

Mysterium des Übermenschen

Spätestens seit den Kastraten der Barockoper geht von **Virtuosität** eine fast mystische Faszination aus, die ihre volle Ausprägung in Künstlerpersönlichkeiten wie Paganini oder Franz Liszt erfuhr. Der Virtuose wird zum unwiderstehlichen Verführer. Doch was ist Virtuosität überhaupt? Ein Essay von Christoph Vratz.

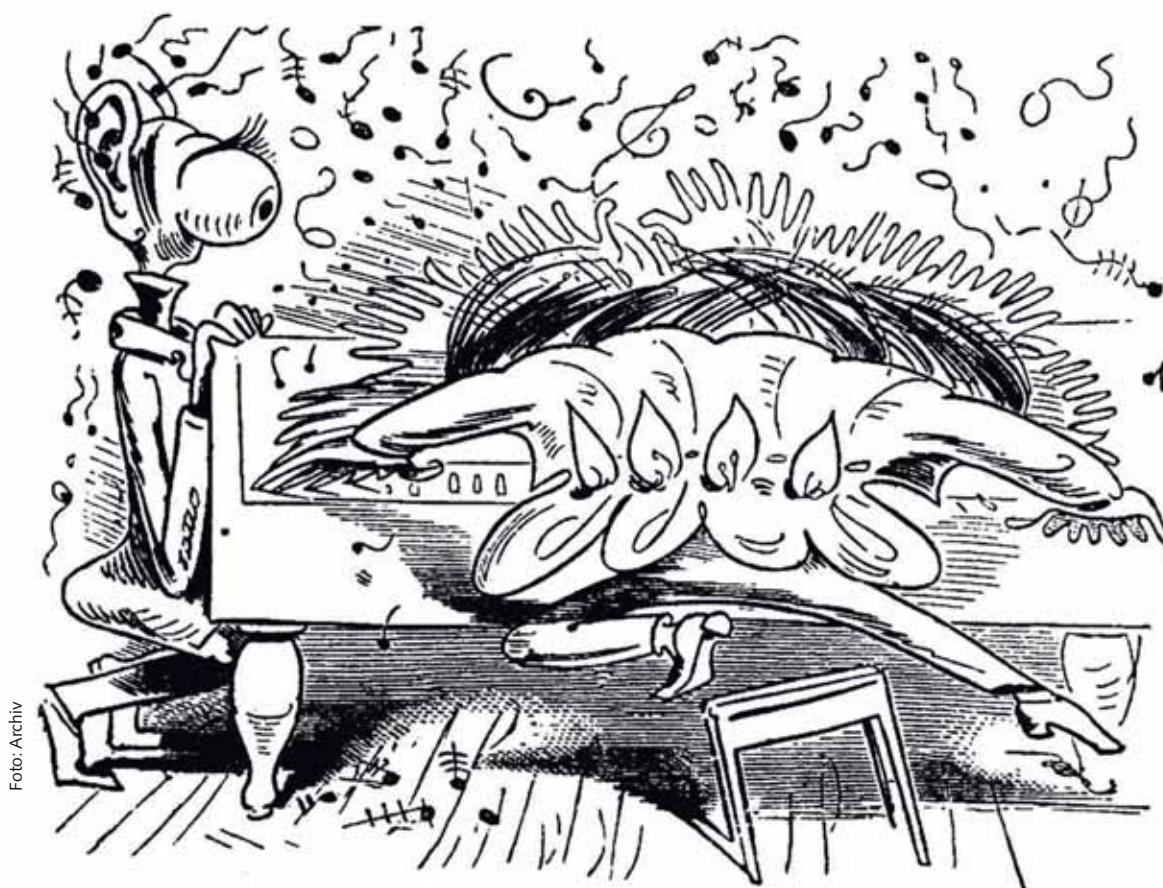


Foto: Archiv

Der Zeichner und Dichter Wilhelm Busch hat dem Virtuosen in seiner 1865 erschienenen Bildergeschichte ein humoristisches Denkmal gesetzt.

Virtuosität ist ein schwammiges Terrain, oft beschrieben und systematisch zu fassen versucht, doch oft vergeblich. Denn was ist Virtuosität? Ein Thema? Ein Phänomen? Zunächst einmal ist es ein Begriff, und als solcher wird er oft metaphorisch gebraucht für eine Wechselwirkung zwischen Aktion und Reaktion, zwischen künstlerischer Perfektion des ausführenden Künstlers und staunender, teils

sogar ungläubiger Wahrnehmung beim Publikum. Virtuosität hat immer mit Präsentation zu tun, mehr noch: mit der Überbietung von Standards. „Ein Virtuos ist sehr schwer in die Ufer des Ripienisten zu zwingen, er will immer austreten, und selbst woogen“, behauptet Christian Friedrich Daniel Schubart in „Leben und Gesinnungen“. Das Verhältnis von Darstellung und Leistung ist für das Verständnis von Virtuosität unab-

dingbar – und daraus erwächst eine oft mythische oder gar dämonische Dimension, die gelegentlich durch außermusikalische Aspekte ergänzt oder sogar intensiviert wird. Paganini wird in zeitgenössischen Berichten als „mager, blass und düster“ (de Ghetaldi) beschrieben, sein Kopf „ist für seinen Körper zu groß, und seine Nase hat die Form eines Schnabels“; dazu die langen, schwarzen, ungekämmten Haare. Kein Wunder also, dass



Während der junge Franz Liszt als Sinnbild des Virtuosen galt, fand er in seinem Spätwerk zu einem asketischen Kompositionsstil.

Paganini auf zeitgenössischen Karikaturen gern als vom Teufel inspiriert oder gar als Kompagnon desselben dargestellt wird.

Solche Äußerlichkeiten sind mit ein Grund dafür, dass Virtuosität ein Massenphänomen ist. Ein Virtuose kann nur als solcher wahrgenommen werden, wenn er sich zum einen von einer großen Zahl an Mitbewerbern abhebt und gleichzeitig in dieser herausgehobenen Stellung von vielen Menschen wahrgenommen wird. Einen Virtuosen, der dauerhaft vor leeren Sälen spielen würde, gibt es nicht. Einem Virtuosen wird immer wieder etwas Genialisches unterstellt, und daran möchte die Masse teilhaben. Kein Wunder also, dass die Blütezeit des Virtuositäts gemeinhin dem 19. Jahrhundert zugerechnet wird, einer Zeit, in der Musik zunehmend öffentlich wird und sich aus den inneren Kreisen des Höfischen verabschiedet. Wie ein Sturmwind braust das, was wir heute „Romantik“ nennen, über die Künste um 1800 hinweg – vor allem in der Literatur – und verändert das Verhalten des Künstlers. Beethoven und Goethe hatten diesen Typus proklamiert, Weber, Moscheles und der junge Spohr sind auf musikalischer Seite erste zaghafte Vor-

boten, bevor die Paganinis, Thalbergs, Liszts die Bühne betreten und ihn vervollkommen. „Wir mögen in manchen Dingen den Alten nachstehen, aber die Wunder der Instrumentalmusik gehören ausdrücklich unserm Zeitalter an“, behauptet Ludwig Tieck in „Der junge Tischlermeister“ und fügt mit Blick auf das Virtuosität einschränkend hinzu: „Man soll sich nicht eigensinnig gegen das Edle und Wundervolle verschließen, weil es, wie so vieles, [...] der Eitelkeit dient.“ Gibt es Virtuosen, die von Eitelkeit freizusprechen wären?

Ein Virtuose lebt, jenseits des Real-Erfahrbaren, des Sicht- und Hörbaren, auch von einer Art Legendenbildung, er wird begleitet vom Anekdotischen – dessen Geburtsort in der Regel das Feuilleton ist – und kann so überleben. Gleichzeitig lebt, und das hat Liszt bewiesen wie kaum ein Zweiter, ein Virtuose von einer gut funktionierenden Werbung in Wort und Bild. Liszt war einer der Ersten, der systematisch sein Star-Dasein vermarktet hat: als der sich selbst inszenierende Reisevirtuose und als ökonomisch erfolgreicher Strippenzieher hinter den

Kulissen. Umgekehrt macht das die Fallhöhe eines Virtuosen umso größer. Es gibt kaum eine tragischere Figur als den verhinderten Virtuosen. Er erregt allenfalls Mitleid oder Spott, exemplarisch eingefangen in Grillparzers Novelle vom „Armen Spielmann“, in dem der vom großbürgerlichen Ministersohn zum „Bettelmusikanten“ herabgesunkenen Jakob die Hauptrolle spielt. Sein wenig Geld verdankt er mehr der Barmherzigkeit seiner Mitmenschen als der Qualität seiner Kunst.

Dem Virtuosen im deutschsprachigen Kulturraum werden gern moralische Vorbehalte entgegengebracht, wenn es heißt, dieser oder jener Musiker sei zwar ein begnadeter Techniker, doch das Eigentliche seiner Kunst – jenseits der rein perfektionierten Ausführung – bleibe dabei auf der Strecke. Das zieht Folgen für den Werkcharakter nach sich: Wo ein Virtuose auftritt, steht kaum mehr das jeweilige Stück im Vordergrund, sondern die Person des Interpreten. Diese bildet das ästhetische Zentrum. Der Zuschauer erwartet technische Brillanz im Instrumentalen, gepaart mit der emotionalen Intensität der sie ausführenden Persönlichkeit. Eine vollkommene Technik allein würde nicht ausreichen und lediglich als fertiges Handwerk abgestempelt. Was das Konzert erst zum Faszinosum macht, ist die Aura des Künstlers, der als Solist im Mittelpunkt steht. Das Orchester wird überflüssig oder spielt allenfalls eine Assistentenrolle. Was zählt, ist die Überlegenheit des Solisten, der sich und seine Fertigkeiten so darzustellen weiß, dass Begeisterung und Rührung eine Symbiose bilden und der berühmte unsichtbare Funke aufs Publikum überspringt. Da mag Jean Paul noch so sehr mahnen: „Rührung kann wohl aus Bewegungen entstehen, aber nicht Kunst.“ Doch erst wenn Bühnenpräsenz, Aura und ein

Das Konzert wird zum Mysterium, der Virtuose wird zum Übermenschen

instrumental außergewöhnliches Vermögen zusammenkommen, gewinnt ein Vortrag an Eigendynamik, an Unberechenbarkeit, dann wird er zum Ereignis. Und der Virtuose zum unwiderstehlichen Verführer. Spätestens dann wird aus dem rationalen Begriff des Virtuosen ein Phänomen, kommt die Komponente des Irrationalen ins Spiel. Das Konzertgerät zum Mysterium, das Begreifen-Wollen zum Nicht-Begreifen-Können. Der Virtuose wird zum Übermenschen, zum Exoten, der außerhalb der Normalität steht.

Spätestens in diesem Moment wird Virtuosität aber auch zum Problemfall. Sie wird zum idealistischen Kunstbegriff und damit kaum mehr handelbar für die Wissenschaft; sie entzieht sich festen Zuordnungen und steht im Gegensatz zu klarer Begrifflichkeit, zu analysierbaren Strukturen. Virtuosität provoziert und irritiert, sie steht messbaren Erwartungen entgegen, gebiert dafür aber neue Denkart. Trotzdem ist Virtuosität immer auf den Ausführenden, nie auf den Komponisten gemünzt. Bach,

im dichtesten Fugengestrüpp ein Virtuose? Nein. Das zeigt, dass Virtuosität an Reproduktion gebunden ist, mehr noch: an die Live-Situation. Selbst die Aufzeichnung und Wiedergabe eines Virtuosenkonzerts kann die Faszination des Ereignisses nur ansatzweise vermitteln.

Die Erfolge des Typus „Virtuose“ haben im 19. Jahrhundert rasch die Gesetze des Marktes verändert. Die ‚Übung der Geläufigkeit‘ im Sinne Carl Czernys hat schnell ausgedient und mutiert zur Etüde als eigenständigem Konzertstück mit dem Anspruch hoher Artistik. Man mag darüber streiten, ob ein virtuosos Stück automatisch auch schwierig sein muss oder ob es nur so scheinen soll. Eine Grenze ist nicht klar zu ziehen, denn die so genannten dankbaren Stücke werden gern mit virtuosos in einen Topf geschmissen – diese sind zwar publikumswirksam, aber nicht automatisch technisch anspruchsvoll. Bleibt die Frage: Was überhaupt ist schwierig?

Schnelle Läufe können den Laien zur Verzweiflung bringen, stellen aber für einen Virtuosen keine ernsthafte Hürde dar. Bei der Geige gilt das Spiel in hohen Lagen als besonders publikumswirksam, so wie es Heine am Beispiel Paganinis beschrieben hat, dazu Doppelgriffe, Oktaven, Triller. Beim Klavier sind es rasche Akkordfolgen, rauschende Oktaven. Die perlenden Läufe in einer Mozart-Sonate würde heute kaum jemand als Inbegriff des Virtuosen bezeichnen, obwohl sie höllisch schwer zu spielen

sind. Dagegen gelten viele Klavierwerke eines Chopin als virtuos, obwohl der sich so manches bei Mozart abgeschaut hat.

Richtig kompliziert wird es, wenn man den Virtuositätsbegriff mit Hilfe der Kategorie „Klangfarbe“ definieren möchte, wobei allein schon die Singularform ein Ausschlusskriterium wäre. Ohne eine Vielzahl von Farben geht es nicht! Als Synonym für einen virtuosos

Vortrag werden gern Adjektive wie hell, gleißend, funkelnd angeführt; von den tiefen Lagen ist in der Regel nicht die Rede, sie gelten als diffus und weniger interessant. Strukturell ist ein virtuoser Vortrag

meist an Erkennungsmerkmale gebunden, etwa an ein leicht identifizierbares Thema, eine eingängige Melodie, die anschließend in immer ungewöhnlicherem Maße variiert wird. Noten werden nicht einfach gedoppelt, sondern da werden Ornamentierungen ersonnen, die für den Laien kaum spielbar wären. Virtuosität basiert auf verblüffenden Steigerungen und gleichzeitig einer exzessiven Kunst der Differenzierung. Nimmt man die großen Variationenzyklen oder Liszts „Ungarische Fantasien“, so wird das Grundthema sozusagen erst mikroskopisch betrachtet und dann in immer neue Segmente differenziert.

Der Pianist Arcadi Volodos hat, sich gegen das Daueretikett vom Virtuosen zur Wehr setzend, einmal behauptet: Ein Virtuose sei nicht, wer in kürzester Zeit möglichst viele Noten richtig spielen könne, sondern wer die Töne zum Klingen bringt und sie mit Farbe füllt. Bezeichnend, dass Franz Schubert, nachdem er Paganini 1828 in Wien erlebt hat, nicht auf dessen kühne Technik eingeht, sondern schlicht behauptet: „Ich habe im Adagio einen Engel singen gehört.“ Wahre Virtuosen sind Sänger auf ihren Instrumenten.

„Ein Virtuose ist, wer die Töne zum Klingen bringt und sie mit Farben füllt“

Foto: Archiv



Eine dämonische Dimension: Paganini wurde von Zeitgenossen oft als mager, blass und düster bezeichnet.