

I. EINLEITUNG

Einordnung

Als Chefdirigent der Los Angeles Philharmonic und des Simón Bolívar Symphony Orchestra, der Göteborger Symphoniker (deren Ehrendirigent er seit 2012 ist) sowie als regelmäßiger Gastdirigent der Berliner und Wiener Philharmoniker prägt Gustavo Dudamel (*1981) seit Mitte der 2000er-Jahre das internationale Konzertwesen. Bereits mit Mitte Zwanzig zählte Dudamel zu den weltweit gefragtesten Dirigenten und war der Vorreiter einer jungen Dirigentengeneration, die nach und nach Chefpositionen international führender Orchester besetzt haben.¹ Ausgehend von Dudamels musikalischer Ausbildung und seinem Wirken² innerhalb des venezolanischen Musiksozialprojekts El Sistema hat er sich mit zahlreichen eigenen Initiativen der Förderung des musikalischen Nachwuchses verschrieben. Nachdrücklich setzt er sich für seine „Utopie“,³ wie er sie selbst nennt, ein, klassische Musik⁴ für jeden zugänglich zu machen. Bei der Vermittlung seiner künstlerischen und sozialen Botschaften spielt neben seiner intensiven Konzerttätigkeit (rund 120 Auftritten pro Jahr) und der direkten Probenarbeit mit Kindern und Jugendlichen seine Präsenz in den Massenmedien eine immer stärkere Rolle. Als Multiplikatoren dienen dabei nicht mehr nur Presse, Radio und Fernsehen in Form von Interviews, Porträts, Gastauftritten in Serien und Shows sowie Übertragungen von Konzerten, etwa dem Neujahrskonzert 2017 mit den Wiener Philharmonikern mit weltweit rund 50 Millionen Zuschauern.⁵ Vor allem auch das Internet bietet Dudamel mit sozialen

- 1 Zu ihr zählen u. a. Lionel Bringuier (*1986, Tonhalle-Orchester Zürich), Teodor Currentzis (*1972, seit 2018/19 SWR Symphonieorchester), Vladimir Jurowski (*1972, London Philharmonic Orchestra und Rundfunk-Sinfonieorchester-Berlin), Andris Nelsons (*1978, Boston Symphony Orchestra und Gewandhaus Leipzig), Yannick Nézet-Séguin (*1975, Philadelphia Orchestra und seit 2018/19 Metropolitan Opera), Andrés Orozco-Estrada (*1977, hr-Sinfonieorchester), Kirill Petrenko (*1972, Staatsoper München und seit 2018/19 Berliner Philharmoniker), Tugan Sokhiev (*1977, Bolschoi-Theater), Robin Ticciati (*1983, Deutsches Sinfonieorchester Berlin) sowie Christian Vásquez (*1984, Stavanger Symphony Orchestra).
- 2 Mit dem Begriff ‚Wirken‘ werden produktions- und rezeptionsästhetische Perspektiven ver-schränkt.
- 3 Dudamel zit. nach Lubow 2007.
- 4 Der Begriff ‚klassische Musik‘ ist unscharf und lässt sich nicht eindeutig definieren, da er eine Kategorie der Rezeption darstellt. Im Kontext dieser Arbeit wird hiermit das kommunikative Handlungsfeld bezeichnet, in dem Dudamel agiert und das von der Tradition der europäischen Kunstmusik geprägt ist.
- 5 Dieses wohl wichtigste Musikereignis im Bereich der Klassik dürfte den bisherigen Höhepunkt der Karriere von Dudamel darstellen. Es bildet gleichzeitig den Endpunkt des Untersuchungszeitraums dieser Studie. Auf die besondere Bedeutung des Konzertes wies Dudamel bei der Pressekonferenz am 29.12.2016 mit der schmunzelnd vorgetragenen Bemerkung hin, dass er jetzt in Frieden sterben könne. Entsprechend bot es sich an, dieses Ereignis als Endpunkt des Untersuchungszeitraums zu wählen.

Medien wie Facebook sowie YouTube wichtige Plattformen, über die er ebenfalls ein Millionenpublikum an Musikinteressierten erreicht.⁶

Konzeption

Anliegen der Studie ist es, Dudamels musikalisches, performatives und mediales Wirken innerhalb des kommunikativen Handlungsfelds⁷ ‚klassische Musik‘ aus unterschiedlichen Perspektiven heraus zu betrachten. Übergreifend wird hierbei der Frage nachgegangen, welche ästhetischen Erfahrungsangebote Dudamel mit seinen live wie medial repräsentierten audiovisuellen Aufführungen liefert und inwiefern er dabei zu einer Aktualisierung von klassischer Musik und deren Rezeption beiträgt. Um die verschiedenen Facetten von Dudamels Wirken zu beleuchten, wird ein interdisziplinärer Forschungsansatz verfolgt, der verschiedene Perspektiven innerhalb der Musik- und Medienwissenschaft miteinander verbindet. Zentrale Ausgangspunkte der Arbeit bilden Dudamels Biographie, sein Repertoire, seine Musikproduktionen, seine Kommunikation, die Rezeption seiner musikalischen Arbeit und Person sowie die Analyse seiner musikalischen Interpretationen am Beispiel von Beethovens 5. Symphonie und Mahlers 1. Symphonie. Der jeweiligen Perspektive und den unterschiedlichen (mitunter disparaten) Materialien entsprechend kommen verschiedene Methoden zum Einsatz, die von der softwaregestützten Interpretations- und Performanceanalyse, über statistische Erhebungen und qualitative Inhaltsanalysen bis hin zu leitfadengestützten Experteninterviews reichen.⁸ Hierbei gilt es, neben den auditiven auch den visuellen Aspekten die nötige Aufmerksamkeit zu schenken und sie aufeinander zu beziehen. An dieser Stelle soll die Offenheit der jeweiligen Perspektiven betont werden. Die einzelnen Kapitel dieser Arbeit stehen eher mosaikartig nebeneinander und haben nicht den Anspruch, eine in sich geschlossene Einheit zu bilden. Vielmehr sollen die zahlreichen Bezugslinien, die zwischen ihnen gezogen werden, die Komplexität des Wirkens von Dudamel im Handlungsfeld klassische Musik sichtbar machen.

- 6 Auf das komplexe Bedingungsgefüge von ästhetischen Erfahrungsangeboten und deren medialer Vermittlung sei an dieser Stelle lediglich hingewiesen. Um dieses für den wissenschaftlichen Diskurs fruchtbar zu machen, wären weiterführende Studien notwendig, die sowohl die multimedialen Verflechtungen bei der Distribution als auch der Rezeption audiovisueller Inhalte in den Blick nehmen und den Einfluss der Oberflächenstrukturen von Facebook und anderen sozialen Netzwerken auf die Rezeption der dort eingebetteten audiovisuellen Inhalte untersuchen.
- 7 Beim Begriff „Handlungsfeld“ wird auf das Konzept von Hans Jürgen Wulff recurriert, der bei der Analyse von Musik und ihrer Performance all jene Aspekte stark macht, die im diskursiven Feld zwischen Akteuren und Rezipienten verhandelt werden – etwa das Image des Künstlers. Wulff versteht das Performative in einem weiteren kulturellen Sinne und hebt auf die komplexen Zusammenhänge gelebter Kultur ab; siehe hierzu etwa Witte und Wulff 2017.
- 8 Auf die methodische Herangehensweise wird näher in den Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln eingegangen.

Leser,⁹ die eine Künstlerbiographie mit einer chronologischen Darstellung der einzelnen Stationen der Karriere und deren Höhepunkte sowie entsprechende Anekdoten erwarten, werden daher enttäuscht. Im Biographie-Kapitel finden sich zwar zahlreiche biographische Hinweise, etwa zu Dudamels musikalischer Sozialisation, die in den darauffolgenden Kapiteln aufgegriffen werden, auf Privates wird jedoch bewusst verzichtet, sofern es nicht für das Forschungsanliegen relevant erscheint. Anekdoten etwa, die Dudamel in Interviews erzählt, werden durchaus berücksichtigt, sofern sie als relevant für die musikalische Sozialisation oder sein Image eingestuft werden.¹⁰ Ebenfalls mag der ein oder andere Leser eine Darstellung der historischen Entwicklung und Rolle des Dirigenten sowie dessen Wahrnehmung vermissen. Ihnen seien die ausführlichen Arbeiten von Schuller 1997, Schöttle 2000, Wöllner 2007, Hattinger 2013 und Gülke 2017 empfohlen, deren Erkenntnisse wiederum den Ergebnissen des Rezeptionskapitels zugrunde gelegt werden.

Struktur

Kapitel II ist der Biographie von Dudamel gewidmet, wobei der Fokus auf seiner musikalischen Sozialisation im Rahmen des Sistema liegt. Anschließend wird dort der Frage nachgegangen, welche Ereignisse zum internationalen „Durchbruch“¹¹ von Dudamel geführt haben, wobei die Prämierung in Form des Gewinns beim Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb 2004 als erster öffentlich sichtbarer Erfolg von Dudamel in Europa wahrgenommen wird. Diesem folgten weitere prestigeträchtige Ereignisse, mit denen Dudamel mediale Aufmerksamkeit erzeugte und seinen Bekanntheitsgrad erhöhte. Kapitel III nimmt das Repertoire von Dudamel in den Blick. Es werden Ausrichtung, Entwicklung und Breite des Repertoires ebenso analysiert wie die Programmierung der Werke innerhalb eines Konzertes und im Sinne einer strategischen Konzertplanung über eine oder sogar mehrere Konzertsaison(s) hinaus. Das Repertoire spielt gleichermaßen in Kapitel IV zur Produktion eine Rolle, in dem sämtliche Audio- und Bildproduktionen von Dudamel analysiert werden. Hierbei wird das Cover Design ebenso einbezogen wie die Vermarktung der Alben, um Aufschluss über das Image von Dudamel und diesbezügliche Akzentverschiebungen innerhalb des Untersuchungszeitraums zu erhalten. In Kapitel V wird die Kommunikation von Dudamel über das Internet, insbesondere auf Facebook, näher beleuchtet, um Erkenntnisse über die Intensität der Kommunikation und die Art und Gewichtung der Inhalte zu gewinnen. Die Rezeption und Beurteilung sowohl der musikalischen Aufführungen als auch der Persönlichkeit von Du-

9 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Angaben gelten gleichermaßen für alle (auch intersexuelle) Geschlechter.

10 Diese betreffen vor allem seine dirigentischen Anfänge. Siehe hierzu Kapitel II.2., S. 27 ff.

11 Siehe hierzu Dyer 1979, S. 23.

damel steht im Zentrum von Kapitel VI. Stellvertretend¹² werden hier die Rezensionen und Porträts der Musikjournalisten analysiert. Mit ihren Porträts und Konzertrezensionen in Zeitungen, Zeitschriften, Radio, Fernsehen und Internet spielen sie eine gewichtige Rolle bei der Konstruktion und Modifikation von Star-Images, da die Rezeption des musikalischen Wirkens von Dudamel weniger unmittelbar im Konzert als vielmehr medial repräsentiert erfolgen dürfte. Bei entsprechenden Imagekonstruktionen spielt die Wiedererkennbarkeit eines Stars und seiner Merkmale eine erhebliche Rolle. In Kapitel VII, das das musikwissenschaftliche ‚Herzstück‘ der Arbeit bildet, erfolgt eine audiovisuelle Interpretationsanalyse – vor allem mit Blick auf die Zeitgestaltung – zweier für Dudamel zentraler Werke (Beethovens 5. Symphonie und Mahlers 1. Symphonie), die sowohl untereinander als auch mit Interpretationen anderer Dirigenten verglichen werden. Ziel ist es u. a. eine stilistische und interpretationshistorische Verortung der Interpretationen von Dudamel vorzunehmen. Bei der Interpretationsanalyse wird die visuelle Ebene der Performance einbezogen, sofern sie dokumentiert ist, um der Frage nachzugehen, inwiefern Dudamels körperintensives Dirigat etwa die Wahrnehmung der Kritiker – gerade mit Blick auf das Tempo – beeinflusst haben könnte. In der Schlussbetrachtung wird diskutiert, welche ästhetischen Erfahrungsangebote die musikalischen Performances von Gustavo Dudamel bereithalten und inwiefern sich dabei eine Aktualisierung von klassischer Musik beobachten lässt.

Forschungsstand

Nach Kenntnis des Autors bildet diese Studie die erste umfassende Analyse des musikalischen Wirkens von Dudamel. Die bereits vorliegenden kürzeren Darstellungen sind in Auseinandersetzung mit dem venezolanischen Musiksozialprogramm El Sistema entstanden und konzentrieren sich weitgehend auf biographische Aspekte und Dudamels Wirken innerhalb des Sistema. Entsprechende Kapitel finden sich in Publikationen, die im Kontext bzw. im Auftrag des Sistema entstanden sind. Hier sind vor allem die Monographien von Borzacchini 2004 und 2010 zu nennen. 2011 ist in Venezuela eine als Biographie konzipierte Interviewsammlung von José Pulipo erschienen, der es allerdings mit kritischer Distanz zu begegnen gilt.¹³ Tricia Tunstall hat 2012 mit *Changing Lives* eine weitere Publikation über das Sistema vorgelegt, in der sie gesondert auf Dudamel eingeht. Gleiches gilt für die Monographie *Das Wunder von Caracas* (2011) von Michael Kaufmann und Stefan Piendl, die ebenfalls ein Kapitel zu Dudamel enthält. Einen durchweg kritischen Blick wirft der Musikethnologe Geoff Baker in *El Sistema. Orchestrating Youth* (2014) auf das Sistema und Dudamel, der hier stark verkürzend als „Rolex

12 In folgenden Arbeiten wäre es wünschenswert, narrative oder problemzentrierte Interviews mit Konzertgängern zu führen sowie ihre Reaktionen in den sozialen Netzwerken systematisch zu erfassen.

13 Näheres hierzu in Kapitel II.1.

Man“ zum kapitalistischen Aushängeschild der USA degradiert wird.¹⁴ Eine Analyse seiner musikalischen Interpretationen wird in keiner der genannten Publikationen vorgenommen.

Bei den Annäherungen an andere Dirigenten überwiegen Künstlerbiographien, die in der Regel ebenfalls eine Analyse der musikalischen Interpretationen weitgehend ausklammern. Eine Ausnahme in diesem Format bildet die Biographie von Peter Uehling 2008 über Karajan, in der zahlreiche Aufnahmen mit Blick auf interpretatorische Merkmale vergleichend analysiert werden. Allerdings beruhen Uehlings Erkenntnisse offenbar auf subjektiven Hörwahrnehmungen.

Gemessene bzw. softwaregestützte Interpretationsanalysen zu einzelnen Dirigenten liegen für Wilhelm Furtwängler (Auhagen 2007 und 2011), Nikolaus Harnoncourt (Schwob 2009), Herbert von Karajan (Stenzl 2008), Carlos Kleiber (Drexel 2010), Richard Strauss (Holden 1997 und 2011) und Igor Strawinsky (Drčar 2015) vor. Auhagen konnte 2007 anhand von Beethovens *Coriolan-Ouvertüre*, dessen 5. Symphonie sowie Mozarts Symphonie in EsDur KV 543 zeigen, „dass Furtwängler zwar Merkmale der interpretatorischen Gestaltung von Dirigenten des ‚espressivo‘ übernimmt [...], die Tempogestaltung aber in den Dienst einer Strukturverdeutlichung zu stellen scheint.“¹⁵ Die beobachteten Prinzipien der Tempomodifikation fand Auhagen 2011 auch bei Furtwänglers Interpretationen von Bachs Orchestersuite Nr. 3 und Händels Concerto Grosso op. 6 Nr. 5 vor, bei denen sich „viele Tempomodifikationen mit der motivischthematischen Struktur der Werke bzw. mit deren großformalem Aufbau in Verbindung bringen“¹⁶ ließen. Schwob verglich je zwei Aufnahmen von Harnoncourts Interpretationen der ‚Unvollendeten‘ von Schubert sowie der *Schöpfung* von Haydn mit sechs bzw. fünf Aufnahmen anderer Dirigenten.¹⁷ Stenzl arbeitete anhand von fünf Karajan-Aufnahmen der 6. Symphonie Beethovens (hieraus „Die Szene am Bach“) im Vergleich zu 27 Aufnahmen anderer Dirigenten heraus, dass sich Karajan aufnahmehistorisch zwischen *espressivo*, *neusachlicher* und *historischer* Interpretation bewegt.¹⁸ Im Rahmen ihrer Monographie zu Kleiber analysierte Drexel dessen Tempogestaltung beim 2. Akt von Puccinis *La Bohème* anhand von fünf Aufnahmen und verglich diese mit je einer Aufnahme von Berrettoni, Toscanini und Votto. Ergebnis war, dass „Kleibers Gestaltung, die Tempi der *Bohème* betreffend, über die Jahre hinweg (1979–1988) von keiner bemerkenswerten Änderung getragen war“¹⁹ und er „innerhalb der verschiedenen Dirigenten der untersuchten Aufnahmen das breiteste Tempospektrum“²⁰ aufwies. Eine nähere interpretationshistorische Verortung von Kleiber nahm Drexel in diesem Zusammenhang nicht vor. Holden verglich mehrere *Don Juan*-Aufnahmen von Strauss und konnte eine relative Konsistenz des Kom-

14 Im Anschluss an Baker 2014 folgten 2016 weitere kritische Beiträge über das Sistema, die in der Zeitschrift *Action, Criticism & Theory for Music Education* 15/1 (2016) versammelt sind.

15 Auhagen 2011, S. 55.

16 Ebd., S. 63.

17 Schwob 2009, S. 81 ff.

18 Stenzl 2008, S. 11 ff.

19 Drexel 2010, S. 161.

20 Ebd., S. 152.

ponisten in der Wahl des Tempos als Mittel zur Strukturverdeutlichung zeigen.²¹ Vergleiche mit Interpretationen anderer Dirigenten stellte Drčar nicht an.

Darüber hinaus finden sich Studien zu einzelnen Kompositionen, in denen die Zeitgestaltung verschiedener Dirigenten vergleichend analysiert wird. Die Interpretationsgeschichte der 5. Symphonie von Beethoven hat Laubhold 2014 umfassend erforscht. Seine Auswertung von rund 140 Aufnahmen bildet für Kapitel VII eine zentrale Quelle. Einzelne Artikel liegen zu Beethovens 9. Symphonie (Holden 2011b), Bruckners Symphonien (Williamson 2009), den 5. Satz Mahlers 2. Symphonie (Guldbrandsen 2010), Orffs *Carmina burana* (Babcock 2010) Sibelius' 5. Symphonie (Lowe 2011) und Strauss' *Heldenleben* (Holden 2006) vor. Zudem sind Masterarbeiten zu Mozarts Symphonien Nr. 39 bis 41 (Pretzel 1995) und der Ouvertüre zu Verdis *La Forza Del Destino* (Stewart 2015) entstanden.

Theoretische Grundlagen

Für die nachfolgenden Analysen des musikalischen, performativen²² und medialen Wirkens von Dudamel sind jene Theorien des Performativen und der ästhetischen Erfahrung grundlegend, die von einem Zusammenwirken auditiver und visueller Aspekte einer Aufführung ausgehen und diese als multimediales Beziehungsgeflecht im Rahmen eines mannigfaltigen Referenzsystems zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachten.

a) *Werk und Aufführung*

Zentrale theoretische Bezugspunkte bilden die Arbeiten von Nicholas Cook.²³ Seiner Ansicht nach lassen sich Aufführungen weder als bloße Reproduktionen musikalischer Texte²⁴ noch als prozesshafte flüchtige Erscheinungen, wie etwa bei Martin²⁵ und Small²⁶ verstehen, sondern erst aus der Perspektive einer vermittelnden Position zwischen diesen Auffassungen. Denn trotz aller Prozessualität hinterließen

21 Vgl. Holden 1997, S. 11. und Holden 2011a, S. 29 ff.

22 Als Performance bzw. Aufführung wird nach Erika Fischer-Lichte ein Ereignis bezeichnet, „das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie [...] als Akteure und Zuschauer agieren. Was sich in einer A.[aufführung] zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine A.[aufführung] übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.“ (Fischer-Lichte 2014, S. 15 f.)

23 Cooks 2013 veröffentlichte Monographie *Beyond the Score. Music as Performance* versammelt dabei zahlreiche theoretische Überlegungen, die bereits in früheren Schriften dargelegt wurden.

24 Goehr (1992) wies darauf hin, dass die Idee des musikalischen Werks ein historisches Konzept sei, das mit der westlichen Kunstmusik seit 1800 verbunden sei.

25 Martin 1993, S. 121 und 123.

26 Small 1998, S. 51.

Musikaufführungen bei den Rezipienten keineswegs nur fragmentarische Erinnerungen, sondern vielmehr den Eindruck, ein Musikstück erfahren zu haben, das als „imaginary object“ noch lange nach seinem Verklingen Bestand habe.²⁷ Entsprechend konzeptionalisiert Cook die Idee von „music as performance“ als Kontinuum zwischen dem Erfahren von Musik als Prozess und Produkt²⁸ und gerade die Aufführung von klassischer Musik vielmehr als eine dynamische, aktuelle Kulturpraxis denn als ein historisches Monument. Das Werk repräsentiere nicht nur den Komponisten, sondern auch die Aufführenden, Produzenten und Techniker, Herausgeber und Kommentatoren.²⁹ Cooks Werkverständnis entspricht damit jenem von Albrecht Wellmer:

Das Sein der Werke ist ein durch und durch geschichtliches und von dem wie und wo ihrer Realisierung und Erfahrung nicht abtrennbares. Auch wenn sich die Seinsweise von Kunstwerken nicht von ihren empirisch auffindbaren Wirkungen her bestimmen lässt, geht doch die Empirie ihrer Wirkungen, geht die Geschichte ihrer Rezeption in die Gestalt ein, in der die Werke jeweils auf uns kommen.³⁰

Mit Blick auf die Werkoriginalität argumentiert Cook, dass sich die Werkgestalt keineswegs vollständig über die Partitur determinieren ließe³¹ und die Aufführung einer Partitur immer nur eine mögliche Ausführung eines Werkes darstelle, die mit Blick auf die unterschiedlichen musikalischen Parameter zu jeweils ganz unterschiedlichen Interpretationen³² führen könne:³³

There are decisions of dynamics and timbre which the performer must make but which are not specified in the score; there are nuances of timing that contribute essentially to performance interpretation and that involve deviating from the metronomically-notated specifications of the score.³⁴

Cook geht davon aus, dass Aufführungen Bedeutung stets in Bezug zu anderen Aufführungen erzeugen und nicht nur in Bezug zu den Werken.³⁵ Damit rückt die individuelle Interpretation der Partitur ins Zentrum, die in dieser Arbeit stark gemacht wird. Cook versteht diese – in Anschluss an Schechner 1973 – nicht als Text, sondern vielmehr als „soziales Skript“, das Handlungsanweisungen für soziale Interaktionen zwischen Dirigent, Musikern und Publikum im Sinne einer kulturellen Praxis bereithält.³⁶ In die gleiche Richtung zielen auch die theoretischen Überlegungen von Clemens Risi, der Partituren nur als ein mögliches Material „von ver-

27 Cook 2001, Abschnitt 19.

28 Ebd., Abschnitt 9.

29 Ebd., Abschnitt 14.

30 Wellmer 2002a, S. 261.

31 Vgl. hierzu auch Clarke 2004, S. 77 und Danuser 1996, S. 40: „Wie auch er [der musikalische Text] manifestiert, [...] vollständig in dem Sinne, dass die vermittelten Informationen eindeutig in eine bestimmte Klangrealisation überführbar wären, ist der Schrifttext nie.“

32 Unter dem Begriff ‚Interpretation‘ wird Danuser (1996, S. 40) folgend im Folgenden die „auführungspraktische Tätigkeit, deren Resultat die Klangwerdung musikalischer Werke ist“, verstanden. Zur Begriffsgeschichte des Terminus vgl. Riethmüller 1998, S. 17 ff.

33 Cook 2001, Abschnitt 11.

34 Ebd.

35 Cook 2013, S. 224.

36 Vgl. Cook 2001, Abschnitt 15 und Cook 2013, S. 249 ff.

schiedenen Materialien zur Hervorbringung einer Aufführung³⁷ begreift, das bei der „Analyse der Kulturpraxis Aufführung“³⁸ herangezogen werden kann. In diesem Zusammenhang betont Risi das Faszinosum der

Differenzerfahrung – die Spannung, die sich zwischen der bekannt geglaubten Vorlage und der erfahrenden Aufführungswirklichkeit einstellt, die Beobachtung, wie weit der Bogen gespannt ist und wie sich diese Spannung auf die Zuhörenden und Zuschauenden überträgt.³⁹

Philip Auslander folgend wird der Dirigent Dudamel als „musical persona“ verstanden, die im diskursiven Feld klassischer Musik weder einen rein fiktionalen Charakter noch ein einfaches Äquivalent zur tatsächlichen Identität des Performers darstellt,⁴⁰ sondern als mehrschichtige Persona zwischen privater und öffentlicher Person sowie seiner Rolle als Dirigent auf der Bühne changiert. Um etwa zugeschriebene Kompetenz, Vertrauen und Glaubwürdigkeit gegenüber den Orchestermusikern, aber auch dem Publikum mittels Sprache, Mimik oder Gestik auszustrahlen, dürfte diese „musical persona“ sowohl mit Blick auf den Dirigenten bei der Probenarbeit als auch beim Auftritt selbst eine gravierende Rolle spielen. Dies gilt gerade vor dem Hintergrund, dass sich Dudamel in einem ritualisierten Rahmen (Konzertbetrieb und Musikmarkt) bewegt, in dem bestimmte Erwartungen – vom Bühnenverhalten bis zur Kleidung⁴¹ – vorherrschen. Diesen sollte in angemessener Weise entsprochen werden, sofern die Aufführenden das Publikum nicht gezielt – im Sinne einer Differenzerfahrung – überraschen⁴² wollen.⁴³ Wie Friedrich Platz und Reinhard Kopiez deutlich machen konnten, beginnt dieses „impression management“⁴⁴ bereits mit Betreten der Bühne, sobald der Musiker für das Publikum (bzw. bei der Probe für das Orchester) sichtbar ist.⁴⁵ Der Dirigentenkörper wird Carl Dahlhaus folgend als „Statthalter der Musik“⁴⁶ verstanden, über den sich mittels „beredter Gestik“ und „Pantomime“ die Werkgestalt verbunden mit den interpretatorischen Ideen des Dirigenten und den körperlich transportierten Emotio-

37 Risi 2006, S. 58.

38 Risi 2017, S. 46.

39 Ebd.

40 Auslander 2006, S. 102.

41 Griffiths 2008, S. 273–290.

42 Zur „überraschungsreichen“ Interpretation siehe Danuser 1996, S. 41 ff.

43 Dies dürfte Dudamel und dem Simón Bolívar Youth Orchestra nicht nur durch als „frisch“ wahrgenommene interpretatorische Zugänge gelungen sein, sondern auch dadurch, dass die Musiker bei diversen Auftritten in den 2000er-Jahren während der Zugaben plötzlich in Trainingsanzügen auf der Bühne musizierten und dabei Choreographien vollführten und somit die Körperlichkeit des Musizierens in besonderer Weise ausstellten.

44 Tedeschi 1981.

45 Platz und Kopiez 2012, S. 71–83. Wie entscheidend der erste Eindruck beim Auftritt ist, verdeutlichen auch die Ergebnisse der Studie von Tsay (2013, S. 14580 ff.), bei der knapp 50 Prozent der Probanden anhand einer stummen Videospur die eigentlichen Gewinner eines Live-Musik-Wettbewerbs identifizieren konnten, aber weder musikalische Laien noch professionelle Musiker in der Lage waren, die Gewinner anhand von Tonaufnahmen oder Aufnahmen mit Bild und Ton zuverlässig auszumachen.

46 Dahlhaus 1976, S. 370 f.

nen⁴⁷ nicht nur für die Musiker, sondern auch für die Konzertbesucher vermittelt.⁴⁸ Auf Dahlhaus Bezug nehmend diskutiert Arne Stollberg die Frage, „ob die expressive Wirkung nicht nur den Klängen allein geschuldet ist, sondern auch auf der mimetischen Teilhabe des Publikums an den Dirigierbewegungen und Dirigiergesten beruht.“⁴⁹ Hierbei versteht er Dirigiergesten „als sichtbares Äquivalent dynamischer klanglicher Prozesse, beides verbunden durch «körperliche Sinnlichkeit» und «Nonverbalität», und zwar unter dem Primat des «Ausdrucks»“.⁵⁰ Diesem Ansatz entsprechend werden im Rahmen der Interpretationsanalyse Dudamels Dirigiergesten, sofern sie in den Einstellungen dokumentiert sind, in Relation zu anderen Auf führungsdimensionen betrachtet.⁵¹

Mit der „musical persona“ soll ferner der Musik-Star verknüpft werden, dessen Komponenten „abhängig von gesellschaftlich-kulturellen und technologisch-strukturellen Bedingungen einem permanenten Wandel unterworfen sind.“⁵² Der ‚Star‘ verkörpert dabei Wertemuster, die sich aus „Annahmen über Fähigkeiten, Emotionen, Einstellungen und Anschauungen eines Musikers“⁵³ speisen. Nach Borgstedt wird davon ausgegangen, dass es sich hierbei um variable mentale Vorstellungsbilder handelt, die in „kommunikativen Prozessen von verschiedenen Akteuren konstruiert, wahrgenommen und vermittelt werden.“⁵⁴ Neben Dudamels persönlichem Manager und seinem Management bei den Los Angeles Philharmonic tritt hierbei als zentraler Akteur die Deutsche Grammophon in Erscheinung, bei der Dudamel seit 2005 als Exklusivkünstler unter Vertrag ist. Entsprechend werden in Kapitel IV Marketingstrategien und das Produktdesign der Musikalben analysiert, wobei von einer „narrativen Logik“ ausgegangen wird, bei der „starbezogene Wissensbestände verkaufsorientiert als interessante, kontinuierliche Geschichte“⁵⁵ konstruiert und dabei entsprechende Werte vermittelt werden.

47 Cook (2013, S. 78 f.) geht davon aus, dass dem musikalischen Werk keineswegs eine spezifische emotionale Bedeutung inhärent ist, sondern dass diese erst durch entsprechende Kontextualisierungen bei der Interpretation entsteht. „[C]omposers provide a highly worked out, and often hermeneutically suggestive, framework; performers add the specific sonorous content that conditions listeners’ experiences, even to the extent of eliciting their emotional responses.“ (Cook 2013, S. 236)

48 Ebd.; Cook führt diesen Gedanken 2013 ebenfalls aus: „The performer becomes a mediator, and as in the case of all middlemen, this involves a kind of contractual relationship: it is the performer’s obligation to represent the composer’s work to the listener, just as it is the listener’s obligation to strive towards an adequate understanding of the work itself.“ (Cook 2013, S. 13) „[T]he conductor’s dance represent a glossed version of the musical fabric, what I would like to call the *virtual body* of the music.“ (Cook 2013, S. 323)

49 Stollberg 2015, S. 20.

50 Ebd., S. 21.

51 Erst 2017 erschien bei Euroarts eine DVD zum Waldbühnenkonzert von Dudamel mit den Berliner Philharmonikern 2017, die eine Alternativversion zur Auswahl bietet, die ausschließlich Aufnahmen der Dirigentenkamera bereithält und somit eine lückenlose Analyse des Dirigats ermöglicht.

52 Borgstedt 2007, S. 327.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd.

b) Mediale Repräsentation von Aufführungen

Architektonische Entwicklungen haben im Laufe des 20. Jahrhunderts dazu geführt, dass sich die Sichtbarkeit der Musiker und insbesondere des Dirigenten im Konzertsaal erheblich erhöht hat. Die Veränderungen betreffen den Ort der Aufführung, die mediale Unterstützung musikalischer Aufführungen sowie in einem weiteren Schritt die Kommunikation über die Performance.⁵⁶ Allein die veränderte Bauweise der Konzertsäle mit einer zu beobachtenden Verschiebung der Bühne ins Zentrum des Saals⁵⁷ hat ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts dazu beigetragen, dass die Performance des Dirigenten für immer mehr Konzertbesucher auch von vorne bzw. von der Seite erlebbar wird.⁵⁸ Hinzu kommen seit einigen Jahren großformatige Videoleinwände, die etwa bei den Konzerten von Dudamel in der Hollywood Bowl von den hintersten Plätzen aus nahe Perspektiven auf den Dirigenten ermöglichen.⁵⁹ Viel entscheidender noch hat sich die Sichtbarkeit des Dirigentenkörpers aber dadurch erhöht, dass die Aufführungen von Musik in immer stärkerem Maße medial repräsentiert und rezipiert werden.⁶⁰ So stellt Auslander fest:

[I]t is absolutely clear that our current cultural formation is saturated with, and dominated by, mass media representation in general, and television in particular (though television is admittedly locked in combat for cultural and economic dominance with the Internet and telecommunications).⁶¹

In seiner Ontologie der Live-Aufführung und ihrer mediatisierten⁶² Repräsentation dekonstruiert Auslander deren vermeintliche Opposition, indem er auf die Erosion von Differenzen⁶³ hinweist und ihre Beziehung als historisch und kontingent, nicht als ontologisch gegeben oder technologisch determiniert beschreibt.⁶⁴

56 Zur Geschichte und aktuellen Tendenzen des Konzertwesens siehe Tröndle 2011 und Tröndle 2018.

57 Ähnliche Bestrebungen sind auch im Bereich des Theaters zu beobachten, siehe hierzu Fischer Lichte 2004, S. 187 ff.

58 Zur Geschichte und Konzeption von Konzertsälen siehe Beranek 1996. Wegweisend für derartige Zentralraum-Konzeptionen war Scharouns Berliner Philharmonie, die 1963 eröffnet wurde. 250 Sitzplätze und 120 weitere Chorplätze befinden sich direkt hinter dem Orchester, weitere 300 an jeder Seite neben dem Orchester, sodass mehr als ein Drittel der Konzertbesucher den Dirigenten von der Seite oder von vorn beobachten kann (vgl. Beranek 2003, S. 245 und Wisniewski 1993). Bestrebungen in diese Richtung sind bereits bei Neubauten Anfang der 1950er-Jahre erkennbar. So bietet die 1951 eröffnete Freeware Träfe Hall in Manchester zahlreiche Sitzplätze seitlich und schräg hinter dem Orchester.

59 Auch andere Orchester wie die New York Philharmonic experimentieren seit Mitte der 2000er-Jahre im Konzertsaal mit Videoprojektionen, vgl. hierzu Pogrebin 2004.

60 Laut der Survey of Public Participation in the Arts-Studie der US-amerikanischen National Endowment for the Arts besuchten 2012 31,7 Prozent der US-amerikanischen Bevölkerung 2012 eine Aufführung von Musik, 57 Prozent hingegen rezipierten Musik über TV, Radio und das Internet.

61 Auslander 2008, S. 1.

62 Bei dem Begriff ‚Mediatisierung‘ greift Auslander auf Frederic Jamesons Definition zurück; dieser versteht darunter „the process whereby the traditional fine arts [...] come to consciousness of themselves as various media within a mediatic system.“ (Jameson 1991, S. 162)

63 Auslander 2008, S. 11.

64 Ebd., S. 56.

[T]he live is actually an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as „live“.⁶⁵

Bereits in den ersten Konzertfilmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt das Dokumentieren der dirigentischen Arbeit eine ebenso relevante Rolle⁶⁶ wie später in unzähligen TV-Produktionen, Veröffentlichungen auf VHS, Laser-Disc, DVD und Blu-Ray und aktuell mannigfaltigen Live-Streaming-Angeboten (wie der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker und dem LA Phil Live-Cast der Los Angeles Philharmonic im Internet und in mehreren hundert US-amerikanischen Kinos). Zudem ist die Verfügbarkeit an historischen und aktuellen audiovisuellen Konzertproduktionen auf Internetplattformen wie YouTube und Vimeo seit Mitte der 2000er-Jahre massiv angewachsen.⁶⁷ Witte und Wulff folgend ließe sich bei solchen „Performances der zweiten Stufe“ von einem „Fokus auf das Leibliche“⁶⁸ sprechen,

von einem multimodalen Teilnehmen an der Musik, in das auch das Performative des nur filmisch aufbewahrten Musizierens eingeht. Das Leibliche ist auch Teil des Nur-Hörens – der Körper des Zuhörers nimmt Elemente der Musik auf, adaptiert sie oder assimiliert sich an sie; er nimmt Rhythmen auf, erfasst die Zeitgestalten der Musik, wird vielleicht sogar zum Ausgangspunkt eigener musikalischer, gestischer oder ganzkörperlicher Aktivität (vom Mitsummen bis zur tänzerischen Bewegung).⁶⁹

Auch jenseits der Konzertperformance und deren medialer Repräsentation ist der Dirigentenkörper in unterschiedlichen medialen Konstellationen präsent, und zwar durch das Produktdesign der Musikproduktionen – bei dem Cook von einer „Semi-otik der Verpackung“⁷⁰ ausgeht –, Werbung, (Plakate, Anzeigen, Merchandising-Artikel), Programmhefte, TV-Auftritte, bebilderte Porträts in Zeitungen und Zeitschriften und seit Mitte der 2000er-Jahre vor allem durch bildfokussierte Social Media-Plattformen wie Facebook und seit 2010 verstärkt durch Instagram.⁷¹

Dadurch, dass Musikaufführungen seit mehr als einem Jahrhundert klanglich und visuell aufgezeichnet werden und damit reproduzierbar sind, stellen die so entstandenen Artefakte in Form medial fixierter Aufnahmen einen objektiven Bezugsrahmen für die wissenschaftliche Analyse musikalischer Aufführungen bzw. Produktionen dar. Hinsichtlich der hierbei virulenten Frage nach der Abbildhaftigkeit bzw. Konstruiertheit der Aufnahme in Bezug auf das klangliche Ereignis⁷² betont Wicke, dass es sich bei Aufnahmen – nicht nur durch die Klangkonstruktion durch Mikrophonie bei Live-Aufnahmen, sondern auch durch die (Nach-) Bearbeitungen

65 Auslander 2008, S. 56.

66 Zur Geschichte und Ästhetik des Konzertfilms siehe ausführlich Weißenfeld 2015, S. 385–418.

67 Allein der Suchbegriff „Gustavo Dudamel Concert“ liefert auf YouTube rund 196.000 Ergebnisse [Stand: 10. November 2017].

68 Witte und Wulff 2017.

69 Ebd.

70 Cook 1998, S. 108.

71 Es wird erwartet, dass auch diese Plattformen zukünftig durch andere abgelöst werden. Für die Studie ist relevant, dass Dudamel gerade dort präsent ist, wo sich Menschen (virtuell) begegnen und kommunizieren.

72 Vgl. hierzu etwa Danuser 1994, S. 1064, Hinrichsen 2000, S. 80 und Dunsby 2001, S. 346.

im Studio – niemals um klangliche Abbilder, sondern stets nur um eine „technische Repräsentation des klanglichen Ereignisses“ handeln könne, in die „eine *Hörperspektive* aus raumzeitlichen und klanglichen Parametern eingeschrieben“ sei.⁷³ Cook spricht in diesem Zusammenhang von der Repräsentation einer Aufführung, die niemals wirklich so stattgefunden habe, sondern in der Regel aus einer Vielzahl von Aufnahmematerialien und mehr oder weniger elaborierten Klangprozessen bestehe.⁷⁴ Aus seinen theoretischen Überlegungen leitet Cook Konsequenzen für die Analyse ab, die wiederum zentral für die Konzeption der vorliegenden Arbeit sind, nämlich

to study those traces or representations of past performances that make up the recorded heritage, thereby unlocking an archive of acoustical texts comparable in extent and significance to the notated texts around which musicology originally came into being.⁷⁵

Die Art der Distribution und medialen Formatierung der Aufführung, durch die eine auditive oder audiovisuelle Aufzeichnung repräsentiert wird, gewinnt dabei zusehends an Bedeutung. Während die althergebrachten Bild- und Tonträger wie Schallplatte, CD und DVD an Relevanz verlieren, steigt diese bei anderen digitalen Distributionsformen wie Downloads, Streamings oder über Plattformen im Internet bereitgestellte audiovisuelle Inhalte rapide an.⁷⁶ Deren medienspezifische Rahmung und Kontextualisierung hat wiederum Einfluss auf die ästhetische Wahrnehmung der musikalischen Inhalte – es dürfte z. B. mit Blick auf den Aspekt der Aufmerksamkeit einen Unterschied machen, ob ein Konzert in linearen, non-linearen oder vernetzten Angebotsstrukturen rezipiert wird, sprich als Live-Übertragung im Fernsehen, als Videoangebot im Internet oder aber auf Social Media-Plattformen innerhalb eines Posts, der von diversen anderen Bild- und Textelementen gerahmt ist.⁷⁷

c) Ästhetische Erfahrung

In dieser Arbeit soll gleichermaßen das ästhetische Erfahrungspotenzial der Aufführungen von Dudamel diskutiert werden.⁷⁸ Ästhetische Erfahrungen werden als besonderer Fall von Wahrnehmungen verstanden, deren Kernmerkmale Sinnlichkeit, Selbstzweck, Selbstbezüglichkeit, Selbst- und Weltbezug, Distanz und Differenz bilden,⁷⁹ wobei diese Wahrnehmungen zwischen Affirmation und Negation,

73 Wicke 2011, S. 43.

74 Cook 2001, Abschnitt 20. „[R]ather than thinking of a recording as the trace of a past event to be reconstructed, it is often more productive to think of it as a product artfully designed to prompt a particular experience when it is heard.“ (Cook 2013, S. 142)

75 Cook 2001, Abschnitt 21.

76 In Ländern wie Schweden oder Südkorea beträgt der Anteil der Streamingdienste am digitalen Musikmarkt bereits mehr als 90 Prozent. In Japan, Österreich, Deutschland und Großbritannien liegt er noch bei unter 30 Prozent (Tschmuck 2016).

77 Siehe hierzu Huber 2018.

78 Siehe hierzu auch Simon 2018, S. 27 ff.

79 Brandstätter 2014, S. 29 ff.

Kontemplation und Ekstase, Distanz und Identifikation oszillieren können.⁸⁰ Ästhetische Erfahrungen stellen damit weniger eine Eigenschaft von Aufführungen dar, sondern vielmehr einen spezifischen, reflexiven Umgang mit diesen, wobei sich das Ästhetische *zwischen* der Performance und ihrer Rezeption ereignet.⁸¹ Nach Fischer-Lichte wird hierbei von einer „autopoietischen *feedback*-Schleife“⁸² zwischen Aufführenden und Rezipienten ausgegangen. Hiernach ruft jedes Verhalten eines Akteurs ein je spezifisches Verhalten bei jedem einzelnen kopräsenten Rezipienten hervor, das wiederum das weitere Verhalten der Performer und Rezipienten beeinflusst. Zentral sind hierbei körperlich-mimetische Prozesse, über die eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit hervorgebracht wird. Die These lautet, dass Dudamel mit seinen intuitiven musikalischen Performances unmittelbar enthusiastisierend⁸³ auf das Publikum einwirkt und dabei eine von Aktivität, Faszination, Aufmerksamkeit und emotionaler Ergriffenheit geprägte Atmosphäre⁸⁴ im Konzertsaal entstehen lässt.

Aus einer Forschungsperspektive heraus, die die Intermodalität der Wahrnehmung stark macht, stellt sich die Frage, inwiefern Dudamels Synchronisierung von Musik und Bewegung beim Dirigieren ästhetische Erfahrungen intensivieren bzw. verändern kann,⁸⁵ gerade wenn diese als audiovisuelle Einheit⁸⁶ wahrgenommen werden.⁸⁷ Als Synthese aus Eindrücken verschiedener Sinnlichkeiten sowie formalen Wissens über das performative Szenario, die beteiligten Rollen sowie die technischen Gegebenheiten (bis hin zur medialen Repräsentation, Rolle der Kamera etc.) soll die Intermodalität der Aufführungen stets stark gemacht werden.

Der bereits eingeführte Begriff der Differenzenerfahrung erscheint in diesem Zusammenhang reizvoll, da Dudamels musikalische Interpretationen des bestens vertrauten klassisch-romantischen Kanons von den Musikkritikern wiederholt als „frisch“ und „neu“ wahrgenommen wurden.⁸⁸ Es wird davon ausgegangen, dass die Rezipienten Dudamels Aufführungen mit einem entsprechenden Vorwissen über die Werke und stilistischen und emotionalen Erwartungen an ihre Interpretation begegnen, die sie während der Aufführung abgleichen. Hierbei kann es zu entsprechenden Überraschungen und Eindrucksveränderungen kommen.⁸⁹

80 Brandstätter 2014, S. 36 ff.

81 Küpper und Menke (2003, S. 13) sprechen daher von ästhetischer Erfahrung als Praxis, „in der Subjekt und Objekt zusammengeschlossen sind.“

82 Fischer-Lichte 2004, S. 58–62.

83 Hier verstanden im Sinne eine Erregungs- und Spannungserhöhung; zu „arousal“ und „tension“ bei ästhetischen Erfahrungen siehe Kreitler und Kreitler 1972, S. 4.

84 Zum Atmosphären-Begriff siehe Böhme 2013, S. 21 ff.

85 Platz und Kopiez 2012, S. 73 ff. sowie Motte-Haber 2002, S. 93. Zur veränderten Tempowahrnehmung bei Dudamel durch Musikkritiker siehe Kapitel VII.2., S. 333 ff.

86 Siehe hierzu Kopiez und Platz 2016.

87 Brandstätter (2011, S. 175) zufolge sei gerade die Synchronisierung von Musik und Bewegung mit „positiven Lustgefühlen“ besetzt.

88 Siehe hierzu Kapitel VI.5., S. 279 f.

89 Hierbei dürfte auch die Zeitgestaltung eine zentrale Rolle spielen, die in Kapitel VII im Mittelpunkt der Analyse steht.

Ebenso stellt sich die Frage nach dem Gegenwartsbezug der Interpretationen von Dudamel und somit deren Kontextualisierung, unter der Hermann Danuser diejenige Prozesse versteht, „die sich ereignen oder die inszeniert werden, um einer musikalischen Interpretation einen Verstehensbezug in der Gegenwart zu sichern.“⁹⁰ Dieser Frage nähert sich die Arbeit aus zwei Richtungen: Zum einen wird anhand audiovisueller Interpretationsanalysen eine stilistische Verortung der Aufführungen bzw. Produktionen vorgenommen, die wiederum in Beziehung zu dem gesetzt wird, wie Dudamel seine Interpretationen selbst kontextualisiert. Zum anderen erfolgt eine Analyse der Rezeption seiner Interpretationen durch die Musikkritiker, um u. a. Aufschluss darüber zu erhalten, welche Aspekte der Interpretationen als Aktualisierung bzw. (Re-)Kontextualisierung von klassischer Musik von ihnen wahrgenommen werden.⁹¹ Die Urteile der Kritiker bilden aber nur eine (professionalisierte) Spur in die Architektur der Wirkungen, die von anderen Rezipienten durch andere Einflussgrößen, wie z. B. Star-Persona und die Körperlichkeit der Aufführung, modifiziert werden können.

Mit diesem theoretischen Rahmen soll den musikalischen und medialen Wechselwirkungen Rechnung getragen werden, die bei der Annäherung an das Phänomen Dudamel aufscheinen und eine interdisziplinäre Betrachtungsweise erfordern. Dies spiegeln auch die aus den theoretischen Überlegungen abgeleiteten unterschiedlichen methodischen Zugänge wider, die in den jeweiligen Kapiteln detailliert erläutert werden und daher nachfolgend nur übergeordnet vorgestellt werden.

Methodisches Vorgehen

Bei den Annäherungen an das kommunikative Handlungsfeld, in dem sich Dudamel bewegt, wurde auf unterschiedliche Methoden zurückgegriffen. Die methodische Vielfalt spiegelt den jeweils gewählten Zugang zu den analysierten Aspekten ebenso wider wie die Heterogenität der zugrundeliegenden Quellen, wobei diese durchaus vielfältige Bezüge zueinander aufweisen. Die folgende Auflistung der methodischen Zugänge verdeutlicht, dass es bei den Annäherungen zu methodischen und inhaltlichen Überschneidungen kommt, die es im Sinne des interdisziplinären Forschungsansatzes fruchtbar zu machen gilt. Die biographische Darstellung stützt sich u. a. auf die teilnehmende Beobachtung im Feld, leitfadengestützte Interviews und Videographie. Bei der Analyse des Repertoires stehen statistische Verfahren im Vordergrund. Im Produktionskapitel wird auf eine transdisziplinäre Bildanalyse zurückgegriffen und diese um Typographie- und Textanalysen ergänzt. Die interpretatorischen Anteile in diesem Kapitel werden vor allem durch die Ergebnisse der Leitfadeninterviews gestützt. Softwarebasierte quantitative und qualitative Inhaltsanalysen (Auswertungen von Facebook-Beiträgen) sowie Trend- und Verteilungs- und Häufigkeitsanalysen kommen im Kommunikationskapitel zum

⁹⁰ Danuser 1996, S. 47.

⁹¹ Dem Autor sind durchaus die Schwierigkeiten bewusst, die sich allein durch die Übersetzung von ästhetischen Erfahrungen, zumal von Musik, in Sprache ergeben. Siehe hierzu Wellmer 2002b, S. 157, Goehr 2010, S. 389 ff. und Kramer 2011, S. 249.

Einsatz. Im Fall der Rezeptionsstudie erfolgte die Auswertung der Presseartikel mittels quantitativer und qualitativer Inhaltsanalyse. Im Interpretationskapitel werden die computergestützte vergleichende Aufnahmeanalyse (Längs- und Querschnitt) mit einer Gestenanalyse und Werkanalyse kombiniert. Hierbei ist es ein Anliegen, die derzeit noch als „konträr“⁹² wahrgenommenen Forschungszweige historischer und systematisch-technologischer Interpretationsgeschichte zusammenzuführen. Mit Hilfe der skizzierten Erhebungs- und Auswertungsmethoden werden die Fragestellungen in den jeweiligen Kapiteln bearbeitet und mit Blick auf das übergeordnete Forschungsanliegen der Arbeit abschließend ausgewertet. Die nähere Erläuterung des methodischen Vorgehens und der damit verbundenen Ziele erfolgt in den jeweiligen Kapiteln.

Zwar konnten im Rahmen der Studie diverse Konzerte von Dudamel sowie eine Probe mit den Berliner Philharmonikern besucht werden, um sein Dirigat, seine Interpretationen und seine Probenarbeit unmittelbar zu studieren. Trotz diverser Anfragen war es weder möglich, Dudamel (als teilnehmender Beobachter) über einen längeren Zeitraum bei seiner künstlerischen Arbeit zu begleiten, noch stand er für ein Interview zur Verfügung. Dieser musikethnologische Zugang zum Forschungsgegenstand hätte sicherlich noch weitere Perspektiven eröffnet.

92 Stenzl 2012, S. 13.