

Virtuosität als Gegenstand der Musikwissenschaft

VON HEINZ VON LOESCH

Wann immer Sie einem geneigten Kollegen von dem Vorhaben eines Symposiums über Virtuosität oder auch nur von der näheren Beschäftigung mit Virtuosität erzählen, stoßen Sie auf die lebhafteste Anteilnahme, mitunter sogar auf regelrechten Enthusiasmus. Ein unendliches Assoziationsspektrum tut sich auf: Am Horizont erscheint eine immense Fülle virtuoser Musik, erscheint die große bunte Welt der Virtuosen, erscheinen aber auch so überwältigende Problemkomplexe wie die von Werk und Wiedergabe, von Kunst und Technik, von Tugend und Teufel. (Die Herkunft aus dem römischen Tugendbegriff schwingt im Virtuositätsbegriff ebenso mit wie die spätere Sage von seinem Verrat an den Teufel.¹)

Groß ist bei den Kollegen dann immer die Verwunderung, dass Virtuosität nicht schon lange im Brennpunkt der Forschung steht. Und schnell sind oftmals auch zwei Argumente zur Hand: Schuld an der Vernachlässigung des Themas sei ein undialektischer, wenn nicht moralisch fundierter Kunstbegriff² zum einen sowie die bornierte Fixierung auf musikalische Strukturen bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Klangs zum anderen.

Befasst man sich mit Virtuosität indes ein wenig genauer, so bestätigen sich alsbald zwar die beiden genannten Gründe. Ein einseitiger idealistischer Kunstbegriff hat der angemessenen Auseinandersetzung mit Virtuosität fast ebenso lange hinderlich im Wege gestanden wie die vorherrschende Konzentration auf musikalische Strukturen. Zugleich erweist sich jedoch noch ein dritter Grund als ausschlaggebend: Virtuosität setzt der wissenschaftlichen Betrachtung nicht unerhebliche Widerstände entgegen. Sie bestehen einerseits im Virtuositätsbegriff selbst: in seiner extensiven Breite wie in seinen unscharfen Konturen – in etwas übrigens, da sollte man sich keinen Illusionen hingeben, dem der Begriff ein Gutteil seiner Faszination verdankt –, sie bestehen andererseits aber auch darin, dass sich das Phänomen der Virtuosität nur bedingt der musikalischen Analyse als zugänglich erweist. Sich diese Widerstände in groben Umrissen bewusst zu machen, scheint mir zur Eröffnung unseres Symposiums, das den Anspruch erhebt, ein wissenschaftliches Symposium zu sein, nicht unangebracht.

¹ Mario Wandruszka, ›Das Bild des Menschen in der Sprache der italienischen Renaissance‹, in: *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln* VII, 1956, Neudruck in: *Wörter und Wortfelder. Aufsätze*, Tübingen 1970 (Tübinger Beiträge zur Linguistik VI); Erich Reimer, Art. ›Virtuose‹, in: *HmT* 1972; Pascal Fournier, *Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche*, Freiburg i. Br. 2001 (Rombach Wissenschaften, Reihe Cultura 22).

² Siehe dazu: Albrecht Riethmüller, ›Die Verdächtigung des Virtuosen – Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan‹, in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hrsg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001 (Vorlesungen zur Kulturgeschichte), S. 100–124, sowie die beiden Beiträge von Riethmüller und mir (›Zum Verhältnis der Begriffe Virtuosität und Kunst‹) in diesem Band.

Zunächst einmal steht einfach nicht genau fest, was der Begriff »Virtuosität« wirklich meint, und zwar als ästhetische wie als analytische Kategorie. Einigermaßen klar ist, dass das Moment des Technischen von zentraler Bedeutung ist; der Virtuositätsbegriff hängt mit dem Technikbegriff eng zusammen. Die Assoziation mit dem Technischen, genauer gesagt, mit der Beherrschung des Technischen, ist konstitutiv nicht nur für den Virtuositätsbegriff in der Musik, sie ist konstitutiv für den Virtuositätsbegriff überhaupt. Sie ist gemeint, wenn wir von Virtuosität in der Malerei und Verskunst sprechen, von der Virtuosität der Akrobaten und Jongleure, von der Virtuosität im Schach wie in der politischen Diplomatie.

Einigermaßen klar ist auch, dass der Begriff »Virtuosität« sich in der Musik fast immer auf die Ausführung oder Reproduktion bezieht und nur ausnahmsweise auch auf den Akt der Komposition. Ein Virtuose ist ein ausübender Musiker, kein Komponist. Und eine virtuose Komposition ist nicht die, die die Virtuosität des Komponisten verrät – Stücke mit Krebsumkehrungen im vierfachen Kontrapunkt gelten in der Regel nicht als virtuos –, eine virtuose Komposition ist die, die bei ihrer Wiedergabe Virtuosität verlangt.

Ist der Zusammenhang zwischen Virtuosität und Technik unstrittig, so ist nicht klar dagegen, ob bei der Virtuosität die Technik, wie es in der prominentesten Denkfigur der ästhetischen Virtuositätsdebatte heißt, »Selbstzweck« sein muss oder ob sie lediglich in einem gesteigerten Maße vorhanden zu sein braucht; ob, mit anderen Worten, von Virtuosität nur im Falle eines Überschusses der Technik über die sogenannte künstlerische Intention die Rede sein kann oder auch dann, wenn die Technik im Dienste der künstlerischen Intention erscheint. An der Beantwortung dieser Frage hängt die nicht unerhebliche Einschätzung, ob Kompositionen wie die *Waldsteinsonate* oder die *Appassionata* virtuose Stücke sein sollen oder nicht. Diether de la Motte jedenfalls hat es in einer gemeinsamen Diskussion bei der Darmstädter Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 2001 kategorisch in Abrede gestellt.

Nicht klar ist dann aber auch, ob »Virtuos« wirklich »schwer« sein muss (oder darf) oder ob es nicht nur so scheinen soll. Die Begriffe »virtuos« und »schwer« begegnen im musikalischen Schrifttum der letzten 200 Jahre immer wieder, und ihre Abgrenzung bedeutet tatsächlich ein Problem. Meines Erachtens lässt sich das Verhältnis der beiden Begriffe jedoch vergleichsweise einfach unter Zuhilfenahme eines dritten Begriffs klären, einer Kategorie, die an prominenter Stelle bereits bei E. T. A. Hoffmann begegnet³: der Kategorie des »Dankbaren«. »Virtuos« ist nicht mit »schwer« identisch, »virtuos« ist »schwer« plus »dankbar«. Umgekehrt ist »Virtuosität« aber auch nicht ohne »Schwierigkeiten« zu haben, ohne »Schwierigkeiten« lässt sich bestenfalls von »Dankbarkeit« reden. Der Begriff »virtuos« ist weder mit »schwer« identisch noch mit »dankbar«, er stellt vielmehr die Schnittmenge der beiden Begriffe dar.

³ E. T. A. Hoffmann, »Fantasiestücke in Callots Manier«, in: ders., *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt 1962, S. 48.

Noch problematischer als eine Bestimmung des Virtuositätsbegriffs in ästhetischer Hinsicht ist seine Bestimmung als Kategorie der musikalischen Analyse⁴. Einigermaßen fest dürfte wiederum stehen, dass ein gesteigertes Figuren- und Passagenwerk unter den Virtuositätsbegriff fällt – schon Heinrich Christoph Koch bezeichnete im *Musikalischen Lexikon* von 1802 die Passage als »*Steckenpferd der Concertspieler*«⁵ –, ein gesteigertes Figuren- und Passagenwerk, Vollgriffigkeit bzw. mehrstimmiges Spiel und Sprünge, ein rasches Tempo stets vorausgesetzt.

Nicht fest steht dagegen, ob auch noch andere Phänomene unter den Virtuositätsbegriff fallen, wie etwa generell das Spiel in hohen und höchsten Lagen vor allem auf Streichinstrumenten, wie etwa der sogenannte »schöne Ton« oder gar das Phantasieren bzw. Improvisieren. Kennzeichen virtuoser Spieler ist neben schnellen Fingern und Treffsicherheit in der Regel auch ein »schöner Ton«, und zu den vornehmsten Aufgaben der Virtuosität gehörte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auch die Improvisation.

Fallen rasche Tonfolgen nach allgemeiner Auffassung unter den Virtuositätsbegriff, so unterliegen sie wiederum nicht unbeträchtlichen graduellen Abstufungen, Abstufungen, die ihrerseits historisch veränderlich sind. Was zu einer Zeit einmal als virtuos gegolten hat, gilt zu einer anderen nur noch bedingt, wenn überhaupt, als solches. Viele Violinkonzerte von Vivaldi, das Gros der Bachschen Präludien und Toccaten sind heute durchaus auch für Laien spielbar, und man zögert unwillkürlich, sie noch als virtuos zu bezeichnen. (Mit dem eigentümlichen Sachverhalt des Veraltens von Virtuosität hängt auch der partielle Sinn-Verlust der Klavierkonzerte Mozarts zusammen. Wo ein einmal eindeutig virtuos gemeintes Figuren- und Passagenwerk nicht mehr virtuos erscheint, da hat es einen wesentlichen Teil seines Sinns verloren, aller melodischen Qualitäten zum Trotz⁶.)

Tendiert der Virtuositätsbegriff als Kategorie der musikalischen Analyse systematisch also zur Diffusion, historisch zur Evasion – zur Selbstauflösung –, so sind die kompositorischen Funktionen der Virtuosität nur bedingt der rationalen Analyse zugänglich: die expressiven Funktionen der Virtuosität ebenso wie ihre klangfarblichen (geschweige denn klanglichen) und strukturellen. Um mit einer berühmten Dichotomie von Immanuel Kant zu reden: Dem unerschöpflichen Reichtum in der »Anschauung« von Virtuosität steht eine erschreckende Armseligkeit des »Begriffs« bei ihrer Analyse entgegen.

Schwer analytisch greifbar sind zunächst einmal die expressiven Funktionen. Zwar lassen sich durchaus drei virtuose »Hauptcharaktere« unterscheiden: das Dramatische (denken Sie an die *Revolutionsetüde* von Chopin oder eben an den Kopfsatz der *Appas-*

⁴ Siehe dazu ausführlicher: Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München u. Salzburg 1989; Heinz von Loesch, *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung*, Frankfurt/M usw. 1992; Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität*, Kassel u. a. 1993; Hartmut Hein, *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, Stuttgart 2001.

⁵ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M 1802, Sp. 1140.

⁶ Siehe zu diesem Problem unbedingt Carl Reinecke, *Zur Wiederbelebung der Mozartschen Clavier-Concerte*, Leipzig 1891.

tionata), das Scherzose (beispielsweise das Finale des Violinkonzerts von Mendelssohn) und das Triumphale (die Anfänge der Es-Dur-Konzerte von Beethoven und Liszt), drei »Hauptcharaktere«, zu denen sich auf dem Klavier als viertes in seltsamer Weise auch noch das Lyrische gesellt – die lyrischsten Kantilenen auf dem Klavier sind bemerkenswerterweise die, die in ein virtuoses Figuren- und Passagenwerk gehüllt sind: *Harfenetüde* von Chopin, *Ges-Dur-Improptu* von Schubert. Lassen sich also durchaus eine Reihe virtuoser Hauptcharaktere unterscheiden, so ist es doch kaum möglich, diese weitergehend zu differenzieren oder gar zu spezifizieren. Zu unscharf sind die Grenzen der Begriffe, zu fließend die Übergänge zwischen den Charakteren in der Musik selbst.

Schwer begrifflich fassbar sind zweitens die klanglichen, genauer gesagt: die klangfarblichen Funktionen der Virtuosität. Geht man nicht von einem vollständig diffusen Virtuositätsbegriff aus, bei dem die Kategorie der Klangfarbe kurzerhand unter den Virtuositätsbegriff fällt, sondern von einem engeren Terminus, der primär ein gesteigertes Figuren- und Passagenwerk meint, so ist es eigentlich überhaupt nur ein einziges Farbspektrum, das als spezifisch virtuos bezeichnet werden kann: das Helle, Glänzende, auch Funkelnde und Irisierende, kurzum all das, was – *nomen est omen* – mit dem Brillanten eng zusammenhängt. Der Begriff der Brillanz zielt in einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit nicht nur auf souveräne technische Beherrschung, sondern zugleich auch auf ein ganz bestimmtes Klangfarbenspektrum. Hinsichtlich der Bestimmung klangfarblicher Funktionen der Virtuosität ist das Problem nun ein doppeltes: Erstens ist es kaum möglich, innerhalb des Farbspektrums des Hellen, Glänzenden genauer zu differenzieren, zweitens fallen weitere, erkennbar anders getönte Farben nicht unter den Virtuositätsbegriff. Alles, was irgend mit dem Dunklen zusammenhängt, halten wir nicht eigentlich für virtuos. Das Dunkle geht in der Regel mit tiefer Lage einher, tiefe Töne in rascher Folge sind aber kaum klar und deutlich voneinander zu unterscheiden, wirken also auch nicht virtuos. Wenn immer wieder von den klangfarblichen Errungenschaften der Klaviervirtuosität bei Carl Maria von Weber, Maurice Ravel oder Pierre Boulez die Rede ist, so ist, wie mir scheint, immer nur das Helle, Glänzende gemeint, nichts sonst.

In der Sekundärliteratur über Virtuosität ist wiederholt versucht worden, nicht die Klangfarbe, sondern den Klang als zentrale Funktion von Virtuosität zu bestimmen. Allerdings ist nicht ganz klar, was mit dem Begriff des Klangs jenseits der Klangfarbe wirklich gemeint ist. Zuweilen hat es den Anschein, als ginge es überhaupt nur um den Sachverhalt des klanglichen »Aufwands«, den Sachverhalt des Aufgebots vieler gutklingender Töne. Virtuosität erschiene demnach lediglich als Mittel zum Zweck der Präsentation vieler gutklingender Töne. Und ist gegen eine solche Bestimmung auch nichts einzuwenden – sie trifft in jedem Falle zu –, so bleibt sie doch abstrakt bzw. allgemein. Insofern Töne, auch viele gutklingende Töne, nämlich thematische bzw. melodische Gestalten bilden – und das tun sie in der Regel –, ist die Kategorie des Klangs unauflöslich mit den Kategorien Thematik und Melodik verbunden. Wer über die »klanglichen« Funktionen der Virtuosität etwas Genaueres sagen will, der muss in jedem Falle auch über Thematik und Melodik reden, in jedem Falle auch über musikalische Struktur.

Hinsichtlich der musikalischen Struktur sind es vor allem drei Funktionen, die die Virtuosität erfüllt: Ornamentik, Variantenbildung und Thematik bzw. Melodik. Virtuose

Tonfolgen dienen entweder der Ornamentierung oder Variation einer vorgegebenen thematischen bzw. melodischen Substanz – dem »*Coloriren oder Variiren*«, wie es schon 1830 bei Christian Hermann Weisse heißt⁷ –, oder sie sind Teil der thematischen bzw. melodischen Substanz selbst – einer Substanz, die meistens allerdings umso weniger thematisch ist, je virtuoser sie ist. Die Kategorien Virtuosität und Thematik stehen sich eher hinderlich im Wege, als dass sie sich beförderten. Für die drei strukturellen Funktionen der Virtuosität – Ornamentik, Variantenbildung und Thematik bzw. Melodik – gilt nun in seltsamer Weise aber fast genau dasselbe wie für die expressiven und klangfarblichen Funktionen. Sie sind begrifflich nur schwer oder in unbefriedigender Weise fassbar. Zwar lassen sie sich, im Gegensatz zu den expressiven und klangfarblichen Funktionen, als Phänomene, die in den Noten stehen, genau benennen, doch gerät die Benennung, von hilflosen Klassifikationsversuchen abgesehen, leicht zu einer bloßen Verdopplung des Notentextes. Man versuche nur einmal, die virtuos-melodischen Gebilde einer Chopin-Etüde oder die figurativen Varianten in den *Paganini-Variationen* von Johannes Brahms zu beschreiben! Was der Strukturanalyse virtuoser Musik in der Regel bleibt, ist die Wahl zwischen Szylla und Charybdis, zwischen Pest und Cholera: die Alternative zwischen einer groben Funktionsbestimmung virtuoser Gebilde als Ornamente, Varianten oder Themen einerseits und einer minutiösen, wenn nicht pedantischen Betrachtung der virtuos Gebilde andererseits, einer Betrachtung, die in ihrer Detailversessenheit eher einem begriffslosen Hinstarren gleicht als einer kategorialen Formulierung.

Steht der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Virtuosität also das doppelte Problem eines unscharfen Zentralbegriffs wie einer nur begrenzten Zugänglichkeit für die musikalische Analyse entgegen, so muss sich eine wissenschaftlich ambitionierte Virtuositätsforschung dem Problem natürlich stellen: durch die Entwicklung eines tragfähigen analytischen Kategoriensystems ebenso wie durch einen umsichtigen Wortgebrauch. Dass sich Ersteres meines Erachtens nur unter großen Mühen wird realisieren lassen, dürfte nach dem Gesagten deutlich geworden sein. Die für die Virtuosität so maßgeblichen Kategorien des Ausdrucks und der Klangfarbe sind der wissenschaftlichen Betrachtung nun einmal nur begrenzt zugänglich, die strukturellen Funktionen aber lassen sich bei der Virtuosität oftmals nur sehr allgemein oder eben nur viel zu genau beschreiben. In jedem Falle Aussicht auf Erfolg hat dagegen ein umsichtiger Wortgebrauch. Zwar wird keine noch so reflektierte Wortwahl verhindern können, dass es unterschiedliche Virtuositätsbegriffe gibt. Vermeiden aber lassen sich Konfusionen, die auf unklaren Begriffsverwendungen beruhen: darauf, dass man eigentlich gar nicht genau weiß, was man meint, wenn man von Virtuosität redet.

Dass es an der Zeit ist, sich der Virtuositätsproblematik in verstärktem Maße zuzuwenden, steht ganz außer Frage. Es harrt nicht nur ein großes, weit bis ins Mittelalter zurückreichendes Quellenkorpus nach wie vor der Aufarbeitung. Es harrt nicht nur ein

⁷ Christian Hermann Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig 1830, Zweites Buch, S. 61.

integraler Bestandteil vieler unserer »Meisterwerke« noch immer einer differenzierteren Betrachtung. Auch im Rahmen der Interpretationsforschung verdiente der Virtuositätsbegriff eine Neubesinnung. Hier gelte es zunächst einmal, sich freizumachen von der Vorstellung, dass die technische Beherrschung bzw. der Grad der technischen Beherrschung ein bloßes Akzidenz von Ausdruck darstellt. Technische Beherrschung bzw. der Grad der technischen Beherrschung vermag zuweilen durchaus selbst eine substantielle Bedeutung für den Ausdruck zu erlangen: Der Ausdruck des Triumphalen resultiert nicht nur aus triumphalen Tonfolgen, er resultiert auch aus deren triumphaler technischer Bewältigung. Und der Ausdruck des Dramatischen beruht auch nicht nur auf dramatischen Tonfolgen, er beruht gleichfalls auf dem »Drama« ihrer technischen Reproduktion⁸. Und wenn diese Frage dann geklärt ist, dann könnte vielleicht auch entschieden werden, in welchem Maße die für die heutige E-Musik-Szene als konstitutiv erachtete Interpretationskultur (Hermann Danuser) wirklich nur eine Interpretationskultur ist und nicht eigentlich eine Virtuositätskultur. Sollte sie aber doch bloß eine Interpretationskultur sein, so wäre zu fragen, womit der Hörer für den Verlust an virtuosem Geist entschädigt wird, einem Geist, den man zuerst so lange geringeschätzt und der jetzt, beim heute selbstverständlichen Stand der Technik, schlicht vergessen zu werden droht.

⁸ Siehe dazu: Heinz von Loesch, »Technisches Versagen als integraler Bestandteil des musikalischen Kunstwerks. Zur Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Der Hörer als Interpret*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber u. Reinhard Kopiez, Frankfurt/M usw. 1995, S. 29–34.