

Ulrich Konrad

## Richard Wagner dirigiert

## I – Präliminarien

Drei präliminare Bemerkungen sind angebracht, wenn es mit Blick auf das spätere 19. Jahrhundert, auf die Zeit des *Fin de siècle* und der frühen Moderne um das Dirigieren im Allgemeinen und das Dirigieren von Komponisten im Besonderen geht.<sup>1</sup> Am Beginn hat eine ernüchternde Tatsache vergegenwärtigt zu werden, nämlich, dass der in Rede stehende Gegenstand unausweichlich ohne Anschauung, genauer, ohne Anhörung bleiben muss, mehr noch, dass er, strenggenommen, dem wissenschaftlichen Zugriff des 21. Jahrhunderts entzogen ist. Denn in Abwandlung eines Wortes von Franz Grillparzer ließe sich sagen, beschriebenes Dirigieren sei wie erzähltes Mittagessen. Und um Be- oder Umschreibungen eines für immer verwehten musikalischen Tuns handelt es sich, wenn das *activum* des Dirigierens von Komponisten wie Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler, Reger und anderer aus der Zeit vor Erfindung der Tonaufzeichnung untersucht werden soll. Nicht das Vorgängige der Aufführungsleitung und dessen Ergebnis lassen sich erkennen, sondern lediglich Schilderungen und Wertungen sowohl aus Komponisten- als auch aus Zuhörerperspektive, beides Perspektiven, deren geschichtliche Bedingtheiten je erkundet werden müssen.

Damit ist, zweitens, im Falle Wagners – und bei ihm wohl in ganz besonderem Maße – von vornherein in Rechnung zu stellen, dass alle Mitteilungen aus dem Gesichtswinkel der Selbstwahrnehmung mit gehöriger Skepsis aufzunehmen sind, stehen sie doch in zum Teil krassen Widerspruch zur Wahrnehmung von Kollegen, Kritikern und Publikum: Dass Wagner dem Dirigieren im Gedankengebäude seiner Lebens- und

Schaffensinszenierung, das an Geschossen, Gängen und Räumen reich ist, einen durchaus prominenten und charakteristisch bestimmten Platz zuweist, steht auf der einen Seite, dass er zugleich aber in den Kontext einer traditionsreichen Praxis und in deren sich während des 19. Jahrhunderts deutlich vollziehenden Wandel hineingestellt ist, steht auf der anderen. Er spielt die widersprüchlichen Rollen eines *agente* wie eines *patiente*, versucht neuartige kunsttheoretische Maximen gegen eine hergebrachte Praxis durchzusetzen und wird doch viel stärker, als ihm wohl bewusst war, von ebendieser Praxis beherrscht.

Das liegt, drittens, an der banalen Tatsache, dass im Ernstfall beim Dirigieren eine Praxis ohne Theorie entschieden mehr zählt und leistet als eine Theorie ohne Praxis, das Dirigieren auch bei Wagner im Endzweck nach dem bestmöglichen Gelingen einer musikalischen Darbietung unter den jeweils herrschenden äußeren Bedingungen und obwaltenden konkreten Umständen strebt. Diese aber fluktuierten in Wagners Leben so beträchtlich, dass von dem Dirigieren Wagners schlechthin nicht die Rede sein kann, sondern nur von entsprechendem Tun unter verschiedensten Vorzeichen in der Zeit von den frühen 1830ern bis zum Beginn der 1880er Jahre. Selbstverständlich verdienen Dauer und Intensität der Reflexion Wagners über das Dirigieren erhöhte Aufmerksamkeit, nicht zuletzt wegen der bekannten Publikation zum Thema von 1869.<sup>2</sup> Doch auch an diesem Punkt gilt es Maß zu halten und sich eher um schärfere Ränder konturierter Historie zu bemühen als anbetend vor den Nebelbildern historiographischer Mythen stehenzubleiben.

Soweit die Vorbemerkungen. Im Weiteren seien nur einige der Kreuzungspunkte im Liniengewirr unseres Themas markiert, zunächst derjenigen

1 Ausgangspunkt für Erkundungen im Themengebiet immer noch Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913. Ergiebig auch Elliott W. Galkin: *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York 1988.

2 Richard Wagner: *Über das Dirigieren* (1869). Studienausgabe (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Sonderband), hg. und kommentiert von Egon Voss, Tutzing 2015.

## Hans-Joachim Hinrichsen

# Anton Bruckner dirigiert

Der Dirigent als einziger Musiker auf dem Podium, der selbst nicht musiziert, sondern ein hochkomplexes Klangergebnis mit stummer Gestik und Mimik verantwortet, hat seit seinem Auftreten im 19. Jahrhundert die Feder der Karikaturisten gereizt. In einem kaum zu überschätzenden Ausmaß dürften vor allem die vor dem Zeitalter der technischen Klangspeicherung entstandenen Exemplare das Bild bestimmt haben, das sich die Nachwelt von Dirigentenstars wie Hans von Bülow, Gustav Mahler oder Max Reger bis heute macht. Auch das Bild des Dirigenten Anton Bruckner hat seine geradezu ikonische Prägung durch eine solche Verbildlichung erfahren. In dem berühmten Schattenriss, den der in Wien tätige Künstler Otto Böhler in den späten 1880er Jahren angefertigt hat, scheint alles konzentriert zu sein, was auch die um den Komponisten wuchernde Anekdote als Botschaft transportieren will (vgl. Abbildung 1<sup>1</sup>): auffallend unangepasst gekleidet, gesellschaftlich unbeholfen und insgesamt irgendwie weltfremd scheint nicht nur die Person Bruckner in ihrer Lebenswelt, sondern auch der Dirigent auf dem Podium gewesen zu sein. Bis in jüngste CD-Booklets hinein erscheint der seine eigenen Werke präsentierende Komponist »als Probenleiter und Orchesterdirigent nicht unbedingt eine Idealbesetzung« gewesen zu sein<sup>2</sup> – ohne jede Angabe einer Quelle, also ganz offensichtlich auf die Zustimmung einer *communis opinio* berechnet, wie sie wohl nicht zuletzt eben der Schattenriss von Böhler zu erzeugen half. Das allein schon reizt, wenn nicht gar gleich zum Widerspruch, so doch zunächst einmal zum kritischen Fragen. Denn Bruckner hat zwar als Komponist eine Unmenge an belastbaren

zeitgenössischen Rezeptionsdokumenten erzeugt – aber auch als Dirigent? Der geringen Anzahl an Quellen korreliert hier wie überall umgekehrt proportional die Menge der Anekdoten, Stereotypen und Klischees.

### I – Bruckner als Chordirigent

Ob die frühesten Aufführungen eigener kirchlicher Vokalwerke wirklich von Bruckner selbst geleitet wurden (so 1844 die Chormesse WAB 9 in Kronstorf durch den 20-jährigen Schulgehilfen oder 1849 und 1852 des Requiems WAB 39 in St. Florian durch den inzwischen zum Stiftsorganisten Avancierten), ist nicht zu belegen und daher unsicher, auch wenn es ziemlich wahrscheinlich ist. Als musikalischer Leiter seiner eigenen Musik ist Bruckner dokumentarisch wirklich erst in den ersten Linzer Jahren und auf den von dort aus besuchten Sängereisen nachweisbar, also ab dem Beginn der 1860er Jahre.<sup>3</sup> In Linz gehörte diese Tätigkeit in zwei kurzen Phasen ausdrücklich zu seinen professionellen Aufgaben, nämlich als Chorleiter der Liedertafel »Frohsinn« (1860/61 und nochmals 1868). Dass er also 1864 sein weltliches Vokalwerk *Germanenzug* WAB 70, das er als das erste Produkt seiner eigentlichen »Kompositionszeit« betrachtete, auf dem Oberösterreichischen Sängereisen selbst dirigierte, ist so selbstverständlich wie in den folgenden Jahren die Leitung seiner eigenen beiden Messen in d-Moll und e-Moll, die er eigens für den Linzer Dom geschrieben hat – zwar als Organist des Doms und nicht als dessen Regens Chori, aber eben doch mit der inzwischen in Linz fraglos anerkannten Berufserfahrung des Liedertafel-Dirigenten im professionellen Profil.

1 Anton Bruckner, Schattenriss von Otto Böhler, IKO 52, in: Renate Grasberger: *Bruckner-Ikonographie*, Bd. 1: Um 1854–1924, Graz 1990. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.

2 Andrea Braun: CD-Booklet zu Bruckners Symphonien 1–3 mit der Philharmonie Festiva unter Gerd Schaller, Neuhausen: Hänssler 2012 (PH12022), S. 5.

3 Mein herzlicher Dank gilt Benjamin-Gunnar Cohrs, der mir seinen Artikel *Bruckner als Dirigent* für das *Bruckner-Lexikon* (erweiterte Neuauflage des *Bruckner-Handbuchs* von 1996, ab 1. Juli 2017 unter <http://www.bruckner-online.at>) vorab zugänglich gemacht hat.

Siegfried Oechsle

## Johannes Brahms dirigiert

oder: Erste und zweite Unmittelbarkeit der musikalischen Interpretation

I – Dirigieren zwischen  
Brio und »Schnuppigkeit«

Der Dirigent Johannes Brahms erscheint als eine Art Nebenfigur des Komponisten. Dessen Lebensplanung wiederum war maßgeblich davon geprägt, künstlerische wie materielle Autonomie für die Verwirklichung der eigenen kompositorischen Pläne zu erlangen und abzusichern. Feste Verpflichtungen im Metier des Chor- und Orchesterleiters – die letzte als artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien währte von 1871 bis 1875 – waren dagegen zeitlich überschaubar und nicht mit den Energien versorgt, über die der Komponist verfügte. Aktiv als Dirigent war Brahms allerdings bis kurz vor seinem Tod, wobei die Auftritte als Orchesterleiter und als Solist primär der Etablierung der eigenen Werke im Konzertbetrieb galten.<sup>1</sup>

Sehr verwunderlich wäre es, wenn der Dirigent Johannes Brahms sich einfacher erschlosse als der Komponist. Die erhaltenen Aussagen liefern jedenfalls konträre Bilder. Der frühe und mittlere Brahms, um einmal zu den gängigen biographischen Rubriken zu greifen, wird in der Presse mit Attributen bedacht, wie sie in konzentrierter Form in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1873 begegnen. Das Blatt attestiert dem Dirigenten »exakte Einsätze, gesättigte Tonfülle, rhythmische Entschiedenheit, überhaupt frisches und sicheres Zugreifen«.<sup>2</sup> Hermann Levi berichtet Clara Schumann von der ersten Münchner Aufführung der c-Moll-Symphonie 1876 unter Brahms' Leitung:

»Die Aufführung der Symphonie war ganz vortrefflich. Auch als Dirigenten habe ich Brahms wieder bewundert und in den Proben manches von ihm gelernt«.<sup>3</sup> Clara selbst schreibt über die Leipziger Aufführung des Werks: »Ganz außerordentlich zeigte sich Brahms auch wieder als Dirigent, es war ganz begeisternd, wie er das Orchester anfeuerte, es mit sich fortriß wie in einen Strudel, dann wieder mit sicherer Hand auf den klaren Spiegel des Stromes brachte – eine Kunstleistung seltenster Art« (vgl. Abbildung 1<sup>4</sup>).<sup>5</sup>

Mit den Jahren scheint sich Brahms' sichtbares Engagement am Dirigierpult merklich reduziert zu haben. Als sich die traditionelle Rolleneinheit aus Komponist, Solist und Dirigent – so noch gültig für Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand Hiller oder Carl Reinecke – immer deutlicher aufzulösen begann, gab Brahms zusehends seiner Neigung nach, Auftritte in der Öffentlichkeit möglichst unspektakulär zu absolvieren. Für Brahms' Gastspiele in Meiningen in den 1880er Jahren ist von Richard Strauss die Aussage überliefert, Brahms habe seine eigenen Werke mit »einfacher Sitte«<sup>6</sup> dirigiert. Die Auftritte als Dirigent gerieten offenbar mit den Jahren zurückhaltender und bewegungstechnisch ökonomischer (vgl. Abbildung 2 auf Seite 298<sup>7</sup>).

Anlässlich der Werkauswahl für ein Konzert muss Brahms gegenüber von Bülow eingestanden haben, es sei ihm »schnuppe«, welche seiner

1 Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret* (= Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 6), Tutzing 2006.

2 *AmZ* 8 (1873), Sp. 186, hier zit. nach Renate und Kurt Hofmann: *Brahms als Interpret*, in: *Brahms Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart [u. a.] 2009, S. 83.

3 Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. 3/1, Berlin <sup>2</sup>1913, Reprint Tutzing 1976, S. 114.

4 Bildpostkarte mit Tonkünstler-Silhouette, F. A. Ackermann's Kunstverlag, München o. J.

5 Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig <sup>4</sup>1920, S. 347. Vgl. Kalbeck, *Brahms* (wie Anm. 3), S. 131.

6 Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, München 1989, S. 207.

7 Zwei Bleistift-Skizzen »nach der Erinnerung nach einem Konzert in Frankfurt am Main 1893 [recte: 1895]«.

Cornelia Bartsch

## Ethel Smyth dirigiert

Sich dem Dirigieren einer Person anzunähern ist kein einfaches Unterfangen.<sup>1</sup> Dies gilt umso mehr, wenn die Quellengrundlage wie bei Ethel Smyth (1858–1944) im Wesentlichen aus Kritiken, Selbst- und Fremdaussagen sowie Bildern besteht, Dirigierpartituren dagegen kaum verfügbar sind. Damit fehlt eine Quellenart, die nicht nur einiges über Klang- oder Tempovorstellungen verraten könnte, sondern auch etwas unabhängiger wäre von der Konstruktion von Geschlechterbildern.<sup>2</sup> Möglicherweise befindet sich die eine oder andere Dirigierpartitur unter den Materialien, die von der Wiener Universaledition, Smyths wichtigstem Verlag auf dem Kontinent, vor drei Jahren an die Erben zurückgegeben wurden. Es ist zu hoffen, dass diese Erben – Großnichten oder -neffen einer kinderlos verstorbenen und von vielen ihrer Zeitgenossen als etwas schrullig und merkwürdig wahrgenommenen Frau – diese zu schätzen wissen und sie an einem Ort unterbringen können, der sie der Forschung zugänglich macht.

Die Berücksichtigung von Genderaspekten ist also unerlässlich, wenn es darum geht, Smyth als Dirigentin in den Blick zu bekommen: Lebenswege jenseits der Geschlechterordnung und vergeschlechtlichte Wertungen gehören dazu ebenso wie überfüllte Regale in einem Verlagsarchiv, das die Rechte an einer Musik, die nicht recht ins Repertoire gefunden hat, lieber zurückgibt. Damit schließt sich jedoch ein *circulus vitiosus*, auf den Smyth

selbst folgendermaßen hingewiesen hat: »The exact worth of my music will probably not be known till naught remains of the writer but sexless dots and lines on ruled paper.«<sup>3</sup> Die Benennung von Ein- und Ausschlüssen, die auf der Geschlechterordnung basieren, läuft immer Gefahr, diese zu ratifizieren und zu verhindern, was Smyth sich gewünscht und was sie auch verdient hätte. Zu den Genderaspekten gehört auch die relative Unbekanntheit der Frau, die während der Zwischenkriegszeit durchaus »einer der bedeutendsten britischen Komponisten« des frühen 20. Jahrhunderts war – und deren Oper *The Wreckers* einiges zum Verständnis auch der Opern Benjamin Brittnens beitragen könnte, hätte sie denn einen Weg ins Repertoire (und in die wissenschaftliche Auseinandersetzung) gefunden. Aus Platzgründen werden biographische Informationen über die 1858 in ein viktorianisches Elternhaus geborene Komponistin, die in einen häuslichen Streik trat, um in Leipzig Komposition studieren zu dürfen und deren sechs Opern mit Erfolg auf europäischen Bühnen aufgeführt wurden, hier jedoch nur in die Geschichte von Smyth Dirigieren eingeflochten.<sup>4</sup> Diese begann, Smyths eigenen Angaben zufolge, unter vorgehaltener Pistole im Jahr 1911; Smyth war zu diesem Zeitpunkt fast 53 Jahre alt.

I – Aufriss der Szene: »At the pistol's mouth«?

Das Ereignis, das Smyth im Einleitungskapitel ihres 1928 erschienenen, vierten Bandes mit autobiographischen Texten als Grund für ihr erstes

1 Ich danke Marleen Hoffmann, dass sie mir ihre Rechercheergebnisse zu Smyths Dirigaten sowie die frühe Fassung des Kapitels über Smyth dirigentische Karriere aus ihrer Dissertation zur Verfügung gestellt hat. Marleen Hoffmann: »Work is the only safe source of happiness.« *Auktoriale Überlieferungstradition von Werk, Œuvre und Selbstbild bei Ethel Smyth*, Diss. Universität Paderborn 2016, S. 230–249.

2 Anke Steinbeck setzt im Jahr 2003, als Simone Young das Amt der Generalmusikdirektorin antrat, eine Zeitenwende bezogen auf die vergeschlechtlichten Darstellungen von Dirigentinnen in den Medien an. Anke Steinbeck: *Jenseits vom Mythos Maestro, Dirigentinnen für das 21. Jahrhundert*, Köln 2010, S. 109–123, bes. S. 118.

3 Ethel Smyth: *A Final Burning of Boats*, in: Dies.: *A Final Burning of Boats etc.*, London 1928, S. 3–54, hier S. 54.

4 Zu Smyths Biographie und musikalischem Wirken vgl. Melanie Unseld: *Ethel Smyth*, lexikalische Grundseite in *MUGI: Musik und Gender im Internet. Musikvermittlung und Genderforschung. Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen*, hgg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, www.mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Ethel\_Smyth, letzter Zugriff am 1. Juni 2017.

Walter Werbeck

## Richard Strauss dirigiert

Es gibt einige Filmaufnahmen des dirigierenden Strauss. Die auf der Website von Youtube eingestellten längeren Sequenzen<sup>1</sup> mit *Till Eulenspiegel* aus dem Bundesarchiv in Berlin wurden 1944 in Wien mit den Philharmonikern gemacht. Gedacht waren sie für ein von der Reichsregierung initiiertes Projekt »Filmarchiv der Persönlichkeiten«, das offenbar das Erbe deutscher Kultur und Wissenschaft über alle Kriegswirren und -zerstörungen hinaus für die Nachwelt erhalten sollte.<sup>2</sup> Die Aufnahmen zeigen Strauss am Ende seines langen Dirigentenlebens. 1944 wurde er 80 Jahre alt, und danach hat er zwar, wie bekannt, noch komponiert, aber kaum noch dirigiert: Dokumentiert sind lediglich eine Probe der *Metamorphosen* im Januar 1946 in Zürich, zwei Konzerte im Oktober 1947 in London sowie, für einen Film, die Leitung des Zwischenspiels aus *Capriccio* im Juli 1949.

Bei den Aufnahmen von 1944 agiert Strauss genau so, wie es immer wieder beschrieben wurde: mit knappsten Bewegungen. Der linke Arm bleibt passiv, wird nur selten, um rhythmische Stabilität zu garantieren oder wenn besondere Aufmerksamkeit gefragt ist, eingesetzt. Strauss dirigiert mit dem rechten Unterarm bzw. manchmal auch nur mit dem Handgelenk. Meistens in Bewegung ist der Dirigierstab, der aber eben nicht allein als verlängerter Unterarm fungiert, sondern, wegen des aktiven Handgelenks, auch ein Eigenleben führen kann und dann wie ein Metronom das Metrum exakt zu fixieren scheint.

Frappierend ist die geradezu stoische Ruhe und Gelassenheit des dirigierenden Komponisten. Nichts bringt ihn aus dem Gleichgewicht – egal, ob er das Orchester anblickt, in die vor ihm liegende Partitur schaut oder mit den Augen abschweift. Er schwitzt nicht, echauffiert sich nicht, verzichtet

auf jede überflüssige Geste. Fraglos ist er hellwach, aber andererseits, wie es scheint und wie manchmal die zuckenden Mundwinkel oder der in die Ferne gerichtete Blick verraten, auch ein wenig gelangweilt. Denn was hier von Strauss verlangt wurde, dürfte mit seinen Vorstellungen von den Aufgaben eines Dirigenten wenig oder nichts zu tun gehabt haben. Vor einem Orchester ohne Publikum zu stehen, konnte sich Strauss wohl sein Leben lang eigentlich nur bei einer Probe vorstellen. Als Dirigent leitete er Aufführungen, mit einem Publikum hinter sich, dem, was Strauss nie vergaß, für seinen Eintrittspreis einiges geboten werden musste. Filmaufnahmen hingegen, ohne Publikum und ohne Probe, mit zeitlich beschränkten Einstellungen, bei denen auf die Wünsche eines Regisseurs bzw. Aufnahmeleiters oder von Kameraleuten einzugehen war, haben Strauss wohl kaum gefallen. Insofern sollten Aufnahmen wie die hier konservierten nicht überschätzt werden: Ob sie uns Richard Strauss so zeigen, wie er auch vor Publikum agierte – oder anders formuliert: Ob Strauss vor Publikum dieselbe Haltung an den Tag legte wie für diese Filmaufnahmen, steht keineswegs fest. Gewiss, die Vermutung liegt nahe, dass Strauss auch im Konzertsaal oder in der Oper mit durch nichts zu erschütternder Gelassenheit sein Pensum scheinbar herunterdirigierte. Doch darf man nicht übersehen, dass die Zeitgenossen, die seine Haltung so oder ähnlich beschrieben haben, sie stets auch vergleichend bewerteten, etwa im Kontrast zu den dirigentischen Gesten eines Furtwängler. Auch Max Reger musste schon zum Vergleich herhalten; nach einem gemeinsamen Konzert, so überlieferte Roland Tenschert, sei Reger, der seine Hiller-Variationen dirigierte, nassgeschwitzt gewesen, während Strauss, wie seine Frau Pauline sarkastisch bemerkte, »keinen nassen Faden an sich« gehabt habe.<sup>3</sup> Vor solchen Hintergründen hätte man

1 [www.youtube.com/watch?v=7MUxlt9\\_InQ](http://www.youtube.com/watch?v=7MUxlt9_InQ), letzter Zugriff am 1. Juni 2017.

2 Ich verdanke diese Auskunft Jürgen May vom Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen.

3 Roland Tenschert: *3x7 Variationen über das Thema Richard Strauss*, Wien 1944, S. 143.

Wolfgang Rathert

## Steuermann oder Ruderknecht?

## Max Reger als Dirigent der Meininger Hofkapelle

Anlässlich des 100. Todestages von Max Reger nicht nur über den Komponisten, sondern auch über den Dirigenten Reger zu sprechen, stellt ein ebenso lohnendes wie heikles Unterfangen dar. Lohnend ist es angesichts der Bedeutung, die das Dirigieren in Regers Biographie und Karriere hat und damit auch innerhalb der Entwicklung des deutschen Musiklebens vor 1914 sowie darüber hinaus im Kontext der Geschichte und Typologie des Komponisten-Dirigenten seit dem 19. Jahrhundert. Heikel ist das Vorhaben, weil uns keine Tonaufnahmen von Reger vorliegen und die zahlreichen schriftlichen Dokumente, die zu seiner Dirigiertätigkeit existieren, widersprüchlich sind. Wie soll man dann die ambivalenten, zwischen größter Bewunderung und strikter Ablehnung schwankenden Reaktionen von Kollegen und Kritikern erklären? Und kann man die Gründe für die Faszination, die Reger unzweifelhaft auf sein Publikum ausübte, überhaupt objektiv benennen – sind sie nicht vielmehr untrennbar mit einer Kultur verbunden, die spätestens 1918 unterging? Wir könnten uns hypothetisch die Sensation vorstellen, mit Reger gäbe es – wie von Arthur Nikisch und den Berliner Philharmonikern in der legendären akustischen Einspielung von Beethovens 5. Symphonie aus dem Jahr 1913 – eine Aufnahme seiner *Sinfonietta* oder der Serenade op. 95 mit der Meininger Hofkapelle. Wahrscheinlich würden wir relativ breite Tempi hören und das Bemühen um eine größtmögliche Transparenz der polyphonen Strukturen, doch das Eigentliche, nämlich Ereignishaftes ließe sich damit nicht fassen – eher schon tritt es in den Zeichenstudien Willy von Beckeraths und den Karikaturen Wilhelm Thielmanns von Regers Proben hervor (vgl. Abbildungen 1–3<sup>1</sup>).

Diese Bilder zeigen an, dass es hier um eine offenbar existenzielle, beständig an Grenzen stoßende und diese überschreitende Bewegung ging, die sich Abend für Abend als ein Schauspiel und Drama des Interpreten Reger von neuem vollzog. Was für den Pianisten Reger galt – völlige Versenkung in das jeweilige Werk, die Transformation vom bayerischen Kraftmenschen in einen sensiblen Riesen am Instrument –, traf für den Dirigenten erst recht zu. Denn sein Instrument war nun das Orchester, dessen klangliche Entfaltung er nicht (wie es in Canettis *Masse und Macht* heißt) nach »Verbotenem« absuchte, sondern im Gegenteil zu einem in sich vollkommenen Ganzen formen wollte; und für dieses Ziel war Reger bereit, sich zu opfern. Eine solche Hingabe ist nur dann ganz zu verstehen, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass der Komponist und der Interpret für Reger eine Symbiose bildeten. Hans von Bülow's treffende Bemerkung 1884 gegenüber Hermann Wolff, dass die Hinzufügung oder Abtrennung des Präfixes »re-« zu bzw. von dem Wort »produzieren« Platz für die »wildeste Ambition« böte, bildet dazu die Anti-These.<sup>2</sup> Die Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die zu einer Emanzipation des Dirigenten vom Komponisten führt, hatte aus Bülow's Sicht mehr Vor- als Nachteile: Denn der Interpret erschließt neue Erfahrungs- und Wahrnehmungsräume, er kennt das Werk am Ende durch die fortwährende Sezierung seines Gehalts sogar besser als der Komponist, der sich immer wieder Neuem zuwendet. Für Reger war diese soziologische Ausdifferenzierung – die Max Weber in seiner Soziologie als Signum der modernen Gesellschaft analysiert hatte – ein Gräuel. Er wollte die Kluft, jedenfalls für sich selbst, wieder

1 Karikaturenfolge erschienen anlässlich der Meininger Musiktage 1913. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe.

2 »Brahms' Mission ist zu pro-, meine zu repro-duzieren, also zwei Buchstaben mehr. Genügend für die wildeste Ambition!« Zit. nach Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999, S. 228.

Ulrich Krämer

## Arnold Schönberg dirigiert

Arnold Schönberg hatte bekanntlich ein getrübbtes Verhältnis zur Kapellmeisterzunft, deren Vertreter ihm von wenigen Ausnahmen abgesehen als inkompetent, ignorant, musikalisch ungebildet und unkultiviert erschienen.<sup>1</sup> Zu den Ausnahmen zählte er Richard Strauss, Artur Nikisch, Wilhelm Furtwängler und natürlich das über allen stehende leuchtende Vorbild Gustav Mahler. Diese vier waren für ihn »in jeder Hinsicht vollkommene Musiker«, da sie selbst Komponisten waren und als solche mit den technischen Voraussetzungen des Komponistenhandwerks vertraut waren, künstlerische Werte erkannten und die Forderungen der Ästhetik respektierten.<sup>2</sup> Die meisten übrigen Zunftvertreter hielt er dagegen für bloße »Taktschläger«, die ihre primäre Aufgabe »in der Vortänzerkunst, in Temperamentsausbrüchen und sonstigen Interessantmachereien« sähen,<sup>3</sup> und so verwundert es kaum, dass seine Briefe und Schriften mit Sottisen aller Art gegen die Pultvirtuosen seiner Zeit gespickt sind. Ein bereits früh zu belegendes Vorurteil bestand in seiner Überzeugung, dass viele berühmte Dirigenten keine Partituren

lesen könnten und daher auf Klavierauszüge angewiesen wären, um neue zeitgenössische Werke kennenzulernen. Über Otto Klemperer beispielsweise notierte er in dem bereits zitierten Text vom August 1944, dass dieser nicht nur unfähig gewesen sei, einen Choral zu harmonisieren, sondern eben auch eines Klaviers bedurfte, um sich mit einer neuen Partitur vertraut zu machen.<sup>4</sup> Über Serge Koussevitzky heißt es an gleicher Stelle, dass ihm zwei Pianisten zur Verfügung gestanden hätten, von denen er sich die Werke moderner Komponisten vierhändig auf dem Klavier habe vorspielen lassen.<sup>5</sup> Und Arturo Toscaninis vielgerühmtes »photographisches Gedächtnis« konterkarierte Schönberg mit einer Anekdote, der zufolge Toscanini während einer Probe von Schönbergs Orchesterbearbeitung von Bachs Präludium und Fuge in Es-Dur für Orgel BWV 552 einem Orchestermusiker gegenüber auf der Korrektheit eines nicht ausführbaren, auf einem Druckfehler in der Partitur beruhenden Unisono-Doppelgriffs bestanden habe.<sup>6</sup>

Bei aller sachlich-künstlerischen Berechtigung im Einzelfall hatte Schönbergs kritische Haltung den Kapellmeistern gegenüber natürlich auch subjektive Beweggründe. Sie speiste sich wohl in erster Linie aus der fast schon traumatischen Erfahrung der Ablehnung und des Boykotts seiner eigenen Kompositionen durch die gefeierten Dirigenten seiner Zeit, denen er eine »nahezu unanfechtbare Macht über Leben und Tod ihrer Untertanen, der Komponisten« zuschrieb.<sup>7</sup> Ein Schlüsselerlebnis in dieser Hinsicht war die Reaktion des Bruckner-Schülers Ferdinand Löwe, dem

1 Vgl. Arnold Schönberg: *Koussevitzki – Toscanini* (August 1944), Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien (im Folgenden abgekürzt als ASC), T42.03, S. 2r und 2v: »[...] there is no other explanation of the failure of those two and many other conductors [...] to see the true merits of my music but: there [recte: their] lack of basic knowledge of music, their incompetence, ignorance and illiteracy«. Hier wie im Folgenden zit. nach der Transkription der *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*, hgg. von Hartmut Krones, Therese Muxeneder und Gerold Gruber unter Mitarbeit von Julia Bungardt, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek. Digitalisate und Übertragungen von Schönbergs Textmanuskripten wie auch eines Großteils seiner Korrespondenz sind auf der Homepage des ASC [www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at) (letzter Zugriff am 1. Juni 2017) abrufbar.

2 Ebd., S. 1r.

3 Vgl. den Brief von Schönberg an Hermann Scherchen (9. September 1929), Durchschlag in der Library of Congress, Washington, D. C. (im Folgenden abgekürzt als LC).

4 Schönberg, *Koussevitzki – Toscanini* (wie Anm. 1), S. 2v.

5 Ebd., S. 4r.

6 Ebd., S. 4v.

7 »But a conductor exerts [recte: exerts] an almost incontestable power over life and death of his subjects, the composers; and that: whether or not he performs their works«. Ebd., S. 2r.

Attila Kornel

## »Tief unter uns nur Schweigen« –

Die Ästhetik der Stille in Udo Zimmermanns Kammeroper *Weißer Rose*

Stille und Schweigen wurden in Europa philosophisch nie neutral betrachtet, sondern je nachdem deutlich negiert oder hochgeschätzt. Können die hinlänglich konträr verstandenen Begriffe Musik und Stille in eine ästhetische Synthese geführt werden? Bei Stille handelt es sich um ein graduelles Phänomen, das erst im absoluten Zustand, sofern dieser mehr als eine metaphysische Vorstellung ist, mit Lautlosigkeit assoziiert werden kann. Es ist das Unbewegte, die stille Untätigkeit der Ruhe.<sup>1</sup> Stille avancierte als Stilmittel von der Beschreibung eines Ortes kontemplativer Sinnsuche hin zum Ausdruck der hilflosen Konfrontation mit dem unsagbaren Nichts. Dennoch kann, wie nicht zuletzt Eckhart von Hochheim (Meister Eckhart) und Paul Watzlawick erkannten, durch Schweigen als sprachimmanentes Element kommuniziert werden.

Im 20. Jahrhundert entwickelte die Nachkriegsgeneration eine ausgeprägte Faszination für die Stille, verbunden mit der Verantwortung des Erinnerns gegen das Verschweigen. Seitdem ist Stille in der Musik keine Ausnahme mehr, sie wird durch Komponisten wie Anton Webern, Morton Feldman, Luigi Nono, Pierre Boulez, John Cage oder Udo Zimmermann zum individuellen ästhetischen Gegenstand und damit zur eigenen Kategorie erhoben. Zimmermann, 1943 in Dresden geboren, zählt zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart. Als Sängerknabe im Dresdner Kreuzchor (1954–1962) wurden ihm früh humanistisch-christliche Positionen nahegebracht. Diese Erziehung reichte über die durch die SED verordneten kommunistischen Aspekte hinaus. Gefragt nach seiner Vorstellung von Stille, festigte sich für ihn zu dieser Zeit ein ästhetischer »Blick nach innen, auch unabhängig

von christlicher Sinnsuche«.<sup>2</sup> Hier bindet er das Schweigen an das Vokale, während er Stille hingegen künstlerisch allumfassend ansieht.<sup>3</sup> Da Zimmermann der Kunst die Fähigkeiten zur Tröstung und Aufklärung zuschreibt,<sup>4</sup> musste das Wort zwangsläufig als Botschaftsvermittlerin zentrale Bedeutung in seinem Schaffen einnehmen. »Große Ausbrüche, herausfordernde Klangereignisse finden immer wieder den Weg zur Stille und Zurückgezogenheit«,<sup>5</sup> so der Komponist selbst im Rückblick. Zwar wollte er an der Dresdner Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Gesang studieren, konzentrierte sich jedoch auf den Bereich Komposition mit Gesang und Dirigieren als Nebenfächern. Sein Lehrer Johannes Paul Thilman war in seinen eigenen Kompositionen allerdings im Sinne der Parteilinie konservativ eingestellt und vermittelte nicht die Techniken Paul Hindemiths oder Arnold Schönbergs. Die Komponistengeneration, der Zimmermann angehört, wandte sich ab Mitte der 1970er Jahre verstärkt von diesem, in der DDR propagierten sozialistischen Realismus ab.<sup>6</sup> Entsprechend sind Zimmermanns Kompositionen weniger programmatisch-vergnügend, als vielmehr Appell für eine Kunst, in der die Sinnsuche des Individuums in existenzieller Bewährung

2 Udo Zimmermann: *Korrespondenz mit dem Autor* (9. Februar 2015). An dieser Stelle sei Saskia und Udo Zimmermann herzlich für das Interview gedankt.

3 Ebd.

4 Vgl. Felicitas Nicolai: *Udo Zimmermann*, S. 3, in: *Komponisten der Gegenwart*, Band S–Z, hgg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 2003.

5 Udo Zimmermann: *Über seine Werke. Sinfonia come un grande Lamento*, in: *Man sieht, was man hört. Udo Zimmermann über Musik und Theater*, hg. von Frank Geißler, Leipzig 2003, S. 19–21, hier S. 20.

6 Vgl. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (Hgg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. R–Z, Oldenburg 2001, S. 369.

1 Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Koblenz 2000, S. 1345f.