

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 119

Artikel: Der sperrige Universalist : Erinnerungen an Igor Markevitch
Autor: Gülke, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927676>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der sperrige Universalist

Erinnerungen an Igor Markevitch

Peter Gölke

Das Schaffen und die Persönlichkeit des Dirigenten und Komponisten Igor Markevitch (1912–1983) rückt in den Fokus anlässlich von Recherchen, die im Vorfeld der Ausstellung «Igor Markevitch, compositeur et chef d'orchestre» (25. August bis 28. Oktober 2012, Château de Chillon) unternommen wurden: Peter Gölke und Jean-François Monnard haben Erinnerungen und Dokumente gesammelt, die Aufschluss geben über eine spannungsgeladene Persönlichkeitskonstellation im Kontext interpretatorischer, kompositorischer und editorischer Paradigmen ihrer Zeit.

Meine Erinnerungen an Igor Markevitch schaukeln in der Spanne zwischen wichtigen musikalischen bis dirigiertechnischen Anregungen und einem irreparablen Zerwürfnis. Tiefe, durch Berufserfahrungen immer neu genährte Dankbarkeit kompensiert, wie sehr ich es auch wünsche, das unschöne Ende nicht. Vielleicht aber hilft das, ihn von Ungereimtheiten aus zu begreifen, die ihn zum Solitär unter den Zunftgenossen machten:

- dass er trotz *l'care* und anderer hochbedeutender, seinerzeit vieldiskutierter, auch erfolgreicher Stücke, durch sie zunächst fast als Wunderkind ausgewiesen, vom Komponieren abliess;
- dass er nach dem sensationellen Früh-Einstand mit *Le sacre du printemps* ein zwar hochgeschätzter, nicht jedoch ein «Sensationsdirigent» geworden ist und kein Spezialist für zeitgenössische, nicht einmal die eigene Musik;
- dass er, einer der gescheitesten und kultiviertesten seiner Zunft und hierfür prädestiniert wie nur wenige, kein Orchester über längere Zeit musikalisch und konzeptionell geprägt hat;
- dass er durch die peinlich saubere Methodik seines Dirigierunterrichts in besonderer Weise disponiert war, ein Lehrbuch des Dirigierens zu schreiben, worin etwa die durch Hermann Scherchen und Nikolaus Malko definierten Stränge zusammengeführt worden wären – und dies ihn nicht interessiert hat;
- dass er seit 1969 unverhältnismässig viel Arbeitskraft an eine enzyklopädische Behandlung der Beethoven-Sinfonien

wendete, von parallelen Bemühungen indes kaum Notiz nahm und, wie aufschlussreich auch immer, in einer Sackgasse endete;

- dass er den Dirigenten bescheiden-demokratisch definierte als einen, der Musikern beim Musizieren lediglich helfen solle, gleichzeitig aber das Monopol der jeweils einzigen Hilfeleistung behauptete;
- dass er, ein «Proselytenmacher», Jüngere gern um sich sammelte, anregende Gespräche schätzte und dennoch im Austausch von sich selbst nichts aufs Spiel setzte, sich als kaum dialogfähig erwies;
- dass er gleichzeitig enorm grosszügig und pingelig-ehrpußig, altruistisch und egoman sein konnte;
- dass bei ihm streng sachbezogene, geradehin absolutistische Seriosität und annähernd Dandyhaftes zusammenkamen; manche Photos des jungen Mannes scheinen wie aus dem Personenkreis von Prousts *Recherche* hergeholt – daher wohl Strawinskys anfangs spöttische Reden;
- dass er sich politisch links, seit 1943 mutig und kooperativ im italienischen Widerstand engagierte, dennoch aber der blieb, als den seine Abkunft ihn definiert hatte: Aristokrat.

SCHLAGEBENEN

Seinetwegen bin ich nach den Regularien des Theaters strafällig geworden – habe, als Chefdirigent für die nächstfällige Premiere verantwortlich, meinen Dienstantritt nach den Ferien

im Sommer 1975 eigenmächtig verzögert. Von Markevitchs Weimarer Dirigierkurs wollte, konnte ich nicht weg, obwohl nicht als aktiver Teilnehmer eingeschrieben und nur dolmetschend eingesprungen – letzteres auch deshalb gern, weil der Meister und seine von überallher angereisten Jünger mitbrachten, was in der DDR rar war: Internationalität.

Dem, der es nicht kannte und davon noch nicht gehört hatte, bot sich eine seltsame, an erste Tanzstunden erinnernde Szenerie: Die Eleven standen nebeneinander, vom Orchester spöttisch-belustigt beäugt, dirigierten allesamt gleichzeitig die eben erklingende Musik, und der Meister, wenn nicht gerade mit dem auf dem Pult Stehenden beschäftigt, kontrollierte die «Choreographie» der Dirigierhände schulmeisterlich streng – ob sich die linke Hand beim Thema von Brahms' *Haydn-Variationen* genau auf der den dynamischen Stufen entsprechenden Höhe befände, wann und wie die ein Crescendo anzeigende Aufwärtsbewegung angesetzt sei, ob die Schlagebene – das Wort «Schlag» mochte er nicht – dem Intensitätsgrad der Musik entspreche, ob zweizeitige Ganze sauber in der Senkrechte taktiert seien, dreizeitige als Kreis, um halbwegs gleichmässige Geschwindigkeit der Bewegung zu gewährleisten und gegebenenfalls unmerkliche Übergänge in die Drei und zurück zu erleichtern, und so weiter. Fürs erste hatte das mit der Kalligraphie des japanischen «Senfkörngartens» mehr zu tun als mit einladender, inspirierender, suggestiver Gestik.

Derlei sprach sich über die Methode Markevitch mehr als alles andere herum – gefundenes Fressen für Nörgler und Aussenstehende; nur zu gut liess es sich verlästern als Orthodoxyie, die an je individuellen Prägungen, Körperlichkeit, Temperament und an spontan sich äussernden Ausdrucksbedürfnissen vorbeischematisiert. Tatsächlich kamen wir uns zunächst blöd vor, verstohlen auf die Hände des Nebenmannes schielend und abstrakt wie im luftleeren Raum agierend, weil wir nichts auslösten – der Widerpart, die Rückmeldungen des Orchesters fehlten. Kritik könnte sich auch an einigen vom Meister begünstigten Adepts festmachen, die die «Choreographie», von der er gern sprach, perfekt beherrschten, von uns darob beneidet wurden – und musikalisch wenig zu sagen hatten. Dennoch ist das Odium des Sektiererischen, das die Markevitch-Gemeinde auf sich zog, weniger solchen Umständen geschuldet als demjenigen, dass ein so pronomierter, systematisch durchdachter pädagogischer Zugriff nirgendwo sonst anzutreffen war; eine halbwegs allgemeinverbindliche Didaktik des Dirigierens fehlte und fehlt weiterhin.

Markevitch riskierte den dogmatischen Anschein auch im Wissen, dass am Ende jeder je eigenen Gebrauch hiervon machen würde. Insofern gehörte fast zur Sache, dass etliche seiner begabten Schüler – selten ohne Verstimmung – irgendwann von der Fahne gingen, sich ihm jedoch weiterhin verpflichtet fühlten. Darin nicht zuletzt erweist sich die Methode als Durchgang, als zur Selbstaufhebung bestimmter Weg zu einer – im Sinne Kleists – «zweiten Naivität», wie immer er anhand einer jeden Aufgabe neu gegangen werden muss. Als wichtigsten Gewinn verbuchten alle, die sich hierauf ernstlich einliessen, den Zwang, sich bewusst zu machen, was sie bzw. die Hände, Arme täten, dass insbesondere das oft unkonkrete

Herumwedeln der linken Hand intentional angereichert wurde, die Hand am Ende sachbezogener agierte, ohne in jedem Detail von einer bewussten Steuerung abhängig zu sein; der spontane Direktheit des interpretatorischen Zugriffs hätte das im Wege gestanden.

Eben dies wurde und wird als Argument von einer Mythologie des Dirigierens missbraucht, welche darauf angewiesen ist, die Problematik nicht zu Ende zu denken – «Dirigent ist man oder man ist es nicht, man kann es nicht werden, kann es nicht erlernen» etc. Furtwängler etwa hat in seinen *Gesprächen über Musik* nicht ohne Stolz berichtet, erst die Erkundigung eines jungen Kollegen habe ihm bewusst werden lassen, dass er sich in mehr als 25 Jahren Dirigierpraxis nie gefragt habe, was die linke Hand mache. Er konnte sich das leisten; und bis heute gilt, dass manch einer mit unzulänglicher Dirigiertechnik erreicht, wozu ein anderer eine ausgefeilte unbedingt braucht, mehr noch: dass technisches Unvermögen, sofern konkrete, suggestive musikalische Vorstellungen dahinter stehen, Nuancierungen und Intensitäten erwirken kann, die auf keine andere Weise zustande kämen. Auf Markevitchs Rede von der «Hilfe zum Musizieren» zurückgreifend könnte man sagen, dass der Dirigent, sofern überhaupt möglich, nicht überall und bei jedem Detail helfen, die Sache erleichtern sollte. Bedeutende Dirigenten, hat Adorno gemeint, seien «selten die präzisesten». Das allerdings kann nicht rechtfertigen, dass die gängige Rede von dirigentischen Qualitäten vorschnell bei Kategorien wie «Ausstrahlung», «Magie» etc. ankommt (eine schlafige Dame in einem Nikisch-Konzert zur Nachbarin: «Sagen sie mir Bescheid, wenn er zu faszinieren beginnt») und die Unterscheidung dessen beiseiteschiebt, was gelernt und was nicht gelernt werden kann.

Jenes, das Erlernbare, soll diesem, dem Nichterlernbaren, freie Bahn schaffen – so das Credo eines Mannes, dem der frühe Salto mortale ins *Sacre du printemps* eine intensive Bewusstmachung dirigentischer Mittel und Möglichkeiten auferlegt hatte. Gern sprach er, mit den Fingersätzen der Pianisten vergleichend, von einer die Elementar-Verständigung sicherstellenden «Grammatik des Dirigierens», welche jeder beherrschen sollte, der sich anheischig macht, vor ein Orchester, eine Ansammlung qualifizierter Spezialisten zu treten. Und immer wieder kam er auf vermeintlich einfache, für ihn nie nur handwerkliche Sachverhalte zurück, praktizierte Moshe Feldenkrais' «Bewusstheit durch Bewegung» als unumgängliche Fundierung und konnte, wenn seine Maximalansprüche wieder einmal enttäuscht worden waren, manchen Kurs mit der Miene eines geprügelten Hundes und Auskünften beenden wie der, er habe nicht einmal erreicht, dass die Teilnehmer nunmehr anständige Auftakte geben könnten, oder der, jeder zweitrangige Schlagzeuger sei ihnen in der Unabhängigkeit der Hände überlegen.

Wenn auch nicht eigens formuliert, galt die Prämisse, zunächst müsse im handwerklichen Vordergrund aufgeräumt werden, ehe man von den weitgreifenden Hintergründen rede, welche ohnehin in den Bereich des kaum oder gar nicht Erlernbaren übergreifen. So hat Markevitch gestalterische Probleme – ausser analytischen – nur ausnahmsweise angesprochen,

weder die der Dramaturgie des ersten *Eroica*-Satzes noch die der grossen Bögen bei Brahms oder Bruckner; Letzterer lag ihm ohnehin nicht. Schon die Wahl der studierten Werke begünstigte die Priorität dirigiertechnischer Details: unter anderem Beethovens Vierte und Schostakowitschs Erste Sinfonie, Brahms' *Haydn-Variationen*, Tschaikowskys *Nussknacker-Suite* und *Romeo und Julia*.

Jene «Grammatik» samt dem gestischen Vokabular stünde dennoch ungebührlich im Vordergrund der Erinnerung, hätte sie nicht den Fokus von Qualifikationen und Anforderungen gebildet, die Markevitch als selbstverständlich voraussetzte – dass man die Partitur eingehend studiert und analysiert habe, sie auswendig beherrsche, eingeschlossen das Wissen, ob in einem bestimmten Akkord die zweite Klarinette die Terz oder Quint spiele; dass der Dirigierende dem Spielenden, körperlich wie mit den Augen, stets zugewandt sein müsse; dass man nichts sage, was man zeigen könnte, über Tempo und Dynamik also bestenfalls rede, wenn das Orchester auf eindeutige Zeichengebung zum dritten Mal nicht reagiert hat; dass man die Psychologie des Abbrechens beherrschen, sich vor Augen halten solle, wie sehr man die Musiker aus einem andersartigen Vorgang, aus einer Kontinuität herausrisse – Abbrechen in Steigerungen knapp vor dem Höhepunkt demgemäß fast ein Verbrechen; dass Musiker genau registrieren würden, wenn ein Dirigent nicht direkt auf soeben Gespieltes reagiert, sondern zuvor programmierte Ansagen absprult; dass man sich über biographische, ästhetische und historische Hintergründe des jeweiligen Stücks genau informiere, die Musiker indessen mit solchem Wissen bestenfalls auf Anfrage beheligen – Ansagen stets konkret auf das Klingende und die Mittel der Realisierung bezogen, weil sich musikalische Vorstellung, Konzeption, Absicht oder ähnliches, sofern man sie hat, den Musikern überwiegend von selbst mitteilten; im Vergleich zur Musik sind Worte allemal das Umständlichere, auch gescheite Rede, wenn nur im Geringsten als Auswalzen von Selbstverständlichkeit verdächtig, kommt im Orchester als wichtigstuerisches Geschwätz an.

Zu derlei Mahnungen war Markevitch in besonderer Weise befugt, weil er tatsächlich viel zu sagen gehabt hätte, i.e. viel für sich behielt. Böse Zungen behaupteten, er habe die Methode, möglichst viel zu zeigen und wenig zu reden, auch kultiviert, weil er oft mit Orchestern umging, deren Gerede nach einer Unterbrechung schwer zu bändigen, sie also tunlichst zu vermeiden war.

Warum nicht auch das? – wenngleich es wichtigere Begründungen gibt: Es handelt sich um ein ausgemacht aufgeklärtes, modernes Konzept des Dirigierens, nicht nur in der Hinterstellung dessen, was über das Erlernbare hinausreicht; womit Markevitch die, die lieber – und bequemer – die auratischen Momente betonten, nicht als Freunde gewann. Modern erscheint es auch als ein die «Instrumentalität» des Dirigenten betonendes Konzept, welches ihn primär als Vermittler begreift – er solle sich nicht als personifiziertes ästhetisches Ich der Musik, als deren emotionaler Dolmetsch, gar als re-inkarnierter Komponist aufspielen – recht weitab also von der alten, in Musiklehren des 18. Jahrhunderts mehrmals aufscheinenden

Forderung, der Spieler müsse sich in den Affekt des jeweiligen Stücks «setzen», um ihn auf die Zuhörer übertragen zu können. Markevitch befindet sich, wenn auch nicht übereinstimmend, näher bei Strawinskys interpretenkritisch überzogenem Vergleich des Musizierenden mit einem, der bei der «Glocke» des Werkes den Schwengel bedienen solle und sonst nichts.

Kraft zu zeigen, ohne Kraft aufzuwenden – das gehörte, nahe bei Feldenkrais, zu den obersten Prämissen. Nicht wenige, die sich auf die Methode ernstlich einliessen, erlebten und erfuhren rasch, dass der Zuwachs an Bewusstheit, weil unnötige körperliche, muskuläre etc. Beanspruchungen zunehmend entfielen, Verkrampfungen löste und nötige Zwischen-Entspannungen erleichterte. Wer affektives Schwitzen als Beglaubigung künstlerischen Engagements ansah und sich am Pult spreizen wollte, war hier falsch. Ein lernbegieriger, bereits erfahrener Kapellmeister, der sich dem Weimarer Kurs zugesellt hatte und fortan Markevitchs Gastspiele in Berlin, Dresden und Leipzig zu weiteren Kontakten nutzte, brachte es auf die treuherzige Formel, das Dirigieren «tue nun nicht mehr so weh». Im Übrigen weist jene Prämissen die so deutlich auf objektive Sachverhalte gestützte Methode zugleich als personenbezogen aus: Markevitch war von zarter Konstitution, er kränkelte oft und war darauf angewiesen, wenig Kraft aufwenden zu müssen, um Kraft zu zeigen.

ERKENNTNISPROZESSE

Auf ihn bezogen noch auf andere Weise: Man unterrichtet so passioniert nicht ohne die Erfahrung, dass der Lehrende, durch Nachfragen und Fehler des Lernenden zu immer neuen Erklärungen und Zugängen genötigt, mindestens so viel lernt wie dieser. Wenngleich Markevitch den Adepten das «So und nicht anders» der Methode derart konsequent vor Augen stellte, dass sie endgültig gefestigt und in sich abgeschlossen schien, muss sie für ihn stets auch eine Erkundung, «forschendes Üben» geblieben sein. Dass und wie er unterrichtete, gehört demgemäß in den grösseren Kontext seines Künstlertums – in der moralischen Verpflichtung zum Weitergeben ebenso wie in der Rechenschaft hinsichtlich der Verantwortung desjenigen, der Führung beansprucht, in der zur Methode verdichteten, aufklärerisch «beobachtenden Vernunft» und der Vermeidung alles Ungefährnen, jeglicher Koketterie mit den Unwägbarkeiten des Musizierens. Die Prämissen des Lehrers und des Künstlers waren dieselben.

Deshalb erschien er, ähnlich wie etwa René Leibowitz, Hermann Scherchen oder Michael Gielen, im Vergleich mit anderen Kollegen seines Ranges sperrig-unangepasst, wo nicht als Aussenseiter, weniger als die meisten bediente er einen Konsens in Kunstverständnis oder -ideologie, emotionalen Erwartungen, Konventionen des Musizierens etc., der an mancher Karriere stärker beteiligt ist, als man zugeben mag. Wie konzentriert und zwingend die Eindrücke immer waren, die er vermittelte: Nie ging verloren, dass das, was da klang – und handele es sich um Tschaikowskys *Sinfonie pathétique* – auch



Igor Markevitch, Corsier, Anfang der dreissiger Jahre. Foto: BCU Lausanne, fonds Igor Markevitch

das Ergebnis eines Erkenntnisprozesses war. Bezeichnenderweise dirigierte er oft und gern Haydn, dessen Musik dem genau Hineinhörenden von der Freude daran erzählt, selbst ein Erkenntnisprozess zu sein.

Da war wohl auch Opposition gegen eine – allerdings oft polemisch verzeichnete – deutsche Kunstideologie im Spiel, die sich verdächtig machte, Haydn dank der Fixierung auf Genieverhimmelung (Mozart) und Heldenverehrung (Beethoven) auf den Wegbereiter zu reduzieren, dessen Sinfonien besser als Einspielstücke denn als Schwerpunkte eines Konzertabends taugen. Schliesslich wuchs der als sensationelle Frühbegabung wahrgenommene Markevitch, mit den Eltern als Zweijähriger nach Paris gekommen, in eine hochkultivierte Gesellschaft hinein, für die die energische, nicht nur kriegsbedingte Distanzierung von oft «imperialistisch» wahrgenommener deutscher Musik nicht weit zurücklag – nachzulesen unter anderem in den Rezensionen von Debussy, der zeitweise demonstrativ als «musicien français» signierte. Zudem bestärkten massgebende Vertreter der Emigration wie Diaghilew und Strawinsky ihn in einer musikalischen Sozialisation, in der deutsche Traditionen kaum vorkamen – vermutlich eine wichtige Wegweisung für den, der früh erfuhr, dass die eigentliche Heimat verloren war, der auf sie jedoch bezogen blieb und neben den Genannten zu den bedeutendsten Dolmetschern russischer Kultur in der westlichen Welt wurde. *Le sacre du printemps* dirigierte er «klassisch», mit stupender Überlegenheit half er den Orchestern durch das Dickicht kniffliger Taktwechsel-Passagen so selbstverständlich hindurch, dass jene krampfige Überspannung nicht aufkam, die sich leicht als Äusserung des Urtümlich-Chthonischen wahrnehmen und umdeuten liess. Markevitch hat die «Barbarei» gezeigt, nicht verkörpert; dies als domestizierende Zurücknahme in französische Kultiviertheit anzusehen, wäre ein Missverständnis.

Ähnlich wie bei Strawinsky mögen klassizistische Momente in seiner Musik und Interpretation auch als Orientierung auf ein ästhetisches *Tertium comparationis* zu verstehen sein, das

den Zwiespalt zwischen Herkunft und neuer Heimat aufzuheben versprach. Die Eindringlichkeit seiner Tschaikowsky-Einspielungen erinnert zuweilen an Chopin – als Verlautbarung eines, der in der neuen Heimat zuhause sein und dies beweisen will, jedoch von der alten reden muss. Zeitweise war Markevitch staatenlos.

Krieg und Widerstand müssen es schwergemacht haben, Deutschland und seine Kunst auseinander zu halten; erst im November 1950 ist er hier – in Köln – wieder aufgetreten, nun als Dirigent (vordem, in den dreissiger Jahren nur als Pianist), seit Mitte der sechziger Jahre vorwiegend in der damaligen DDR. Zum Eigensinn des Beethoven-Projekts mag auch gehören, dass er den Deutschen in Bezug auf eines ihrer höchsten Güter einen Bescheid meinte geben zu müssen, den sie noch nicht hatten.

ZAR IGOR II

Aristokrat in vielerlei Hinsicht: «Zar Igor II» – Nr. I war Strawinsky – hielt gern Hof, reiste gern mit Entourage und machte, wenn er sie nicht hatte, seine Umgebung zu einer solchen; drei Minuten nach Betreten eines Lokals war er der Hauptgast. Für ihn war es selbstverständlich, von Jüngern beiderlei Geschlechts und jeden Alters umgeben zu sein, auch zum Beispiel, dass er einen vielbeschäftigte Kellner in ein langes Gespräch über verfügbare Weine verstrickte und ich im Dresdner Hotel Newa ihm die gesamte Speisekarte übersetzte, obwohl er Deutsch verstand; er fand schlicht ärgerlich, dass mich mein Französisch bei «Wachtelei» verliess, oder dass ihm Weimarer Gedenkstätten und Erfurter Kirchen ausserhalb der offiziellen Öffnungszeiten nicht offenstehen sollten. Während eines Gastspiels im Gewandhaus wurde er aufgefordert, seine Suite, offenbar die einzige im damals einzigen Leipziger Nobelhotel, zu räumen; ich war dabei, als eine Putzfrau ihm in beflissen-unterwürfigem Sächsisch mitteilte, «der

Minister» – egal, welcher – würde kommen; bis in den Tonfall hinein bleibt mir seine spöttisch herablassende Reaktion unvergesslich: «Qu'est-ce que c'est, un ministre!». Er lehrte mehr Respekt vor Orchestermusikern, als er selbst hatte, und übersah grosszügig Probleme, die für andere existenziell waren – unter anderem, wenn er unbegreiflich fand, dass ich als DDR-Bürger seinen Einladungen nach Saint-Cézaire nicht folgen konnte, und er mich als mitschuldig verdächtigte. Völlig selbstverständlich war, dass man ihn am Berliner Checkpoint Charlie katzbuckelnd passieren liess – im Zusammenhang mit der Beethoven-Publikation gab es ein Papier des Ministeriums.

Aristokratisch war die bescheiden, gar verlegen anmutende, dabei effektsichere Finesse der Selbstinszenierungen: Am Ende des Schlusskonzertes im Sommer 1975 liess er es sich nicht nehmen, selbst auf die Bühne zu kommen und Tschaikowskys *Tanz der Rohrflöten* zu dirigieren – mit sparsam andeutenden Bewegungen, wie ein Aristokrat alter Schule, der seinen Gästen als besondere Gunst erlesenen Wein kredenzt; die Eindrücke der Kandidaten, die zuvor dirigiert hatten, waren wegewischt, Weimars reifere Damenwelt schwamm in Seligkeit. Wenn er im Dresdner Kulturpalast den langen Weg vom Seitenportal bis zum Dirigentenpult in langsam-behutsamem Trippelschritt wie mit letzter Kraft bewältigt hatte, war die Aura einer die Gemüter erhebenden Letztmaligkeit perfekt beschworen, kannten Rührung und Jubel keine Grenzen; kaum einer konnte sich dem Eindruck entziehen, er habe die unzumutbare Anstrengung eines Konzertes nur aus Achtung vor dem Publikum noch einmal auf sich genommen.

Viel wichtiger aber als all dies: Bis in den Bewegungshabitus hinein, mit unvergleichlicher, zugleich unnahbarer Noblesse war er am Dirigentenpult ein Aristokrat, authentisch und autoritär auf eine Weise, die es sich leisten konnte, leise aufzutreten und zu reden; laut wurde Markevitch nie. Vielleicht ist niemals ästhetischer dirigiert worden, sind unaufdringliche Eleganz und strenge Sachbezogenheit nie so sehr ein und dasselbe gewesen. Selbstverständlich vorausgesetzt war eine bis ins Detail verlässliche Präsenz der Partitur. Bekanntlich gibt es unterschiedliche Grade von Auswendigkeit – jene leichtfertige, die an dominierenden Melodien und Rhythmen bzw. periodischen Gruppen entlanghangelt, wenig vom Innenleben der Struktur vergegenwärtigt und sich darauf verlässt, dass dieses von jenen mitgezogen wird; und die eigentliche, der zunächst alles gleich wichtig, keine Einzelheit gleichgültig ist. Nur sie kam für Markevitch in Frage – als Gewähr einer unvergleichlich konkreten, suggestiven musikalischen Vorstellung, die sich den Musikern auch oberhalb der «Choreographie» der Hände mitteilte. Man sah es ihm beim Dirigieren an – dem wie bei einer Kult-handlung tiefstensten, bei aller Zuwendung zum Orchester kaum bewegten Gesicht, in dem sich konzentrierte Gedankenarbeit widerspiegelter, der unbeirrbaren Hingabe an eine «*sancta sobrietas*», die, der Sache schlafwandlerisch sicher, jene von keiner blinden Emotionalität getrübt, schlackenfreie Ästhetik des Dirigierens ermöglichte, worin kontrollierende Bewusstheit und Spontaneität des Musizierens sich ununterscheidbar aufhoben.

FRAGE UND WEGWEISUNG

Das Beethoven-Projekt war für beide Seiten ein Prestigeobjekt gewesen – für Markevitch als umfassendes letztes Wort in Bezug auf ein Kernstück des Repertoires; für den Leipziger Peters-Verlag und das Kulturministerium als Chance, den Ambitionen eines Prominenten der westlichen Welt eine Heimstatt zu bieten, die er dort nicht gefunden hatte. Hinzu kam die missliche Ausgabensituation; die Ansprüche an verlässliche Materiale waren mächtig gestiegen; während andere wissenschaftliche Gesamtausgaben bereits weit gediehen waren, hatte das in erster Linie verantwortliche Beethoven-Haus in Bonn ausgerechnet bei den meistgespielten Werken des klassischen Repertoires gebummelt. Kein Wunder, dass Einzelne einsprangen, um im Gewirr von Autograph, Stichkopien – oft mehreren –, handschriftlichen Uraufführungsmaterialen, Erstdrucken der Orchesterstimmen, Erst- und Raubdrucken der Partituren, sekundären Zeitzeugnissen etc. einer Lesart auf die Spur zu kommen, die am ehesten als authentisch gelten konnte.

Markevitch aber wollte mehr: ein Kompendium, so fundamental und umfassend, dass zwischen der Sache und seiner Version der Sache zu unterscheiden nicht mehr nötig sei. Da zeigte sich abermals der Aristokrat – auch in der Selbstverständlichkeit, mit der er zwischen Wichtigem und Unwichtigem sicher glaubte unterscheiden zu können.

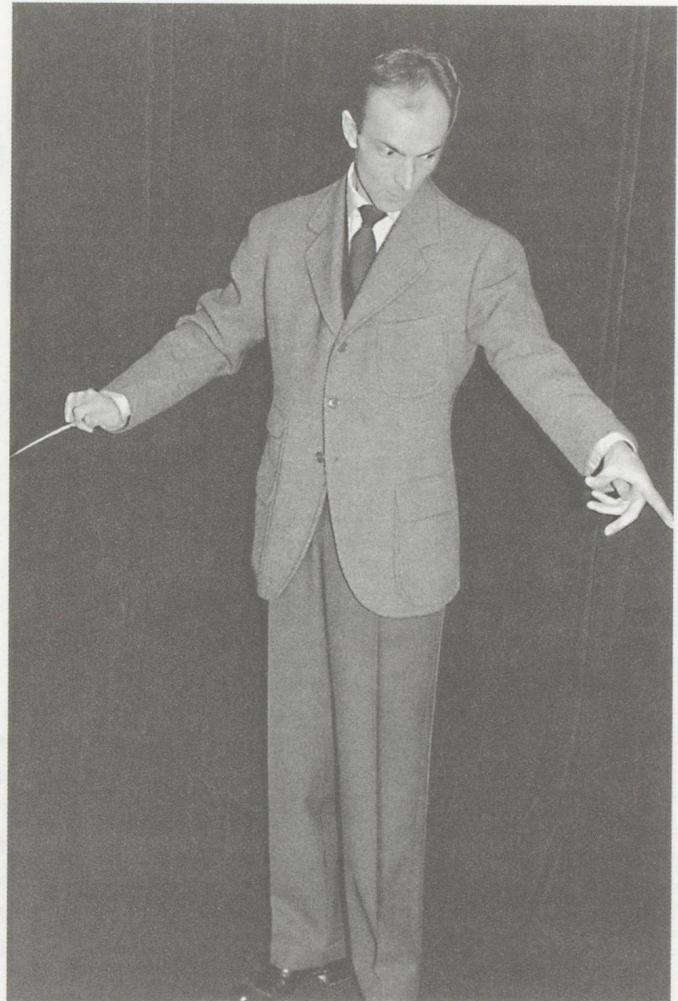
Als wir in Weimar erstmals zusammentrafen, waren wir beide redaktionell mit Beethovenexzessen beschäftigt – er samt Assistenten mit einem Projekt, das trotz längeren Vorlaufs offenbar noch nicht so weit vorgedrungen war, dass Art und Umfang der erforderlichen Quellenarbeit erkennbar geworden wäre; ich mit einer Ausgabe der Fünften Sinfonie, deren Bearbeitung ins Stocken geraten war, weil die Beschaffung zureichender Photos Schwierigkeiten machte und die DDR-Oberen mir nicht gestatteten, das in West-Berlin befindliche Autograph einzusehen. Vom Verlag kam die Idee, beide Unternehmen zu einem zusammenzufassen, worauf Markevitch so prompt einging, dass mir klar wurde, wie wenig er sich der damit verbundenen Probleme bewusst war.

So kam es als Probelauf zu einem Vergleich seiner und meiner Ergebnisse bei der Revision der Fünften Sinfonie – mit eindeutigem Ergebnis: Hier passte nichts zusammen. Das akzeptierte er aber nicht und wollte mir freie Hand bei der Quellenarbeit lassen, welche schon bei nur einer Sinfonie neben den Verpflichtungen eines Theaterdirigenten kaum zu leisten gewesen war; nicht zu reden von ungleichen Anteilen: Kommentieren fällt leichter als die Prüfung jeder Note, jedes Details in sechs bis acht Quellen. Mehrmals beim Vergleich stiessen wir auf Passagen, die er mit Portato-Strichen versehen hatte, obwohl fast alle Quellen Staccato-Punkte oder Keile anzeigen. Darauf hingewiesen, antwortete er klassisch: «Mais, cher Peter, c'est si beau!» Wenig später entschied ich mich zur separaten Ausgabe «meiner» Fünften Sinfonie, womit für ihn das Tischtuch zerschnitten war. Er reagierte brieflich mit einer Formulierung, die ich wegen des oben begründeten Respekts für mich behalte.

Einige Jahre später erschien sein dreibändiges Kompendium, ein gewaltiger Rundumschlag, subjektiv geprägt noch in Bereichen, in denen man sich der Objektivität des Gegenstandes ausliefern muss, Schwerpunktsetzungen sich nicht aussuchen darf; die Redaktionsarbeit hatte den Lektoren des Verlages die Haare zu Berge stehen lassen. Was für ein Mut zum Anachronismus! Längst etablierte Massgaben des Edierens waren ebenso grosszügig ignoriert wie im Kommentar die der historischen Aufführungspraxis. Ergebnisse der Quellenprüfung gingen in den Notentext nur selektiv ein, schwer unterscheidbar von Markevitchs Ergänzungen bzw. Empfehlungen unter anderem in Bezug auf Phrasierung und Bogenstriche. So befindet sich das Ganze eher in der Tradition oft dubioser, vor und nach 1900 vermehrt erschienener «praktischer Ausgaben», wie diese legitimiert immerhin als Niederschlag der Sichtweise und Erfahrungen eines bedeutenden Musikers.

Erst recht gilt das für die Kommentare, welche ähnlich wie Felix Weingartners *Ratschläge* als Zeugnisse einer tief dringenden Lektüre der musikalischen Texte auch dann mit Gewinn zu lesen sind, wenn Schlussfolgerungen und Empfehlungen nicht einleuchten. Hier am ehesten wird die Arbeit wertvoll bleiben, nicht in tabellarisch angeführten Zeitbezügen, in denen Markevitch den östlichen Dogmen recht salopp Tribut gezollt hat, umso eher in den analytischen Betrachtungen, worin übergreifende Gesichtspunkte allerdings ebenso weitgehend fehlen wie die Berücksichtigung anderer Beiträge zum gleichen Thema; auch hier hat der Alleingang der Sache nicht gut getan. Die minutios sezierende Betrachtung struktureller Sachverhalte hält für den Leser, der sich detailliert auf sie einlässt, viele interessante Beobachtungen und Einsichten bereit; Markevitchs sehr eigene, in Einzelprägungen wie «exégèse» anregend weiterführende Nomenklatur freilich ist mit anderen Untersuchungen zu Beethoven kaum kompatibel – das macht den heilsamen Zwang, den Gang der Untersuchung anhand des Notentextes genau zu verfolgen, unnötig beschwerlich. Nicht selten erscheint Benennung – sie geht oft bis zu mehrstelligen Symbolen – verwechselt mit Erkenntnis.

Gewiss nimmt sich Markevitchs enzyklopädisch gewolltes Unternehmen in der Nachbarschaft anderer Ausgaben wie ein erratischer Block aus – vergleichbare gibt es schon deshalb nicht, weil er Analyse und Kommentar als dem Notentext immanent zugehörig begreift und beides einander durchdringt. Dennoch verbietet es sich, von vergeblicher Mühe zu reden. Nicht nur imponiert es als Versuch, Theorie und Praxis zusammenzubringen – eine Donquichotterie, von der wir nie ablassen sollten –, nicht nur enthält es in Hinweisen auf interpretatorische Lösungen anderer Dirigenten ein wichtiges Stück Rezeptionsgeschichte, nicht nur wiegt es schwer als Niederschlag einer tiefschürfenden, weit ausgreifenden Auseinandersetzung mit grosser Musik – in einer Zeit, da massenhaft verfügbare Tonträger pragmatisch-oberflächliche Zugänge trügerisch erleichtern, da interessierte Adepten wohl wissen, wie Toscanini, Furtwängler, Bernstein oder Karajan diesen oder jenen schwierigen Übergang genommen haben, viel weniger aber, warum er schwierig ist und Unsicherheiten um eigene Lösungen einer tiefergehenden Beglaubigung des Musizierens zuarbeiten.



Igor Markevitch dirigiert. Foto: Roger Hauert, aus: ders./Bernard Gavoty, «Igor Markevitch» [sic!], Genève: Éditions René Kister 1954, S. 23

Kein anderer seines Ranges hat annähernd Vergleichbares unternommen – das ist kein Vorwurf an eine Zunft, die mit nicht ausschöpfbaren Gegenständen umgeht und auch bei der x-ten Aufführung eines Werkes mit dessen Studium neu beginnen müsste; aber es hilft, den Solitär Markevitch und seine Ansprüche zu begreifen. Im Übrigen ist es nicht das erste gross entworfene, auf eine Gesamtschau ausgehende Projekt, das in vielen Details anfechtbar erscheint, im Ganzen jedoch als Frage und Wegweisung, als unüberhörbare Einladung zum Fortdenken stehenbleibt.

Just in der Woche, in der ich nach einem rätselhafterweise genehmigten Gastspiel im Westen blieb, ging die Nachricht von Markevitchs Tod durch die Zeitungen. Wie stets bei einem solchen Anlass – Zerwürfnis hin und her – war die erste Frage, was man dem Verstorbenen schuldig geblieben sei. Immer stärker trat mir das Bild eines Mannes hervor, der sich mit dem, was er tat, auf eine Weise identifizierte, die ihn einerseits halsstarrig, andererseits hilflos machte; so dass eine rein sachbezogene Konsequenz aus der Unvereinbarkeit zweier Vorgehensweisen von ihm fast als Liebesentzug wahrgenommen werden konnte, obwohl es um eine Person ging, die nicht zu den nächststehenden gehörte.