

Über Dirigierausbildung, Gott und Wien/Köln/Leipzig

Ulrich Windfuhr im Gespräch mit Gesine Schröder

G.S.: Lieber Herr Windfuhr, Sie haben unter anderem in Wien studiert. Warum haben Sie diese Stadt als Studienort ausgewählt? Wollten Sie mit dem, was Sie dirigentisch machen würden (daran, dass Sie auch unterrichten würden, war zu diesem Zeitpunkt sicher noch nicht zu denken), an die Swarowsky-Tradition anknüpfen können? War das die Hoffnung?

U.W.: Nein, ganz und gar nicht. Ich habe mich sehr für die Wiener Klassik interessiert. Es war die musikalische Tradition, in die ich mich hineinbegeben wollte. Nach Köln, wo ich zuvor studiert hatte, wollte ich mich in eine Stadt begeben, in der diese Tradition extrem gefördert und auch praktiziert wurde. Gelernt habe ich am meisten durch Probenbesuche. Fast jeden Tag war ich in Wien entweder in der Oper oder in den Proben der beiden großen Orchester. Wenn Sie aber nach dem Dirigierlehrer fragen, der mich am meisten geprägt hat – sowohl was das Dirigieren als auch was das Unterrichten in diesem Fach anlangt –, so ist das Franco Ferrara aus meiner Studienzeit in Rom gewesen. Natürlich, er hat keine Schriften hinterlassen wie Swarowsky, und seine Art zu lehren wird daher nur noch vermittelt über seine ehemaligen Schüler weitergetragen. Die große finnische Dirigentenschule von Jorma Panula beruht im Grunde auf Ferraras Prinzipien. Panula gehörte zu den ersten Schülern Ferraras, während ich sein letzter gewesen bin, ungefähr dreißig Jahre später. An Ferraras Dirigierlehre knüpfen wir beide an. Sie war ein geistig-seelischer Ansporn.

G.S.: In Ihrem Repertoire spielt unter anderem auch Schreker eine größere Rolle. Interessierte Sie an der Stadt Wien, an der Kultur dieser Stadt insgesamt, auch die Möglichkeit, mit dieser Sphäre der Wiener Musik in Kontakt zu kommen?

U.W.: Ich glaube, dass sich Vieles in den Biographien von Musikern in Jungianischem Sinne unbewusst entwickelt. Damals hatte ich überhaupt nichts mit Schreker am Hut. Mich haben allerdings sehr Hofmannsthal und Schnitzler und Freud, also das fin de siècle und der Wiener Jugendstil interessiert. Das hat mich immens gereizt. In diesem größeren Rahmen gesehen, habe ich fünfzehn Jahre danach, als ich begann, mich mit Schreker zu beschäftigen, auch auf etwas zurückgegriffen, was mich damals schon fesselte.

G.S.: Der Boden, der sich Ihnen dort bereitete, war also zunächst das literarische und künstlerische Terrain. Sie hatten anfangs gesagt, dass Sie aus Köln kamen. Sicher auch mit einer umfassenderen Kenntnis im Bereich der neuen Musik?

U.W.: In den Achtziger Jahren war das vielleicht die Hochburg überhaupt mit neuer Musik, noch mehr als Paris. In meiner Zeit waren da Henze, Kagel, Fritsch, Jürg Baur. Die waren zu gleicher Zeit Professoren an der Hochschule. Eötvös war an der Hochschule. Das waren alles ganz lebendige und vollkommen unterschiedliche Stilrichtungen verkörpernde Komponisten. Ein unglaublich reiches Umfeld. Das war toll! ...und die Kontarskys, beide. Einer von ihnen hat auch mich eine Zeit sehr geprägt.

G.S.: Welche Rolle sollte neue Musik in der Ausbildung von Dirigierstudenten spielen?

U.W.: Man muss in der Dirigierausbildung wahnsinnig viele Wege gehen und man kann manches auch nur antippen. Die Hochschule in Leipzig bietet für das Dirigierstudium große Chancen und Möglichkeiten, aber wir sind nicht spezialisiert. Ich werde mich mit einem Neue-Musik-Konzert darum bemühen, einen Aspekt zusätzlich zu schärfen, Geschmack für einen Weg zu geben. Man kann ja in der neuen Musik heute durchaus Karriere machen. Es ist eine Nische, eine natürlich viel kleinere Nische, als Dirigent der alten Musik zu werden. Der Neue-Musik-Weg ist auf jeden Fall ein Profil, das wir in Zukunft noch mehr schärfen werden, als wir es bisher konnten.

G.S.: Wobei man hoffen kann, dass neue Musik nicht nur in Neue-Musik-Konzerten gespielt wird, nicht nur in dieser Nische, sondern gemischt mit anderem. Und schon deshalb ist es für Dirigenten sinnvoll, sich bereits während des Studiums mit aktuellem Komponieren auseinanderzusetzen.

U.W.: Ja klar. Vor allem ist es ganz einfach so: Die Ohren werden besser. Das ist der extreme Vorteil von Musik des 20. Jahrhunderts, besonders der nach dem Zweiten Weltkrieg geschriebenen. Wenn man eine Partitur von Ligeti oder Lachenmann, von Komponisten, die – sagen wir mal – sehr, sehr viel Klangwelten aufeinander türmen (ich rede nicht einmal von ganz schwierigen Komponisten wie Ferneyhough), wenn man das durchhören kann, dann kann man auch eine Schubert-Sinfonie besser dirigieren.

G.S.: Es war bekanntlich eine Idee beispielsweise des LaSalle Quartetts, die Quartette Beethovens, Mozarts oder Schuberts klängen anders, wenn man Erfahrung in neuer Musik hat.

U.W. Absolut!

G.S.: Ich komme zurück auf den allerersten Punkt, den ich ansprach, nämlich die Swarowsky-Tradition. Ich möchte wissen, ob Sie dennoch irgendetwas aus dieser Tradition

Kommendes für sich benutzen oder möglicherweise auch im Unterricht an Studenten weitergeben.

U.W.: Schauen Sie, wenn man Taktgruppenanalysen macht, was man heute nicht ganz zu Unrecht als Kern von Swarowskys Lehre betrachtet, und den Unterricht dann noch in Vorlesungsform ablaufen lässt, könnte das im übelsten Fall so aussehen: Man sitzt als Student da und der Lehrer sagt: „Da sind vier Takte, da vier Takte, da sechs Takte, da sind drei Takte.“ Drei Takte wär' ja schon 'ne Revolution! Weil Sie die Ergebnisse der Analyse aber nicht praktisch umsetzen können, bringt ein solcher Unterricht gar nichts. Er ist so sinnlos, wie eigentlich wenig sinnlos sein kann in der Dirigierausbildung. Ein solcher praxisferner Unterricht war in meiner Studienzeit keine Seltenheit. Mittlerweile hat sich die Ausbildung vollständig verändert. Mit der Situation, die ich damals erlebte, ist das überhaupt nicht mehr vergleichbar. In meinen ersten vier Studienjahren stand ich so viel vorm Orchester wie die Studenten, die jetzt hier studieren, in den drei Monaten ihres Wintersemesters. Das ist absurd. Verglichen mit damals sind die Ausbildungschancen fantastisch, welche die Leute heute haben. Trotzdem ist nicht alles ideal. Ich halte das Bachelor-Master-System, diese Verschulung des Studiums, für vollkommen falsch. Es gibt nichts Falscheres, als jungen Dirigenten aufzuzwingen, den Tag zu planen. Für Künstler und gerade für Dirigenten, die den Blick über den Tellerrand brauchen und die eine Persönlichkeit werden wollen, kann es viel wichtiger sein, dass sie eine Nacht durchtanzen und dass sie (das vielleicht besser nicht schreiben) Drogenerfahrung machen, als – Verzeihung – anderthalb Stunden in einem Seminar zu sitzen. Das ist einfach Quatsch, das, was wir da den jungen Leuten antun.

G.S.: Ich habe nichts dagegen, dass Studenten Seminare besuchen, bloß ist die feste Planung ein Problem. Auch ein Orchestertermin will übrigens geplant sein, sonst fehlen die Musiker, wenn der Dirigierstudent loslegen will. Wenn Sie sagen, die Studenten bräuchten Praxis, heißt das für Sie, dass sie nicht analysieren sollen? Oder braucht man beides? Es ist womöglich verfehlt, zu glauben, man müsse zuerst analysieren und dann geht man ran an die Praxis. Bestimmt ist oft der umgekehrte Weg gut: mit der Praxis beginnen und das Analysieren folgen zu lassen. Schon weil man erst dann merkt, wozu es taugt.

U.W.: Natürlich. Der Kopf, die Analyse, der klare Verstand und die Emotion im Sinne eines instinktiv-habituellen „So-mach-ich-das“, „So-drückt-das-mein-Körper-aus“ – was der Beruf des Dirigenten ist – das befruchtet sich permanent gegenseitig. Und zwar nie schematisch: „Jetzt ist das eine abgeschlossen, jetzt fängt das andere an.“ Sondern es ist wie eine Wendeltreppe, die nach oben führt.

G.S.: Wie ist es eigentlich: Ist der Dirigent das Medium des Komponisten? Drückt der Dirigent sozusagen indirekt den Komponisten aus? Oder drückt der Dirigent sich aus und nimmt das, was der Komponist geliefert hat, nur als Vorlage?

U.W.: Dazu eine Story: Paul Wittgenstein hat Ravels Klavierkonzert für die linke Hand uraufgeführt. Ravel saß im Publikum und war total unglücklich. Hinterher hat er Wittgenstein gesagt: „Sie machen ja überhaupt nicht das, was ich geschrieben habe.“ Und Wittgenstein hat geantwortet: „Sie wollen mich zum Sklaven der Partitur machen.“ Darauf Ravel: „Interpreten SIND Sklaven.“ Das ist die eine Maximalposition, die andere Maximalposition ist Furtwängler, der sagt: „Wir sind Schöpfer, wir sind Nachschöpfer, den Geburtsvorgang der Schöpfung müssen wir nachvollziehen.“ Zwischen diesen Extremen, in der Dialektik von Körper/Geist, liegt ein permanentes Spannungsfeld. Es dauert, bis man zu einer Persönlichkeit geworden ist, und das ist natürlich in der Zeit, die ein Dirigierstudent an einer Hochschule verbringt, nie zu leisten. Beim Pianisten oder bei einem Geiger kann man vielleicht erwarten, dass der in irgendeinem Gebiet eine gültige Aussage macht, wenn er mit vier-/fünfundzwanzig rausgeht aus der Hochschule. Bei einem Dirigenten nicht! Es ist absolut klar, dass, wenn selbst der Hochbegabteste aller Dirigenten mit vierundzwanzig die Eroica dirigiert und ein anderer mit vierundvierzig, die des Vierundvierzigjährigen besser ist. Und deswegen ist die Situation für einen Dirigierlehrer anders als für einen Instrumentallehrer. Ich kann nur Anregungen geben, dass die Studenten in einer Richtung sozusagen Antennen ausfahren.

G.S.: In Komposition ja ähnlich.

U.W.: Genau, da sind die beiden absolut gleich.

G.S.: Ist die Haltung des Dirigenten – ob er durch Musik seine Persönlichkeit ausdrücken will oder ob er sich als Medium des Ausdrucks versteht, den der Komponist im Text kodifiziert hat – ist die Haltung vielleicht abhängig davon, mit welcher Musik er es zu tun hat? Eine übliche Ansicht dazu wäre, dass ganz grundsätzlich neuere Musik viel mehr herausfordert, dass der Interpret sich nicht als ein Sich-selbst-Ausdrückender sieht, eher als Ausführender.

U.W.: Naja, die neue Musik ist im Grunde genommen einfacher zu realisieren, weil es noch keine Patina gibt. Bei der alten Musik müssen Sie ja nicht nur dirigieren, sie müssen auch gegen die gesamte Rezeptionsgeschichte andirigieren.

G.S.: Wenn man das will. Man kann auch dem Mainstream folgen, oder man kann sich einfach in den Strom der Musik hineinbegeben, ohne nach rechts oder links zu schauen.

U.W.: O ja, genau. Auch da gibt es ja Irrsinnige in dem Beruf. Thielemann MACHT das einfach und – BOMM. Und Gielen, der einfach alles bis zum Exzess ordnet – oder Boulez. Auch das sind Wege, extreme Wege.

G.S.: Wie wichtig ist die Technik für den Dirigenten? Nicht selten wird ja behauptet, beispielsweise von Peter Gülke, Furtwängler, dieser auch von Gülke sehr bewunderte Dirigent, habe keine richtige oder besser: keine rechte Technik gehabt. Gerade das sei aber eben von

Vorteil, weil durch die von den Orchestermusikern bemerkte Mühe und die Anstrengung, die es ihn kostete, bestimmte Einsätze zu geben, die Intensität, mit der die Musikern dann tatsächlich einsetzen, umso größer ist.

U.W.: Das ist eigentlich das Schwerste überhaupt. Natürlich ist die intellektuelle, sachliche Klarheit in unserem heutigen kulturellen Kontext leichter als das Wagnis: „Jetzt-geschieht etwas-und ich-steuere-es, aber ich steuere es auf einer unbewussteren Ebene als der der sachlichen Klarheit.“ Mir versagen fast die Worte, um das auf den Punkt zu bringen. Das ist ganz schwer zu sagen. Es ist auch existentiell falsch, die Aussage, Furtwängler hätte keine rechte Technik, zumal so, wie Sie sie formuliert haben. Die Technik ist ja nichts anderes als die Furtwängler eigene Körpersprache, und dass sie nicht funktioniert habe, kann man ja nicht behaupten. Sie hat exzellent funktioniert. Nur hat er eine Körpersprache gehabt, die eine ganz spezielle Form von Musikalität und Musizierpraxis ermöglichte. Dass das auf ein Repertoire begrenzt ist, dass Sacre so nicht funktionieren wird, auch heute noch nicht funktionieren wird, oder Aaron Copland – Appalachian Spring oder ein ähnliches Stück –, ist ja klar. Wenn man sich das Repertoire der wirklich schöpferisch tätigen Dirigenten anschaut, wird das offensichtlich. Thielemann dirigiert eben auch nicht ein Repertoire, das diese Form von... (*unterbricht sich*) Wobei ich nicht sagen will, dass dessen Schlagtechnik nicht vollkommen klar wäre. Sie ist vollkommen klar! Ich finde, diese Aussage über Furtwänglers Dirigieren ist polemisch und deswegen mag ich sie überhaupt nicht. Und sie geht auch am Thema des Dirigierens in existenzieller Form vorbei. Darum geht es gar nicht. Es geht für einen Dirigierlehrer nicht darum, den Leuten beizubringen, so geht ein Vierteltakt, sondern wie empfindest du diese Phrase und wie sagt dein Körper, dein spezifischer Zusammenhang von Skelett und Muskeln und Nerven, wie das dann aussehen soll für die Musiker vor dir. Wie stark ist deine künstlerische Gestaltungskraft, die sich dann in deinen Gliedmaßen ausdrückt. Wenn sie ganz, ganz, ganz stark ist und sich ganz, ganz stark ausdrückt, dann werden die Leute es auch verstehen.

G.S.: Wär' toll. Das Problem der Vermittlung löste sich von selbst. Es reichte, dass jemand für sich selbst begriffen hat, was die Körpersprache ist, die dem Stück und dem, was er als Dirigent zu sagen hat, entspricht: dann kommt sie schon an.

U.W.: Ich will mal so sagen: Es ist unsinnig schwierig, für den Markt auszubilden. Es gibt Typen, die es heute viel schwerer hätten, als sie es noch vor vierzig Jahren gehabt haben. Eine Karriere wie die von Günter Wand ist kaum noch denkbar. Obwohl es absurd ist, weil das ein ganz großer Dirigent war. Seine Sprache – und das kann ich wohl beurteilen, weil ich ganz viele Konzerte mit ihm erlebt habe, in ganz viele Vorstellungen und auch Proben gegangen bin – war nicht klar. Sie war einfach nicht klar. Heute sind die Orchester viel mehr darauf trainiert, so etwas abzunehmen, es sofort umzusetzen. Müssen sie auch, die finan-

zielle Situation zwingt dazu: Man kriegt überhaupt keine Proben! Und wenn man keine Proben hat, dann klappt's eben auch nicht. Dann ist es auseinander, wenn es auseinander ist, hört's der Pförtner, wenn es der Pförtner hört, steht's in der Zeitung. Nichts gegen den Pförtner! So ist es halt.

G.S.: Retuschieren Sie auch?

U.W.: Ja natürlich! Permanent. Entschuldigung: Lesen ist Retuschieren. Partiturenlesen ist schon Retuschieren. Ich bin der felsenfesten Überzeugung, dass es keinen Lesevorgang gibt, der nicht das eine hervorhebt und das andere zurücknimmt. Das reine Musizieren, der reine Gedanke... Gibt es überhaupt den reinen Gedanken, ist er nicht stets schon durch die Sprache, durch den kulturellen Kontext verändert? Ist nicht alles überhaupt schon Übersetzung? Retuschieren ist ja Übersetzen... in den jeweiligen Klang, den man in einem bestimmten Zusammenhang braucht: in den Raum, in das Orchester, das Sie vor sich haben, für die Zuschauer... Der gesamte Vorgang des Retuschierens: ein kultureller Vorgang von höchster Brisanz.

G.S.: Mich interessiert auch das Retuschieren im üblichen Sinne. Dass man beispielsweise in Beethovens Siebter ein Horn mehr besetzt, als in der Partitur steht. Bei Bruckner ist diese Praxis auch verbreitet.

U.W.: Warum man das dazugesetzt hat? Weil das eine Kraftfrage ist. Das ist ziemlich anstrengend. (*trötet die hohe Stelle*)

G.S.: Ja klar. Man teilt die Partien auf: „Du spielst da weiter, wo ich nicht mehr kann.“ Aber es gibt dort auch Stellen, wo alle drei Hörner spielen.

U.W.: Dann haben die das verdoppelt.

G.S.: Das ist ja ein Eingriff in den Text.

U.W.: Ja, klar.

G.S.: ... einer, den man nun nicht unbedingt verurteilen muss. Zu Retuschen im üblichen Sinne gehörte auch, ob man für Tuttistellen nach französischer Tradition die Fagotte verdoppelt: statt zwei Fagotten vier, wie es um 1800 in Frankreich nicht unüblich war. Oder immer wieder die Frage bei Retuschen: Wie macht man's bei Schumann?

U.W.: Jaja, natürlich, das ist ohne Ende.

G.S.: Retuschieren Sie? Bei Schumann?

U.W.: Ah! Was Sie mit Retuschieren meinen, ist ja eine Welt für sich! Das fängt damit an, dass ich vor Jahren für eine kurze Periode einen intensiven Kontakt hatte zu Kurt Sanderling. Er hatte mich eingeladen und gesagt: „Kommen Sie vorbei, dann arbeiten wir.“ Ich habe mit ihm Tschaikowsky V gearbeitet, und da gibt es den Schluss des ersten Satzes. Da sagt der

zu mir: „Ich instrumentier’ das um. Das spielt bei mir ein anderer.“ Und ich hab’ gesagt: „Das kann doch nicht wahr sein. Das kann man doch nicht machen.“ Er: „Doch. Klar. Natürlich kann ich das, ich mach’ das so.“ Wissen Sie, es gibt so viele Moden, und die werden unterschiedlich sanktioniert. Es gibt Moden, die als extreme Exzentrik beurteilt werden. Es gibt aber auch Moden, die zu einem Diktat werden. Zum Beispiel hörte ich vor einigen Jahren von einem Musiker: „Die Johannespassion, na selbstverständlich mache ich die mit Originalinstrumenten.“ Wo ich dann dachte: Na selbstverständlich ist das nicht! Es ist doch albern zu glauben, dass nur ich in meiner Generation die Johannespassion entwickle und damit sage, Willem Mengelberg und Otto Klemperer usw., die waren alle Idioten. Bei aller Besoffenheit des Egos von Dirigenten – selbstverständlich müssen die alle denken, die Reihenfolge heißt: „Ich, ich und DANN Gott“ – aber man muss doch klar wissen, dass wir in einer Reihe stehen, wo es auch vor uns begabte Menschen gegeben hat und nach uns geben wird. Noch einmal zu den Moden: Bis zum Ende des letzten Jahrhunderts haben alle Leute geglaubt, man kann die Musik von Bach nur auf die und die Art spielen. Ich bin heilfroh, dass sich diese Form von Autorität genau so verloren hat wie die Herrschaft der Karajanschen Ästhetik in den 60er / 70er Jahren, die ich in ihrem Totalitätsanspruch genau so verheerend fand. Ich finde, Pluralität ist das A und O.

Ulrich Windfuhr, www.ulrichwindfuhr.de, zu seiner Person: "Gott was soll ich dazu noch sagen? Dass ich meinen Beruf liebe und Leipzig toll und inspirierend ist und zur Zeit meine Wohnung ein kernsaniert werdendes Chaos...."

Gesine Schröder, Professorin für Tonsatz/Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.