

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
1 Der Dirigent als Interpret	13
Musikhistorische Aspekte des Dirigierens	21
Entwicklung des Dirigierens bis zum 19. Jahrhundert	22
Übergang zum modernen, interpretierenden Dirigenten	29
Der moderne Dirigent	39
Der Dirigent im 20. Jahrhundert	43
Interpretation	50
Analyse	52
Historische Singularität	56
Werktreue – Sinnstreue, Authentizität	59
Intertextualität	65
Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion	68
Music as performance	73
2 Der Dirigent und Konflikte	79
Die berufliche Situation von Orchestermusikern	82
Untersuchungen zur Arbeitszufriedenheit von Orchestermusikern	83
Stress-Erleben	89
Gruppendynamische Aspekte als Auslöser für Konflikte	92
Gruppenphasen	96
Gruppenregeln	98
Institutionelle Rollen	99
Persönlichkeitstypologische Merkmale	100
Rollendifferenzierung und Rangdynamik	102
Orchesterspezifika	103
Unterordnung	107
Besonderheiten der Kommunikation mit Orchestern	109
Konfliktvermeidung und Konfliktentschärfung	114
Wertschätzende Kommunikation	119

3	Der Dirigent und Macht	125
	Wandlungen der Wahrnehmung des Dirigenten	128
	Macht als Archetyp	132
	Konzepte von Macht	134
	Phänomene der Macht bei Heinrich Popitz	137
	Die Ohnmacht des Dirigenten	150
	Die Notwendigkeit von Macht	154
	Charisma	156
4	Der Dirigent als Mythos	169
	Der Mythos vom Charisma	174
	Der Mythos der Größe	183
	Der Mythos vom Dirigenten als Mann	186
	Der Mythos der Selbstsicherheit	195
	Der Mythos vom Primat des Musikalischen	196
	Mythologisierte Werkzeuge	198
	Magische Mythen	200
	Der Mythos der »Texttreue«	204
	Der Mythos vom Geld, das nicht so wichtig sei	208
	Biografische Mythen	213
5	Der Dirigent als Medium	219
	Spiegelneuronen	227
	Flow	237
	Spiritualität	247
	Klang – Stille	251
	Geist – Bewusstsein	254
	Zeit – Zeitlosigkeit	262
6	Perspektive: Dirigent	271
	Anhang	
	Anmerkungen	279
	Literatur	307
	Personenregister	318
	Abbildungsnachweis	320



Der
Dirigent
als
Medium



»The word ›conductor‹ is very significant because the idea of a current being actually passed from one sphere to another, from one element to another is very important and very much part of the conductor's skill and craft.«¹

VIELLEICHT IST MIT DEM BEGRIFF »MEDIUM« die Tätigkeit des Dirigenten tatsächlich am umfassendsten und präzisesten beschrieben. In den bisherigen Kapiteln finden sich bereits die vielfältigsten Anknüpfungen an die Übertragungstätigkeiten des Dirigenten. In die Diskussion dieses Kapitels fließen gewissermaßen alle vorangegangenen ein.

Dass die interpretierende Tätigkeit des Dirigenten eine Übertragungstätigkeit ist, liegt auf der Hand. Interpretieren meint ja gerade »Übersetzen« und »Ausdeuten« und kann als solches nur wirksam sein, wenn es einen Adressaten gibt, dem die Interpretation »etwas sagt«. Die geschichtliche Darstellung Kapitel 1 (*Der Dirigent als Interpret*) zeigt denn auch den langen Weg vom bloßen Organisator hin zur immer wichtiger werdenden Zwischeninstanz, die den »Raum« zwischen Notenschrift und Klang vermittelt. Dabei ist der Dirigent nicht nur Medium zwischen Partitur und Orchester, sondern auch zwischen Orchester und Publikum. Und nicht zuletzt ist er durch einen komplexen geistigen Prozess das Medium seiner selbst beim Lesen und Deuten der Partiturschrift. Durch hermeneutisches Lesen – und ein anderes gibt es nicht – werden die Zeichen zum inneren Erleben und verändern etwas in der Vorstellungswelt des Dirigenten. Die innerlich erlebte Musik wirkt dabei wiederum zurück auf die Art des Lesens, auf das Erstellen von Bezügen zwischen den Zeichen, verändert es und ermöglicht so, neue Zusammenhänge und Bedeutungen in der Partitur zu finden.

Das Kapitel 2 (*Der Dirigent und Konflikte*) stellte die Kommunikation zwischen Dirigent und Orchester in den Mittelpunkt. Es wurde betont, dass sich Dirigenten vorwiegend gestisch und mimisch mitteilen. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die »Leser« des dirigentischen Ausdrucks. Gestisch-mimische Information ist nicht auf derselben Ebene konkret, wie es sprachliche Ausdrücke sind. Sie wirkt bildhaft, atmosphärisch und energetisch. Für das Lesen solcher Mitteilungen braucht es eine erhöhte Einfühlbereitschaft und -fähigkeit anstatt eines deduktiv-logischen Verständnisses für das, was vorne auf dem Dirigierpodest geschieht. Orchestermusiker und Dirigenten müssen sich gegenseitig spüren und wechselseitig – eben in Kommunikation – am Gemeinsamen (lat. *communio*) arbeiten. Dabei geht es weniger um richtige Lösungen als um stimmige. Diese Stimmigkeit in künstlerischen Prozessen lässt sich mit verbaler Sprache kaum beschreiben. Für die feinen Schattierungen von Empfindungen, die zusammenkommen müssen, damit diese Einstimmigkeit möglich wird, fehlen die Ausdrücke. Aber Stimmigkeit kann erlebt werden als eine Art Einrasten einer (möglicherweise) vorbewussten Ordnung, die unsere ganze Person erfasst, die keine Analyse benötigt und von der man nachher nur sagen kann, dass sie geschehen ist.

Im Kapitel 3 (*Der Dirigent und Macht*) wurden auch Fragen zum Charisma behandelt. Es wurde gezeigt, wie »es geschieht«, dass Menschen auratisch wirken und wie wichtig für diese Wirkung das Zusammenspiel zwischen dem Charismatiker und seinem Gegenüber ist. Häufig werden hierbei Eigenschaften in die charismatische

Person projiziert. Archaische Manifestationen scheinen hier mitzuspielen und im Unterbewusstsein etwas anzusprechen, das auf den Dirigenten übertragen wird. Als Verkörperung des archetypischen Helden »sieht« man, wie dem Dirigenten vermittels Mut, Intelligenz und Autorität große Kollektive gehorchen und wie er (künstlerisch) Großes vollbringt. In seinem Habitus und seinem Werkzeug, dem Taktstock, finden sich Bedeutungen manifestiert, die über das funktionale Musikmachen hinausgehen. So meint Hans Zender:

»Meiner Ansicht nach ist der Taktstock ein magisches, schamanistisches Instrument. Die Frage ist, wie man als bewusster, moderner Mensch solche Symbole handhabt. Ein Stück Magie ist da sicherlich dran. Wir wissen gar nicht mehr, was Magie eigentlich einmal war. Ich glaube, Magie war viel mehr, als wir uns heute vorstellen. Auf keinen Fall war das nur fauler Zauber. Das muss ein Spiel mit dem Unbewussten gewesen sein von Leuten, die etwas bewusster als die übrigen Menschen waren. Vielleicht kann ein Dirigent über den Schlag sein Bewusstsein in das kollektive Unbewusste der Musiker transportieren. Das funktioniert immer wieder. Aber es funktioniert niemals mechanisch. Es geht immer über das Individuelle und über die persönliche Energie, die man einsetzt. Der Stock alleine kann das nicht. Das sind tiefenpsychologische Vorgänge, die noch nicht ganz aufgeklärt sind. Vielleicht lassen sie sich gar nicht ganz aufklären, weil es schöpferische Vorgänge sind, die in dem Moment passieren, in dem auch schöpferische Potentiale zwischen Menschen bewegt werden.«²

Das mythologische Moment, das den Dirigierberuf in der öffentlichen Wahrnehmung begleitet – ausführlich dargestellt im Kapitel 4 (*Der Dirigent als Mythos*) – bezieht sein Faszinosum zu einem guten Teil aus solchen nicht sichtbaren Übertragungen »schöpferischer Potenziale«. Zweifellos lässt sich damit auch effektvoller »fauler Zauber« treiben und Dirigenten als Verbündete eines Publikums, das den Hokuspokus durchaus liebt, erliegen dieser Versuchung gelegentlich doch. Aber ebenso unzweifelhaft sind beim gemeinsamen Musizieren Energien und Übertragungen im Spiel, die sich rein rational weder steuern noch erklären lassen. Karajan meinte dazu in einem Fernsehinterview:

»Sie können jemandem einen Stil lehren, Sie können ihm technische Dinge lernen, Sie können ihm vor allem zeigen, wie er den Willen, den er hat, in die Tat umsetzen kann, nämlich, dass ein Orchester so spielt, wie es ihm vorschwebt. Die Kraft der Übertragung kann man niemand beibringen.«³

Die meisten Musiker kennen das besondere Gefühl, wenn sich plötzlich eine Art Gleichklang im Erleben mit dem Publikum einstellt, wenn man das Publikum »hat«, ohne sagen zu können, was da genau geschieht und wie es »gemacht« wurde. Dirigenten kennen dieses Phänomen auch mit dem Orchester. Da im Konzert ständig Entscheidungen getroffen werden müssen, die in den Proben nicht bis ins Detail vorbe-

reitet werden können, arbeiten im optimalen Fall Dirigent und Orchester an der gemeinsamen, im Moment empfundenen Idee. Dies setzt voraus, dass sich im Laufe der Probenphase eine kollektive Vorstellung und ein empathisches Verständnis füreinander einstellen. Im Konzert, das eine große Anzahl von Faktoren mit sich bringt, die nicht geprobt werden können, und das niemals die 1:1-Übertragung der Proben-situation ist, lässt sich emotionaler Gleichklang nur noch durch Suggestion befördern. Carlos Kleiber war berühmt für eine besonders starke Suggestivwirkung auf Musiker und Orchester. Marcel Prawy beobachtete in seinen Erinnerungen:

»Kleiber dirigiert auf ganz besondere Weise, und zwar im Konzert völlig anders als in der Oper. Bei Konzerten dirigiert er praktisch nicht, es ist beinahe eine mystisch-hypnotische Einflussnahme einer genialen Persönlichkeit auf das Geschehen im Orchester.«⁴

Und Karl Böhm erinnert sich in seiner Autobiografie an eine erstaunliche Begebenheit von Übertragung zwischen ihm und einem Musiker:

»Beim Probieren soll, ja muss der Dirigent schulmeisterlich penibel sein, um jeder Nuance des Komponisten folgen zu können, während er bei der Aufführung nicht mehr daran denken soll, ob der Hornist nun bei einer schweren Stelle giekst wird oder nicht – denn dann giekst er bestimmt. Ich habe da Dinge erlebt, die kaum zu glauben sind. In Dresden saß am ersten Pult ein Solo-Violoncellist, Herr Hesse. [...] Einmal dirigierte ich eine Bruckner-Symphonie auswendig, und dabei habe ich fälschlicherweise einen Takt lang nur gedacht, dass die Violoncelli hier einsetzen müssten, ohne aber meinen Blick den Violoncellisten zuzuwenden, und Herr Hesse als einziger setzte zu früh ein. Ich winkte mit der Hand ab und fragte nachher: ›Ja, Herr Hesse, Sie als einziger setzen falsch ein?‹ ›Herr Professor, ich habe das Gefühl gehabt, Sie wollen, dass ich einsetze.«⁵

Dass sich Korrespondenz mittels bestimmter Techniken sicher herstellen ließe, ist natürlich eine irri-ge Hoffnung. Das Gegenteil ist eher der Fall: Eine Grundvoraussetzung für emotionale Kongruenz scheint das *Vergessen* einer bestimmten Machart zu sein. Läge es nur an einer bestimmten Technik, würde jedes Konzert durch richtiges Tun im Prinzip gelingen und jeder könnte durch entsprechendes Üben lernen, »es« richtig zu machen. Das funktioniert aber nicht. Andererseits kann es aber auch nicht bloßer Zufall sein, *wenn* sich dieses Erleben einstellt. Bestimmten Interpreten gelingt es deutlich häufiger als anderen, Orchester und Zuhörer an diesem Gemeinsamen teilhaben zu lassen. Tatsächlich scheint ein Bündel individueller psychologischer Fähigkeiten nötig, um diese einzigartige Mischung, die letztlich einer inneren Haltung entspricht, beim Musizieren zu erreichen. Trotz der Vielfalt an »Zutaten«, die daran beteiligt sind, ist es letztlich ein einziger Zustand, aus dem heraus gehandelt wird.

In allen bisherigen Kapiteln waren also Aspekte der Medialität des Dirigenten bereits latent angesprochen. Dieses abschließende Kapitel widmet sich nun den Fragen,

was sich beim Musizieren *in* den Beteiligten tut, welche physischen, psychischen und mentalen Prozesse an den Übertragungen beteiligt sind. Nach einer Begriffsbestimmung von »Medium« soll in einem ersten Schritt gezeigt werden, wie diese Übertragungen vor sich gehen und warum Menschen die Gefühle und Energien anderer Menschen erfahren und teilen können. Antworten darauf kommen aus der Neurobiologie und Epigenetik durch die Entdeckung der Spiegelneuronen. In einem zweiten Schritt soll ein besonderer Bewusstseinszustand, der Flow, identifiziert werden, der die Qualität der Übertragungen maßgeblich beeinflusst. So weit sich darüber sprechen lässt, werden diese Darstellungen schließlich – drittens – für die Diskussion von transzendenten, spirituellen / religiösen Aspekten beim Musizieren herangezogen.

Die deutsche Übersetzung von *medium* bedeutet »Mitte« oder »Mittelpunkt«. Ein Medium bezeichnet also etwas, das sich zwischen etwas anderem befindet. Solche Mittler können stoffliche, etwa chemische Substanzen sein, aber auch nichtstoffliche Phänomene wie beispielsweise Magnetismus oder Elektrizität. Medien sind also vermittelnde Elemente und übertragen Impulse und Energie. In biologischen Prozessen sind immer beide Formen aktiv. So bedienen sich etwa Pflanzen zur stofflichen Informationsübertragung chemischer Botenstoffe, auf der Zellebene erfolgt die Übertragung durch elektromagnetische Impulse.

In einem soziologischen Verständnis werden auch Kommunikationsmittel zur Informationsübertragung als Medien bezeichnet. Die Kommunikationswissenschaft bezeichnet denn auch Zeitungen, Fernsehen, aber auch Datenträger wie Bücher, Filme, Internet, CDs und Ähnliches als Print- und / oder elektronische Medien. Gemeinsam ist ihnen, dass sie zugleich Informationsträger, Kommunikations- und Darstellungsmittel sind.

Verwendung findet der Begriff »Medium« auch im metaphysischen Bereich, speziell in der Parapsychologie. Hier werden Menschen als Medien bezeichnet, die als Vermittler zwischen physischer und nichtstofflicher Welt in Erscheinung treten. Übersetzt werden hierbei Informationen, die den körperlichen Sinneswahrnehmungen üblicherweise nicht zugänglich sind, wie etwa auratische Energiefelder von Menschen, Tieren oder Gegenständen oder Mitteilungen nichtphysischer Existenzen. Der Schamanismus bedient sich solcher Techniken und auch die meisten Religionen gründen auf der medialen Empfängnis ihrer heiligen Bücher, vermittelt durch Propheten und Mystiker.

Neben einer Substanz (Chemikalie), einer Energie (Elektrizität, Magnetismus) oder einer Sammlung außergewöhnlicher menschlicher Fähigkeiten (Schamane, Mystiker) wird unter »Medium« aber auch die Sphäre der Vermittlung in Form eines Kommunikationsraums oder -feldes verstanden. In diesem Fall überträgt kein »Stoff« mehr die Information, sondern der Raum, in dem ein vielgestaltiger Austausch durch Kommunikation stattfindet, wird selbst zum Medium. Das Schlagwort »the medium is the message«, basierend auf dem Buchtitel des kanadischen Medientheoretikers Marshall McLuhan, steht annähernd für ein solches Verständnis von »Medium«. ⁶ Unter »Botschaft« versteht McLuhan nicht mehr den Inhalt, der beim Empfänger ankommt, sondern den Wandel und die Veränderung, die durch das Medium ausgelöst

wird. Der Empfänger ist dabei nicht mehr getrennt von der Botschaft, indem er sie bloß empfängt. Nach McLuhan ist mit »Botschaft« die Auswirkung auf die Menschen und ihr Miteinander gemeint. Botschaften sind für ihn etwas Prozesshaftes und ereignen sich in systemischer Verflochtenheit aller beteiligten Teile, wirken auf diese zurück und verändern sie. Das Entscheidende ist der Einfluss des Mediums auf das, was es überträgt.

Alle vorgestellten Definitionen sind für die Betrachtung des Dirigenten als Medium von Bedeutung. Der Umstand, dass musikalische Informationen überhaupt Körper zu überbrücken vermögen, dass die investierte Energie der Musiker für die Zuhörer gefühlsmäßig erlebbar wird, hat seine Ursachen in biochemischen Prozessen im Gehirn. Insbesondere die Entdeckung der Spiegelneuronen gibt hierauf Antworten. Angestoßen werden Übertragungen durch Vorgänge im Bewusstsein der Interpreten, welche in den Zuhörern Resonanzen erzeugen, die wiederum auf Dirigent und Musiker zurückwirken. Die Teilnahme an einer gemeinsamen Sphäre bzw. einem Feld – das kann der Konzertsaal oder auch der »CD-Raum« sein – verändert das Bewusstsein. In der Konzertsituation sind davon alle Beteiligten betroffen. Der Effekt kann das Gefühl eines gemeinsamen Erlebens sein. Dies wirft die Frage auf, ob es »besondere« Bewusstseinszustände sind, die solche Prozesse anzustoßen vermögen. Es wird auch zu fragen sein, ob und wie solche Konstellationen zwischen Interpret und Zuhörer herstellbar sind.

Schwieriger gestaltet sich die Erkundung metaphysischen Erlebens. Dirigenten äußern sich zwar immer wieder über ihre Erlebnisse beim Musizieren. Wo allerdings Benennbares mit kaum zu Beschreibendem, Kontrolliertes mit Unkontrollierbarem, Konkretes mit Gerade-noch-Ahnbarem ineinanderfließt, stößt Sprache sehr bald an ihre Grenzen. In einem Radiointerview sagte Harnoncourt: »Ich spüre das bei diesem Interview jetzt besonders stark. Ich will etwas sagen und soll etwas sagen zu etwas, das schon gesagt ist in einer Sprache des Unsagbaren«, und er meinte damit die Sinfonien Schuberts.⁷

Sofern Dirigenten über ihre Wahrnehmungen beim Musizieren sprechen und nicht auf das Musizieren selbst als ihre eigentliche Mitteilung verweisen, tun sie das oft in Bildern und Allegorien. Einige bezeichnen ihre Empfindungen als religiöse Erfahrungen, andere suchen Metaphern für Phänomene, die sich in ihnen – manche erleben es auch als jenseits ihrer Person geschehend – ereignen. Nicht allzu viele sind willens, über solche Fragen Auskunft zu geben. Wie Günter Wand, der 2002 verstorbene langjährige Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters, haben wohl viele Dirigenten Skrupel, sich allzu persönlich zu äußern:

»Sie wissen, dass ich eine Scheu davor habe, mich über letzte Dinge zu äußern, die in den Bereich des persönlichen Glaubens gehen. Natürlich denke ich mit zunehmendem Alter intensiver über Fragen nach, die mich zeitlebens beschäftigt haben, vor allem auch über religiöse Fragen.«⁸