

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 24 (2000)

Artikel: Dirigieren als Kunst : zu den Anfängen der neuzeitlichen Orchesterleitung bei I. F. K. Arnold (1806)

Autor: Drescher, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868929>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

DIRIGIEREN ALS KUNST
Zu den Anfängen der neuzeitlichen Orchesterleitung
bei I. F. K. Arnold (1806)

VON THOMAS DRESCHER

Im Jahr 1806 teilt Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold die Musik in „drey wesentlich von einander unterschiedene Zweige [...]: die Schöpfung des Kunstwerks selbst, seine Ausführung und die geschickte Leitung dieser letztern. Jede dieser drey verschiedenen Fächer erfordert sein besondres Studium, seinen besondern Künstler.“¹

Die erstaunliche Fortschrittlichkeit dieser Einteilung liegt darin, daß Arnold kompositorischen und interpretatorischen Leistungen denselben Rang zuerkennt. Noch bemerkenswerter aber ist die Teilung der Rolle des Interpreten in die „Ausführenden“ und in die „Leitung“ eben jener „Ausführenden“. Bei Arnold scheint sich die Auflösung des in Personalunion komponierenden, spielenden und dirigierenden Hof- oder Kirchenkapellmeisters in einzelne spezialisierte Tätigkeitsbereiche nicht nur anzukündigen, sondern bereits vollzogen zu sein.

Arnold ist den Germanisten besser bekannt als den Musikhistorikern, denn er schrieb – meist mit den Vornamen „Theodor Ferdinand Kajetan“ versehen – eine größere Anzahl von Schauer-, Gespenster- und Räuberromanen,² darunter Titel wie „Das Bildnis mit den Blutflecken“ (1800), „Der Vampyr“ (1801), der „Schinderhannes“ (1802), „Die Grafen von Moor. Ein Familiengemälde (1802)“, „Die Meuchelmörderin nebst der Beichte ihrer Sünden“ (1804), „Der schwarze Jonas, Kapuziner, Räuber und Mordbrenner“ (1804)³. Außerdem war er Verfasser einiger Reiseberichte,⁴ schrieb auf musikalischem Gebiet Biographien über Mozart (1803), Haydn (1810) und einige weitere Komponisten sowie den hier besprochenen Band über den „Musikdirektor“. Diese breitgefächerte literarische Tätigkeit, zu der noch berufliche Aktivitäten als Jurist,

¹ I[gnaz] F[erdinand] K[ajetan] Arnold, *Der angehende Musikdirektor; oder die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu halten, und überhaupt allen Forderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten*, Erfurt 1806, 3.

² Stellvertretend für Arbeiten zur Unterhaltungsliteratur der Goethezeit sei genannt: Holger Dainat, *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*, Tübingen 1996.

³ Reprint Hildesheim/New York 1972.

⁴ Eine ausführliche Liste der literarischen Veröffentlichungen bei Johann Georg Meusel, *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Lemgo 1796–1834, Nachdruck der 5. Aufl. Hildesheim 1965/66, Bd. 17, 47–48; Korrekturen und Ergänzungen ebd. Bd. 22.1, 68–69. Außerdem: Walther Killy (Hg.), *Literatur Lexikon*, Bd. 1, Gütersloh-München 1988, 221–222.

Mediziner, Universitätsdozent, Verwaltungsbeamter und Kirchenmusiker kommen,⁵ hat ihm von musikwissenschaftlicher Seite den Ruf einer „zwiespältigen Persönlichkeit“ eingetragen⁶ – dies offenbar als Reflex der Ratlosigkeit gegenüber dem auf den ersten Blick unvereinbaren Œuvre. Eine umfassende Würdigung von Arnolds musikalischen Schriften – inklusive des hier vorgestellten Traktats⁷ – steht indes noch aus. Diese Lücke kann auch der vorliegende Beitrag nicht schließen. Arnolds Text dient hier als Bezugspunkt für einige generelle Überlegungen zum Wandel der Direktion um 1800.

Arnold ist nicht der erste deutschsprachige Autor, der sich dem Thema der musikalischen Direktion widmete. Voraus gehen beispielsweise Carl Ludwig Junkers *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors* (Winterthur 1782) und der Abschnitt „Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik“ im 17. Hauptstück von Johann Joachim Quantz' *Flötenschule* (1752)⁸ sowie ein kurzes Kapitel in Johann Beers *Musikalische(n) Diskurse(n)* von 1719.⁹ Daneben finden sich verstreute Bemerkungen in den Schriften von Johann Mattheson sowie in diversen Instrumentalschulen, Lexika und musiktheoretischen Werken des 18. Jahrhunderts.¹⁰ Während in diesen Texten vor allem organisatorische Fragen und Probleme des Zusammenspiels (Direktionsarten, Tempofragen, Aufstellung, Verhältnis Orchester-Solist, etc.) behandelt werden, ist Arnold – soweit ich sehe – der erste, der die Ensembleleitung in der beschriebenen Weise als eigene künstlerische Tätigkeit begreift, resultierend aus einer umfassenden Kenntnis der musikalischen Wissenschaft, denn „wer Komposition, und überhaupt Musik gründlich studirt, wer die Kunst in seinem Umfange kennt, wird auch die Kunst des Dirigirens beym Vortrage musikalischer Produkte verstehen“. Mit der Einschränkung „zu dieser Klasse gehören die wenigsten“¹¹ wird die Exklusivität der Aufgabe und damit ihr künstlerischer Rang nochmals gesteigert.

⁵ Seinem Roman *Amalie Balbi. Eine wunderbare Vision, die ich selbst gehabt habe* (Erfurt 1805) stellt Arnold aufschlußreiche „Biographische Erläuterungen“ voraus, in denen er bekennt, daß er viele Arbeiten im „romantische[n] Fache ... oft mit herzlichem Widerwillen“ produziert habe. Er scheint Zeit seines Lebens mit erheblichen wirtschaftlichen Problemen gekämpft zu haben und durchlitt schwerste psychische Krisen. 1812 – mit 48 Jahren – sei er „im eigentlichen Sinne verhungert“ (nach Dainat, wie Anm. 2, 81).

⁶ So Gernot Gruber in *MGG*, Bd. 15 und immer noch gleichlautend in *MGG 2*, Personenteil Bd. 1 (mit neueren Literaturangaben).

⁷ Er wurde nicht einmal im nach wie vor wichtigsten Werk über das Thema behandelt: Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913; Reprint Hildesheim etc./Wiesbaden 1987.

⁸ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Faks. Leipzig 1988, 177–186.

⁹ Johann Beer, *Musikalische Diskurse*, Nürnberg 1719, 171–173; Faks. Leipzig 1982. Gemäß einem Tagebucheintrag Beers wurde das Manuskript bereits 1690 abgeschlossen.

¹⁰ Die meisten einschlägigen Quellen wurden bereits bei Schünemann (wie Anm. 7) zusammengetragen und ausgewertet.

¹¹ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 18.

An diesem Punkt erreicht die Arbeit des Musikdirektors als „Kunst des Dirigierens“ eine zuvor unbekannte Qualität, die sie ebenbürtig neben die des Komponisten treten läßt. Arnold geht sogar noch einen Schritt weiter. Um die Gleichrangigkeit von Musikerfindung und Musikvortrag zu untermauern, löst er diesen aus dem musikalischen Kontext und setzte ihn als eine „Kunst der Darstellung“ in Beziehung zum Schauspiel und zur bildenden Kunst: „Man kann also annehmen, daß zwey verschiedene Künste zur vollkommenen Anschaulichkeit der musikalischen Ideale erfordert werden: die Kunst der Schöpfung und die der Darstellung.“¹²

Ein wichtiger Faktor für die neue Autonomie des Dirigierens gegenüber anderen Tätigkeiten der musikalischen Praxis kann hier nur mit einigen Überlegungen skizziert werden. Es geht dabei um übergeordnete gesellschaftliche Formen der Kommunikation, die um den Ausdruck und die Vermittlung von Gefühlen kreisen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt dieser Prozeß unter der Chiffre der „Empfindsamkeit“ auf allen Ebenen der künstlerischen Produktion Raum.¹³ Diese Strömung hat bekanntlich zur Folge, daß die Koordinaten des Dreiecks schöpferischer Künstler – Werk – Rezipient neu definiert werden. Auf der Seite des Künstlers kommt es zu einer Individualisierung der Ausdrucksformen, auf der Seite der Rezipienten zur einer neuen Subjektivität der Wahrnehmung. Durch die Forderung nach Individuation ergibt sich aber ein Vermittlungsproblem. Die Lösung liegt in einer kollektiven Verständigung über individuelle Ausdrucksformen.¹⁴ Ein probates Mittel, die Individualität zu wahren, sie jedoch gleichzeitig vielen Rezipienten zugänglich zu machen, ist beispielsweise der Brief, der als private Mitteilung, als Botschaft an einen ganzen Kreis von Empfängern oder als gedruckter Briefwechsel und als Briefroman im privaten, öffentlichen, intellektuellen und literarischen Leben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielt.¹⁵

Im Rahmen der Gefühlsästhetik erfahren – wie oftmals beschrieben – instrumentale Gattungen eine markante Aufwertung. Der transitorische Charakter des Erklingens, im Verein mit instrumentalen Äußerungen jenseits

¹² Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 16.

¹³ Einen guten Überblick über Quellen und den jüngeren Stand der Diskussion aus musikhistorischer Sicht bietet Jörg Krämer, *Deutsches Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, Tübingen 1998, bes. Bd. 2. Literaturgeschichtliche Aspekte vermittelt Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

¹⁴ Georg Jäger, „Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik: Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung von Individualität durch kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation“, in: *Siegener Periodikum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft* (SPIEL) 9 (1990), H. 1, 69–87.

¹⁵ Eine umfassende Studie zur Weltwahrnehmung und Vermittlung jener Zeit liegt vor mit: Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999. – Ich danke Wolfgang Lukas (Zürich) für seine Hinweise aus dem Bereich der literarischen Anthropologie.

aller sprachlichen Festlegung, die daher offen sind für non-verbale Botschaften aus dem Kaleidoskop der Empfindungen, wurde nun ausgesprochen positiv bewertet und als Kunstform *sui generis* akzeptiert.¹⁶ Diese Emanzipation der Instrumentalmusik führt zurück zum Orchester und zur neuen Rolle des Dirigierens, denn als Folge dieser Entwicklung gewann die rein orchestrale Musik und damit das „Instrument“ Orchester stetig an Bedeutung. Wie für literarische Gattungen, tritt auch hier ein Widerspruch zu den ästhetischen Forderungen der Zeit zu Tage, weil das vom einzelnen Komponisten formulierte musikalische Kunstwerk nun von einem größeren Kollektiv von Musikern klanglich zum Leben erweckt werden muß und dadurch gewissermaßen seines Bezugs zum individuellen Schöpfer beraubt wird. Arnold löst dieses Problem durch eine Kette von Übertragungsvorgängen:¹⁷

Sobald aber die Hervorbringung eines gewissen Gefühls, worauf der Künstler bey Verfertigung seines Kunstwerks bestimmt hinarbeitete, nicht mehr einem sondern einer ganzen Gesellschaft (Orchester) anvertraut wird, ist es nöthig, alle die dazu gehörigen Individuen zur einzigen bestimmten Wirkung, zur Reproduktion eines verlangten Gefühls unter sich zu vereinigen. Hier muß nun die Reproduktion der Ideen des Künstlers (Tonsetzers), die er der Wirkung einer ganzen Gesellschaft vertraute, wieder einem einzigen übertragen werden, der zu Erreichung dieses Zweckes die einzelnen Glieder zu vereinigen versteht. Diese Vereinigung der einzelnen Glieder zur Reproduktion eines einzigen Gefühls, ist das Werk des Anführers, Konzertmeisters, Musikdirektors, oder Kapellmeisters – Direktion.

Prämisse dieser Sequenz ist die Überlegung, daß das individuelle Empfinden des Komponisten sich nicht – wie in den bildenden Künsten und der Literatur – unmittelbar in einem materiellen Artefakt oder einem Text niederschlägt, sondern den Vermittlungsvorgang durch die ausführenden Musiker benötigt, bevor der eigentliche Empfänger, das hörende Publikum, erreicht wird.¹⁸ In einem ersten Schritt muß daher die Gefühls-Intention des Komponisten gleichsam

¹⁶ In den Worten Johann Gottfried Herders: „*Gedanken* zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; *Empfindungen* stammelt sie nur, und drückt in ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie sagt. [...] Auch die Musik muß Freiheit haben, alleihn zu sprechen, wie ja die Zunge für sich spricht, und Gesang und Rede nicht völlig dieselben Werkzeug gebrauchen. Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst *ihrer* Art gebildet.“ (Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1909, XXII, 185 – Hervorhebungen von Herder).

¹⁷ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 7–8.

¹⁸ Arnold reflektiert die Unterschiede zwischen der Materialität der bildenden Künste und dem transitorischen Charakter der Musik explizit: „... Allein der Tonsetzer lege seine vollendete Partitur in den Konzertsaal, ohne daß er von Musikern das Werk aufführen lasse, und niemand wird begreifen, was uns der Künstler in dem Kunstwerke zeigen wollte. Daß ein im Lesen der Partituren geübter Musiker beym stummen Ueberblicken eines musikalischen Kunstwerks wohl dem Geiste des Komponisten folgen kann, ist für sich, aber dadurch wird die allgemeine

auf eine „ganze Gesellschaft“ – das Orchester – verteilt werden. Die hiermit hervorgerufenen und zwangsläufig untereinander verschiedenen Empfindungen dieser Gesellschaft bündelt der Musikdirektor in einem zweiten Schritt wieder zu einer einzigen und – dies wäre der dritte Übertragungsvorgang – bringt sie als Vermittler dem Publikum nahe, das wiederum ein Kollektiv aus einzelnen Individuen ist. Dieser letzte Schritt wird von Arnold im oben zitierten Textausschnitt nicht explizit angesprochen, ist aber wohl mitgedacht, denn kurz vorher spricht er von der „Reproduktion des Gefühls in den Seelen der Zuhörer“.¹⁹ Die Parallelität der Vorgänge: Künstler (Komponist) → Gesellschaft (Orchester) und Künstler (Musikdirektor) → Gesellschaft (Publikum) läßt den Musikdirektor einerseits zum Kristallisationspunkt für das Gefühl der unterschiedlichen Individuen im Orchester werden, andererseits als Sachwalter der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung auftreten und den Bogen zum Publikum schlagen. Als Stellvertreter des Komponisten, als Former des Ensembles wie als Bezugspunkt für die Hörer wird er zu einem Zentrum, in dem die Fäden aller an der musikalischen Produktion beteiligten Instanzen zusammenlaufen. Zugleich wird hieran erkennbar, daß mit der Rezeption von erklingender Musik die oben genannte Trias Komponist – Werk – Publikum um die Position des Interpreten (in Arnolds Worten des „Musikdarstellers“) zum Vierklang Komponist – Werk – Interpret – Publikum zu erweitern ist.

Es gehört zu den Konventionen der Musikproduktion um 1800, daß der Komponist bereits beim Entwerfen der Musik die Brechungen ins Kalkül zieht, bevor diese das Ohr des Zuhörers erreicht. Wie beim literarischen Briefschreiber verbirgt sich hinter der scheinbar individuellen, „empfindsamen“ Äußerung also eine Botschaft ans Kollektiv. Der Musikdirektor hat in diesem Spiel gewissermaßen die Aufgabe des Briefträgers, der für die richtige Zustellung an den Empfänger verantwortlich ist.

Vor diesem Hintergrund ist es wohl kein Zufall, daß ein Autor, der tief in den literarischen Betrieb um 1800 involviert ist, das Thema für die musikalische Praxis fruchtbar macht. Unabhängig von den geistesgeschichtlichen Strömungen im 18. Jahrhundert ist und bleibt die Orchesterleitung aber auch ein musikalisches Handwerk. Arnold trägt diesem Aspekt in seiner Schrift ausführlich Rechnung und ist auf der pragmatischen Ebene vielen Traditionen einer älteren Zeit verpflichtet. Ihnen soll in den folgenden Abschnitten nachgegangen werden.

Anschaulichkeit des Kunstwerks nicht bezweckt, und es liegt zwischen einer vollendeten Komposition beim Ueberlesen und ihrer Wirkung bey der wirklichen Aufführung noch eine weite Kluft, woher sich auch die Distinktion zwischen Augen- und Ohren-Komposition leiten läßt.“ (13–15). Arnolds Bericht wirft zwangsläufig Fragen zur Rolle des musikalischen „Texts“ auf, die weiter unten zumindest mit einigen Anmerkungen zur Funktion der Partitur konkretisiert werden sollen.

¹⁹ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 6.

Direktionsmethoden des 17. und früheren 18. Jahrhunderts

Auf der Ebene der äußerlichen Organisation eines größeren musikalischen Ensembles scheinen die Unterschiede der Zeit um 1800 gegenüber dem frühen 18. Jahrhundert nicht gravierend gewesen zu sein. Arnold selbst erwähnt abgrenzend andere Direktionsarten seiner Zeit, die sich weit zurück verfolgen lassen: „[...] daraus ergibt sich, daß ein Musikdirektor noch etwas mehr verstehen müsse, als mit dem zusammengerollten Notenblatte den Takt zu schlagen, oder tobend am Flügel sein Wesen zu treiben, und auf der Geige zu schaben und mit den Füßen zu stampfen.“²⁰

Der bekannte Stich eines „Music-Directors“ von Johann Christoph Weigel, entstanden um 1720, läßt zu einem ersten Vergleich ein und dient gleichzeitig dazu, einen Rahmen für das 18. Jahrhundert zu spannen.²¹

Der Stich zeigt einen Music-Direktor mit Notenrollen in beiden Händen. Der Text darunter lautet:

Ich bin, der dirigirt bey denen Music-Chören,
zwar still was mich betrifft, doch mach ich alles laut,
erheb ich nur den Arm. So lasset sich bald hören:
was unsern Leib ergötzt und auch die Seel erbaut.
mein Amt wird ewiglich dort einsten auch verbleiben,
wann Himmel, Erd und Meer in pures Nichts verstäuben.

Der unbekannte Verseschmied formuliert hier auf lapidare Weise den Anspruch auf eine universelle und ewige währende Gültigkeit des Amtes eines „Music-Directors“. Damit stellt er diese Tätigkeit nicht nur neben „Wunder“-Dirigenten und langlebige Magier des Taktstocks der jüngsten Vergangenheit, sondern – aus dem Blickwinkel des frühen 18. Jahrhunderts heraus – ganz selbstverständlich in einen absolutistischen Rahmen neben das Gottesgnadentum von Königen und Kaisern. Er weist dem „Music-Director“ damit fast unverhüllt einen imperialen Anspruch im Reich der Musik zu.

Ein genauerer Blick auf die Darstellung liefert weitere Argumente für diese Deutung. Die kostbare Kleidung und die lange Perücke lassen darauf schließen, daß es sich bei der abgebildeten Person um eine von Rang handelt. In die gleiche Richtung weist der verzierte Stuhl links im Bild, der einem Thron ähnelt. Auf ihm ist der Dreispitz abgelegt – gewissermaßen als Ersatz-Krone. Als Werkzeuge seiner Tätigkeit und Insignien seines Amtes hält der „Music-Director“ ein gerolltes Notenblatt in jeder Hand, beide Arme sind zum Dirigieren erhoben. Auf einem altarähnlichen Tisch liegt ein geschlossenes Buch, darauf zwei Blätter, wovon das oberste die Aufschrift „Motetta à 2 Chori“ trägt.

²⁰ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 13.

²¹ Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg o.J. [vermutlich zwischen 1715–1725], Faks. hrsg. v. Alfred Berner, Kassel etc. 1961. Der Stich geht angeblich auf eine vor 1714 zu datierende Vorlage von Johann Leonhard Blanck zurück. Unmittelbar davon beeinflusst zu sein scheint auch der „Music-Director“ im Frontispiz zu Johann Georg Walthers *Musikalischem Lexikon*, Leipzig 1732, Faks. Kassel und Basel 1753. – Siehe: Heinrich W. Schwab, *Das Konzert* (Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV/2), Leipzig 1971, 52.



MUSIC - DIRECTOR .

Joh. Christoph Weigel excudit.

Joh bin. der dirigirt bey denen Music-Chören .
 zwar still was mich betrifft, doch mach jeh alles laut .
 erheb jeh nur den Arm. so lasset sich bald hören :
 was unsern Leib ergötzt und auch die Seel erbaut .
 mein Amt wird ewiglich . dort einstn auch verbleiben .
 wann Himmel. Erd und Meer in pures Nichts verstauben .
 Anderer Theit .

Abb. 1: Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg o.J., [Blatt 24].

Daneben ist aufrecht ein wohl handschriftliches Notenblatt zu sehen, das unzweideutig Merkmale einer Partitur besitzt. Darauf weisen die über mehrere Systeme gezogenen Taktstriche hin und die unterschiedlichen Schlüssel in der jeweils obersten und in der tiefsten Notenzeile der beiden Akkoladen (c1- und Baßschlüssel). Deutlich gekennzeichnet durch die Textunterlegung handelt es sich hier um Vokalstimmen mit Ausnahme der Baßlinie. Unklar bleibt, ob die beiden Akkoladen die beiden Chöre repräsentieren sollen oder lediglich zwei Partiturzeilen auf einer Seite sind. Die Architektur im Hintergrund könnte sowohl einen Palast wie einen Sakralraum abbilden. Die Gattungsbezeichnung „Motette“ würde auf letzteres schließen lassen. Eine von Säulen getragene Ballustrade am linken Bildrand deutet möglicherweise den Arbeitsplatz des Music-Directors, bzw. denjenigen seiner Chöre an.

Architektur und musikalische Attribute stellen den Dirigenten hier in den Kontext geistlicher Vokalmusik. Die Praxis des Taktschlagens bezeichnet der Begleittext als „still“, d.h. es sollen keine akustischen Taktzeichen gegeben werden. Die Notenrollen in beiden Händen des Musikdirektors sind einerseits als Werkzeuge für die Zeichengebung zu sehen und andererseits ein Hinweis auf die zwei zu leitenden Chöre. Die Ähnlichkeit der Papierrollen mit den Marschallstäben barocker Heerführer ist nicht zu übersehen. Sie lassen sich mit dieser Assoziation über das bloße Hilfsmittel zur musikalischen Zeichengebung hinaus auch als Insignien der Macht interpretieren.

Im Rahmen geistlicher Musik scheint sich die Praxis auch am Ende des 18. Jahrhunderts nicht wesentlich gewandelt zu haben. Noch 1785 zeigt ein Stich Franz Xaver Richter bei der Kirchenmusik mit einer Notenrolle in der Hand.²² Signifikante Unterschiede hingegen lassen sich etwa 100 Jahre vor Weigel aus einer bekannten Darstellung in Werken des Michael Praetorius herauslesen.²³

Die Zuteilung von vokalen Kräften in die himmlischen Sphären²⁴ („Pleni sunt coeli“) und von instrumentalen auf Erden („et terra“) entspricht einem ikonologischen Topos, der schon in Raffaels berühmter „Cäcilie“ von 1514 beobachtet werden kann.²⁵ Die bekrönten Harfenisten im oberen rechten Bildfeld von Praetorius' Titelblatt sind die 24 Alten der Apokalypse.²⁶

²² Stich von Christophe Guérin. Abgebildet bei Schwab 1971 (wie Anm. 21), 53 sowie in NGrove und MGG bei den jeweiligen Artikeln über „Richter, Franz Xaver“.

²³ Michael Praetorius, *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel 1620, Titelblatt. = Abbildungsteil zum *Syntagma Musicum*, Bd. II, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks. Kassel etc. 1958 u.ö. Praetorius verwendete denselben Holzschnitt mit anderem Schriftfeld schon für das Titelblatt seiner *Musae Sioniae*, Regensburg 1605.

²⁴ Die obere Hälfte des Bildprogrammes vergegenwärtigt Schilderungen aus der Johannes-Apokalypse, – wie mit „Apoc. 4“ explizit angegeben – und greift damit auf eine uralte Inszenierung des Gotteslobs zurück. Hierzu Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, 195–204. – Ich danke Dagmar Hoffmann-Axthelm für klärende Hinweise.

²⁵ Bologna, Pinacoteca.

²⁶ In Apok. 5, 8 heißt es über sie „habent singuli citharas“.



Abb. 2: Michael Praetorius, *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel 1620, Titelblatt.

Im Zusammenhang mit musikalischer Leitung sind die drei Chöre des irdischen Ensembles von Interesse, denn jeder einzelne wird deutlich von einem „Dirigenten“ angeführt. Jeder der drei Taktschläger orientiert sich an einem musikalischen Text, vermutlich einem Stimmbuch, worauf das Querformat hinweist, während die Instrumentalisten keine Musikaufzeichnung vor sich haben. Die beiden Taktierer auf den Emporen sind besonders hervorgehoben, weil ihre Hände als einzige Elemente des Bildprogrammes die Grenze zum zentralen Schriftfeld durchbrechen und dadurch stark akzentuiert werden. Der dritte Taktierer beim tiefen Instrumentalchor am unteren Bildrand wendet dem Betrachter den Rücken zu und unterstützt damit den Eindruck von räumlicher Tiefe. Sein Gesicht ist den beiden Kollegen auf den Emporen zugewandt und verdeutlicht das Zusammenwirken beim Musizieren des dreichörigen Ensembles.

Im Gegensatz zum imperialen „Musikdirektor“ des frühen 18. Jahrhunderts, der immerhin zwei Chöre zu organisieren hat, ist in Praetorius' Abbildung noch eine Kooperation mehrerer Taktschläger zu sehen, von denen zumindest auf der ikonographischen Ebene keiner als zentrale Autorität ausgezeichnet ist. Der Unterschied in der Darstellung ist symptomatisch und kennzeichnet die Entwicklung von einer musikalischen Leitung aus dem Ensemble heraus zu einer auktorialen Figur des „Musikdirektors“.²⁷

Näher an Weigels Stich steht die launige Beschreibung „Von dem modo oder Art und Manier zu tactieren“ durch Johann Beer aus dem Jahr 1690:²⁸

An etlichen Orten haben die Organisten / wann sie informiren / ein höltzern Gestelle / und in demselben einen höltzernen Arm / diesen treten sie mit dem Fuß auf und nieder / dabey ich mich dann fast kranck lachen müssen. Andere tappen mit dem Fuß wider den Boden / daß es pufft / und es mit grossem Aergerniß durch die gantze Kirche schallt. Und wann derer etliche zusammen tappen / klingt es nicht viel anders / als ein knappender Weber=Stuhl / darinnen Meister Michel Teppicht würcket. Andere tactieren mit dem Kopffe / und wann du von ferne stehest / und sie heimlich fragest: Bist du ein Mauskopff? sprechen sie immer: Ja / ja / ja / ja. Andere nehmen zusammen gerolltes Papier in die Fäuste / und vergleichen sich also mit denen Kriegs=Generalen / die mit dem Regiments=Stabe ihre esquadronen commandiren. Etliche führen den tact mit einer / etliche mit beyden Händen / und stellen sich nicht viel anders / wie Attavan zu Regenspurg / da er auf der Heyde gleich dem Vogel Phoenix vom Thurm fahren wollen. Andere gebrauchen sich eines langen Steckens oder Stragels / ohne Zweifel vermittelst desselben die unachtsamen Jungen auf den Scheidel zu schmeissen [...]

Alle diese und dergleichen Arten können so ferne passiren / als sie nicht über ihre limites hinaus schreiten. Dann es würde nicht wol stehen / wann man einem Knaben

²⁷ Direktion im 16. Jahrhundert wird beispielsweise von Ludovico Zacconi (*Prattica di musica*, lib. 1, cap. 67) und Luigi Zenobi (Bonnie J. Blackburn/Edward E. Lowinsky, „Luigi Zenobi and his letter on the perfect musician“, in: *Studi Musicali* 22 (1993) 80–81) beschrieben.

²⁸ Beer, *Diskurse*, wie Anm. 9, 172–173.

/ welcher ein solo sänge / mit allen beyden Händen (welches nur in vollen Chören gewöhnlich /) die mensur geben wolte. So würde es auch ein greulich Auggesperr abgeben / wann der director auf den Chor guter Leute mit einer Spitzruthe von zweyen Klafftern kommen solte. Summa / ein jeder wird sich hierinnen pro variatione loci, temporis, & subjectorum, zu richten wissen.

Beers Verweise auf den Organisten und den Kirchenraum stellen seine Beobachtungen ebenfalls in den Rahmen der kirchlichen Musikpraxis. Neben den bereits bekannten Papierrollen und Handzeichen ist – abgesehen von der Kuriosität eines mechanischen Arms – hier auch von einem „Stecken“ die Rede, der sicher nicht nur zur Disziplinierung der Chorbuben eingesetzt wurde, sondern auch zum Taktieren. Beer nennt mit dem Stampfen der Füße eine wohlbekanntere Alternative, die zwar negativ bewertet wird, aber offenkundig häufig anzutreffen war. Bezeichnend ist für das ausgehende 17. Jahrhundert die Vielfalt der Methoden, deren Angemessenheit von der jeweiligen Situation abhängig ist.

Neue Entwicklungen in der Ensembleleitung ergaben sich um 1700 mit der Verbreitung der Orchesterpraxis französischer oder italienischer Prägung über die kulturellen Zentren Europas. Erstaunlicherweise wird dieses Thema weder in Georg Muffats ausführlicher Beschreibung französischer Orchesterpraxis,²⁹ noch in Johann Matthesons „Neu eröffnetem Orchestre“ von 1713, und auch nicht im „Vollkommenen Kapellmeister“ von 1739 mit der zu erwartenden Intensität diskutiert. Erst Johann Joachim Quantz bringt, wie erwähnt, in seiner Flötenschule von 1752 ein eigenes Kapitel „Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik“. Im Einklang mit der Bedeutung, die die Orchesterpraxis in allen Bereichen des musikalischen Lebens bekommen hatte, ist dort kein Taktschläger mehr beschrieben, sondern ein Konzertmeister als „Anführer“ des instrumentalen Ensembles.³⁰

Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Instrumenten, die am meisten zur Begleitung gebrauchet werden: so ist es besser, wenn er Violine spielt.

Im Rahmen der noch relativ jungen Orchesterpraxis wird die Direktion wieder aus dem Ensemble heraus geregelt. Quantz' Bemerkung, daß die Violine „zum Accompagnement ganz unentbehrlich“ sei, macht darauf aufmerksam, daß er das Orchester im wesentlichen in einer begleitenden Funktion sieht. Dabei scheint die zunehmend wichtige Aufgabe des Konzertmeisters zeitweise sogar die Rolle des Kapellmeisters am Tasteninstrument an den Rand gedrängt zu haben.

²⁹ Georg Muffat, *Suavioris harmoniae instrumentalis ... florilegium secundum*, Passau 1698, hrsg. v. H. Rietsch, *DTÖ* 4 (1895). Das viersprachige Vorwort auch bei Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Strasbourg – Baden-Baden 1970, 39–101.

³⁰ Quantz, *Versuch*, wie Anm. 8, 178–79

Leitungsmethoden um 1800

Die Geschichte der musikalischen Direktion läßt sich nicht als sukzessive Abfolge verschiedener Methoden beschreiben. Wie häufig in Übergangszeiten, sind um 1800 zahlreiche Leitungspraktiken aus unterschiedlichen historischen Schichten und in unterschiedlichen funktionalen Zusammenhängen gleichzeitig anzutreffen. Und es ist beinahe selbstverständlich, daß zeitgenössische Autoren, je nach ihrem Standpunkt, die eine oder andere Art vehement verteidigen. Im wesentlichen werden vier verschiedene Leitungsarten beschrieben:

1. Zunächst gab es immer noch den traditionellen Notenrollen-Dirigenten. Eine Karikatur von Hieronymus Heß aus dem Jahr 1828 läßt erkennen, daß hierbei der Takt nicht nur mit der bewaffneten Hand geschlagen wird, sondern sehr deutlich auch mit dem Fuß.³¹ Diese polternde Unart hat sich gehalten, obwohl sie schon von Johann Beer im ausgehenden 17. Jahrhundert kritisiert worden war.
2. Am häufigsten ist, im Einklang mit Quantz' Beschreibung, ein Konzertmeister („Vorgeiger“) als Leiter des Ensembles anzutreffen. Diese Art der Orchesterleitung, die sich von Johann Georg Pisendel bis Franz Clement, Nicolo Paganini und François-Antoine Habeneck weit ins 19. Jahrhundert hinein gut verfolgen läßt, gewinnt in dem Maß an Bedeutung, wie der generalbaßgestützte Satz – und damit die Rolle des Tasteninstrumentes – an Einfluß verliert. Die Vorteile des Vorgeigers werden darin gesehen, daß er den Takt sichtbar mit dem Bogen angibt und vor allem, daß er „Einhelfen“ kann, also bei Unsicherheiten oder Fehlern in der Lage ist, die strauchelnden Stimmen mit der erforderlichen Deutlichkeit akustisch zu stützen.

Einen Hinweis auf diese Praxis bietet ein bekannter Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 3. Juli 1778, in dem er seinem Vater von der ersten Aufführung seiner sogenannten Pariser Sinfonie (KV 297) berichtet.³² Nachdem das Orchester des *Concert spirituel* das Werk probeweise zweimal, so Mozart, „herunter gehudelt und herunter gekratzt“ und er „sein Lebtage nichts schlechteres gehört“ habe, kündigt er erzürnt den Vorsatz an: „wenn es [sc. in der Aufführung] so schlecht gieng, wie bey der Prob, ich gewis aufs orchestre gehen werde, und den H: Lahousè *Ersten violin* die violin aus der hand nehmen, und selbst dirigirn werde.“

Welche verschiedenen Möglichkeiten für das Zusammenhalten des Ensembles einer Violindirektion während einer Operaufführung zu Gebote standen, ist ex negativo aus einer Beschreibung zu entnehmen, die ein anonymer Berichterstatter 1814 über den „Director“ eines „deutschen Theaters“ gab:³³

³¹ Hieronymus Heß, „Das Orchester“ (1828), abgebildet in: Max F. Schneider, *Die Musik der Neuzeit in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1944, 46.

³² Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. II, Kassel etc. 1962, 388.

³³ AMZ 15 (1814) 393.

[... der Direktor] strich nun rüstig drauf los, so dass seine Töne vor allen anderen sich durch Rauheit und Stärke auszeichneten. Dabey schlug er den Takt sehr vernehmlich bald mit dem Bogen, bald mit dem Fusse, bald mit dem Kopfe, bald mit allen dreyen zugleich, gab rechts und links das Zeichen zum Anfang der einzelnen Stimmen, machte ein mürrisches Gesicht bey einem vorfallenden Fehler, oder ertheilte auch wol durch ein freundliches Kopfnicken seinen gnädigen Beyfall; mit einem Worte, er war, wie einer, den die Bienen mit ihrem Stachel verfolgen, in steter Bewegung.

3. Der dritte Typus, ein Musikdirektor oder Kapellmeister am Tasteninstrument, ist vor allem in großbesetzten Werken mit Sängern nach wie vor anzutreffen. Ein Verfechter dieser Praxis – allerdings nur noch im Hinblick auf Opernaufführungen – ist Ignaz Ritter von Seyfried, der im Wiener Musikleben eine führende Rolle spielte. Noch 1831 votiert er gegen die „allgemein verbreitete“ Art ein „Orchester entweder durch den ersten Violinisten, (Director, Vorgeiger) oder mittelst des Tactierstabes, zu leiten“³⁴ und plädiert für den Capellmeister am „Claviere“. Seine Position sei am besten

im Centrum des Orchesters, vis à vis der Bühne, an der Seite der beiden Grundpfeiler, Violoncell und Contrabass, welche aus der Spart [Partitur] accompagnierten, sitzend am Piano, mit der linken Hand, bei besonderen Eintritten, oder, um den Vortrag zu bezeichnen, generalbassmässig begleitend, indess die rechte das Zeitmas markirt, und dem spähenden Auge offne Bahn und freyer Spielraum bleibt, aller Orten, wo es nur immer Noth thut, deutungsvolle Blicke und Signale hinzusenden.³⁵

Seyfried beschreibt damit einen Kompromiß. Im Grunde ist der „Capellmeister am Claviere“³⁶ ein Taktierer mit der rechten Hand. Die linke am Instrument kann er aber noch zur Unterstützung intonationsschwacher Sänger benutzen und außerdem muß er Rezitative begleiten, nachdem – wie Seyfried ausdrücklich vermerkt – die Cellisten in dieser Aufgabe nicht mehr geübt seien.³⁷

³⁴ [Ignaz] von Seyfried, „Selbsterfahrungen auf Berufswegen, I. Der Tactirstab“, *Cäcilia* 13 (1831) 233–240.

³⁵ Seyfried, „Tactirstab“, wie Anm. 34, 234.

³⁶ In anderem Zusammenhang macht Seyfried deutlich, daß er dafür am liebsten ein „Quer-Pianoforte“, also ein Tafelklavier, benutzt und „des kreischenden Flügels Exilierung“ – gemeint ist die Abschaffung des Cembalos – zu „den verdienstlichen Werken“ rechnet (Seyfried, „Tactierstab“, wie Anm. 34, 235).

³⁷ „Zumal bei der italiänischen *Opera buffa* [...] selbst Virtuosen *di prima sorte* um keinen Preis auf das soufflierende Spinett Verzicht leisten: schon darum, weil es ihnen im *recitativo secco* zum verlässlichsten Wegweiser dient, und der Nachwuchs unserer Violoncellisten die Kunst, nach der meist nur dürftig bezifferten Fundamentalstimme, die vollen Accorde mit dem bezeichneten Leitton heraus zu arpeggiren, verlernt, oder vielleicht gar nicht erlernt hat.“ (Seyfried, „Tactierstab“, wie Anm. 34, 235)

4. Schließlich gibt es bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts erste Versuche einer Ensembleleitung ganz durch einen einzelnen Dirigenten mit und ohne Taktierstab. Vielleicht hat schon Wolfgang Amadeus Mozart gelegentlich diese Art der Leitung praktiziert. Jedenfalls ließe sich ein Bericht aus Wien über Aufführungen von Carl Philipp Emanuel Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt Christi“ im Februar und März 1788 mit einem überdimensionalen „Orchester von 86 Personen“ und 30 Chorsängern so interpretieren. Dort heißt es: „Der Kayserl. Königl. Capellmeister, Hr. Mozart tactirte und hatte die Partitur, und der Kayserl Königl. Capellmeister, Hr. Umlauff spielte den Flügel. Die Ausführung war desto vortreflicher, da zwey Hauptproben vorher gegangen waren.“³⁸

Spätestens 1788 führt Johann Friedrich Reichardt die Methode des Taktstockdirigierens in Berlin ein. Der Unterschied zum Musik-Direktor mit der Notenrolle bestand darin, daß Reichardt offenbar die Rolle des Organisators abstreifen und zum dirigentischen Interpreten gelangen wollte. Äußeres Zeichen dafür war, daß er das Tasteninstrument im Orchester abschaffte und damit einen potentiellen Nebenbuhler in der Leitungsfunktion eliminierte. Ein Vorgehen, das von zeitgenössischen Beobachtern scharf kritisiert wurde.³⁹ Im Anschluß an Reichardt dirigierte Bernhard Anselm Weber in Berlin ebenfalls mit dem Taktstock, 1817 Carl Maria von Weber in Dresden, im gleichen Jahr Louis Spohr in Frankfurt/Main und ebenfalls Spohr 1820 in London⁴⁰ sowie Felix Mendelssohn 1835 in Leipzig – um nur einige der frühen Belege zu nennen.⁴¹ Weitere prominente Dirigenten des 19. Jahrhunderts begannen in jener Zeit ihre Karriere. So Hector Berlioz, dessen erste Auftritte in die 1820er Jahre fallen und Peter Josef von Lindpaintner, der in derselben Periode in München und später in Stuttgart zu den frühen Stabdirigenten zählte. Einer der ersten Verfechter des Dirigierens mit dem Taktierstab überhaupt war der Mannheimer Jurist, Komponist und Theoretiker Gottfried Weber, der 1807 schreibt, er kenne „keinen bodenloseren Streit, als über das Instrument, das bey der Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? – Keines, als der Taktirstab! ist mein Bekenntnis.“ Anschließend liefert er eine bündige Beschreibung der Dirigenten-Tätigkeit, die in ihrer mechanistischen Ausrichtung allerdings hinter dem oben beschriebenen künstlerischen Anspruch Arnolds zurückbleibt.⁴²

³⁸ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1789*, 121f. (zitiert nach Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Hamburg 1984, 404).

³⁹ Hierzu mein Artikel „Die Pracht, dieß schöne Ensemble hat kein Orchester“. Johann Friedrich Reichardt als Leiter der Berliner Hofkapelle“, in: *BjBHM* 17 (1993) 139–160, bes. 147–150.

⁴⁰ Spohr schildert dieses Ereignis in seinen Lebenserinnerungen auf besonders eindrückliche Weise: Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hrsg. v. Folker Göthel, Tutzing 1968, Teil II, 75.

⁴¹ Nach Schünemann, *Geschichte*, wie Anm. 7, 261 ff.

⁴² Gottfried Weber, „Praktische Bemerkungen“, *AMZ* 9 (1806/07) Sp. 805.

Dirigieren heisst, die Anordnung und Leitung des Ganzen, und die Sorge für Erhaltung der Einheit während der Ausführung – mithin die Leitung aller Individuen nach einer und derselben Richtung; und die Entscheidung für den Augenblick über jede etwa entstehende Ungewissheit übernehmen.

Ähnlich wie Arnold charakterisiert Weber den Direktor als denjenigen, der „während der Ausführung eines Tonstückes als Repräsentant des gemeinsamen Willens anzusehen [ist]“ und gelangt anschließend zu einer Definition des Orchesters, die ausdrückt, wie eine Gesellschaft von Individuen nun zu einem einzigen Instrument geformt worden ist:⁴³

Folgen nun alle diesem Einen, so kann das ganze Chor und Orchester eben so wenig auseinander kommen, als die zwey Hände oder die zehn Finger des Klavierspielers, und der Anführer ist in Stand gesetzt, mit seinem ganzen, vollstimmigen Orchester etwa einer wankenden Solostimme ebenso leicht und so unmerkbar nachzugeben, als ein Klavierspieler, welcher eine Arie blos auf dem Flügel begleitet.

Obwohl Weber mit dem Eintreten für den Taktierstab alles für einen Dirigenten vorbereitet hat, dessen Aufgabe und Tätigkeit ganz aus dem Orchesterverband herausgelöst ist, trägt er kurz darauf völlig überraschend der offenbar überwiegenden Praxis und den alltäglichen Problemen Rechnung und diskutiert, welches Instrument für den Direktor am zweckmäßigsten sei. Auch er hält es für vorteilhaft, die Violine zur Hand zu haben, um beispielsweise einem strauchelnden Sänger einhelfen zu können. Am schicklichsten jedoch sei es, wenn der Dirigierende „auf einem etwas erhöhten Ort“ vor einem guten Fortepiano steht, denn: „Hier kann er, was die Hauptsache ist, immer [gesperrt im Orig.] die rechte Hand zum Taktieren frey haben, und zugleich die linke in der Nähe der Tasten und seines Instruments halten, um dem Sänger nöthigenfalls einen Ton anzugeben.“⁴⁴

An dieser Stelle hilft eine karikierende Schilderung Ignaz von Seyfrieds, die Gründe für die unentschiedene Zurückhaltung gegenüber einer reinen Stabdirektion zu erkennen:⁴⁵

Die neue Art zu Battiren zeigt sich noch besonders weniger vorteilhaft, je zahlreicher die zu leitenden Sängermassen sind. Beispielsweise: Welch Zwiespalt, welche Irrungen und Uebelstände ereignen sich mitunter bei festlichen Einzügen, oder Triumphmärschen, wenn das Heer der Statisten, Figuranten und Chöre aus dem tiefsten Hintergrunde einer grossen Bühne in gemessen langsamen Paradeschritt heranrückt, in der bedeutenden Ferne nur schwach das leis' ertönende Orchester vernehmen, beim blendenden Lampenschimmer kaum Conturen des manövrirenden dünnen Stäbleins gewahren, vielweniger noch dessen tele-

⁴³ Ebd. Sp. 806–807.

⁴⁴ Ebd. Sp. 808.

⁴⁵ Seyfried, „Tactirstab“, wie Anm. 34, 236.

graphische Signale unterscheiden kann; die Sängerschaaren also schwankend, unsicher und zweifelhaft eintreten, dass man füglich die Worte von Kirnbergers Canon: „Wir irren allesammt, nur Jeder irret anders!“ als den allerpassendsten Text unterlegen könnte.

Seyfried benennt hier Faktoren, die bei der ausgeklügelten Bühnentechnik heutiger Zeit mit Beleuchtungselektronik und Monitorübertragung des Dirigenten keiner Überlegung mehr bedürfen, im 19. Jahrhundert jedoch elementare Probleme beim Koordinieren der Musiker verursachten. Offensichtlich brauchte es zwei wesentliche Umstände, um dem Taktstab zum Durchbruch zu verhelfen: die allseits gute Sichtbarkeit des Dirigenten durch gute Lichtverhältnisse, verbunden mit einer zweckmäßigen Aufstellung, sowie ein Ensemble, das durch Professionalität und einen angemessenen Probenaufwand so sicher in der Ausführung war, daß das „Einhelfen“ überflüssig wurde.

Partitur

In der heutigen Vorstellung ist ein Dirigieren ohne Partiturkenntnis nicht denkbar. Ganz anders jedoch lagen die Verhältnisse im 18. Jahrhundert. Die Partitur ist die einzige Aufzeichnungsform, in der das Werk in seiner Gesamtheit überschaubar ist. Eine Partitur war aber nicht unbedingt nötig, um ein Werk aufzuführen. Orchesterwerke erschienen in Form von Stimmendruckten, denn für die klangliche Realisierung war dies zunächst ausreichend. Da es im 18. und frühen 19. Jahrhundert bekanntlich keinen Schutz von Urheberrechten gab, wurden Partituren nicht gedruckt, sondern nur bei Bedarf von Hand geschrieben. Musikdirektoren mußten sich die Partituren für die allermeisten Werke selbst herstellen oder herstellen lassen, denn das „Bedürfnis der Orchester (übersteigt) den Vorrath der vorhandenen gedruckten Parturen wohl zehnmahl“.⁴⁶ Von anderen Werken gab es nur die handschriftlichen Partituren, aus denen direkt die Stimmen abgeschrieben wurden oder eine weitere Partitur als Zwischenschritt kopiert wurde. In jedem Fall stellte die aufwendige Kopistenarbeit eine gewisse Hürde vor die unautorisierte Aneignung und bereitete einer florierenden Abschreibe-Industrie den Nährboden. Gleichzeitig war diese Praxis aber auch ein unversiegbare Quell für die Tradierung alter und die Produktion neuer Schreibfehler.

Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, wenn Arnold den Problemen der Partitur erstaunlich viele Seiten seiner Abhandlung widmet und wiederholt betont, daß von einer fehlerfreien Abschrift viel zum Gelingen der späteren Aufführung abhängt. Überraschend ist dabei sein Hinweis, daß die besten handschriftlichen Partituren von eben jenen Firmen angeboten werden, die das gedruckte Stimmenmaterial verkaufen. Ganz besonders hebt er das „Härtelsche

⁴⁶ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 163.

Magazin“ in Leipzig hervor, also einen Zweig des bekannten Verlags, von dem man „ohne allen Widerspruch ... die besten geschriebenen Partituren erhält“. ⁴⁷ Breitkopf & Härtel ist es auch, der zur selben Zeit die ersten gedruckten Werkausgaben von Haydn und Mozart in Partiturform auf den Markt bringt. ⁴⁸

Die Partitur war nicht nur ein wichtiges Element in der Übertragung der Rolle des herkömmlichen Kapellmeisters, der seine eigenen Kompositionen aufführt, auf den Musikdirektor neuer Art, der fremde Kompositionen einstudiert. Für den Leiter der Kapelle selbst bedeutete die Partitur einen immensen Informationsvorsprung gegenüber den Musikern, die jeweils nur eine Stimme vor Augen hatten. Damit war sie ein Signum seines Führungsanspruchs und zugleich ein Machtmittel. Schon in der auffälligen Inszenierung der Motetten-Partitur auf Weigels Stich von 1720 ist dieser Aspekt unübersehbar. Wer die Partitur hatte, verfügte nicht nur über die Musik, sondern hatte auch alle Aktionen der beteiligten Musiker unter Kontrolle und damit buchstäblich in der Hand. Der oben zitierte Bericht Forkels über eine Oratorien-Aufführung in Wien 1788 unter Mozarts Leitung erwähnt nicht nur, daß Mozart „tactirt“ habe, sondern sagt im gleichen Atemzug, daß er im Besitz der Partitur gewesen sei. Ignaz Umlauff am Flügel hatte wohl ebenfalls eine solche, aber entscheidend war, daß das Taktieren in Verbindung mit der Partitur den Führungsanspruch im Ensemble legitimierte.

Freilich darf nicht außer Acht gelassen werden, daß gerade in einer Zeit, in der Partituren nicht jederzeit zur Verfügung standen, außerordentliche musikalische Gedächtnisleistungen anzutreffen waren. Ein glänzendes Beispiel hierfür ist der Geiger Franz Clement, der Beethovens Violinkonzert 1806 uraufführte (und es dabei fast vom Blatt spielen mußte). Er war bis 1813 Orchesterdirektor am Theater an der Wien und für sein phänomenales musikalisches Gedächtnis berühmt. Louis Spohr konnte dies anlässlich einer Aufführung seines Oratoriums *Das jüngste Gericht* in Wien zum Jahreswechsel 1812/13 mit 300 Mitwirkenden selbst feststellen. Er schrieb darüber: „Ich begeisterte mich von neuem für meine Schöpfung und mit mir auch viele der mitwirkenden Musiker, unter ihnen besonders der Orchesterdirektor des Theaters an der Wien, Herr Clement. Dieser hatte sich in das Werk so hineingehört, daß er mir am folgenden Tage nach der Aufführung mehrere große Nummern Note für Note mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren auf dem Piano vorspielen konnte, ohne je die Partitur gesehen zu haben.“ ⁴⁹ Laut Spohr kursierte in Wien sogar das Gerücht, Clement habe nach mehrmaligem Hören von Haydns Schöpfung mit Hilfe eines Textbuches einen vollständigen Klavierauszug des Werkes hergestellt. Clement wäre damit das sicher nicht alltägliche Beispiel eines Orchesterleiters, der mit der Partitur im Kopf arbeitete.

⁴⁷ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 160.

⁴⁸ Ab 1798 erschienen die „Œuvres complètes von W. A. Mozart“, ab 1800 eine Werkausgabe von Joseph Haydn.

⁴⁹ Spohr, *Lebenserinnerungen*, wie. Anm. 40, Teil I, 157.

Dirigent und Orchestermusiker

In der Weise, wie sich die Rolle des Orchesterleiters zum dirigierenden Interpreten hin verlagerte, änderte sich zwangsläufig auch das Verhältnis zu den einzelnen Orchestermitgliedern. Dies äußert sich symptomatisch in Arnolds Forderung, nicht nur den zeitlichen Ablauf einer Komposition zu regeln, sondern auch den Ausdruck der Ausführenden zu vereinheitlichen.

Im Falle einfachen Taktierens ist es selbstverständlich, daß dem jeweiligen Orchestermitglied größerer Spielraum für die Gestaltung des musikalischen Ausdrucks zugemessen ist, ja, sie wird von ihm sogar erwartet. Dies kommt besonders in Verzierungen zur Geltung, die, wie verschiedene Quellen berichten, im Orchesterspiel nicht ungewöhnlich waren und auch dann angebracht wurden, wenn es sich nicht um eine solistische Partie handelte.⁵⁰

Ein Taktstockdirigent des 19. Jahrhunderts kann sich damit natürlich nicht mehr anfreunden. Eine Episode aus den Memoiren von Hector Berlioz veranschaulicht den Konflikt auf drastische Weise. Berlioz studierte und dirigierte ca. 1842 mit dem Orchester in Dresden eine Aufführung seiner „Symphonie fantastique“ und berichtet darüber:⁵¹

Der erste Oboist hat einen schönen Ton, aber eine altmodische Spielweise und eine Manie, *Triller* und *Mordente* anzubringen, die mich – ich gebe es zu – tief beleidigt hat. Er erlaubte sich besonders abscheuliche Verzierungen im Solo am Anfang der „Szene auf dem Lande“. In der zweiten Probe drückte ich ihm sehr lebhaft meinen Abscheu gegen seine melodischen Niedlichkeiten aus; er unterließ sie boshafterweise in den nächsten Proben, aber es war nur eine Hinterlist, und am Tage des Konzerts, überzeugt, daß ich nicht das Orchester anhalten und ihn vor dem Hof und dem Publikum persönlich zur Rede stellen würde, begann der perfide Oboist seine kleinen Niederträchtigkeiten aufs neue und sah mich dabei so spöttisch an, daß ich vor Entrüstung und Wut fast hintenüber gefallen wäre.

Alte Orchesterpraxis und neue Orchesterleitung prallen in dieser Geschichte unversöhnlich aufeinander, die das gewandelte Rollenverständnis zwischen Musikern und Dirigent lebendig illustriert.

⁵⁰ John Spitzer/Neal Zaslaw, „Improvised ornamentation in eighteenth-century orchestras“, *JAMS* 39 (1986) 524–577.

⁵¹ Modifizierte Übersetzung nach: Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. v. Wolf Rosenberg, München 1979, 282. Der Originaltext lautet: „Le premier hautbois a un beau son, mais un vieux style, et une manie de faire des *trilles* et des *mordants*, qui m'a, je l'avoue, profondément outragé. Il s'en permettait surtout d'affreux dans le solo du commencement de la *Scène aux champs*. J'exprimai très vivement, à la seconde répétition, mon horreur pour ces gentillesse mélodiques; il s'en abstint malicieusement aux répétitions suivantes, mais ce n'était qu'un guetapens; et le jour du concert, le perfide hautbois, bien sûr que je n'irais pas arrêter l'orchestre et l'interpeller, lui personnellement, devant la cour et le public, recommença ses petites vilénies en me regardant d'un air narquois qui faillit me faire tomber à la renverse d'indignation et de fureur.“ (Hector Berlioz, *Mémoires*, Edition présentée et annotée par Pierre Citron, o.O. 1991, 358).

Nicht anders als Berlioz und ähnlich wie Gottfried Weber war sich Arnold im Jahr 1806 der Probleme des neuen Leitungsideals nur allzu sehr bewußt. Nur vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, daß nach mehr als 130 Seiten, die zu lesen sind, als ginge es hier nur um den Musikdirektor als Taktstockdirigenten, völlig überraschend ein Abschnitt folgt, der davon handelt „welches Instrument für einen Musikdirektor, und zur Direktion am besten geeignet sey?“⁵² Arnolds Entscheidung fällt eindeutig zu Gunsten der Violine, denn „so ein Flügeldirektor kann mit seinem isolierten Instrumente sich bey den übrigen Musikern nur wenig Achtung erwerben, und wird immer nur als ein Fremdling unter ihnen sitzen, der an der gelingenden oder mißlingenden Darstellung des musikalischen Kunstwerks unschuldig ist, und so wenig zur Direktion des Ganzen beytragen kann, als der rückwärts auf der Orgel reitende Organist bey einer Kirchenmusik.“⁵³

„Der angehende Musikdirektor“ steht in diesem Punkt für jene Zeit des Übergangs kurz nach 1800, in der der Violinbogen und das leitende Tasteninstrument erst allmählich vom Taktstock abgelöst werden.

Arnolds Ausgangspunkt war die Funktion des Musikdirektors als Vermittler zwischen Komponist, Orchester und Publikum. Im 19. Jahrhundert ergab sich häufig die Konstellation, daß ein Komponist in die Rolle des Dirigenten seiner eigenen Werke schlüpfte. Wie diese Doppelfunktion selbst bei berühmten Exponenten des komponierenden und gleichzeitig des dirigentischen Handwerks kritische Momente aufkommen ließ, belegt der Bericht über ein Konzert in Wien aus der Saison 1875/76, in dem Richard Wagner als Gast seinen „Lohengrin“ dirigierte. Joseph Sulzer, Cellist der Wiener Philharmoniker, erlebte die Situation als Mitglied des Orchesters folgendermaßen:⁵⁴

Wagner handhabte den Dirigentenstab keineswegs wie ein Berufsdirigent. Stellenweise dirigierte der Meister überaus präzise und rhythmisch, dann wieder in Momenten der Ermüdung oder Gedankeneinspinnung nonchalant oder – gar nicht, und es wäre hierdurch manchmal eine heillose Verwirrung entstanden, wenn nicht ein *deus ex machina* in der Gestalt Hans Richters in solchen Momenten rettend eingegriffen hätte. Richter hatte nämlich, diese Kalamität voraussehend, zu Ehren des Meisters das Amt des Paukisten übernommen und dirigierte von seinem Platze aus mit dem Paukenschlägel, ohne daß es Wagner gewahr wurde.

Schenkt man diesem Bericht Glauben, dann sind es Momente schöpferischer Reflexion („Gedankeneinspinnung“), die Wagner in einen Konflikt zu seiner Aufgabe als Orchesterleiter bringen. Es ist der Berufsdirigent Hans Richter, ein „Musikdirektor“ ganz im Sinn von Arnolds Schrift, der die Aufführung

⁵² Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 137 ff.

⁵³ Arnold, *Musikdirektor*, wie Anm. 1, 139–140.

⁵⁴ Joseph Sulzer, *Ernstes und Heiteres aus den Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers*, Wien und Leipzig 1910, 27.

vom Platz des Paukisten aus rettet. Die Geschichte belegt auf eindrückliche Weise, warum sich Komponieren und Dirigieren aus innerer Notwendigkeit voneinander trennen mußten. Der „angehende Musikdirektor“ von 1806 erweist sich in der historischen Rückschau als Prototyp der neuen Figur des reproduzierenden und interpretierenden Dirigenten, von der das heutige Musikleben in so hohem Maß bestimmt wird.