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: Berlioz als Dirigent

Autor: Holoman, D. Kern

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868931

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: 12.07.2025

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

BERLIOZ ALS DIRIGENT*

von D. Kern Holoman

Am 3. Februar 1843 tauschten Berlioz und Mendelssohn, der gefeierte Kapellmeister des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, anläßlich der Generalprobe für Berlioz' Konzert, das am folgenden Tag stattfinden sollte, ihre Taktstöcke aus: das mit weißem Leder überzogene „Fischbeinstöckchen" von Mendelssohn und Berlioz' etwas furchterregender „Lindenknüppel". Fanny Hensel schildert diese Begebenheit in ihrem Tagebuch so:

> Zu gleicher Zeit mit uns war Berlioz in Leipzig, der mit seiner bizarren Art viel Anstoß bei den Leipzigern erregte; Felix hatte viel zu begütigen und zu vertuschen. Zum Schluß bot Berlioz ihm einen Tausch ihrer Taktstöcke an, „wie die alten Krieger ihre Rüstungen tauschten – und als Letzterer ihm sein nettes leichtes mit weißem Leder überzogenes Fischbeinstöckchen schickte, sandte er ihm einen unbehauenen, mit der Rinde versehenen, ungeheuren Lindenknüppel, mit einem offenen Schreiben, das anfing: „Le mien est großier, le tien est simple". Ein Freund, dem Berlioz dies zur Besorgung übergeben und der es übersetzt hatte: „Ich bin grob und Du bist simpel", war in tödtlicher Verlegenheit, wie er diese vermeintliche Beleidigung Felix verheimlichen solle.[1]

Berlioz' vollständige Widmung lautete folgendermaßen:

> Au chef Mendelssohn!
> Grand chef! nous nous sommes promis d'échanger nos Tomawecks! voici le mien, il est grossier; le tien est simple! Les Squaws seules et les visages pâles aiment les armes ornées. Sois mon frère, et quand le grand esprit nous aura envoyés chasser dans le pays des âmes, que nos guerriers suspendent nos Tomawecks unis à la porte du conseil.[2]

Dieser Taktstock-Tausch ist ein Symbol dafür, daß Berlioz als Orchesterdirigent zum Meister geworden war, und dies nicht nur im Hinblick auf seine eigenen Werke, sondern mehr und mehr auch auf diejenigen anderer großer Komponisten.

* Dieser Artikel ist die revidierte deutschsprachige Fassung eines Vortrages, den ich erstmals 1985 am Smith College gehalten und später in mein Buch *Berlioz* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989, besonders Kap. 9, pp. 350–353) integriert habe.

1 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, zweite durchgesehene Auflage, Bd. 2, Berlin 1880, 210.

2 „Dem Häuptling Mendelssohn. Großer Häuptling! Wir haben uns versprochen, unsere Tomahawks auszutauschen; hier der meine! Er ist derb, Deiner schmal; nur Squaws und Bleichgesichter lieben verzierte Waffen. Sei mein Bruder! Und wenn der große Geist uns zu den Jagdgründen im Lande der Seelen berufen wird, sollen die Krieger unsere Tomahawks vereint an der Pforte des Rates aufhängen." Übersetzung nach Hector Berlioz, *Lebenserinnerungen*. Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Dr. Hans Scholz, München 1914, 301.

Um die Mitte des Jahrhunderts fand in Paris die besondere Vorstellung vom Dirigenten-Virtuosen und die Entwicklung einer Theorie seines Handwerks großes Interesse,[3] und es herrschte ein hoher Standard in der Beurteilung orchestraler Aufführungspraxis. Berlioz konnte sich rühmen, an allen Stadien dieser Entwicklung teilgenommen zu haben – und dies vor allem durch die Dialektik, die sich aus seinem eigenen Zugang und aus demjenigen der herrschenden musikalischen Tradition ergab.

Die Entwicklung zum professionellen Dirigenten war natürlich kein ausschließlich Pariserisches Phänomen, aber die Leistungen der Pariser Dirigenten hatten ihre Auswirkungen auf das Dirigieren von Mendelssohn, Wagner und Liszt, den vielleicht „berliozhaftesten" aller Dirigenten.

Die Arbeit eines Dirigenten ist vielleicht die am schwierigsten zu dokumentierende aufführungspraktische Kunst. Viel von Berlioz' unverwechselbar persönlichem Dirigieren muß sich jenseits öffentlicher Beobachtung in den Proben abgespielt haben. Orchestermusiker stehen nicht gerade in dem Ruf, schriftliche Zeugnisse über ihre Dirigenten hinterlassen zu haben, und auch die Tagespresse war in jenen Tagen nicht sonderlich daran interessiert zu beschreiben, was genau ein Dirigent tat. Trotz dieser dürftigen Quellenlage wäre es aber ein Fehler, alle Nachforschungen zu unterlassen. Denn schließlich gab es in Berlioz' Leben lange Jahre, in denen er sich weit mehr dem Veranstalten und Dirigieren von Konzerten als dem Komponieren widmete.

Die Entstehung des Dirigenten-Berufes entsprach dem Bedürfnis nach einer Autorität an der Spitze einer großen Formation von Instrumentalisten. Damit, daß es in Europa nirgendwo mehr die Notwendigkeit für Continuo-Instrumente gab, entfiel die für diese Konfiguration unverzichtbare Spannkraft zwischen dem Leiter des Continuo und dem Konzertmeister. Ohnehin erfreute sich das Dirigieren vom Tasteninstrument aus in Paris keines hohen Ansehens. Der *chef d'orchestre-violiniste* wurde demgegenüber zu einer traditionellen Einrichtung, die die Szene bis in die 1890er Jahre beherrschte. Andererseits hatte das Dirigieren aus einer mit Stichnoten versehenen Violinstimme – natürlich verbunden mit dem Anspruch, dabei auch noch den größten Teil des Notentextes zu bewältigen – seine offensichtlichen Grenzen, und darüber hinaus waren solche Stimmen nur noch für ein in stetem Abnehmen befindliches Repertoire nutzbar. An der Oper sah es noch schlimmer aus: Hier ließen sich Orchester, Chor und Solisten nur durch hörbares Schlagen auf ein Notenpult oder Stampfen auf den Fußboden zusammenhalten. Noch 1845 konnte Antoine Elwart Adolphe Dumas voller Begeisterung darüber berichten, daß der Frankfurter Kapellmeister Guhr „mit einem kleinen Stab dirigiert, aber nie auf das Notenpult schlägt – so perfekt ist sein Ensemble."[4]

[3] Berlioz's Werk zu diesem Thema: *Le Chef d'orchestre: théorie de son art* [1855].

[4] Antoine Elwart, „Cinquième lettre, à M. Adolphe Dumas (Cologne, 18 août 1845)", in: *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique*, Paris 1860, 369.

Es gab auch vor Habeneck und Berlioz schon hier und da einen modernen Dirigier-Stil, aber in Paris war wenig davon zu sehen. Anderswo in Europa benutzte Louis Spohr sein „Taktirstäbchen“[5], nachdem er zunächst den Geigenbogen und dann eine Papierrolle als Dirigier-Werkzeug verwendet hatte. Von Johann Friedrich Reichardt ist ähnliches bekannt. Carl Maria von Weber dirigierte seine Opern, wie man auf Grund einer bekannten Litographie sehen kann, mit etwas, was gleichfalls wie eine Papierrolle aussieht. Der halb wahnsinnige Gaspare Spontini „dirigierte“, so gut es ging, mit einem Feldmarschalls-Stab aus edlem Ebenholz und Elfenbein, den er in der Mitte hielt. Schon 1817 hatte Spohr das Dirigieren mit einem Stab als französischen Stil beschrieben – „auf französische Weise mit dem Stäbchen“ -, wobei er wahrscheinlich seine Erinnerung an die französische Art des Dirigierens mit dem Geigenbogen mit derjenigen vermischte, mit dem *bâton de mesure* hörbare Schläge auszuführen.

In Paris gab es eine ständige Kontroverse über die Verdienste des *chef d'orchestre-compositeur* auf der einen und des *chef d'orchestre-violiniste* auf der anderen Seite. Aber dem Dirigieren mit dem Taktstock gehörte die Zukunft, und es waren die frühen Stab-Dirigenten, die die Notwendigkeit erkannt hatten, daß man die Funktion des Dirigierens und diejenige des Instrumentalspiels voneinander trennen müsse.

Berlioz hatte es zu Beginn damit nicht einfach. Am 27. November 1827, am Tag der Heiligen Caecilie, dirigierte er seine 1824 komponierte *Messe solenelle* in St. Eustache. Die Aufführung gelang passabel, aber Berlioz empfand das Dirigieren als schwierig und belastend. Beim „Et resurrexit“ bekam er beim Einsatz der Blechbläser solches Herzrasen, daß er unterbrechen mußte, um sich wieder zu beruhigen.

Unmittelbar nach dieser unglücklichen Erfahrung machte er die musikalische Entdeckung seines Lebens: die Symphonien von Beethoven, gespielt von einem neuen, exzellenten Orchester. Dabei handelte es sich um die *Societé des Concerts du Conservatoire,* 1828 gegründet und seither geleitet von François Habeneck, einem Meister, wie er im Buche steht. Und so war es Habeneck, dem er die Leitung seiner Konzerte von 1829, 1830 und 1832 überließ: die Uraufführung der *Symphonie fantastique,* ihre Fortsetzung *Le retour à la vie,* das *Requiem*(Dezember 1832) und *Benvenuto Cellini* (September 1838). Aber es gab Probleme, die sich u.a. darin äußerten, daß sich bei der Aufführung des „Tuba mirum“ in dem Moment, zu dem es am dringlichsten eines deutlich das Tempo schlagenden Dirigenten bedurft hätte, nach den *Mémoires* folgendes ereignete: „Habeneck [senkt] seinen Stab, zieht ruhig seine Tabaksdose und schickt sich an zu schnupfen.“[6]

[5] *Louis Spohr's Selbstbiographie, Zweiter Band,* Cassel und Göttingen 1861, 87.
[6] *Lebenserinnerunge,* op. cit., 227.

Angesichts der Schwierigkeiten mit Habeneck wandte Berlioz sich an seinen Freund Narcisse Girard, den designierten Nachfolger Habenecks bei der *Societé des Concerts*; und so war es Girard, der zwischen 1832 und 1835, dem Jahr der Uraufführung von *Harold en Italie*, die meisten Berlioz-Konzerte leitete. Aber auch zwischen Berlioz und Girard gab es bald Streit. In den *Mémoirs* gibt Berlioz dafür künstlerische Divergenzen an:

> Als ich ihn [...] bei der vierten Aufführung des Harold einen schweren Fehler machen sah, am Schluß der Serenade, wo die eine Hälfte des Orchesters nicht weiter kann, wenn man das Tempo der andern nicht genau ums doppelte verlangsamt, weil jeder Takt der ersten einem halben Takt der zweiten Hälfte entspricht; und als ich schließlich einsah, daß er unfähig war, das Orchester am Ende des ersten Allegro mitzureißen, so entschloß ich mich, künftig selbst zu dirigieren und mich niemandem mehr anzuvertrauen, um meine Absichten den Mitwirkenden mitzuteilen.[7]

Berlioz dirigierte sein Konzert vom 13. Dezember 1835 selbst, und von da an stand er regelmäßig auf dem Podium. Wie der Komponist, der einen Text schreibt, weil er seinen idealen Librettisten nicht finden kann und erst dann entdeckt, daß er selbst dieser ideale Librettist ist, so erkannte Berlioz schnell die offensichtlichen Verbindungen zwischen gutem Dirigieren und gutem Komponieren. Erst jetzt begann er Sätze wie diese zu schreiben: „Arme Komponisten! Lernt es, euch aufzuführen und gut aufzuführen! (mit und ohne Kalauer); denn euer gefährlichster Interpret ist der Dirigent, vergeßt das nicht."[8]

Der Gedanke an den Schaden, den die Musik durch schlechte Dirigenten nimmt, durchzieht Berlioz' gesamtes Schrifttum. In den *Mémoires* heißt es: „Wir beklagen oft die Seltenheit guter Sänger; die guten Orchester sind noch viel seltener, und ihre Wichtigkeit ist, in einer Menge von Fällen, für die Komponisten viel größer und furchtbarer."[9] Seine Schrift über das Dirigieren beginnt er mit ähnlichen Gedanken.

In den späteren dreißiger Jahren begann Berlioz mehr und mehr, seine neue Tätigkeit zu beherrschen – er dirigierte sieben Konzerte mit eigener Musik. Daß er dabei ebenso gewissenhaft wie skrupulös zu Werke ging – dies bezog sich auch auf die von ihm übernommenen Aufgaben im Rahmen des Managements und der Produktion – überrascht nicht. Eindrucksvoll ist vielmehr der weitsichtige und integrative Blick, den er im Hinblick auf musikalische Führung zu entwickeln begann. Beispiele hierfür sind das Einführen von Proben mit

[7] *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris o.J., 48, *Lebenserinnerungen*, op. cit., 220.

[8] *Lebenserinnerungen*, op. cit., 241. *Mémoires*, op. cit., 331. „Pauvres compositeurs! Sachez vous conduire, et vous bien conduire! [...] Car le plus dangereux de vos interprètes, c'est le chef d'orchestre, ne l'oubliez pas".

[9] „Nous nous plaignons souvent de la rareté des bons chanteurs: les bon directeurs d'orchestre sont plus rares encore, et leur importance, dans une foule de cas, est bien autrement grande et redoubtable pour les compositeurs".

getrennten Instrumentengruppen, die Herstellung von fehlerfreien Orchesterstimmen, die Ausweitung des Repertoires und seine Reflexionen über Orchesterinstrumente, wie sie in seiner Schrift *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, die seit November 1841 in regelmäßigen Folgen in der *Revue et gazette musicale* erschien, greifbar werden. Anders als Habeneck war Berlioz ein Kind des neuen Jahrhunderts, und in diesem Sinne waren ihm das neue Orchester, das neue Repertoire und vor allem auch die Anforderungen des neuen Berufes eine Selbstverständlichkeit. Da er, soweit mir bekannt ist, die Errungenschaften von Spohr, Weber und der anderen Kapellmeister nur vom Hörensagen kannte, war er darauf angewiesen, die Ansätze für ein erfolgreiches Dirigieren selbst auszuarbeiten.

Nur im Hinblick auf das Dirigieren – und nicht, wie ich meine, bezüglich des Komponierens – war die Tatsache, daß Berlioz kein Instrumentalvirtuose war, ein Merkmal, das ihn von der Konkurrenz unterschied – und dies zum Besten der Sache. Die meisten der hier genannten Dirigenten waren als virtuose Spieler eines Streichinstruments zu Ruhm gelangt, bevor sie ihre Dirigentenlaufbahn begannen, und so stammten sie alle aus der Konzertmeister-Schule des Dirigierens. Berlioz scheint nicht der Meinung gewesen zu sein, daß eine derartige Herkunft als Voraussetzung für das Dirigieren zu betrachten sei. Tatsächlich tendierte seine eigene Einschätzung des Berufes dahin, daß für ihn eine gewisse Distanz zur Plage tagtäglicher Lärmentfaltung nützlich sei, verschaffe sie ihm doch freien Raum für effiziente Organisation, Verwaltung und Führung, ganz zu schweigen vom ernsthaftem Partiturstudium

Die Aufführungen von *Roméo et Juliette* im Jahre 1839 bedeuteten seine bis zu diesem Zeitpunkt größte Herausforderung als Dirigent, und ihr enormer Erfolg kennzeichnet seinen Fortschritt auf dem Weg von den ersten zögernden Schritten auf das Dirigieren zu bis hin zu einer lebenslangen Meisterschaft und Passion für diesen Beruf. Charles Hallé war bei Proben zu *Roméo et Juliette* anwesend, und er bewunderte Berlioz' gebieterische Kontrolle, die er während der langdauernden Entstehungszeit des Werkes über das Orchester ausübte, eine Kontrolle, von der er sagte, daß sie „zu einer glänzenden Aufführung führte, die das Publikum zu Begeisterungsstürmen hinriß."[10] Von diesem Zeitpunkt an wurde Berlioz nicht nur für sein Komponieren, sondern gleichermaßen auch für sein Dirigieren bewundert, im übrigen auch nachgeahmt und gelegentlich ausgelacht.

Berlioz' Erfolg als Dirigent wuchs in den 1840er Jahren mit den Auslands-Tourneen und erreichte 1852 einen Höhepunkt mit den sechs Londoner Konzerten, wo er im Rahmen der New Philharmonic Society dem englischen Publikum in zwei Aufführungen Beethovens Neunte Symponie nahebrachte. Während dieser Tourneen lernte er die neue Herausforderungen zu meistern, die mit dem Phänomen des reisenden Dirigenten verbunden waren: So hatte

[10] *Life and letters of Charles Hallé*, ed. C.E. and M. Hallé, London 1986, 68

er von den schwierigen Werken Notenmaterial in doppelter Ausführung bei sich, so daß diese gleichzeitig in der einen Stadt aufgeführt und in der anderen geprobt werden konnten. Außerdem überwachte er – häufig *en route* – die Herstellung elegant gedruckter und mit Lithographien versehener Stimmen seiner Werke und benutzte sie sogleich für die Aufführungen.[11] Mit Aufmerksamkeit und Bewunderung beobachtete er den Arbeitsstil vieler seiner Zeitgenossen – u.a. denjenigen von Felix Mendelssohn, Otto Nicolai, Peter Joseph von Lindpaintner und Karl Gottlieb Reissiger –, und sein Dirigieren wurde gleichermaßen von einer neuen Generation europäischer Dirigenten bewundert – so u.a. von Adolphe Samuel, François Seghers und François George-Hainl. Im übrigen hatten fast alle Pariser Dirigenten der Generation nach Habeneck unter Berlioz' Stabführung gespielt, die meisten von ihnen mehrmals. Seit den 1840er Jahren empfand er das Dirigieren als eine allumfassende Disziplin, die seiner Meinung nach letztlich dem Ziel diente, das gesamte Musikleben zu veredeln (was zweifellos etwas zu idealistisch gedacht war ...).

Den Gipfel seiner Dirigenten-Karriere hatte Berlioz im Jahre 1846 erreicht, als man ihm in Wien die Nachfolge des Hofkapellmeisters Joseph Weigl und als Alternative den weniger zeitaufwendigen Posten Donizettis anbot. Bei dieser Gelegenheit wurde ihm klar, daß es ihn definitiv zurück zum intellektuellen und kulturellen Leben von Paris zog. Und so war es Paris, wo er fortfuhr, seine Tätigkeit als Dirigent, als Komponist und Kolumnist auszuüben, und dies zugunsten einer großen Zahl sinnvoller Projekte, wie der Planung eines Lyrischen Theaters und adäquater Konzertsäle sowie der Unterstützung von Innovationen des französischen Instrumentenbaus. Der markanteste dieser Pläne betraf das Erarbeiten internationaler Richtlinien für eine einheitliche Orchesterstimmung.

Es waren seine beiden Spielzeiten in den Jahren 1850 und 1851 mit der *Societé Philharmonique*, in denen sich Berlioz als Dirigent dem französischen Publikum am profiliertesten zeigte, wobei er in diesen Konzerten auch das interessanteste Repertoire dirigierte. Im übrigen hatte der Durchfall von *La Damnation de Faust* 1846 dazu geführt, daß er seitdem keine Konzerte mehr auf eigenes finanzielles Risiko leitete. Mit der Aufführung von *L'Enfance du Christ* im Dezember 1854 zog er sich als aktiv tätiger Dirigent mehr oder weniger zurück. Spätere Dirigate beschränkten sich auf seine alljährlich stattfindenden Konzerte in Baden-Baden, die er 1963 mit *Béatrice et Bénédict* beendete.

Für die Forschung über Berlioz als Dirigenten gibt es vier relevante Quellenkreise: erstens einige ikonographische Zeugnisse, zweitens Berichte von Zeitzeugen, drittens Einsichten, die sich aus den Partituren und Stimmen des Komponisten Berlioz gewinnen lassen und viertens die Ausführungen über Dirigenten und Dirigieren in seinem Lehrwerk über das Dirigieren, in den

[11] Dies trifft z.B. für *La Fuite en Égypte* von 1854 zu.

Briefen und den *Mémoires*. Ich möchte hier nicht jedes Detail dieses Spektrums dokumentieren, obgleich es z.B. relevant wäre, die ikonographischen Quellen auf ihre Aussagekraft im Hinblick auf die Technik des Dirigierens zu befragen.[12] Statt dessen möchte ich versuchen, die einzelnen Tatbestände miteinander in Beziehung zu setzen, um so zu zeigen, wie Berlioz dazu beitrug, das Essentielle des Dirigentenberufes zu entwickeln und zu fördern.

Sieben – vielleicht sogar acht[13] – Bilder zeigen Berlioz entweder beim Dirigieren oder einen Taktstock in der Hand haltend. Die wahrscheinlich früheste Darstellung ist eine Lithographie von I. Formentin.[14] (siehe folgende Seite)

Die Auszeichnung an seinem Rockaufschlag stammt von der *Legion d'Honneur*; daraus läßt sich folgern, daß dieses – offensichtlich von Laienhand gestaltete – Portrait wohl aus der Zeit von *Roméo et Juliette* um 1839 stammt. Das größte Interesse beansprucht der Stab – ein rohes, ziemlich knorriges Stück Holz.

Der Stich aus der *Illustration* vom 25. Januar 1845 gibt ein *Concert donné par M Berlioz dans la salle du Cirque Olympique, aux Champs-Élysées* wieder. Dies Konzert fand am 19. Januar 1845 als erstes von insgesamt vier Konzerten in einer Arena statt, die von Franconi für sommerliche Pferde-Belustigungen errichtet worden war. Diese Konzerte zählten um die 350 Mitwirkende. Berlioz steht vor einem Musikpult, benutzt einen Taktstock und hat einen Assistenten. Man beachte den Zuhörer in arabischer Kleidung: das nächste anstehende Konzert war Musik gewidmet, die östliche Assoziationen hervorrufen sollte, u.a. durch Félicien Davids *Le Désert*.

Ein Stich des berühmten Karikaturisten Grandville von 1846 ist mit „Artillerie-Konzert" betitelt und mit dem Kommentar versehen: „Zum Glück ist der Saal solide, er hält stand". Berlioz steht im Zentrum der Ausführenden auf einem Podium, und ein Assistent leitet den Chor. Der Raum sieht eher nach einem Konzertsaal als nach einem Theater aus; 1845 und 1846 war Berlioz häufig außerhalb von Paris unterwegs, und die Konzerte von 1845 fanden alle im Cirque Olympique statt. Wahrscheinlich amalgamiert der Künstler hier verschiedene Aufführungen miteinander. Das Blatt könnte eine karkierende Fassung des Stichs in der *Illustration* sein.

[12] Elliott W. Galkin, „Hector Berlioz, chef d'orchestre," *Revue de musicologie* 63 (1977), 41–54.Vgl. auch Galkin, A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice (New York: Pendragon Press, 1988). Galkin zitiert die meisten Zeugnisse der Zeitgenossen, und vieles von dem, was dieser Artikel enthält, findet sich in folgenden Publikationen: Holoman, D. Kern, „The Emergence of the Orchestral Conductor in Paris in the 1830s," in *Music in Paris in the Eighteen Thirties / La Musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, ed. Peter Bloom (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1987), pp. 387–430. Ders., *Berlioz* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), besonders. 350–53.

[13] Auf einer Karikatur von Nadar, veröffentlicht im *Journal pour rire* vom 18. September 1852 scheint Berlioz gleichfalss einen Taktstock in der Hand zu haben; vgl. Holomen (1987), p. 434.

[14] Berlioz war Rechtshänder. Graveure kopierten Zeichnungen häufig direkt, so daß der Druck ein spiegelverkehrtes Bild ergab.

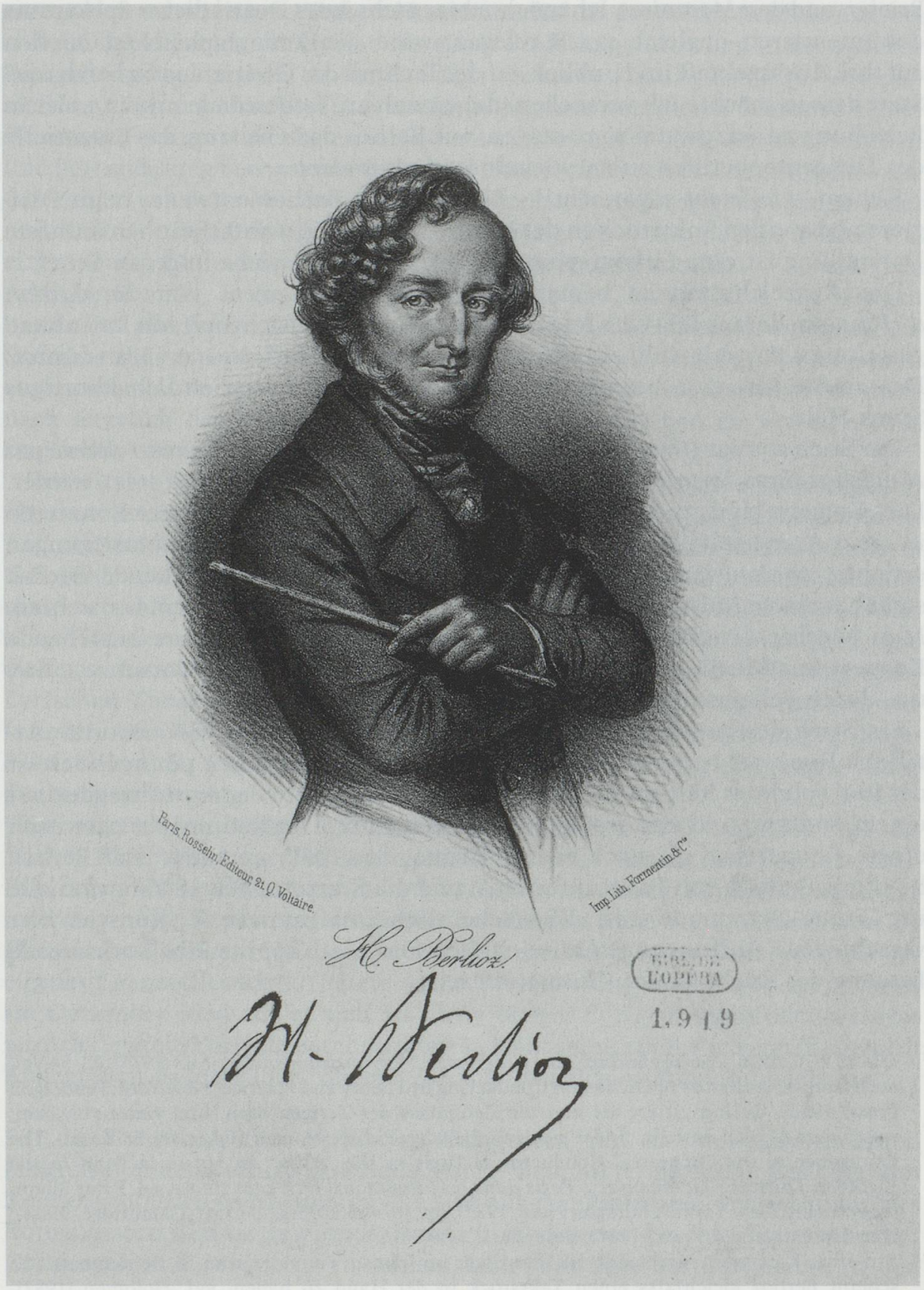

Abb. 1: Lithografie von I. Formentin: Berlioz mit Taktstock.

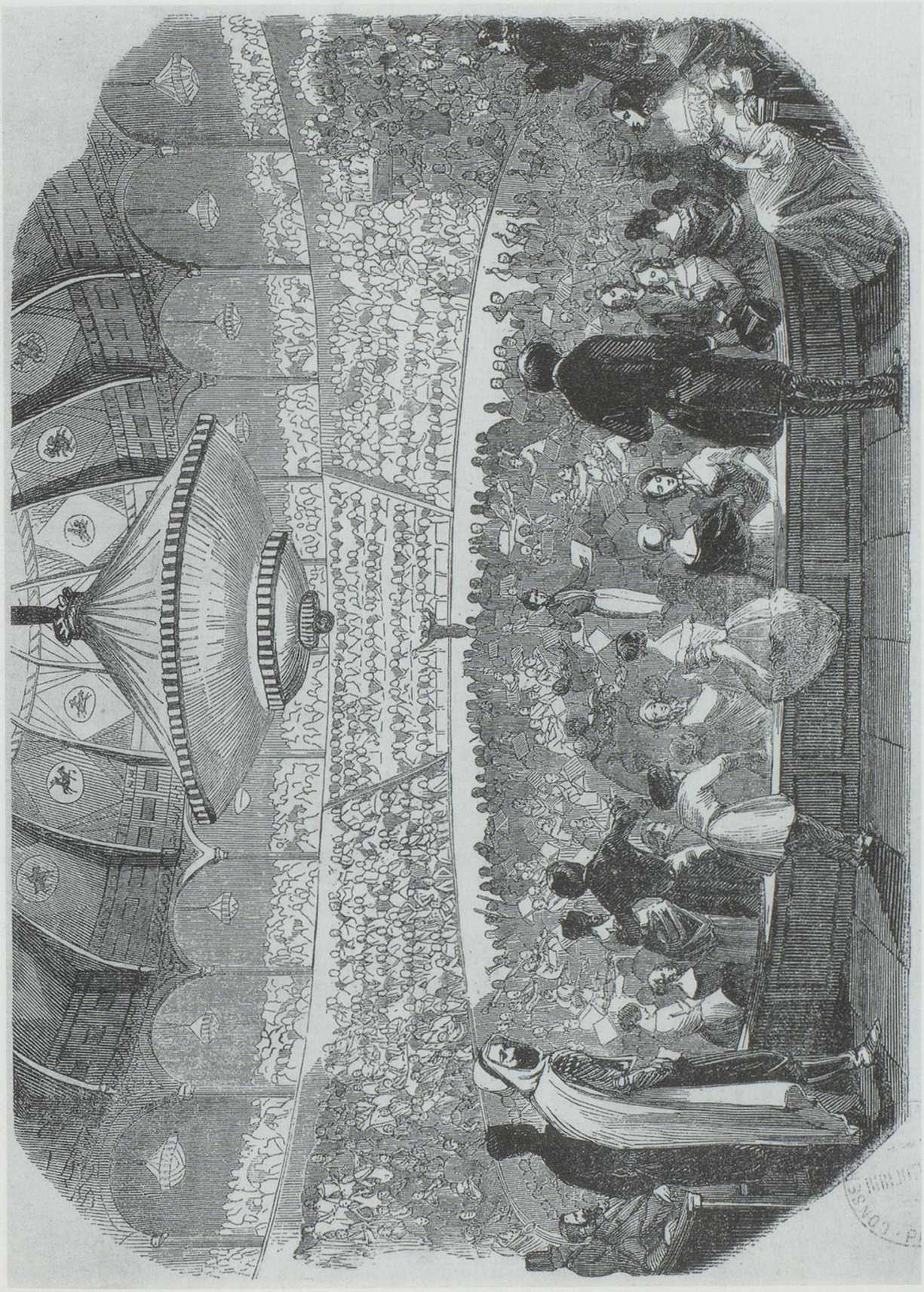

Abb. 2: Berlioz dirigiert ein Konzert in der „Salle du Cirque-Olmpique", 1845.

Abb. 3: Grandville, „Un concert de mitraille", 1846.

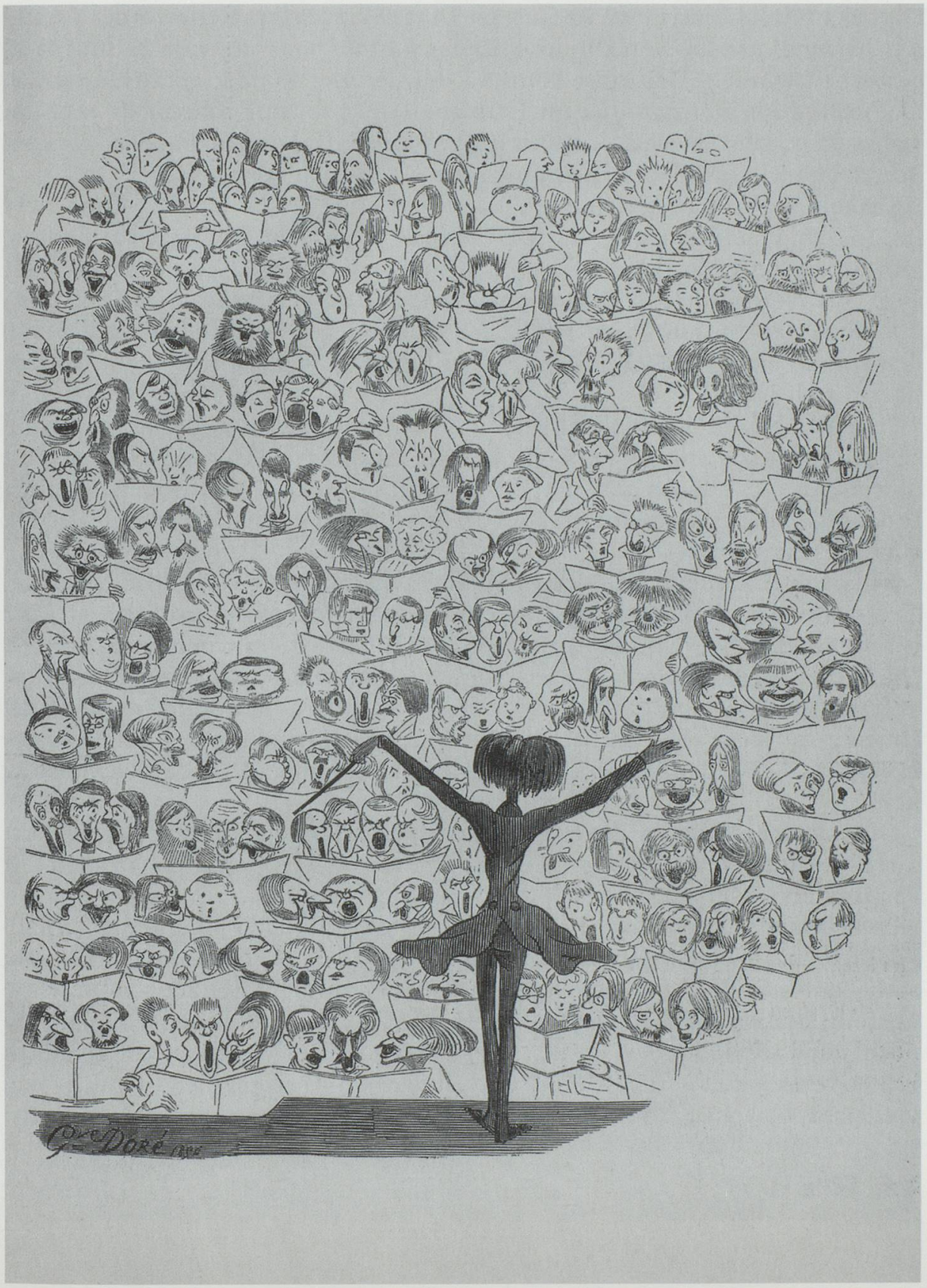

Abb. 4: Nach Gustave Doré, „Un concert de la Societé philharmonique au Jardin d'Hiver", 1850.

Die bekannteste Illustration ist Gustave Dorés Skizze eines Konzerts der *Societé Philharmonique*, das von Dumont für das *Journal pour rire* vom 27. Juni 1850 gestochen wurde.[15] Das Blatt könnte jedes der vier Konzerte karikieren, die die *Societé Philharmonique* im Frühjahr 1850 gab; mir scheint es aber am wahrscheinlichsten, daß es sich hier um ein Extrakonzert handelt, in dem Berlioz am 3. Mai 1850 sein Requiem in St. Eustache dirigierte.

Ein anonymer Künstler fertigte anläßlich einer Probe am 28. April 1854 in Dresden eine Silhouette an. Hier handelt es sich im Hinblick auf Berlioz' Dirigieren vielleicht um die interessanteste Darstellung. Ganz deutlich sieht man das Notenpult mit Kerzenleuchtern, Berlioz' Haltung, den Taktstock, die Höhe des Podiums und vor allem jenen Gegenstand zu seinen Füßen, den ich für einen Spiegel halte, der sein Bild den Spielern in seinem Rücken übermittelt hätte.

Eine Fotografie, die 1867 in Russland aufgenommen wurde, ist natürlich gestellt, aber sie zeigt, wie der Taktstock zu dieser Zeit aussah. Er scheint dicker zu sein als diejenigen, die bereits erwähnt wurden. Vielleicht hat Berlioz ihn für das Foto ausgeliehen oder ihn in Russland erworben. Beachtenswert ist auch die Hand an der Hüfte – wie im *Concert à mitraille* (vgl. Abb. 3).

Es gibt noch weitere, weniger ernsthafte Darstellungen von Berlioz mit dem Taktstock, z.B. diejenige, die Nadar in seinem *Journal pour rire* von 1852 veröffentlichte.[16] Dieses Blatt erschien im *Charivari* mit dem Kommentar: „M Berlioz wird bald ein Konzert anbieten, bei dem er den Takt mit einem Telegraphen-Mast schlägt." Gemeint sind damit Berlioz' wohlbekannte Experimente mit dem elektrischen Metronom, einer Erfindung des Belgiers Verbrugghen, die bei den Mammut-Konzerten im November 1855 zur Anwendung kam.

Die ikonographischen Zeugnisse zeigen vor allem, daß Berlioz auf eine Art dirigierte, die wir aus heutiger Sicht als konventionell beurteilen würden, mit Partitur und Taktstock und – entgegen einigen der Darstellungen – mit der rechten Hand. Er stand oft in der Mitte der ausführenden Musiker auf einem Podium, und meist wirkt er vor dem fast senkrechten Notenpult ein wenig steif. In einem Punkt stimmen die Bildquellen und die Zeitzeugen- Berichte überein: Berlioz hat die Dinge in der Hand. Seine Erscheinung ist auch heute noch – und selbst auf den Karikaturen – faszinierend. Vor allem ein Vergleich mit Habeneck läßt Berlioz elegant und eindrucksvoll erscheinen, attraktiv und vielleicht, obwohl Berlioz dies sicher bestritten hätte, ein wenig dandyhaft.

[15] Diese Fassung ist wiederum vom Graveur direkt übernommen worden, so daß der Taktstock in Berlioz' linker Hand erscheint.

[16] „Il a été aussi mince que sa baguette," sagte Judith Gautier, in: *Le Second Rang du Collier*, Paris 1903.

Abb. 5: Schattenriß eines anonymen Künstlers: Berlioz bei einer Probe mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden im Jahre 1854.

Abb. 6: Fotografie von Berlioz in Dirigentenpose, 1867.

Der Taktstock ist, wie aus der Schrift über das Dirigieren hervorgeht, etwa einen halben Meter lang. Es handelt sich um einen einfachen Gegenstand, einen „schweren Eichen-Prügel", wie Berlioz sagt, „roh behauen". Viele aus dieser Zeit erhaltene Taktstöcke – auch solche, die Berlioz geschenkt wurden – sind demgegenüber reich mit Elfenbein-, Silber- oder sonstigen Ornamenten verziert. Berlioz scheint den Taktstock von Anfang an benutzt zu haben – er erwähnt ihn bereits bei der Beschreibung seines Debuts im Jahre 1827.

Ganz offensichtlich war er auf dem Podium eine flammende Gestalt, die hin und her hüpfte, wobei jeder Bericht neben seiner „Energie" – dieses Wort fällt am häufigsten im Zusammenhang mit seinem Dirigieren – auch seine Standhaftigkeit und seinen Überblick erwähnt. Anton Seidl schreibt: „[...] bald war er hoch oben in der Luft, bald wieder unterm Pult, bald drohte er unheimlich dem großen Trommler zu, bald schmeichelte er dem Flötisten um den Bart; bald zog er die längsten Fäden aus den Violonisten, bald wieder stieß er durch die Luft auf die Contrabässe los, bis er mit einem kühnen Satz den Violoncellisten half die sehnsüchtigsten Cantilenen aus den dickbäuchigen Instrumenten herauszuholen."[17] Spontini erwähnt Berlioz anläßlich eines Konzertes, das dieser am 19. November 1843 dirigierte. Die Aufführung wäre gleich gut „mit Zeichen von einem Taktstock, der nicht weiß und um ein Fuß kürzer" gewesen wäre, schreibt er; ein solcher Stab „würde einen engeren Zirkel beschreiben, er würde weniger Raum nehmen, und folglich wäre er für Ihren Arm und ihren Körper weniger ermüdend." Dies würde seine „enorm variierenden Bewegungen sicherer, präziser und klarer machen":

> Vivat! terque quaterque vivat, vous d'abord mon très cher Berlioz. [...] et votre brave et très vaillante Armée, pour sa parfaite et admirabilissime exécution, jusques à l'extrême borne de la signification de ces mots! Oui, mais elle vous aurait emporté une aussi éclatante victoire [...] même aux signes d'un batôn de commandement non blanc et d'un pied moins long, qui, parcourant dans ses rotations moins longues et larges, moins d'espace, et fatiguant ainsi beacoup moins votre bras, votre tête, et tout votre corps, aurait parfois rendu plus sûr, plus précis, et plus clair l'équilibre des mouvements excessivement variés et la régularité en général de votre direction. Ne méprisez pas, je vous prie, cette innocente observation toute amicale, mon très cher Berlioz.[18]

[17] Anton Seidl, „Ueber das Dirigiren", in: *Bayreuther Blätter* 23 (1900) 306.

[18] Hector Berlioz, *Correspondence génerale*, hg. von P. Citron, Bd. 1–4 , Paris 1972 ff, 866: (im Weiteren abgekürzt als *CG*). „Ein drei- und vierfaches Hoch zuerst auf Sie, mein lieber Berlioz [...] und auf ihre tapfere und aufmerksame Armee für ihre perfekte und äußerst bewundernswerte Aufführung, und das im wahrsten Sinn des Wortes! Sie hätte Ihnen freilich einen ebenso eklatanten Sieg beschert, [...] wenn die Zeichen mit einem weniger weißen und um einen Fuß kürzeren Stab gegeben worden wären, der mit seinen kürzeren und engeren Kreisen weniger Raum durchmessen und so Ihren Arm, Ihren Kopf und Ihren ganzen Körper weniger ermüdet hätte und somit an manchen Stellen das Gleichgewicht der exzessiv variierten Bewegungen und die allgemeine Regelmäßigkeit Ihrer Direktion sicherer, präziser und klarer gemacht hätte. Verachten Sie, ich bitte Sie, diese unschuldige und freundschaftliche Bemerkung nicht, mein lieber Berlioz."

Abb. 7: Unbekannter Karikaturist: Berlioz dirigiert mit einem Telegraphenmast, um 1852.

Demgegenüber war seine Gestik für Rimski-Korsakow „einfach, klar und schön“,[19] und Deldevez schreibt, Berlioz sei für kleinräumige Gestik eingetreten, weil sie so schnell ausgeführt werden könne.[20] In Kleidung und Verhalten scheint er auf wohlüberlegte Weise unprätentiös gewesen zu sein – weit entfernt

[19] Andrej N. Rimski-Korsakov, *My life*, übersetzt von J.A. Toffe, New York 1948, 83.
[20] Edouard-Marie-Ernest Deldevzz, *L'art du chef d'orchestre*, Paris 1878, 83.

von Louis Antoine Julliens pompösem Podiums-Gebaren. Er beachtete das Publikum so wenig wie möglich, weil er der Meinung war, daß Verbeugungen ungerechtfertigten Applaus hervorriefen. Er wollte nicht, daß man sagte, „er verbeuge sich, um Applaus zu ernten".[21]

„Er war der vollkommenste Dirigent, der mir je vor Augen gekommen ist, einer, der absolute Herrschaft über seine Truppen ausübte, und er spielte auf ihnen wie ein Pianist auf dem Klavier", schreibt Charles Hallé.[22] Es war dieses Bild, als Dirigent auf einem Orchester zu spielen, das Berlioz so besonders faszinierte.[23] „Wie gut habe ich dirigiert", sagte Berlioz von der Aufführung von *Roméo et Juliette* 1847 in St. Petersburg. „Wie gut habe ich auf dem Orchester gespielt."[24]

Die Zeitzeugen stimmen darin überein, daß sein Schlag einfach und gleichmäßig, sein Rhythmus gut und seine Ideen immer logisch waren. Das wenige, was wir von seinen Tempi wissen, läßt vermuten, daß sie maßvoll waren. Wenn wir den Zeiten glauben wollen, die in eine Aufführungspartitur von *Roméo et Julitte* eingetragen sind (13 Minuten für die *Fête chez Capulet* und 11 Minuten für das Königin Mab-Scherzo im ersten Teil – zum Vergleich: Colin Davis braucht für das erste Stück 12 ½, für das zweite 7 ½ Minuten), dann war das Tempo dieser Aufführungen gemächlich bzw. eher langsam. Berlioz' Vorstellungen über Tempi waren flexibel aber nicht radikal. In seiner Schrift über das Dirigieren fordert er Flexibilität innerhalb eines fixen Rahmens: „Ich möchte nicht sagen, daß der Dirigent die mathematische Regelmäßigkeit eines Metronoms nachahmen soll; Musik, die auf diese Art gespielt wird, wäre von kalter Starrheit. [...] Gleichwohl ist das Metronom eine ausgezeichnete Hilfe, wenn es darum geht, das richtige Haupttempo und Tempowechsel zu ermitteln."[25]

Demgegenüber berichtet Wagner, Berlioz habe Metronomzahlen nicht beachtet, und Saint-Saëns meint, er habe sogar seine eigenen Metronomangaben ignoriert. Für einige – unter ihnen auch Wagner – waren Berlioz' Beethoven-Interpretationen nüchtern und kalt. Demgegenüber schreibt Moscheles über das Weimarer Konzert von 1852: „B.s Leitung theilte der Aufführung ein Leben mit, das Alles mit sich fortriss und es freut mich, ihn als Componist und Dirigent kennen gelernt zu haben."[26]

[21] *CG* 729.
[22] Op. cit., 64,
[23] Deldevez sagt übrigens dasselbe über Habeneck.
[24] „Comme j'ai bien conduit; comme j'ai bien joué l'orchestre". *CG*, 1106.
[25] „Je ne veux pas dire qu'il faille imiter la régularité mathématique du métronome; toute musique exécuté de la sorte serait d'une froideur glaciale.[...] Mais le métronome n'en est pas moins excellent à consulter pour connaître le premier mouvement et ses altérations principales." *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1855, 300.
[26] *Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau*, Bd. 2, Leipzig 1873, 235.

Wenn er Schwächen zeigte, dann betrafen diese wohl eine Tendenz zum routinierten Taktschlagen; jedenfalls wird ihm dies von verschiedenen Beobachtern vorgeworfen. Später in seinem Lebens hatte er offensichtlich von Zeit zu Zeit Konzentrationsstörungen. Aber die meisten Angriffe auf sein Dirigieren waren durch äußere Umstände begründet. Es heißt, die Konzerte der *New Philharmonic Society* von 1852 und 1855 hätten Skandale verursacht, aber diese hatten mit der englischen Tradition zu tun, nur wenige Proben anzusetzen. Eine ähnliche Situation führte im Juni 1855 dazu, daß Berlioz die gesungenen Teile von *Roméo et Juliette* strich, womit er sich die Feindschaft der ausführenden Sänger zuzog. Einige deutsche Orchestermusiker nahmen ihm übel, was er in seinen Reise-Zeitungsberichten über sie gesagt hatte, und so gab es Schwierigkeiten, wenn er bei späteren Besuchen wieder mit ihnen musizierte. Der Abstieg der *Societé Philharmonique* schließlich ergab sich im wesentlichen aus der Faulheit von Pierre Dietsch und seinem Chor: „La musique de Berlioz fatigue les artistes du chant",[27] hieß es dort.

Die vielleicht sprechendsten Zeugnisse von Zeitgenossen verdanken wir der Tatsache, daß Berlioz exzellent hörte. Wir können dem Bericht von einer Aufführung wohl des *Freischütz* entnehmen, daß er „zitternd vor Leidenschaft, mit zusammengepressten Händen, glühenden Augen und einem Haarschopf wie einem riesigen Regenschirm" von seinem Platz in der zweiten Gallerie aufsprang und ins Orchester hinunterdonnerte: „Nicht zwei Flöten, ihr Schufte, zwei Piccoli!"[28] Besonders berührt von dieser Fähigkeit zeigte sich Louis Engel: „Kein Komponist hatte ein Ohr wie Berlioz." Bei einer Probe sah ihn Engel auf die Klarinetten zuspringen und brüllen: „Piraten, ihr seid verstimmt". Und Engel fährt fort: „Es ist wahr, er hörte die winzigste Stimmungsschwankung im größten Orchestertumult."[29]

Jenseits solcher Beobachtungen sind die Aussagen der Augenzeugen (Sauzay, Hallé, Moscheles, Engel, Wagner, Cui und Rimsky-Korsakow) nicht sonderlich aussagekräftig. Einige sind geradezu suspekt, so z.B. diejenigen von Saint-Saëns. Wenn er schreibt: „Ich sah ihn zwanzig oder sogar dreißig Proben für ein einziges Werk dirigieren, wobei er sich die Haare ausriss und seinen Taktstock und Notenpulte zertrümmerte, ohne je das gewünschte Ergebnis zu erzielen",[30] dann sollten wir das nicht ganz ernst nehmen; denn Berlioz hat nie zwanzig Proben für ein Werk angesetzt.

Berlioz' offensichtlichste Talente im Zusammenhang mit dem Dirigieren waren sein alles einbeziehender Überblick und seine ausgeprägte Liebe zur Sache. Die vielen Rollen eines *chef d'orchestre* sah er als untrennbare Einheit an: „*conducteur – instructeur – organisateur*" sind die Begriffe, die er am häufigsten

[27] So in Berlioz' *Carnet*. Zitiert nach Adolphe Boschot, *L'histoire d'un romantique*, Bd. 3, Paris 1913, 239.

[28] Ernest Lagouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Bd. 1, Paris 1886, 290.

[29] Louis Engel, *From Haendel to Hallé: Biographical sketches*, London 1890, 232.

[30] Camille Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, Paris 1899, 10.

verwendet, und immer im gleichen Atemzug. Er war davon überzeugt, daß man die besondere Technik des Dirigierens nur durch Erfahrung erlernen konnte; in den *Grotesques de la musique* vergleicht er diese Arbeit mit derjenigen eines Kapitäns. Wenn er einen Dirigenten bewundert – wie etwa Nicolai, Lindpaintner oder Hainl – dann immer wegen der gelungenen Kombination von Organisation, Intelligenz und strengem Rhythmus, und es steht außer Frage, daß er das, was er bei anderen bewunderte, auch selbst anstrebte. Als schlecht lehnte er Dirigenten vor allem wegen ihrer fehlenden Gefühle oder ihrer Einfallslosigkeit ab. Einen russischen Dirigenten nannte er schlicht „die Auster"; Wagner, sagte er, „dirigiert wahrhaftig im Freistil – [en style libre] wie Klindworth Klavier spielt" (ein Spiel, das er zuvor im selben Brief als „einstündigen Tanz auf einem schlaffen Draht" beschrieben hatte).

Berlioz' besonderes Interesse an gekonnter und kompetenter Orchester- und Konzert-Organisation geht auch aus den vielen Bemerkungen hervor, die er in seinen Orchesterpartituren hinterlassen hat, praktischen Ratschlägen, die sich ebenso an Dirigenten wie an die Spieler richten.[31] Was er beim Erarbeiten seiner eigenen Werke lernte, kam natürlich auch bei einem großen Teil seines sonstigen Repertoires mit Werken von Gluck, Beethoven, Spontini und anderen zur Anwendung. Ein genaues Durchforschen der Orchesterstimmen von Musik anderer Komponisten, die er aufführte, könnte weitere Aufschlüsse über sein Dirigieren geben.

Indem er seine Arbeit als Dirigent seiner eigenen Messe im Jahre 1827 reflektiert, beschreibt er unbeabsichtigt seine Richtlinien für gutes Dirigieren: „Wie weit war ich [damals] indessen entfernt von all den Eigenschaften, der Präzision, Gewandtheit, Wärme, Feinfühligkeit und Unerschrockenheit, die, verbunden mit einem unerklärlichen Instinkt, das wahre Dirigententalent ausmachen! Und was brauchte es Zeit, Übung und Nachdenken, bis ich mir einige davon angeeignet hatte!"[32]

Vor allem liebte Berlioz Orchester und Orchestermusiker. „Quel orchestre! Quelle précision! Quel ensemble!" bemerkte er einmal ekstatisch. In seinen Schriften wimmelt es von Lob über kompetente Instrumentalisten. Er ging mit den Gefühlen von Orchestermusikern sorgsam um. Seine Korrespondenz enthält Dutzende von Aufzeichnungen, die dem Ziel dienen, das verwundete Ego gekränkter Musiker zu besänftigen. Seine didaktische Ader war vor allem dann

[31] Ich möchte hier darauf nicht eingehen, denn sie sind sehr bekannt. Die wohl exzentrischste dieser Anmerkungen betrifft Lelios Anstrengungen, seine Angelegenheiten vor *La Tempête* zu ordnen: „Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage" etc.

[32] *Lebenserinnerungen*, op. cit. 30. *Mémoires*, op. cit., 42: „Que j'étais loin pourtant de posséder les mille qualités de précision, de souplesse, de chaleur, de sensiblité et de sang-froid, unies à un instinct indéfinissable, qui constituent le talent du vrai chef d'orchestre! et qu'il m'a fallu de temps, d'exercice et de réflexions pour en acquérir quelquesunes!"

von Nutzen, wenn es darum ging, den Orchestermusikern in wenigen Proben schwere neue Musik nahezubringen; viele Beobachter haben das Vertrauen erwähnt, das er in seine Musiker setzte. Berlioz war einen Schritt näher daran, ihr Anwalt zu sein, als die klassenbewußten Pariser *chefs*, die den Musikern gegenüber auf aristokratische Reserve und Distanz bedacht waren. Und die Musiker scheinen ihm die Wertschätzung gedankt zu haben, denn oft spielten sie für ihn besser als für andere – wobei sie ihn nie zu ihrem Chefdirigenten gewählt hätten. Auf seine Dirigier-Fähigkeiten war Berlioz ebenso stolz wie auf alle anderen Facetten seiner Karriere: „Ich weiß [...] ein Orchester zu dirigieren und zu beleben", schreibt er.[33] Und Hallé sagt: „Nie hat ein Musiker seine Kunst mehr geliebt,"[34]

Das Dirigieren war für Berlioz eine lebenserhaltende Tätigkeit. Er fand, er sei fast immer gesund, wenn er dirigieren könne. Einige Engagements hat er krankheitshalber absagen müssen, aber bei vielen Gelegenheiten dirigierte er, obwohl es ihm nicht gut ging. Die „erhebende Strapaze" langer Proben ließ ihn die Spannung schwierigster Aufführungen ertragen. Am liebsten würde er, sagte er gegen Ende seines Lebens, an jedem einzelnen Tag dirigieren.

(Übersetzung: Dagmar Hoffmann-Axthelm)

[33] *Lebenserinnerungen*, op. cit., 508; *Mémoires*, op. cit., 341; „Je sais diriger et animer un orchestre".

[34] *Life and letters of Charles Hallé*, op. cit., 64.