

Gabriele Brandstetter

Die Szene des Virtuosen Zu einem Topos von Theatralität

*A. ist ein Virtuose
und der Himmel ist sein Zeuge*
Franz Kafka

Von Niccolò Paganini, dem berühmten Violinvirtuosen, ist folgende Geschichte überliefert: Ein Gespräch zwischen Kollegen, nach einem seiner Konzerte. Eduard Jaëll, ebenfalls ein berühmter Geiger, tauscht seine Eindrücke über Paganini mit Benesch, einem dritten großen Violinisten dieser Zeit aus: »Wir können alle unser Testament machen«, sagt Benesch. »Nein«, erwidert Jaëll, »ich bin schon tot.«¹

Die kleine Anekdote bezeugt die außerordentliche Wirkung eines Konzertereignisses. Und sie inszeniert die Evidenz dieses Ereignisses, seine Unbegreiflichkeit, die alle Maßstäbe bricht, indem sie eben diese Unbegreiflichkeit im Urteil von Experten des gleichen Faches beglaubigt.²

¹ Vgl. Edward Neill: Niccolò Paganini, München, Leipzig 1990, S. 167. Zu Paganini vgl. auch: Walter G. Armando: Paganini. Eine Biographie, Hamburg 1960. – Die hier publizierte Studie arbeitet mit Skizzen und Thesen eines umfassenderen Forschungsprojektes zum Thema »Virtuosen«. Es handelt sich um ein Gebiet, das bislang fast ausschließlich Gegenstand musikhistorischer Untersuchungen war; eine kulturwissenschaftliche und theaterwissenschaftliche Reflexion des Phänomens steht bislang noch aus. Aus dem Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung konnte hier nur ein Teil der Arbeiten berücksichtigt werden; vgl. u.a.: Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. – Vorlesungen zur Kulturgeschichte, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001; Tomi Mäkelä: Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik, München, Salzburg 1989; Kurt Blaukopf: Große Virtuosen, Teufen, Bregenz, Wien 1957; Adolf Weissmann: Der Virtuose, Berlin 1920. Zur Motivgeschichte des »Teufelsgeigers« im Kontext des mephistophelischen Musters des Teufelpaktes vgl. Pascal Fournier: Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche, Freiburg i.Br. 2001.

² Ähnliches schreibt auch der Komponist Carl Friedrich Zelter über seinen Eindruck von Paganini an Goethe. Er berichtet am 20. April 1829 über die Begegnung am Tag zuvor, Paganini sei »ein vollkommener Meister seines Instruments in höchster Potenz«, so daß »die Wirkung seines Spiels [...] anderen Virtuosen auf seinem Instrument ganz unbegreiflich« sei. Vgl. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von Max Hecker, I–III, Leipzig 1913–1918, Nr. 734; zit. nach Walter Salmen (Hg.): »Critiques Musicaux d'Artiste«. Künstler und Gelehrte schreiben über Musik, Freiburg i. Br. 1993, S. 86.

Diese staunen nicht nur. Sie kapitulieren: Der Auftritt Paganinis – dieses »monstre« auf der Szene – sei nicht nur *nicht* mit den üblichen Mustern der perfekten Beherrschung des Instruments erklärbar. Er verweise überdies alle anderen Geiger in einen Raum der Nicht-Existenz. Der Virtuose, ein Revenant eines anderen Geistes von Kunst und Technik; ein Magier, der die Grenzen des physisch Möglichen in seinem Tun zu überschreiten scheint und in eben diesem Spiel seinem verzückten Publikum verbirgt, worin diese Transgression besteht.

Der Topos des Virtuosen markiert das Ereignis eines Auftritts, das Aufmerksamkeit, ja: Staunen und Verblüffung auf sich zieht. Der Eindruck des Überwältigenden,³ der das Publikum zum »Zeugen eines Mysteriums«⁴ macht, ihm »Schreie der Begeisterung«⁵ entlockt, verdankt sich – dies wird immer wieder berichtet – der schier menschen-unmöglichen Perfektion in der Darstellung, in der Beherrschung des Instruments, der Stimme, des Körpers.⁶ Der Enthusiasmus des Publikums bezieht sich darüber hinaus aber vor allem auf das Charisma, das die Figur des Virtuosen erst hervorbringt; das diesem – als einem Topos von Darstellung – allererst zuwächst. Denn Topoi schaffen einen Evidenzraum; sie bieten Argumente für die Wahrheit des Vorgetragenen. Und der Virtuose erscheint als das Ereignis des Unwahrscheinlichen schlechthin. Eine paradoxe Situation!

³ Der Eindruck des Überwältigenden – als das »Virtuose« – ist vergleichbar der Erfahrung des Erhabenen, insofern als es sich um eine ästhetische Wahrnehmung handelt, die »unerklärlich, das Menschenmögliche übersteigend erscheint; es ist aber dem Sublimen (wie Burke und Kant es definieren) zugleich auch unvergleichbar, da das Virtuose auf einer technischen Basis beruht; und das Überwältigende – eben deshalb – eher auf dem Frappanten (dem »Interessanten« im Sinne romantischer Kunstphilosophie) basiert.

⁴ vgl. Kurt Blaukopf: Große Virtuosen, (Anm. 1), S. 13.

⁵ So die Berichte z.B. über die Auftritte von Franz Liszt und N. Paganini; vgl. Neill (Anm. 1), S. 94.

⁶ In Handbuch-Artikeln wird eben diese Seite des Virtuosen, die perfekte Beherrschung von Körper und Instrument, hervorgehoben; so z.B. im MGG-Artikel »Virtuosen« (von Hanns-Werner Heister), Sp. 1723: Virtuosität verbinde die Pole »Ausstellung von Fertigkeiten und Ausdruck, Verwundern- und Staunenmachen versus Affektsprache und Rührung [...]«; und im »Theaterlexikon«, (hg. von Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek 1990), heißt es im kurzen Artikel von Bernard Poloni: »V. bezeichnet allgemein einen Meister seines Fachs, einen hervorragenden Interpreten. Der Begriff gehört eigentlich der musikalischen Fachsprache an und wurde im 18. Jh. aus dem Ital. übernommen. Im Theater haftet dem Wort V. eine leicht pejorative Bedeutung an im Sinne einer zu äußerlichen, auf unmittelbaren Effekt zielenden Betonung der schauspielerischen Mittel.« (ebd., S. 1038.)

Warum? – Das Ereignis des Virtuosen, das Singuläre seines Auftritts bindet sich zwar an die jeweilige Performance und ihre Wirkung: Es kann sich, als das Unüberbietbare, nur selbst beglaubigen. Als eine Szene aber und als ein Muster von Theatralität zeigt sich die Figur des Virtuosen erst durch die Geschichte ihrer Bezeugung: in den Berichten und Erzählungen der faszinierten oder kritischen Zeitgenossen; und in den Anekdoten, die die Erotisierung und Dämonisierung des Virtuosen inszenieren.

So gesehen ist der Virtuose eine Figur der Evidenz.⁷

Einer Evidenz wovon?, wird man fragen. Und die Antworten, die auf diese Frage gegeben wurden und werden, seit dem 18. Jahrhundert, seit dem Auftreten von Virtuosen als Solisten, sind widersprüchlich. Die Darstellung solle den Geist des Textes – der Partitur oder des Dramas – zur Evidenz bringen. Oder: die Evidenz bestehe eben in der herausragenden Performance selbst, die den Eindruck des Über-Natürlichen, Zaubers hervorruft – ein Eindruck, der zumeist durch die Topoi des Engels, des Teufels, oder, später, der Maschine besetzt wird. So wird etwa von Alessandro Scarlatti berichtet, daß er, als er den Kastraten Francischello auf dem Klavier begleitete, »nicht glauben konnte [...], daß ein Sterblicher derart göttlich singen könne, so daß dies ein Engel sein müsse, der Francischellos Gestalt angenommen habe«, derart habe dieser Gesang »alles übertroffen, was er – Scarlatti – sich für ein menschliches Wesen vorstellen konnte.«⁸ Diesem Zwiespalt des Evidentiellen entspricht die Ambivalenz in der Einstellung zum Virtuosen – zwischen der Faszination des Unbegreiflichen und der Ablehnung jenes ›Scheins‹ von Oberflächlichkeit, den es – aufklärerisch – zu entzaubern und durch die Vorzüge des wahren (Seelen)Ausdrucks zu ersetzen gilt.

So berichtet der Frankfurter Kaufmann Johann Friedrich Armand von Uffenbach vom Eindruck, den Vivaldis Violinspiel in Venedig 1715 auf ihn machte. Vivaldi spielte

⁷ Adorno hat diese Evidenz dem Ereignis der Aufführung und dem Interpreten zugeschrieben: »... der ganze Reichtum des musikalischen Gefüges, in dessen Integration seine Kraft eigentlich besteht, muß von der Aufführung zur Evidenz gebracht werden [...]«. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 10/1 (Kulturkritik und Gesellschaft) »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, Frankfurt a. M. 1977, S. 145.

⁸ zit. nach Gino Monaldi: Cantanti evirati del Teatro Italiano, Rom 1920, S. 94.

ein accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine phantasie anhing, die mich recht erschrecket, denn dergleichen ohnmöglich so jemahls ist gespielt worden noch kann gespiehlet werden, [...] und das [mit] einer geschwindigkeit die ungläublich ist, er suprenierte damit jedermann, allein, daß ich sagen soll, daß es mich charmirt das kan ich nicht thun weil es nicht so angenehm zu hören, als es künstlich gemacht war.⁹

Der Gegensatz zwischen dem, was als atemberaubende technische Leistung »suprenieret«, also Staunen macht, und dem, was ausdrucksvoll und berührend wirkt, zählt seit dem 18. Jahrhundert zum ambivalenten Merkmals-Katalog des Virtuosen. Mehr noch: seit dem Auftreten der legendären Virtuosen im 19. Jahrhundert im Schauspiel und im Konzert – von Iffland bis Zaccani und Sarah Bernhardt, von Kalkbrenner und Paganini bis zu Liszt – überwiegen (insbesondere in der deutschen Kritik) die pejorativen Urteile, so daß der »Virtuos« stellenweise sogar ein Gegenbegriff zum »wahren Künstler« wurde.¹⁰ Die Topoi des (bloß) Brillanten, der Effekthascherei, des Zirzensisch-Bravourösen, das die Aufmerksamkeit nur auf die Selbstinszenierung des Virtuosen lenke; die Absicht der Blendung durch Gaukelstücke eines leeren Scheins, der sich im Seelenlos-Mechanischen erschöpfe – diese Formeln prägten die Semantik zahlreicher Artikel. Franz Liszt schreibt in seinem insgesamt von Bewunderung getragenen Nekrolog auf Paganini über dessen Virtuosen-Egomanie: »Paganinis Gott aber ist nie ein anderer gewesen, als stets sein eigenes düster trauriges Ich!«¹¹ Heinrich Heine verweist in der »Lutezia« auf die zahlreichen Nachfahren von Paganini und Liszt, die »wie die Heuschrecken« jede Wintersaison in Paris einfallen, als »Invaliden des Ruhms«.¹² Und diese Auffassung über die mangelnde Werkbezogenheit und die Oberflächlichkeit des Theatralen im Auftritt des Virtuosen fin-

⁹ zit. nach: Konrad Küster: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Basel, London, New York 1993, S. 111.

¹⁰ Vgl. Albrecht Betz: *Das Vollkommene soll nicht geworden sein. Zur Aura des Virtuosen*, in: *Virtuosen 2001*, Anm. 1, S. 9–31; sowie die Verteidigung der Virtuosen gegen ihre »Verdächtigung« durch Albrecht Riethmüller: *Die Verdächtigung des Virtuosen – Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan*, ebd. S. 100–124.

¹¹ Franz Liszt: *Paganini. Ein Nekrolog*, (1840) in: »*Critiques Musicaux*« (Anm. 2), S. 229.

¹² Heinrich Heine: *Lutezia II/LVI* (Paris, 26.3. 1843). In: *Sämtliche Werke*. Düsseldorf Ausgabe, hg. von Manfred Windfuhr, Band 14, 1, Hamburg 1990, S. 49 (zit. im weiteren unter der Sigle DHA und Band- und Seitenzahl).

det sich selbst im 20. Jahrhundert noch häufig, etwa wenn Alfred Brendel über Franz Liszts virtuose Stücke sagt, sie könnten leicht zum »Vehikel des Effekts [werden], den Wagner als Wirkung ohne Ursache bezeichnet«¹³ habe. Auch in der Wissenschaft, in zahlreichen Handbuch- und Lexikon-Artikeln in der Musik- und ebenso in der Theaterwissenschaft finden sich solche Wertungen des Virtuosen noch heute.¹⁴

Zum Verständnis dieses komplexen Zusammenhangs ist es nötig, einen Blick auf die Karriere des Begriffs in der Kulturgeschichte zu werfen. Der Begriff »Virtuose« geht zurück auf das lateinische Wort »virtus«; es bedeutet: kriegerische Tüchtigkeit, »zum Sieg fähig«. Etwas vom sieghaften Gestus dieser Bedeutung ist auch in der Vorstellung vom Virtuosen noch enthalten: in der Auffassung des Begriffs, wie er in der Renaissance verwendet wird. Hier bezeichnet »virtuoso« ganz allgemein das Ideal des gebildeten Menschen; zugleich wird der Begriff mehr und mehr für herausragendes Können und bezogen auf Gelehrsamkeit in allen Sparten des Wissens und der Kunst verwendet.¹⁵ Erst im 18. Jahrhundert verlagert sich die Bedeutung von »Virtuose« – mit der Trennung von Autor und darstellendem Interpreten¹⁶ – auf den ausübenden Künstler.

Dabei ist aber in Erinnerung zu rufen, daß »virtuosi« in einer älteren und allgemeineren Wortbedeutung, insbesondere in England im 16. und 17. Jahrhundert, jene Gelehrten meinte, die sich als Sammler und Liebhaber sowohl von Kunstwerken als auch von naturwissenschaftlichen

¹³ Alfred Brendel zit. nach Betz (Anm. 10), S. 23.

¹⁴ Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff »Virtuose« bereits überwiegend für die musikalische Darstellung auf einem Instrument verwendet; (vgl. die Sammlung der Definitionen im Artikel von Martin Warnke: Der virtuose Künstler, in: Virtuosen (Anm. 1), S. 81–99, hier S. 81f.); und noch im obengenannten Artikel des »Theaterlexikons« oder im 1972 erschienenen Artikel zum »Virtuosen« im »Handwörterbuch der musikalischen Terminologie« (vgl. den Auszug bei A. Riethmüller (Anm. 10), S. 107) ist der Hinweis auf die Äußerlichkeit der Darstellung als Selbstzweck zu finden.

¹⁵ Es ist bezeichnend, das diese Bedeutung des Begriffs »Virtuoso« sich in der Zeit der Manufaktur, ca. von 1550–1750, herausbildet und differenziert.

¹⁶ Eine Entwicklung, die im 18. Jahrhundert beginnt und Anfang des 19. Jahrhunderts bereits die Musiktheater- und Konzert-Szene in den bürgerlichen Städten Europas bestimmt. E. T. A. Hoffmann hat in seinen Texten diesen Sachverhalt präzise dargestellt (etwa in den Novellen »Ritter Gluck« oder »Don Juan«); und Heinrich Heine reflektiert diese Entwicklung – u. a. in den Berichten aus Paris und in den »Florentinischen Nächten« – auch vor dem Hintergrund der politischen und ökonomischen Veränderungen im 19. Jahrhundert.

Objekten hervortaten und sich der 1662 gegründeten »Royal Society of London for Improving Natural Knowledge« anschlossen.¹⁷

Die Virtuosi des frühen 17. Jahrhunderts waren Amateure im ursprünglichen Sinne dieses Wortes, sie beschäftigten sich mit Kunst, Altertümern, Mathematik und/oder Raritäten der Natur, weil sie diese Gegenstände liebten und darin ihre Freude fanden.¹⁸

So erschien in dieser Zeit eine ganze Reihe von Abhandlungen und Handbüchern über diese Wissens-Praxis und ihre Gegenstände:¹⁹ Henri Peachums »Complete Gentleman« (1634) war eine Art Handreichung für »virtuosi«. Robert Burton bespricht in seiner »Anatomy of Melancholy« (1621) Strategien der Aufmerksamkeit und der Forschung der »virtuosi« als ein Remedium gegen Melancholie. Francis Bacon beschreibt in seiner Abhandlung »The Advancement of Learning« (1605) Sammlungen und Forschungsgebiete eines »virtuoso«; Robert Boyle, Mitglied der Royal Society und Verfasser von »The Christian Virtuoso«, nannte sich selbst und andere Gelehrte »virtuosi«.²⁰ Und Sir Thomas Browne schließlich faßte den Typus von Gelehrsamkeit, den er selbst – in seiner sammlerischen und dem Raren und Kuriosen zugewandten Forschung – verkörperte, unter den Begriff des »Virtuoso«.²¹

Warum aber ist dieser wissenschaftsgeschichtliche Begriff »Virtuose« von Interesse für eine Untersuchung zur Theatralität dieses Topos? Es ist

¹⁷ vgl. R. H. Syfret: Some Early Reactions to The Royal Society. In: Notes and Records of the Royal Society of London, 7, 1950, S. 207–258.

¹⁸ Lorraine Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, München 2000, S. 28.

¹⁹ Vgl. den sehr informativen Artikel von Marjorie Hope Nicolson: Virtuoso, in: Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, hg. von Philip Wiener, Vol. IV, New York 1973, S. 486–490.

²⁰ Bemerkenswert sind dabei auch die Berichte über die Praxis dieser Forschungen, die Kuriosität sowohl der Gegenstände als auch der Verfahren; eine Situation, die leicht parodistische Züge annahm; so z. B. wenn über Nicholas Gimcrack, the »Virtuoso«, berichtet wird, man habe ihn beobachtet, »lying upon a laboratory table where he is learning to swim by imitating the motions of a frog in a bowl of water. When asked whether he had practiced swimming in water, he replied that he hates the water and would never go near it. I content myself, he said, »with the speculative part of swimming; I care not for the practical. [...] Knowledge is my ultimate end.«, zit. nach M. Hope Nicolson (Anm. 19), S. 487.

²¹ Vgl. dazu Arno Löffler: Sir Thomas Browne als Virtuoso. Die Bedeutung der Gelehrsamkeit für sein literarisches Alterswerk, Nürnberg 1972.

die Bedeutung für eine Geschichte der Aufmerksamkeit, die diese frühe epistemologische Szene des Virtuosen in den Horizont der Theatralitätsforschung rücken muß. »Virtuosi« markieren das Feld des Wissens und einer Wahrnehmung, die auf das Staunen und auf das Erstaunliche gerichtet sind. Wie die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston in ihren Untersuchungen gezeigt hat,²² geht das besondere Interesse am Wunderbaren, am Unerklärlichen und an ungewöhnlichen Objekten einher mit einer spezifischen Ausrichtung der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit: nämlich mit den (im 16. und 17. Jahrhundert positiv bewerteten) kognitiven Leidenschaften des Staunens und der Verblüffung. Eben die Beziehung von Wunderbarem, als dem staunenswürdigen Objekt²³, und der Aufmerksamkeit des Forschers eröffnet einen Wahrnehmungs- und Erkenntnis-Raum, der eine spezifische Erfahrung von Evidenz ermöglicht. Und der »Virtuoso« ist es, der gleichsam die Stelle der Selektion und der Vermittlung des Staunenswürdigen besetzt. Virtuosen sind, so gesehen, *Attraktoren* der Aufmerksamkeit; und sie sind zugleich *Medien* der Aufmerksamkeit.

Es wäre nun freilich zu linear gedacht, von einer direkten Ablösung und Übertragung dieses Aufmerksamkeits-Szenarios – des Staunens – von der Wissenschaft in die darstellende Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts auszugehen.²⁴

²² L. Daston (Anm. 18); vgl. auch: Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, New York 1998, sowie Lorraine Daston: *Die kognitiven Leidenschaften: Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit*. In: Dies.: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2001, S. 77–97.

²³ Jene Objekte der Wunderkammern ebenso wie die staunenswürdigen und absonderlichen Gegenstände von wissenschaftlichen Abhandlungen wie etwa der monströse Kalbskopf bei Robert Boyle: *An Account of a Very Odd Monstrous Calf*. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, London 1665.

²⁴ Freilich beginnt zu jenem Zeitpunkt, als in der Naturwissenschaft sich das kognitive Interesse »vom Wunderbaren zum Gewöhnlichen« (vgl. L. Daston (Anm. 18), 2000, S. 13) bewegt und Joseph Addison (der mit Richard Steele 1710 noch »The Will of a Virtuoso« verfaßt hat) über die »belanglosen Raritäten, mit denen das Kabinett eines Virtuoso vollgestopft ist [...]« (zit. nach L. Daston, 2000, S. 29) spottet und fordert, »Forschungen dieser Art sollten der Zersteuerung, der Entspannung und dem Vergnügen dienen, und nicht etwa eine ernsthafte Lebensbeschäftigung sein.« (ebd.) jene Epoche, in der der Virtuose mehr und mehr in der Kunst, insbesondere in der darstellenden Kunst, hervorzutreten beginnt und selbst zum umstrittenen Gegenstand der Aufmerksamkeit und des Staunens wird.

Aber es sind doch die insgesamt sich wandelnden Konzepte und Verfahren zur Herstellung von Evidenz – sowohl in der Wissenschaft²⁵ als auch in der Kunst – die hier eine Verbindung stiften und die Theatralität der Szene des Virtuosen, als eine Figur von Evidenz, markieren. In beiden Bereichen stellt sich Evidenz über das Staunen, die Verblüffung über das Wunderbare her. Wie aber vermittelt sich dieser Stil der Aufmerksamkeit? Ich meine, daß hier die Rhetorik eine wichtige Brückenfunktion einnimmt: zwischen der ›demonstratio‹ des wissenschaftlichen Vortrags und der ›hypocrisis‹ der künstlerischen Darstellung; und dies auch und gerade in einer Zeit – im 18. Jahrhundert – in der der Status der Rhetorik in der Kultur und in der Kunst brüchig wird.

Warum Rhetorik? Hier meine ich jenen Bereich der Rhetorik, der für die Wirkung des Virtuosen von Bedeutung ist: nämlich für den Vortrag selbst; jene Dimension der darstellerischen Praxis also, die mit den Begriffen der ›actio‹ bzw. der ›hypocrisis‹ bezeichnet ist. Die ›actio‹ umfaßt jene Seiten des Wissens, des Zeigens – jene Formen der Inszenierung, die performativ Evidenz herzustellen vermögen: durch den Einsatz aller körperlichen Mittel (der Stimme, Mimik, Gestik) sowie der räumlichen und rahmenden Arrangements; jenen ›Auftritt‹ eines Vortragenden also, der schon in der Antike als entscheidend für die Wirkung (einer Rede) betrachtet wurde: in der Rhetorik des Aristoteles²⁶ und, deutlicher noch, bei Cicero: »Der Vortrag, sage ich, hat in der Redekunst allein entscheidende Bedeutung. Denn ohne ihn gilt auch der größte Redner nichts, ein mittelmäßiger, der ihn beherrscht, kann aber oft die größten Meister übertreffen.«²⁷

²⁵ Die Bedeutung von Evidenz im Bereich der Wissenschaftsgeschichte ist in letzter Zeit in den Aufmerksamkeitshorizont kulturwissenschaftlicher Untersuchungen (z. B. zur »Kulturgeschichte des Beweises«) gerückt; die Verbindungen zwischen Kunst, Rhetorik und Wissenschaft – eben über unterschiedliche Theorien und Verfahren zur Herstellung von Evidenz (wie sich dies z. B. in der Figur des Virtuosen zeigt) sind bislang m. W. noch nicht eingehend untersucht (ein umfangreiches Gebiet, das ich hier nur in den Umrissen des Projektes skizzieren kann). – Zur Evidenz in der Wissenschaft vgl. Gary Smith und Matthias Kroß (Hgg.): Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises, Berlin 1998.

²⁶ Aristoteles spricht der rednerischen Aktion – der ›actio‹ – die »größte Wirkung« zu: vgl. Aristoteles, Rhetorik III, 1,2, 1403.

²⁷ Cicero: de oratore, 3, 213; zum Kontext in der Geschichte der Rhetorik vgl. Gert Ueding, Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, 3. Aufl. Stuttgart, Weimar 1994, S. 230 ff.

Die Inszenierung von Bezeugung und Authentizität selbst also wird zum entscheidenden Moment des Vortrags,²⁸ denn – so die Theorie der *hypocrisis* – durch »ars« solle der Eindruck erweckt werden, daß der Vortragende an dem, was er darstellt, innerlich beteiligt sei. Interessant ist in diesem Zusammenhang von Theatralität und Evidenz, daß sich im Begriff der »hypocrisis« ambivalente Bedeutungsschichten überlagern. Der Begriff bezeichnet – in einer repräsentationsstrategisch wichtigen Überkreuzung von »Inszenieren« und »Auslegen« – sowohl den Akt des »Ansagens« (Deutens) und Darstellens, als auch die Formen der Verstellung und der Heuchelei. Gebärden im Spiel solcher »actio«, die den Effekt der inneren Beteiligung des Vortragenden beim Publikum zu erzielen suchen, sind zuletzt eben wegen dieser »Inszeniertheit von Authentizität« immer auch umstritten – wie z. B. die Berichte über Franz Liszts Posen zeigt: wenn er etwa nach dem Vortrag von Bachs »Air« aus der D-Dur Suite das Haupt auf die Tasten zu legen und die Hände zu falten pflegte.²⁹

Genau an diesem Punkt nun wird – eben im 18. Jahrhundert, in der Zeit also, in der der Virtuose »unter Verdacht« gerät – die Differenz zwischen Rhetor und Schauspieler zu einem Streitfall der Ästhetik und der Debatten um Authentizität. Die *Differenz* zwischen Redner und Schauspieler war zwar auch in der Antike schon ein Thema: Cicero bezeichnet den Redner als *Darsteller* des wirklichen Lebens, während der Schauspieler der *Nachahmer* der wirklichen Lebens sei. Während also der Schauspieler im Modus des »als ob« agiert und Wirklichkeit als Mimesis darstellt, präsentiert der Redner – als Vortragender (auch in der Musik) – die Wirklichkeit eines Textes, als »Geschichte«. Er tut dies nicht in einer »Rolle« mit ihrer zeichenhaften Ausstattung, sondern er hat das Publikum durch das Ethos seiner Person – über die Evidenz seiner Darstellung – zu gewinnen und zu überzeugen. Diese Unterscheidung zwischen Mimesis und Repräsentation wird im 18. Jahrhundert wieder aufgenommen und im komplexen Zusammenhang der Fragen von Darstellung, Natürlichkeit und Authentizität reflektiert. Gemeinhin geht man in der Forschung von einer Diskreditierung und Verdrängung

²⁸ Zu »Evidenz« vgl. Ueding/Steinbrink (Anm. 26), S. 284f. – In diesem Zusammenhang wäre der Verbindung (und Differenz) von wissenschaftlichem Vortrag und »Performance« als künstlerischem Vortrag noch genauer zu betrachten.

²⁹ zit. nach A. Betz (Anm. 1), S. 24.

des Rhetorischen aus der (Theater- und Kunst-)Szene der körperlichen Beredsamkeit aus.³⁰ Fraglich ist allerdings, ob hier nicht vielmehr eine Verschiebung stattfindet, durch die das Authentizitätsmuster, das in der Antike dem Redner (und nicht dem Schauspieler) zugeordnet war, in der sich wandelnden bürgerlichen Kultur nun ausgerechnet durch den Virtuosen verkörpert wird. Denn für die ›actio‹ des Vortragenden galt stets, daß die Glaubwürdigkeit seiner Darstellung – bei allem Einsatz inszenatorischer (und argumentativer) Mittel – zuletzt durch seine Person vermittelt wurde: zum Pathos der Darstellung kam das Ethos seiner Persönlichkeit, Status, Ehrbarkeit – eben »virtus«. So gesehen wäre der Virtuose eine Figur der Latenz des Rhetorischen; d. h. im Topos des Virtuosen finden (in verschobener Form) jene Elemente des Rhetorischen eine andere Szene, die mit dem Natürlichkeitsparadigma in der Darstellungstheorie im 18. Jahrhundert abgelöst schienen, eigentlich aber einem verdeckten Szenen- und Diskurswechsel unterlagen. Die Ambivalenz in der Beurteilung des Virtuosen bezieht sich auf diese Unentscheidbarkeit zwischen Vortrag und Schauspiel, zwischen dem Ethos des Interpreten und der Artifizialität der ›Performance‹. Es ist ein Dilemma, das im 18. Jahrhundert zunächst in der Beurteilung des virtuosen Gesangs schlechthin, des Gesangs der Kastraten, sich niederschlägt,³¹ allmählich auch den Schauspieler einbezieht³² und schließlich – mit der

³⁰ Die Frage der Latenz des Rhetorischen und seine Verschiebung in andere Felder der Repräsentation (der Wissenschaft, der darstellenden Künste wie z. B. der Virtuosen) könnte (immer noch) der Gegenstand einer weitläufigen Untersuchung werden. Zur Verinnerlichung des Rhetorischen im 18. Jahrhundert vgl. u. a. Erich Meuthen: *Selbstüberredung. Rhetorik und Roman im 18. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1994.

³¹ Vgl. dazu die immer noch umfassendste Dokumentation von Franz Haböck: *Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie*, Berlin, Leipzig 1927.

³² Vgl. dazu etwa Rousseaus und Diderots Kritik am traditionellen Schauspielstil (dazu: Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1980); – ein Beispiel solcher Einschätzung findet sich bei Heinrich Theodor Rötcher, der die von Zeitgenossen geäußerte Kritik an Iffland (dem hochgeschätzten Schauspieler und Theaterdirektor) zusammenfaßt: »Wenn Tieck zuweilen von Iffland behauptet, in seinem Spiel sei öfters etwas Virtuosenhaftes gewesen, so will er damit im Einklange mit unseren Behauptungen andeuten, daß in Iffland's Spiel bisweilen eine gewisse Sucht nach dem Absonderlichen, nicht das reine Streben geherrscht habe, ganz in der Person aufzugehen, welche er spielte.« Aus Heinrich Theodor Rötcher: *Das Virtuosenenthum in der Schauspielkunst*, in *Ders.: Kritiken und dramatische Abhandlungen*, Leipzig 1859, S. 241–249, hier: S. 243.

Verbreitung des Instrumentalkonzerts als bürgerlicher Institution und den Auftritten reisender Solisten – insbesondere den Virtuosen in der Musik ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Friedrich Nietzsche war, neben Heinrich Heine, wohl der genaueste Beobachter dieser schillernen Szene des Virtuosen. So warnt er (in seiner Polemik gegen Wagner) vor der »Heraufkunft des Schauspielers in der Musik«³³, vor jenem »Künstler des Vortrags«³⁴, der vor allem »Wirkung will, nichts mehr ...«³⁵. Zugleich aber zieht Nietzsche, der große Rhetorik- und Musik-Kenner, die aus der actio-Lehre bekannte Vorstellung heran, daß der Vortragende das Ethos seiner Darstellung durch seine Persönlichkeit zu beglaubigen habe; daß und wie er also die Performance an die Stelle des »Meisters« zu setzen weiß:

Der Klavierspieler, der das Werk eines Meisters zum Vortrag bringt, wird am besten gespielt haben, wenn er den Meister vergessen ließ und wenn es so erschien, als ob er eine Geschichte seines Lebens erzähle oder jetzt eben etwas erlebe. Freilich: wenn er nichts Bedeutendes *ist*, wird jedermann seine Geschwätzigkeit verwünschen [...]. Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des »Virtuosentums«.³⁶

Aussagen wie diese, in der die verschobenen Positionen von Werk und Darstellung und die Fragen der Authentifizierung differenziert betrachtet werden, sind eher selten. Zumeist bewegen sich die Argumente *gegen* (seltener *für*) den Virtuosen zwischen den Polen von Geist und Technik. Und sie bezeichnen ein Feld widerstreitender Autoritäten: die Autorität des Textes auf der einen Seite, die des Performers (oder Interpreten) auf der anderen Seite. Hier entsteht zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ganz klare Hierarchie: zugunsten der Autor-Position und des mit dem Text verbundenen Werk-Begriffs.³⁷

³³ Vgl. Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. In: Ders., Werke, hg. von Karl Schlechta, München 1962, Bd. 2, S. 925.

³⁴ Ebd.

³⁵ Friedrich Nietzsche: Wagner als Gefahr. In: Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen (Anm. 33), Bd. 2, S. 1043.

³⁶ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches; 1. Band, Nr. 172. In: Werke (Anm. 33), Bd. I, S. 560.

³⁷ Es ist in diesem Zusammenhang, in der Geschichte des »Virtuosens«, bemerkenswert, daß die Einheit der Funktionen von Autor und Werk / Text eben in jenem historischen Moment der sozialen und ökonomischen Entwicklung besonders dominant wird, in dem »Arbeitsteiligkeit«

In der Tat ist es eine Denkfigur des Idealismus, die als Differenz von Geist und Technik immer wieder variiert erscheint, und die Hegel auf den Begriff gebracht hat, wenn er in seinen Vorlesungen über Ästhetik sagt, es gebe zwei Typen der »künstlerischen Exekution«:

Die eine versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk und will nichts weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die andere dagegen ist nicht nur reproduktiv, sondern schöpft Ausdruck, Vortrag, genug, die eigentliche Beseelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln. [...] Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkt gelangt, nicht nur die erstaunenswürdige Herrschaft über das Äußere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, zu Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen Erfindungen selbst das Barocke genießbar macht.³⁸

Eben dieses Verzieren, Improvisieren, Phantasieren – die produktive Freiheit des Darstellers als einer »Ausschweifung« also – steht mit der Krise der Repräsentation ab 1800 mehr und mehr im Zwielficht. Während die Improvisation im 17. und frühen 18. Jahrhundert – in den Arien der Kastraten, in den Soli der Tänzer, in den Auftritten der Schauspieler – noch selbstverständlich zur Praxis der Aufführung gehörte, wird sie im 19. Jahrhundert zum Streitpunkt einer Ästhetik, die den Interpreten mehr und mehr der Intention des Autors bzw. der Autorität des Textes unterzuordnen trachtet – die »Phantasie« und das »Capriccio« werden zu einer Darstellungsform der Texte, in der Musik ebenso wie in der Literatur. Von den Paradoxien der Darstellung zwischen Notat und Inszenierung, zwischen Gedächtnis und Ereignis, die sich daraus ergeben, erzählen Texte wie etwa E. T. A. Hoffmanns »Ritter Gluck«; aber auch

(nicht nur im ökonomischen Bereich der Industrialisierung, sondern auch zwischen Autor und Darsteller, Komponist und Musiker) relevant wird (nicht zuletzt auf dem wachsenden »Markt« des Konzert-Systems); Karl Marx hat in diesem Zusammenhang den Begriff des »Virtuosen« für eben jene arbeitsteilige Situation der Gesellschaftsentwicklung verwendet und von der »Virtuosität des Detailarbeiters« gesprochen. (zit. nach Hanns-Werner Heister; Artikel »Virtuosen« in: MGG, S. 1723.)

³⁸ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15, Vorlesungen über die Ästhetik III, auf d. Grundlage der Werke v. 1832–1845 hg. und redigiert v. Eva Moldenhauer und Karl M. Michel, Frankfurt a. M. 1970, S. 219 und S. 221f.

die wachsende Reihe von Anleitungen zum freien Spiel und Phantasieren, die in dieser Zeit publiziert werden.³⁹

Die historischen Veränderungen im 19. Jahrhundert werden durch diverse Künstleranekdoten illustriert, die in ihrer Pointiertheit eben gerade auf eine Praxis der (Musiktheater-)Darstellung hinweisen, die im Verschwinden begriffen ist; so z.B. in folgender Anekdote zur schöpferischen ›Eigenständigkeit‹ der Künstlerin im Opernbetrieb, die Hector Berlioz überliefert:

Eine bewunderungswürdige Sängerin, die so sehr betrauerte Sontag, hatte für den Schluß des Maskenterzets in ›Don Juan‹ eine musikalische Wendung erfunden, welche sie an Stelle des Originals sang. Ihr Beispiel wurde bald nachgeahmt, es war zu schön, um es nicht zu werden, und alle Sängerinnen Europas adoptierten für die Rolle der Donna Anna die *Erfindung* von Frau Sontag. Als eines Tages bei einer Generalprobe in London ein mir bekannter Dirigent diese kühne Unterschiebung hörte, hielt er das Orchester an und sagte zu der Primadonna:

›Nun? Was gibt's? Haben Sie Ihre Rolle vergessen?‹

›Nein, Herr Kapellmeister, *ich singe die Version Sontag.*‹

›So! Sehr gut; dürfte ich aber so frei sein und Sie fragen, warum Sie die Version Sontag der Version Mozart vorziehen, der einzigen, mit welcher wir uns hier zu beschäftigen haben?‹

›Weil sie sich besser ausnimmt.‹

!!!!!!!.....⁴⁰

Szenen – anekdotisch überliefert – wie die hier zitierte beschreiben einen, vielleicht *den* entscheidenden Paradigmawandel im Bereich der Darstellung überhaupt. Und dieser Wechsel zwischen Performance und Werk spiegelt sich in den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, die sich damit befassen, auf sehr verschiedene Weise: In der Literaturwissenschaft war es lange (von Dilthey bis Staiger) das Konzept der Hermeneutik (und der Edition), das – bis zu seiner Infragestellung

³⁹ Interessant ist dabei besonders die paradoxe Situation, daß – eben für das in der Romantik propagierte ›Phantasieren‹ und Improvisieren – die zahlreichen Etüden-Werke (von Czerny, Kreutzer, Moscheles etc.) geschrieben wurden, die das instrumentale Rüstzeug vermitteln sollten; zugleich aber (auch durch das Auswendigspielen) sich selbst dissimulieren sollten. Vgl. dazu Grete Wehmeyer: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie, Kassel, Basel, London 1983.

⁴⁰ Hector Berlioz: Grotteske Musikantengeschichten (aus d. Französischen v. Elly Ellès), Frankfurt a. M. 1986, S. 40.

durch die Dekonstruktion – unangefochten die Relation von Text und Interpretation bestimmte. In der Musikwissenschaft war und ist es das Paradigma der absoluten Musik und der »Werktreue«, das bis heute die Handbuchartikel bestimmt und z. B. den Begriff »Performance« durchweg auf die Realisation einer Partitur bezieht. Und so war und ist es die Aufgabe einer Theaterwissenschaft, die sich auch als Theatralitätsforschung versteht, das transgressive Muster der Darstellung, das die ›Szene des Virtuosen‹ bereithält, zu untersuchen.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich die These aufstellen, daß die umstrittene Erscheinung des Virtuosen im 19. Jahrhundert den Schauplatz einer ›Querelle zwischen Komposition und Aufführung‹ markiert.⁴¹ Umstritten ist der Virtuose, um dies hier noch einmal zu wiederholen, weil er eine Evidenzfigur für das schlechthin Unwahrscheinliche darstellt, das sich – unhintergebar, selbstevident – an das Ereignis seines Auftritts bindet. Paradoxaerweise wird aber (da sich dieses Ereignis zwar bezeugen läßt, sich aber nur selbst beglaubigen kann) die Evidenz des Virtuosen zu einem Effekt jener Topoi und Diskurse, die in verschiedenen Kontexten Beglaubigungs- und auch De-Legitimierungsfunktion erfüllen; Topoi und Diskurse, die so die Theatralität des Virtuosen allererst hervorbringen. Eine wichtige Funktion in dieser ›Mise en scène‹ des Virtuosen nimmt dabei eben jene ›Querelle‹ zwischen Text und Performance ein, die – in verschiedenen Schattierungen und den unentscheidbaren ›Pro- und ›Contra-Positionen – das Charisma seiner Erscheinung grundiert und die gleichermaßen im Bereich des Theaters, des Ballettsaals und des Konzertes anzutreffen ist.

Diesen Schauplatz, seine Agenten und seine Diskurse will ich im folgenden noch etwas schärfer beleuchten:

Heinrich Heine, ein genauer und kritischer Beobachter der Musik- und Theater-Szene, plädiert in den Berichten über Virtuosen in der »Lutezia« zuletzt ganz hegelianisch für die Freiheit der künstlerischen Interpretation; aber nur, wenn der »Executant« es verstehe, durch seinen Vortrag »jenen wundersamen Unendlichkeitshauch« des Musikstücks, das »in der Fülle jenes Selbstbewußtseins der Freyheit des Geistes

⁴¹ Vgl. zum musik- und geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Frage Susan Bernstein: *Virtuosity of the nineteenth Century*, Univ. of California Press Berkeley, Los Angeles, London 1998.

komponiert sei«, zu übermitteln.⁴² Bei weitem rigider als Heine äußert sich Richard Wagner zur Frage nach der Priorität des Werkes und der Prägung des Komponisten, wenn er in seinem Aufsatz »Der Virtuos und der Künstler« (1840) schreibt, der kompositorische Gedanke habe stets der Ursprung für den Vortrag zu sein, und der ausübende Künstler, der »Virtuos«, müsse mit »gewissenhafter Treue« die »Intentionen des Komponisten« wiedergeben, »damit die geistigen Gedanken unentstellt und unverkümmert den Wahrnehmungsorganen übermitteln werden«, was nur durch die »völlige Verzichtleistung auf eigene Invention« des Interpreten und durch eine »besondere, liebevolle Schmiegsamkeit« geschehen könne.⁴³ In dieser Auffassung soll der Virtuose nicht als »Actor« auftreten, der durch seine »Kunstgeschicklichkeit« zum »Repräsentanten« oder gar zum »Tyranen« des Werkes werden könnte. Die Stellung des Vortragenden ist vielmehr die des »Vermittlers«. Er sei, so Wagner, der »Durchgangspunkt für die künstlerische Idee.«⁴⁴

Es ist eine Medien-Theorie, die Wagner hier mit der Funktion des Virtuosen verknüpft: Er ist der »Durchgangspunkt« – das »Relais« – für den Geist des Werks, das er mit höchster Treue, »high fidelity« (wie die Grammophon-Reklame des 20. Jahrhunderts lauten wird) zu übermitteln habe.⁴⁵

Der hier angesprochene Krisenmoment der Repräsentation, der sich mit dem Auftreten des Virtuosen in der ästhetischen ebenso wie in der

⁴² H. Heine: Lutezia, DHA (Anm. 12), S. 48.

⁴³ Vgl. Richard Wagner: Der Virtuos und der Künstler. In: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden, hg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 5, Frühe Prosa und Revolutionstraktate, Frankfurt a. M. 1983, S. 171–186, hier: S. 174.

⁴⁴ Ebd., S. 175.

⁴⁵ In der Diskussion zwischen Wagner und Liszt (anlässlich einer Aufführung des »Lohengrin«, die zu übernehmen Wagner Liszt gebeten hatte) vertreten beide Musiker gegensätzliche Standpunkte. Liszt ist im Gegensatz zu Wagner der Meinung, daß erst der Virtuose die Komposition zum Leben erwecke:

»Without the virtuosi, the composer's existence would be a perpetual hell, since the latter can neither himself present what his creative genius has thought up, nor objectify what fills him, nor can he make present to himself that which makes his pulse beat, which ignites his imagination, occupies his thoughts and absorbs his whole being. If all this is not performed for him by human voice, an instrument or an orchestra, he would be in endless torment with no hope of deliverance.« Franz Liszt, Gesammelte Schriften 6, S. 336; zit. nach S. Bernstein (Anm. 41), S. 91; zu Liszt vgl. auch Alan Walker: Franz Liszt. The virtuoso years. 1811–1847, London 1983.

politischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu erkennen gibt, wird auch zum Thema einer Debatte in der Schauspieltheorie. Eduard Devrient, Karl Gutzkow und Heinrich Theodor Rötischer sind die wichtigsten Agenten in einem Streit, in dem es nicht nur um das Verhältnis von Text und Darstellung geht, sondern um Autoritäts- und Legitimationsfragen politischer Natur – zwischen Königtum und konstitutioneller Monarchie.⁴⁶ Der Virtuose wird dabei zur Symbolfigur eines überlebten und reformbedürftigen Systems. So etwa schreibt Rötischer in seiner Abhandlung »Das Virtuosenenthum in der Schauspielkunst« (1855):

Wer ist der Virtuose in der Schauspielkunst? Derjenige, welcher nur sich selbst, nicht die Sache, nur die Verwerthung seiner Persönlichkeit, nicht die Erzeugung des Kunstwerks zum Zwecke hat, der [...] sich durch die Sucht nach dem Absonderlichen und Aparten hervorthut und, anstatt sich zum Mittel für die Kunst zu machen, die Kunst vielmehr zum Mittel für seine persönlichen Interessen herabsetzt.⁴⁷

Während Rötischer für die anderen Künste, z. B. die Musik, virtuose Beherrschung in gewissem Maße gelten lässt, bezeichnet er das »Virtuosenenthum« im Schauspiel geradezu als Ausdruck des »Unkünstlerischen«:

In der dramatischen Darstellung aber drückt die Virtuosität nicht nur die vollständige Unterwerfung des Körpers und des Tones zu künstlerischen Zwecken aus, sondern hier erhält dieser Begriff wesentlich die Bedeutung einer, auf Kosten der ewigen Wahrheit und Schönheit sich hervordrängenden Darstellungsweise, welche nicht sowohl die Kunst, als solche, sondern die Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit zum Zwecke hat.⁴⁸

Eben dieses Einbringen des »Eigenen«, das Ethos der Person im Zeigen ihrer Individualität (im Sinne der oben erwähnten actio-Lehre der Rhetorik), wird hier vehement verworfen zugunsten einer übergeordneten Idee der ästhetischen Repräsentation.

In die Debatte über das Verhältnis von Autor und Interpret, Werk und Performance greifen somit noch weitere Diskurse ein, die den Topos des Virtuosen und die ihm zugeschriebene Theatralität erweitern: zu jenem bereits erwähnten ökonomischen Diskurs der Arbeitsteiligkeit

⁴⁶ Diesen Zusammenhang hat Jörg Wiesel in seiner Dissertation herausgestellt; vgl. Jörg Wiesel: *Zwischen König und Konstitution. Der Körper der Monarchie vor dem Gesetz des Theaters*, Wien 2001.

⁴⁷ H. T. Rötischer (Anm. 32), S. 241.

⁴⁸ Ebd., S. 242.

kommt ein politisch semantisiertem Diskurs um das Bild des Virtuosen. Wagner spricht vom »Tyrannen«, ähnlich Rötcher, wenn er dem Virtuosen »Herrschaft über den Stoff«, »Unterwerfung des Materials« als eine Praxis des Mißbrauchs der »ewigen Wahrheit und Schönheit«⁴⁹ vorwirft. Heine beschreibt, wie die reisenden »hochgefeierten Virtuosen« wie »siegreiche Fürsten in allen Hauptstädten Europas sich huldigen lassen«⁵⁰. Franz Liszt nennt Paganini einen »Künstlerkönig«⁵¹, und ganz ähnlich bezeichnet Eduard Hanslick den berühmten Violinisten Joseph Joachim als »Geigerkönig«⁵². Und wie sehr die Herrscherposition und die Allmächtsallüren des Virtuosen wiederum zu einem Topos für die Theatralität des Politischen nach der Revolution – zwischen Königtum und konstitutioneller Monarchie⁵³ – wurden, zeigt sich an einem Text Robert Schumanns, der das Verhältnis von Orchester und Solist als veritable Allegorie politischer Repräsentation beschreibt.⁵⁴ Im Rahmen dieser Topik erscheint es nur konsequent, daß das Ende des »Virtuosensjubs« (die große Zeit mit Paganini, Liszt, Thalberg, der enthusiastischen Feier der beiden Violin-Wunderkinder Milanollo⁵⁵) mit dem Wandel der politischen Verhältnisse, mit der Revolution von 1848 gekommen schien. So jedenfalls diagnostizierten Zeitgenossen wie Franz Liszt und Eduard Hanslick die Situation. Liszt schreibt in seinem Nekrolog auf Paganini, daß die Monarchie in ihm ihren »letzten glanzvollen Repräsentanten«

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ H. Heine, Lutezia, in DHA (Anm. 12), S. 46.

⁵¹ F. Liszt: Paganini. In: Salmen (Hg.) (Anm. 2), S. 229.

⁵² Zit. nach K. Küster (Anm. 9), S. 125

⁵³ Zum politischen Kontext und zur Repräsentationslogik vgl. J. Wiesel (Anm. 46), insbesondere S. 73 ff.

⁵⁴ vgl. Küster (Anm. 9); Küster weist darauf hin, wie häufig der Virtuose zum Bild für die Rolle des Monarchen wurde: Hanslick, Liszt, Wagner, Bülow und Schumann haben daran Anteil. Robert Schumann vergleicht in seiner Kalkbrenner-Kritik das Orchester mit der »Kammer«; es repräsentiere also die Ständevertretung, die das Agieren des Solisten kontrolliere. Siehe im weiteren zu diesem Vergleich mit einer »konstitutionellen Monarchie«: Küster (Anm. 9), ebd.

⁵⁵ Die beiden Schwestern, Theresa und Maria Milanollo (Töchter eines Seidenspinnmaschinenfabrikanten aus Piemont) traten als Wunderkinder 1840 zum ersten Mal auf; 1843 gaben sie in Wien 10 Konzerte, mit glänzendem und einträglichem Erfolg vor einem entzückten Publikum; Adalbert Stifter rekurriert auf die Geigenvirtuosinnen in der Novelle »Zwei Schwestern«. Und Carl Czerny komponierte eine zweiteilige Fantasie für Klavier (op. 731, der erste Teil mit »Theresa«, der zweite mit »Maria« überschrieben), in der er die beiden Persönlichkeiten musikalisch charakterisiert.

besessen habe und daß nun eine »Umgestaltung unserer sozialen Verhältnisse« bevorstehe, an der der Künstler mitzuwirken habe.⁵⁶ Und Hanslick schreibt über ein Konzert des Pianisten Sigismund Thalberg vom 3. Mai 1848 im Wiener Musvereinssaal:

Die Stürme der Revolution zogen drohend heran [...] Sie schlugen wie ein Blitz in morsches Gebälk und schufen eine neue Welt [...] Diese politischen Pfiffe, die sich in Thalbergs perlende Passagen mischten, sie waren die wahre Begräbnis­musik des Virtuositums in Wien.⁵⁷

Neben den hier angeführten Diskursen, die das Bild des Virtuosen viel­schichtig bestimmen, ist es doch ganz besonders *eine bestimmte* Denkfigur, die dem Virtuosen seine eigentümliche Faszination verleiht: nämlich das Phantasma der Maschine,⁵⁸ durch das dem Virtuosen die Aura des Übermenschlichen und die Erotik des Medialen zuwächst. Dabei geht es keineswegs allein um jene technische Perfektion in der Beherrschung des Instruments, die Zelter meint, wenn er über Paganini an Goethe schreibt, er sei »ein vollkommener Meister seines Instruments in höchster Potenz«⁵⁹, sondern um eine Qualität, die noch darüber hinausgeht: die den »Geist der Maschine« als Figur der Evidenz des Virtuosen erscheinen läßt. Es ist jene Verkörperung des Technischen, die Heine – durchaus ambivalent – als die »tönende Instrumentwerdung des Menschen«⁶⁰ be-

⁵⁶ F. Liszt, Paganini; zit. nach Salmen (Anm. 2), S. 230.

⁵⁷ Eduard Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien, 2 Bde., Wien 1869 und 1870, (Reprint Hildesheim und New York 1979), Bd. 1, S. 349.

⁵⁸ Zum »Geist der Maschine«, ihrer phantasmatischen Bedeutung in der Kultur vgl.: Martin Burckhardt: Vom Geist der Maschine. Eine Geschichte kultureller Umbrüche, Hamburg 1999.

⁵⁹ C. F. Zelter an Goethe, in: Salmen (Anm. 2), S. 86.

⁶⁰ Heine schreibt in der Lutezia, daß Virtuosität »ganz eigentlich vom Sieg des Maschinenwesens über den Geist« zeuge, und daß darin die »Präcision eines Automaten, das Identifizieren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwerdung des Menschen« gefeiert werde; in: DHA 14, 1, S. 45. – Ähnlich, und durchaus in positiver Absicht, das Obsessive und Transgressive des Virtuosen zu charakterisieren, schreibt Thomas Bernhard über Glenn Gould: »Im Grunde wollen wir Klavier sein, sagte er, nicht Mensch sein, sondern Klavier sein [...] Der ideale Klavierspieler (er sagte niemals *Pianist!*) ist der, der Klavier sein will [...] Glenn hatte zeitlebens Steinway selbst sein wollen, er haßte die Vorstellung, *zwischen* Bach und dem Steinway zu sein nur als Musikvermittler [...] Aber es ist noch keinem einzigen Klavierspieler gelungen, sich selbst überflüssig zu machen, indem er Steinway *ist*, so Glenn. Eines Tages aufwachen *und Steinway und Glenn in einem sein*, sagte er, dachte ich, *Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach.*« Thomas Bernhard: Der Untergeher, Frankfurt a. M. 1986, S. 118f.

zeichnet: die Übertragung des ›Geists der Maschine‹ als Transfiguration dessen, was als die Aura des Virtuosen erscheint; die Unfaßbarkeit einer übernatürlichen Darstellung und die Faszination eines Zeigens, das über das Machbare hinausweist.

Ich möchte diese Seite des Virtuosen – die Faszination des Mechanischen als »Instrumentwerdung des Menschen« – an einem Beispiel aus dem Tanz erläutern; an der Entstehung des Virtuosen als einer Körperkunst, wie sie das Ballett überhaupt erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts hervorbringt. Der Name, der für diesen Wandel des Tanzes von der Ausdruckskunst des 18. Jahrhunderts, vom ›ballet d’action‹ eines Noverre und Angiolini, zur virtuosen Körperkunst steht, ist: Carlo Blasis. Er ist der Begründer der Technik des klassischen Balletts und seiner Ästhetik; Schöpfer jenes »Code of Terpsichore«⁶¹ – so der Titel seiner wichtigsten Schrift, 1828 –, der bis heute die Tradition des Bühnentanzes prägt. Blasis selbst formuliert das Muster dieser Innovation, wenn er fordert, der Choreograph müsse zugleich ein Bewegungsforscher und ein Dichter sein; Autor und Kenner der Mechanik: »In short, a complete Balletmaster is at once author and mechanist.«⁶² Um den Körper zu einer Kunstfigur zu bilden, die als vollkommenes Instrument einsetzbar ist, bedarf es der Grundkenntnisse in Geometrie und Mechanik ebenso wie einer umfassenden Bildung in den Künsten. Blasis’ Verfahren, abstrakte Figuren⁶³ und Skizzen als Schemata einzusetzen, wird zur Basis einer technischen Anleitung und eines Codes⁶⁴ zugleich:

⁶¹ Carlo Blasis: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: comprising its Theory and Practice, and a history of its rising and progress from the earliest times*, London 1830.

⁶² Vgl. ebd., S. 95.

⁶³ Blasis gibt damit einen Strukturplan für das Studieren und Memorieren von komplexen Bewegungen vor: »In order that [the] execution may be correct, I have drawn lines [...] over the principal positions of these figures, which will give [them] an idea of the exact form they have to place themselves in, and to figure the different attitudes of dancing.« Ebd., S. 96.

⁶⁴ Die Forderung nach einem solchen System – als Instrumentalisierungsprogramm (und gar als ein Mittel zur Nationalerziehung) – findet sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts als philosophische Kulturtheorie des öfteren. So z. B. bei Johann Gottlieb Fichte, der in seinen »Reden an die deutsche Nation« schreibt, ein solcher Code der Körpermodellierung, ein »ABC der Körperbewegungskunst«, müsse erst noch geliefert werden: »... und zwar bedarf es dazu eines Mannes, der, in der Anatomie des menschlichen Körpers und in der wissenschaftlichen Mechanik auf gleiche Weise zu Hause, mit diesen Kenntnissen ein hohes Maass philosophischen Geistes verbände, und der auf diese Weise fähig wäre, in alleseitiger Vollendung diejenige Maschine zu erfinden, zu der der menschliche Körper angelegt ist.« (Diese Disziplinierungs-

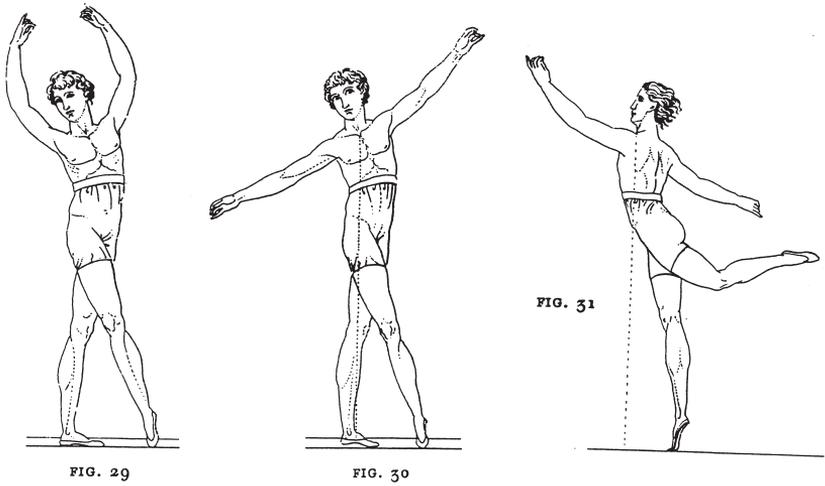


Abb. 1: Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore* (1830)

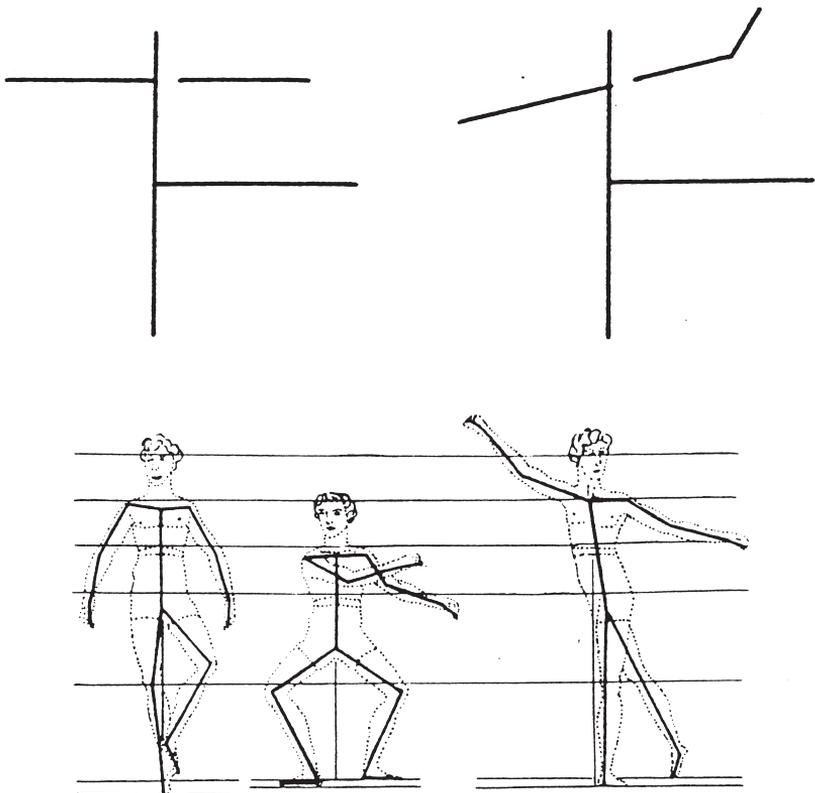


Abb. 2: Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore* (1830)

Dieses Verfahren ist höchst bemerkenswert; verknüpft es doch eine physikalische Bewegungslehre mit einer an der Ästhetik der bildenden Kunst orientierten Körperkonzeption. Der Tänzer wird damit gleichsam zum Maschinisten und zum Skulpteur (zum Poeten) seiner Körperdarstellung. Dabei sei zunächst noch ein Blick auf die Konstruktion dieses »Codes« und seiner Berührung mit der Mechanik geworfen. Blasis schreibt:

I should compose a sort of alphabet of straight lines, comprising all the positions of the limbs in dancing, giving these lines and their respective combinations, their proper geometrical appellations, viz: perpendiculars, horizontals, obliques, right, acute, and obtuse angles etc., a language which I deem almost indispensable in our lessons.⁶⁵

Blasis' »Alphabet« von Linien, geometrischen und stereometrischen Figuren und ihrer Kombinatorik als bewegte Körper, der Code des Tanzes, braucht in der Tat den Bewegungsforscher als Bewegungsphysiker, den Mechaniker.

Ein Beispiel, wie Blasis die Mechanik als Matrix von Virtuosität einsetzt, ist die Pirouette. Sie sei, so Blasis, recht eigentlich eine Errungenschaft des Tanzes erst im 19. Jahrhundert. Früher, noch bei Noverre, habe man die wunderschönen und außerordentlich perfekten raschen Drehungen, die Pirouetten, nicht gekannt.⁶⁶ Da diese Figuren, die unterschiedlichen Arten zu drehen, äußerst kompliziert sind und »steady uprightness and unshoken equilibrium« verlangen, behandelt Blasis ausführlich die Drehbewegung selbst und ihre drei Phasen: die Präparation, die Drehung und die unterschiedlichen Möglichkeiten, sie zu beenden.⁶⁷ Auch hier ist es die Perpendikularlinie, die Schwerkraftbeherrschung, die genau unter Kontrolle sein müsse. Hinzu kommt aber noch die Dynamik

konzepte hat Wolf Kittler in seiner Untersuchung zu Heinrich von Kleist herausgestellt; vgl. Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987, S. 333).

⁶⁵ C. Blasis: The Code of Terpsichore (Anm. 61), S. 96f.

⁶⁶ »Among other ancient artists«, so Blasis, »those beautiful *temps* of perpendicularity and equilibrium, those elegant attitudes and enchanting arabesques were unknown«, ebd. S. 82. Erst »the best dancers of the day prove the contrary«, S. 83.

⁶⁷ Zur genauen Beschreibung der Pirouette durch Blasis in »The Code of Terpsichore« (Anm. 61), S. 82–87.

der Drehung und die Regelung der Fliehkraft durch die Arme und Beine. Blasis bewegt sich mit dieser ausführlichen Diskussion der Drehmechanik des menschlichen Körpers im Schnittpunkt der Bewegungswissenschaften und der Technikkonzepte seiner Zeit. Diese Vorgänge sind in einer Geschichte der Mechanik – theoretisch und praktisch – schon lange bekannt. Erst Ende des 18. Jahrhunderts jedoch findet eine Übertragung dieser mechanischen Forschungen auf die Bewegung von menschlichen und tierischen Körpern und ihrer Funktionskonzeption – etwa in Arbeit, Tanz, Militär und Sport – statt.

Gleichzeitig kommt die Technik der Dampfmaschine – mit Schwungrad und Fliehkraftregler – etwa zu dieser Zeit in größerem Umfang zum Einsatz. Zwar waren schon Ende des 18. Jahrhunderts, nach Watts bahnbrechender Erfindung, die ersten Dampfmaschinen konstruiert worden.⁶⁸ Doch erst in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts setzte sich diese Maschinenteknik durch. Es ist auffallend, daß mit dem industriellen Einsatz dieser Technik auch der Diskurs sich wandelt: zum einen in der Ästhetisierung dieser Maschinenteknik, zum anderen in ihrer Anthropomorphisierung. Sie wird in Analogie zur menschlichen Körperbewegung gedacht und metaphorisiert. Dies zeigt sich in den Arbeitskonzepten des 19. Jahrhunderts, in Fragen der Selbststeuerung und den damit verbundenen Ermüdungsdebatten.⁶⁹

⁶⁸ Zum Verhältnis von Körper-Maschine und Dampfmaschine im Kontext der Physiologie des 19. Jahrhunderts vgl. Maria Osietzki: Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluß von Industrialisierung und Thermodynamik, in: Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt a. M. 1998, S. 313–346.

⁶⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß auch im Diskurs um den Virtuosen immer wieder die Beobachtung notiert wird, daß er – trotz der unbegreiflichen physischen Leistung – nicht zu ermüden scheine; so z. B. schreibt Zelter über Paganini an Goethe: »Sein Wesen ist also mehr als Musik [...], weil er gar nicht ermüdet, das Fatiganteste in seiner Steigerung wie ein Uhrwerk hervorzubringen, das eine Seele hätte.« zit. nach Salmen (Anm. 2), S. 86. – Zum Zusammenhang von Mechanik und Ermüdung vgl. z. B. Albrecht Koschorke: Selbststeuerung. David Hartleys Assoziationstheorie, Adam Smiths Sympathielehre und die Dampfmaschine von James Watt, in: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 20. Jahrhundert, hg. von Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner Berlin 2000, S. 179–190. Siehe auch M. Burckhardt, Geist der Maschine (Anm. 58) sowie Anson Rabinbach: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor, in: Ph. Sarasin/J. Tanner (Hgg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft (Anm. 68), S. 286–312.

Bezeichnend für den Kontext solcher anthropomorphisierenden Übertragung ist ein Bild mit Bewegungsfiguren von Jean Ignace Grandville, von 1834.

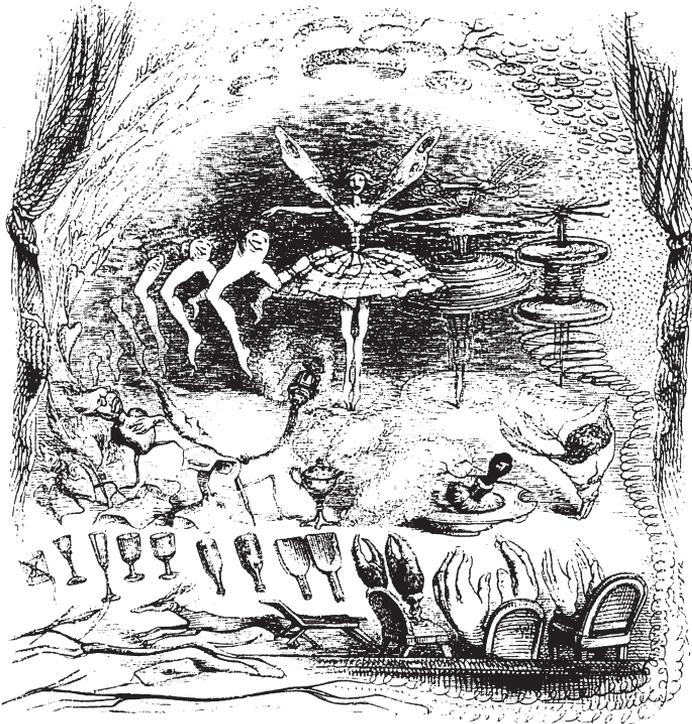


Abb. 3: Jean Ignace Grandville, *Bewegungsfiguren* (1834)

Das Maschinentheater öffnet hier eine eigenartige, ja groteske Bewegungsbühne – gerahmt durch den obligatorischen Vorhang, mit angedeuteten Zuschauersesseln und applaudierenden Händen. Im Schwungetrieb der Drehung, in der verzerrenden Dynamik der Fliehkraft gehen die disparatesten Dinge und Formen stufenlos auseinander hervor, ineinander über: eine Transformation im immerwährenden Bewegungsfluß. Im Zentrum aber wirbelt die Sylphiden-Ballerina des romantischen Balletts in einer Pirouette auf Spitze. Sie ist gleichsam das Schwungrad dieser ausgreifenden allgemeinen Rotation. Links von ihr bewegen sich – als

eine partikularisierte Körperserie verselbständigt – Beine in arabeskgrotesken Posen. Rechts verwandelt sich der menschliche Körper in der rasenden Mechanik der Drehung in eine Puppe und schließlich in einen Kreisel. – Dieses Bildszenario treibt die Theatralik der Bewegung, und zwar als Figur virtuoser Mechanik, ins Extrem; über die Grenze des Be- und Verwunderungswürdigen hinaus in die Groteske. Grandvilles Bild inszeniert die Faszination jener gleichförmigen, unerschöpfbaren und sich selbst regulierenden Bewegungsmechanik, die an der Schwelle zum Industriezeitalter den Blick in eine neue Welt der Energie und der durch Technik überlisteten Natur offenbart.⁷⁰

An diesem Punkt nun berühren sich Mechanik und Poesie – als Muster von Virtuosität – buchstäblich im ›Dreh-Moment‹ der Pirouette, – im Schwindel. Im Schwindel eines neuen, eines hybriden Figur-Konzepts. Auf dem Bild von Grandville ist bereits das Spiel mit dem ästhetischen Reiz der neuen Bewegungsbilder des 19. Jahrhunderts ablesbar, – wie sie im Tanz einer Marie Taglioni, einer Fanny Elßler verkörpert sind: die vergängliche Szene virtuoser Körperkunst.

Wenn es die Faszination des Technischen ist, das Phantasma der Mensch-Maschine, das dem Bild des Virtuosen anhaftet und ihm einen dämonischen Zug verleiht, so sind es doch zuletzt der Betrieb und die ›Maschine‹ der Medien, die dieses Bild verbreiten, ja: es überhaupt erst erschaffen. Heinrich Theodor Rötcher hat diesen Zusammenhang in den Begriff der »Reklame« zusammengefaßt. Ein Begriff, in dem Technik und Narration eine Allianz eingehen – eine rhetorische und eine ökonomische Verbindung. Die Reklame, so schreibt Rötcher, sei die »arbeitende Lokomotive des Virtuositätsenthusiasmus«.⁷¹ Sie erst gebe dem Virtuosen seinen »wahren Glanz«, mehr noch: »Die Reklame ist nicht minder das Produkt des Raffinements, als das Virtuositätenthusiasmus selbst.«⁷² Das Staunen, in das der »Virtuose der Schauspielkunst« sein Publikum versetzt, sein Raffinement, seine Excentrizität – so bemerkt Rötcher präzise – ist der Effekt eines neuen Mediensystems: Der Journalismus,

⁷⁰ Vgl. Allan Feldman: Der menschliche Touch. Zu einer historischen Anthropologie und Traumanalyse von selbsttätigen Instrumenten, in: *ReMembering the Body*, hg. v. Gabriele Brandstetter und Hortensia Völckers, Ostfildern-Ruit 2000, S. 224–260.

⁷¹ H. Th. Rötcher (Anm. 32), S. 244.

⁷² Ebd.



◁ Abb. 4
Maria Taglioni (1804–1884)
in *La Gitana*. (Litographie v.
Facosi, Museo Teatrale alla
Scala – Milano)

▽ Abb. 5
Fanny Cerrito, in:
La danse de l'ombre (1843)



die »Tagesblätter des Theaters« betreiben das »rastlose Räderwerk« einer Maschine⁷³, die den Virtuosen ebenso als Agenten wie als Produkt des Diskurses in Szene setzt.

Das Ereignis des Auftritts des Virtuosen, das Singuläre dieser Performance – ihre Evidenz – verdankt sich zuletzt der Zirkulation der Medien – und ihrer re-inszenierenden Theatralisation. Keiner wußte das besser als Heinrich Heine, der die schönsten und prägnantesten Erzählungen über Virtuosen – als Zeitungsberichte – geschrieben hat; und der zugleich auch die Funktion der Medien im Prozeß des »making of-virtuoso« reflektiert hat, wenn er etwa das Antichambrieren der vielen Möchtegern-Virtuosen beim Direktor der »Gazette musicale« beobachtet; denn diese »neuen Fürsten« hätten diese Macht nur, insofern diese ihnen durch Presse und Publikum verliehen werde. Heine ist sich der Bedeutung der Medien und ihrer Überlieferungsfunktion sehr genau bewußt: »Transfigurationen« nennt er seine eigenen Übertragungen der Szene des Virtuosen Paganini in die Schreib-Szene seines eigenen virtuos Erzählstils, indem er, nach einem Wort Adornos, die Sprache gleichwie auf einer Klaviatur nachspielte.

In der Medienzirkulation des Virtuosendiskurses – in Bild, Rezension und vor allem in zahlreichen Anekdoten – verbreitet und verdichtet sich das Imaginäre seines Charismas. Dabei wird immer wieder der romantische Topos des »Magnetiseurs«⁷⁴ als Formel für die Effekte einer Hysterisierung des Publikums, insbesondere des weiblichen Publikums, eingesetzt – wie Heine dies am Beispiel des Pianisten Sigismund Thalberg⁷⁵ (der freilich eine rühmliche Ausnahme darstellt) berichtet:

Die gesunden und die kranken Weiber lieben ihn, obgleich er nicht durch epileptische Anfälle auf dem Klavier ihr Mitleid in Anspruch nimmt, obgleich er nicht auf ihre überreizt zarten Nerven spekuliert, obgleich er sie weder elektrisiert noch galvanisiert.⁷⁶

⁷³ Vgl. ebd.; Rötcher verwendet in diesem Zusammenhang auch die Metapher von der »Dampfkraft der Reklame« (S. 247)

⁷⁴ Der »Magnetiseur«, wie er als romantische Figur in der gleichnamigen Erzählung E. T. A. Hoffmanns entworfen ist: als Magier, der mittels hypnotischer Kräfte in die Seele der (weiblichen) Anderen eindringt und sich der Bilder des Unbewußten bemächtigt.

⁷⁵ Thalberg war der große Kontrahent von Franz Liszt; Publikum, Kritiker und Agenten verfolgten diese Karrieren bis hin zu regelrechtem Pianistenwettbewerb – gleichsam »Virtuosenduellen«.

⁷⁶ Vgl. H. Heine, Lutezia II, LVI (Paris, 26. 3. 1843), in: *DHA*, S. 51.

So wird der Dichter als Journalist zum Gespensterbeschwörer, indem er das Unbegreifliche des Virtuosen – wie aus einer anderen, geisterhaften Welt – auf dem Bildschirm der Einbildungskraft seiner Leser auferstehen läßt. In dieser ›Manier‹, »transfigurierend«, beruft Heine in den »Florentinischen Nächten« Paganini, den ›Teufelsgeiger‹, als »Vampir mit der Violine« aus dem Dunkel:

Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Todter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?⁷⁷

So trägt sich der Mythos des Virtuosen – ein dichtes Gewebe divergierender Diskurse – in das Gedächtnis der Geschichte ein: durch die Anekdote. So beginnt Heine seine Paganini-Erzählung in den »Florentinischen Nächten«⁷⁸ mit einer Anekdote, die das Problem, wie denn überhaupt ein Porträt des Virtuosen und seiner unbegreiflichen Erscheinung vor Augen zu stellen sei, thematisiert. Der einzige, so heißt es im Text, dem dies gelungen sei, ist ausgerechnet ein Maler, der *taub* sei:

Ich glaube es ist nur einem einzigen Menschen gelungen, die wahre Physionomie Paganinis aufs Papier zu bringen; es ist ein tauber Maler, Namens Lyser, der, in seiner geistreichen Tollheit, mit wenigen Kreidestrichen den Kopf Paganinis so gut getroffen hat, daß man ob der Wahrheit der Zeichnung zugleich lacht und erschrickt.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. H. Heine, Florentinische Nächte, DHA 5, S. 199–250, hier S. 216. – Dabei wäre in einer kulturhistorischen Betrachtung des Virtuosen die Inszenierung des Kultes (z. B. um Paganini, oder um Fanny Elßler) und vor allem die Rolle des Geldes für die Bewertung des Stars im einzelnen zu rekonstruieren. Schon aus den Geschenken und Honoraren der berühmten Kastraten, später vor allem aus den Eintrittspreisen der Konzerte etwa Paganinis und Liszt berechnet sich so etwas wie ein »Kurswert« des Virtuosen in der Ökonomie einer Kunst- und Evenz-Szene des 18. und 19. Jahrhunderts.

⁷⁸ In einer ausführlicheren Lektüre – für die hier nicht der Raum ist – müßte auch die Konfiguration und Rahmung dieser Paganini-Erzählung (die ja durch die Erzählerfigur Maximilian am Krankenbett einer jungen Frau mit dem Namen »Maria« berichtet ist) genauer einbezogen werden.

⁷⁹ DHA 5, ebd., S. 214. – Johann Peter Lyser (1803–1870, eig. Ludwig Peter August Burmeister) war ein vielbeschäftigter Maler; Lyser schrieb auch Musikkritiken und literarische Texte. Er stand zeitweise (1829–1831) in engem Kontakt zu Heine; und er verfaßte selbst mehrere Paganini-Erzählungen; vgl. hierzu den ausgezeichneten Kommentar der Düsseldorfer Heine-Ausgabe, ebd., S. 979f.



Abb. 6
Niccolò Paganini
(1813, Lithographie
von Rados)

Der taube Maler wird nun zur Perspektiv-Figur, zur ›Persona‹ des Erzählers; denn wie dieser, der »den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen, und an ihren Fingerbewegungen die mehr oder minder gelungene Exekution zu beurtheilen« in der Lage sei, der also das im Wortsinn ›Un-erhörte‹ des Virtuosen aufnimmt und »in der sichtbaren Signatur des Spieles [...] die Töne sehen«⁸⁰ kann, sucht der Dichter dieses Ereignis im Material der Sprache zu bilden: »Giebt es doch Menschen denen Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören.«⁸¹

Nichts könnte die Figur des Virtuosen und die Muster ihrer topischen Erscheinung sinnlich besser evident machen als jene Anekdote vom tauben Maler, der das Phantasma der unerhörten Musik als Signaturen des ephemeren Ereignisses zu Papier bringt. Solche ›Transfigurationen‹ werden schließlich, mit der Fiktion einer Ekphrasis der Lyserschen Paganini-Zeichnungen, zum Medium, in dem der Dichter die Erscheinung

⁸⁰ Ebd., S. 214.

⁸¹ Ebd.

des Virtuosen als dämonischen Teufelsgeiger⁸² in Szene setzt: nach Art einer Re-Komposition eines mehrteiligen Konzertabends als ein Theater, in dem Himmel und Hölle zur Beglaubigung der Magie seines Auftritts in Bewegung gesetzt werden. Und so ist es im Rahmen dieses poetisch-transfigurativen Verfahrens, das die Figur des Virtuosen – ironisch – aus der Anekdote entstehen läßt, nur konsequent, daß Paganini ein »Diener« beigegeben wird, der Anekdotenschreiber ist – ein besonderer freilich, in dessen Gestalt der Satan verborgen ist:

Das unwissende Volk meint freylich, dieser Begleiter sey der Commödien- und Anekdotenschreiber Georg Harris aus Hannover, den Paganini auf Reisen mitgenommen habe, um die Geldgeschäfte bey seinen Concerten zu verwalten. Das Volk weiß nicht, daß der Teufel dem Herren Georg Harris bloß seine Gestalt abgeborgt hat [...].⁸³



Abb. 7: Paganini-Karikatur von Johann Peter Lyser (1803–1870)

⁸² Heine greift in seiner Paganini-Episode die zahlreichen Mythen und Anekdoten um Paganini, die den Geiger u. a. auch mit einem Teufelspakt ausstatten, auf und gestaltet daraus eine proteisch-dämonische Virtuosenfigur, die sich aus mehreren Bildern, wie eine sich wandelnde tableaux vivant-Szenerie, zusammensetzt. Zu Heines Besuch von Konzerten Paganinis in Hamburg 1830, zu seiner Absicht einer Schrift über Paganini vgl. den genauen und materialreichen Kommentar der DHA 5, S. 975 ff.

⁸³ DHA 5, ebd., S. 215.

So geriert sich der Erzähler in Heines Text als Anekdotenschreiber des Anekdotenschreibers, der gleichsam als Regisseur und Theatermacher im Pakt mit dem Virtuosen steht.

Die Anekdote – als eine Form der Geisterbeschwörung – wird dabei zum narrativen Behältnis für das Ephemere der Performance; für die erotisierende Kraft und das Außerordentliche dieses Ereignisses. Die Anekdote ist der Speicher der sozialen Energie,⁸⁴ die die Szene des Virtuosen entfaltet. Seine Bedeutung für das kulturelle Imaginäre des 19. Jahrhunderts kann aus diesen Narrativen, und vielleicht nur noch aus ihnen, lesbar werden.

So setze ich nun auch an das Ende meiner Überlegungen zur Figur des Virtuosen eine Anekdote, die seine Evidenz geradezu als eine Beschwörung seiner erotisch-dämonischen Züge und ihrer gespensterhaften Wiedergängerei beruft. Es ist eine Anekdote, die über Paganini immer wieder erzählt wurde und die sein Virtuosen-Kollege Franz Liszt sogar in den Nekrolog auf den berühmten »Teufelsgeiger« einfügte:

Das Aufsehen, das er [Paganini] erregte, war so außerordentlich, der Zauber, den er auf die Phantasie seiner Hörer ausübte, so gewaltig, daß diese sich nicht mit einer natürlichen Erklärung zufriedengeben wollten. Alte Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters tauchten vor ihr auf, man suchte das Wunderbare seines Spiels aus seiner Vergangenheit zu erklären, das Unerhörte seines Genies auf übernatürliche Weise zu begreifen, ja man munkelte, daß er seine Seele dem Bösen verschrieben, und daß jene vierte Saite, der er so zauberische Weisen entlockte, der Darm seines Weibes sei, das er eigenhändig erwürgt habe.⁸⁵

⁸⁴ Zur Bedeutung der Anekdote für eine Theorie der Kulturwissenschaft, wie sie der New Historicism entwickelt hat, vgl. Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*, (darin u. a.: *Counterhistory and the Anecdote*, S. 49–75) Chicago and London 2000; und Joel Fineman: *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in: H. Aram Veeser (Hg.): *The New Historicism*, New York 1989, S. 49–77.

⁸⁵ F. Liszt: Paganini, in: *Salmen* (Anm. 2), S. 228. – Auch Heinrich Heine, im Rekurs auf den schon erwähnten Maler und Schriftsteller Lyser, berichtet diese Anekdote über Paganini und die Ermordung seiner »Amata« als Beginn seiner Karriere als »Teufelsgeiger« (wobei hier implizit das Wortspiel »von der »Amata« zur »Amati«[Violone] mitspielt): vgl. den Entwurf Heines: »So, z. B. Paganinis erstaunliches Violinspiel sucht das Volk dadurch zu erklären, daß dieser Musiker aus Eifersucht seine Geliebte ermordet, deshalb lange Jahre im Gefängnisse zugebracht, dort zur einzigen Erheiterung nur eine Violine besessen, und, indem er sich Tag und Nacht darauf übte, endlich die höchste Meisterschaft auf diesem Instrument erlangt habe.« (vgl. DHA 5, Kommentar, S. 977).

Zuletzt gilt es nun noch – quasi als Coda – einen Ausblick ins 20. Jahrhundert zu versuchen: mit der Frage, ob und wie sich eine Szene des Virtuosen verändert hat im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Bild und Klang. In diesem Zusammenhang ist immer wieder zu lesen, daß darstellende Künstler sich nunmehr im Wettbewerb mit den Aufzeichnungen befänden; daß sie sich in der mißlichen Lage sähen, der Konserve eigener oder fremder »Ideal«-Produktionen hinterherzuspielden.⁸⁶ Damit wäre der Virtuose also aus der Szene von Konzert, Theater, Tanz verschwunden?

Oder sollte es nicht vielmehr darum gehen, die Frage anders zu stellen? Nicht zur Rettung eines Begriffs vom Virtuosen aus dem 19. Jahrhundert, der nun gegen die neuen Medien antritt – und das Feld räumen muß. Sondern vielmehr als die Frage nach dem Wandel eines Wahrnehmungsraums, in dem eben jene Ereignisse von Evidenz, die sich an die Szene des Virtuosen koppeln, anders – und doch noch immer und wieder stattfinden: und dies vielleicht in einer Weise, die durch die Medien und ihre spezifischen Möglichkeiten von Theatralisation überhaupt erst eröffnet wird? So ließe sich das Klavierspiel Glenn Goulds (und sein Medien-Mythos) verstehen; so auch das transfigurative Tanzkonzept William Forsythes.

Was damit bliebe, wäre das Virtuose als »Szene des Transgressiven«. Und eben dies könnte unsere Aufmerksamkeit heute darauf lenken, daß die *Performance* nun »verschoben« ist: daß sie vielleicht gerade im »Entzug des Virtuosen« den Schauplatz neu und anders öffnet für eine mögliche Evidenz des Unwahrscheinlichen. Und daß dies nicht, wie man vielleicht glauben mag, in den global vermarketen großen »events« – in der Szene der Stars⁸⁷ – stattfindet, sondern an den Rändern des kulturellen Raums und der darstellenden Kunst: als Morsezeichen »kleiner Übertritte« im Vorübergehen.

⁸⁶ So z. B. Betz, in: *Virtuosen* (Anm. 10), S. 24.

⁸⁷ Es wäre in der Tat zu überlegen, ob nicht die Szene der Stars im 20. Jahrhundert eine andere Seite einer kulturellen Performance repräsentiert; nicht die Nachfolge des Virtuosen als Figur von Evidenz (so meine These), sondern, davon abgehoben, die Dimension des Personen bzw. »Persona«-Kults; aus den zahlreichen Publikationen zum Thema »Star« und »Superstar« sei hier stellvertretend angeführt: Stars. Annäherungen an ein Phänomen, hg. von Wolfgang Ullrich und Sabine Schirdewahn, Frankfurt a. M. 2002.

