

Einleitung*

Werner Thärichen, ab 1948 Pauker der Berliner Philharmoniker, erinnerte sich an eine Begebenheit, als Wilhelm Furtwängler eine Probe von Herbert von Karajan besuchte. Den genauen Ort, den Zeitpunkt oder die Komposition nannte er leider nicht. Thärichen war dabei, in seiner Partitur zu lesen, weil es dauerte, bis sein nächster Einsatz kommen würde. Das Orchester spielte. »Ich schaute dort hinein und merkte plötzlich, es entsteht ein ganz neuer Klang, also ein faszinierender Klang. Und ich dachte, was ist passiert? Ich schaute zum Dirigenten, aber da war nichts Besonderes zu sehen. Ich schaute zu den Kollegen und die schauten zum Eingang. Und im Eingang stand Furtwängler, der kam dort rein. Und allein seine Persönlichkeit, sein Auftreten, ohne etwas zu zeigen, ohne etwas zu tun, brachte diesen unendlich schönen Klang hervor. Also, wer selbst den Klang so stark in sich trägt, dass er selbst den Klang bei allen so herausfordert – das ist natürlich das, wie es schöner eigentlich nicht sein kann für ein Orchester. Wenn man merkt, dieser Mensch zeigt sich ganz offen und man ist eingeladen, es ihm gleich zu tun. Dann musiziert man auf diese Weise.«¹

* Ich bin meinem Kollegen Dr. Percy Leung für seine Ideen und Anregungen zu großem Dank verpflichtet. Ohne sein Engagement und profundes Wissen wäre dieses Buch nicht zustande gekommen.

1 Das Interview ist Teil der Dokumentation »The Art of Conducting. Great conductors of the past«, (EMI Classics/Teldec 1996), <https://www.youtube.com/watch?v=ly3EmpWsBl8> (angesehen 15.05.2026). Nach Ende seines Auftrittsverbots 1947 war Wilhelm Furtwängler gemeinsam mit Sergiu Celibidache künstlerischer Leiter der Berliner Philharmoniker, ab 1952 bis zu seinem Tode 1954 als Chefdirigent. 1955 wurde Herbert von Karajan sein Nachfolger. Vgl. Haffner, Herbert, Wilhelm Furtwängler. Im Brennpunkt von Macht und Musik, Hofheim 2020; Uehling, Peter, Karajan. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg 2006.

Bereits Furtwänglers bloße Anwesenheit berührte die Musiker, stärkte ihr Zusammenspiel und ihr Können. Was aber gab ihnen Furtwängler und wie konnten sie das erkennen? Furtwängler, zu diesem Zeitpunkt Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, fungierte in dieser Probe nicht als Dirigent. Aber offenbar war seine Präsenz so wirksam, dass sie die Arbeit des eigentlichen Dirigenten der Probe ergänzen konnte.

Diese Geschichte zeigt, dass manche Dirigenten und Dirigentinnen *als Persönlichkeit oder durch ihre Persönlichkeit* über die Fähigkeit verfügen, Musikern und Musikerinnen im Orchester eine Komposition auf eine Art zu öffnen, die nicht allein durch Worte gelingt.² Emotionen sind eine Ursache für die Verständigung. Thärichen nennt es Offenheit, das »In-sich-Tragen des Klanges«. Dann entsteht ein wirkliches Zusammenspiel. Ohne die durch Furtwängler ausgelösten oder verstärkten Emotionen scheinen sich die Musiker anders engagiert zu haben. Doch das Verhältnis von Emotion und Konzentration, von Wünschen und Wahrnehmungen ist schwer zu bestimmen.³

Emotionen: Mythen und Ordnungsmuster

Dieses Buch enthält 12 Interviews mit Dirigentinnen und Dirigenten und einem Orchestermusiker. Die Interviews wurden zwischen 2012 und 2025 von mir und Percy Leung, in Zusammenarbeit mit Marie Louise Herzfeld-Schild und Sarah Zalfen geführt. Uns faszinierte dabei vor allem die emotionale Verbindung der Dirigentinnen und Dirigenten mit den Orchestern und dem Publikum. Diese lässt sich allerdings ohne den jeweiligen sozialen, kulturellen oder gesellschaftlichen Kontext nicht erklären.

Gefühle im Umgang mit Musik lassen sich an unterschiedlichen Orten, in unterschiedlichen Situationen und zu unterschiedlichen Zeitpunkten finden: Beim Summen eines Kinderliedes während der Zubereitung des Frühstücks, beim Streamen auf Spotify, beim Jingle in der Fernsehwerbung für eine neue

2 In diesem Buch bemühe ich mich um geschlechtergerechte Sprache. Zuweilen geht es nur um Männer, dann wird dies auch so angegeben. In manchen längeren Aufzählungen nutze ich nur die maskuline Form.

3 Vgl. Boerner, Sabine, Freiherr von Streit, Christian, Erfolg durch Inspiration – das Zusammenspiel von Dirigent und Orchester, in: Konrad, Elmar D. (Hg.), Unternehmertum und Führungsverhalten im Kulturbereich, Berlin 2006, 226.

Süßigkeit, bei der Hymne im Fußballstadion, beim Singen eines Wiegenliedes oder abends im Kino bei der Filmmusik zu »Schindlers Liste« von John Williams. Viele Begegnungen mit emotional aufgeladener Musik sind zufällig. Hören oder produzieren Menschen aber gezielt Musik, geht es ihnen oft darum, Wege zu finden, ihre bestehende Gefühlslage auszudrücken oder zu verändern. Zum Beispiel kann das Hören des Liedes »All you need is love« von den Beatles schöne Erinnerungen an den ersten Tanz mit der Freundin auf einer Party aufrufen und so aktuellen Beziehungsstress in den Hintergrund schieben. Emotionen und Musik gehören unmittelbar zusammen und sind ungeheurer vielschichtig.

Die Frage, ob Emotionen inhärente Eigenschaft der Musik sind oder ob sie immer im Kopf des Betrachters oder der Betrachterin entstehen, wird seit langem angeschaut. Ich denke, Emotionen werden von Menschen geschaffen. Aber es ist so, dass bestimmte musikalische Formen (Tonarten, manche Melodien, Instrumente, Gattungen) eher bestimmte Emotionen auslösen. Es gibt dabei sicher eine gewisse kulturelle Prägung. Ob die Zusammengehörigkeit von Emotionen und Formen darüber hinaus erlernt oder »angeboren« ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Außerdem ist sie individuell und kontextabhängig.

Zu den miteinander verwobenen Strängen, die hier zu betrachten sind, zählen mindestens die Folgenden: Die Komponistin hat unterschiedliche Emotionen, während sie ein Stück schreibt. Das Stück kann diese Emotionen widerspiegeln oder auch nicht. Wenn es ein komplexes Stück ist, können sich hier viele emotionale Ebenen überlagern – zum Teil nur als Ahnungen. Auch die Musiker und Musikerinnen, die das Stück aufführen, bringen ihre jeweils eigenen Emotionen mit. Die Dirigentin verbindet Emotionen mit dem Stück, weiß, was sie vermitteln möchte, kommt aber auch immer mit eigenen – von der Musik unabhängigen – Stimmungen in die Probe oder zur Aufführung. Sie muss dem Orchester ihre Interpretation des Stücks vermitteln und dabei die emotionalen Färbungen finden, verdeutlichen und kommunizieren. In der Aufführung kommt all dies zusammen und löst bei jeder einzelnen Person im Publikum, die ja auch mit ihren jeweils eigenen Emotionen ins Konzert gekommen ist, erneut Emotionen aus.⁴

4 Veronika Busch und Andreas Lehmann-Wermser verweisen auf ein wichtiges Ergebnis der Publikumsforschung. »Die aktive Rolle des einzelnen Menschen in sämtlichen musikkulturellen Verhaltensweisen (produktiv und rezeptiv) wird im Englischen mit dem Begriff »musical engagement« betont. Interessanterweise existieren aber keine

Emotionen bzw. Gefühle – die Begriffe werden hier synonym verwendet – gehören zu denjenigen Phänomenen, die sich scheinbar gut fassen lassen, bevor man versucht, sie genauer zu bestimmen. Die Definitionen fallen je nach Interesse und Wahrnehmung (für jede und jeden einzelnen) oder je nach methodischem Ansatz und Disziplin (in der Forschung) unterschiedlich aus. Biologie und Neurowissenschaft beschäftigen sich beispielsweise mit den körperlichen Hintergründen von Emotionen, die Psychologie schaut auf persönliche emotionale Zustände und Auswirkungen, die Soziologie auf die emotionalen Verbindungen in Gruppen und die Geschichtswissenschaft auf langfristige Entwicklungen von emotionalen Mustern in der Gesellschaft.⁵

Emotionen interessieren uns hier nicht primär als Impulse aus dem Gehirn, die Menschen quasi automatisch steuern und ihre Handlungsfreiheit untergraben. Vielmehr betrachten wir Emotionen als Formen verbaler und nonverbaler *Kommunikation* zwischen Menschen. Wer sich konzentriert, kann eigene oder fremde Emotionen wenigstens teilweise erkennen, ihnen folgen, sie abblocken oder nach Alternativen suchen. In diesem Sinne gehören Emotionen zur Wahrnehmung, steigern die Neugier und lassen sich gezielt einsetzen, wenn Menschen lernen oder Wissen austauschen. Gefühle vermitteln da-

direkten Übersetzungen der englischen Termini. [...] Mit zunehmendem Alter steigert sich das Klassik- und Unterhaltungsinteresse, und das Spannungs- und Probleminteresse lässt nach.« Vgl. Busch, Veronika, Lehmann-Wermser, Andreas, *Musikalische Lebenswelten und kulturelle Teilhabe*, in: Lehmann, Andreas C., Kopiez, Reinhard (Hg.), *Handbuch Musikpsychologie*, Bern 2018, 13–40, Zit. 14f.

- 5 Vgl. Sammler, Daniela, *The melodic mind: Neural bases of intonation in speech and music*, Leipzig 2018; Altenmüller, Eckart, Bernatzky, Günther, *Musik als Auslöser starker Emotionen*, in: Bernatzky, Günther (Hg.), *Musik und Medizin*, Wien 2015, 221–36; Harrer, Gerhart, Harrer, Hildegund, *Emotionale Vorgänge beim Hören von Musik und ihre Resonanz im Vegetativum*, in: *Neuro Rehabil* 14 (2008), 238–246.

her individuelle Ordnungsmuster, aber auch solche in und zwischen Gruppen und in der Gesellschaft.⁶

Emotionen können aber auch dafür sorgen, dass Ordnung verloren geht. Wahrnehmungen können fehl gehen und die Beziehung zu anderen Menschen oder Gruppen mag in vielen Fällen unklar sein. In manchen Situationen gibt es Unsicherheiten und Ängste, in anderen Freudenausbrüche und Liebe, für die man nur schwer oder gar keine Erklärungen findet. Denn emotional erregte Menschen – Musikerinnen und Musiker unterscheiden sich hierin nicht von anderen – nehmen selektiv wahr, Informationen werden gefiltert und es kann zu Fehltritten oder nicht angemessenen Handlungen kommen.

All dies gilt auch für Dirigentinnen und Dirigenten. Ohne ihre eigenen Emotionen und die ihrer Umgebung sind ihre Tätigkeiten und Rollenbilder nicht vorstellbar. Der Begriff »Dirigent« geht zurück auf Lateinisch »dirigere«, der so viel bedeutet wie »leiten«, »lenken«, »korrigieren« oder »führen«. Eine Dirigentin leitet mithin ein Orchester im Konzertsaal, im Opernhaus, bei offiziellen Veranstaltungen oder anderen Gelegenheiten. Der Begriff umfasst professionell ausgebildete, oft hoch bezahlte Leiterinnen von Profiorchestern genauso wie Leiter musikalischer Gruppen, vom Kirchenchor bis zum Orchester aus Studierenden, von der Feuerwehrkapelle bis zur Big Band. Zu den Hauptaufgaben von Dirigentinnen und Dirigenten zählen Auswahl, Interpretation und Vermittlung einer Komposition. Zugespielt formuliert sind sie aber zunächst Handwerker. Durch Schlagfiguren koordinieren sie das Spiel des Orchesters. In den Proben erarbeiten sie mit dem Orchester eine Komposition. Sie geben den Orchestermitgliedern Vortragsbezeichnungen

6 Ich arbeite in diesem Buch mit Ansätzen aus der Geschichtswissenschaft. Vgl. Barclay, Katie, *The History of Emotions. A Student Guide to Methods and Sources*, London 2020; Plamper, Jan, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012; Frevert, Ute, *Gefühle in der Geschichte*, Göttingen 2021; Reddy, William M., *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge 2006; Rosenwein, Barbara H., *Anger. The conflicted history of an emotion*, New Haven/CT 2020; Scheer, Monique, *Enthusiasm. Emotional Practices of Conviction in Modern Germany*, Oxford 2020; Müller, Sven Oliver, *The Joy of Music? Musik und Emotionen vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, in: *H-Soz-Kult*, 28.01.2026, <https://www.hsozkult.de/debate/id/fddebate-158406>; die Beiträge in: ders., Zalfen, Sarah (Hg.), *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949)*, Bielefeld 2012.

(Tempo, Lautstärke, Artikulation) und Phrasierungen vor und steuern die Einsätze.⁷

Das kann gründlich schiefgehen. Hector Berlioz beschreibt die Abhängigkeit der Komponisten von »Mittelspersonen« und hält fest: »[...] nach meiner Ansicht ist der Orchesterdirigent am meisten zu fürchten. Ein schlechter Sänger kann nicht mehr als seine eigene Rolle verderben; der unfähige oder übelgesinnte Dirigent aber richtet alles zu Grunde. Ein Komponist muß sich noch glücklich schätzen, wenn der Orchesterdirigent, in dessen Hände er gefallen ist, nicht unfähig und böswillig zugleich ist; denn gegen den verderblichen Einfluß eines solchen ist kein Widerstand möglich. Das herrlichste Orchester wird gelähmt, die vortrefflichsten Sänger fühlen sich beengt, gefesselt; alle Energie, jedes Zusammenwirken geht verloren [...].«⁸

In diesem Buch richtet sich der Blick auf die Interpreten von Orchesterkonzerten und Opernaufführungen von professionellen Orchestern in der sogenannten klassischen Musik. Im Spielbetrieb von Konzert- und Opernhäusern gibt es nicht nur ähnliche Charakteristika bzw. Überschneidungen (kulturelle Bedeutung, geregelte Repertoires, fester Publikumsstamm, auch öffentliche Finanzierung, häufige Presseberichte usw.), sondern fast alle Dirigenten und Dirigentinnen arbeiten im Laufe ihres Lebens an beiden Orten. Das bedeutet umgekehrt, dass wir auf die meisten Aufführungsorte im Musikbetrieb verzichten, bestimmte Gattungen und Genres ausblenden und die Unterhaltungsmusik bestenfalls streifen.⁹

Der Dirigentenberuf ist ein seltener und besonderer und er ist zuweilen mit einem merkwürdigen Mythos versehen. Dieser »Maestro-Mythos« entsteht aus (emotionalen) Zuschreibungen jenseits der Aufführungen. Der Mythos kann auf Dirigenten – zumal auf bekannten – lasten. Manche Dirigenten mögen sicher auch nicht ungern oder gar gezielt an der Mythenbildung

7 Vgl. Kennedy, Michael, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford, New York 1985, 158; Gal-kin, Elliott W., *A History of Orchestral Conducting. In Theory and Practice*, New York 1988, 187f.; Holden, Raymond, *The technique of conducting*, in: Bowen, José Antonio (Hg.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge 2008*, 1–16. Wolfgang Hattinger, *Der Dirigent. Mythos. Macht. Merkwürdigkeiten*, Kassel 2013, 13–21, konzentriert sich auf den »Dirigent als Interpret«.

8 Vgl. Berlioz, Hector, *Instrumentationslehre*. Ergänzt u. Revidiert von Richard Strauss, Teil II, Leipzig 1905, Zit. 439.

9 Vieles von dem, was ich hier ausführe, mag auch für andere Musikstile gelten, aber dies ist nicht mein Fokus.

mitgewirkt haben. Die Zuschreibungen und Mythenbildungen führen zuweilen sehr weit. Der britische Journalist und Schriftsteller Norman Lebrecht reagiert darauf in seinem Buch »Maestro-Mythos«. Etwas böseartig, und eigene Emotionen nicht außer Acht lassend, kritisiert er die Emotionen anderer:

»It is a highly refined form of worship. The conductor has never been a mass-hero, but the idol of an elite. [...] Only Toscanini and Bernstein were as famous as rock stars, and for reasons that had nothing to do with their craft. The conductor is not a popular hero but a hero's hero: the incarnation of power in the eyes of the all-powerful. [...] These honours may be meaningless, but they are listed religiously in the conductors' press releases and serve to reinforce their myth.«¹⁰

In einem Galakonzert von Danny Kaye (1913–87) werden Varianten des Mythos und die daraus folgenden Stereotypen eines Dirigenten persifliert. Danny Kaye war erfolgreicher US-amerikanischer Schauspieler, Komiker und Musiker. Seine Fähigkeit, Musik mit Emotionen zu verknüpfen, begeisterte das Publikum im Theater, im Radio, im Fernsehen oder im Kino. Danny Kaye war kein ausgebildeter Dirigent, aber er hat im Laufe seiner Karriere immer wieder Sinfonieorchester geleitet. Bei einer Spenden-Gala in der Avery Fisher Hall im New Yorker Lincoln Center dirigierte er 1981 die New York Philharmonic. Hier spielte er gekonnt mit Klischee und Mythos des Dirigenten. An einer Stelle seines Auftritts wandte er sich dem Publikum zu und betonte, dass es nun zum ersten Mal nicht den Rücken eines Dirigenten bei einem Konzert sehen würde, sondern sein Gesicht und seine Emotionen. »And we will do the Triumphal March of Aida except I will face you and you will see exactly what goes on in the face of a conductor.«

Kaye ergreift seinen Taktstock und richtet seinen Blick auf das Publikum, während das Orchester hinter ihm den Triumphmarsch spielt. An seiner Mimik und Gestik ist zu erkennen, dass ihm die Leistungen einzelner Musiker gefallen. Aber als ein Trompeter sich in seinem Solo immer wieder verspielt, schneidet Kaye furchtbare Grimassen und deutet mit einer Handbewegung an, dass der Trompeter allem Anschein nach betrunken sei und ballt seine Faust.

10 Vgl. Lebrecht, Norman, *The Maestro Myth. Great Conductors in Pursuit of Power*, New York 1997 (1991¹), Zit. 3. Vgl. Scholz, Dieter David, *Mythos Maestro. Dirigenten im Dialog*, Berlin 2002.

Positiv bewegt, ja erregt, zeigt er sich dagegen vom Spiel einer Cellistin. Seine Hände simulieren die Rundungen ihres Instruments und er deutet an, dass beide sich gleich treffen sollten. Auf seinem Lippen erkennt man die Worte »I love you very much«. Auch bei diesem musikalischen (oder habituellen) »Fehltritt« in seiner Interpretation der »Aida« lacht der ganze Saal.

Kayes Persiflage funktioniert deshalb so gut, weil er viele Stereotype über Dirigenten verbindet und verspottet – Dirigenten können mächtig und mysteriös sein. Es ist ja tatsächlich so, dass man in traditionellen Konzertsälen, in denen das Publikum in eine Richtung zur Bühne schaut, nicht sieht, was ein Dirigent seinem Orchester genau signalisiert – da bleibt Raum für Interpretation und Zuschreibung. Das Orchester ist der Resonanzraum, die Musiker und Musikerinnen haben darauf eine eigene Sicht. Das Publikum hört das Zusammenspiel im Orchester, doch bleibt oft unklar, wie genau es zustande kommt. Mythen bauen sicher auf musikalischen Qualitäten auf, sind aber auch Ergebnis von Projektionen und Erfindungen.¹¹ Der Dirigentenmythos strukturiert die Verständigung, kann sie aber zugleich auch erschweren.

Vom Mythos abgesehen: Was wissen wir über den Beruf der Dirigentinnen und Dirigenten? Es gibt eine kaum zu überblickende Anzahl von Biographien über einzelne Dirigenten. Dazu zählen nicht nur Größen der Vergangenheit von Carl Maria von Weber über Arturo Toscanini bis hin zu Claudio Abbado, sondern auch viele Dirigenten, die gegenwärtig große Orchester leiten und Akzente setzen, wie etwa Sir Simon Rattle oder Christian Thielemann. Erst allmählich erscheinen auch Biographien von Dirigentinnen. Daneben sind Überblicksdarstellungen mit historischer oder musikwissenschaftlicher Fragerichtung erschienen. Doch gibt es bisher nur wenige kultur- und sozialgeschichtliche Arbeiten über die langfristige Entwicklung des Dirigentenberufs, noch dazu im internationalen Vergleich.¹² Vor diesem Hintergrund gilt auch im-

11 Vgl. die Besprechung in der New York Times, 24.9.1981. Trotz schlechter Qualität lohnt sich dieser Konzertmitschnitt <https://www.youtube.com/watch?v=fGfV4ryVn6U> (Min. 54 bis 60, eingesehen 2.4.2026).

12 Vgl. aus der Fülle der Forschung nur Hattinger, Dirigent; Galkin, History of Orchestral Conducting; Schuller, Gunther, The Compleat Conductor, New York, Oxford 1997; Spinola, Julia, Die großen Dirigenten unserer Zeit. Mit ausführlichem Lexikonanteil, Berlin 2005; Jaeger, Stefan, Das Atlantisbuch der Dirigenten. Eine Enzyklopädie, Zürich 1985; die Beiträge in: Stollberg, Arne, Weißenfels, Jana, Besthorn, Florian Henri, (Hg.), Dirigentenbilder: musikalische Gesten – verkörperte Musik, Basel 2015; Bowen, (Hg.), Cambridge Companion to Conducting; Di Profo, Alessandro, Jacobshagen, Arnold, (Hg.), Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert, Würzburg 2016.

mer, was der Blockflötenvirtuose Hans-Martin Linde schrieb: »Gerade in seinen typischsten und interessantesten Ausprägungen bleibt ein Dirigat schwer beschreibbar oder gar lehrbar.«¹³

Die Interviews: Wege des Austauschs

Es gibt eine Reihe von Bänden mit Dirigenteninterviews, in denen Leser manches über Stil, Ziele, Erfolge oder Misserfolge erfahren, aber meines Wissens keinen Interviewband, in dem die Emotionen in der Kommunikation zwischen Dirigentin und Orchester explizit zum Thema gemacht worden sind.¹⁴ Wenn Künstler und Künstlerinnen bestimmte Emotionen einer Komposition zuordnen, ist das oft Teil ihrer Interpretation.¹⁵ Wir haben die Dirigentinnen und Dirigenten, die wir interviewen durften, dennoch gezielt nach ihren Emotionen befragt. Laut dem Historiker Jürgen Osterhammel ist der Dirigent »der Kommunikationsknotenpunkt im Konzertsaal, er kommuniziert aber auch in vielen anderen Sphären, ist auch dort, um an Adornos Formulierung zu erinnern, der musikalische Vermittler schlechthin.«¹⁶ Orchesterleiter und -leiterinnen sind dann besonders erfolgreich, wenn es ihnen gelingt, ihre verschiedenen Stärken zu kombinieren, wenn sie Orchester, Publikum, Veranstalter

-
- 13 Linde, Hans-Martin, zit. in der wichtigen Studie von Wöllner, Clemens, *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren*, Berlin 2007, Zit. 43.
 - 14 Es gibt Bücher, deren Titel das Interesse an Emotionen versprechen, das Versprechen aber letztlich nicht einlösen. Harris, Frederick, *Conducting with Feeling*, Galesville MD, 2001, befragte 12 Dirigenten mit mindestens 25 Jahren Berufserfahrung, weil er fürchtete, sonst keine guten Antworten über deren Gefühle zu bekommen. Leider sprechen alle Interviewten nur über Allgemeines. Dieter David Scholz, *Mythos Maestro*, 11 (Zit.), entschied sich, vermeintlich Unwesentliches auszulassen. »Die einzelnen Situationen, Anlässe und Daten der Interviews anzumerken, hielt ich für verzichtbar, da die Inhalte der Gespräche zeitlos sind.«
 - 15 Vgl. Juslin, Patrik N., Sloboda, John A., Introduction. Aims, Organization, and Terminology, in: dies. (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford 2011, 3–12; Herzfeld-Schild, Marie Louise, Musik und Emotionen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), *Musik und Emotionen. Studien zu Musik und Gender*, Stuttgart 2020, 1–21.
 - 16 Vgl. Osterhammel, Jürgen, Kühle Meisterschaft. Dirigenten des frühen 20. Jahrhunderts zwischen Selbstdarstellung und Metierbeschreibung, in: ders., Müller, Sven Oliver, Rempe, Martin (Hg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, 154–78, Zit. 158.

oder Medien neugierig auf ihre Interpretation machen. Dafür müssen sie sich in der Öffentlichkeit zeigen, Risiken eingehen und sich oft harter Kritik stellen. Es geht nicht nur darum, ihre eigene Sicht auf die Schönheit der Musik bekannt zu machen, sondern auch darum, Bindungen zu stiften zwischen (einander ja nicht notwendigerweise bekannten) Menschen und Institutionen.

Dirigenten und Dirigentinnen benötigen daher ein breites Spektrum an Gefühlen und Ausdrucksmöglichkeiten für Gefühle, um sich je nach Situation und je nach Gruppe verständlich zu machen.¹⁷ In der emotionalen Kommunikation mit den Orchestern gibt es dabei Traditionslinien und vielleicht eine gemeinsame emotionale Sprache, so dass ein sehr nuancierter Austausch möglich ist. Im Idealfall halten Dirigenten und Dirigentinnen bei den Proben Blickkontakt zu den Musikern, achten auf ihre Sprachmelodie, verwenden bildhafte Beschreibungen eines Themas (und halten die Pausenzeiten ein¹⁸). Nicht zuletzt sind Humor und Ironie Möglichkeiten dieser Kommunikation.

Wir haben in unseren Interviews die Vielfalt der (emotionalen) kommunikativen Anforderungen und Mittel in den Blick genommen. Wir haben nach denjenigen Gefühlen gefragt, die augenscheinlich schwer zu kontrollieren sind, auch nach körperlichen Reizen wie Zittern oder Schwitzen. Und wir wollten von den Dirigentinnen und Dirigenten wissen, wie sie das Orchester durch bewusst eingesetzte Gefühlszeichen zu motivieren suchen oder wie sich für sie fachliche Interpretation und die Auseinandersetzung mit dem Notentext mit Gefühlen verbinden.

Letztlich geht es um zwei unterschiedliche Dimensionen: die unmittelbaren, körperlichen Handlungen auf der einen, die kognitiven, erlernten Gefühle auf der anderen Seite. Wir diskutierten mit den befragten Dirigentinnen und Dirigenten auch darüber, ob Emotionen eine quasi sprachliche Ausprägung haben, die ihnen hilft, Ziele zu erreichen und Phänomene gemeinsam wahrzunehmen: Im Erfolgsfall können sich die Musiker und Musikerinnen bis

17 Vgl. die methodischen Überlegungen von Hargreaves, David J., MacDonald, Raymond, Miell, Dorothy, *How do people communicate using music?*, in: dies. (Hg.), *Musical Communication*, Oxford 2005, 1–26.

18 Leonard Bernstein war während einer Probe von Gustav Mahlers 5. Sinfonie (cis-Moll) mit den Wiener Philharmonikern unzufrieden. Die Musiker achteten, so Bernstein, eher auf ihre Arbeitszeit und weniger auf das Kunstwerk. »Das ist kein Mahler! Warum probt man? [...] Bitte. I don't care about your 8 Stunden. Wir arbeiten oder wir arbeiten nicht!«. Vgl. Leonard Bernstein rehearses Gustav Mahler. Film von Burton, Humphrey, Hohlfeld, Horand H. (1975). <https://www.youtube.com/watch?v=UvBbe8Nkgz8>. Zit. Min. 29.

in Details hinein verständigen. Wir möchten durch die Interviews Gefühlszeichen und Praktiken beleuchten, die leicht übersehen werden oder irrelevant scheinen, aber wichtige Teile des Dirigats sind.

Wenn nun etabliert ist, dass Emotionen in der Kommunikation zwischen Dirigentin und Orchester eine wesentliche Rolle spielen, stellt sich die Frage: Wie genau werden diese vermittelt und wie werden sie entschlüsselt? Hier gibt es große Unterschiede. Nicht nur die Gefühle der Dirigenten und Dirigentinnen, sondern bereits ihre Schlagtechnik sind für die Orchestermitglieder zuweilen schwer zu lesen. Das beginnt bereits bei den körperlichen Bewegungen: Das extrovertierte Auftreten von Sir Georg Solti oder von Leonard Bernstein macht ihre Emotionen leichter erkennbar als diejenigen von Pierre Boulez oder Bernhard Haitink, die ihre Bewegungen im Zaum halten und Gestik oder Mimik nur selten einsetzen. Wir haben auch auf die Verhaltensmuster zurückhaltender(er) Dirigenten und Dirigentinnen geachtet, weil deren Emotionen auf anderen Wegen vermittelt werden müssen. Charismatische Ausstrahlung scheint dabei eine große Rolle zu spielen, dazu unten mehr.

Gibt es überhaupt Gefühle, die generell zu Dirigenten »passen«, gibt es etablierte Muster? Lassen sich Dirigenten und Dirigentinnen in bestimmte Typen einteilen? Warum sollte man das tun? Haben wir es nicht vielmehr mit Individuen zu tun? Was ließe sich verallgemeinern?

»Über Dirigenten kann man nicht besonders gut schreiben«, urteilten Julian Caskel und Hartmut Hein in ihrem umfangreichen Handbuch.¹⁹ Zu den vielen Gründen für ihre Aussage rechnen sie die ganz unterschiedlichen Definitionen, Erwartungen, Wahrnehmungen und Bewertungen dieses Berufs. Die Musikwissenschaft achtet auf etwas anderes als das Konzertpublikum, Journalistinnen schreiben über die Manierismen einzelner und Firmen interessieren die Verkaufszahlen neuer Aufnahmen. Dieses ebenso schillernde wie unpräzise Rollenbild ist – so Julian Caskel – eine der Grundlagen für die Faszination am Dirigentenberuf: »Die Geschichte des Dirigierens [ist] auch eine ausgesprochen ›weiche‹ Thematik, deren teilweise feuilletonistisches Wesen zu akzeptieren wäre und deren Durchmischung von Anekdotischem und Grundsätzlichem die Entwicklung des modernen Dirigierens nicht nur mitbe-

19 Vgl. Caskel, Julian, Hein, Hartmut, Zur Einleitung, in: dies., (Hg.), Handbuch Dirigenten. 250 Porträts, Kassel 2015, 7–18, Zit. 11.

gleitet, sondern auch mitgestaltet hat.«²⁰ Durch Interviews ist es möglich, sich im Dialog diesem spannenden und komplexen Thema zu nähern. Doch bleibt auch ihre Aussagekraft begrenzt: die Interviewpartner erzählen über sich und ihre Emotionen nur so viel, wie sie wollen (oder woran sie sich erinnern).²¹

Nicht alle Dirigentinnen und Dirigenten, die wir angefragt haben, konnten wir gewinnen, sich unseren Fragen zu stellen. Manchmal stellten andere Künstler und Künstlerinnen oder bestimmte Institutionen den Kontakt her. Deshalb sind nicht alle Bereiche des Berufs abgedeckt und manches ist Zufall. Aber unsere 12 Interviewpartner und -partnerinnen sind immerhin hinsichtlich Alter, Geschlecht, Nationalität, Berufserfahrung oder Geschmack hinreichend verschieden, um vielfältige Informationen über die heutige Zusammensetzung und die Entwicklungen in diesem Beruf kennenlernen zu können. Wir fragten nach Aspekten des künstlerischen Werdeganges, des Wissens und persönlichen Stils, verbunden mit den verbreiteten Regeln in diesem Beruf. Uns ging es nicht um verbindliche Aussagen über Interpretationen und Gefühle, denn das wäre vermessen.²² Wir glauben, dass die vielen Momentaufnahmen in diesem Band zusammengehören und zusammengelesen werden sollen. Deutlich wird dadurch, wie Dirigentinnen und Dirigenten mithilfe ihrer Emotionen kommunizieren. Durch die Auswertung der Interviews erhält man einen anderen, vielleicht sogar direkteren Zugang zu den Interpretationen.

Wichtig war für uns ein weiter Blick, wir wollten unterschiedliche Geschichten von unterschiedlichen Menschen miteinander betrachten. Wir achteten darauf, auch Frauen zu interviewen, da diese sich in diesem Beruf

20 Vgl. Caskel, Julian, Antizipation und Animation des Klangs. Zur Geschichte und Bewertung allzu theatralischer Gesten des Dirigenten, in: Di Profio, Jacobshagen, (Hg.), *Maestro!*, 199–220, Zit. 220.

21 Vgl. Ritchie, Donald A., *Doing Oral History*, Oxford 2015³; van Leeuwen, Theo, *News Genres*, in: Wodak, Ruth, Koller, Veronika (Hg.), *Handbook of Communication in the Public Sphere*, Berlin, New York 2010, 343–62; die Beiträge in: Apel, Linde (Hg.), *Erinnern, erzählen, Geschichte schreiben. Oral History im 21. Jahrhundert*, Berlin 2022; Haller, Michael, *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, Hamburg 1997²; sowie die abweichende Position von Kvale, Steinar, *Dominance through Interviews and Dialogues*, in: *Qualitative Inquiry* 12 (2006), 480–500.

22 Vgl. die Ansätze von Wagar, Jeannine, *Conductors in Conversation. Fifteen Contemporary Conductors discuss their Lives and Profession*, Boston/Mass. 1991; X-XII, Spinola, *Große Dirigenten*, 8–12.

bis heute mit besonderen Fehlurteilen und Schwierigkeiten auseinandersetzen müssen. Zudem sprachen wir mit jüngeren Personen, die ihr Berufsbild noch weiterentwickeln, und mit Albrecht Mayer, dem Solo-Oboisten der Berliner Philharmoniker, der gleichzeitig auch als Dirigent tätig ist. Schließlich bekamen wir durch das Interview mit Walter Küssner, Bratschist und Orchestervorstand der Berliner Philharmoniker, Einblicke in die Zusammenarbeit mit Dirigenten und Dirigentinnen aus Sicht eines Orchestermitglieds.

Wir sprachen mit allen Interviewpartnern und -partnerinnen darüber, wie sie auch durch ihre Gefühle versuchen, Orchester, Publikum, Veranstalter und Öffentlichkeit von ihrer Interpretation zu überzeugen. Sie erzählten uns manches über Komponisten und Kompositionen, die sie schätzen, erschrecken oder ablehnen, unerwartete Verhaltensmuster in Orchestern oder irritierende Reaktionen im Publikum. Wir erfuhren nicht nur manches über die Analyse der Partitur, die Probenarbeit oder die Konzerte, sondern auch über Konzertreisen und den internationalen Austausch. Manche Dirigenten und Dirigentinnen räumten ein, dass es ihnen zuweilen schwerfalle, die eigenen Gefühle im Zaum zu halten und berichteten, wie großartig, aber auch wie anstrengend es gelegentlich sei, mit den Orchestermitgliedern zusammenzuarbeiten.

Die Tatsache, dass die Interviews nicht nur in den Spielstätten, sondern auch in Cafés, Restaurants oder bei den Künstlern und Künstlerinnen zu Hause stattfanden, zeigt deren Vertrauensverhältnis zu uns. Dafür sind wir ihnen sehr dankbar. Die Interviewpartner in chronologischer Reihenfolge sind:

- Nikolaus Harnoncourt (Sven Oliver Müller, Sarah Zalfen), 15. März 2012
- Christian Thielemann (Sven Oliver Müller, Marie Louise Herzfeld-Schild), 18. Januar 2014
- Marek Janowski (Sven Oliver Müller, Sarah Zalfen), 4. Juni 2014
- Kristiina Poska (Sven Oliver Müller), 23. Juli 2015
- Simone Young (Sven Oliver Müller), 18. Dezember 2015
- Juanjo Mena (Percy Leung), 10. November 2022
- Tabita Berglund (Percy Leung), 27. März 2023
- Daniel Harding (Percy Leung), 1. April 2023
- Albrecht Mayer (Percy Leung), 26. August 2023
- Gustavo Dudamel (Sven Oliver Müller, Percy Leung), 20. Oktober 2023
- Christian Blex (Sven Oliver Müller, Percy Leung), 20. Oktober 2023
- Walter Küssner (Sven Oliver Müller, Percy Leung), 29. Juli 2025

Allen Personen schilderten wir unseren Ansatz und stellten ihnen ähnliche Fragen. Aber es gab kein festes Format und manche Phasen der Interviews verliefen spontan.²³ Das wird in dem ersten Interview deutlich, das wir geführt haben. Nikolaus Harnoncourt erkannte offenbar rasch, dass wir in diesem Format Berufsanfänger waren.

NH = Nikolaus Harnoncourt;

SZ = Sarah Zalfen; SOM = Sven Oliver Müller

SOM: Nur eine Frage zum Ablauf. Wenn es Ihnen recht ist, damit es nicht so anstrengend und so fürchterlich wird, [reden] wir vielleicht eine Stunde [...], dann [...], mehr wird's auch nicht sein, eine zweite Stunde mit einer kleinen Pause in der Mitte. [...]. Also es ist uns eine, plus eine Stunde lieber, als zwei Stunden hintereinander.

NH: Das kann man, kann ich Ihnen nach der einen Stunde sagen.

SZ: Genau.

SOM: So soll es sein. Wir wollen Ihnen das nur anbieten.

NH: Aber [...] ich finde, Sie sollten sich, ich weiß nicht, ob ich Ihnen etwas raten darf, aber Sie sollten sich nicht zu genau vornehmen, worüber Sie reden wollen.

SZ: Gut.

23 Die Interviews folgen in chronologischer Reihenfolge. Wir haben die Gespräche in der jeweiligen Originalsprache transkribiert (die englischsprachigen von Percy Leung und die deutschsprachigen von mir) und zum Teil gekürzt. Dabei sind Percy Leung und ich leicht unterschiedlich vorgegangen. Während es Percy Leung wichtig ist, dass sich die Interviews wie perfekt formulierte schriftliche Texte lesen, habe ich auf die Wiedergabe einer gewissen Mündlichkeit Wert gelegt, um die Interviewsituation anzuzeigen. Nicht alle Interviewten sprechen in ihrer Muttersprache – so bestand Simone Young beispielsweise darauf, ihr Interview auf Deutsch zu führen – mir war wichtig, auch hier nicht zu sehr einzugreifen, damit ihr eigener Ton nicht verlorengeht. Betonung habe ich durch Unterstreichungen markiert und Auslassungen mit eckigen Klammern.

NH: Weil, es ist sehr leicht möglich, dass ein Gespräch überhaupt nur dann ein Gespräch wird, wenn es ein bisschen abschweift.²⁴

Der Reiz, aber auch die Herausforderung war, dass wir versuchten, uns auf die jeweiligen Themen zu konzentrieren, auch wenn sich manchmal ästhetische, sachliche und persönliche Geschichten und Sichtweisen vermischten. Wichtig war es uns, nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die zahlreichen Unterschiede zwischen Persönlichkeit, Ausbildung, Orchestererfahrung, Repertoire, Zäsuren usw. zu berücksichtigen. Unabhängig von Leistung, Wissen oder Erfahrung der Dirigentinnen und Dirigenten – und auch von unserer eigenen Wertschätzung –, war es nicht unser Ziel, sie nur nach ihren Erfolgsgeschichten zu befragen. Wir stellten eigene Überlegungen zur Diskussion und verzichteten nicht auf Kritikpunkte. Zugespitzt formuliert haben die Interviews einen geplanten Anfang und auch einen Verlaufsplan, aber die Richtungen unterscheiden sich. Wir hoffen, dass gerade die wechselnden Perspektiven und der offene Ausgang überraschen und Lust auf weitere Fragen machen.

24 Harnoncourt hat »zu genau« deutlich betont. Wir sprachen dann drei Stunden mit ihm. Auszüge im Interview-Teil des Buches.