

GÜNTER OESTERLE

## Imitation und Überbietung

### *Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst*

#### *I. Überbietungsformen des Virtuosen:*

##### *die klassizistischen Abwehr- und die romantischen Integrationsversuche*

In einem Aufsatz über den *Virtuosen in der Schauspielkunst* hat H. Th. Röttscher den Virtuosen als spezifisches Phänomen der Moderne charakterisiert.<sup>1</sup> Seine Grundbestimmung sei die permanente Überbietung:

Der Virtuose in der Schauspielkunst muss sein Raffinement, Überraschendes, Unerhörtes zu bringen, stets überbieten, er überstürzt sich in der Begierde, von der Tradition wie von der Einfachheit der Wahrheit abzuweichen [...]. Anstatt nur die Vernunft der Sache zu wollen [...] will er nur das Seltsame, vor Allem in Staunen setzen.<sup>2</sup>

Das Argumentationsmuster des Hegelianers Röttscher erinnert in vielen Detailkriterien (z. B. der Virtuose »überspringe« »unerlässliche Vermittlungen«) an Goethes Charakteristik des Skizzisten,<sup>3</sup> d. h. an neoklassizistische Urteile. Röttschers These von der permanenten Überbietungsgeste des Virtuosen hat seine Basis, seine »Atmosphäre«, sein »Licht« und »seine Luft« in der »Reklame«.<sup>4</sup> Diese Argumentation scheint eine Fortschreibung klassizistischer Polemik des jungen Schlegel im *Studium*-Aufsatz von 1795 darzustellen. Hatte der junge vorromantische Schlegel das Prinzip der Moderne in der ursprünglich ökonomischen Kategorie des Interessanten zu erfassen geglaubt, – das Interessante, das sich in ständiger Überbietung zum Frappanten, Pikanten und Schockanten steigere,<sup>5</sup> so benutzt Röttscher die im Vormärz beliebte Metapho-

1 Heinrich Theodor Röttscher, *Das Virtuosität in der Schauspielkunst*, in: ders., *Kritische und dramaturgische Abhandlungen*, Leipzig 1859. Vgl. Jörg Wiesel, *Zwischen König und Konstitution: der Körper der Monarchie vor dem Gesetz des Theater*, Wien 2001, S. 73 f.

2 Ebd., S. 247.

3 Ebd. Vgl. Johann Wolfgang Goethe (und Friedrich Schiller), *Über den Dilettantismus* (1799), in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a., Abt. I, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1998, S. 73-785.

4 Ebd., S. 244.

5 Günter Oesterle: *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen*. Die Ge-

rik der »Dampfkraft«:<sup>6</sup> Der Virtuose verdanke sein Profil ständig neuartigem Inszenesetzen der »chemischen Retorte der Reklame«.<sup>7</sup> Entsprechend radikal wird in beiden Fällen zwischen Kunst und Virtuosenkunststücken unterschieden. Der »echte Künstler« mit seiner »tiefe[n] Scheu vor dem Blenden durch Kunststücke«,<sup>8</sup> mit seiner Konzentration auf das »von innen herausgestaltete Kunstwerk«<sup>9</sup> steht nach Rötcher in schärfstem Kontrast zur Bricolagetechnik (»Mosaikarbeit«)<sup>10</sup> des einzig auf die »Geltendmachung« seiner »eigenen Persönlichkeit«<sup>11</sup> ausgerichteten Virtuosen. Für den klassizistischen Schlegel ist die affekt- und ich-süchtige, interessante Kunstübung nur durch einen revolutionären ethischen Sprung zu stoppen. Für Rötcher steht fest, daß es »leichter« ist, »dass ein Kamel durch ein Nadelöhr krieche, als dass ein Virtuose wieder ein Künstler werde«.<sup>12</sup> Der Neoklassizismus profiliert sein Modell von Kunst durch polemische Externalisierung des Virtuositätsentums, bringt sich damit freilich zugleich in eine aporetische Situation. Wenn das Dynamische der Moderne mit dem Interessanten, der Reklame, dem Virtuositätsentum unabdingbar verbunden ist, kann Kunst sich zwar davon polemisch absetzen und das Virtuositätsentum als »Auswuchs«<sup>13</sup> denunzieren, gleichwohl folgt sie auch als Antimoderne wie ein Schatten der Moderne, sie folgt indirekt der Dynamik des Modernen, wenn auch nur in polemischer Abgrenzung. Auf dieses Dilemma antworten seit 1800 ästhetische Modelle mit Integrationsversuchen der Virtuosität in die Kunst. Sie versuchen dies zu erreichen durch die Spaltung in eine produktive, akzeptable und eine abzulehnende Virtuosität. Ein kunstproduktives Virtuositätsentum wird möglich, wenn es gelingt die Dynamik des Interessanten, Aufmerksamkeitserregenden und Effektsteigernden so ins Werkganze zu fügen, daß sie, in den Worten Liszts, »Mittel zur formalen Integration« werden können.<sup>14</sup> Die Romantik läßt sich begreifen als einen Versuch die produktive Seite der Virtuosität zu vereinnahmen. Da-

schichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Modernen, in: *Zur Modernität der Romantik*, hg. von Dieter Bänisch, Stuttgart 1977 (*Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft*; 8), S. 217-297.

6 Rötcher, *Das Virtuositätsentum* (wie Anm. 1), S. 247.

7 Ebd., S. 244 f.

8 Ebd., S. 246.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 242.

12 Ebd., S. 247.

13 Franz Liszt formuliert: »Nicht ein Auswuchs, sondern ein notwendiges Element der Musik ist die Virtuosität.« Zit. nach: Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München/Salzburg 1989 (*Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*; 37), S. 68.

14 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus u. a., Bd. 6, Wiesbaden 1980, S. III.

bei fällt auf, daß diese kunstimmanent geführte Auseinandersetzung, obwohl theoretisch am Ende des 18. Jahrhunderts vorgedacht, in aller Deutlichkeit erst in der Spätromantik und im Vormärz auftritt. Das dürfte auch mit eklatanten Modernisierungseffekten des Marktes und der Medientechnik zu tun haben.

Die Zuspitzung der Problemkonstellation Virtuosenentum versus Kunst im Vormärz läßt sich plausibilisieren an Balzacs Roman *Les Illusions perdues*. Hier wird nämlich die kunstkritische Kontroverse um Virtuosenentum und Künstlertum *und* gleichzeitig das produktionsästhetische, narratologische Problem Feuilletonismus und Kunst zusammen- und eingeführt. In einer Zeit, als der Feuilletonroman den künstlerischen Roman abzulösen droht – Adorno hat darauf hingewiesen –,<sup>15</sup> deckt der Roman Balzacs nicht nur die geheimsten Mechanismen der Feuilletonschreibart auf, sondern führt zugleich die Bedingungen der Möglichkeit für eine Entstehung des Virtuosen – besonders seines Habitus – vor. Balzac erläutert mit historischer Akribie die Macht der Presse; er schildert eindringlich das Milieu der Vaudevilles, die Zusammenhänge von Schauspiel und Prostitution. Ich gebe einige wenige Beispiele. Die Handlung der *Illusions perdues* ist einfach. Ein naiver, aus der Provinz kommender Dichter geht nach Paris und verwandelt sich dort in einen Salonlöwen. Auf dem Höhepunkt seiner Metamorphose aus Anlaß der Ablehnung seiner Gedichte durch einen Verleger mutiert er zum Journalisten. Als solcher reüssiert er schlagartig. Lucien, so heißt der ›Held‹ des Romans,

las nun einen jener reizenden Artikel, die das Glück des kleinen Blattes [gemeint ist eine frz. Zeitschrift] machten; er malte darin in zwei Spalten einen Ausschnitt aus dem Pariser Leben, eine Gestalt, einen Typus, ein tägliches Ereignis oder einige besondere Vorfälle. Die Probe, die er zum besten gab, trug die Überschrift: »In den Pariser Straßen« und war in *jener neuen, originalen Manier* geschrieben, deren Geheimnis darin bestand, daß der Gedanke dem Zusammenstoß der Worte entsprang und das Klirren der Adverbien und Adjektive schon allein die Aufmerksamkeit erweckte.<sup>16</sup>

Es erübrigt sich fast, nachzutragen, daß Balzac diese Effekte und Mechanismen der im Roman beschriebenen literarischen Physiologien deshalb so präzise vorzuführen in der Lage war, weil er sich selbst darin viele Jahre publizistisch geübt hatte. Erneut bestätigt sich, daß die besten Virtuosenkritiker selbst Virtuosen sind, ja, daß diese Selbstkritik zum Metier der Feuilletonisten und Virtuosen gehört.<sup>17</sup> Signifikant für unseren Zusammenhang ist, daß Balzac

15 Theodor W. Adorno, Balzac-Lektüre, in: ders., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M. 1961, S. 19 ff.

16 Honoré Balzac, *Verlorene Illusionen*, Berlin, 1956, S. 400.

17 Günter Oesterle, »Unter dem Strich«. Skizze einer Kulturpoetik des Feuilletons im neunzehnten Jahrhundert, in: *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*, hg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Karr und Roger Paulin, Tübingen 2000, S. 229-250.

im Blick auf die virtuose Schreibweise der Journalisten nicht mehr nur von literarischen Manieren, sondern zugleich wissenschaftsnah von »Methoden« spricht, um die »Möglichkeiten« des journalistischen »Handwerks«, dessen bis ins Kleinste steuerbare Wirkmächtigkeit und Verfügbarkeit über Rezeptionsmechanismen nuanciert zu analysieren.<sup>18</sup> Als in Balzacs Roman *Les Illusions perdues* ein erfahrener Journalist namens »Lasteau« den noch naiven Dichter »Lucien« in die geheimen Wirkmechanismen der Literaturkritik einweiht, entspinnt sich ein unser »Syndrom« Virtuosität grell beleuchtender Dialog. Aufgefordert, ein gerade erschienenes Buch eines bedeutenden Dichters zu zerreißen, reagiert Lucien erschreckt und empört und erhält die zynische Antwort: »Das Buch muß, und wenn es ein Meisterwerk wäre, unter deiner Lupe eine stumpfsinnige Nichtigkeit, ein gefährliches und ungesundes Machwerk werden.« – »Mein Gott, auf welche Weise?« – »Nenne, was schön ist, häßlich.« – »Zu einem solchen Gewaltstreich bin ich unfähig« – »Mein lieber, ein Journalist ist ein Akrobat, du mußt dich an die Verwerfungen gewöhnen.« – Aber das »Buch ist schön«. Darauf antwortet sein im Journalismus erfahrener Gesprächspartner »lachend«: »Lerne dein Handwerk erst kennen.«<sup>19</sup>

## *II. Die Genese des modernen Virtuosen: der feine Gentleman und der Gauklervirtuose*

Unsere erste Versuchsanordnung hat die Begriffskonstellation Überbietung und Reklame als »chemische Retorte« für die Profilierung des Modernen im und am Virtuosen herauszuarbeiten versucht. Sie hat sich dabei auf die sich seit 1795 abzeichnende theoretische Selbstbeschreibung bezogen. Offensichtlich war seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Phänomen der Überbietung am Virtuosen besonders dominant und augenscheinlich geworden. Doch überdeckte diese Dominanz des Interessanten und seiner Steigerungsformen andere nicht weniger bedeutsame Bestimmungsstücke, die geeignet sein könnten, die Brisanz des Gegensatzes von Virtuose und Künstler noch deutlicher erkennen zu lassen. Ein Rückblick auf die Genese des Phänomens ist also angemessen, wobei ich, bedingt durch die weitausgreifende Abhandlung von Ulrich Stadler in diesem Band,<sup>20</sup> in der komfortablen Situation bin, mir die Pointierung auf nur *ein* markantes Element des Virtuosen leisten zu können.

Der Virtuose läßt sich zunächst am Treffendsten charakterisieren, wenn man ihn abgrenzt einerseits von einem wissenschaftlich interessierten Forscher im Sinne Bacons, der die Wunder der Natur »erklären« will, andererseits hat er auch wenig gemein mit einem Ästheten und Kunstliebhaber, wie ihn das

18 Balzac, *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 16), S. 395.

19 Ebd.

20 Vgl. S. 19-35.

18. Jahrhundert hervorgebracht hatte. Der Virtuose des 17. Jahrhunderts ist zwar an Experimenten aller Art interessiert, er verfolgt dabei aber nicht die Aufklärung bisher unbekannter Tatsachen, sondern eine die schichtenspezifische Distinktion fördernde Freude am Spiel mit dem Magischen.<sup>21</sup> Der Kult des Virtuosen mit dem Seltenen, Wundersamen und Kuriosen<sup>22</sup> unterscheidet noch nicht wie der spätere Kunstkenner künstlerische, mechanisch-artifizielle und natural seltene Artefakte. Ein zentrales Aufmerksamkeitsfeld des Virtuosen seit 1650 ist die möglichst experimentell hergestellte Imitation. Der Virtuose »will imitate Nature to the height of perfect resemblance«. <sup>23</sup> Der englische gelehrte Gentleman ist nach wie vor ein Sammler, aber er gibt dieser Sammelleidenschaft eine neue, praktische, weltentdeckende, wenn nicht gar welterobernde Richtung. Walter E. Houghton, dessen Forschungen über die englischen Virtuosen im 17. Jahrhundert ich hier folge; hat diesen sonst meist übersehenen Gesichtspunkt angemessen hervorgehoben: »It's purpose was training in exact reproduction, partly for use in war and navigation (scorchers, maps and sketches of the enemy's country) and partly for foreign travel.«<sup>24</sup> Die Untersuchung von allem »what so ever is rare and worthy the observance«<sup>25</sup> – z. B. von Regenbogenfarben, der Flugart der Vögel und Fische, der Formen und Farben von Früchten – hat also auch einen praktischen Grund. Dies klingt auch in späteren Beschreibungen noch nach, wenn z. B. Shaftesbury den Virtuosen charakterisiert als Weltmann, der »include[s] the real fine Gentlemen, the Lovers of Art and Ingenuity; such as have seen the World, and have inform'd themselves of the Manners and Customs of the several Nations of Europe.«<sup>26</sup> Für den an Experimenten interessierten Weltmann ist die Differenz von illusionstechnisch hergestellter Nachahmung und Kunst daher noch irrelevant und die Gegenstandswürdigkeit vernachlässigbar. Es zählt einzig und allein das Erstaunenerregende des Experiments, das vom gelehrten Gentleman nur in der Absicht inszeniert wird, sich eine magische Aura zu verschaffen und damit sich in sozialer Distinktion vom »Vulgären« abzuheben.<sup>27</sup>

21 Walter E. Houghton, *The English Virtuoso in the Seventeenth Century* (II), in: *Journal of the History of Ideas* 3 (1942), S. 201; Elisabeth Strauß, *Zwischen Originalität und Trivialität: Die Rolle der Virtuosi für das Wissenschaftsprogramm der Royal Society*, in: *Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte und Aktualität eines wechselvollen Verhältnisses*, hg. von Elisabeth Strauß, Amsterdam 1996, S. 80.

22 Ebd., S. 204.

23 Ebd., S. 203.

24 Ebd., S. 207.

25 Ebd.

26 Anthony Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, 3. Teil, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfram Benda, Gerd Hemmerich u. a., Bd. I.2, Stuttgart/Bad Cannstatt 1981, S. 190.

27 Houghton, *The English Virtuoso* (wie Anm. 21), S. 205. Den Aspekt der sozialen Distinktion heben verschiedene Lexika der Zeit hervor, so u. a. auch die *Encyclopédie* von

Das ludistische und esoterische Interesse sollte allerdings im Laufe des 18. Jahrhunderts der Kritik verfallen. Diese Kritik kam gleich aus drei Richtungen: aus der Wissenschaft, der Kunst und der Gesellschaftsmoral. Bacon kritisierte die Tatsache, daß der »gelehrte« Virtuose seine Experimente nicht aus Erklärungsinteresse und zur Weiterentwicklung der Wissenschaft durchführte, sondern aus Freude an der Herstellung magischer Wirkungen.<sup>28</sup> Für Shaftesbury war ein inferiorer »Virtuoso-Charakter« darüber hinaus aus gesellschaftsmoralischen Gründen zur »Witzfigur« geworden, weil und insofern sein oberstes Ziel nicht auf die Entdeckung menschlicher Angelegenheiten ausgerichtet war, sondern sich auf menscheitsirrelevante Spezialitäten wie »the Conveniences, Habitations and Oeconomy of a Race of Shell-Fish« konzentrierte.<sup>29</sup> Schließlich stößt dieses technisch hergestellte Imitationsideal der Virtuosen auf schärfsten, ästhetisch ausgerichteten Widerspruch. Er ging aus von einer neuartigen, von der Genieästhetik geprägten Kunstauffassung. Das Genie produziert nämlich weder eine illusionistische Wiederholung noch eine illusionistische Übertrumpfung der Natur,<sup>30</sup> wie es die Virtuosen im Auge hatten. Es schafft bekanntlich ein eigenes, anderes, unverwechselbares Produkt, und zwar *wie* die Natur. Kunst definiert sich zukünftig in Distanz zu und Auseinandersetzung mit der Imitationskunst der Virtuosen und Talente.<sup>31</sup>

Zusammenfassend läßt sich sagen: Der Virtuose alten Schlags ist aus dem Blickwinkel der entstehenden modernen Wissenschaft zu ästhetizistisch, aus der Perspektive der Kunst ist er bloß an wissenschaftstechnisch erstellten Kunststücken interessiert und zu alledem ist er noch gesellschaftsunverantwortlich. Diese Dreifachkritik führt zu einer derartigen Abwertung des einst so angesehenen »real fine gentleman«, daß sich eine Verschmelzung mit dem Bild und Habitus eines aus gänzlich anderen Kontexten stammenden anderen Typs von Virtuosen anzubahnen beginnt. Gemeint ist der aus der »fahrenden Welt« der Schausteller stammende Virtuose, z. B. der Geiger und

Diderot und d'Alembert (Bd. 17, S. 330). Vgl. Marie-Theres Federhofer, »Moi simple amateur«. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Hannover 2001, S. 136.

28 Houghton, *The English Virtuoso* (wie Anm. 21), S. 201.

29 Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections* (wie Anm. 26), S. 191-193.

30 Addison hat in seinem Essay *The Pleasures of Imagination* ein derartiges durch die camera obscura erreichtes Überbieten der Natur durch spezifische illusionistische Effekte gezeigt. Joseph Addison, *The Pleasures of Imagination*, Essay Nr. 417, Saturday, June 28, 1712, in: *The Spectator*, hg. von Donald F. Bond, Bd. 3, Oxford 1965, S. 562.

31 Wenn sich mit dem Ende des 17. Jahrhunderts neben dem höfischen »honnête homme« der um Wissen bemühte »gentleman« und »virtuoso« etabliert, so treten seit der Genieästhetik alternative Formen zum Genie auf, das Talent, der Dilettant und der Virtuose. Daß insbesondere bei der Differenz zwischen Genie und Talent auch Genderfragen eine Rolle spielen, erörtert Bettina Baumgärtel, *Leben und Werk von Angelika Kauffmann*, in: Angelika Kauffmann, *Ausstellungskatalog*, Ostfildern/Ruit 1998, S. 16-39.

Tänzer, dem man seine »Abschweifung von der gemeinen Linie verzeiht.«<sup>32</sup> Denn nur so war ihre Extremlistung möglich. Aus dem Jahre 1730 wird von einem Virtuosen berichtet, daß er »auf schier unfaßbare Weise« auf zwei Waldhörner gleichzeitig habe blasen können.<sup>33</sup> Aus der Verbindung des urbanen virtuosen Weltmanns und des akrobatisch geschulten variéartigen Virtuosen entsteht der moderne Virtuose. Er zeichnet sich durch die Verbindung von technisch hergestellter Imitation einerseits und Überbietung andererseits aus. Den urbanen, vielgereisten Weltmann und den variéartigen Akrobaten verbindet viel, freilich auf bislang gänzlich verschiedenen Ebenen. Beide haben Weltkenntnis, beide sind fasziniert von experimentell erreichter Kunstfertigkeit,<sup>34</sup> beide sind interessiert am Mirakulösen, Seltsamen und Staunenswerten, beide legen auf ihre gesellschaftliche »Eigentümlichkeit« großen Wert.<sup>35</sup> Und doch, welch ein Abstand zwischen dem distinguierten Gentleman von einst mit seiner adligen Aura und dem von Gerüchten »gespeisten« Virtuosen, der vor Massen sich in Szene setzt und dabei zukünftig nicht davor zurückschreckt, den Imperator »Napoleon« zu imitieren!<sup>36</sup> Eine Anekdote über Friedrich II. von Preußen hält genreartig diesen hier beschriebenen latenten Übergang vom adligen »fine gentleman« zum sich durch sein exzeptionelles Spiel finanzierenden Virtuosen fest. Friedrich der Große weilte inkognito in Amsterdam. Er erhielt von seiner Wirtin eine kostbare Pastete serviert. Als die Wirtin am Ende des Gelages darauf bestehen wollte, daß das teure Gericht bezahlt werde, erhielt sie aus dem Gefolge des Königs zur Ant-

- 32 Johann Heinrich Merck, Werke, hg. von Arthur Henkel, mit einer Einleitung von Peter Bergler, Frankfurt a. M. 1968, S. 402. Federhofer, »Moi simple amateur« (wie Anm. 27), S. 166 macht darauf aufmerksam, daß im deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert »eine Begriffsverschiebung in Richtung Kunstausbübung« besonders von Musikern stattgefunden habe.
- 33 Kurt Blaukopf, Große Virtuosen, Stuttgart o.J., S. 30: »Im achtzehnten Jahrhundert waren die artistisch-akrobatischen Züge noch deutlich. Johann Stomitz pflegte seine neuesten Orchesterwerke vorzuführen und sich zwischendurch auf vier verschiedenen Streichinstrumenten zu produzieren.«
- 34 Federhofer, »Moi simple amateur« (wie Anm. 27), S. 148 weist auf das Differenzkriterium hin, wonach bei Shaftesbury sich der Virtuose als »real fine gentleman« von dem »inferior Virtuoso« unterscheidet: Es besteht in seiner Offenheit gegenüber anderen Kulturen, d. h. in seiner Urbanität.
- 35 Von Paganini ist die Aussage überliefert: »Es ist meiner Natur entgegen, Entlehntes vorzutragen [...] ich will meine Eigentümlichkeit behaupten« (zit. nach: Adolf Weissmann, Der Virtuose. Berlin 1920, S. 54).
- 36 Alexander Boucher rühmte sich seiner Ähnlichkeit mit Napoleon (ebd., S. 33). Robert Schumann hat Franz Liszt mit dem »jungen General« Napoleon verglichen: »Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen, der Kunst zugeteilt« (Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1965, S. 183). Vgl. Albrecht Betz, Das Vollkommene soll nicht geworden sein. Zur Aura des Virtuosen, in: Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 9-31, hier S. 31.

wort, »der Herr sei ein Virtuoso, der mit seinem Flötenspiel in einer Stunde wohl mehr verdienen könne, als zehn Pasteten wert seien.«<sup>37</sup>

Die Genese des modernen Virtuosen aus der Verbindung eines Virtuosen-typs der obersten und der untersten Gesellschaftsschicht läßt sich noch weiter differenzieren. Die Verhaltensweise des weltmännischen Virtuosen, das von ihm entdeckte Unbekannte und Seltene für einen kleinen Kreis »noch wundersamer« zu machen,<sup>38</sup> wird im Blick auf ein großes Publikum genauso methodisch überformt wie die Überbietungskünste des Gauklervirtuosen. Die Perfektionierung des Virtuosen und seine Wirkung im öffentlichen Raum sind wiederum abhängig von seiner Einübung, d. h. der Vor- und Nacherprobung durch Dilettanten/innen im unprofessionellen, privaten Raum. Hermann Gottschewski hat in einer Abhandlung zur Klavieretude, die in diesem Band abgedruckt ist,<sup>39</sup> gezeigt, wie an der neuentstandenen Gattung die Kunstfertigkeit auf eine einzige Schwierigkeit konzentriert wird und eben diese Schwierigkeit jede/n Klavierspieler/in provoziert, sich mit Herz und Hand daran abzarbeiten: In der »Etude« wird also eine paradoxe Situation durchgespielt: es wird etwas geübt und standardisiert, das zugleich ganz und gar persönlich ausfallen soll. Was hier im kleinen eingeübt werden soll, das komplizierte Zusammenspiel von Normalismus und Individualismus,<sup>40</sup> ist nur die Probehühne und Rezeptionsausrichtung für die vor großem Publikum inszenierte exzessive Virtuosität. Denn ob es sich um einen musikalischen Virtuosen wie Paganini oder Liszt oder um einen Vorleser oder um einen populären Schriftsteller handelt, immer geht es bei der Virtuosität auch um das »Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit«, um die ostentative Bewahrung seiner »Eigentümlichkeit.«<sup>41</sup> Die Innovationseffekte der Annäherung von demokratisiertem Adelsvirtuosen und professionalisiertem Gauklervirtuosen sind beträchtlich. Die Grenzen hoher und niederer Künste werden im Virtuosen-spiel durchlässig. Die Bandbreite – um zunächst im Musikbereich zu bleiben – reicht von der Ausweitung des Ausdrucksvermögens der Instrumente, der Imitation von Tierstimmen, der formgewordenen Caprice bis zu raffinierten akrobatischen Künsten des Spiels. Man kennt die Berichte von Paganinis Kunststückchen, seine Imitation von Tierstimmen, sein Geigenspiel mit verbundenen Augen, sein Geigenspiel auf einer einzigen Violinseite, seine Vorführung auf zum Teil höher gestimmten Saiten – in keinem der Zeugenberichte fehlt die »maniera smorfiosa«, die Effektherstellung komischen Miauens und Heulens durch die artistische Koppelung von G-Saite und

37 Franz Kugler, Geschichte Friedrich des Großen, Leipzig 1842, S. 244.

38 Houghton, The English Virtuoso (wie Anm. 21), S. 210, Anm. 141.

39 Vgl. S. 83-101.

40 Jürgen Link, Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1996 (Historische Diskursanalyse der Literatur).

41 Blaukopf, Große Virtuosen (Anm. 33), S. 31; Weissmann, Der Virtuoso (wie Anm. 35), S. 57.

Griffbrett – und doch erfahren wir zugleich (u. a. von Liszt) von noch nie gehörten zartesten und sublimsten Szenen.<sup>42</sup> Der Virtuose wird aber erst zum Virtuosen zweiter Ordnung, wenn Imitation und Überbietung zusammenfinden. Dies geschieht, wenn der Virtuose nicht nur Tierstimmen und Fischweibergezänk perfekt zu imitieren vermag, sondern auf der Geige und mit der Geige selbst andere Instrumente, die Gitarre und die Harfe ertönen lassen kann.<sup>43</sup> Den Höhepunkt erreicht die Kunst des Virtuosen, wenn es ihm gelingt, die Varietät seiner Kunststücke dadurch zu überbieten, daß er das gesamte Arsenal ästhetischer Möglichkeiten vom Erhabenen zum Burlesken und vom Häßlichen zum Sentimentalen so sequentiert, daß aus der Destruktion einer ästhetischen Figur und Tonlage die nächste erfinderisch entsteht. Das *Berliner Konversationsblatt* glaubt, Paganinis Solo allein durch Heranziehen von Solgers tragischem Ironiekonzept beschreiben und erläutern zu können:

Wenn eine neuere philosophische Schule als das höchste Prinzip der Poesie die tragische Ironie aufstellt, sich aber vergebens nach einem Repräsentanten dieses Prinzips umgesehen hat, so könnte man Paganini als einen solchen bezeichnen, der mit dem Höchsten, was er eben erschuf, nur zu scherzen scheint, indem er es selbst wieder zerstört, diese Zerstörung jedoch immer wieder zu einem neuen Kunstwerke zu gestalten weiß.<sup>44</sup>

### III. Genuin literarische Virtuosenstücke:

#### *Johann Peter Hebels Diebesgeschichten vom »Zundelfrieder«*

Die bislang in den vorausliegenden Abschnitten vorgestellten Überlegungen hatten vornehmlich den performativ tätigen Künstler, den Schauspieler, Musiker und technisch versierten Experimentator im Auge. Aus dem Bereich der Literatur kam einzig der dem Performancekünstler am nächsten verwandte Feuilletonist zur Sprache. Zu ergänzen wäre diese Reihe der einschlägigen virtuosen Inszenateure durch den Vorleser. Ludwig Tiecks abendliche Shakespeareesancen in Dresden erfüllten alle Voraussetzungen überragender Virtuosität. Die anstehende Frage ist nun, inwieweit die nicht performativ ausgerichteten Künste eine eigene Virtuosität auszubilden in der Lage sind. Diese Fragestellung läßt sich innerhalb der Literatur aussagekräftig spezifizieren. Offensichtlich ist, daß die poetische und publizistische Prosa geeignet sind, die sich in anderen Künsten exponierenden Performancekünstler auf literarisch virtuose Weise abzukonterfeien, indem sie zum Beispiel ihre vielfältigen Möglichkeiten, das Satanische unter den neuartigen Anforderungen zur

42 Weissmann, *Der Virtuose* (wie Anm. 35), S. 33.

43 Ebd., S. 56.

44 Ebd., S. 53.

Darstellung zu bringen, auf überraschende Weise zum Einsatz bringen. Die virtuose Darstellung der virtuoson Kunststücke Paganinis durch Literaten wie Heinrich Heine u. a. legen dafür ein kompetentes Zeugnis ab. Gibt es aber – das ist die Frage – über das virtuose Nachstellen der großen Virtuosen der Musik und des Schauspiels hinaus in der poetischen Prosa einen eigens und genuin geschaffenen literarischen Virtuosen?

Johann Peter Hebel wagt ein literarisches Experiment, in dem er in bislang tabuisierte Bereiche der Darstellung vorstößt und den Dieb als virtuoson Gentleman vorführt. Hebels Charakterisierung eines Helden seiner Diebeskalendergeschichten, der Zundelfrieder stehle nie »aus Not oder aus Gewinn-sucht, oder aus Liederlichkeit, sondern *aus Liebe zur Kunst und zur Schärfung des Verstandes*«,<sup>45</sup> läßt sich als Zitat aus Shaftesbury Bestimmung des weltmännischen Virtuosen verifizieren. Bei Shaftesbury heißt es nämlich, der Virtuose sei »a real fine Gentleman, the Lover of Art and Ingenuity.«<sup>46</sup> Die Prinzipien dieser Virtuosenkunst werden gleich in der ersten Diebeskalendergeschichte präsentiert. Da sind es noch drei Diebe, der Frieder, der Heiner, und der Dieter, die – wenn sie nichts zu »visitieren« oder zu stehlen hatten – sich »untereinander üben«

mit allerlei Aufgaben und Wagstücken, im Handwerk weiter zu kommen. Einmal im Wald sieht der Heiner auf einem hohen Baum einen Vogel auf dem Nest sitzen, denkt er hat Eier, und holt dem Vogel dort oben die Eier aus dem Nest, ohne daß es der Vogel merkt. Der Frieder, wie eine Katze, klettert hinauf, naht sich leise dem Nest, bohrt langsam ein Löchlein unten drein, läßt ein Eilein nach dem andern in die Hand fallen, flickt das Nest wieder zu mit Moos, und bringt die Eier. »Aber wer dem Vogel die Eier wieder unterlegen kann, fragt jetzt der Frieder, »ohne daß es der Vogel merkt!« Da kletterte der Heiner den Baum hinan, aber der Frieder kletterte ihm nach, und während der Heiner dem Vogel langsam die Eier unter-schob, ohne daß es der Vogel merkte, zog der Frieder dem Heiner langsam die Hosen ab, ohne daß es der Heiner merkte. Da gab es ein großes Ge-lächter, und die beyden anderen sagten: »Der Frieder ist der Meister.« Der rothe Dieter aber sagte: »Ich sehe schon, mit euch kann ich's nicht zugleich thun, und wenn's einmal zu bößen Häusern geht, und der Leu kommt über uns, so ists mir nimmer Angst für euch, aber für mich.« Also ging er fort, wurde wieder ehrlich, und lebte mit seiner Frau arbeitsam und häuslich.<sup>47</sup>

45 Johann Peter Hebel, Wie sich der Zundelfrieder hat beritten gemacht, in: ders., Der rheinische Hausfreund oder Neuer Calender, Faksimiledruck der Jahrgänge 1808-1815 und 1819, hg. von Ludwig Rohner, Wiesbaden 1981, S. 193 (Hervorh. vom Verf.).

46 Shaftesbury, Miscellaneous Reflections (wie Anm. 26), S. 190.

47 Johann Peter Hebel, Die drei Diebe, in: Der rheinische Hausfreund (wie Anm. 45), S. 66.

Hier ist schon angelegt, was in den folgenden Geschichten Zug um Zug durchgeführt werden wird. Der Schwierigkeitsgrad erhöht sich – bald ist nur noch ein einziger Virtuose, der »Meister aller Meister« übrig; dieser hatte »bald alle listigen Diebstreiche durchgemacht, und fast ein Überlei daran bekommen«<sup>48</sup> und daher konsequent die Gegenposition des Diebischen, nämlich »Ehrlich sein«, virtuos und mit gutem Erfolg durchprobiert,<sup>49</sup> um schließlich auf der höchsten Stufe seiner Kunst zum Gentleman und Intellektuellen zu werden, indem er, uneigennützig durch raffinierte Nutzung des neuen Mediums »Presse« listige Diebe überführt und »in die Falle« lockt.<sup>50</sup> Der letzte Satz dieser Hebelschen Geschichte mit dem Titel *List gegen List* legt zugleich den geheimsten Wunsch jedes Virtuosen frei: einzigartig zu sein. »Wenn ich nur alle Spitzbuben zu Grunde richten könnte«, sagte der Zundelfrieder, »daß ich der einzige wäre.«<sup>51</sup>

*IV. Historische Voraussetzungen der Virtuosität:  
der Zusammenhang von Virtuosität und Historismus*

Im vierten Durchgang, der sich dem Wechselreiten von Imitation und Überbietung widmet, soll eine in nicht parodistischer Absicht durchgeführte Imitation der Manier eines anderen Schriftstellers in den Blick genommen werden. Als Ausgangspunkt für diese Fragestellung empfiehlt sich die Lektüre des Briefwechsels von Schleiermacher an seinen Intimfreund Carl Gustav von Brinckmann. Verhandelt wird dort unter anderem Schleiermachers Stil, zum Beispiel seine geschwinde Schreibart und seine neuartige Fähigkeit, in der Prosa lyrische Versmaße durchklingen zu lassen. Diskutiert wird zugleich Jean Pauls Virtuosität. Er sei »der einzige«, der wie der Briefschreiber Schleiermacher »ein gleich großer Virtuose im Machen und im Leiden« sei.<sup>52</sup> Auf dieses Wissen um den einzigen Konkurrenten in dem schwierigen Fach des fiktionalen Erzwingens von Leiden bezieht sich nun folgender instruktiver Bericht eines Berichts. Schleiermacher gibt nämlich in einem seiner Briefe an Brinckmann ein durch den Zwischenträger Friedrich Schlegel weitergegebenes Urteil Jean Pauls zu seiner neuesten Veröffentlichung *Monologe* wieder. Jean Paul, so lautet die Aussage, habe sich »nicht unverständig« darüber geäußert; besonders lobend hervorgehoben habe er Schleiermachers mit besonderer

48 Hebel, Zundelfrieder (wie Anm. 45), S. 193.

49 Ebd., S. 193-196.

50 Johann Peter Hebel, *List gegen List*, in: ders., *Der rheinische Hausfreund* (wie Anm. 45), S. 249-251.

51 Ebd., S. 251.

52 Brief Schleiermachers an Carl Gustav von Brinckmann vom 27.5.1800, in: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Kritische Gesamtausgabe, Briefwechsel* Bd. 4, Berlin/New York 1994, S. 52.

Akribie plazierte Stelle vom »Sterben der Freunde«. Schleiermachers brieflicher Kommentar zu dieser Jean Paulschen Äußerung über seine Schriftstellerei führt direkt in eine romantische Virtuosenwerkstatt. Das Lob Jean Pauls sei nämlich insofern nicht verwunderlich, schreibt Schleiermacher, als die Stelle vom »Sterben der Freunde« ihm selbst, d. h. Jean Paul, »freilich am analogsten« sei, »und ich dachte als ich sie niederschrieb daran, daß er sie lieben müsse«. <sup>53</sup> Zweifelsohne haben wir hier einen virtuosen »Geisterbeschwörer« fremder Texte vor uns. Schleiermacher imitiert die Manier eines Schriftstellerkonkurrenten nicht primär, um diesen zu parodieren, wohl aber, um ihn in seiner Eigenart zu überbieten.

Der Weg ist nicht mehr weit für literarische Experimente, die in der Folgezeit Konjunktur bekommen werden: unter der Maske eines schon berühmten Autors sich selbst einen Namen zu machen. <sup>54</sup> Das rhetorische Schema von ›imitatio‹ und ›aemulatio‹ wird im Zeichen des Virtuositums umdefiniert. Der Virtuose inszeniert ein ›reentry‹ der ›aemulatio‹ in die ›imitatio‹ einer bestimmten Manier, um sie von innen heraus aufzubrechen. Wird dieses virtuose Verfahren universalisiert, ist man bei der Gegenwartsdiagnose der Kunst in Hegels *Ästhetik* angelangt. Hegels These von der Verfügbarkeit aller Kunstformen der Weltgeschichte durch den modernen Künstler meint ja nicht bloß deren imitative Verfügbarkeit. Im Zeichen »des Endes der Kunst ihrer höchsten Bedeutung nach« wird die Überbietung der verfügbaren Kunstformen als möglich und notwendig verstanden, denn nur so läßt sich Hegels These verstehen, daß trotz ihres Bedeutungsverlusts die Kunst und Kunstfertigkeit in der Gegenwart höher und höher steigen würden. <sup>55</sup> Rückblickend auf die ›Sattelzeit‹ des 18. Jahrhunderts läßt sich sagen, daß seit der Entstehung der Genieästhetik als latenter Gegenspieler eine Virtuosenästhetik sich ausgebildet hat. Im Unterschied zur Genieästhetik insistiert die Virtuosenästhetik auf der ›techn‹, der Machbarkeit der Kunststücke. In der Folgezeit wird sich dieser Gegensatz im Zeichen der seit der Antike im Kulturbegriff mitgedachten Disposition ›Verfügbarkeit‹ – ›Nichtverfügbarkeit‹ verschärfen. <sup>56</sup> Im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit wird die Virtuosenästhetik den seit der Antike der Kultur eingeschriebenen Vorbehalt der Unverfügbarkeit aufzehren: Alles, sogar das Menschenunmögliche ist für den Virtuosen machbar. <sup>57</sup> Unter diesem Aspekt ist es wenig verwunderlich, daß das Publikum ne-

53 Brief Schleiermachers an Brinckmann vom 9.6.1800 (Poststempel), in: ebd., S. 81 (Hervorh. vom Verf.).

54 Günter Oesterle, Die Wiederkehr des Virtuosen? Wilhelm Hauffs Anschluß an das Eklektizismus-Konzept der Pariser Zeitschrift *Le Globe*, in: Wilhelm Hauff, hg. von Andrea Polaschegg, Göttingen (im Druck).

55 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hg. Von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt a. M. o.J., Bd. 2, S. 371.

56 Dirk Baecker, *Wozu Kultur?*, Berlin 2003, S. 62 f.

57 Gabriele Brandstetter hat jüngst in einer brillanten Untersuchung zum Topos des Virtuosen diesen Punkt, der alle Maßstäbe brechenden »menschennmöglichen Perfek-

ben der Faszination bereit ist, alle möglichen durch Gerücht und Legende unterstellten Verteufelungen des Virtuosen zu glauben. Einzig die Kunst ist es, die im Gegenzug zur Allmacht des Virtuositums an der Unverfügbarkeit der Kultur festhalten wird.

tion« herausgearbeitet und auf »den Wechsel zwischen Performance und Werk« den Streit »zwischen Komposition und Aufführung« bezogen. Dabei wird überzeugend gezeigt, daß und wie die Überschreitung des Machbaren ein »Effekt des neuen Mediensystems« ist (Gabriele Brandstetter, Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 10 [2002], S. 213-243).