

Szenen des Virtuosen

Bearbeitet von
Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels

1. Auflage 2017. Taschenbuch. 306 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 1703 0
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 435 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunsthistorie Allgemein > Kunsttheorie, Kunstphilosophie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei



Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Gabriele Brandstetter,
Bettina Brandl-Risi,
Kai van Eikels

SZENEN DES VIRTUOSEN



[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Aus:

Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels

Szenen des Virtuosen

Dezember 2016, 306 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-1703-0

»Das ist virtuos!«

Dieses Urteil kann sich auf alles beziehen, was jemand so (über-)steigert, dass es andere zu exzessiven Reaktionen motiviert: zu tosendem Beifall ebenso wie zu Tumult oder Protest.

Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels untersuchen die besondere Steigerung, die Virtuosität ausmacht, in der gesamten Bandbreite menschlicher Tätigkeiten. Sie erkennen in den Szenen des Virtuosen Verbindungen und Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Politik, Ökonomie, Technik und Gesellschaft – vom antiken Ideal der »arete« bis zur »collective virtuosity« in postfordistischen Arbeitskulturen und in Tanz und Performance des 21. Jahrhunderts.

Gabriele Brandstetter ist Professorin für Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Bettina Brandl-Risi ist Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Kai van Eikels ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1703-0

Inhalt

Vorwort | 7

TEIL I WAS IST VIRTUOS? – DAS SPEKTRUM DER STEIGERUNG

Die Szene des Virtuosen

Zu einem Topos von Theatralität

Gabriele Brandstetter | 23

Applaus

Die Gesten des Virtuosen

Bettina Brandl-Risi | 57

Virtuosen-Herrschaft

Überlegungen zu Ausnahme-Performances und Macht

Kai van Eikels | 77

TEIL II DIE GESCHICHTEN DES VIRTUOSEN

Vom naturwissenschaftlichen Experiment zum Medien-Event

Der Virtuose als Grenz-Figur des Performativen

Gabriele Brandstetter | 103

Mignons Eiertanz

Gabriele Brandstetter | 129

„Geisterreich“

Räume des romantischen Balletts

Gabriele Brandstetter | 161

TEIL III

ÜBER- UND UNTERBIETUNGEN: WOHIN WENDET SICH DAS VIRTUOSE?

Verwaltete Subjektivität, Detailarbeit, Musikermassen

Acht Fragmente zur Modernisierung des Virtuosen

Kai van Eikels | 187

Neue Szenen des Virtuosen

Überbietung und Imperfektion im Gegenwartstheater

Bettina Brandl-Risi | 231

Virtuos(es) Lesen

Bettina Brandl-Risi | 269

Abbildungsverzeichnis | 299

Wiederabdrucke | 302

Zu den Autor/innen | 303

Vorwort

„Ist Schrempp jetzt der neue Paganini?“ So lautete die stirnrunzelnde Frage eines Theaterwissenschaftlers, als ihm aufging, dass wir bei unserem Forschungsprojekt *Die Szene des Virtuosen* allen Ernstes vorhatten, das Virtuose nicht nur in der Kunst, sondern ebenso in Ökonomie und Politik zu untersuchen. Der Daimler-Chef aus einer damals gerade zu Ende gehenden Epoche der schillernden Star-Manager, die im Ruf standen, aus den Belegschaften ihrer Unternehmen Spitzenperformance(s) herauszuholen wie der Teufelsgeiger aus seiner Stradivari – das schien die einzige plausible Übertragung, durch die der Begriff des Virtuosen im Kontext des Ökonomischen Sinn ergab. Und bedeutete das dann nicht eine unzulässige Ästhetisierung von Wirtschaft und eine Glorifizierung von etwas, das maximal grimmigen Respekt, im Grunde aber Verachtung verdiente, weil es nichts Größeres erbrachte als Profit? Auch die Vorstellung einiger Thesen von Hannah Arendt, die in *Freiheit und Politik* eine Nähe von performativen Künsten und politischem Handeln behauptet und den antiken Wert der *arete*, der Vortrefflichkeit im Handeln, mit dem neuzeitlichen Urteil der Virtuosität verknüpft, erntete auf einem kulturwissenschaftlichen Workshop über „Praktiken“ wütenden Protest. Wiederum ging der Vorwurf auf Ästhetisierung: Wenn Politiker Anerkennung bekommen für etwas Virtuoses und sich womöglich daraufhin ausrichten, diese Art von Anerkennung zu erlangen, fallen dann die Sachfragen, die Lösungen für dringliche Probleme, die verantwortungsvollen Pläne und Strategien unter den Tisch? Geht es nur noch um das Wie-es-scheint statt um das Was-es-wird, um die mediale Selbstinszenierung der Akteure statt um substanzelle Beiträge zu Programmen, die helfen, das Leben der Menschen zu verbessern? Virtuosität in Ökonomie und Politik – das ließ Unternehmens-Paganinis und Parlaments-Paganinis vor dem inneren Auge aufklappen. Und während man über den Musiker Paganini

vielleicht geteilter Meinung sein konnte, provozierte die Vorstellung von jemandem, der im Bereich des Ökonomischen und des Politischen ähnlich agierte, heftige Abwehrreflexe.

Die beiden Reaktionen sind nicht nur deshalb gut geeignet, um den Blick auf die in diesem Band dokumentierten Forschungen unseres Projekts freizugeben, weil sie demonstrieren, dass Virtuosität auch im 21. Jahrhundert immer noch irritiert und die Gemüter erhitzt (und überhaupt das *Verteilen von Anerkennung* eher Kontroversen auslöst als die meist routiniert durchgenickte Kritik). In ihnen bündeln sich auch mehrere Irrtümer und Voreingenommenheiten, die auszuräumen ein Anliegen unserer Arbeit war und bleibt. Dabei handelt es sich keineswegs bloß um Informationslücken oder Trübungen des persönlichen Urteilsvermögens, sondern um Effekte einer Fraglosigkeit, die stille Abmachungen in der Allianz von bürgerlicher Kultur und akademischen Kultur-Wissenschaften schützt: die Überzeugung, der Ursprung von Begriff und Konzept des Virtuosen liege in der Kunst; die Unterstellung einer Deckungsgleichheit von Kunst und ‚dem Ästhetischen‘; und vor allem die Annahme, Kunst, Ökonomie und Politik seien zwar prozessual irgendwie verflochten, wertmäßig aber sauber voneinander abgrenzbare Bereiche mit ihren je eigenen Kriterien und einem spezifisch zuständigen Vokabular, das die Wertseparation bewacht.

Angesichts der zahlreichen Forschungen, die ca. seit dem Jahr 2000 die wechselseitigen Abhängigkeiten und Transfers zwischen den Handlungsfeldern (oder Handlungsdimensionen) Kunst, Ökonomie und Politik zum Thema gemacht haben,¹ mag die Empörung über ein Denken, das der Kunst mit der Ökonomie zu nahe rückt oder der Politik mit der Kunst, überraschen. Es scheint jedoch etwas anderes, ob man solche Transfers aus der sicher scheinenden Entfernung des Thematisierens bespricht oder ob man theoretisch mit einem Begriff wie dem Virtuosen *arbeitet*, der deren Bewegungen *in sich austrägt*, um dabei die Wirkungen

1 | Vgl. u.a. Netzwerk Kunst und Arbeit, Art Works. Ästhetik des Postfordismus, Berlin 2015; Yann Moulier Boutang, Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation, Paris 2008; Jan Verwoert (Hg.), Die Ich-Ressource. Zur Kultur der Selbstverwertung, München 2003; Marion von Osten (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich/Wien u.a. 2003; historisch: Joseph Vogl, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, München 2002.

und Konsequenzen des Begriffes in seinen Verwendungszusammenhängen zu reflektieren. Die Aufsätze im vorliegenden Buch lassen sich auf dieses riskantere Unterfangen ein: Obschon Anmerkungen zur Begriffs geschichte und Analysen historischer Entwicklungen nicht fehlen, wollen sie keine Abrisse einer Kunstgeschichte der Virtuosität liefern, wozu bereits eine Reihe von Arbeiten vorliegen.² Vielmehr geht es darum, das Virtuose und den Virtuosen – d.h. eine Figur der (Über-)Steigerung und die Inkorporierung dieser Figur in einem bestimmten Typ von Performer – vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart als ein Konzept zu erkunden, das im Kontext abendländischer Kulturen Grenzen des menschlichen Handelns angeht, sie im Zuge ihrer Achtung und Missachtung, ihrer Überschreitung, Um- oder Überspielung evident macht und den Wert dieser Evidenz in künstlerische, ökonomische oder politische Kalküle integriert.

2 | Wenn auch mit einem Fokus auf das 19. Jahrhundert und einer klaren Dominanz der Musikwissenschaft. Vgl. u.a. J. N. Burk, *The Fetish of Virtuosity*, in: *Musical Quarterly* 4 (1918), S. 282-292; Vladimir Jankélévitch, *De la musique au silence* V. Liszt et la rhapsodie. *Essai sur la virtuosité*, Paris 1979; Hanns-Werner Heister, *Absolute Musik und angewandte Virtuosität. Das Konzert als nicht-mimetische Zeremonie*, in: Jürgen Mainka/Peter Wicke (Hg.), *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft*, Berlin 1985, S. 132-178; Carl Dahlhaus, *Virtuosität und Interpretation*, in: ders. (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 6, Darmstadt 1997, S. 110-117; Herbert von Karajan Centrum (Hg.), *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, Wien 2000; Hanns-Werner Heister, *Werk und Virtuosität. Zu Genese und Geltung der Trennung von Komponieren/Interpretieren*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*, Graz 2003, S. 33-52; Hans-Otto Hügel, *Die Figur des Virtuosen*, in: ders. (Hg.), *Handbuch populärer Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart 2003, S. 491-496; Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt. New Perspectives in Music History and Criticism*, Cambridge u.a. 2004; Christian Kaden, *Showgebaren und Suizid-Gesten: Virtuosität*, in: ders., *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004, S. 264-272; Heinz von Loesch (Hg.), *Musikalische Virtuosität*, Mainz u.a. 2004; Hans-Georg von Arbburg (Hg.), *Virtuosität. Kult und Krise der Ästhetik in Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen 2006.

Es kommt uns darauf an, dieses Konzept und die Art und Weise, wie sich darin von Anfang an Kunst/Künste, Ökonomie und Politik verschränken, zu erkunden *und zu erproben*. Impulse für eine transdisziplinäre Forschung zum Virtuosen kamen besonders von Theoretiker/-innen, die den Begriff des Virtuosen gebrauchen, um damit aktuelle Entwicklungen zu beschreiben oder auch bewusst voranzutreiben. Der italienische Philosoph Paolo Virno folgt der Virtuosität in ihre Ambivalenz, wenn er einerseits von einer „servile virtuosity“ spricht, einer sozio-ökonomischen Wendigkeit im Kommunikationsflow, die zum Profil postfordistischer *work performance* gehört, andererseits eine „non-servile virtuosity“ proklamiert, die sich der kapitalistischen Ausbeutung durch eine vermessene Leichtigkeit („intemperance“) entzieht.³ Die Organisationstheorie, die wirtschaftsnah an neuen Modellen für das Arbeiten und Zusammenarbeiten bastelt, befragt Jazz, Jamming, improvisatorische Praktiken in Theater und Tanz auf deren „collective virtuosity“ – scheinbar unbedarf, dabei jedoch auch wider Willen aufmerksam für die Probleme, die sich im Zuge von Übertragungen zwischen *artistic performance* und *work performance* ergeben.⁴ Die amerikanische Tanz- und Performance-Wissenschaftlerin Judith Hamera untersucht das Monströse des Virtuosen-Körpers in der Popkultur des 20. und 21. Jahrhunderts, etwa am Beispiel von Michael Jackson, von dem sie zeigt, wie sein Tanzstil ein nostalgisch verklärtes Industriezeitalter mit dem Flexibilitäts- und Lightness-Ideal des postindustriellen Kapitalismus zu vermitteln suchte.⁵ Unsere Auseinandersetzungen mit diesen und anderen Ansätzen haben zu einer Art strategischer Einsicht geführt: Eine Erkenntnisqualität kann der Virtuositäts-Begriff dann gewinnen, wenn ein Denken sich den wider-

3 | Vgl. Paolo Virno, *Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus*, in: ders./Michael Hardt (Hg.), *Theory out of Bounds* Bd. 7: *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, Minneapolis 1996, S. 189-212. Vgl. dazu auch Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Wien 2012, bes. S. 95-116.

4 | Vgl. den Beitrag von Kai van Eikels *Virtuosen-Herrschaft*, bes. S. 90-95.

5 | Vgl. Judith Hamera, *The Romance of Monsters, Theorizing the Virtuoso Body*, in: *Theatre Topics* 10:2 (2000), S. 144-153; dies., *The Precarious Excellence of Michael Jackson: Dancing American Deindustrialization*, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.), *Prekäre Exzellenz. Künste, Ökonomien und Politiken des Virtuosen*, Freiburg i.Br. 2012, S. 121-128.

sprüchlichen Effekten aussetzt, die seine Verwendung auslöst, ohne dabei die Widersprüche aus dem Blick zu verlieren. Eine Erörterung des Virtuosen verlangt Achtsamkeit für die Affekte im Verhältnis zu dem, was sich jeweils für virtuos ausgibt und dafür ausgegeben wird – für die eigenen nicht minder als die von anderen, die kollektive Konstellationen des Reagierens bilden, ob Publikum oder Peer-Group.

Sich *mit* dem Virtuosen einzulassen, ist wichtig für eine Erforschung, weil sonst das prekäre, stets anfechtbare und verdächtige, eben in seiner Zweifelhaftigkeit aber Befürworter und Gegner gleichermaßen aus der Reserve lockende Wesen von Virtuosität im Anschein der Versachlichung zu verschwinden droht. Das Urteil „virtuos!“ ist selbst genuin unsachlich.⁶ Es enthält einen Exzess an Wertzuschreibung, ein Zuviel, das es zugleich als Akt der Anerkennung fragwürdig macht. Es lässt sich weder phänomenal objektivieren noch in einer allgemein nachvollziehbaren Evaluation verankern. Damit Virtuosität evident wird, bedarf es auch auf der Seite des (oder der) Reagierenden einer gesteigerten Affektivität, eines sich in Jubel oder Büh-Rufen, Verzückungen oder Entrüstungsstürmen äußernen emotionalen Einsatzes, von dem wiederum der virtuose Performer Unterstützungen und Herausforderungen bezieht. Virtuosität bezeichnet die Interrelation zwischen zwei Steigerungen, zwei Wegen ins Extreme – und diese Dynamik affiziert auch die Debatten um das Virtuose. Virtuos Genanntes fügt sich niemals den Erwartungen an einen neutralen Namen für etwas, das man als Gegenstand behandeln könnte. Selbst das Ausweichen auf die Ebene der ‚Diskurse über...‘ entkommt nicht jener doppelten Übertreibung, die überall da bereits in Kraft ist, wo vom Virtuosen die Rede ist: positive Übertreibung einer Begeisterung, die mitschwingt, wo alles sich um ein Begeisterndes dreht, das selbst ungreifbar bleibt und nur in Reaktionen (über-)lebt; negative Übertreibung eines Abscheus, einer Übersättigung, einer Abkehr vom Zwielichtig-Vulgären dessen, was andere möglicherweise grundlos in Begeisterung versetzt.

Eine für seine Widersprüche sensible Auseinandersetzung mit dem Virtuosen, wie die hier gesammelten Texte sie beabsichtigen, muss ein ums andere Mal in der einen oder anderen Wendung durch diese Wertambivalenz und ihre Affektivitäten hindurch. Sie muss ihre Position

⁶ | Vgl. dazu auch Kai van Eikels, Lemma „virtuos“ in: Anna Bromley/Michael Fesca/Sara Hillnütter/Eylem Sengezer/Olga von Schubert (Hg.), Glossar inflatorischer Begriffe – von [dilettantisch] bis [virtuos], Berlin 2013, S. 185-194.

innerhalb der Kollektive bestimmen, die historisch und gegenwärtig Szenen des Virtuosen bevölkern. Anders als bei dem von Kant gedachten ästhetischen Urteil (dem sie sich gleichwohl aufpfropfen kann) informiert die Begeisterung für oder gegen das Virtuose keine ungesellige Gesellschaft, in der die Individuen sich zu einander wie besonnene Abgeordnete einer ästhetischen Gemeinschaft verhalten, sondern einen sozusagen hypersozialen, die Gesellschaft aus dem Gleichgewicht treibenden Streit. Zweifelnd nach den Evidenzen des Virtuosen zu fragen, kann einem die Anwesenheit in einem Publikum verleiden – oder den eigenen Willen zur Partizipation an diesem Kollektiv, das zwischen Devotion und Aufbegehren schwankt, erst recht stärken. Es kann die Suche nach anderen Formen kollektiver Organisation als der des Publikums motivieren, die den Akzent auf Performer-zu-Performer-Beziehungen verlegen und die Rolle des Überwältigten aus den *dramatis personae* des Zusammenseins streichen. Oder Versuche anleiten, die Machtverhältnisse zwischen Virtuosen und denjenigen, die sich mit ihrem Selbstgenießen synchronisieren, anders zu interpretieren – etwa als Konkurrenz und Ko-Evolution von Kompetenzen, in deren Verlauf Stars und Fans zu Experten für einander werden.

In jedem Fall sollte eine Verhandlung des Virtuosen dort ansetzen, wo die Selbstvergewisserungen einer Kulturindustrie, die sowohl die Reste bürgerlicher Kunstverehrung als auch die Massenunterhaltung bedient, heute für gewöhnlich aufhören: bei den starken Emotionen, die Performen bei Performenden und der Performance Beiwohnenden katalysiert. Dafür, dass das Virtuose diese Macht der Emotionalisierung hat, wird man im 21. Jahrhundert ebenso Belege finden wie vor zweihundert Jahren. Die Fragen sind jedoch: Welche Emotionen? Was bewirken sie in den Situationen des Performens und Beiwohnens, so wie diese eingerichtet sind? Welche Formen des Verhaltens oder Agierens erleichtern, welche erschweren oder verhindern sie? Welche Semantiken halten die Diskurse, die sich um den Begriff *performance* organisieren, für die sinnhafte Einordnung solcher Emotionen bereit? Wessen Interessen artikulieren die Semantiken mit dem, was sie dem Virtuosen zu- und absprechen?

In der Perspektive dieser Fragen treten die in den Begriff des Virtuosen eingeschriebenen Beziehungen zwischen Kunst, Ökonomie und Politik konkret hervor: Wer profitiert bspw. davon, dass Menschenmengen ihre Unterwerfung unter einen ungleich besser Scheinenden als erhebend erleben und reale Vergleiche zwischen jenem Einen und einem von ihnen zugunsten eines Glaubens an „Charisma“ suspendieren? Welchen

Prozessen kommt zugute, dass eine unverhältnismäßige Leichtigkeit mit Verweisen auf eine metaphysische Größe, auf etwas Göttliches oder Diabolisches erklärt wird, anstatt von diesem Unverhältnis her die Voraussetzungen einer Mechanik des Sozialen mit ihrer Implikation einer ‚sozialen Schwerkraft‘ in Frage zu stellen? Welche Funktion erhält in einer Gesellschaft, die in ihren offiziellen Repräsentationen sozialen Status an Leistung knüpft und eine Vielzahl von Leistungsmaßstäben und -messverfahren etabliert, der Erfolg von etwas, das umso erfolgreicher ist, je zweifelhafter es als Leistung bleibt? Was zählt überhaupt als Leistung, wenn die Gleichung von aufgewandter Mühe und Lohn nicht mehr greift und die Kontingenz von Effekten in die Berechnungen einfließt? Wie transformiert sich das in Tanz und Musik des 19. Jahrhunderts so einflussreiche Prinzip, den Körper in gnadenloser Selbstdisziplin zu trainieren, um im Aufführungsergebnis an die Grenze des Kontrollierbaren zu gehen, in den Erfolgsstrategien von Moderne und Postmoderne? Was für Veränderungen unseres Werte- und Bewertungssystems teilen sich dort mit, wo die gekonnte Unterbietung von Performance-Standards ebenso, womöglich noch mehr zu begeistern vermag als deren Überbietung und Virtuosen des Imperfekten die neuen Abräumer sind? Was passiert mit Menschen, die den Unterschied zwischen Genie und Virtuose beim Wort nehmen und davon ausgehen, dass unabhängig von einer ‚Begabung‘ jeder virtuos werden kann: also auch sie, als Dilettanten, sofern sie nur einfach anfangen, das Gewünschte zu praktizieren? Diesen und ähnlichen Fragen gehen die Beiträge dieser Anthologie nach.

Eine polarisierende Kraft wohnt dem Virtuosen inne, seit in der Renaissance aus dem Begriff der *virtus/virtù* (der ‚männlich‘ konnotierten Tugend des aufrechten Handelns) *virtuosità* und *virtuosismo* entstanden, womit der Akzent sich vom Moralisch-Guten immer stärker zu einer in sich selbst Evidenzen findenden Größe des Besseren verschob – einem Erstaunlich-Besseren, dessen Suggestivität als Gegen-Wert die Einheit von ‚großer Tat‘ und rechtmäßig/autorisiert ‚guter Tat‘ zersetzte.⁷ Agieren im Zeichen von Virtuosität forderte schon im 17. Jahrhundert Institutionen und autoritative Diskurse heraus: Die „Projektemacher“, die mit wissenschaftlichen Mitteln quasi magische Wirkungen zu erzielen versprachen (und damit auch immer wieder Geldgeber hinreichend faszinierten),

7 | Vgl. H. G. Koenigsberger, Politicians and Virtuosi. Essays in Early Modern History, London 1986.

zogen ebenso gelehrten Spott auf sich wie Neugier.⁸ Die *virtuosi*, die als Amateure wissenschaftlich experimentierten, etablierten mit ihrem Networking *avant la lettre*, aus dem in England die Royal Society entstand, Organisationsformen des Forschens in Konkurrenz zum Universitätssystem.⁹ Um 1800 finden sich Szenen des Virtuosen auf den Marktplätzen der Städte, wo Experimentatoren spektakuläre physikalische und chemische Prozesse vorführen, als seien es Theaterstücke, und Ingenieure Automaten ‚wunderbare‘ Dinge tun lassen.¹⁰ Sie sind der öffentliche, bald als unseriös abgewertete Part einer sich konstituierenden empirischen Wissenschaft, dessen Relevanz die Wissenschaftsgeschichte wiederentdeckt, nachdem sie begonnen hat, sich für die epistemischen Effekte von experimentellen Praktiken, Darstellungs- und Präsentationsformaten zu interessieren.¹¹ Diese populären Darbietungen einer wissenschaftlichen Virtuosität faszinieren auch Autoren wie Heinrich von Kleist oder die Romantiker und gelangen auf diesem Wege in künstlerische Experimente und kunsttheoretische Debatten.¹²

Die Spannung zwischen extremen positiven und negativen Affekten prägt ebenfalls das Erscheinungsbild des Virtuosen auf derjenige Szene, die im 19. Jahrhundert zur Domäne von Virtuosität avanciert und den *common sense*, was Virtuosität sei, bis heute dominiert: die Bühne, auf der die performativen Künste Musik, Tanz und Theater sich einem bürgerlichen Publikum präsentieren. Instrumentalsolisten wie Paganini und Liszt, Sängerinnen wie Jenny Lind und Maria Malibran, Tänzerinnen wie

8 | Vgl. Jan Lazardzig, Projektemacher als Virtuosen des Wissens?, in: Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels (Hg.), *Prekäre Exzellenz*, S. 37-56.

9 | Vgl. u.a. D. G. C. Allan/John L. Abbott (Hg.), *The Virtuoso Tribe of Arts & Sciences. Studies in the Eighteenth-Century Work and Membership of the London Society of Arts*, Athens 1992.

10 | Vgl. Paul Metzner, *Crescendo of the Virtuoso. Spectacle, Skill and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkeley u.a. 1998.

11 | Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Experimentelle Virtuosität, in: ders./Norbert Haas/Rainer Nägele (Hg.): *Virtuosität*, Eggingen 2007, S. 13-28; H. M. Collins, *Public Experiments and Displays of Virtuosity – The Core-Set Revisited*, in: *Social Studies of Science* 18:4 (1988), S. 725-748.

12 | Vgl. Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011.

Marie Taglioni und Fanny Elßler, etwas später dann als virtuos geltende Schauspieler und Schauspielerinnen wie Frédéric Lemaître, Sarah Bernhardt oder Eleonora Duse – diese Performer sind die ersten modernen Superstars in der Kunstwelt und auch die ersten großen Unternehmer ihrer selbst, die durch europa- oder weltweite Tourneen Vermögen einspielen. Zu den Spuren dieser Virtuosen zählen neben zahllosen, mehr oder weniger kunstvoll übertriebenen Anekdoten über frenetischen Beifall, Ohnmachten, erotische Ekstasen im Publikum Anfeindungen, Verdächtigungen, Theaterverbote, Einwände fremd- oder selbsternannter Kenner, die behauptete Exzellenz sei bloß Blendung, Scharlatanerie, Mätzchen, substanzlose Effekthascherei.¹³ Kooperation mit dem Publikum und der sich parallel etablierenden Instanz des (virtuosen) Kritikers und Kampf gegen-einander gehen immer wieder ineinander über. Der Virtuosen-Auftritt, so (un)-authentisch, wie er sich aus den Dokumenten rekonstruieren lässt, oszilliert zwischen ereignishafter Gemeinschaftsstiftung und Schlachtfeld. Genau darin liefert er ein aufschlussreiches Beispiel für ein gezielt eskalatives, zugleich elitäres und populistisches Affektmanagement, von dem Performer bis heute lernen.

Das gilt sicherlich auch für die populistischen Provokateure in einer Spektakel-Politik, die sowohl die Identität einer Gemeinschaft als auch die Energien eines ‚anarchischen‘ Kampfes gegen ‚das Establishment‘ für ihre Selbstinszenierung beschwören. Der Vorwurf, im Zusammenhang mit Politik vom Virtuosen zu sprechen, rede einer Ästhetisierung des Politischen das Wort, verfehlt dennoch die (problematische) Disposition des Virtuosen. Und zwar schon deshalb, weil Virtuosität niemals wirklich zu einer ästhetischen Kategorie hat werden können. Die Kunstkritiker und Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts registrieren den Widerstand des Virtuosen dagegen, sich in das Wertesystem der Ästhetik zu fügen. Auch wenn man Synthesen versucht und bspw. Virtuose und Genie zusammenpresst, tut die selbst noch junge, um die Würde der Kunst ringende ästhetische Sensibilität des 19. Jahrhunderts sich schwer mit dem, was sie im Auftritt des Virtuosen an Kunstmuseum wahrnimmt. Leichthin gleichgültig gegen das Werk, sich eigenhändig vom Dienst am Ganzen befreend, entfernt die virtuose Steigerung sich nicht nur von der ‚orga-

13 | Vgl. Konstanze Fliedl, Das ist die Kunst mir nicht wert. Virtuositätskritik um 1900, in: Arburg (Hg.), Virtuosität, S. 235-249.

nischen‘ Harmonie ausbalancierter Proportionen. Die Performance verrät in ihren selbstherrlichen Steigerungsgebärden immerzu, wie wenig es ihr um etwas wie Schönheit und gar deren Erfahrbarkeit geht: Auf der Szene der Kunst nimmt sich der Virtuose eine Freiheit heraus, welche die eben erst eingeführten Vorrechte ästhetischer Autonomie für ein politisch-metaphysisches Führertum usurpiert.¹⁴ Im Schutz bürgerlicher Vorstellungen vom Kunstgenuss – jener diplomatisch-diskreten Synthese aus interesselosem Wohlgefallen, der Gewissheit, durch die Rezeption von Kunst subjektiv viel zu gewinnen, und einem ‚Sinn gegen Geld‘-Kalkül – verlegt der Performer sich auf das Erzeugen eines performativen Mehr, das er als solches verwendet, um die Versammlung der Anwesenden zu bannen. Und zugleich verzehrt er dieses Mehr vor den Augen seines Publikums, ist sichtlich der Erste, der sein eigenes Können genießt. So irritiert der Virtuose als Spiegelbild, Überbietung und groteske Verzerrung des um 1800 in Kunst entdeckten ökonomischen Potenzials, das einige radikale Varianten von Ästhetik (wie Novalis’ „schöne Oeconomie“¹⁵) explizit feiern, der Mainstream ästhetischer Theorie jedoch auf den Spuren Schillers eher sublimiert.

Hegel vollzieht eine für seine Epoche symptomatische Operation, wenn er den Virtuosen in zwei Figuren spaltet – einen ‚wahren‘ und einen ‚bloßen‘ Virtuosen, von denen nur der erstere in der ästhetischen Ordnung Platz findet, während der letztere herausfallen muss. Der ‚wahre‘ Virtuose ist derjenige, der „im Vortrage komponiert, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenlosere beseelt und in dieser Weise schlecht-hin selbstständig und produzierend erscheint“.¹⁶ Er ist ein Performer-

14 | Zum Virtuosen als Führerfigur vgl. Wilfried Nippel, *Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*, München 2000; Michael Gamper, *Genies und Virtuosen der Macht. Über die Emergenz einer politischen Schwellenfigur der Moderne in den Medien der Romantik*, in: Brandstetter/Neumann (Hg.), *Genie – Virtuose – Dilettant*, S. 99-114.

15 | Vgl. zur Beziehung von Kunst und politischer Ökonomie und zur „sittlichen Virtuosität“ bei Novalis: Kai van Eikels, *Freie Bereicherung, raffinierte Glückseligkeit: Das Virtuose im ökonomischen und politischen Denken der Romantik*, in: Brandstetter/ Neumann (Hg.), *Genie – Virtuose – Dilettant*, S. 67-98.

16 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke in 20 Bänden, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1986, S. 220. Vgl. auch Erich Reimer, *Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen*

doppel des Schöpfer-Künstlers und zugleich dessen arbeitsteiliger Partner. Der ‚bloße‘ Virtuose hingegen, dessen technisch Besseres sich dagegen sperrt, in den Dienst des Schöpferischen zu treten, bleibt suspekt. Weniger um Integration des Unpassenden bemüht, begegnet die ästhetische Theorie des 20. Jahrhunderts dem Virtuosen überwiegend mit offener Ablehnung. Adorno spricht von „Herrschaft als Spiel“¹⁷ und pointiert damit das ästhetisch Inakzeptable von Virtuosität: Die Instrumentalisierung der ästhetischen Dignität von Kunst für irreguläre Gewinne, die ihren ökonomisch und politisch interessierten Charakter durchblicken lassen, kommt den Spekulationen auf eine gute, gesellschaftlich bildende Kraft ästhetischer Autonomie in die Quere. Die spielerische Freiheit des Virtuosen droht vorab das zu vergiften, was den zum Publikum versammelten Subjekten ästhetischer Erfahrung von autonomer Kunst an Befreiung geschenkt werden soll. Die Lust am exzessiv-riskanten und dabei strukturell verantwortungslosen Steigern der Performance kontaminiert das Genießen eines freien Spiels der subjektiven Vermögen, welches das Ästhetisch-Schöne zur Analogie des Moralisch-Guten qualifiziert.

Die heute vorherrschende Verengung des Verständnisses von Virtuosität auf ‚die Kunst‘, gleichgesetzt mit ‚dem Ästhetischen‘, vergisst diese Konflikte, die bis in die Entstehungsphase der ästhetischen Theorie zurückdatieren. Die Verengung ist wiederum eingelassen in eine noch umfassendere Reduktion, die das Erbe des von Jacques Rancière so genannten „ästhetischen Regimes“¹⁸ darstellt: Die ästhetisch bestimmte Sphäre der Kunst ist für uns zum einzigen Bereich geworden, in dem wir uns *Zweckfreiheit* denken können. Das Ökonomische und das Politische haben sich demgegenüber zu Verwaltern einer ‚harten‘ Realität zusammengeschlossen, die funktionelles Vorgehen zum Erreichen gesetzter Ziele bzw. Herstellen gewünscht-gewollter Zustände benötigt. Bei den Freiheiten, die dieser Realität entsprechen, handelt es sich um gebundene

19. Jahrhunderts, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XX (1996), S. 61-71.

17 | Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: ders.: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften XIII, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1971, S. 305f.

18 | Vgl. zur Unterscheidung eines ethischen, poetischen und ästhetischen Regimes Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006.

Freiheiten-zu: Freiheiten, die sicherstellen, dass Lebenstätige über jene Möglichkeiten verfügen, die Bedingung dafür sind, die Welt zu bearbeiten. Daher überkommt uns der Verdacht, die Zweckfreiheit des Ästhetischen werde unbotmäßig für etwas beansprucht, das sich durch konkrete Zwecke, zweckdienliche Strategien und verhältnismäßigen Gebrauch der Mittel auszuweisen hätte, wo jemand politisches Handeln oder ökonomisches Agieren mit dem Virtuosen assoziiert. Durch ihre Einrichtung einer Autonomiezone mitten im Abhängigkeitsgeflecht des Lebens ist Ästhetik zum Motor eines Outsourcing des Nichtfunktionellen geworden: Die über zweihundert Jahre wiederholte Versicherung, *etwas an der Kunst* (nicht ihre Produktion, aber etwas, was sich in ihrem Erfahren ereignet) verteidigte als letzte Instanz die Freiheit-von gegen all jene Zumutungen der Zweckrationalität, mit denen die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft ihre Subjekte dazu provoziert, sich regierbar zu machen, hat in fataler Weise mit der Eliminierung dieser Freiheit aus dem politischen und ökonomischen Denken kooperiert.

Das ästhetische Projekt, eine Freiheit zu konstruieren, welche die aristokratische Bestimmung der Freiheit als ‚Freiheit von der Notwendigkeit zu arbeiten‘ mit der bürgerlichen Bestimmung der Freiheit als ‚Freiheit zum tätigen Sein‘ moderiert, ersinnt mit der Kunsterfahrung eine (Un-)Tätigkeit, in der beide vereint und ineinander ausgeglichen scheinen können. Der kulturelle Erfolg dieses Projekts hat unfreiwillig die Blindheit für das verdichtet, was sowohl am politischen Handeln als auch am ökonomischen Agieren in je unterschiedlicher Weise als zweckfreie Dimension im Spiel ist, seit *polis* und *oikos* keine festgesetzten Orte mehr bezeichnen, sondern Unterscheidungsgrößen einer Selbstermittlung des Sozialen: In der Politik geht es nie nur um die Effektivität und Effizienz von Maßnahmen, sondern stets auch um das Entscheiden selbst – um das Wer und Wie und darum, was von etwas zu halten ist, für das sich politisch Handelnde entscheiden, wenn sie es um seiner selbst willen vorziehen und nicht, weil sich damit irgendetwas vorgeblich Notwendiges kostengünstiger, schneller oder mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit erreichen lässt. Wir haben niemals ganz aufgehört, politische Entscheidungen und Taten auf ihre eigene Größe hin zu betrachten und zu bewerten. Die offiziellen Begriffe von Politik (und das sind seit Mitte des 18. Jahrhunderts die einer politischen Ökonomie) bringen diese Affekte jedoch zum Verstummen; sie entziehen ihnen, wenn nicht die Stimme, so doch die Worte, mittels derer unsere Stimmen Wertschätzung für die Größe politischer

Handlungen diesseits äußerer Zwecke zur Sprache zu bringen wüssten. Deshalb verlernen wir den Gebrauch dessen, was Giorgio Agamben das „Mittel ohne Zweck“ genannt hat: „Politik ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem. Sie ist weder die Sphäre eines Zwecks an sich, noch die Sphäre der einem Zweck untergeordneten Mittel, sondern die einer reinen Mittelbarkeit ohne Zweck als Feld des menschlichen Handelns und Denkens.“¹⁹

Und auch die Ökonomie, die Viele für die angestammte Domäne der Zweckrationalität halten und die sich in ihren betriebs- und volkswirtschaftlichen Repräsentationen gern selber so darstellt, kam und kommt nicht ohne eine Größe ökonomischen Agierens aus, in der dieses sich selbst als Mittelbarkeit erlebt und in seiner Entfaltung genießt. Walter Benjamin hat das in seinem Diktum vom religiösen Charakter des Kapitalismus erfasst, supponiert jedoch mit der Religion nur ein weiteres System, in dem das Irrationale prominenter ans Licht tritt (und von dem Kunst Etliches erbtt, wo sie im 19. Jahrhundert metaphysische Aufträge übernimmt). Für den Irrationalismus der Ökonomie dürfte maßgeblicher noch als die Kollaboration von Glaube und Verzweiflung die Vollziehenslust an der Steigerung sein.²⁰ Wer sich weigert, diese Lust zu kennen, wird ökonomisches Vorgehen weder in seiner Attraktivität für diejenigen, die es betreiben, noch in seiner Abgründigkeit, in der Gewissenlosigkeit und triebhaften Stumpfheit seines Aufs-Spiel-Setzens ermessen.

Unsere Analysen verschiedener Szenen des Virtuosen versuchen eine kulturelle Kartographie der Beziehung von zweckfreiem Genießen und (Selbst-)Instrumentalisierung, die die Bedeutung einer Freiheit-von für Politik und Ökonomie nicht unterschlägt zugunsten ästhetischer Privile-

19 | Giorgio Agamben, Noten zur Politik, in: ders., Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, Freiburg/Berlin 2001, S. 105-144, hier S. 111.

20 | Eine Einsicht, die Benjamin streift, wenn er schreibt: „Der Typus des kapitalistischen religiösen Denkens findet sich großartig in der Philosophie Nietzsches ausgesprochen. Der Gedanke des Übermenschen verlegt den apokalyptischen ‚Sprung‘ nicht in die Umkehr, Sühne, Reinigung, Buße, sondern in die scheinbar stetige, in der letzten Spanne aber sprengende, diskontinuierliche Steigerung. Daher sind Steigerung und Entwicklung im Sinne des ‚non facit saltum‘ unvereinbar.“ (Walter Benjamin: Kapitalismus als Religion [Fragment], in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, Bd. VI, S. 100-102, hier S. 102)

gien (nach denen die Think Tanks der politischen Ökonomie dann umso gieriger die Finger ausstrecken, wenn sie ‚den Künstler‘ als *role model* scannen). Das will auf alles andere als eine Idyllisierung des Politischen und Ökonomischen hinaus. Der Vorwurf einer Ästhetisierung verrät halb ausdrücklich Unmut darüber, dass dem Ästhetisierten ein Sympathiewert überschrieben werde, der ihm nicht gebühre: Politik und Wirtschaft haben in ihren Motiven trivial und widerwärtig zu sein. Achtung zollt man ihnen dort, wo aus den schlechten Motiven Vorteilhaftes entsteht (die Smith'sche Kapitalismus-Formel vom individuellen Egoismus als Triebkraft für das Gemeinwohl formuliert genau dieses Prinzip, und für die Suggestivität ihrer Logik war die Solidität des Niederen am Ursprung der Aktivität stets wichtiger als das luftige Versprechen von Kollektiveffekten). Die Hypothese, dass künstlerische Performance, politisches Handeln und ökonomisches Agieren ein Motiv und eine Motivation gemeinsam haben – ein Gemeinsames, das der Begriff des Virtuosen in allen sachlichen Aufteilungen und institutionellen Separationen wieder in Erinnerung ruft –, muss einer solchen Moralisierung doppelt ungelegen sein: Diese Hypothese durchkreuzt die Abschiebung einer ‚Realpolitik‘ und einer ‚Realökonomie‘ (Wirtschaft) aus der Welt dessen, was Künstlern und Kunsttheoretikern am Politischen und Ökonomischen genügend gefällt, um sich ein bisschen damit zu befassen. Und sie stört jene Sympathie von Kunst für sich selbst, die daher kommt, dass Künstler, Publikum und Kommentatoren sich – sogar und besonders in den Ausbrüchen aus dem goldenen Käfig des Autonomen, die mehr Kontakt mit dem ‚wirklichen Leben‘ fordern und Gefahren einzugehen streben – auf die Harmlosigkeit des Gemachten verlassen.

Eine politisch-ökonomische Analytik des Virtuosen enthüllt den keineswegs harmlosen Charakter wirklich in Anspruch genommener Zweckfreiheit, den deren Einengung auf das Ästhetische euphemisiert. An welcher Praxis sie jeweils auch bemerkt wird, verweist Virtuosität auf einen eigenen Wert des Steigerns, auf eine selbst haltlose, aber für Kulturen des Performativen wesentliche Verehrung jener Freiheit, die Steigerung in dem Moment zeigt, da sie sich von sämtlichen Werten des Gesteigerten emanzipiert, sich im Beliebigen verliert und findet. Der Gebrauch dieser Freiheit zeichnet das lässigste und zugleich das hässlichste Selbstportrait dessen, was wir in griechisch-abendländisch-globaler Expansion ‚den Menschen‘ nennen. Beide Seiten dieser janusköpfigen, mehr noch januskörperlichen Freiheit bedürfen der Exploration, um die historische

Genese und aktuelle Situation der Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Politik und Ökonomie zu verstehen. Und über alldem gilt es nicht zu ignorieren, dass andere Kulturen *ohne* eine dem Virtuosen entsprechende Vorstellung von unendlicher Steigerbarkeit des Vollziehens ausgekommen sind. Das Virtuose ist weder natürlich noch notwendig – und eben seine kulturelle Kontingenz gibt Anlass zu der Frage, welche Kräfte darin wie zusammenwirken.

Die in diesem Band versammelten Texte sind hervorgegangen aus der sechsjährigen Arbeit im Projekt *Die Szene des Virtuosen* am Berliner Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“. Dabei haben wir je nach persönlicher Perspektive stärker tanz-, theater- und literaturwissenschaftliche, philosophische oder soziologische Akzente gesetzt, und diese Unterschiede der Positionen und Sichtweisen spiegeln sich auch in den Beiträgen wider. Die vorliegende Anthologie ist deshalb nicht als kohärentes Gesamtwerk zu begreifen, das lediglich arbeitsteilig verfasst worden wäre. Sie bietet mit ihren Anknüpfungen, Querverweisen, Überschneidungen und Abweichungen eine realitätsgtreue Ansicht des Zusammenarbeitens von drei eigenständig und eigenwillig Denkenden – und gewährt damit (wie wir hoffen: aufschlussreiche) Einsicht in die Dynamik dessen, was man im Deutschen mit dem wenig erotischen Wort „Verbundforschung“ bezeichnet. Ohne die disziplinäre und epistemologische Offenheit des Arbeitens im Sonderforschungsbereich wäre ein solches Projekt nicht möglich gewesen. In einer Phase, da Verwaltungsängste die Grenzen um die akademischen Disziplinen hierzulande wieder enger zu ziehen drängen, legen wir diese Veröffentlichung auch als Argument dafür vor, die Offenheit nicht preiszugeben.

Am Projekt *Die Szene des Virtuosen* waren neben den drei Autoren/innen für längere Phasen Lucia Ruprecht und Hans-Friedrich Bormann beteiligt, bei denen wir uns herzlich für die geführten Gespräche bedanken und deren Forschungen zu Virtuosität und Charisma und zur Mediengeschichte des Virtuosen an mancher Stelle der hier vorgestellten Überlegungen ein Echo haben. Unser Dank gilt außerdem den Kolleginnen und Kollegen des Sonderforschungsbereiches für all die regulären und irregulären Inspirationseffekte langjährigen Miteinanders, besonders auch Sabine Lange, Jens Roselt und Kristiane Hasselmann, die mitten im bü-

rokratischen Dschungel eine Lichtung geschaffen haben, wo Verwaltung Unterstützung hieß. Wir danken Christina Deloglu, die unser Team in der Schlussphase verstärkt hat, sowie Eike Wittrock, Amaya Wang, Katja Weise, Anja Neumann und Tobias Birr, die das Projekt als studentische Hilfskräfte betreut haben und ohne deren Hilfe auch diese Publikation nicht zustande gekommen wäre – und Inka Paul, für die unser Projekt nur eins unter vielen war und bei der doch immer wieder alles aufs Beste zusammenlief. Ann-Kathrin Reimers sowie Inga Bergmann möchten wir danken für die redaktionelle Mitarbeit, Olaf Berens vom Büro für Belange und Angelegenheiten und dem Transcript-Verlag für die sehr geduldige Betreuung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Unterstützung beim Druck.

*Berlin und Erlangen im Juli 2016
Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai van Eikels*

Die Szene des Virtuosen

Zu einem Topos von Theatralität

Gabriele Brandstetter

„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

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 zu 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 Teufelspaketes vgl. Pascal Four-

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 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

nier: *Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche*, Freiburg i. Br. 2001 (Reihe ‚Cultura‘ 22).

2 | Ähnliches schreibt auch der Komponist Carl Friedrich Zelter über seinen Eindruck von Paganini an Goethe. Er berichtet am 20.4.1829 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 (Reihe ‚Litterae‘ 21), S. 86.

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) beruht.

4 | Vgl. Kurt Blaukopf: *Große Virtuosen*, S. 13.

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

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!

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 Erosionierung 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

6 | In Handbuch-Artikeln wird eben diese Seite des Virtuosen, die perfekte Beherrschung von Körper und Instrument, hervorgehoben; so z.B. im Artikel „Virtuosen“ von H. W. Heister, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, begr. von Friedrich Blume, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u.a.] 1995, Sp. 1723 (im Weiteren unter der Sigle MGG und Spaltenzahl): 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 zielen Betonung der schauspielerischen Mittel.“ Ebd., S. 1038.

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

Evidenz bringen. Oder: die Evidenz bestehe eben in der herausragenden Performance selbst, die den Eindruck des Über-Natürlichen, Zauberischen 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

ein accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine phantasie anhing, die mich recht erschrecket, denn dergleichen ohnmöglich so jemahls ist gespielet worden noch kann gespiehlet werden, [...] und das [mit] einer geschwindigkeit die unglaublich 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 Zucconi 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

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.

9 | Zit. nach Konrad Küster: *Das Konzert. Form und Forum der Viruosität*, Basel/London/New York 1993, S. 111.

zum „wahren Künstler“ wurde.¹⁰ Die Topoi des (bloß) Brillanten, der Efekthascherei, 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 prägen 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 eifallen, als „Invaliden des Ruhms“.¹² Und diese Auffassung über die mangelnde Werkbezogenheit und die Oberflächlichkeit des Theatralen im Auftritt des Virtuosen findet 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 Lexikonartikeln in der Musik- und ebenso in der Theaterwissenschaft finden sich solche Wertungen des Virtuosen noch heute.¹⁴

10 | Vgl. Albrecht Betz: Das Vollkommene soll nicht geworden sein. Zur Aura des Virtuosen, in: *Virtuosen* 2001, 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*, S. 229.

12 | Heinrich Heine: *Lutezia II / LVI* (Paris, 26.3.1843), in: *Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe*, hg. von Manfred Windfuhr, Band 14, 1, Hamburg 1990, S. 49 (zit. im Weiteren unter der Sigle DHA und Band- und Seitenzahl).

13 | Alfred Brendel, zit. nach Betz, 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* 2001, 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, Die Verdächtigung des Virtuosen, S. 107) ist der Hinweis auf die Äußerlichkeit der Darstellung als Selbstzweck zu finden.

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 sieghaf-ten 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 her-ausragendes 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 darstel-lendem 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 Objekten hervortaten und sich der 1662 gegründeten Royal Society of Lon-don 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

15 | Es ist bezeichnend, dass 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. Jahr-hunderts bereits die Musiktheater-und Konzert-Szene in den bürgerlichen Städ-ten 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.

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 Aufmerk-samkeit, München 2000 (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München), S. 28.

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 wissensgeschichtliche Begriff von „Virtuose“ von Interesse für eine Untersuchung zur Theatralität dieses Topos? Es ist 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 Wunder-

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, *Virtuoso*, S. 487.

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

22 | L. Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, 2000; vgl. auch: Lorraine Daston und Katherine Park: *Wonders and the Order of*

baren, 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 Objekt,²³ und der Aufmerksamkeit des Forschers eröffnet einen Wahrnehmungs- und Erkenntnisraum, 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

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: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, 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 Zerstreuung, 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,

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 (Hg.): *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.

ein mittelmäßiger, der ihn beherrscht, kann aber oft die größten Meister übertreffen.“²⁷

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 von Franz Liszts Posen zeigten: 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* des 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 gewin-

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. 230ff.

28 | Zu „Evidenz“ vgl. Ueding/Steinbrink: *Grundriss der Rhetorik*, S. 284f – In diesem Zusammenhang wäre die Verbindung (und Differenz) von wissenschaftlichem Vortrag und ‚Performance‘ als künstlerischer Vortrag noch genauer zu betrachten.

29 | Zit. nach A. Betz, S. 24.

nen 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 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 –

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 (Reihe „Litterae“, 23).

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

mit der 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 schillernden 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 Geschwärtigkeit verwünschen [...]. Also muß er verstehen, die Phantasie des Hörers für sich einzunehmen. Daraus wiederum erklären sich alle Schwächen und Narrheiten des „Virtuosentums“.³⁶

1980); Ein Beispiel solcher Einschätzung findet sich bei Heinrich Theodor Rötscher, 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 Rötscher: Das Virtuosenthum in der Schauspielkunst, in ders.: Kritiken und dramatische Abhandlungen, Leipzig 1859, S. 241-249, hier: S. 243.

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, Bd. 2, S. 1043.

36 | Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches; 1. Band, Nr. 172, in: Werke, Bd. I, S. 560.

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

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, die eigentliche Besiegelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus den 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

37 | Es ist in diesem Zusammenhang, in der Geschichte des ‚Virtuosen‘, 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“ (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 Hans-Werner Heister: Artikel „Virtuosen“, in: MGG, Sp. 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

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 Zwielicht. 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 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 betraute Sontag, hatte für den Schluß des Maskenterzetts 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

redigiert von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 219 und S. 221f.

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 instrumentaltechnische 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.

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 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 – unhintergehbar, selbstevident – an das Ereignis seines Auftritts bindet. Paradoxe Weise wird aber (da sich dieses Ereignis zwar bezeugen lässt, sich aber nur selbst beglaubigen kann) die Evidenz des Virtuosen

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

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

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 komponiert sei“, zu übermitteln.⁴² Bei weitem rigider als Heine äußert sich Richard Wagner zur Frage nach der Priorität des Werkes und der Prärogative 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 übermittelt 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 „Tyrann“ des Werkes werden könnte. Die Stellung des Vortragenden ist

42 | H. Heine: Lutezia, DHA, 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.

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 politischen Kultur des 19. Jahrhunderts zu erkennen gibt, wird auch zum Thema einer Debatte in der Schauspieltheorie. Eduard Devrient, Karl Gutzkow und Heinrich Theodor Rötscher 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 Rötscher in seiner Abhandlung *Das Virtuosenthum 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

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: 336; zit. nach S. Bernstein, S. 91; zu Liszt vgl. auch Alan Walker: Franz Liszt. The virtuoso years. 1811-1847, London 1983.

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.

Kunstwerks zum Zwecke hat, der [...] sich durch die Sucht nach dem Absonderlichen und Aparaten hervorthut und, anstatt sich zum Mittel für die Kunst zu machen, die Kunst vielmehr zum Mittel für seine persönlichen Interessen herabsetzt.⁴⁷

Während Rötscher für die anderen Künste, z. B. die Musik, virtuose Beherrschung in gewissem Maße gelten lässt, bezeichnet er das „Virtuosenthum“ 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 und Zeichen seiner 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 kommt ein politisch semantisierter Diskurs um das Bild des Virtuosen. Wagner spricht vom „Tyrannen“, ähnlich Rötscher, 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 „Geiger-

47 | H. T. Rötscher: Das Virtuosenthum in der Schauspielkunst, S. 241.

48 | Ebd., S. 242.

49 | Ebd.

50 | H. Heine: Lutezia, in DHA, S. 46.

51 | F. Liszt: Paganini, in: Salmen (Hg.), S. 229.

könig“.⁵² Und wie sehr die Herrscherposition und die Allmachtsallüren 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 ‚Virtuosenjubels‘ (die große Zeit mit Paganini, Liszt, Thalberg, der enthusiastischen Feier der beiden Violin-Wunderkinder Milanollo)⁵⁵ 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“ 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 Musikvereinssaal:

52 | Zit. nach K. Küster: Das Konzert, S. 125

53 | Zum politischen Kontext und zur Repräsentationslogik vgl. J. Wiesel, insbesondere S. 73ff.

54 | Vgl. Küster; 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, 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 zehn Konzerte, mit glänzendem und einträglichem Erfolg vor einem entzückten Publikum; Adalbert Stifter rekuriert 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.

56 | F. Liszt: Paganini; zit. nach Salmen 1993, S. 230.

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 Virtuosentums 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 bezeichnet:

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 (Campus) 1999.

59 | C. F. Zelter an Goethe, in: Salmen 1993, 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.

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 Tanzen 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:

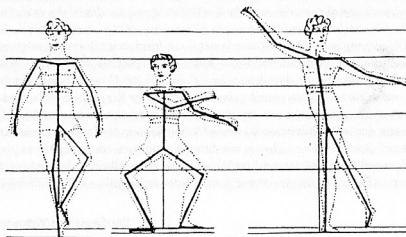
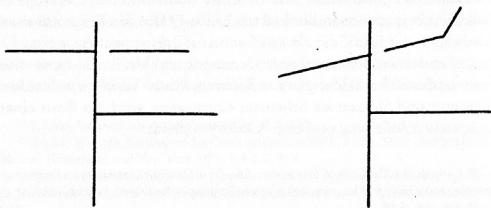
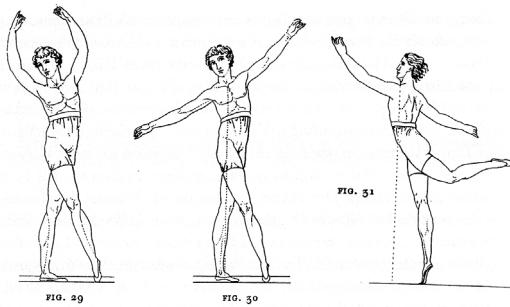
61 | Carlo Blasis: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing: comprising its Theory and Practice, and a history of its rising and progress from the earliest times*, London 1830.

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“,

Abb. 1 und 2: Carlo Blasis, The Code of Terpsichore, London (1830)



müsste 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 allseitiger Vollendung diejenige Maschine zu erfinden, zu der der menschliche Körper angelegt ist.“ Diese Disziplinierungskonzepte hat Wolf Kittler in seiner Untersuchung zu Heinrich von Kleist herausgestellt; vgl. W. Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987, S. 333.

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: perpendulars, 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, 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 unshaken 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 der Drehung und die Regelung der Fliehkraft durch die Arme und Beine. Blasis bewegt sich mit dieser ausführlichen Diskussion der Drehmechanik des mensch-

65 | C. Blasis: *The Code of Terpsichore*, 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, vgl. ebd., S. 82-87.

lichen 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.

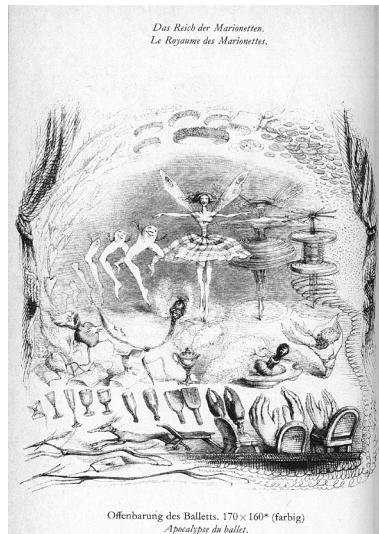
Gleichzeitig kommt die Technik der Dampfmaschine – mit Schwungrad und Fliehkraftregler – etwa zu dieser Zeit in größerem Umfang zum Einsatz. Zwar waren schon Ende des 18. Jahrhunderts, nach Watts bahnbrechender Erfindung, die ersten Dampfmaschinen konstruiert worden,⁶⁸ doch erst in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts setzte sich diese Maschinentechnik durch. Es ist auffallend, dass mit dem industriellen Einsatz dieser Technik auch der Diskurs sich wandelt: zum einen in der Ästhetisierung dieser Maschinentechnik, 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 Körpermaschine 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 herzubringen, das eine Seele hätte.“ Zit. nach Salmen 1993, 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, sowie Anson

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

Abb. 3: Jean Ignace Grandville, Das Reich der Marionetten; Offenbarung des Balletts (1834)



Das Maschinentheater öffnet hier eine eigenartige, ja groteske Bewegungsbühne – gerahmt durch den obligatorischen Vorhang, mit angedeuteten Zuschauersesseln und applaudierenden Händen. Im Schwungbetrieb 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 Spitz. Sie ist gleichsam das Schwungrad dieser ausgreifenden allgemeinen Rotation. Links von ihr bewegen sich – als eine partikularisierte Körperserie verselbständigt – Beine in arabesk-grotesken Posen. Rechts verwandelt sich der menschliche Körper in der ra-

Rabinbach: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor. In: Ph. Sarasin/J. Tanner (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft, S. 286-312.

senden 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 Elsler verkörpert sind: die verängstigte Szene virtuoser Körperfunktion.

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 Rötscher 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 Rötscher, sei die „arbeitende Lokomotive des Virtuosenthums“.⁷¹ Sie erst gebe dem Virtuosen seinen „wahren Glanz“, mehr noch: „Die Reklame ist nicht minder das Produkt des Raffinements, als das Virtuosenthum selbst.“⁷² Das Staunen, in das der „Virtuose der Schauspielkunst“ sein Publikum versetzt, sein Raffinement, seine Exzentrizität – so bemerkt Rötscher präzise – ist der Effekt eines neuen Mediensystems: Der Journalismus, die „Tagesblätter des Theaters“

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

71 | H. Th. Rötscher: Das Virtuosenthum in der Schauspielkunst, S. 244.

72 | Ebd.

Abb. 4: Maria Taglioni (1804-1884)
in La Gitana



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



betreiben das „rastlose Räderwerk“ einer Maschine,⁷³ 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: „Transfigurazioni“ nennt er seine eigenen Übertragungen der Szene des Virtuosen Paganini in die Schreib-Szene seines eigenen virtuosen Erzählstils, indem er, nach einem Wort Adornos, die Sprache gleichwie auf einer Klaviatur nach-spielte.

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.; Rötscher 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 Pianistenwettstreit – 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 Kunstartena, 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. Ausgerechnet einem *tauben* Maler, so heißt es im Text, sei dies als Einzigem gelungen:

Ich glaube es ist nur einem einzigen Menschen gelungen, die wahre Physiognomie 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 Event-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 Au-

*Abb. 6: Gemälde von J. H. Jacob,
Niccolò Paganini; Lithographie von
L. Rados (1813)*



Der taube Maler wird nun zur Perspektiv-Figur, zur ‚Personae‘ des Erzählers; denn wie dieser, der „den Musikern die Musik auf dem Gesichte zu lesen, und an ihren Fingerbewegungen die mehr oder minder gelungene Exekuzion 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

gust 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.

80 | Ebd., S. 214.

81 | Ebd.

Abb. 7: Paganini-Karikatur von Johann Peter Lyser
(1803-1870), Karikatur auf die Wiener Konzerte



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 „Transfigurazioni“ werden schließlich, mit der Fiktion einer Ekphrasis der Lyserschen Paganini-Zeichnungen, zum Medium, in dem der Dichter die Erscheinung des Virtuosen als dämonischen Teufelsgeiger⁸² in Szene setzt: nach Art einer Re-Komposition eines mehrteiligen Konzertabends als ein Theatertext, 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

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 tableau 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. 975ff.

„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 Conzerten zu verwalten. Das Volk weiß nicht, daß der Teufel dem Herren Georg Harris bloß seine Gestalt abgeborgt hat [...].⁸³

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 gespensteraffen 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 ausühte, so gewaltig, daß diese sich nicht mit einer natürlichen Erklärung zufriedengeben wollten. Alte Hexen- und Spuk-

83 | DHA 5, ebd., S. 215.

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.

geschichten 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

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 hinterher zu spielen.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.

85 | F. Liszt: Paganini, in: Salmen 1993, 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, deßhalb lange Jahre im Gefängnis 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.

86 | So z. B. Betz, in: Virtuosen, S. 24.

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 vermarkteteten großen ‚events‘ – in der Szene der Stars⁸⁷ – stattfindet, sondern an den Rändern des kulturellen Raums und der darstellenden Kunst: als Morsezeichen ‚kleiner Überritte‘ im Vorübergehen.

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.