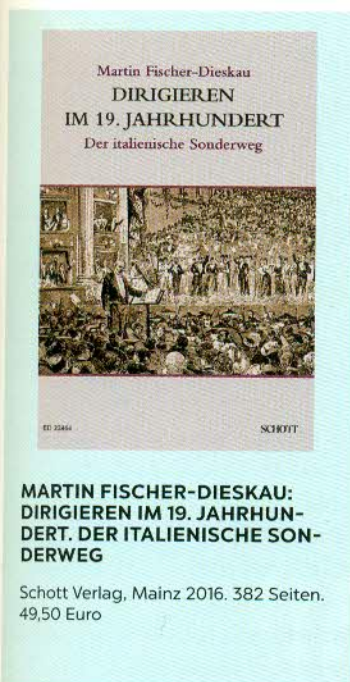


# STEUERMANN ODER PULTVIRTUOSE?

Zwei neue Bücher über die  
Institution und Funktion des Dirigenten



**MARTIN FISCHER-DIESKAU:**  
DIRIGIEREN IM 19. JAHRHUNDERT. DER ITALIENISCHE SONDERWEG

Schott Verlag, Mainz 2016. 382 Seiten.  
49,50 Euro



**ARNE STOLLBERG/JANA WEISSENFELD/FLORIAN HENRI BESTHORN (HRSG.):**  
DIRIGENTENBILDER. MUSIKALISCHE GESTEN - VERKÖRPERTE MUSIK

Schwabe Verlag, Basel 2015.  
503 Seiten (mit einer DVD). 68 Euro

Die Figur des heute vom Publikum wie von den Medien fetischisierten Dirigenten ist eine späte Erscheinung in der Aufführungsgeschichte der Musik. Zwei gleichzeitig erschienene Veröffentlichungen widmen sich jetzt dem komplexen Problemfeld – der aus einer Basler Ringvorlesung hervorgegangene, thematisch weit gespannte Band «DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik» und Martin Fischer-Dieskaus enger fokussierte Darstellung über den italienischen Sonderweg im 19. Jahrhundert.

Für die Autorinnen und Autoren des Basler Bandes ist der Dirigent im Sinne der modernen Medienwissenschaft ein «Musik-Darsteller», Dirigieren also immer zugleich ein «theatraler Akt»: «ein Tanz am Pult, der selber ästhetische Qualität besitzt und sich nicht auf bloße Funktionalität reduzieren lässt» – so die Herausgeber Arne Stollberg, Jana Weissenfeld und Florian Henri Besthorn in ihrem Vorwort. Das ist gewiss richtig, überhöht aber die Bedeutung des «Steuermanns» zum Pultvirtuosen und ver-

engt sie damit zugleich auch wieder. Entsprechend diesem Ansatz stehen anthropologische Fragestellungen – Mimik, Gestik, Körperbilder, Körpersprache, Repräsentanz – im Zentrum auch der historischen Beiträge, die sich freilich nur auf schriftliche Zeugnisse berufen können (dennoch höchst lesens- und bedenkenswert Nina Noeske über Liszt und Hans-Joachim Hinrichsen über Hans von Bülow).

Problematischer geht es in den kulturwissenschaftlichen bzw. systematischen Beiträgen zu, die auf empirische Untersuchung, Filmdokumente und teilnehmende Beobachtung von Proben- und Konzertsituationen rekurrieren. Peter Moormann etwa geht dem «Maestro Estatico» Gustavo Dudamel voll auf den Leim, wenn er ihm bescheinigt, mit seinen Gebärden «für die Zuschauer den angestrebten Ausdruckscharakter der Musik direkt nachvollziehbar» zu machen. Das Sehen – ganz im Sinne der heutigen visuellen Medienkultur – überwältigt, ja ersetzt hier das Hören. Aufschlussreicher sind da

schon Beiträge wie der von Hartmut Hein über die Gestik der musikalischen Schrift in Adornos Interpretationstheorie oder von Nicola Gess über die komponierte Geste bei Mahler, weil sie das, was anderweitig als performativer oder genderorientierter Wildwuchs (auch sprachlich!) alles überwuchert, philosophisch und kulturgeschichtlich unterfüttern, konkretisieren und weiterdenken. Wer den umfangreichen Band mit wachsendem Verdruss liest, wird am Ende in dem nüchternen Gespräch zwischen Peter Gülke und Ulrich Mosch wieder auf den Boden der Praxis zurückgeholt, die auch der wortreiche wissenschaftliche Nebel nicht hinwegdimmen kann, und atmet auf, wenn Gülke die These, dass der Dirigent die Musik visuell verkörpere, einfach «grässlich» findet.

Gülke ist es auch, der in diesem Buch auf der viertletzten von 500 Seiten die Entstehung und damit die Funktion des Dirigenten klärt – nämlich dass seit dem 19. Jahrhundert «einer die zunehmend größeren Apparate zusammenhalten muss.» Das ist auch das Fazit Martin Fischer-Dieskaus, warum es in Italien länger als in Frankreich und Deutschland dauerte, bis die aus dem 18. Jahrhundert stammende Doppeldirektion der musikalischen Leitung in der Oper endlich überwunden und in die Hand eines einzigen Dirigenten gelegt wurde. Traditionell – und noch bis in die 1860er-Jahre hinein wirksam – teilten sich der für die Einstudierung der Sänger und des Chors zuständige Maestro al Cembalo (der aber schon lange nicht mehr aktiv mitspielte) und der Orchester und Sänger zusammenhaltende Geiger am ersten Violinpult die Leitung einer Opernaufführung. Der Siegeszug von Meyerbeers Opern, Verdis komplexere Partituren seit «Don Carlo» (1867) und

«Aida» (1871) sowie die ersten Wagner-Aufführungen in Bologna (1871/72) machten auch in Italien den modernen Dirigenten zur unerlässlichen Voraussetzung, nachdem Angelo Mariani, der anfangs noch mit dem Violinbogen dirigierte, schon in den 1850er-Jahren zum Taktstock gegriffen hatte. Als Verdi 1871 zum Vorsitzenden einer Kommission zur Supervision aller Musikinstitute berufen wurde, gehört zu seinen Forderungen auch: «Für jedes Theater einen einzigen Maestro ..., verantwortlich für den gesamten musikalischen Bereich.»

Fischer-Dieskau argumentiert manchmal etwas ausschweifend (hier hätte ein Lektor nachhelfen müssen), aber er bereitet sein stets zweisprachig, im italienischen Original wie in deutscher Übersetzung präsentiertes umfangreiches Quellen-Material – Verträge, Dienstanweisungen, Libretti, theoretische und ästhetische Schriften, Briefe, Kritiken, Bilddokumente und Notenzitate – so umfassend auf, dass man beim Lesen nie die Geduld verliert. Daneben kommen immer wieder auch andere spannende Aspekte – etwa Orchesterbesetzung, Spielqualität und Spieltechniken, Sitzordnung, Musikausbildung, Probensituation – zur Sprache. In einem zweiten Teil stellt er die für die Entwicklung in Italien wesentlichen Dirigentenpersönlichkeiten zwischen Mariani und Toscanini vor. Angesichts der Methodenavantgardisten des Basler Bandes mag Fischer-Dieskaus historistischer Ansatz veraltet erscheinen – aber er trägt und bringt Ergebnisse, die weit über das hinausführen, was bisher zu diesem Thema bekannt war. Vor allem die Verdi-Forschung wird es ihm zu danken wissen. Auch hier gilt das alte Sprichwort: Der Spatz in der Hand ist nahrhafter als die Taube auf dem Dach! | Uwe Schweikert