

Steuermänner versus Ruderknechte Franz Liszt als Pultvirtuose

Nina Noeske

Über Dirigenten zu sprechen, die man nicht selbst erlebt hat und von deren Arbeit es weder Klang- noch Video-Aufzeichnungen gibt, ist letztlich unbefriedigend. Was wir über Franz Liszt, Richard Wagner, Hector Berlioz und deren Weggefährten als Dirigenten wissen, wissen wir nur aus zweiter Hand: vermittelt durch Zeitzeugenberichte und Kritiken, schriftliche Stellungnahmen der Künstler selbst (etwa zur Dirigierpraxis oder zur Aufgabe des Dirigenten), zeitgenössische Bilder und Karikaturen oder durch Einzeichnungen in Partituren. Das Eigentliche, worum es beim Dirigieren – auch und insbesondere in diesem Band – geht, nämlich individuelle Bewegungen, eine bestimmte Mimik und Gestik, Arten, den Takt zu schlagen (oder auch nicht), den Körper einzusetzen oder das Orchester mit Blicken suggestiv gefangen zu nehmen, muss uns bei der Beschäftigung mit Dirigenten aus dem 19. Jahrhundert verschlossen bleiben. Dennoch sei im Folgenden der Versuch unternommen, das neuartige Dirigenten-Bild, das Mitte des 19. Jahrhunderts Konturen gewann und bis heute maßstabsetzend ist, in groben Zügen zu umreißen. Im Zentrum steht hierbei Franz Liszt, da man an ihm – verglichen mit den anderen Protagonisten der «Neudeutschen Schule» – am meisten Anstoß genommen hat. Berlioz und Wagner waren als Dirigenten vergleichsweise unproblematisch; zumindest auf diesem Gebiet waren sie als Wegweiser unumstritten (auch wenn es, wie bei jedem Künstler, auch hier an kritischen Stellungnahmen nicht fehlte).

Die zahlreichen und teilweise heftigen Debatten um Liszt und seine Art, ein Orchester zu leiten, vermitteln uns zumindest ansatzweise eine Vorstellung davon, wie sein Dirigat ausgesehen haben mag; auch wenn diesbezügliche Berichte sich teilweise widersprechen, lässt sich aus ihnen doch eine Art Kern Liszt'scher Dirigierpraxis herauspräparieren. Erstens: Liszt modifizierte häufig mitten im Stück merklich das Tempo. Zweitens: Er lehnte es ab, stur im Takt zu dirigieren; stattdessen gab er dem Orchester manchmal nur den Einsatz, um seine Hände dann frei in der Luft, Bögen beschreibend (oder auch gar nicht) zu bewegen. Drittens: Oft dirigierte er ohne Taktstock. Viertens: Die Tempi (etwa von Beethoven-Symphonien) nahm er offenbar meistens langsamer als seine Kollegen. Und fünftens: Liszt setzte, wenn es ihm nötig erschien, beim Dirigieren den ganzen Körper ein und sparte nicht an Mimik und Gestik. «Liszt dirigierte praktisch nur mit seinen Blicken»,

notierte Vincent d'Indy 1873 anlässlich eines Weimar-Besuchs.¹ Inwiefern sich Querverbindungen zwischen Liszts Auffassung vom Dirigieren auf der einen und seiner kompositorischen Ästhetik auf der anderen Seite ziehen lassen, gilt es im Folgenden auszuloten; dass Liszt auch als Dirigent gewissermaßen als Virtuose agierte, ist eine weitere These dieses Beitrags.

Liszt als moderner Dirigent

Hermann Uhde hält im Rückblick auf den 29. Mai 1870, als Liszt in Weimar zur Beethoven-Feier dessen *Neunte Symphonie* dirigierte, fest:

Weit entfernt vom gleichmäßigen Schwingen seines Taktstocks, deutet er in Geberden und Gesten auf einzige Art den *Geist* des Tonwerkes an. Jeden frappanten Einsatz irgend eines Instrumentes markiert er scharf, oft durch leises Aufstampfen mit dem Fuße; bei Motiven von sangbarem Charakter schwebt die feine weiße Hand in langen und langsamen Linien durch die Luft, saust aber plötzlich, zur Faust geballt, nieder, wenn ein einschneidender Accord einfällt. Bei bewegten Rhythmen geht der Taktstock im Tempo oft mit jedem Sechzehntel mit, wenn er ihn nicht gerade aus der Hand gelegt hat, was sehr häufig der Fall ist. Geht es zum Schlusse in sich steigenden, breiten Accorden, so erhebt er beide Arme und breitet die Hände weit aus; tritt ein Piano ein, so scheint die ganze Gestalt zusammenzusinken, während sie umgekehrt riesig wächst, wenn ein Crescendo eintreten soll; Liszt erhebt sich dann oft auf die Zehen so hoch er kann und reckt die Arme über den Kopf. Die Partitur brauchte für ihn gar nicht da zu sein; er sieht sie kaum an, blickt überhaupt bei Momenten, welche sich von selber machen [...], sinnend vor sich nieder, bewegt kein Glied und kreuzt die Arme über dem Rücken. Dann ist er ganz Ohr [...].²

Georg Schünemann spricht 1913 in seiner *Geschichte des Dirigierens* in diesem Sinne wohl treffend von der «moderne[n] Cheironomie», die man an Liszt habe studieren können.³ Dass Liszt beim Dirigieren seinen ganzen Körper einsetzte, legt auch eine unsignierte Zeichnung nahe, die – da Liszt bereits als Geistlicher gekleidet ist – wohl nicht vor Mitte der 1860er Jahre entstanden sein kann. Der Dirigent steht hier unter anderem auf den Zehenspitzen und reckt die Arme nach oben, hockt sich auf den Boden und rauft sich, am Pult sitzend, die Haare; in der Mitte ist auf Ungarisch zu lesen: «Franz Liszt als

¹ Zitiert nach Hugh Macdonald, «Liszt the Conductor», in: *Journal of the American Liszt Society* 38 (1995), S. 83–98, hier S. 88.

² Hermann Uhde, *Weimars künstlerische Glanztage. 26.–29. Mai und 19.–29. Juni 1870. Ein Erinnerungsblatt*, Leipzig 1870, S. 18–19. Wiederabdruck bei Peter Raabe, *Franz Liszt*, Stuttgart u.a. 1931, Bd. 1: «Liszts Leben», S. 254–255, Anm. 165.

³ Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (= *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen* 10). Reprint Hildesheim u.a. 1965, S. 331.



Abbildung 1: Anonym, «Franz Liszt als Mönchs-Kapellmeister» (nach 1865).

Mönchs-Kapellmeister» (Abbildung 1).⁴ Eine zweiteilige anonyme Zeichnung mit den aussagekräftigen Schlagworten «Forte» und «Piano», um 1851 entstanden, macht den Körpereinsatz fast noch deutlicher (Abbildung 2).⁵ Das Dirigt Liszts muss so ungewöhnlich gewesen sein, dass man es – offensichtlich handelt es sich um Laien-Zeichnungen von Orchestermusikern – spontan auf Papier festhielt.

Die Vorstellung, dass der Dirigent Liszt Maßstäbe setzte, zieht sich wie ein roter Faden durch die Literatur des 20. Jahrhunderts. Schünemann geht 1913 so weit zu behaupten, dass Liszt der «Begründer einer neuen Direktionsführung in Deutschland» gewesen sei, die sich insbesondere von der – hier nicht näher spezifizierten – «deutschen» Kapellmeister-Tradition Felix Mendels-

⁴ Reproduziert nach David Friddle, «Vorwort», in: Franz Liszt, *Christus. Oratorium nach Texten aus der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie*. Klavierauszug, Kassel u.a. 2006 (= *Bärenreiter Urtext*), S. 1–86, hier S. 12.

⁵ Reproduziert nach Ernst Burger, *Franz Liszt: A Chronicle of His Life in Pictures and Documents*, übersetzt von Stewart Spencer, Princeton/NJ 1989, S. 186.



Abbildung 2: Anonym, «Forte» und «Piano» (ca. 1851).

sohn Bartholdys, Carl Maria von Webers oder Louis Spohrs absetzte.⁶ Im Gegensatz hierzu sei Liszt von François Habenecks «Präzisionstechnik» geprägt, die er ab 1828 in dessen Pariser Conservatoire-Konzerten studieren konnte, insbesondere aber von der Meisterschaft des Dirigenten Hector Berlioz.⁷ José Antonio Bowen zufolge war es Liszt, der die gestisch-mimische Expressivität beim Dirigieren überhaupt erst einführte, dabei eine gewisse Theatralität kultivierte⁸ und das persönliche Charisma durch das eigene Vorbild zur zentralen, geradezu notwendigen Eigenschaft des modernen Dirigenten machte.⁹ Der «objektivistischen» Tradition Mendelssohns, Arturo Toscaninis, Igor Strawinskys und Roger Norringtons stellt Bowen – etwas plakativ – die «subjektive» Kunst eines Liszt, Wagner, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter und Daniel Barenboim gegenüber.¹⁰ Auch Hugh Macdonald geht in seinem thematisch wegweisenden Aufsatz *Liszt the Conductor* (1995) davon aus, dass

6 G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, S. 329–330. Auch Hans von Bülow spricht in einem Brief an Richard Wagner (ohne nähere Definition) vom «deutschen Vortragstil», den er gegen einen glatten, oberflächlichen, «undeutschen» Stil abgrenzt; vgl. hierzu Hans-Joachim Hinrichsen, «Apostel und Apostat. Hans von Bülow als Wagner-Dirigent», in: *wagnerspectrum* 5 (2009), H. 1, S. 9–32, hier S. 23–24.

7 G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, S. 330.

8 José Antonio Bowen, «The Missing Link: Franz Liszt the Conductor», in: *BjBHM* 24 (2000), S. 125–150, hier S. 146.

9 Ebd., S. 125.

10 Ebd., S. 142.

Liszt der Begründer eines dirigentischen Stils war, der auch heute noch vorherrscht:¹¹ «Liszt was, in a word, a television conductor before his time.»¹² Wahrscheinlich konnte das Publikum Mitte des 19. Jahrhunderts¹³ an Liszt tatsächlich erstmals prononciert erfahren, was Carl Dahlhaus 1976 als Kernaufgabe des modernen Dirigenten ausmachte, nämlich, dass dieser eine Art Personifikation des abstrakten musikalischen Subjekts einer Musik darstelle und entsprechende Identifikationsmöglichkeiten biete: «Die Pantomime, mit der er sich exponiert, erscheint als Demonstration der ästhetischen Tatsache, daß er das redende Subjekt der Musik repräsentiert und der Abstraktheit des «ästhetischen Ich» zur Sichtbarkeit verhilft.»¹⁴ Auf diese Weise sei, so Hans-Klaus Jungheinrich, eine intensiviertere auditive Wahrnehmung möglich.¹⁵ Gleichzeitig konnte sich das Publikum durch den Dirigenten – auch unabhängig von der erklingenden Musik – unterhalten fühlen; für ein asketisches Kapellmeister-Bild hingegen, dem zufolge der «Idealfall» desselben «die ausschließliche Beschränkung auf die Bewegung des rechten Armes» ist,¹⁶ war eine solche Auffassung womöglich der Anfang vom Ende.

Der Dirigent als Kapitän

Zum ersten Mal stand Liszt im Januar 1840 – im Alter von 28 Jahren und zugleich auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn als Klaviervirtuose – auf dem Podium: Auf dem Programm eines Konzerts in Pest standen damals Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Carl Maria von Weber.¹⁷ Berichte über sein Dirigat sind uns nicht überliefert; Liszt war zu dieser Zeit vor allem als Pianist von allgemeinem Interesse. Spätestens in seiner Funktion als außerordentlicher Kapellmeister des Weimarer Hofes (ab 1842) stand er jedoch

11 H. Macdonald, «Liszt the Conductor», S. 83.

12 Ebd., S. 96.

13 Zur neuen Rolle des Dirigenten, der sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nunmehr als Interpret verstand, vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, «Der moderne Dirigent? Hans von Bülow's Beitrag zur neuzeitlichen Interpretationskultur», in: *BjBHM* 24 (2000), S. 151–167, hier S. 153.

14 Carl Dahlhaus, «Der Dirigent als Statthalter», in: *Melos/NZfM* 2 (1976), S. 370–371, hier S. 371; vgl. dazu auch Hermann Danuser, «Einleitung», in: *Musikalische Interpretation*, hg. von dems., Laaber 1992 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 1–72, hier S. 39.

15 Hans-Klaus Jungheinrich, *Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten*, Frankfurt am Main 1986, S. 83: «Die Chance des Dirigenten zur plastischen, verstärkenden, intensiven mimisch-gestischen Musikdarstellung ist auch die Chance eines gesteigerten Hörens.» Vgl. ebenso H. Danuser, «Einleitung», S. 39: «Keineswegs bleibt die Visualisierung in der Gestik und Mimik des Interpreten stets eine sekundäre Instanz.»

16 Hermann Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929, S. 244.

17 Vgl. H. Macdonald, «Liszt the Conductor», S. 84.

auch als Dirigent im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit; von nun an war er auch ein gefragter Pultvirtuose, der im In- und Ausland mit Werken von Zeitgenossen und Klassikern sowie mit eigenen Werken gastierte.¹⁸ Bereits am 18. Februar 1843 notierte ein anonymes Rezension des Berliner *Figaro* über Liszt als Dirigenten, sichtlich beeindruckt:

Liszt am Dirigentenpulte gewährt einen eigentümlichen Anblick. In jedem Augenblicke, fürchten wir, werde er, hingerissen von der Gewalt der Musik, aus der Ruhe der geistigen Herrschaft über das Reich der Klänge, die ihn umwogen, mitten hinein in die brausende Flut sich stürzen. Sein ganzes Wesen zittert und pulsiert, seine Arme reichen oft beide sehnsüchtig hinüber in die lockende Flut, sein Auge flammt, sein Antlitz überfliegt bald heiteres Lächeln, bald trübes Sinnen, bald das tiefste Weh – dann zuckt wieder triumphierend die Flamme der Begeisterung darüber weg und verklärt ihn zu einem orpheischen Bilde.

Liszt taktiert nicht, er bezeichnet die Akzente; ein Orchester, das ihn nicht kennt und seiner musikalischen Aufgabe nicht vollkommen Herr ist, möchte wohl kaum unter Liszts Direktion zurecht kommen.¹⁹

Bereits in dieser frühen Kritik sind nahezu sämtliche Topoi vorhanden, die in den folgenden Jahren und Jahrzehnten immer wieder begegnen, wenn es (nicht nur) um Liszt als Dirigenten geht. Neben der grundsätzlichen Beobachtung, dass Liszt nicht taktiere, sondern bloß die Akzente markiere, dass also Liszts Dirigat letztlich nur für fortgeschrittene Orchester, die im Zusammenspiel sicher sind, geeignet sei, macht der Autor auf eine spezifische Grenze aufmerksam, an welcher der Dirigent gleichsam geschickt wie ein Schiffskapitän entlangmanövriert. Gemeint ist die Grenze zwischen Beherrschung und Überwältigung, genauer: zwischen Geist und Körper. Der «Ruhe der geistigen Herrschaft über das Reich der Klänge» – sprich: der Herrschaft über die Elemente – steht die ständig drohende Gefahr gegenüber, vom verlockenden Meer der Musik aufgesogen zu werden und sich freiwillig in die «brausende Flut» zu stürzen. Und tatsächlich scheint die Gefahr real zu sein, denn das Wesen des Dirigenten-Kapitäns «zittert und pulsiert» vor Leidenschaft (Freude, Trübsinn, Weh), was sich in Bewegungen seines Körpers (Arme, Antlitz und Auge) bemerkbar macht. Letztlich aber triumphiert der Dirigent immer wieder über die Gefahr: Er erscheint zum Bilde des die Ungeheuer bannenden Orpheus verklärt – alternativ hätte man auch den Vergleich mit Odysseus anführen können, dem es gelingt, an den Sirenen vor-

beizusegeln. Noch 1929 greift Hermann Scherchen im *Lehrbuch des Dirigierens* die Metaphorik der Beherrschung elementarer Kräfte auf (und hier klingen zugleich – indem vom Orchester als «Menschenorgel» die Rede ist – jene Allmachtsphantasien an, die Elias Canetti gut dreißig Jahre später in *Masse und Macht*²⁰ mit Blick auf den Dirigenten beschreibt):

Die Töne sind zu bezwingen, Dirigieren ist ihre Gestaltung; das empfindendste, verschiedengliedrigste, unerschöpflichste Instrument, die berausende Menschenorgel, ist das Handwerksmittel des Dirigenten. Sie spielen können, heißt Magie üben; sie beherrschen, erfordert bannende Kräfte.²¹

An späterer Stelle betont der Autor, dass der Dirigent, da er selbst keine Töne hervorbringe, die «geistigste Erscheinungsform der reproduzierenden Kunst» sei.²²

Auf einer bekannten Karikatur aus dem Jahre 1846, *Un concert à mitraille et Berlioz* von J. J. Grandville,²³ ist ein Dirigent mit auffälliger Frisur – der Erscheinung Berlioz' ähnelnd – in militärischer, zugleich aber auch dandyhafter Pose zu sehen, der ein «Heer» von Musikern dirigiert, welche vorwiegend Blechblasinstrumente und Kontrabässe bedienen; im Vordergrund steht eine Kanone, im Hintergrund hält sich das Publikum teilweise die Ohren zu (Abbildung 3). Eine – drastischere – farbige Variante jener Karikatur, *Ein Concert im Jahre 1846!* von Andreas Geiger, zeigt im Vordergrund sogar einen Sarg; offenbar sind einzelne Hörer während des Konzerts zu Tode gekommen. Kanone und Schlagzeug sind, wie auch der Dirigent beziehungsweise Kapitän, auf einem Schiff platziert (Abbildung 4).²⁴ Dabei ist der Dirigent der Einzige, der den Überblick über das Geschehen behält oder dies zumindest durch seine Körperhaltung vorgibt.

Die Beschreibung beziehungsweise Zeichnung des Dirigenten als Herrscher über elementare Kräfte, als Zauberer oder Magier,²⁵ als Feldherr oder Kapitän erinnert an gängige Beschreibungen des Tastenvirtuosen Liszt; auch

20 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg 1971.

21 H. Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, S. 3.

22 Ebd., S. 22.

23 Der eigentliche Name des Zeichners Grandville war Jean Ignace Isidore Gérard. «Mitraille» soll wohl das gewissermaßen durcheinandergewürfelte «militaire» bezeichnen. Hier reproduziert nach der Erstveröffentlichung der Karikatur: Louis Reybaud, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*. Édition illustrée par J. J. Grandville, Paris 1846, Abbildung nach S. 202 (Exemplar der Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Aoo I 114).

24 Reproduziert nach Yane Fromrich, *Musique et caricature en France au XIXe siècle*, Genf 1973 (= *Iconographie musicale* 2), S. 109.

25 Vgl. hierzu auch C. Dahlhaus, «Der Dirigent als Statthalter», S. 371: «Man braucht durchaus kein autoritätshöriger Charakter zu sein, um einer Wirkung zu erliegen, in der die musikalische Gewalt einer Beethoven-Symphonie als die magische des Dirigenten erscheint.»

18 Ein ausführliches Verzeichnis der von Liszt geleiteten Konzerte findet sich bei Alan Walker, *Franz Liszt*, Bd. 2: «The Weimar Years, 1848–1861», Ithaca u.a. 1993, S. 285–295. Axel Schröter wies in seinem Weimarer Vortrag «Liszts Interpretationen symphonischer Werke als Dirigent» im Oktober 2011 auf einige wenige notwendige Korrekturen und Ergänzungen zu dieser Liste hin. Für die Überlassung des Vortragsmanuskripts sei dem Autor herzlich gedankt.

19 Zitiert nach P. Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 1, S. 254, Anm. 165.



Abbildung 3: J. J. Grandville, *Un concert à mitraille et Berlioz* (1846).



Abbildung 4: Andreas Geiger, *Ein Concert im Jahre 1846!* (Kupferstich nach J. J. Grandville, *Wiener Theaterzeitung*, 1846).

hier geht es, ganz im Sinne von Kants «Analytik des Erhabenen» in dessen *Kritik der Urteilskraft* (1790), um den Sieg des moralischen Subjekts über die Unwägbarkeiten von roher Gewalt und Natur. Auch die Kritiker von Liszts Virtuosenkonzerten bekräftigten immer wieder, dass sich der Pianist zwar körperlich und geistig mitreißen lasse von der Wucht der Leidenschaften, die sein Spiel hervorrufe; letztlich triumphiere er aber – wie ein Feldherr über eine feindliche Armee – über die sinnliche Materialität der Töne, erhebe sich zum Geistigen der Kunst und gehe somit letztlich als «Sieger» aus dem Konzert hervor. Sein Instrument habe er damit ebenso gebändigt wie die elementarische Macht der Musik und die daraus hervorgehenden Leidenschaften.²⁶ Das Auditorium erlebt hierbei gemeinsam mit dem Künstler eine Art Kathar-

²⁶ Vgl. hierzu das Kapitel IV.1 («Virtuosität») in: Nina Noeske, *Liszt – Faust – Symphonie. Ästhetische Dispositive um 1857*, Habilitationsschrift Hannover 2013 (Druck in Vorbereitung).

sis, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich das Publikum zeitweise mit dem Virtuosen identifizierte und seine eigenen – mit Adorno gesprochen – «Machtphantasien» mit Hilfe von dessen Vorbild auslebte.²⁷

Auch der anonyme Rezensent,²⁸ der 1844 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* einen – so der Titel seines Beitrags – *Blick auf Weimars Musikleben* warf, hat genau jene Gratwanderung zwischen Beherrschung und Überwältigung im Blick, wenn er betont, dass in einem guten Dirigenten – wie es ihm zufolge Liszt war – zwar «[f]lammende Begeisterung» glühen solle, doch zugleich habe er sich die «kälteste Beherrschung seiner selbst» zu eigen zu machen, «der wüthenden Brandung des Meers ähnlich [...] und dem Fels, der ihr widersteht».²⁹ Nebenbei gesagt, macht sich hier nicht nur die abendländische Präferenz für das Geistige gegenüber dem Materiellen, Körperlichen bemerkbar,³⁰ sondern gleichzeitig verweisen derartige Stellungnahmen auf eine Poetik des Dirigierens, wie sie bereits Ignaz Ferdinand Arnold 1806 in seiner Schrift *Der angehende Musikdirektor* prägte. Wie für einen Schauspieler,³¹ so gelte auch für den Leiter einer musikalischen Aufführung: «Sobald ihn das Gefühl überströmt, ist er für die Darstellung verloren.»³² Kurt Blaukopf drückt diesen Sachverhalt 1953 mit ähnlichen Worten aus: «Der Dirigent, der sich zur Gänze dem Gefühl hingibt, wird seiner praktischen Aufgabe gar nicht gerecht werden können. Er muß über der Sache stehen. [...] Die Kunst ist heiß, aber sie schwitzt nicht.»³³ Weder im 19. noch im 20. Jahrhundert zwei-

felte jemand an diesem Grundsatz; die Frage war und ist nur, *in welchem Maße* man sich als Leiter einer musikalischen Aufführung dem Gefühl hingeben darf, und ob es gelingt, dieses unter Kontrolle zu halten.

Neben dem Vergleich mit einem Zauberer, Kapitän oder Feldherrn erinnert noch eine weitere Bemerkung, hier aus dem zitierten Bericht über Liszts Dirigat von 1844, an die Metaphorik, die regelmäßig bei Rezensionen von Virtuosenkonzerten zum Einsatz kam. So müsse der außerordentlich empfängliche, gefühlsmäßig erregbare Dirigent die Begeisterung, die der Komponist während des Schaffens spürte, in sich selbst wiederauferstehen und sie zugleich in das Publikum als «ein belebendes Fluidum [...] überströmen [...] lassen».³⁴ Dieser Hinweis gemahnt an das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im kulturellen Leben noch sehr verbreitete Bild des *Magnetiseurs*, dem es gelingt, durch geheime elektrische Kräfte ein unsichtbares Band zwischen sich und dem Anderen zu knüpfen, den er durch eben jenes «Fluidum» zu kontrollieren vermag. Auch nach dieser Vorstellung «herrscht» der Künstler – ob Virtuose oder Dirigent – in zweierlei Hinsicht: zum einen über das Orchester (und damit über das Reich der Klänge), und zum anderen über sein Publikum.³⁵

Wenn wiederum der Rezensent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* – und das ist zu Liszts Lebzeiten zum geflügelten Wort geworden – 1844 bemerkt, dass der Dirigent Liszt die «verkörperte Musikseele» sei, die «[h]ell wie eine Sonne» strahle, so wird deutlich der ideale Künstlertypus beschworen, welcher Körper und Geist als Einheit in sich umfasst. Weiter heißt es in jener Rezension:

Jede feinste Nuance versteht er [Liszt] allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in carikirtes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdollmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muss jede Capelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden.³⁶

Demzufolge ist Liszt in gewisser Hinsicht der ideale Dirigent, dem es durch seine künstlerische Empfänglichkeit gelingt, den Gefühlsreichtum einer Musik ohne Abstriche in seiner Mimik zu spiegeln, was sich wiederum positiv auf den Elan eines Orchesters auswirkt.

27 Theodor W. Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1980 (= Gesammelte Schriften 14), S. 129: «In der Identifikation mit ihm [dem Pianisten des Liszt'schen Typus] toben Machtphantasien sich aus, ungestraft, weil sie nicht als solche dingfest zu machen sind.» Ähnliches konstatiert Jungheinrich für die Identifikation mit dem Dirigenten (*Der Musikdarsteller*, S. 39): «Das Publikum, indem es dem Dirigenten zuschaut, sich in ihn hineinversetzt, erlebt sich im Dirigenten als mächtig.»

28 Womöglich handelt es sich um Johann Christian Lobe; vgl. H. Macdonald, «Liszt the Conductor», S. 85.

29 Anonym, «Ein Blick auf Weimars Musikleben», in: *AMZ* 46 (1844), H. 10 (6. März 1844), Sp. 161–165, hier Sp. 163.

30 Jungheinrich bemerkt, dass der – auf das Orchester gemünzte – Begriff «Klangkörper» implizit auf die «Geistigkeit» des Dirigenten verweist (*Der Musikdarsteller*, S. 102).

31 Die Parallelisierung von Dirigier- und Schauspielkunst ist auch heute noch gängig. Ein gewisses «Maß an Schauspielerei» gehöre laut Jungheinrich «zum Substantiellen der [...] Dirigier-Kunst» (ebd., S. 82).

32 Ignaz Ferdinand Arnold, *Der angehende Musikdirektor*, Erfurt 1806, S. 338.

33 Kurt Blaukopf, *Große Dirigenten*, Teufen u.a. 1953, S. 37. In ein ähnliches Horn stößt Dahlhaus, wenn er festhält («Der Dirigent als Statthalter», S. 371): «Vorzuwerfen ist es einem Dirigenten nicht, wenn er wie ein Schauspieler eine Rolle darstellt [...], sondern wenn er wie ein schlechter Schauspieler statt einer Rolle eine Privatperson präsentiert.»

34 Anonym, «Ein Blick auf Weimars Musikleben», Sp. 163.

35 Arthur Laser forderte 1904 ebenfalls, dass vom Dirigenten ein «gewisser persönlicher Magnetismus [...] ausströmen» müsse, «der das Publikum und die Ausführenden im Banne seiner Persönlichkeit und seines Willens hält». Als Vorbild hierfür hat er den Solo-Virtuosen im Blick (Arthur Laser, *Der moderne Dirigent*, Leipzig 1904, S. 70). Zum Vergleich des Virtuosen mit dem Magnetiseur vgl. auch Nina Noeske, «Die Geburt der Virtuosität aus dem Geiste der Hysterie? Zur «Lisztomanie» als weibliches Phänomen», in: *Die Tonkunst* 5 (2011), S. 495–506.

36 Anonym, «Ein Blick auf Weimars Musikleben», Sp. 164.

Schiffbrüche? Die Musikfeste zu Karlsruhe (1853) und Aachen (1857)

Gleichzeitig machten sich bereits Mitte der 1840er Jahre öffentlich kritische Stimmen bemerkbar. Stein des Anstoßes war immer wieder, dass es Liszt – wie erwähnt – für unnötig halte, zu taktieren, und stattdessen nur sporadisch bestimmte Zäsuren, neue, ungewohnte Rhythmen oder schwierige Einsätze markiere. Dies monierte etwa der Kritiker Ignaz Lewinsky anlässlich der Wiener Aufführung von Beethovens *Fünfter Symphonie* durch Franz Liszt im Jahre 1846: Das Wiener Orchester der Spirituel-Konzerte, so Lewinsky, sei für eine derartige Leitung letztlich noch nicht reif genug gewesen.³⁷ Einen ersten unrühmlichen Höhepunkt für den mittlerweile zum ordentlichen Weimarer Hofkapellmeister avancierten Liszt markierte – nach einem eher harmlos verlaufenden Musikfest in Ballenstedt 1852 – das Karlsruher Musikfest, das unter Liszts Leitung vom 3. bis zum 5. Oktober 1853 stattfand und ein überaus lebhaftes Presse-Echo nach sich zog. Angeregt durch den Badischen Prinzregenten Friedrich, richtete die Residenzstadt ein prunk- und prachtvolles Fest aus, das der kulturellen Repräsentation, vor allem aber der «höfisch-dynastischen Selbstdarstellung der Aristokratie» dienen sollte,³⁸ mit einem Feuerwerk, Würstbuden sowie einem Ballon aufwartete und auf diese Weise Bürger wie Adlige anzog.³⁹ Richard Pohl notierte in seinem umfangreichen Bericht über das Musikfest, dass einige junge Damen ihm gegenüber freimütig und «sehr naiv» bekannt hätten, überhaupt nur des «berühmten» Dirigenten Liszt wegen das Fest aufgesucht zu haben: «Auch ein höchst respectable Grund, gegen den nicht das Geringste einzuwenden sein dürfte!»⁴⁰

Auf dem umfangreichen Programm, das auf drei Abende verteilt wurde, standen unter anderem Wagners *Tannhäuser-Ouvertüre*, die am Ende des Musikfestes auf Verlangen des Publikums noch einmal wiederholt werden musste, das *g-Moll-Violinkonzert* op. 3 von Joseph Joachim, Schumanns *Manfred-Ouvertüre*, der Festgesang *An die Künstler* (nach Friedrich Schiller) von Liszt, Beethovens – damals häufig als monströs empfundene – *Neunte Symphonie*, die *Violin-Chaconne* von Bach (Finalsatz der *Partita Nr. 2 d-Moll* BWV 1004), Berlioz' Dramatische Symphonie *Romeo und Julia* sowie mehrere Gesangseinlagen aus größeren Werken. Es handelte sich also um ein überaus

³⁷ Vgl. Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 310.

³⁸ Andreas Eichhorn, «Vom Volksfest zur ›musikalischen Prunkausstellung‹. Das Musikfest im 19. Jahrhundert als Forum bürgerlicher Selbstdarstellung», in: *Die Musikforschung* 52 (1999), S. 5–28, hier S. 14.

³⁹ Vgl. ebd.: «Aristokratie und Bürgertum begingen das Fest zwar gemeinsam, waren infolge der räumlichen Gegebenheiten jedoch deutlich isoliert. Standesunterschiede wurden nicht kaschiert, sondern akzentuiert: In den Logen saß die Aristokratie, das gehobene Bürgertum bevölkerte das Parkett.»

⁴⁰ Hoplit [Richard Pohl], *Das Karlsruher Musikfest im October 1853*, Leipzig 1853, S. 24.

anspruchsvolles künstlerisches Unternehmen, das einen langen Atem erforderte. Andreas Eichhorn schreibt zur Rolle eines Musikfest-Leiters Mitte des 19. Jahrhunderts:

Die Aufgabe eines Musikfestdirigenten war bedeutend. Er mußte innerhalb kürzester Zeit, häufig nur mit ein oder zwei Proben eine große, naturgemäß völlig heterogen zusammengesetzte Schar von Musizierwilligen zu einem Ensemble zusammenschweißen. Die Bedeutung seines Renommees kam dem Sensationsbedürfnis des Publikums entgegen, dem er außerdem als Identifikationsfigur diente. Der Dirigent bildete also den eigentlichen Mittelpunkt. Von ihm hatte die zentrierende Kraft auszugehen.⁴¹

Die in mancherlei Hinsicht schwierigen Bedingungen, unter denen Liszt in Karlsruhe antrat, beschrieb 1853 bereits Pohl:

Man vergegenwärtige sich drei Orchester, die noch niemals zusammen spielten; man bedenke, daß außer den Chor- und Quartett-Proben nur wenig vorgearbeitet werden konnte; daß folglich in 48 Stunden eine kombinierte musikalische Masse von 260 Personen zu einem Ensemble eingearbeitet werden mußte, in Werken, die sie zum ersten Male hörten und die zu den schwierigsten Aufgaben gehören, welche die moderne Kunst überhaupt gestellt hat.⁴²

In Karlsruhe seien insgesamt nur drei Proben möglich gewesen, so dass für die Musiker und den Chor kaum ausreichend Zeit vorhanden war, sich an den Dirigenten Liszt zu gewöhnen. Abgesehen von den renommierten Karlsruher und Mannheimer Orchestern, die hier zusammenkamen, waren die Bedingungen also alles andere als optimal, und es war fast absehbar, dass die Konzerte nicht reibungslos vonstattengehen konnten. Was die Beteiligten wohl am meisten irritierte, war, dass Liszt am ersten Abend während der Aufführung des Finalsatzes der *Neunten Symphonie* Beethovens abbrechen – abklopfen – musste, um neu anzusetzen, und zwar im Anschluss an die F-Dur-Fermate bei Beginn des «Alla Marcia» (T. 331). Grund hierfür sei, so Pohl, die Unaufmerksamkeit des Fagottisten gewesen, der sich verzählt hatte, wodurch Irritationen bei der großen Trommel ausgelöst wurden und schließlich allgemeine Verwirrung um sich griff. Angeblich treffe den Dirigenten, so Pohl, hierfür nicht die geringste Schuld; Teile der Presse sahen dies jedoch anders. Ein anonym Autor, der seine Kritik in der *Süddeutschen Musik-Zeitung* veröffentlichte, machte im Gegensatz zu Pohl ausschließlich Liszt dafür verantwortlich, dass das Orchester mit Beginn des 6/8-Takts durcheinanderkam; der Dirigent nämlich habe es versäumt, den Beginn des Abschnitts sauber zu markieren. Trotz alledem sei die Aufführung der Beethoven-Symphonie aber insgesamt ganz «befriedigend» verlaufen; ja, der Eindruck des Werkes

⁴¹ A. Eichhorn, «Vom Volksfest zur ›musikalischen Prunkausstellung‹», S. 20.

⁴² Richard Pohl, *Franz Liszt. Studien und Erinnerungen*, Leipzig 1883 (= Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 2). Reprint Walluf bei Wiesbaden 1973, S. 43.

selbst sei gar «gewaltig» gewesen, da sich die Musiker durch Liszt nicht hätten «beirren» lassen.⁴³ Dieser sei seiner «Aufgabe als Dirigent nicht gewachsen» gewesen, schwankte, so der Autor, ständig im Tempo, gab unpräzise Anfänge, taktierte unbestimmt, unrichtig, manchmal gar nicht.⁴⁴

Der anonyme Rezensent «H», hinter dem einige (wohl zu Unrecht) Ferdinand Hiller vermuten,⁴⁵ schrieb in der konservativen *Niederrheinischen Musik-Zeitung* vom 29. Oktober 1853 den wohl bitterbösesten Verriss, der über den Dirigenten Liszt überhaupt je erschienen ist. Der Autor habe, wie er selbst schreibt, nur den ersten Konzertabend ertragen können, anschließend habe er die Flucht ergreifen müssen.

Herr des Himmels und der Erde! Was war dies für ein Concert! Ich sass in meiner Loge wie auf dem Isolirschemel in einem physikalischen Cabinette; mir standen fortwährend die Haare zu Berge! [...]

Nach dem karlsruher Feste ist nur Eine Stimme darüber, dass er [Liszt] nicht den Stab zu führen, am allerwenigsten grössere Massen zu leiten, geeignet ist. Nicht allein, dass er überhaupt nicht den Tact [...] schlägt – er bringt durch seine barocke Lebhaftigkeit das Orchester in stete und oft sehr gefährliche Schwankungen. Er thut nichts auf seinem Directions-Pulte, als den Directions-Stab abwechselnd in die rechte und linke Hand nehmen, zuweilen ganz niederlegen, dann abwechselnd mit der einen oder der anderen Hand, oder auch mit beiden zugleich, in der Luft Signale geben, nachdem er vorher die Mitwirkenden ersucht, «sich nicht allzu streng an seinen Tact zu halten» (Liszt's eigene Worte in einer der Proben). Ist es da ein Wunder, wenn kein einziges Stück ordentlich und eigentlich präcis ging?⁴⁶

Bevor auf die berühmte Replik näher eingegangen sei, die der zweifellos gekränkte Liszt daraufhin verfasste, sei ein Blick auf das Musikfest zu Aachen geworfen, das vier Jahre später, im Mai 1857, stattfand und ein ähnlich tumultuöses Echo nach sich zog. Auch hier schlugen die Wogen der Kritik hoch; die organisatorischen und musikalischen Voraussetzungen für die Leitung dieses Festes waren ebenfalls nicht die besten. Nicht nur musste Liszt mit dem

43 Anonym, «Das grosse Musikfest in Carlsruhe am 3. und 5. Oktober», in: *Süddeutsche Musik-Zeitung* 2 (1853), H. 43 (24. Oktober 1853), S. 169–171 und H. 44 (31. Oktober 1853), S. 173–174, hier S. 170.

44 Ebd., S. 169.

45 Hiller schrieb am 26. Mai 1857, fast vier Jahre nach dem Karlsruher Musikfest, aus Köln an Liszt: «Und wenn ich mich sehr darauf freue dich zu sehen und zu sprechen, so bist Du mir hoffentlich nicht böse, wenn ich Dir sage, daß es mich auch sehr interessiert, Dich als Dirigenten kennen zu lernen, nachdem ich Dich in dieser Hinsicht seit Jahren auf die mannigfachste Weise von Freund und Feind geschildert bekommen habe.» Zitiert nach Reinhold Sietz, «Das 35. Niederrheinische Musikfest 1857 unter dem Dirigenten Franz Liszt», in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 69 (1957), S. 79–110, hier S. 100.

46 H., «Das karlsruher Musikfest am 3. bis 5. Oktober», in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 1 (1853), H. 18 (29. Oktober 1853), S. 139–142, hier S. 139–140.

Händel'schen *Messias* ein ungeliebtes Werk dirigieren, das er für diesen Rahmen gegenüber der Kommission explizit abgelehnt hatte und wegen dessen Verbleiben auf dem Programm er die Leitung in Aachen fast wieder abgesagt hätte;⁴⁷ hinzu kommt, dass einige Jury-Mitglieder starke Bedenken gegen einen erneuten spektakulären Auftritt des «launenhaften» Dirigenten Liszt hatten,⁴⁸ insbesondere, da der Auftritt ausgerechnet auf dem Niederrheinischen Musikfest, dem Zentrum der «konservativen» musikalischen Partei, stattfinden sollte. So manchem stieß es auf, dass der renommierte Dirigent Ferdinand Hiller, der das Musikfest bereits wiederholt erfolgreich als Leiter verantwortet hatte, nun durch den umstrittenen «Zukunftsmusiker» Liszt ersetzt werden sollte. Auch Liszts explizit geäußelter Wunsch, Beethovens *Missa solennis* aufzuführen, fand keinen Anklang beim Komitee; stattdessen stand am 31. Mai die Ouvertüre *Die Weibe des Hauses* op. 124 auf dem Programm.

Die Dimensionen des Musikfestes waren auch in Aachen beachtlich: Das Theater fasste insgesamt – Publikum und Musiker zusammengenommen – 1025 Personen; beteiligt waren 137 Orchestermitglieder und 417 Sänger.⁴⁹ Interessant ist, dass Liszt, wie eine Holzstich-Abbildung des Aachener Dirigats vom 1. Juni 1857 zeigt, auf seinem Podest – der, so Pohl, «ganz isolierten, sehr erhöhten und reich geschmückten Tribüne»⁵⁰ – gleichsam mitten im Publikum steht;⁵¹ die Partitur liegt dabei hinter ihm, so dass er entweder grundsätzlich auswendig dirigierte und nur von Zeit zu Zeit einen Blick in die Noten warf, oder aber dass er meistens – was für diese Zeit allerdings unüblich gewesen wäre – dem Publikum zugewandt dirigierte (Abbildung 5).

Auch hier musste Liszt also eine riesige Masse an Musikern sowie Sängern und Sängern unter Kontrolle bringen, die er nicht kannte (und vor allem: die mit ihm nicht vertraut waren); außerdem konnten insgesamt nur drei große Proben abgehalten werden. Während der Konzerte blieben die Probleme ebenfalls nicht aus. So musste am ersten Abend der Bassist Francesco Maria Dalle Aste mehrere Arien aus dem *Messias* auslassen, da er indisponiert war; schließlich verließ er, wohl wegen Intrigen hinter der Bühne, den Saal.⁵² Am zweiten Abend konnten wegen mangelhafter Vorbereitung nur Teile aus Berlioz' Oratorium *L'Enfance du Christ* erklingen, und der dritte Abend endete in einem – allerdings von keiner gesichteten Quelle näher

47 R. Sietz, «Das 35. Niederrheinische Musikfest», S. 90.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 100.

50 R. Pohl, *Franz Liszt*, S. 189. Weiter heißt es: «Jede seiner Handbewegungen, jeder seiner Blicke kann von allen Mitwirkenden gleich gut beobachtet werden.»

51 Reproduziert nach E. Burger, *Franz Liszt: A Chronicle of His Life in Pictures and Documents*, S. 207.

52 R. Sietz, «Das 35. Niederrheinische Musikfest», S. 101.



Abbildung 5: Franz Liszt als Dirigent beim Aachener Musikfest 1857 (Holzstich).

spezifizierten – Skandal, der womöglich in dem für viele Kritiker «lächerlich» anmutenden Triangel-Einsatz in Liszts *Es-Dur-Klavierkonzert* seine Ursache hatte.

Liszts vormaliger Freund Ferdinand Hiller beschwerte sich in der *Kölnischen Zeitung* insbesondere darüber, dass der Dirigent das Händel-Stück (von wenigen Ausnahmen abgesehen) «mit der Ruhe eines Stoikers, der dem Tode, ja, was noch viel schlimmer ist, der Langeweile kühn ins Antlitz schaut», dirigierte. Und weiter: «Ich glaube, das einzige Vergnügen, welches er dabei empfand, war das einer kleinen Schadenfreude bei denjenigen Stellen, bei welchen der Zopf in mehr oder weniger unverhüllter Gestalt hervortrat». ⁵³ Liszt sei es mithin darum gegangen, das Altertümliche, ja Veraltete an Händels Musik herauszustellen, und er habe absichtlich «langweilig» dirigiert – angesichts der erwähnten Vorgeschichte ist diese Vermutung nicht ganz unberechtigt. Liszt sei, so Hillers Fazit, «kein Dirigent». ⁵⁴ Die Kritik, der sich der Weimarer Hofkapellmeister bereits in Karlsruhe ausgesetzt sah, wiederholte sich im Rheinland: Liszt gebe das Tempo unbestimmt, willkürlich und unsicher, oft wechselte er dasselbe ohne jede Vorbereitung; das Orchester habe «arge Fehler»

⁵³ Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches*, Bd. 2, Leipzig 1868, S. 148.

⁵⁴ Ebd., S. 140.

gemacht, ⁵⁵ und das Allegro aus Schuberts *C-Dur-Symphonie* sei mit einem so schnellen Tempo heruntergejagt worden, dass die Feinheiten verlorengegangen seien (was den übrigen Berichten über Liszts eher langsame Temponahmen allerdings widerspricht). ⁵⁶

Dennoch – selbst Hiller übersah nicht, dass der Schwung der schnellen Tempi für viel Beifall im Publikum sorgte; ⁵⁷ der Rezensent Albert Hahn wies sogar darauf hin, dass die Aufführung der Schubert-Symphonie allgemein «elektrisierte». ⁵⁸ In Hans von Bronsarts Hiller-Replik heißt es: «[W]ir haben selten ein Publikum gleich wie Chor und Orchester in so freudigem Enthusiasmus gesehen, als am 2. und 3. Abende des Musikfestes.» ⁵⁹ Beifall blieb auch vier Jahre zuvor in Karlsruhe nicht aus; der Dirigent wurde vom Orchester sogar mit einem «Tusch» geehrt: Zweifellos hatte Liszt hier wie dort seine Anhängerinnen und Anhänger, die sich durch seine Ungenauigkeiten und Fehler nicht irritieren ließen.

Steuermänner versus Ruderknechte: Liszts Ästhetik des Dirigierens

Dass die Diskussionen um Liszt als Dirigenten ausgerechnet in die «heiße Phase» des musikalischen Parteienstreits fielen, macht es für uns heute nicht leichter, ein annähernd «objektives» Bild der Geschehnisse zu gewinnen. Sowohl nach den Ereignissen in Karlsruhe als auch nach jenen in Aachen stellten sich Freunde und Parteigänger Liszts zwischen diesen und seine Kritiker. Gemeinsam war man bestrebt, den Schaden – nicht nur für den Dirigenten Liszt, sondern auch für die gesamte «Zukunftsmusik» und ihre Protagonisten – wenn nicht abzuwenden (dafür war es zu spät), so doch zu begrenzen, weshalb im Oktober 1853 – als Reaktion auf die vehemente Kritik an Liszts Karlsruher Dirigat – als Verteidiger zunächst Hans von Bülow in den Sattel steigen sollte. Dieser lehnte ab, man fragte Peter Cornelius, dieser zögerte, und zuletzt erklärte sich Liszts langjähriger Mitarbeiter und Vertrauter Richard Pohl (alias Hoplit, griechisch: der schwerbewaffnete Fußkämpfer) bereit. ⁶⁰ Im Vorfeld

⁵⁵ Ebd., S. 149.

⁵⁶ Ebd., S. 173.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Albert Hahn, «Die 35. Zusammenkunft des niederrheinischen Musikvereins zu Aachen unter Leitung Franz Liszt's», in: *NZfM* 24 (1857), Bd. 46, H. 25, S. 266–268; Bd. 47, H. 1–4, S. 5–7, 18–19, 30–31 und 42–43, hier S. 18.

⁵⁹ Hans von Bronsart, «F. Hiller über das Niederrheinische Musikfest zu Aachen. Impromptu», in: *Berliner Musik-Zeitung Echo* 7 (1857), H. 27, S. 213–216, hier S. 214.

⁶⁰ Vgl. James Deaville, «Die neudeutsche Musikkritik: Der Weimarer Kreis», in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hg. von Detlef Altenburg, Laaber 2006 (= Weimarer Liszt-Studien 3), S. 55–76, hier S. 63–64.

der Publikation seiner umfangreichen Broschüre über das Karlsruher Musikfest beriet er sich mit Bülow und Liszt selbst; und der berühmte Brief vom 5. November 1853, den Liszt an Pohl über seine Auffassung vom Dirigieren schickte, war von vornherein zur Veröffentlichung bestimmt. Die Schriften von Albert Hahn und Hans von Bronsart, die vier Jahre später im direkten Gefolge der ausführlichen Kritik von Hiller erschienen, gehen möglicherweise ebenfalls auf eine konzertierte Aktion der «Neudeutschen» zurück.

Kern der Verteidigung ist in allen Fällen, dass Liszt – im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen – die «wahre Meisterschaft» bescheinigt wird. Sowohl als Klaviervirtuose als auch als Dirigent erhebe er nämlich den Anspruch, den eigentlichen «Geist» der Musik nicht nur zu verkörpern, sondern auch zu vermitteln: Liszt gehe es um künstlerisch-freie, gleichsam nachschaffende Interpretation, nicht aber um kleinliches Entlanghangeln am musikalischen Text; um Inspiration und Begeisterung, nicht um penibles Aufpassen, ob die gesamte Mannschaft auch ja im Takt spiele. Diese Auffassung gipfelt in Liszts berühmtem Ausspruch, der Ende 1853 auch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu lesen war: «Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte!» Aufgabe des Dirigenten, der nicht die Funktion einer «Windmühle» übernehmen dürfe, sei es, so Liszt, sich «überflüssig zu machen»;⁶¹ dies aber setzt voraus, das Orchester als freiwillige Gemeinschaft von erwachsenen Künstlern, nicht als pragmatischen Zusammenschluss musikalischer Handwerker zu behandeln.⁶² Albert Hahn notierte 1857 in derselben Zeitschrift in ähnlichem Sinne, dass der Dirigent «an die Spitze eines Körpers gestellt wird, dessen einzelne Glieder wiederum Künstler sind».⁶³ Die im 19. Jahrhundert übliche organisatorische Metaphorik⁶⁴ spielte somit auch bei den Diskussionen um das Selbstverständnis des Dirigenten eine Rolle.

Offensichtlich überschätzte Liszt damit sowohl die Fähigkeiten als auch die künstlerische Einstellung jener Musiker, mit denen er es in Karlsruhe, Aachen und anderswo zu tun hatte. Erinnerung sei an Hillers bissig-ironischen Bericht, Liszt habe die Musiker während der Probe aufgefordert, «sich nicht allzu streng an seinen Tact» zu halten – eine derartige Ermahnung kann durchaus als pädagogischer, keineswegs wörtlich zu verstehender Hinweis aufgefasst werden, der darauf zielt, sich mehr auf die Musik als auf die einzel-

nen Schläge zu konzentrieren, weniger zu «zählen», als zu «singen»; die Proben-situation, in der eine solche Bemerkung fällt, wobei der souverän-weltgewandte Virtuose auf verzweifelt zählende Orchestermusiker trifft, ist auch heute noch gut vorstellbar. Liszt grenzt in besagtem Brief explizit die «handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister» – der «Tact-Profosse» – von den «wahren Künstlern» ab; schließlich gehe es, wie er in seinem (auch für damalige Verhältnisse) gewohnt pathetischen, vielleicht von der Fürstin Wittgenstein inspirierten Stil schreibt, um «ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie».⁶⁵ Hier prallen Welten aufeinander. So ist die Auseinandersetzung um Liszts Dirigierstil auch als Markierung einer Zeitenwende, eines Umbruchs in der Auffassung des Musikers und seines täglichen Brots an der Grenze zwischen Handwerk und Kunst zu verstehen.⁶⁶

Wie beim viel zitierten Streit zwischen «Zukunftsmusikern» und «Konservativen» – den «Neudeutschen» um Liszt und Brendel auf der einen Seite und den Hanslick-Anhängern und Brahmsianern auf der anderen Seite – kreisen die Diskussionen auch hier um einige zentrale Begriffe: Innerlichkeit versus Äußerlichkeit, Geist versus Buchstabentreue, organisch versus mechanisch, Inspiration versus Routine, Innovation versus Stagnation, Freiheit versus Bindung, Steuermänner versus Ruderknechte. Kurz: Das wahre künstlerische Genie ist dem bloßen Handwerker – aus «neudeutscher» Perspektive – überlegen wie ein Walther von Stolzing dem kümmerlichen Beckmesser. Diese Haltung manifestierte sich bekanntlich vor allem in den ästhetischen Streitigkeiten, die schlagwortartig zur Frontstellung zwischen Form- und Inhaltsästhetik verkürzt wurden; bei näherem Hinsehen äußert sich hier auch ein gesellschaftlich-sozialer Gegensatz, der bereits von Robert Schumann in den 1830er Jahren beschrieben wurde, als er den Kampf der Davidsbündler gegen die Philister ausrief. Sozialgeschichtlich handelt es sich um die Befreiung des Künstlers aus den Zwängen, die ein Dasein als Lakaie oder auch als eine Art Handwerker mit sich brachte. Während der Komponistenberuf noch lange Zeit ein Schattendasein innerhalb des kulturellen Lebens fristete, erkämpfte sich der Virtuose (gleichsam als Stellvertreter) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen gesellschaftlichen «Platz an der Sonne», wie (nicht nur) an Liszts Ruhm während der 1830er und 1840er Jahre ersichtlich wird. Der Pianist hatte am eigenen Leibe erfahren, wie es ist, als Musiker wie ein König behandelt zu werden (hiervon zeugen etwa Berichte, die Liszts prunkvollen Ein- und Auszug im Winter 1841/42 in und aus Berlin beschreiben);⁶⁷ so wie er

61 Franz Liszt, «Ein Brief von Franz Liszt», in: *NZfM* 20 (1853), Bd. 39, H. 25 (16. Dezember 1853), S. 267–268, hier S. 268.

62 Vgl. auch Hoplit [Richard Pohl], «Die Manie des Dirigirens», in: *NZfM* 21 (1854), Bd. 40, H. 1–4, S. 5–6, 16–18, 24–25 und 37–40, hier S. 16. Demnach bestehe ein Orchester, das einen «Takt schläger» benötige, aus bloßen «Handwerkern», und nicht aus «Künstlern» (Hervorhebungen original).

63 A. Hahn, «Die 35. Zusammenkunft», S. 267.

64 Vgl. hierzu u.a. Nina Noeske, «Body and Soul, Content and Form. On Eduard Hanslick's Use of the Organism Metaphor», in: *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, hg. von Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx, Rochester/NY 2013 (= Eastman Studies in Music 97), S. 236–258.

65 F. Liszt, «Ein Brief», S. 268.

66 Auf den Dualismus zwischen Kunst und Handwerk im Umfeld Liszts gehe ich in meiner Habilitationsschrift (Kap. IV.1: «Virtuosität») näher ein (N. Noeske, *Liszt – Faust – Symphonie*; Druck in Vorbereitung).

67 Vgl. u.a. Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. II/1: «Virtuosensperiode. Die Jahre 1839/40–1847», Leipzig 1887, S. 175.

souverän sein Instrument wie auch sein Publikum «beherrschte», nahm er anerkanntermaßen eine dementsprechend überlegene gesellschaftliche Position ein, hinter die er nicht mehr zurückfallen konnte und die ihn – ebenso wie seine Wegbegleiter – bis ans Lebensende prägte. Liszt definierte sich als unangefochtener Meister, als Priester und Eingeweihter, dem die musikalische Kunst als Komponist wie als Ausführender zutiefst vertraut war. Dies schrieb sich auch seiner Haltung, seinem Körper, seiner Mimik und Gestik ein – bei Albert Hahn etwa ist 1857 über Liszts Auftritt als Dirigent zu lesen: «Ungeheuerlicher Stolz und überreiche Anmuth, wilder Uebermuth und zartes Gespiel stehen oft dicht bei einander».⁶⁸

Wenn Liszt in seinem großen Aufsatz über *Berlioz und seine Haroldsymphonie* von 1855 festhält, dass die belebte Natur keine «geometrische[n] und mathematische[n] Figuren» aufweise, diese also auch der Kunst nicht aufgedrängt werden sollten,⁶⁹ und wenn er an späterer Stelle ergänzt, dass «Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt» seien,⁷⁰ so lassen sich derartige kompositionsästhetische Überzeugungen ohne Weiteres auch auf seine Auffassung von der Aufgabe des Interpreten übertragen. So wie Musik für Liszt nur dann «lebendig» ist, wenn sie einen «Gefühlsinhalt»⁷¹ aufweist, vermag eine musikalische Interpretation nur dann zu überzeugen, wenn eben jener Gefühlsinhalt zum Ausdruck gebracht wird; hierzu aber bedarf es einer inspirierten Persönlichkeit, eines «Steuermannes», der dem Kompass seiner eigenen Gefühle furchtlos vertraut. Der Kontrast zwischen dem «Steuermann-Dirigenten» und dem bloßen Kapellmeister-Handwerker bzw. «Ruderknecht» findet sich bei Liszt analog auch auf dem Gebiet der Komposition: So unterscheidet er etwa zwischen dem «bloße[n] Musiker», das heißt dem «spezifische[n] Symphoniker» auf der einen und dem – diesem überlegenen – «malende[n] Symphonist[en]», dem «Tondichter» auf der anderen Seite.⁷²

In diesem Sinne ist es konsequent, dass die neue, fortschrittliche Kunst nach Beethoven, deren wesentlichen Inhalt, den «Neudeutschen» zufolge, nicht die Form, sondern das Gefühl darstellt, auch einer neuen, angemessenen Art der Aufführung bedarf. Erforderlich sei, so Liszt in seinem Brief von 1853, ein «Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren und zu declamieren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen [...]». An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Tactes und jedes einzelnen Tacttheiles |1, 2, 3, 4|1, 2,

68 A. Hahn, «Die 35. Zusammenkunft», S. 19.

69 Franz Liszt, «Berlioz und seine Haroldsymphonie», in: *NZfM* 22 (1855), Bd. 43, H. 3–5 und 8, S. 25–32, 37–46, 49–55, 77–84 und 89–97, hier S. 43.

70 Ebd., S. 81.

71 Ebd., S. 50.

72 Ebd., S. 51–52.

3, 4| einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck entgegen arbeiten.» Es dürfe, so Liszt weiter, nicht geschehen, dass «der Buchstabe den Geist» töte.⁷³ Vom gefühls- und inhaltsästhetischen Standpunkt aus ist dies nur konsequent; und dass Liszts Musik tatsächlich einen speziellen Modus des Dirigierens erfordert, der insbesondere auf die «gestischen» Qualitäten der Werke eingeht, ließe sich an sämtlichen Symphonischen Dichtungen Liszts zeigen.⁷⁴

Im Vorwort zu seiner ersten Symphonischen Dichtung, *Ce qu'on entend sur la montagne*, notierte Liszt im März 1856, seine Replik vom Dezember 1853 aufgreifend, dass er

das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche, und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung, als sachgemäß anerkennen kann. In der geistigen Auffassung des Dirigenten liegt der Lebensnerv einer symphonischen Produktion, vorausgesetzt, daß im Orchester die geziemenden Mittel zu deren Verwirklichung sich vorfinden; andernfalls möchte es ratsamer erscheinen, sich nicht mit Werken zu befassen, welche keineswegs eine Alltags-Popularität beanspruchen.

Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß Manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann. Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen.⁷⁵

Liszt sorgte sich also um die angemessene klangliche Gestalt seiner Kompositionen im Konzertsaal – eine Sorge, die er als Solo-Klavivirtuose nicht haben musste – und fand für sich eine annehmbare Lösung, indem er an die Verantwortung der beteiligten Musiker appellierte. Sein Appell hat ihm von vielen Seiten Häme eingetragen, denn was sollte man von einem Komponisten halten, der «das Wesentlichste [...] nicht zu Papier» zu bringen vermag?⁷⁶ Es scheint,

73 F. Liszt, «Ein Brief», S. 268.

74 Am Schluss von *Les Préludes* beispielsweise, der Symphonischen Dichtung Nr. 3 («Allegro marziale animato», T. 344), wäre es musikalisch sinnlos, durchweg einen *alla-breve*-Takt zu dirigieren und am Ende, beim 12/8-Takt, auf vier Schläge zu wechseln. Die zahlreichen Abschnitts- und Charakterwechsel auf engstem Raum würden auf diese Weise eher verschleiern. Kennzeichnend für Liszts Musik sind größere, plastisch ausgearbeitete motivische Komplexe, die das Grundmetrum zeitweise in den Hintergrund drängen: Die einzelnen Schläge treten gegenüber den Takten oder Takt-Komplexen, die als ganze «schwer» oder «leicht» wirken, in den Hintergrund.

75 Franz Liszt, «Vorwort», in: ders., *Symphonische Dichtung Nr. 1 (Ce qu'on entend sur la montagne)*, Leipzig o.J. (= Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe), S. XII.

76 Vgl. u.a. F. Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. 2, S. 140–141.

als bestimmte auch hier (absichtliches oder unabsichtliches) Nicht-Verstehen die Diskussion. «Liszt an der Spitze des Orchesters», so Lina Ramann, «war eine Fortsetzung von Liszt am Klavier».⁷⁷ Positiv verstanden impliziert dies, dass der Dirigent über eine immense Souveränität, Wachheit und Aufmerksamkeit für den Augenblick verfügen muss, wenn es gilt, das Orchester als eine Art Instrument zu leiten; negativ gewendet könnte man Liszt vorwerfen, dass er das Orchester mit einem Klavier verwechselte. Dass die Musiker ihre Parts beherrschen wie er selbst sein Tasteninstrument, setzte er schlichtweg voraus, und dass er selbst kein Orchesterinstrument spielte, war für ihn als Dirigent dabei sicherlich nicht von Vorteil.

Die heftigen Diskussionen um Liszts Dirigat zeigen deutlich, dass etwas im Umbruch war, sozialgeschichtlich, kompositorisch und aufführungsästhetisch. Worauf es Liszt als «fortschrittlichem» Dirigenten ankam, verdeutlichte er selbst zusammen mit seinen Parteigängern in mehreren Stellungnahmen, die im Kern darauf verweisen, dass eine «geistigere» Kunst auch «geistigerer» Interpretieren bedarf. Allerdings – das sei am Schluss noch hinzugefügt – sind die Hinweise auf die Unangemessenheit des bloßen «Taktschlägers» keineswegs neu: Bereits 1802 ist im *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch unter dem Stichwort «Kapelle» zu lesen, dass ein «mit Zwang tressirtes Orchester» keine Kunst hervorzubringen vermag.⁷⁸ In Robert Schumanns 1836 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienenem Beitrag *Vom Dirigieren und insbesondere von der Manie des Dirigirens* sind Liszts Ansichten nahezu identisch vorgeprägt.⁷⁹ Demnach habe der Dirigent als «verkörperte Composition»⁸⁰ vor allem Tempo-Änderungen anzuzeigen, solle sich aber ansonsten aus dem Dirigat weitgehend zurückziehen.⁸¹ Weiter heißt es (und das erinnert an Liszts Windmühlen-Metaphorik):

Das Orchester soll keine Maschine sein, das seine Töne gleich einem Uhrwerke ableiert, sondern das individuelle Gefühl eines jeden Mitspielers soll sich dem Geiste der Composition anschließen. – Nicht das Spiel von Forte und Piano gibt den Geist der Composition, sondern das Tonstück als Kunstwerk aufgefaßt und ausgeführt.⁸²

⁷⁷ L. Ramann, *Franz Liszt*, Bd. II/1, S. 222–223.

⁷⁸ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt [am Main] 1802. Reprint, hg. und mit einer Einführung versehen von Nicole Schwindt, Kassel u.a. 2001, Sp. 825.

⁷⁹ Vgl. zu diesem Text als Vorläufer für Liszts Ästhetik des Dirigierens L. Ramann, *Franz Liszt*, Bd. II/1, S. 225–226.

⁸⁰ [Robert Schumann], «Vom Dirigieren und insbesondere von der Manie des Dirigirens», in: *NZfM* 3 (1836), Bd. 4, H. 31 (15. April 1836), S. 129–130, hier S. 130.

⁸¹ Ebd., S. 129.

⁸² Ebd., S. 130.

An der Eignung und Befähigung Liszts, mit einem Orchester ein anspruchsvolles neues Werk einzustudieren, zweifelten jedoch selbst dessen Anhänger. Der Liszt-Schüler Wendelin Weißheimer etwa berichtet in seinen Erinnerungen von einer Weimarer Probe der *Faust-Symphonie* während der Tonkünstlerversammlung im Jahr 1861, die Liszt, da er die Noten vergessen hatte, auswendig dirigierte. Als man zu einer rhythmisch vertrackten Stelle im Gretchen-Satz kam (gemeint sind die Takte 51–56), sei es dem Weimarer Hofkapellmeister jedoch nicht gelungen, die Musiker zusammenzubringen; so fragte Liszt kurzerhand seinen neben ihm stehenden Kollegen Hans von Bülow:

«Hans, wie dirigierst *du* diese Stelle?» Bülow kam herbei, nahm den Taktstock, lehnte den linken Arm an den Rücken, *streckte* sich, soviel es gehen wollte, um von allen gesehen zu werden, und zeichnete mit seiner hocherbobenen Rechten die komplizierte Bewegungsfigur dieser Stelle so klar und deutlich in die Luft, daß sie die Musiker sofort richtig wiedergaben. Als hierauf v. Bülow den Taktstock Liszt wieder einhändigen wollte, sagte dieser: «Schwinde du nur das Zeppter weiter; es ist bei dir in guten Händen!» – und Bülow dirigierte auswendig weiter.⁸³

⁸³ Wendelin Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, Stuttgart u.a. 1898, S. 70–71 (Hervorhebungen original); zu Hans von Bülow vgl. auch den Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen, «Dirigentenpantomimik. Hans von Bülow als erster Dirigent der Moderne?» (im vorliegenden Band, S. 147–168).

Resonanzen

Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik
Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Seminar
der Universität Basel

Band 3

DirigentenBilder

Musikalische Gesten – verkörperte Musik

Herausgegeben von
Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn
unter Mitarbeit von Alexandra Gronwald und Madita Knöpfle

Schwabe Verlag Basel

Publiziert im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung getragenen Projektes *Hörbare Gebärden – Der Körper in der Musik*. Die dem Band vorausgegangene Ringvorlesung am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel fand mit freundlicher Unterstützung der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel statt.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Abbildung auf dem Umschlag:

Gestaltung und Foto: Annette Ahrend, Weil am Rhein, www.wortbildbuero.de



Copyright © 2015 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Copyright © 2015 Abbildungen, Notenbeispiele und Filmausschnitte vgl. Bildlegenden und Angaben zur DVD-Beilage.

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechtsinhaber der im Werk enthaltenen Abbildungen, Notenbeispiele und Filmausschnitte ausfindig zu machen.

Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, werden berechnete Ansprüche selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Umschlaggestaltung: Thomas Lutz, Schwabe

Gesamtherstellung: Schwabe AG, Druckerei, Muttenz/Basel, Schweiz

Printed in Switzerland

ISBN Printausgabe 978-3-7965-3478-2

ISBN E-Book (EPUB) 978-3-7965-3509-3

rights@schwabe.ch

www.schwabeverlag.ch

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Introduction	
Arne Stollberg	
«Mimische Ausdruckshandlungen». Der Dirigentenkörper im anthropologischen Musikdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts	15
Historisches	
Stefan Morent	
Körper, Geste, Gebärde in der Musik des Mittelalters	51
Jörg-Andreas Bötticher	
Bloß des Takts wegen dastehen. Rhythmische Orientierung und Ausdruck in Dirigiergesten des 17. und 18. Jahrhunderts	73
Christoph Riedo	
«La main doit [...] représenter aux yeux une image de la cadence que l'oreille doit entendre». Das Taktschlagen und seine klanglichen Auswirkungen auf die Aufführung in der Barockzeit	95
Nina Noeske	
Steuermänner versus Ruderknechte. Franz Liszt als Pultvirtuose	123
Hans-Joachim Hinrichsen	
«Dirigentenpantomimik» Hans von Bülow als erster Dirigent der Moderne?	147
Lena-Lisa Wüstendörfer	
Gelebte Klänge Gesten im Spannungsfeld von Chor und Orchester	169

Systematisches**Nepomuk Riva**

- «*Buhm, buhm, buhm!* Nicht so leichtsinnig: *bab, bib ...*»
Lautmalereien und Gestik von DirigentInnen
in Orchesterproben 185

Clemens Wöllner

- Innere Bilder. Handlungsrepräsentation und
Wahrnehmungskompetenz in der Orchesterleitung 213

Hartmut Hein

- «Jedes Notenzeichen ist das Bild eines Schlages». Zur Gestik
der musikalischen Schrift in Adornos Interpretationstheorie 233

Nicola Gess

- Zur Geste bei Mahler. Unterbrechungen mit Benjamin 255

Florian Henri Besthorn

- visible music* – Dirigent und Publikum als vermeintlich
stumme «Klangspieler» 291

Kulturwissenschaftliche Perspektiven**Cornelia Bartsch**

- «Pultvirtuose» und «Lady of the *bâton*»
Vergeschlechtlichte Körperbilder des Dirigierens 311

Arne Stollberg

- Klang-Körper
Auf der Suche nach einer musikalischen Physiognomik 347

Jana Weißenfeld

- Von sichtbaren Schöpfungsakten und archivierten Gesten
Bewegte Dirigentenbilder im Konzertfilm 385

Peter Moormann

- Gustavo Dudamel – Maestro Estatico? 419

Mariama Diagne

- Klang-Körper dirigieren. Gesten der Vermittlung
im zeitgenössischen Tanz bei Xavier Le Roy und
Jonathan Burrows & Matteo Fargion 435

Coda**Peter Gülke / Ulrich Mosch**

- «Die Musik ist aus, eure Pforten haben gefälligst unten zu sein!»
Ein Gespräch zwischen Peter Gülke und Ulrich Mosch 463

- Autorinnen und Autoren 485

- DVD-Beilage 490

- Siglen 493

- Personen- und Werkregister 494