlich sollte sich dies verknüpfen mit dem Wissen um spezielle Probleme, um die Wirklichkeit bestimmter Aspekte. Es nützt nichts, den Einsatz zu Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Ouvertüre zu geben, ohne sich darüber im Klaren zu sein, dass es sich um einen reinen Holzbläser-Beginn im *piano* handelt: Er bedarf der Vorbereitung durch den richtigen ‚Atem‘, und dies sieht anders aus als bei einem Streicher- und noch mehr bei einem Blechbläser-einsatz. Orchestermusiker sind hochqualifiziert; sie erkennen nicht nur sehr schnell, ob ein Dirigent eine genaue Vorstellung von den Partituren hat, sondern auch, ob diese seine Vorstel-

lung mit den Gegebenheiten und Möglichkeiten der Instrumente übereinstimmt. Ein Dirigent muss stets auf drei Ebenen handeln: Er muss vor dem Erklären genau wissen, was kommen soll; er muss während des Klingens unmittelbar agieren – und er muss reagieren auf das, was soeben erklingen ist. Das ist gekoppelt an die Möglichkeiten der Körpersprache, vor allem der Hände und Arme. Vielleicht ist dies ein Aspekt, den man tatsächlich nur begrenzt erlernen kann. Die Körpersprache kann sich verändern, man kann sie schulen, man kann sie formen; jemand, der mit ihr jedoch elementare Schwierigkeiten hat, wird diese beim Dirigieren nie überwinden. Natürlich ist körperliche Exzentrik leicht auf dem Podium herzustellen, aber in der Regel ist sie ganz kontraproduktiv – sieht man von so phänomenalen Begabungen wie Leonard Bernstein ab. Dort war der überbordende, gleichwohl in hohem Maß kontrollierte Körpereinsatz offenbar Teil seiner Auffassung. Aber gerade dieser Aspekt muss ebenfalls erlernt werden. Die Kontrolle über die eigene Persönlichkeit und die eigene Körperlichkeit sind wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Willkür ist, auch in dieser Hinsicht, der Tod der künstlerischen Arbeit – und am Ende bedeutet sie den Untergang der Partitur. Die Verantwortlichkeit ihr gegenüber ist und bleibt aber der zentrale Angelpunkt aller dirigentischen Tätigkeit.

### „KAPELLMEISTER“

Es ist in den letzten Jahren immer wieder von den Möglichkeiten der Dirigenten-Karriere gesprochen worden, vom Segen und Fluch der traditionellen Kapellmeister-Laufbahn. Nach wie vor ist es jedoch so, dass in Europa dirigentische Karrieren am Theater beginnen, als Repetitor. Dieser Weg erweist

sich noch immer als ein Regelfall: vom Solo-Repetitor, zu dem man oft durch ein Probespiel direkt nach dem Studium gelangt, zum Assistenten bei Proben. Dort ist man einige Jahre mit dem regelrechten ‚Fressen‘ von Klavierauszügen beschäftigt, mit dem man sich doch auch ein erstes (allerdings noch bescheidenes) Repertoire aufbauen kann. Beim Assistieren schaut man dem Chef bei der Arbeit mit dem Orchester und den Sängern zu, es kommen Bühnendienste (wie Fernorchester etc.) – und wenn man Glück hat und alles gut gelingt, werden einem schon bald größere Aufgaben anvertraut, mal Singspiele, in einem Dreispartenbetrieb vielleicht auch einmal die Schauspielmusik (gegebenenfalls sogar deren Komposition), Kinderkonzerte – und dann auch das Nachdirigieren von ‚einfachen‘ Werken. Das ist natürlich relativ zu sehen, denn was ist schon ‚einfach‘ in der Musik?

Warum sollte man ‚fremde‘ Aufführungen nachdirigieren? Warum sollte es sinnvoll sein, seine eigene Persönlichkeit so weit zurückzunehmen? Warum sollte man sich einfach reduzieren auf ein mechanisches Rad im Getriebe? Dieses Durchlaufen der verschiedenen Stufenleitern des Musiktheaterbetriebes hat den Vorzug, dass man sich auf jeder einzelnen Stufe zusätzliche Fähigkeiten und Kenntnisse aneignet. Um nur einige zu nennen gehören dazu: die Fähigkeit zur Improvisation, die Arbeit mit dem Chor, die Einschätzung von Klangverzögerungen durch die größere Entfernung bei Hinterbühneneinsätzen, das Organisieren ganzer Probenabläufe, das Erarbeiten von Werken in geteilten Gruppenproben bei schwierigen unbekanntem Stücken, das Einrichten von Orchesterstimmen nach den Angaben des Dirigenten, etc.

Wenn aber all dies zur Zufriedenheit verläuft, dann werden die Aufgaben langsam größer, dann geht es um die ersehnten ersten selbständigen Einstudierungen. Jetzt muss man Farbe



bekennen und beweisen, dass all die vorangegangene mühsame Zeit des Lernens sich gelohnt hat und nicht umsonst war.

Der Theaterbetrieb verlangt einem stets, vor allem als verantwortlichem Dirigenten, die volle Flexibilität ab, und diese Flexibilität ist einem nicht mitgegeben, sie muss hart erarbeitet werden. Sie ‚entsteht‘ nicht einfach, sondern ist Ergebnis eines Prozesses. Ich erinnere mich an eine schöne Anekdote von Carlos Kleiber. Früher, vor den Zeiten der Übertragung des Dirigenten auf Monitore hinter der Bühne, gab es am Dirigentenpult eine eigenwillige Tastatur mit dem noch eigenwilligeren Namen ‚Taktograph‘. Mit dessen Hilfe konnte man die Bühnenmusik mittels Leuchtziffern hinter der Bühne koordinieren. Kleiber bekam in seiner allerersten Zeit am Salzburger Landestheater einmal damit Probleme. Auf die Kritik des Intendanten, er habe zwar dirigiert, aber den Taktographen an den notwendigen Stellen nicht betätigt, antwortete er: „Ja, wenn ich das beides zusammen könnte, dann wäre ich nicht mehr in Salzburg.“

Zur Flexibilität gehört die Vertrautheit mit dem Repertoire, natürlich oftmals der Operette, die in den letzten Jahren ja eine unerwartete Renaissance erlebt hat. Die Operette ist jedoch besonders interessant, weil sie auf extrem instabilen Materialien basiert. Normalerweise gibt es, sieht man von spezialisierten Häusern wie der Wiener Volksoper ab, nicht einmal verfügbare Partituren. Sie muss also auch heute noch oftmals aus Klavierauszügen dirigiert werden, in denen die Instrumentierung ganz klein in Worten angegeben ist. Dies schärft aber ganz ungemein die eigenen Fähigkeiten, auf alles das zu reagieren, was vor, auf und hinter der Bühne geschieht; ja es schafft eigentlich erst die Voraussetzungen dafür. Gerade dies ist eine der Hauptherausforderungen des Theaters (und damit der Musikpraxis insgesamt): zu reagieren auf das, was

gleichzeitig im Orchester und auf der Bühne geschieht. Diese auf den Augenblick gerichtete Tätigkeit bedarf aber der großen Erfahrung und Routine. Und selbst hier kann man noch in Verlegenheit kommen. Ich erinnere mich an Aufführungen mit dem wunderbaren Tenor Neil Shicoff, in denen er, schon während der Proben, hohe Töne grundsätzlich zu lange gehalten hat. Meinem vorsichtigen Einwand, so könne ich ihn mit dem Orchester nicht begleiten, begegnete er mit den entwaffnenden Worten: „Oh, please don't let me schlepp“. Dirigieren ist also auch in dieser Hinsicht ein Erfahrungsberuf, den man daher möglichst früh beginnen sollte. Wenn man direkt nach dem Studium, mit Anfang bis spätestens Mitte 20 damit beginnt, hat man dafür auch Zeit genug. Nur der große, stets wachsende Erfahrungsraum garantiert, dass ein so sensibler und komplexer Betrieb wie der eines Opernhauses tatsächlich weitgehend ‚unfallfrei‘ verlaufen kann.

In Europa war und ist dieser Einstieg über die Kapellmeisterlaufbahn – wie schon erwähnt – also immer noch vorherrschend. Natürlich gab und gibt es auch prominente ‚Quereinsteiger‘, die vom Orchesterinstrument herkommen, etwa Toscanini, der als Cellist begonnen hat, oder Zubin Mehta, der Kontrabass studiert hatte. Doch ist dies eher die Ausnahme. In den USA zum Beispiel verhält es sich jedoch ganz anders. Dort gibt es zwar eine große Zahl bedeutender Orchester, aber vergleichsweise wenige ständig bespielte Opernhäuser. Dort sind also schon die Möglichkeiten, eine Karriere über die harte Schule des Opernkapellmeisters zu starten, eng begrenzt. So bleibt jungen Musikern nur der Weg, über die geringe Zahl der begehrten Assistenten-Stellen an den Orchestern in das Metier des Dirigenten einzusteigen.

Ich glaube allerdings, dass das Kapellmeister-Modell auch heute noch tragfähig, ja im Grunde notwendig ist. Es ist schlech-

terdings unmöglich, ein so schwieriges Werk wie das *Vorspiel* aus *Ariadne auf Naxos* angemessen zu dirigieren, wenn man es nicht selbst einmal repetiert hat. Wenn man sich relativ jung auf diesen Weg begibt, dann gibt es immer auch erfahrene ältere Kollegen, von denen man profitieren und lernen kann. Dies ist ein Prozess, der nie abgeschlossen wird, aber der einmal eingeleitet werden muss. Und erst dann ist er produktiv. Ich erinnere mich zum Beispiel an eine *Rosenkavalier*-Aufführung an der Wiener Staatsoper, bei der ich das höllisch schwere Vorspiel zum dritten Aufzug mit Rücksicht auf das Orchester im Tempo zurückgenommen habe. Der Stimmführer der Bratschen meinte hinterher zu mir, es sei für das Orchester einfacher, wenn ich solche vermeintliche Rücksicht gerade nicht nehmen würde. Manchmal ist ein schnelleres Tempo für die Musiker leichter als ein langsames.

## ERFAHRUNG UND TRADITION

Weil Dirigieren eine so eigenwillige Mischung aus Erlerntem und Erfahrenem ist, kann man einen paradoxen Grundsatz festhalten: Dirigieren entwickelt man durch das Dirigieren. Dies ist zugleich ein weiteres Argument für den Kapellmeister-Weg, denn er gewährt am Anfang auch einen geschützten Raum. Aber grundsätzlich kann man sagen, dass man die dirigentische Technik im umfassenden Sinne mit jeder einzelnen Aufführung verfeinert. Bei jeder Probe lernt man dazu, und die Bereitschaft zum Lernen ist eine Hauptvoraussetzung. Damit setzt sich diese Tätigkeit von selbst in eine bestimmte Tradition, und deswegen hat Tradition im wohlverstandenen Sinne etwas mit ‚Stil‘ zu tun. So wie die gesprochene Sprache sich durch die Jahrhunderte verändert, in einem hoch dyna-

mischen Prozess, so geschieht dies auch mit der komponierten Musik. Sie bleibt ja nicht ‚gleich‘, zumal die Aufführung selbst ja stets ein unwiederholbarer, einzigartiger Vorgang ist. Das von Alfred Roller überlieferte, berühmt gewordene Wort von Gustav Mahler legt davon Zeugnis ab: „Was Ihr Theaterleute Eure Tradition nennt, das ist Eure Bequemlichkeit und Schlamperei.“<sup>5</sup> Es geht ja nicht um die Tradition an sich, sondern um, wie es Roller nennt, „das bequeme Schema“, den „Ariadnefaden der Routine“. Es geht also nicht um die Tradition selbst, sondern darum, dass falsch verstandene Tradition zur Entschuldigung wird.

Tradition im Sinne von ‚Stil‘ bedeutet gewissenhafte Rückversicherung bei den Gegebenheiten, bezogen auf die jeweilige Periode ihrer Entstehung. Musikalische Zeichen und Anweisungen sowie Tempobegriffe verändern sich im Laufe der Epochen. Viel von dem Wissen darüber ist verloren gegangen, vieles ist verfälscht überliefert. Was hat die aufgeschriebene Musik in ihrer jeweiligen Zeit bedeutet? Im umfassenden Sinn: Was hat sie bedeutet für den Komponisten, den Musiker und den Hörer? Es gab ungeschriebene Gesetze, die jeder Musiker kannte und die daher nicht in unserem Sinne im Notenbild ersichtlich gemacht sind. Die Überlieferung hat durch die Jahrhunderte sehr oft Selbstverständlichkeiten in Vergessenheit geraten lassen. Solche Selbstverständlichkeiten können aber in späteren Epochen ganz etwas anderes bedeuten. Ich erwähne hier nur das Vibrato, die Appoggiaturen<sup>6</sup>, die Verzierungen im Belcanto, die vielen graphischen Zeichen für Veränderungen wie Keil, Punkt, Marcato, Tenuto-Strich über den Noten oder anderes. Ein Keil bei Haydn ist eben etwas anderes als ein Keil bei Schubert. In der Musik der Klassik etwa werden bestimmte Selbstverständlichkeiten nicht notiert. Aber wie gehen wir heute mit solchen Selbstverständlichkeiten angemessen um?

Die Partitur, die ja so etwas wie die Bibel für den Dirigenten sein soll (und deswegen ist Dirigieren immer auch ‚Bibelauslegung‘), lässt sich sinnvoll nur dann lesen, wenn man weiß, was die Komponisten in ihrer Zeit aufgeschrieben haben – und was nicht, was also im ‚Stil‘ einer Epoche als Allgemeingut für Musiker gegolten hat. Was Bach zu seiner Zeit aufgeschrieben hat, ist natürlich weit von dem entfernt, wie Mozart und Haydn, Verdi und Wagner oder die Komponisten der 2. Wiener Schule, wie Schönberg und Berg, ihre Werke aufgeschrieben haben. Und trotzdem liegen alle diese Werke heute oftmals in der Zuständigkeit eines einzigen Dirigenten (und eines einzigen Orchesters), der sich eben Händel, Beethoven oder Webern gleichermaßen angemessen annähern soll. Um all dies zu erkennen, ist sehr viel Wissen erforderlich – und die lebenslange Neugier, dieses Wissen zu erweitern.

Tradition in einem solchen Sinne verpflichtet den Interpreten zur Demut. Als Nichtschöpfer sollten Dirigenten nicht Nachschöpfer, sondern Diener des Schöpfers sein. Hier weiß ich mich der Haltung meines Lehrers Swarowsky verpflichtet, der sich seinerseits auf Richard Strauss berufen hat – und Strauss wiederum auf Hans von Bülow, das „Vorbild aller leuchtenden Tugenden des reproduzierenden Künstlers“.<sup>7</sup> Der legendäre österreichisch-amerikanische Dirigent Erich Leinsdorf hat sich mit der Problematik des Missverständnisses, welche dem Begriff des Interpretierens innewohnt, auseinandergesetzt – und seinem sehr interessanten Buch den bezeichnenden Titel *The Composer's Advocat* gegeben.<sup>8</sup> Seiner Meinung nach sollten Dirigenten die Anwälte des Komponisten sein, also ausschließlich deren Sache vertreten, gewissermaßen vor dem Gericht des Publikums. Swarowsky fasste diesen Grundgedanken in folgende Worte:

Überkompensation mache ich auf meine Kosten und nicht auf die eines anderen. Das könnte man als Leistung ignorieren, wenn man nicht wüsste, um wie viel schwerer es ist, fremden Geist zu einem ihm adäquaten Leben zu bringen, anstatt ihn mit Eigenpersönlichkeit, mit eigenem Temperament, das uns zwanglos zur Hand ist, zu überfremden.<sup>9</sup>

Der Interpret als der ‚Advokat‘ in diesem Sinne ist also derjenige, der nicht *zwischen* den Zeilen der Partitur liest – sondern *in* den Zeilen, wie Swarowsky es formulierte. Und dies ist schwierig genug. Das ‚natürliche Musizieren‘ ist eine Chimäre, weil es in kunstvoller Musik keine naive Natur geben kann – und die Berufung darauf oft in die Irre geht. Michael Gielen meinte einmal, dass das ‚natürliche Musizieren‘ deswegen nicht weit entfernt sei von hirnlosem Musizieren. Er hat wohl recht damit, denn das ‚Natürliche‘ wäre dann nichts anderes als die von Mahler attackierte Bequemlichkeit und Schlamperei, der bequeme Vorwand, nicht stets neu nachdenken zu müssen. Die Erfahrung des Dirigenten hingegen beruht am Ende auch darauf, mit den unterschiedlichsten Traditionen umgehen zu lernen, um vor diesem Hintergrund aus den Partituren Musik zu machen. Es ist dann Musik für den Augenblick, für die Gegenwart, für die Hörer von heute – aber getragen von hohem Verantwortungsbewusstsein dafür, dass es sich bei den Partituren um Zeugnisse der Vergangenheit handelt. Tradition und Erfahrung bedingen sich gegenseitig, und dieser Prozess kann nie zum Abschluss kommen.

## II Annäherung an eine Partitur

### ANNÄHERUNGEN

**D**er Dirigent als Anwalt der Partitur kann sich seinem Gegenstand nicht neutral nähern. Er kann aber auch nicht verbergen oder vergessen machen, dass er ein Mensch der Gegenwart ist – fünfzig, zweihundert oder vierhundert Jahre später handelnd als der Komponist. Er kann zudem auch nicht so tun, als spiele dieser Abstand keine oder nur eine ganz unbedeutende Rolle. Natürlich, Musik erklingt im Augenblick, und dieser Augenblick ist unwiederholbar. Doch die Grundlage der Aufführung beansprucht Dauer und Beständigkeit, weit über diesen Augenblick hinaus. Man kann, wenn man Musik aufführen will, diese Spannung nicht auflösen, man kann sie aber auch nicht leugnen. Man muss sie also berücksichtigen, man muss sie miteinbeziehen – und dies betrifft eben jede Annäherung an eine Partitur, sei sie nun von Mozart, Mahler oder Henze.

Viele junge Kolleginnen und Kollegen lernen ein Werk anhand von Tonaufnahmen kennen, sie sind in der überbordenden Fülle von CDs und der im Internet angebotenen Musik selbst von den entlegensten Stücken vorhanden. Ich habe vor etlichen Jahren einmal eine Aufnahme von Eugen d'Alberts *Die toten Augen* produziert, eine wahre Rarität, von der es damals natürlich keinerlei Tonträger gab. Ich musste also in wochenlanger Arbeit an der Partitur mir eine klare Vorstellung von dem Werk erarbeiten. Es ist heute jedoch selbst in solchen Fällen nicht schwierig, Vergleiche und sogar szenische

Produktionen im Internet aufzurufen. Also ist es kein Problem, von einem Werk einen klanglichen Eindruck zu bekommen. Ein ‚Kennenlernen‘ ist dies allerdings nicht. Denn wenn ein junger Dirigent zu einem Tonträger greift, so wird das Ergebnis seiner eigenen Interpretation davon abhängen, welche Aufnahme derjenige gerade erwischt. Die eigene ‚Auffassung‘ wird unwillkürlich oder sogar willkürlich davon beeinträchtigt sein. Diesen Weg sollte man jedoch vermeiden. Der Weg zur Quelle, also zur Partitur, so wie sie der Komponist niedergeschrieben hat, ist unersetzbar. Und erst, wenn man mit dem, was man in der Partitur findet, sicher umgehen kann, kann man sich eventuell Aufnahmen anhören. Denn dann hört man diese kritisch und hat von vornherein den richtigen Abstand zu dem gewonnen, was man dirigieren will.

Nochmals: Der Dirigent als Interpret eines fremden Willens, der sich in der Partitur manifestiert, agiert nicht im luftleeren Raum. So falsch es ist, sich über eine Aufnahme an die Partitur anzunähern, so falsch ist es, die anderen Interpretationen, die es ja gibt, nicht zur Kenntnis nehmen zu wollen. Auch sie sind ja ein Teil der Geschichte geworden, und es kann hilfreich sein, sich wenigstens mit den bedeutendsten von ihnen kritisch auseinanderzusetzen. Es ist dies ein ähnlicher Dialog wie das direkte Gespräch mit Kollegen. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Carlos Kleiber, als wir zufällig nebeneinander bei der Generalprobe zum *Don Giovanni* in der Metropolitan Opera saßen. Kurz vor Beginn fragte er, der in New York war, um Giuseppe Verdis *Otello* zu dirigieren, mich, was ich denn am Haus dirigieren würde, und ich antwortete, es sei die *Bohème*. Und dann setzte er die Frage hinzu, wie ich denn eine bestimmte Stelle genau machen würde. Meine verwirrte Entgegnung, doch hoffentlich so, wie es in der Partitur stehen würde, konterte er mit dem Hinweis, er würde mir nun ein



Geheimnis verraten. Ich solle an dieser Stelle den Einstieg der Sängerin führen und dann das Begleiten dem Orchester allein überlassen, das ja ohnehin die Freiheiten der Sängerin mitverfolgt. Selbst wenn ich ganz aufhören würde zu schlagen, würde das tadellos funktionieren. Meine Annäherung an die Partitur hat sich seitdem nicht nur im Blick auf diese Stelle, sondern insgesamt verändert.

Vor allem in den ersten Jahren des Dirigentenberufes neigt man dazu, die Leistung des Orchesters zu unterschätzen. Erfahrene Musiker kennen die zu spielenden Werke im Allgemeinen so gut, dass sie sehr genau einschätzen können, inwieweit Sänger auf der Bühne eine rhythmische und klangliche Stütze brauchen oder aber erwarten, dass sich das Orchester elastisch an ihren Gesang „anlehnt“. Dieser Beitrag des Orchesters muss ganz selbstverständlich in die Kontrolle über das Zusammenspiel von Orchester und Bühne mit einbezogen werden.

Um aber so wichtige Anregungen, die es im Gespräch, in der Aufführung oder durch Aufnahmen, und natürlich auch durch die reiche geschriebene Literatur, geben kann, wirklich begreifen zu können, muss man eine Partitur erst vollständig verinnerlicht haben. Man muss ihre Schwierigkeiten kennen, die sie unterschiedlichen historischen Kontexten, individuellen Vorlieben oder auch nur bestimmten Unsicherheiten verdanken kann. Ein *forte* bei Mozart ist natürlich etwas anderes als ein *forte* bei Wagner, doch gibt es bereits im *Tristan* so unterschiedliche Schattierungen von *forte*, dass man sich darüber klar werden muss. Alles dies prägt die Annäherung an eine Partitur.



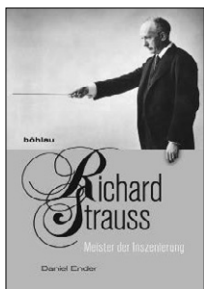
ROBERT H. PFLANZL

**IM STIMMENWALD**

MEIN LEBEN IN DER WELT DER OPER

Die Welt der Oper. Sängerinnen und Sänger, Musiker, Tänzer, Dirigenten, Bühnenbildner und Regisseure leben von der Oper, und die Oper lebt von ihnen. Sie ist weniger Traumwelt, als vor allem eine Welt harter Arbeit. Hier wird gekämpft und gestritten, gelacht und gefeiert. Robert H. Pflanzl wurde in diese Welt hineingeboren und hat sie zum Mittelpunkt seines Lebens gemacht. Als Regisseur und Lehrer war er an vielen Bühnen, Hochschulen und Rundfunkhäusern im deutschsprachigen Raum tätig – zuletzt in Salzburg. Sein Blick hinter die Kulissen, seine Begegnungen mit den Großen und seine Erfahrungen mit den Kleinen zeugen von einer tiefen Zuneigung zu dieser Welt, aber auch von der Sorge um ihre Zukunft. Sein autobiographisches Buch ist widersprüchlich und bunt wie die Welt der Oper.

2016, 233 S., 60 S/W- UND 8 FARB. ABB. GB. MIT SU. 155 X 235 MM |  
ISBN 978-3-205-20392-6



DANIEL ENDER

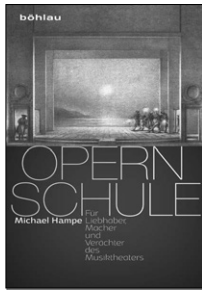
**RICHARD STRAUSS**

MEISTER DER INSZENIERUNG

Vom Epigonen zum Revolutionär und vom Klassiker zum Reaktionär: In keiner anderen Komponistenbiografie waren die Zuschreibungen derart wechselhaft und extrem gegensätzlich wie bei Richard Strauss (1864–1949). Schon in einer frühen Phase seiner Karriere haben sowohl seine begeisterten Anhänger als auch seine erbitterten Gegner darum gerungen, das Phänomen Strauss einzuordnen. Aber obwohl er im deutschsprachigen Raum der mit Abstand meistdiskutierte Musiker nach 1900 wurde und dies als „repräsentativster deutscher Komponist“ in mehrfacher Hinsicht seines Lebens geblieben ist, war er nie eindeutig einzuordnen. Der „Meister“ selbst hat es verstanden, das Interesse an seiner Person und an seinem Werk durch immer neue Wandlungen wach zu halten, während eine Schar von Vertrauensleuten um eine genehme öffentliche Wahrnehmung bemüht war. Dieses Buch zeichnet die wechselnden Bilder des Komponisten vor dem Hintergrund der äußeren Lebensstationen nach. Wie Strauss seine Selbstinszenierung betrieb und welche maßgeblichen publizistischen Stimmen Einfluss auf seine öffentliche Wirkung nahmen, wird dadurch erstmals zusammenhängend sichtbar gemacht.

2014. 349 S. 27 S/W-ABB. GB. MIT SU. 135 X 210 MM. | ISBN 978-3-205-79550-6

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, A-1010 WIEN, T: +43 1 330 24 27-0  
 INFO@BOEHLAU-VERLAG.COM, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR



MICHAEL HAMPE

**OPERN SCHULE**FÜR LIEBHABER, MACHER UND VERÄCHTER  
DES MUSIKTHEATERS

Seit ihrer Erfindung hat die Oper sich die ganze Welt erobert. »Favola per Musica« hieß die neue Kunst vor vierhundert Jahren. Eine Geschichte oder Begebenheit dargestellt durch Musik. Diese Kunst der Darstellung durch Musik gilt es zu lernen und zu beherrschen, meint Michael Hampe, der nicht nur jahrzehntelang in aller Welt Regie geführt, sondern auch bedeutende Opernhäuser und Festivals geleitet hat. Die »Opernschule« mit mehr als hundert Techniken und Spielregeln zeigt, wie Oper geht, wie Geschichten durch Musik zur Darstellung gebracht werden können. Unterhaltsam essayistisch geschrieben und mit zahlreichen Anekdoten aus einem schaffensreichen Leben angereichert ist Michael Hampes »künstlerisches Testament« ein Muss für alle Opernmacher – Sänger, Dirigenten und Regisseure – wie auch für das interessierte Opernpublikum und nicht zuletzt für Opernverächter, die es zu gewinnen gilt.

2015. 191 S. GB. MIT SU. 120 X 200 MM. | ISBN 978-3-412-22500-1



D

er international erfolgreiche und vielfach ausgezeichnete Dirigent Ralf Weikert resümiert seine berufliche Karriere. Ein Plädoyer für den »vielleicht schönsten« Beruf der Welt und eine anregende Lektüre für angehende Dirigenten und Musiker, ebenso wie für interessierte Konzert- und Opernbesucher.

