

Virtuosität im Zwielficht

20 Beobachtungen

VON ALBRECHT RIETHMÜLLER

1. Das Virtuose, der Virtuose und die Virtuosität haben in gestrengen Diskursen über Musik eine auffällig schlechte Presse. Je kenntnisreicher die Kenner, je intellektueller die Gebildeten, je rigoroser ein bestimmter Teil des Konzertpublikums und der Musikfachleute sich gerieren, desto häufiger ist in abschätzigen Blicken, Gesten oder andeutenden Worten eine gewisse Abneigung, ein meist unerklärtes Misstrauen gegenüber dem Virtuosen bzw. der Virtuosität in der Musik wahrzunehmen.

2. Am Beginn seiner 1989 unter dem Titel *Virtuosität und Werkcharakter* erschienenen Dissertation über Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts statuiert Tomi Mäkelä (S. 7): »Virtuosität« ist ein Begriff, der trotz seiner positiven Etymologie aus dem Blickwinkel traditioneller Kunsttheorie eine eher negative Bewertung hervorruft. Dagegen gehört der Begriff »Werkcharakter« zu den tragenden Säulen der abendländischen Kunstauffassung«. Beides seien »absolute Gegensätze«, die der Verfasser, und darin ist er eine Ausnahme geblieben, einander anzunähern trachtet.

3. Bedenken gegen die Virtuosität – seien es ästhetische, seien es künstlerische – lassen sich zerstreuen. Es gibt weder Grund, die Virtuosität zu verteufeln, noch Anlass, sich von dem Virtuosen und den Virtuosen ängstigen zu lassen. Wen bei »virtuos« und »Virtuosität« noch nie ein gutes Gefühl befallen hat, der kann sich glücklich schätzen und mag vielleicht überrascht sein zu erfahren, dass andere ein Problem damit haben.

4. Die Verdächtigungen, denen die Virtuosität in rebus musicis ausgesetzt wird, beruhen in erster Linie darauf, dass moralische Vorstellungen den künstlerisch-ästhetischen Diskurs unterwandern. Das Zwielficht, in das einerseits virtuose Musik und andererseits die Virtuosen, die Musik machen, gesetzt werden, scheint eine Spezialität der Musik-Ethiker zu sein, die stets nach Übergriffen des Ethisch-Moralischen aufs Ästhetische oder moralisch-ethischer Unterfütterung des Ästhetischen aus sind.

5. Im »klassischen« 5. vorchristlichen Jahrhundert hat Pindar seine 12. Pythische Ode auf den Aulosspieler (»Flötisten«) Midas von Akragas gedichtet, der bei den Ausscheidungen siegreich war. Man kann sich schwer vorstellen, dass der Bläser Midas seinen Erfolg anders errungen hat als dadurch, dass er seine Rohre hochvirtuos geblasen hat, dass sein Publikum entzückt war und die Preisrichter nicht umhin konnten, ihm die Palme zu reichen, während wiederum Pindar, der Sänger, ihm dafür ein Denkmal in virtuoson Versen gesetzt hat. Einen Sieg in diesem musikalischen Agon wird Midas nur erzielt haben, wenn er besser war als die Konkurrenz. Aber das passt nicht mit unserer Schul-

weisheit zusammen, sofern diese lehrt, dass erst die »neue« Musik an der Wende zum 4. vorchristlichen Jahrhundert, die der spät- und nachklassischen Zeit, insbesondere die des Hellenismus – sie wird oft als degeneriert, mithin »entartet« beschrieben – eine selbständigere Instrumentalmusik aufweist und dass erst sie mit dem Virtuosen in Verbindung gebracht wird.

6. Aufschlussreich ist es, wenn im 20. Jahrhundert die altgriechische Musik zum Kronzeugen gegen die Virtuosität aufgerufen wird, das heißt aktuelle Bedenken auf antike Sachverhalte zurück projiziert werden. Das ist einem Gelehrten wie dem Philosophen Julius Stenzel bewusst, wenn er in seinem Buch *Platon der Erzieher* 1928 anmerkt (S. 133): *»Alles, wozu Virtuosität nötig ist, scheint Platon deshalb vom Übel zu sein, weil dadurch das Individuum sich und sein Tun aus der kultischen Ordnung herausstellt, wodurch notwendig ein fremdes Element in den religiösen Ausdruck hineinkommt und den einfachen, großen Gehalt stört. Dass Platon dadurch den ›Fortschritt‹ der künstlerischen Entwicklung ein für allemal hemmen will, das mag von unserem modernen, ›entwicklungsfreudigen‹ Standpunkt aus grausam scheinen. Aber es ist sehr nützlich, auch in einer anderen Zeit, in völlig anderer geistiger Lage, sich zu überlegen, zu welchen Entwicklungen das gänzliche Zurücktreten der von Platon betonten Gesichtspunkte führen kann, und wir sehen ja auch in mancher Richtung der heutigen musikalischen Jugendbewegung eine wahrscheinlich ganz unbewusste Wiederaufnahme platonischer Prinzipien.«* Der Leser lernt, dass die Lage ernst ist und Gefahr droht – durch Virtuosität.

7. In gewisser Weise scheint die dem Virtuosen abholde Sicht auf die Antike eine Besonderheit der Musik zu sein. In anderen Bereichen scheut man sich nicht, auf Virtuosität in der Antike zu verweisen, etwa bei Versen und Versbau in der griechischen Dichtung oder angesichts der Vasenmalerei. In den Deskriptionen der Exponate in den Sammlungen der großen Museen der Welt liest man ab und an das Wörtchen *virtuos* – als Auszeichnung von etwas Bewundernswertem. Nichts dergleichen begegnet in den Einlassungen zur Musik.

8. In dem auf das deutsche Musikschritfttum seit dem frühen 18. Jahrhundert konzentrierten, aus dem Jahre 1972 stammenden Artikel »Virtuose« im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* endet der Überblick über die Wortverwendungen mit einer Einschätzung. Das Wort *Virtuose* bezeichne seit Beginn des 19. Jahrhunderts *»einerseits das Ideal des reproduzierenden Musikers schlechthin, andererseits aber immer häufiger den ausübenden Musiker, der sich zwar durch außergewöhnliche technische Fertigkeiten auszeichnet, diese aber exhibitionistisch zum Selbstzweck erhebt.«* Damit ist nicht etwa gesagt, dass der eine oder andere missgünstig Gesonnene die Virtuosität verdächtigt hat, sondern es wird – in einer Gesinnung, die man spätjugendbewegt nennen kann – darauf bestanden, dass der *Virtuose* in den letzten beiden Jahrhunderten geradezu zur Gegeninstanz des Künstlers erklärt wird. *Exhibitionismus* ist ein Straftatbestand geblieben.

9. In musikalischen Nachschlagewerken bzw. Lexika der letzten Jahrzehnte wird selten mit Hinweisen darauf gespart, dass Auswüchse der Virtuosität mit kompositorischem Leerlauf und interpretatorischer Flachheit einhergegangen sind. Nirgendwo allerdings scheint dieses Moment so sehr in den Vordergrund gestellt und als Problem behandelt zu werden wie in der deutschsprachigen Lexikographie, aus der man – wenigstens in den letzten 50 Jahren – den Eindruck gewinnt, dass jene Auswüchse nicht die Ausnahme, sondern die Regel des Virtuosen-geschäfts bilden. In der englischsprachigen Lexikographie wird auf diesen polternden mitteleuropäischen Geist gelegentlich hingewiesen (etwa im Artikel ›Virtuoso‹ des *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980).

10. Der pejorative Gebrauch der Wörter – quasi ihr Abusus – wird vor den in der Regel weitaus unklarer konturierten positiven Sinn gestellt, etwa 1967 im Artikel »Virtuose« im Sachteil des *Riemann Musiklexikon*: »Dabei erhielt das Wort ›Virtuose‹ einen abschätzigen Sinn, so dass z. B. E.T.A. Hoffmann, Fr. Liszt, R. Schumann und R. Wagner den ›wahrhaften‹ oder ›berufenen‹ Virtuosen als ernsthaften Interpreten musikalischer Werke dem ›sogenannten‹ Virtuosen gegenüberstellen, der technische Fähigkeiten zur Schau stellt.« Die negative Seite tritt viel präziser und deutlicher in Erscheinung als die positive. Wir erfahren nicht, was ein Virtuose sein soll, und darin zeigt sich – um es milde zu sagen – das Verkorkste im Umgang mit einem Wort bzw. Wortfeld, das man anscheinend am liebsten aus dem Musikvokabular eskamotierte.

11. Carl Dahlhaus hat in seiner *Musik des 19. Jahrhunderts* 1980 eine Formel gefunden. Mitte des 19. Jahrhunderts sieht er den »Primat der Virtuosität« von dem der »Werkinterpretation« gebrochen (S. 114). Liszt war damals ungefähr 40 Jahre alt. Verwandelte er sich vom Virtuosen zum Interpreten? Man spürt, dass die Geschichtskonstruktion nicht vollkommen im Lot sein kann.

12. In der autoritativen Neuausgabe der Musik-Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* erhascht man im 9. Band des Sachteils 1998 unter dem Stichwort »Virtuosen« (nun im Plural) unter anderem einen erfrischend kritischen Blick auf die nationalistische Seite der anti-virtuosen Einstellung (Sp. 1727). Zugleich lernt man: »die Callas« z. B. zählt zweifellos zu den Stars, kaum aber zu den Virtuosen im eigentlichen Sinn« (Sp. 1722). Als Star partizipiert sie nicht an der »genuinen Virtuosität«, die wiederum im »Handwerk« ihre Grundlage habe. Sänger seien keine wirklichen Virtuosen mehr, seit sie im 19. Jahrhundert aufgehört hätten zu komponieren (Sp. 1727). Arme Callas.

13. Robert Schumann, selbst ein durch Fingerverletzung behinderter Virtuose, hörte 1841, im Jahr des Entstehens, im Leipziger Gewandhaus Franz Liszt seine *Don-Juan-Fantasie* spielen: »Die Komposition ist, soweit ein einmaliges Hören und der fesselnde, bestechende Vortrag des Meisters ein Urteil zulassen, in Erfindung und formeller Ausbildung eine der gerundetsten, abgeschlossensten Liszts« (nach der Kreisig-Ausgabe der Schumannschen Schriften, Bd. 2, S. 361). Zwischen dem Hörer Schumann und dem hier auf Mozart

füßenden Komponisten Liszt steht jedoch noch etwas anderes: der Pianist Liszt, von dem die Sicht auf das Werk geblendet wird, weshalb Schumann der eigenen Einschätzung nicht recht traut und sie restringiert: »soweit ... der fesselnde, bestechende Vortrag des Meisters ein Urteil« zulässt. Sollte der Virtuose Liszt, wie Schumann nahe zu legen scheint, sein Stück zu gut gespielt haben? Wie Friedrich Nietzsche wusste Schumann, dass Liszt ein bedeutender Musiker war und damit – wenn wir uns in der Terminologie Richard Wagner nähern wollen – »echtes« Virtuosität besaß. Und das war es, was Schumann offensichtlich verwirrte. Die Diskursstrategien im 19. Jahrhundert, eine Grenze zwischen »echter« und »unechter« Virtuosität zu ziehen, waren so schwierig wie die Unterscheidung zwischen Kunst und Kunstgewerbe.

14. In der Musik kann sich – wie überall – Virtuosität aufs Ganze (Werk) oder auf Details beziehen, ebenso auf die beteiligten Personen, wobei teils der Komponist, teils der Ausführende als Virtuose verstanden worden ist. Betroffen können eigentlich alle Felder des Kompositorischen und Performativen sein. Das Spektrum umfasst so Unterschiedliches wie die Instrumentation und den Klang bzw. die Klangfarbe (insbesondere seit Berlioz); bestimmte Setzweisen wie den Kontrapunkt, in dem etwa Bach hochvirtuos genannt werden kann; die Stimme, ob man dabei an »Stimmwunder« oder an die vormaligen Kastraten denkt.

15. Auf Kosten des Sinnlichen hatte im 19. Jahrhundert auch in der Musik allenthalben das »Geistige« Hochkonjunktur, das »Geistige in der Tonkunst« wurde unablässig proklamiert, wobei die mentale, nicht die spirituelle Dimension den Fluchtpunkt bildete. Da der Verdacht bestand, dass das »Geistige« in der sprachlosen bzw. a-logischen Tonkunst keineswegs selbstverständlich gegeben ist, wurde es von Eduard Hanslick in seiner kurzen Definition der Musik als eines »Arbeitens des Geistes in geistfähigem Material« gleich doppelt beschworen. So, wie Geistlosigkeit mit Leere verbunden ist, wurde auch die angeblich leere Virtuosität als geistlos verdächtigt. Im Geistaumel konnte leicht aus dem Blick geraten, dass es der Virtuosität bedarf, um das, was man als das »Geistige« der Musik ansah, überhaupt erscheinen zu lassen.

16. In gewisser Weise sind Virtuosen und Artisten, Virtuosität und Artistik verschwistert. Der Sprachvirtuose Nietzsche gab den Ausdrücken Artistik und Artist den Vorzug vor »Virtuosentum«. Er überspringt die tiefe Kluft, die das gewöhnliche Verständnis zwischen Artist und Künstler aufgetan hatte; dem Wort nach sind beide dasselbe. Ähnlich verhält es sich mit dem Gebrauch der – anders als früher – inzwischen weit auseinander gerückten Wörter künstlich (engl. artificial) und künstlerisch (engl. artistic). Ironischerweise half gerade der aus dem Exil im englischen Sprachraum nach Deutschland zurückgekehrte und Nietzsche in vielem verpflichtete Theodor W. Adorno dabei, jenes »Artifizielle« als Maß des Künstlerischen zu popularisieren, das im Englischen unverändert hauptsächlich das Künstliche bezeichnet: statt Tonkunst nun »artifizielle Musik« (heute: »Kunstmusik«) als Musik jenseits von Artistik, Artist und Virtuosität.

17. Gegenüber Sängern und Instrumentalisten haben die Dirigenten die Bühne der Stars spät betreten. Vielfach findet man sie eingeteilt in den Typus des Pultvirtuosen, dem Erscheinungen wie Herbert von Karajan oder Sergiu Celibidache zugeordnet werden, und den des Kapellmeisters, unter den Dirigenten wie Eugen Jochum oder Kurt Masur fallen. »Pultvirtuose« scheint sich primär auf das Äußerliche des Zurschaustellens zu beziehen, doch trifft gerade dies selten zu – weder auf Arturo Toscanini noch auf Karajan. »Kapellmeister« klingt demgegenüber zwar etwas abschätzig, in ihm wird aber der eigentliche Sachwalter, sozusagen der wahre Kapellmeister vermutet, mithin wird er einmal als dem Pultvirtuosen unterlegen, einmal als ihm überlegen vorgestellt. Das Wechselspiel dieser Wörter bedeutet etwas in einem Land, das dem Titel »Generalmusikdirektor« Ehrfurcht entgegenbringt (dem in der Hierarchie der Posten des Kapellmeisters wiederum nachgeordnet ist). Hinter imaginierten Qualitäten wie der Geistigkeit des Kapellmeisters versus der Geistlosigkeit des Pultvirtuosen ist die musik-moralische Strategie zu ahnen und die Abwertung des Virtuosen evident. Solche Bedeutungsnuancierungen und Rangordnungen konnten nicht zuletzt für antisemitische Zwecke genutzt werden, wie sich am Beispiel des Wiener Hofoperndirektors Gustav Mahler analysieren ließe. Sowohl dem Symphoniker als auch dem Dirigenten Mahler schlug entsprechender Hass zu Lebzeiten und danach entgegen. Das Virtuose in Verbindung mit dem Vorwurf des Exaltierten – von dem der Trivialität zu schweigen – bedient antisemitische Klischees um so leichter in einer Umgebung, in der die Tonkunst mit einer (protestantischen) Aura von »Ernst«, »Tiefe« und Introspektion überzogen ist und die Abweichung von diesem »ethischen« Kodex als künstlerisch inferior gilt.

18. In den kürzesten Bestimmungen von Virtuosität in den allgemeinsten Nachschlagewerken wird, auch unter speziellem Verweis auf die Musik, neben der »Meisterschaft« im Allgemeinen die technische Vollkommenheit im Besonderen hervorgehoben. Schon darin liegt wohl der Grund für die Sorge um einen mechanischen Vollzug bis hin zu allgemeiner Technophobie, weil Übung – das Üben oder Training – mit Dressur verwechselt werden kann und der Begriff der Höchstleistung, ja schon der Leistung gerne diskreditiert wird, und zwar vor allem dort, wo technische Schwierigkeiten nicht überwunden werden können.

19. Virtuosität ist nicht allein technische Meisterschaft. Sie ist, lebendig ausgeübt, genauso eine emotionale Leistung im Dienste musikalischer Perfektion. Schon das unterscheidet sie radikal vom Uhrwerk, vom Motor, aber auch vom Sport und manchen anderen performativen Genres. Für die Auffassungen vom Virtuosen und der Virtuosität in der Musik ist es bezeichnend, dass von den Emotionen, ihrer Vielfalt und Fülle äußerst selten einmal die Rede ist. Dabei sind es die Emotionen, durch die sich Virtuosität in der Musik als Inbegriff kunstvoller Ausführung auszeichnet.

20. Wenn es zu Leerlauf und Flachheit kommt – sei es kompositorisch, sei es in der Wiedergabe von Musik –, dann liegt es zuallerletzt an der Virtuosität und zuallererst daran, dass sie fehlt. Brillanz und Raffinesse gehören zu ihr, vollständige Beherrschung der klang-

lichen und formalen Gestaltung. Die Desavouierung des Virtuosen und der Virtuosität ist ein keckes, fast möchte man sagen virtuos gesteuertes Ablenkungsmanöver, in dem mit der Moral in der Hand insbesondere gegen die künstlerische Professionalität angegangen wird, als ob es von ihr wie von jedem Drang nach Vervollkommnung ein Zuviel geben könne. Virtuosität ohne Musik ist natürlich denkbar, aber lässt sich Musik, die Anspruch darauf erheben möchte, Kunst zu sein, ohne Virtuosität vorstellen? Überzeugend wiedergeben lässt Musik sich ohne Virtuosität mit Sicherheit nicht. Die im deutschsprachigen Raum so häufig ins Zwielficht gesetzte Virtuosität ist ohne das der Musik übergestülpte Moralisieren nicht zu begreifen, hinter dem sich nicht selten ein Lob des Dilettantismus verbirgt. So ethisch die Invektiven gegen das Virtuose sich auch gerieren, sie sind musikfeindlich und führen und verführen zu sachfremden Urteilen. Der Defätismus ist lästig und schadet der Sache der Musik.