

Einleitung

»Die dominierende Rolle des Dirigenten – wie des Regisseurs – ist im späteren neunzehnten Jahrhundert allmählich entstanden und erreichte erst in den letzten Jahrzehnten die extreme Form, durch die sich manche hingerissen und andere abgestoßen fühlten« – so notierte es Carl Dahlhaus 1976 in seinem kurzen Text »Der Dirigent als Statthalter«.¹ Die Gründe für diesen »Dirigismus« seien jedoch auch wesentlich dadurch bedingt, so Dahlhaus weiter, dass »im Zeitalter des Historismus und einer sich überstürzenden Entwicklung der Neuen Musik« ein *Dirigent* vorschreibt, »wie ein Werk interpretiert werden soll«.

Dazu kamen Neuerungen, die das ganze »klassische Musikleben« im Laufe des 20. Jahrhunderts tiefgreifend veränderten, allen voran die Möglichkeiten, musikalische Aufführungen technisch zu speichern. Tonträger ermöglichten nicht nur das mehrfache Hören eines Werkes einer einmaligen Aufführung, sondern zunehmend, insbesondere nach der Jahrhundertmitte, auch Vergleiche unterschiedlicher Interpretationen desselben Werks durch sehr verschiedene Interpreten. Es ist denn auch keineswegs zufällig, dass seit Friedrich Herzfelds *Magie des Taktstocks. Die Welt der großen Dirigenten* (1953) Bücher und Publikationen über einzelne Interpreten und Dirigenten weitgehend auf den verfügbaren Einspielungen beruhen. Auch in Hinsicht auf diese mediatisierte Basis war Herbert von Karajan musikalisch wie kommerziell ein Pionier.²

Gleichzeitig erfolgte seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im Bereich von Oper wie Konzert eine unverkennbare und sich erweiternde Trennung von dem als »klassisch« verstandenen Konzert- und Opernrepertoire des 18. und 19. Jahrhunderts ge-

1 Carl Dahlhaus, »Der Dirigent als Statthalter«, in: *Melos/NZ Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), H. 5, S. 370 f.

2 Dazu grundlegend das Buch von Lars E. Laubhold, *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger*, München 2014, in dem auf der Basis von mehr als 130 Aufnahmen dieser Sinfonie eine Interpretationsgeschichte erfasst wurde. Und zentriert auf einen Dirigenten vgl. den Tagungsband *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hg. von Lars E. Laubhold und Jürg Stenzl, Salzburg 2008.

genüber der jeweils neuen Musik seit der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert. Diese »Neue Musik« und deren Interpreten waren, noch verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg, nicht mehr selbstverständlich integrierter Teil der Institutionen Oper und Konzert; entsprechend spielten Dirigenten, die die jeweils »neue Musik« leiteten (beispielsweise Hermann Scherchen oder ein »Rundfunkdirigent« wie Hans Rosbaud) eine deutlich geringere, vor allem jedoch keine mediatisierte Star-Rolle. Es waren eher Rundfunkdirigenten, nicht selten auch Dirigenten-Komponisten wie René Leibowitz, Pierre Boulez, Michael Gielen oder Hans Zender, die gegenwärtige Musik aufführten (wenn sie nicht – und immer weniger – von deren Komponisten selbst geleitet wurde). Diese Dirigenten waren häufig auch jene, von denen neuartige Zugänge zu Repertoirewerken ebenso ausgingen wie durch die Vertreter »historischer Aufführungspraktiken«, allen voran Nikolaus Harnoncourt als Dirigent nicht mehr nur barocker und noch älterer Musik, sondern zunehmend auch von Mozart und Beethoven, dann auch von weiteren Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Um die Persönlichkeit und den Status der Dirigenten im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zu erfassen, ist es von grundlegender Bedeutung, die Entstehung und Veränderungen dieser Tätigkeit in dieser Zeit zu skizzieren: Zunächst waren es seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geradezu selbstverständlich die Komponisten selbst, die die Einstudierung und Aufführungen ihrer Werke leiteten und, mit Blick auf Hector Berlioz und Richard Wagner, sich über diese Tätigkeit auch entsprechend geäußert haben. Aber noch um die Jahrhundertwende schrieb der überragende Dirigent/Komponist Gustav Mahler:

»Es gibt [...] große Geiger, Sänger, kurz aufführende Künstler immer noch, wenn auch selten; Dirigenten aber gibt es so gut wie keine – viel weniger sogar als tüchtige Komponisten. Denn zum wahren Reproduzieren bedarf es Schaffender, und diese haben, wenn sie schon erstehen, meist nicht die umfassende Übung, die man zum Dirigieren braucht, und meist – zum Glück – nicht diesen Beruf.«³

3 Wolfram Steinbeck hat diese Äußerung Mahlers von 1899 gegenüber Natalie Bauer-Lechner in seiner grundlegenden Studie »Mahler als Dirigent«, in: *Die Tonkunst* 11 (2017), S. 317–335, zitiert.

Dass jedoch das Interpretieren generell – und damit auch das Dirigieren und der Status des Dirigenten – eine eigene Geschichte hat, dass es eine Geschichte der musikalischen Interpretation gibt, ist erst am Ende des 20. Jahrhunderts zu einem Teil der Musikgeschichte geworden. Sie verlief seit Berlioz und Wagner im deutschen, französischen, englischen und italienischen Sprachgebiet unterschiedlich. Die größten Veränderungen ergaben sich hier im deutschen Sprachgebiet zwischen den beiden Weltkriegen. Zuvor war die Aufführungsweise von Wagner wie Mahler, aber auch noch von Wilhelm Furtwängler geprägt durch die *tempi rubati*, Tempoveränderungen innerhalb eines Satzes und seiner Teile bis zu einzelnen Phrasen. Wolfram Steinbeck zitierte eine charakteristische Aussage Mahlers zum *tempo rubato* aus Natalie Bauer-Lechners *Erinnerungen*: Tempo sei

»etwas Lebendiges, Fließendes, das nie, auch nur zweimal hintereinander, sich völlig gleich bleiben kann. Deshalb ist auch das Metronomisieren [...] fast wertlos, weil schon nach dem zweiten Takte das Tempo ein anderes geworden sein muss, wenn das Werk nicht dreuhorgelmäßig [...] heruntergespielt wird.«⁴

Dieser Modus einer *Espressivo-Interpretation* seit Wagner dominierte vor allem im deutschen Sprachgebiet und wurde erst im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend, erstmals in den 1920er Jahren, durch eine *neusachliche Interpretation* abgelöst, die dann nach dem Zweiten Weltkrieg die dominierende wurde. Sie war und ist charakterisiert durch über weite Strecken streng eingehaltene Tempi. Einer der eindrucksvollsten Belege dafür ist Igor Strawinskys Manifest »Some Ideas about my Octuor« von 1924:⁵ Strawinsky trennte schroff zwischen *interpretation* und *execution*. Durch »Interpretation« erleide alle Musik eine Deformation, der gegenüber er auf einer »nackten Übermittlung seines Notentextes« (in diesem Fall seines Oktetts von 1922/23) insistierte.

4 Natalie Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hg. von Herbert Kilian, Hamburg 1984, S. 149.

5 Dazu Jürg Stenzl, »Auf der Suche nach einer Geschichte der musikalischen Interpretation« (1994) im gleichnamigen Buch, Würzburg 2012, S. 15–31, zuerst englisch in: *Musical Quarterly* 79 (1995), S. 683–699.

Zum Schlagwort für diese Ästhetik und ein neues Zeitverständnis gegenüber der vorangegangenen »Epoche des Espressivo«⁶, nicht nur Strawinsky betreffend, wurde die Bezeichnung »Neoklassik«, die nicht nur eine Kompositionsweise und Ästhetik der Zwischenkriegszeit betrifft, sondern auch die Geschichte der musikalischen Interpretation. Dass die »neusachliche Interpretationsweise« für einen 1958 geborenen Dirigenten eine Selbstverständlichkeit war und ist, bedarf keiner Beweisführung.

Michael Boder ist einer der international hervorragenden Dirigenten, für den die Musik seiner Gegenwart – und das bereits vor dem Beginn seiner eigentlichen Dirigentenlaufbahn – so selbstverständlich war wie das klassische Repertoire. Dass sein Name nicht gleich fällt, wenn von bedeutenden Dirigenten die Rede ist, liegt nahe: Sehr viele Opern, vor allem jüngere, sind, wenn überhaupt, erst allmählich zu Repertoirewerken geworden wie Schönbergs unvergleichliche *Erwartung* oder Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu*; die letzteren beiden hat Michael Boder bereits vor dem Beginn seiner Karriere für sich selbst als grundlegend erkannt, noch bevor die lange Reihe der von ihm geleiteten Ur- und Erstaufführungen begann: »Für mich persönlich ist Alban Berg der Komponist, durch den ich am meisten über das Hören, Spielen, ja über das Denken gelernt habe. Damit fühle ich mich zwar manchmal recht einsam, aber das macht mir nichts aus.«⁷

Operndirigenten sind jedoch nicht Musiker, auf die die Blicke der Zuhörer wie in einem Konzert dominant gerichtet sind. Sie sind, wie es Hans-Klaus Jungheinrich so eindringlich beschrieben hat, keine »Musikdarsteller«.⁸ Dabei wird leicht übersehen, wie viele Konzerte – neben den dominierenden Operaufführungen –

6 So 1928 Hans Curjel, »Espressivo und objektivierter Ausdruck«, in: ders., *Synthesen, Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg 1966, S. 149–154.

7 »Michael Boder: ›Das 20. Jahrhundert will nicht recht vergehen‹«, Interview mit Daniel Ender, in: *Der Standard*, 15.3.2018, unter: <https://www.derstandard.at/story/2000076146130/michael-boder-das-20-jahrhundert-will-nicht-recht-vergehen> [zuletzt: 10.11.2021].

8 Hans-Klaus Jungheinrich, *Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten*, Frankfurt/M. 1986.

Michael Boder eben auch geleitet hat und das auch weiterhin tut, allerdings häufig mit unkonventionellen Programmen, sei es in Konzerten nur mit Musik aus jüngerer Zeit oder mit Programmen, in denen die neue Musik einen selbstverständlichen Bestandteil bildet. Dazu nur als Beispiel ein Konzert mit den Berliner Philharmonikern vom 14. März 2009:

- Elliot Carter, *A Celebration of some 100 x 150 notes* (1987)
- Robert Schumann, *3. Sinfonie op. 97 (Rheinische)* (1850)
- Richard Wagner, *Wesendonck-Lieder* (mit Anja Kampe, Sopran) (1857/8, orch. Felix Mottl 1910)
- Witold Lutosławski, *Konzert für Orchester* (1950–54)

Zweifellos sind es die Herausforderungen durch die musikalischen Werke selbst, die den Brennpunkt von Boders Tätigkeit bilden. Hinsichtlich der medialen Dokumentation seines Wirkens sind es jedoch gerade nicht die als zentral geltenden »klassischen« Werke des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die aufgezeichnet wurden. Diese sind durch die großen Medienkonzerne weitgehend für »Stardirigenten« reserviert. Bezeichnenderweise gibt es aber einige Ausnahmen wie Alban Bergs (komplettierte) *Lulu*, eine Produktion des Gran Teatre del Liceu in Barcelona von 2010, inszeniert von Oliver Py (eine Koproduktion mit dem Grand Théâtre de Genève), zudem, ein Jahr später, György Ligetis *Le Grand Macabre* (in der überarbeiteten Version von 1996); auch sie ist im Gran Teatre del Liceu 2011 entstanden. Àlex Ollé von der Theatergruppe *La Fura dels Baus* führte Regie, danach die DVD-Einspielungen jenes Opernhauses, in dem Michael Boder während vier Jahren Chefdirigent war.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass zu Boders Biografie kaum mehr als einige kurze Presstexte und wenige im Internet zugängliche Interviews existieren, aber erstaunlicherweise keine Boder-Artikel in den großen jüngeren internationalen Musiklexika.⁹ Diese Konstellationen sind jedoch nicht zu beklagen, sondern sie sind als aussagekräftige Hinweise auf Gegebenheiten des gegenwärtigen Musiklebens, Musikkonsums und vor allem der Musikin-

9 Die Ausnahme ist der kurze biografische Artikel in Julia Spinola, *Die großen Dirigenten unserer Zeit*, Berlin 2005, S. 205.

Einleitung

dustrie zu verstehen, von denen sich Michael Boders musikalische Eigenständigkeit besonders deutlich abhebt. Man kann sie am ehesten mit derjenigen des um 30 Jahre älteren Dirigenten und auch Komponisten Michael Gielen (1927–2019) vergleichen. Kein Zufall also, dass Boder unmittelbar vor Beginn seiner eigenen Laufbahn Michael Gielens Assistent in der Frankfurter Oper gewesen ist.