

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	24 (2000)
<b>Artikel:</b>	"Auf französische Art mit dem Stäbchen" oder mit "unbewaffneter" Hand : ein Blick zurück auf den Kapellmeister des beginnenden 19. Jahrhunderts
<b>Autor:</b>	Linde, Hans-Martin
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-868930">https://doi.org/10.5169/seals-868930</a>

#### **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:** 16.02.2026

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

„AUF FRANZÖSISCHE ART MIT DEM STÄBCHEN“  
 ODER MIT „UNBEWAFFNETER“ HAND: EIN BLICK ZURÜCK AUF DEN  
 KAPELLMEISTER DES BEGINNENDEN 19. JAHRHUNDERTS

von HANS-MARTIN LINDE

„Der Dirigent muß ein ausgebildeter Musiker sein, muß es verstehen, mit einer Gruppe von Menschen zu arbeiten und befähigt sein, Spielern musikalische Vorstellungen durch verständliche Gesten zu übermitteln“.<sup>1</sup> Diese knappe, durchaus treffende Zusammenfassung, die sich leicht und differenzierend erweitern ließe, sei den folgenden Betrachtungen vorangestellt. Dirigieren mit oder ohne Taktstock sagt nichts aus über die Qualität eines Dirigenten oder seines Dirigates. Die beiden Arten haben auch nichts zu tun mit der vielleicht auftauchenden Vermutung, die eine oder die andere Art sei für bestimmte Musik die jeweils einzige angemessene.

Es war Louis Spohr, der von der „französischen Art mit dem Stäbchen“ berichtete.<sup>2</sup> Zu Recht sieht man in ihm einen Hauptvertreter des neuen Dirigententyps zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Man kann in ihm wohl geradezu einen der ersten herausragenden „Kapellmeister“ sehen. Vom Dirigieren mit „unbewaffneter“ Hand spricht sehr viel später Kurt Thomas. Er vermeidet in bezeichnender Weise den Ausdruck „Chordirigent“, das Wort „Chorleiter“ erscheint ihm angemessener. Sein Lehrbuch<sup>3</sup> hat viele Auflagen erlebt, und es gilt bis heute als ein Kompendium für junge Chorleiter.

Beide Dirigierarten – einerseits diejenige mit dem „baculus orchestralis“ und andererseits diejenige ohne bâton, baguette, bacchetta – kennt man seit den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts nebeneinander, und dies bis in unsere Tage. Es sei die Feststellung gewagt, daß für ein breites heutiges Publikum der Dirigent ohne Taktstock eigentlich „kein richtiger Dirigent“ ist. Der Dirigent ohne Taktstock wird im allgemeinen Pausengeplauder als eher merkwürdig und zumindest recht ungewöhnlich registriert. Zwar hat sich in jüngerer Zeit die Situation etwas gewandelt, gibt es doch mittlerweile hervorragende Dirigenten, die den Taktstock nicht benützen. Man hat zur Kenntnis nehmen müssen, daß das taktstocklose Dirigat nicht unbedingt eine schlichtere, vielleicht gar mehr kollegialere Auswirkung auf das Wechselspiel zwischen Orchester und Dirigent haben muß. Auch hat man bemerkt, daß Taktstockdirigieren nicht unbedingt eine magistrale und gar imperiale Art der Direktion mit sich bringt.

<sup>1</sup> Max Rudolf, *The grammar of conducting*, New York, 3. Auflage 1994, S. 15 der Einleitung.

<sup>2</sup> Louis Spohr, *Memoiren*, Paris 1865, dtsch. NA, Königstein/Ts.1985, S. 52.

<sup>3</sup> Kurt Thomas, *Lehrbuch der Chorleitung I*, Wiesbaden 1936, S.10.

Viele der modernen Lehrbücher des Dirigierens gehen mit größter Selbstverständlichkeit vom Dirigieren *mit dem Taktstock* aus und erwähnen eine abweichende Art meist gar nicht. Hans-Klaus Jungheinrich<sup>4</sup> faßt beide Richtungen sehr treffend zusammen: „Man kann den Taktstock benutzen aus Traditionsbewußtsein, aus geheimer Großmannssucht, aus streng sachlichen Gründen. Der Taktstock gehört also irgendwie dazu oder er erscheint unverzichtbar als Amtszeichen der befehlshaberischen Würde [...], oder er wird als das bestmögliche Mittel der Verständigung mit dem Orchester angesehen. Und man kann andererseits den Taktstock ablehnen aus Nonkonformismus, aus purer Eitelkeit oder aus streng sachlichen Gründen“.

Klar für die Taktstockdirektion ist Sir Adrian Boult,<sup>5</sup> wenn er verlangt, ein Dirigent habe „seine Vorstellung und Interpretation eines Stücks ausschließlich mittels Hand und Taktstock“ auszudrücken. Zuvor erinnert er sich an sein Vorbild Arthur Nikisch: „Er pflegte während der Probe äußerst wenig zu sprechen, doch vermochte die Spitze seines Taktstockes die Musik in überwältigender Weise zu beschreiben“.

Auch Sir Henry Wood<sup>6</sup> ist überzeugt davon, daß sich mit der Taktstockspitze alles Nötige ausdrücken läßt. Man müsse aber mit dem Taktstock derart sicher umzugehen verstehen, wie ein großer Maler es mit seinem Pinsel tun kann.

Eine etwas abweichende Meinung äußert Max Rudolf,<sup>7</sup> dem wir eines der wichtigsten modernen Lehrbücher des Dirigierens verdanken: „Ein Dirigent, der sich vom Taktstock löst, macht die rechte Hand frei für eine Vielfalt von solchen Gesten, die eigentlich als typisch für die linke Hand beschrieben werden. Trotzdem benötigen die Spieler für eine klare Führung, insbesondere in rhythmisch komplizierten Passagen, einen eindeutigen Orientierungspunkt, der keinen Zweifel läßt, wo der Schlag liegt. Die Fingerspitzen einer ausgestreckten Hand mögen diesen Zweck erfüllen. Im allgemeinen werden taktstockfreie Dirigenten Techniken entwickeln, die ihren persönlichen körperlichen und künstlerischen Zwecken dienlich sind“.

Ganz anderer Meinung ist Eberhard Schwickerath (\* 1856 [!]), der von Thomas<sup>8</sup> – übrigens fehlerhaft – zitiert wird. In Bezug auf das Chordirigieren liest man bei Schwickerath korrekt: „A-cappella-Chöre sollten auf alle Fälle ohne Stock dirigiert werden! Man kann mit der Hand und den Fingern die Taktzeiten ebenso deutlich geben, lockere Tongebung aber besser andeuten als mit dem Stock [...]. Mit den geringen Bewegungen aus dem Handgelenk suggerier(t)e ich den Sängern durchaus lose Deklamation, ungezwungene Stimmbandarbeit

<sup>4</sup> Hans-Klaus Jungheinrich, *Der Musikdarsteller*, Frankfurt/Main 1986, S. 55.

<sup>5</sup> Adrian Boult, *Die Technik des Dirigierens. Das Geheimnis der Taktstockspitze*, Adliswil 1972, S. 3 und 5.

<sup>6</sup> Henry Wood, *About conducting*, London 1945, S. 71.

<sup>7</sup> Max Rudolf, a.a.O., S. XV (Einleitung).

<sup>8</sup> Kurt Thomas, a.a.O. S.10.

und deutliche Aussprache. Aber auch meine großen Chöre leite ich ohne Stock. Dem Chor erwuchs daraus nicht die geringste Schwierigkeit“.<sup>9</sup>

Wassili Iljitsch Safonoff – auch er in der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren (1852–1918) – galt in Moskau als vorbildlicher Dirigent und Dirigierlehrer. Er dirigierte deshalb ohne Taktstock, weil so die Dirigierbewegung besonders klein bleiben konnten.<sup>10</sup> Solch kleine Bewegungen wurden übrigens immer wieder als erstrebenswert beschrieben. Gelegentliche Abweichungen von grundsätzlichen kleinen und knappen Bewegungen hin zu ausholender und weiträumiger Zeichengebung bewirken besondere Ausdruckskraft.

Dirigenten des 19. Jahrhunderts pflegten auch reine Chormusik mit dem Taktstock zu leiten – unter ihnen übrigens auch Johannes Brahms. In verschiedenen Charakterisierungen des Taktstockdirigates wird immer wieder die Notwendigkeit einer bestimmten, unverwechselbaren, akzentsetzenden und klar gliedernden Schlagtechnik hervorgehoben. Dies alles sei nur mit Hilfe des Taktstockes erreichbar.

Demgenüber stehe eine weichere, fließendere, weitgehend akzentfreie und taktstocklose Schlagtechnik bei der Chorleitung. Die Erfahrung lehrt aber, daß mit der gängigen Chorleiter-Technik einem Orchester nur schwer beizukommen ist. Hingegen kann mit der Orchester-Technik sehr wohl ein Chor geleitet werden. Diese Erfahrungen gelten unabhängig von der Frage: Mit oder ohne Taktstock? Auf beide Arten lassen sich saubere und unmißverständliche Ergebnisse erzielen. Man möchte sich wünschen, daß es in der modernen Hochschulausbildung ein Gesamtfach „Dirigieren“ gäbe mit Spezialkursen für die beiden Richtungen Chor und Orchester. Die immer noch übliche Trennung dieser beiden Facetten eines übergeordneten Faches sollte eigentlich gründlich überdacht werden.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind es die Neuerer, die von der Notwendigkeit eines Taktstockdirigates überzeugt sind. In einer neuen Gesellschaft entsteht eine neue Art der Musikpflege mit städtischem Orchester und Opernhaus, mit Musikvereinen und Singakademien, mit der Ausrichtung von Sänger- und allgemeinen Musikfesten. Die nunmehr aufgeführte klassische und romantische Musik, darunter zahlreiche Werke für Chor und Orchester, bedarf einer konzentrierten und konzentrierenden Leitung. Der Kapellmeister tritt hier an die Stelle des früheren „Anführers der Musik“.<sup>11</sup> Die vielschichtigen Partituren nach 1800 bedürfen einer klaren dirigentischen Ordnung, damit ein einheitliches Hörerlebnis entstehen kann. Diese Art der Orchesterleitung gilt überdies als praktisch, da sie Zeit spart. Berichte über damalige Probezeiten und Klagen über deren Kürze zeigen die dringliche Notwendigkeit einer „ord-

<sup>9</sup> Eberhard Schwickerath, *Die Kunst der Chorschulung*, Köln-Lindenthal 1937, S. 74 und 75.

<sup>10</sup> Arthur Laser, „Moderne Dirigenten“, *AMZ* 28 (1904) 209.

<sup>11</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Nachdruck Kassel 1953, S. 177.

nenden Hand“. Daß dabei allerdings ein Teil der Eigenverantwortlichkeit der Musiker, im Sinne früherer „Ripienisten“, verloren geht, ist unübersehbar. Das Generalbaßzeitalter aber ist endgültig zuende gegangen. Musik will nicht mehr „vorgetragen“, sondern „interpretiert“ sein.

Ein Blick weiter zurück zeigt uns ganz deutlich den Unterschied zwischen dem Einst und dem damaligen Jetzt. Salomon Gesner berichtet in einer Anmerkung zu seiner Quintilianausgabe von seinen Beobachtungen bei Johann Sebastian Bachs Probenarbeit. Er beschreibt, wie Bach „auf alle zugleich achtet und von 30 oder gar 40 Musizierenden diesen durch ein Kopfnicken, den nächsten durch Aufstampfen mit dem Fuß, den dritten mit drohendem Finger zu Rhythmus und Takt anhält, dem einen in hoher, dem andern in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, wie er ganz allein mitten im lautesten Spiel der Musiker, obwohl er selbst den schwierigsten Part hat, doch sofort merkt, wenn irgendwo etwas nicht stimmt, wie er alle zusammenhält und überall abhilft und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt, wie er den Takt in allen Gliedern fühlt, die Harmonien alle mit scharfem Ohr prüft, allein alle Stimmen mit der eigenen begrenzten Kehle hervorbringt“.<sup>12</sup>

Der Schlußteil dieser Beschreibung ist zeitlos gültig. Denn ein guter Dirigent mußte und muß stets in der Lage sein, Fehler zu entdecken, alles zusammenzuhalten, vorauszuahnen, was daneben gehen könnte und die allgemeine Sicherheit – sollte doch etwas entgleisen – wiederherzustellen. Für Einsätze und Tempowahl sowie Tempomodifikationen sind die Ausführenden besonders angewiesen auf klare und eindeutige Leitung durch einen Dirigenten. Johann Joachim Quantz berichtet, daß es manchmal einen oder gar mehrere Takte dauere, bis sich alle Musiker zu einem einheitlichen Tempo zusammenfänden.<sup>13</sup> Leitung mit Hilfe des Geigenbogens, einer Lederrolle oder eines Schnupftuches<sup>14</sup> reicht erst recht nicht mehr aus für die komplexere, oft auch groß besetzte Musik des neuen Jahrhunderts. Auch die verbreitete Doppeldirektion durch Konzertmeister (Violine) und Kapellmeister (Klavier) brachte große Schwierigkeiten mit sich. Louis Spohr berichtet, daß „ein so zahlreiches und weit voneinander stehendes Orchester [...] bei solcher Direktion unmöglich genau zusammengehen“ könne.<sup>15</sup>

Felix Mendelssohn Bartholdys Jugendfreund Ferdinand David, ein hervorragender Geiger und öfter als Dirigenten-Stellvertreter Mendelssohns tätig, beschreibt das Dilemma folgendermaßen: „Ein Übelstand bleibts aber doch mit dem Dirigieren und dem Vorgeigen zugleich, die neueren und neuesten Componisten verlangen doch durchgehends einen Dirigenten, der mit dem

<sup>12</sup> Johann Matthias Gesner, Fußnote zu Quintilians „*De Institutione Oratoria*“, Göttingen 1738, II, S. 432. Übersetzung in: *Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten*, Kassel etc. 1975, S. 72f.

<sup>13</sup> Johann Joachim Quantz, a.a.O., S. 260.

<sup>14</sup> Schünemann, a.a.O., S. 89, 153, 177.

<sup>15</sup> Louis Spohr, a. a. O., S. 86.

Spielen selbst nichts zu schaffen hat. Bei den wichtigsten Stellen muß ich immer dirigieren, und da ists wieder am Nöthigsten, daß ich mit geige“.<sup>16</sup>

Seit Johann Friedrich Reichardt, Carl Maria von Weber sowie Louis Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy setzt sich das Taktstockdirigat vom eigenen Dirigentenpult aus mehr und mehr durch. Aber es bleibt keineswegs unwidersprochen, wie wir z.B. bei Moritz Hauptmann lesen: „Mir hat von jeher der verfluchte weißbuchene kleine Taktstock Ärgernis gegeben, und wenn ich das Ding dominieren sehen muß, vergeht mir nun einmal alle Musik [...] und nun das geflissentliche Markieren der kleinen Nüancen mit diesem verwünschten Hölzchen. Es mag notwendig geworden sein“.<sup>17</sup> Johann Philipp Kirnberger verwünscht in einem Brief an Johann Nikolaus Forkel „Reichardt, Marpurg und etliche solch Gesindel“, weil sie auf die altgewohnte Flügeldirektion verzichten.<sup>18</sup> Und auch Robert Schumann fühlt sich durch Mendelssohns Taktstockdirigat gelegentlich gestört. Nach seiner Meinung müsse ein Orchester wie eine Republik dastehen, über der kein Höherer anzuerkennen sei.<sup>19</sup>

Man bediente sich übrigens keineswegs immer des genannten eleganten, weißbuchenen Stäbchens. Gasparo Spontini, laut Schünemann ein „Napoleonide“, der wie ein General über seine Musiker geherrscht habe, benutzte einen massiven Taktstock aus dickem Ebenholz, Griff und Spitze aus Elfenbein gefertigt, einen echten baculus also, wie er auch heute noch gelegentlich als Antiquität angeboten wird. Hector Berlioz bekam von seinen Bewunderern nach einem Konzert in Wien einen Taktstock geschenkt, den er selbst wie folgt beschreibt: „Dieser Taktstock ist aus vergoldetem Silber, trägt die Namen aller, die ihn mir überreichten und ist mit einem Lorbeerzweig umwunden, auf dessen Blättern die Titel meiner Werke verzeichnet sind“.<sup>20</sup>

Nach dieser Beschreibung eines derartigen Prachtstückes als Dirigier-Instrument kehren wir noch einmal zurück zur Benutzung des eleganteren und wohl auch präziser benutzbaren Stäbchens. Louis Spohr stellte sich „an ein besonderes Pult vor das Orchester, zog das Taktstäbchen aus der Tasche und gab das Zeichen zum Anfangen[...]. Ich konnte [...] nicht nur die Tempi sehr entschieden angeben, sondern auch den Blas- und Blechinstrumenten alle Eintritte andeuten [...] durch das sichtbare Taktgeben mit Sicherheit geleitet, spielten alle mit einem Feuer und einer Genauigkeit, wie man es bis dahin von ihnen noch nicht gehört hatte [...] insbesondere beim Rezitativ bewährte sich das Taktieren mit dem Stäbchen [...].<sup>21</sup> Zeitgenossen rühmen immer wieder nicht nur die Einheitlichkeit und Präzision, die Spohr mit dem Orchester erreichte, sondern

<sup>16</sup> Ferdinand David, nach Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 287.

<sup>17</sup> Moritz Hauptmann, *Brief an Franz Hauser*, nach Georg Schünemann, a.a.O., S. 260.

<sup>18</sup> Johann Philipp Kirnberger, „Briefe an Forkel“, *Leipziger allg. musi. Ztg.* 6 (1871) S. 617 f.

<sup>19</sup> Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1891, S. 161.

<sup>20</sup> Hector Berlioz, *Memoiren*, hg. von Wolf Rosenberg, Königstein 1985, S. 371.

<sup>21</sup> Louis Spohr, a.a.O., S. 86 f.

insgesamt seinen vornehmen und ausgewogenen Vortrag, der durch „Glätte, Füllung und Rundung“ der Tongebung gekennzeichnet gewesen sei.<sup>22</sup>

Lehrbücher des Dirigierens – wir kennen aus dieser wie aus früherer Zeit Gesangs- und Instrumental-Methoden in großer Zahl – entstehen für diese neuartige Kunst noch nicht. Will man heute mehr erfahren über eine eigentliche Dirigiertechnik, so ist man auf biographische und autobiographische Mitteilungen, auf Briefe oder Erinnerungen von Zeitgenossen angewiesen. So liest man bei Ferdinand Simon Gassner, ein Dirigent müsse verstehen, „dem ganzen Körper durch gewisse, jedoch möglichst unauffallende Bewegungen, seinen Willen kund zu geben und ihn durchzusetzen. Ein kräftigerer oder schwächerer Zug des Taktstabes oder Bogens, ja nur ein Blick, kurz, ganz kleine, nur dem Personale bemerkbare Winke können wesentlichen Einfluß auf den Vortrag äußern und um so wirkungsvoller seyn, je anspruchsloser sie erscheinen“.<sup>23</sup> Ein Anonymus („der deutsche Biedermann“) verurteilt gewisse, über die Zeiten hinweg immer wieder auftauchende dirigentische Entgleisungen: Oft geschehe es, daß „[...] der hochsitzende Herr Direktor sich so konvulsivisch [...] geberdet, daß man alle Augenblicke den Arzt herbeyzurufen für nöthig halten muß [...]“.<sup>24</sup> Dem gleichen „Biedermann“ folgend, kann man „die Direktion eines Orchesters eintheilen a) in die wahre Direktion, b) in die gezwungene c) in die Fazzendirektion, d) in die sichre, und e) in die unsichre und lächerliche“,<sup>25</sup> wobei sich a) und d) wohl ergänzen dürften.

Spohr dirigierte demgegenüber „ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimasse“, sowie äußerst „graziös“.<sup>26</sup> Dabei war er „wunderbar taktfest“ und gab „durch erläuternde Bewegungen den beabsichtigten Effekt deutlich“ an.<sup>27</sup> Spontini hielt seinen massiven Taktstock in der Mitte wie einen Marschallstab. Man liest von seinen „energischen, präzisen, beinahe eckigen und doch graziösen Conturen des rechten Armes [...]“, das alles bei „gebieterischer Haltung“.<sup>28</sup> Von manchen anderen Dirigenten berichten Zeitgenossen, daß sie derb und unnuanciert einfach nur den Takt schlügen.

Mendelssohn Bartholdy bildet ein oft beschriebenes und gelobtes Gegenbeispiel zu solchen hölzernen Taktierern. So beschreibt Robert Schumann ein Konzert in Leipzig am 4. Oktober 1835: „Doch war's eine Lust Mendelssohn zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Komposition vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnuancierte mit dem Auge und als Seligster vorausschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partituren

<sup>22</sup> Joseph v. Wasielewski, *Aus siebzig Jahren*, Stuttgart und Leipzig 1897, S. 54.

<sup>23</sup> Ferdinand Simon Gassner, *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844, S. 53.

<sup>24</sup> Anonymus, *Wahrheiten die Musik betreffend [...]*, Frankfurt 1779, S. 42 f., nach Schünemann, a.a.O., S. 174.

<sup>25</sup> Anonymus, Ebd., S. 176.

<sup>26</sup> Nach Georg Schünemann, a.a.O., S. 271.

<sup>27</sup> Louis Spohr, a.a.O., S. 245.

<sup>28</sup> Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben*, Berlin 1870–1875, II, S. 126.

samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen mit dem Zepter“.<sup>29</sup> Und Eduard Devrient, der in Mendelssohns epochaler Aufführung der Matthäuspassions den Jesus sang, berichtet von der „feinen und anspruchslosen Weise, in welcher er durch Miene, Kopf- und Handbewegung an die verabredeten Schattierungen des Vortrages erinnerte und ihn so mit leiser Gewalt beherrschte“. Mendelssohns Dirigierart habe in deutlichem Gegensatz zu dem gestanden, was er als „damals und alle spätere Zeit das unausgesetzte, bei Mangel an Genialität mechanische Taktieren“ beschreibt. Die Musikstücke würden in solchen Fällen „gewissermaßen durchgefuchtelt“.<sup>30</sup> Wilhelm Adolf Lampadius beschreibt Mendelssohns Mienenspiel so: „Man konnte die kommenden Effekte oft zum voraus darin lesen. Die Forti's und Crescendi's begleitete er mit einem eigenen energischen Ausdruck des Gesichts und mit lebhaften Schwingungen, während er bei den Crescendi's und Piani's oft beide Hände beschwichtigend aufhob und langsam wieder sinken ließ.“<sup>31</sup>

Ein Dirigent besonderer Qualität muß der Komponist Otto Nicolai gewesen sein. Seine Konzerte mit dem Orchester des Kärntnertor-Theaters in Wien wurden von der Kritik als Krone der Wiener Musikgenüsse gelobt. Hector Berlioz schreibt über ihn: „Nicolai besitzt, meiner Ansicht nach, die drei Eigenschaften, die unentbehrlich sind, um einen vollkommenen Dirigenten zu bilden. Er ist ein gescheiter und inspirierter Komponist, er besitzt Gefühl für Rhythmus und eine vollständig klare und deutliche Zeichengebung; endlich ist er ein erfinderischer und unermüdlicher Organisator, der in den Proben weder mit seiner Mühe noch mit seiner Zeit kargt und der weiß, was er tut, weil er nur das tut, was er weiß.“<sup>32</sup>

An anderen Dirigenten vermißte Berlioz dagegen oft „sorgfältige und liebevolle Wiedergabe“. In seinen kritischen Bemerkungen geht er sehr weit und sagt jenen, daß sie „sobald sie den Taktstock ergreifen, statt den Takt zu schlagen, nach allen Seiten ausschlagen, weder die Taktteile noch die Nuancen im Tempo angeben können und die Musiker buchstäblich daran hindern würden zu spielen, wenn jene nicht recht bald die Unerfahrenheit ihres Leiters erkennen und sich entschließen würden, ihn nicht mehr anzusehen und auf das ziellose Herumfuchteln seines Armes nicht achtzugeben“. Was er wünscht ist vielmehr „peinlichste Präzision, vereint mit unwiderstehlicher Verve, [...] ein leidenschaftliches Ungestüm, in sichere Grenzen gebannt, eine träumerische Weichheit der Empfindung [...].“ Diese Aspekte gehören unverändert bis heute zu den dirigentischen Grundvoraussetzungen.

<sup>29</sup> Robert Schumann, a.a.O., S. 49.

<sup>30</sup> Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig o. J., S. 59.

<sup>31</sup> Wilhelm Adolf Lampadius, *Felix Mendelssohn Bartholdy, ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens*, Leipzig 1886, S. 373.

<sup>32</sup> Hector Berlioz a. a. O., S. 363 und 401.

Als Student und junger Dirigent wurde Richard Wagner in Leipzig und Dresden durch Mendelssohn und Carl Maria von Weber beeinflußt und geprägt. Aber der eigenwillige Künstler Wagner – der übrigens Mendelssohn nur in einer einzigen Probe beobachten konnte! – hat recht bald eine überaus kritische Position diesem gegenüber bezogen. Er warf ihm dirigentische Glätte, Oberflächlichkeit und gar „vollständige Leere“ vor. Nach Schünemann<sup>33</sup> „wird unter Wagners Feder aus Mendelssohns Bildung eine Gebildetheit, eine befangene Kunstschaug, die von der wahren Geistesfreiheit“ weit entfernt sei. Daß diese Charakterisierung Mendelssohns übertrieben ist, wird niemand, der Wagners Wirken näher kennt, bestreiten. Er war nicht der Musiker, der seine Mitwelt objektiv zu beurteilen verstand. Wagner lernte in Paris den Stil der heroischen Oper mit seinem Pathos und seinem starken Ausdruckswillen kennen und schätzen. In Paris traf er Berlioz und Liszt, besonders erstgenanntem fühlte er sich musikalisch verbunden, wenn auch später durch menschliche Zwistigkeiten eine Entfremdung entstand. Bei seinem späteren Londoner Aufenthalt paßte ihm die „mendelssohnische“ Spielweise des dortigen Orchesters schließlich ganz und gar nicht mehr. In seinen diversen Schriften über das Dirigieren fußt Wagner auf der einen Seite – so beispielsweise in seiner Charakterisierung der Tempotypen oder der Vorbildlichkeit des Gesanges auch für das Instrumentalspiel – durchaus noch in der Tradition der vorhergehenden Generation. Seine Beurteilung von Zeitgenossen aber ist nicht nur zeitbedingt anders (befangen?), sondern auch durch ein gutes Maß an Selbstbezogenheit bestimmt und daher nicht immer gerecht. Seine Dirigierweise, und das interessiert hier besonders, war dem bloßen Taktieren abhold und führte zu einem stark ausdrucksgesteuerten und deswegen auch schlagtechnisch freieren Stil. Das war neu und wirkte für lange Zeit geradezu vorbildhaft.

Als Dirigent einer ganz neuen Art darf besonders Franz Liszt angesehen werden. Wir zitieren einen Zeitgenossen: „Liszt war es zuerst, welcher die, im Prinzip von ihm als einzig richtig erkannte Art des Dirigierens consequent durchführte, und dabei natürlich bei fremden Orchestern auf Mißverständnisse, auf Widerstand und Hindernisse aller Art stoßen mußte, ohne sich dadurch irre machen zu lassen“.<sup>34</sup>

Was war es, das diese offenbar so ungewohnte und neue Art der Direktion ausmachte? Liszt selbst äußert sich dazu recht ausführlich: „Zugleich will ich bemerken, daß es erforderlich ist, den Takt in den Werken dieser Art maßvoller, schmiegamer und mit größerer Einsicht in die Wirkungen der Farben, des Rhythmus und des Ausdruckes zu handhaben, als es noch in vielen Orchestern der Fall ist. Es genügt nicht, daß eine Komposition gleichmäßig heruntertaktiert und mechanisch mit mehr oder weniger Korrektheit ausgeführt werde [...]“. Der

<sup>33</sup> A. a. O., S. 292.

<sup>34</sup> Richard Pohl, „Die Manie des Dirigierens“, *Neue Zeitschrift für Musik* 28/29 (1854), Nr. 4, S. 38 f.

Dirigent müsse vor allem verstehen, „durch die Art und Weise, die Perioden zu gliedern und zu betonen, die Gegensätze hervorzuheben und dabei die Übergänge einfließen zu lassen und bald darüber zu wachen, daß unter den verschiedenen Instrumenten das Gleichgewicht hergestellt werde, bald darüber, daß sie einzeln oder gruppenweise hervortreten, denn zuweilen ist es richtig, einfach die Töne erklingen zu lassen und zu Gehör zu bringen, zuweilen aber kommt es darauf an, zu phrasieren, zu singen oder sogar zu deklamieren“.<sup>35</sup> Immer wieder spricht er vom „periodischen Vortrag“, also vom Zusammenfassen größerer Phrasen, statt vom Zusammenbau eines Werkes aus kleineren Bausteinen.

Übereinstimmend damit beschreibt Schünemann<sup>36</sup> Liszt's Dirigierweise. Wir lesen hier, daß „bei lyrischen Partien sein Taktstock [der Idee] mehr zu folgen als zu befehlen schien, wenn er bei Stellen lyrischen Hebens und Senkens völlig ruhte, oder wenn er bei hervortretend epischen und deklamatorischen Momenten nur den rhetorischen und Hauptaccent angab [...]\“. Hierher gehört auch ein Bericht über Wagners Dirigat: „Die befreimlichen, illustrierenden Bewegungen mit dem langen Taktstock machten die Leute stutzig, und irre, bis sie endlich begriffen, daß hier nicht der Taktstock herrsche, sondern die Phrase oder die Melodie, oder der Ausdruck“.<sup>37</sup>

Das ist eine eindeutig neue Musizierweise und – kurz gesagt: der Wunsch nach *Interpretation* und *individueller Vermittlung* eines kompositorischen Inhaltes.

Die frühere detailgenaue Klangrede hat sich damit allmählich in eine musikalische Sprache verwandelt, die zwar noch „Haupt- und Nebensachen“ kennt, insgesamt aber vom großflächigen Melos beherrscht wird. Für einen angemessenen Vortrag benötigt der Interpret Freiheiten, die sich vor allem in kleineren und größeren Tempoveränderungen zeigen. Diese Modifikationen ergeben sich für Wagner aus dem Gegensatz „gehaltener Ton und rhythmische Bewegung“. Man liest weiter in seinem Aufsatz *Über das Dirigieren*, daß „seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetzten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst ist.“<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Franz Liszt, *Vorrede zu seinen symphonischen Dichtungen*, 1856, S. 4f.

<sup>36</sup> Georg Schünemann, a. a. O., S. 331, unter Einbezug von Lina Ramann, *Franz Liszt*, Leipzig, II, S. 93 f.

<sup>37</sup> Anton Seidl, *Über das Dirigieren*, Bayreuther Blätter 23 (1900) 307.

<sup>38</sup> Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1869, S. 72.

Das aber bedeutet Verweilen und Vorangehen entsprechend der rhythmischen Struktur der Musik und als Ausdeutung der jeweiligen programmatischen Idee. Hier hat sich einerseits noch ein Grundwissen der früheren Aufführungspraxis erhalten: Musikalische Ausführung hängt nach wie vor ab von der vorherrschenden Ausdruckshaltung, vom Affekt; der mehrfach erwähnte Gasser hält sogar noch ausdrücklich an der traditionellen Affektenlehre fest. Allgemein jedoch geht das Wissen um die feinen Auslegungen dieser Vortragslehre mehr und mehr verloren. Gegen Ende des Jahrhunderts liest man dann in einem insgesamt durchaus gründlichen Lehrbuch: „Die wichtigste Seite der Ausführung ist selbstverständlich die geistige Auffassung des betreffenden Tonstückes. Die verschiedenen Gattungen von Tondichtungen verlangen auch jede eine eigene Art des Vortrages, demnach wollen wir eine jede dieser Gattungen in ästhetischer Weise zuerst einer genauen Betrachtung unterziehen und andeuten, was das Wesen musicalischer Charakterisierung ausmacht“.<sup>39</sup>

Statt der aus dem 18. Jahrhundert bekannten umfangreichen Auflistung der verschiedenen Affekte gibt der Autor nun noch folgende Ausdruckshaltungen an: ideale Schönheit, das Anmutige, das Sanfte, das Traurige, das Tragische, das Freudige und Heitere, das Lächerliche und Komische. Das ist nur noch ein schwacher Abglanz der alten Affektenlehre.

Vermehrt begegnet uns in dieser Zeit auch die Forderung nach umfassender „Bildung“ des Kapellmeisters. Schon Scheibe weist auf diese Notwendigkeit hin, wenn er fordert: „Ein Mann, der auf diese Art [i.e. als Kapellmeister] den Namen eines vollkommenen Musikanten behaupten will, muß in Wahrheit viele Wissenschaften besitzen. Die Absichten, die er erfüllen soll, das Ziel, das er vor sich hat, und alles, was ihn zu allem diesem vorbereitet, erfordern wirklich nicht bloß eine Übung. Selbst die Erfahrung, die zwar unumgänglich damit verbunden seyn muß, ist es noch lange nicht, was ihnen Einsicht und Verstand genug ertheilet [...]. Die Musik ist mit der Redekunst und mit der Dichtkunst, wie ich schon sehr oft bewiesen habe, auf das genaueste verbunden [...]. Zur Erkenntnis musicalischer Wahrheiten gehören die Vernunftlehre, die Metaphysik, die Naturlehre und die Mathematik [...].“<sup>40</sup>

Etwa hundert Jahre später kritisiert Beethovens Freund Anton Schindler einen Dirigenten so: „[...] als Orchester-Director fehlt [ihm] weiter nichts als die Hauptsache: ästhetische und rhetorische Bildung, obendrein ein Bißchen Poesie, in engster Bedeutung des Wortes. Wäre aber auch letztere hier und da in vollem Maße vorhanden, stützt sie sich in ihrer Kundgebung nicht auf die beiden anderen, ja sogar noch auf humanistische Bildung, so ist ihre Thatkraft nach außen paralysiert“.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> H.(Henri Adrien Louis?) Kling, *Der vollkommene Musik-Dirigent*, Hannover o. J. S. 58 ff.

<sup>40</sup> Johann Adolf Scheibe, *Critischer MUSICUS*, Sechzigstes Stück, Hamburg 1738–40, Reprint Hildesheim etc. 1970, S. 554 f.

<sup>41</sup> Anton Schindler, „Aus Frankfurt am Main“, *Niederrheinische Musikzeitung* (1854), Nr. 46, 346.

Gassner wünscht vom Kapellmeister ein tiefes Eindringen in des Komponisten Ideen, unterstützt durch das Studium der bildenden Kunst und der Literatur. Gustav Mahler wird dann später sagen: „Jede Zeit hat ihren Ausdruck, und eine spätere kann die frühere nicht naiv genießen, sie muß die Bildung zu Hilfe nehmen“.<sup>42</sup>

Die besondere Position eines Dirigenten als Inspirator, als selbstbewußter „Chef d' Orchestre“ oder italienischer „maestro“ wird allmählich immer bewußter wahrgenommen. Berlioz äußert sich in diesem Sinne, wenn er sagt: „Ich weiß wohl, daß sich einige Künstler in ihrer Eigenliebe gekränkt fühlen, wenn sie so ('wie die Kinder' sagen sie) am festen Gängelband gehalten werden. In den Augen des Dirigenten aber, der lediglich auf ein glänzendes Endresultat hinausarbeiten muß, verliert dieser Einwand jegliche Bedeutung [...].“<sup>43</sup>

Der Weg vom „Anführer der Musik“ zum „Musikdarsteller“ wird so recht deutlich, wenn man liest, daß Hans von Bülow, im allgemeinen mit weißen Handschuhen dirigierend, sich für die Darstellung des Trauermarschsatzes der „Eroica“ vom Orchesterdiener ein Paar schwarze Handschuhe auf einem Tablett überreichen ließ. Bis zum heutigen Tage kennen wir jenen Dirigenten, der – à la Berlioz – öfter mehr tut, „als nötig [ist], so daß er die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sein Gebahren lenken“ wird.<sup>44</sup> Aber immer mehr erlebt man auch den Kapellmeister, der in „mendelssohnischer Art“ mit klaren, knappen und dem Werk uneitel angemessenen Bewegungen führt und trotzdem interpretiert.

Die inzwischen ausgeprägte Hinwendung zu historisch fundierte Aufführungspraxis sollten auch den Blick auf frühere Dirigierweisen nicht außer Acht lassen. Dabei fällt es schwer, die Frage nach einem historischen Erkenntnissen angemessenen Dirigieren zu beantworten.

Frühere und heutige Qualitätsansprüche sind kaum objektiv meßbar und deswegen auch nicht vergleichbar. Vor allem die Gestik eines Dirigenten ist schwer beschreibbar, sie muß gesehen und erlebt werden. Darum können uns historische Quellen auch nur Einblicke gewähren, aber keine Methoden vermitteln. Das unterscheidet wohl auch die Informationsmöglichkeit über früheres Instrumentalspiel und den Gesang vom früheren Dirigieren. Dirigentische Bewegung ist immer etwas sehr Persönliches und schnellem Wechsel innerhalb des gleichen Stücks wie auch von Aufführung zu Aufführung unterworfen. Gerade in seinen typischsten und interessantesten Ausprägungen bleibt ein Dirigat schwer beschreibbar oder gar lehrbar. Loslösung vom

<sup>42</sup> Ernst Decsey, „Stunden mit Mahler“, *Die Musik* X, Heft 18, (1910), S. 354.

<sup>43</sup> Hector Berlioz, a. a. O., S. 279.

<sup>44</sup> Nach Ferdinand Hiller, *Künstlerleben*, Köln 1880, S. 98.

Schematischen läßt sich kaum vermitteln, sondern nur umschreiben. Die zu Rate gezogenen Quellen geben denn auch letztlich nur spärlich Auskunft über dirigentische Ausstrahlung, Probentechnik, Musikgedächtnis oder Hörvermögen jener Epoche.

Wie jede künstlerische Leistung beruht auch das Dirigieren vor allem auf zwei Voraussetzungen: nämlich auf der Vorstellungskraft des Künstlers von dem, was er hervorbringen will und auf der technischen Fähigkeit, dieses Vorhaben zu verwirklichen.

Unser Exkurs wollte nicht die Frage, ob besser mit oder ohne Taktstock zu dirigieren sei, in den Vordergrund stellen. Für oder gegen die beiden Arten gibt es viele historische und gegenwärtige „schlagende“ Beispiele. Uns war eher die Frage wichtig, ob der Kapellmeister des früheren 19. Jahrhunderts vielleicht einen Vorbildscharakter besäße für heutiges, dabei aber aufführungspraktisch orientiertes Dirigieren. Unsere rückwärts gewandte Betrachtung vermag, jedenfalls aus unserer Sicht, gewisse Anregungen zu geben. Vor allem aber zeigt sich deutlich, daß bestimmte Grundvoraussetzungen über die Zeiten hinweg ihre Gültigkeit behalten haben.

In diesem Sinne sei nochmals, weiter zurückschauend, ein Blick auf Quantz' Anweisung getan. Er erwartet, daß der „Anführer der Musik“ ein erfahrener Musikus sei, „der nicht nur allein die Einsicht eines deutlichen Vortrages hätte, sondern auch, nebst der Harmonie, etwas von der Setzkunst verstünde“. Er müsse ferner die aufzuführenden Kompositionen „nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaße“ verstehen können. Er müsse außerdem „die Instrumentisten, bey einer Musik, gut einzutheilen, zu stellen und anzuordnen wissen“.<sup>45</sup>

Bei Berlioz liest man dann: „Das Amt des Dirigenten enthält übrigens zwei sehr verschiedene Aufgaben. Die eine (und leichtere) ist, die Aufführung eines Werkes zu leiten, das die Musiker bereits kennen oder (wie man am Theater sagt) schon im Griff haben. Bei der zweiten geht es darum, eine Partitur einzustudieren, die den Mitwirkenden unbekannt ist, den Gedanken des Komponisten herauszuarbeiten und zu interpretieren und von Musikern jene Eigenschaften der Genauigkeit, des Zusammenspiels und des Ausdrucks zu erreichen, ohne die es keine Musik gibt; und wenn die technischen Schwierigkeiten einmal überwunden sind, muß er die Musiker motivieren, sie mit seinem Feuer erwärmen, mit seiner Begeisterung beleben, mit einem Wort, seine Empfindungen auf sie übertragen“.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Johann Joachim Quantz, a. a. O., S. 177 ff.

<sup>46</sup> Hector Berlioz, a. a. O., S. 401.

Für heutiges Dirigieren sei abschließend Pierre Boulez herangezogen.<sup>47</sup> Er verlangt letztlich Ähnliches wie die historischen Quellen, wenn er sich vom Dirigenten wünscht, dieser müsse eine „Entwicklung der Reaktionsfähigkeit“ erreichen, die Fähigkeit besitzen, „eine Probe zu organisieren und die verfügbare Zeit sinnvoll zu nutzen sowie eine Strategie für die Erarbeitung eines Werkes“ zu erarbeiten. Für die dirigentische Gestik schließlich spricht er von einer „morphologie mentale“ als unabdingbarer Voraussetzung zu funktionierendem Wechselspiel zwischen Körper und Geist.

<sup>47</sup> Pierre Boulez, *Interview in „Le Monde“* (8. 7. 2000).

