Hans Georg Nägelis Theorie instrumentaler Virtuosität

Autor(en): **Kabisch, Thomas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **34-35 (2014-2015)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835201

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Hans Georg Nägelis Theorie instrumentaler Virtuosität

THOMAS KABISCH (Trossingen)

1. Grundbegriffe und historischer Ort von Nägelis Theorie der Musik

Nägelis Theorie der Musik ist ungeachtet des Zeitpunkts, zu dem die *Vorlesungen* als Vorträge gehalten und zu dem sie als Text publiziert wurden, ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts. Musikalisches Kunstwerk und gesellschaftliche Praxis der Musik werden von Nägeli in einer Weise zusammengebracht und zusammengedacht, dass seinem denkerischen Projekt im Rahmen einer Geschichte der Musikästhetik nicht beizukommen ist.[1]

Telos der Nägelischen Theorie ist eine Musik, in der gesellschaftliche Relevanz und sinnliche Schönheit, Wahrheit und Genuss zusammenkommen. Von Zweifeln der Art, dass eine Versöhnung dieser beiden Pole in der Kunst nach 1800 nicht (mehr) möglich sein könnte, Zweifeln, die eine Grunderfahrung der literarischen Romantik bilden und den Berliner Philosophen Hegel zu seiner These vom Vergangenheitscharakter der Kunst veranlassten,[2] zeigt Nägeli sich unangekränkelt. Er hält eine musikalische Kunst für möglich, die – als Werk wie als kollektive Praxis – Relevanz und Genuss umgreift. Die Perfektibilität der Menschheit ist für Nägeli nicht bloß Erbstück aufklärerischer Rhetorik, sondern Grundlage seines Projekts der Musik.

Im Sinne der Versöhnung von Wahrheit und Schönheit stellt Nägeli an die Spitze seiner Hierarchie musikalischer Gattungen deshalb komplexe Werke, die nicht nur äußerlich vokale und instrumentale Anteile verbinden, sondern in denen bedeutsame Gehalte, repräsentiert durch bedeutende Texte, so realisiert sind, dass zugleich die spezifischen Möglichkeiten des Musikalischen zu maximaler Entfaltung gelangen. Reine Instrumentalmusik

1 Diese beiden grundlegenden Aspekte sind von Miriam Roner in ihrer Berner Dissertation herausgearbeitet worden. *Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität». Hans Georg Nägelis Theorie der Musik als autonomer Kunst und gesellschaftlicher Praxis,* Phil. Diss. Bern 2016. Miriam Roner sei gedankt für Hinweise auf Quellen und Überlassung von Quellen, die im vorliegenden Text benutzt werden, sowie für zahlreiche kritische Anmerkungen zu einer früheren Fassung des Aufsatzes.

2 Annemarie Gethmann-Siefert, *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen und Jena: Palm & Enke 1994 (= Jenaer Philosophische Vorträge und Studien, 7).

ist in Nägelis Theorie nicht das Ideal, dem die Musik zustrebt. Instrumentalmusik ist das Feld, in dem die Spezifik des Musikalischen historisch entscheidende Impulse ihrer Entfaltung bekommen hat, und sie ist deshalb das Feld, das von Theoretikern der Musik sorgfältig studiert werden muss. Aber das Spezifische der Musik ist nicht ihr Wesen. Auch die Vokalmusik muss instrumentalisiert, auf Indirektheit und künstliche Kontinuität gestellt werden und ihre materiale Spezifik, die spezifischen Möglichkeiten der menschlichen Stimme, kultivieren und ausdifferenzieren, um ganz Musik sein zu können.[3] Doch insofern sie an und mit Gehalten arbeitet, die durch die Dimension der Texte in das musikalische Kunstwerk und in die musikalische Praxis gelangen, stellt Vokalmusik die höchstentwickelte Ausprägung von Musik dar. Nägelis Polemik gegen die «Cantabilität», die in seiner berühmt-berüchtigten Mozart-Kritik notorisch geworden und Empörungspotential bewiesen hat, ist komplett missverstanden, liest man sie als Distanzierung vom Vokalen und als Beleg einer Apotheose der Instrumentalmusik. «Cantabilität» ist Chiffre für eine verdinglichte Form von Ausdruck, für eine von zwei grundlegenden deformierenden Gefährdungen, denen das Musikalische auf dem Feld des Instrumentalen ausgesetzt ist. Sie ist nicht das innere Prinzip der Vokalmusik!

Nägelis Theorie der Musik gibt eine Begründung musikalischer Rationalität. Aber sein Blick ist nicht auf Partituren und auf Komposition beschränkt, sondern nimmt, ausgreifend sogar über das hinaus, was im 18. Jahrhundert «Vortrag» heißt, die Vielfalt gesellschaftlicher Praxisformen in den Blick, in denen Musik entsteht. Deshalb ist bereits Nägelis Untersuchung der Spezifik des Musikalischen, seine Theorie der Instrumentalmusik also, breiter angelegt und ambitionierter im Anspruch als vergleichbare Projekte. Deshalb kann das Phänomen der Virtuosität, das für andere Autoren eine Marginalie oder eine Monstrosität des Musiklebens darstellt, die besondere Bedeutung entfalten, die es in seiner Theorie der Instrumentalmusik hat. Von diesem Aspekt der Theorie wird unten ausführlich die Rede sein.

Kernkriterien des Musikalischen, die Nägeli im Instrumentalen aufsucht, deren Geltung sich aber – man kann es angesichts verbreiteter Fehldeutungen nicht oft genug wiederholen – auch und gerade auf die Vokalmusik, vor allem die großen vokal-instrumentalen Werke erstreckt, in denen sein Ideal einer Musik Gestalt annimmt, sind Indirektheit und Materialität. Durch beide Haupt-Kriterien wird die Artifizialität des Musikwerks hervorgehoben.

---

3 Vgl. Roner, *Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität»*, Kapitel 3.4 (Das Sing-Institut als kompositorisches Experimentierfeld) und Kapitel 4.3 (Zum Verhältnis von Instrumentalmusik und Vokalmusik in Nägelis Theorie der Musik).

Die Forderung nach Indirektheit betrifft primär die Strukturen der musikalischen Sprache, deren Kontinuität («Zusammenhang») auf Brüchen beruht und aus kleinen in sich geschlossenen Einheiten konfiguriert wird. Erst eine derart künstliche «Form aus Unterbrechungen», in der das Kontinuum unmittelbaren Klangströmens aufgebrochen ist, eröffnet Hörern die Möglichkeit einer aktiven, antizipierenden, produktiven Begegnung mit dem Musikwerk.

An der materialen Dimension künstlerischer Produktion hebt Nägeli die natürliche Beschaffenheit von Klang, Instrument und Körperlichkeit hervor, um den Klang aus der Position bloßer Verfügbarkeit zu befreien. Die Materialität des Klangs soll gegen den Klang als Zeichen behauptet werden. So wird dem Imperialismus von Bedeutung und Ausdruck entgegengearbeitet. Das Materiale ist der Ebene der Konstituierung musikalischer Bedeutungen nicht nur vorgängig. Es unterläuft sie immer aufs Neue.

Gerade durch ihre Eigengesetzlichkeit aber, durch die Widerständigkeit, die sie der Indienstnahme für Zwecke des Ausdrucks und des Bedeutens entgegensetzt, wird die materiale Dimension – und darin liegt der zweite Schritt in Nägelis Beschäftigung mit der Materialität der Musik – auf allen Ebenen musikalischer Praxis zur Herausforderung für das künstlerische Ingenium und für die Produktivität aller, die «sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll.»[4] Die Eigengesetzlichkeit materialer Klanglichkeit interessiert, weil durch sie erst die Bearbeitung und Veränderung der Natur durch den Künstler möglich wird. Das Medium des Klangs, des Instruments, des Körpers wird zum Gegenüber des Komponisten, des Spielers, des Hörers, zum «organe-obstacle».[5] Das Medium komponiert, spielt, singt, hört mit. So zielt Nägeli auf eine mediale Theorie einer sozialen Praxis der Musik, deren Kristallisationspunkte Musikwerke sind.

Nägeli entwickelt die beiden Zentralkriterien seiner Theorie einer musikalischen Rationalität in Form von Abgrenzungen gegen restringierte Formen musikalischer Praxis, die er einer Kritik im Lichte der Möglichkeiten des Musikalischen unterzieht. So werden die Kriterien plastisch. Andererseits gerät durch die Anschaulichkeit der Beispiele und die Wucht der Polemik ihr theoretischer Status leicht aus dem Blick. Unter dem Stichwort «Cantabilität» wendet sich Nägeli gegen eine Form der Direktheit in der Kunst, die auf die Unterscheidung von Allgemeinem und Individuellem glaubt verzichten zu können und sich unmittelbar, im Modus der Überwältigung, an die Zuhörer richtet. Unter dem Stichwort «Vergemeinerung» kritisiert

4 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, Leipzig: Wigand's, 1854, Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985, Bd. 1, S. 39.

5 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris: Flammarion 1977, S. 97 und *passim*, mit Verweis auf Bergson (S. 100).

er ein verdinglichtes Allgemeines, das die Verständigung mit den Zuhörern fixiert und trivialisiert.

In der Entgegensetzung von «Klangfülle» und «Spielfülle» fasst Nägeli den Übergang vom An-sich der Natur zu ihrer Bearbeitung, von der Natur des Klangs zur musikalischen Kunst. Wo «Klangfülle» die Natur des Klanges nutzt, wird die Natur in der «Spielfülle» mit artifiziellen Mitteln nachgebildet. In der «Klangfülle» wird die Natur des Klangs erfahren, in der «Spielfülle» wird sie ausdifferenziert. Ohne die Erfahrung der «Klangfülle» wäre die Fortentwicklung der Musik nicht möglich. Ist ihre Kultivierung zur «Spielfülle» aber einmal erfolgt, dann ist ein Beharren im Zustand der «Klangfülle» regressiv.

2. Theorie der Virtuosität

Nägelis Theorie der Musik geht in Struktur, Grundlagen und Zielsetzung auf das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zurück. Das hindert nicht, dass Teile dieser Theorie im Laufe der Zeit Ausschärfungen erfahren haben, die sie in ersten Darstellungen noch nicht hatten. So existiert die Theorie der Virtuosität in zwei Fassungen, die sich durch ihren jeweiligen Anlass sowie im Grad theoretischer Zuspitzung unterscheiden. Eine erste Version, erschienen 1811 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, ist die Schriftfassung der «Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzung in Schafhausen [*sic*] den 21. August 1811», Dokumentation eines Vortrags, der theoretische Reflexion im Kontext einer musikpolitischen Intervention entfaltet.[6] Die zweite Version wurde 1826 im Rahmen der bekannten *Vorlesungen über Musik* vorgelegt, der Schriftfassung einer Vortragsreihe, die schon im Titel die Absicht zu erkennen gibt, eine umfassende Theorie der Musik zu entwickeln, in deren Zusammenhang die Theorie der Virtuosität als Teil einer Theorie der Instrumentalmusik einen wichtigen Baustein bildet.[7]

Wer eine Theorie der Virtuosität entwirft, akzentuiert den performativen Aspekt der Musik und weitet die Betrachtung der Musik über die Grenzen hinaus, die durch Struktur und Geschichte musikalischer Komposition oder durch primär philosophisch motivierte Fragestellungen gesetzt sind. Ein derartiges theoretisches Projekt ist in der Zeit um 1800 untypisch. Es

6 In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13 (1811), S. 655–664, 665–673, 685–692. Im Folgenden zitiert als Nägeli, *Anrede*.

7 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1826, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. Im Folgenden zitiert als Nägeli, *Vorlesungen über Musik*.

steht quer zu den Haupttendenzen des Nachdenkens über Musik. Vergleicht man etwa einschlägige Lemmata aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* mit dem Aufsatz über musikalischen Charakter, den Körner in den *Horen* veröffentlichte, so wird ein Trend erkennbar, der von der Perspektive der Ausführung zur Fixierung auf die musikalische Komposition und von einer Theorie des künstlerischen Handelns zur Reflexion der Möglichkeit musikalischer Kunst überhaupt führt, letztere offenkundig eine Auswirkung der Kant'schen kritischen Wende auf das Nachdenken über Musik. Nägelis Theorie der Virtuosität ist unzeitgemäß vor allem, weil sie dem *turn* zur ästhetischen Unterscheidung widerstrebt, der seit Kant, wie Hans Georg Gadamer gezeigt hat, die Begegnung mit Kunstwerken von allen Verbindungen zu vorgängiger Erfahrung und Außenbezügen zu reinigen sucht und ganz auf den inneren Raum der Vorstellung fokussiert.[8]

Durch die Tatsache, dass Sulzers Lexikon die Überzeugungen der gebildeten Zeitgenossen ausführt und bündelt, während die *Horen* den Charakter eines Laboratoriums, einer Plattform für experimentelles Denken haben, wird das Unzeitgemäße des Nägeli'schen Projekts noch unterstrichen. Es rückwärtsgewandt zu nennen, verbietet sich allerdings schon aus dem Grunde, dass Theorien der Virtuosität niemals Konjunktur, keinerlei Tradition haben und in den seltenen Fällen, dass sie in Angriff genommen werden, immer einem sehr spezifischen Erkenntnisinteresse entspringen. Das gilt für Nägeli ebenso wie für Vladimir Jankélévitch, Donald Francis Tovey oder Joseph Kerman.[9]

---

8 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, in: ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Hermeneutik I*, Tübingen: Mohr, 1985, S. 87, 93 und *passim*.

9 Donald Francis Tovey hat sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts theoretisch wie praktisch mit Verfahren und Strukturen der Virtuosität auseinandergesetzt, konzentriert auf die Gattungen Solo-Konzert (*Essays in musical analysis*. Bd. 3: *Concertos*, London: Oxford University Press, 1936) und Etüde («Observations on Chopin's Études», geschrieben 1900, publiziert in: ders., *Essays in musical analysis*. Bd. 4: *Chamber music*, London: Oxford University Press, 1944, S. 155–163). Toveys Anregungen wurden von Joseph Kerman aufgenommen und in eine systematische Form gebracht (*Concerto conversations*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, = The Charles Eliot Norton Lectures 1997/1998). Kerman ist ein begriffliches Instrumentarium zu verdanken, das die Analyse des virtuosen Rollenspiels in der Gattung Solokonzert ermöglicht. Die einzige elaborierte philosophische Theorie der Virtuosität stammt von dem französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch (*Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris: Plon, 1979, = De la musique au silence, 5). – Weitere Namen sind hinzuzufügen: August Halm, der über Bachs Konzertform schreibt («Eine vergessene Form», in: ders., *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München: Müller, 1916, S. 222–236); Jacques Handschin, selbst praktischer Virtuose, in seinen Darstellungen zum «Zeitalter des konzertierenden Stils» (*Musikgeschichte im Überblick*, 1948, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1981, S. 276, 286); André Schaeffner («Instruments de musique et musique des instruments», in: ders., *Variations sur la musique*, Paris: Fayard, 1998, S. 100–123); Lionel de La Laurencie (*L'école française de violon, de Lully à Viotti*, 3 Bde., Paris: Delagrave, 1922–1924).

3. Kritik der Virtuosen

Die Geschichte der Virtuosität ist die Geschichte ihrer Kritik. Selbst dort, wo die Bezeichnung Virtuose als Ehrentitel gemeint ist, werden präzisierende Beifügungen eingesetzt, um verbreitete, unerwünschte Bedeutungen fernzuhalten. Virtuosität wird verdächtigt, Teilaspekte der Musik zu übertreiben und so den Kern musikalischer Kunst zu beeinträchtigen oder ganz zu verfehlen. «Tastenlöwen», «Pultstars», «Teufelsgeiger» und «Primadonnen» geht es, so hört man, um die Darstellung der eigenen Person oder des Ansich eines klanglichen Potentials. «Schneller, lauter, höher, tiefer, länger» sind die Stichwörter der virtuosen Exzellenz-Initiative. Dagegen protestieren Virtuositäts-Kritiker, die als Sachwalter der Musik auftreten, entweder im Namen der Werke, die es zu achten und darzustellen gelte, oder im Namen des Publikums, das man «rühren», innerlich bewegen müsse, anstatt es mit Kunststückchen aus dem Zirkus abzuspeisen.

Nur selten sind Autoren, die über Musik schreiben, bemüht, sich den Stereotypen der Virtuositäts-Kritik zu entziehen. Seltener noch wird nach einem positiven Prinzip in der virtuosen Performanz gefragt und überlegt, ob Virtuosität womöglich unverzichtbar ist für das Nachdenken über Musik. Wenn eine Theorie der Musik ohne eine Theorie der Aufführung nicht auskommen kann; wenn eine Theorie der Aufführung sich um die Einzelheiten der Ausführung kümmern muss, also eine Theorie des Instrumentalspiels entwickeln muss – dann rückt Virtuosität ins Zentrum der Diskussion über das, was Musik kann, soll, darf.[10] Hans Georg Nägeli

10 Jankélévitchs Theorie ist in zwei Stufen angelegt. Im ersten Teil werden Phänomene virtuoser Performanz analysiert: von der Dramaturgie der Überbietung (höher-schneller-lauter) bis zum Rollenspiel («devenir un autre que soi»). Im zweiten Teil wird das Verhältnis der Virtuosität zur Musik überhaupt in der klassischen, rhetorisch-literarischen Form eines Prozesses durchgeführt («pour et contre», vgl. auch: ders., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Bd. 3: *La volonté de vouloir*, Paris: Seuil, 1980, S. 16). So erreicht Jankélévitch, dass das vermeintliche Epi-Phänomen, die publikumswirksame Praxis der Virtuosen, das Zentrum des Musik-Begriffs erfasst: Virtuosität meets Schopenhauer. Und auch die Polemik gegen Virtuosität, d.h. die historische Normalform des Nachdenkens über virtuose Phänomene, findet einen Platz innerhalb der Theorie. – Jankélévitchs philosophische Theorie der Virtuosität sucht ihren Gegenstand in bestimmter Form und an einem bestimmten Zeitpunkt der Musikgeschichte auf. Seine Theorie der Virtuosität hat die Gestalt einer Theorie der Kunst Franz Liszts, die er als Kairos und Krisis instrumentaler Virtuosität begreift. (Der Vergleich seiner beiden Bücher über Liszt zeigt, dass diese Konstellation ihm nicht von Anfang an vor Augen stand. Im ersten Entwurf *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris: Flammarion, 1955 ist Virtuosität Teil-Phänomen einer weniger spezifischen Konstellation. In *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris: Plon, 1979 ist Virtuosität ins Zentrum gerückt.) Jankélévitchs Theorie ist in diesem Sinn

ist – nach meiner Kenntnis – der erste Musiker und Musikschriftsteller, der Virtuosität als selbständigen Komplex zusammenzusehen und systematisch wie historisch zu durchdringen versucht. Umso unverständlicher, dass die Musikwissenschaft diese Pioniertat bislang kaum zur Kenntnis genommen hat.

Die Geschichte der (Kritik der) Virtuosität durchläuft Stadien, deren unterschiedliche Akzentuierungen die Struktur des Phänomens erhellen. Im 17. und 18. Jahrhundert gibt nicht «Virtuosität» Anlass zu Debatten, Abgrenzungen, Nachdenken, sondern das Auftauchen von «Virtuosen». Zu Recht ist der sach-einschlägige Eintrag im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* deshalb überschrieben mit «Virtuose».

Der Virtuose hat, wo er in Schriften thematisiert wird, oft einen Migrations-Hintergrund. Er ist ein Import aus Italien, ein – mitunter erfolgreicher – Außenseiter. Was Virtuosen tun und zu bieten haben, wirft keine grundsätzlichen Probleme auf, erzeugt keine Irritationen im Kern. Es gibt keinen Anlass, das eigene Musikverständnis in Frage gestellt oder in seinen Grundlagen berührt zu sehen.

Probleme entstehen aus der Praxis der Virtuosen nur in sozialer Hinsicht. Ihre Nähe zu zirzensischer Praxis gefährdet die Distanzierung vom fahrenden Musikanten und vom Bierfiedler, auf die der seriöse Musiker Wert legt, Wert legen muss. Wer in Kirchenmusik, Oper oder Orchestermusik Musik macht und für sein Tun einen Platz im System der schönen Künste beansprucht, der muss sich von der puren Performanz des Jahrmarkts distanzieren. Die Distinktions-Strategie der Musiker und der schreibenden Apologeten der Musik beruht einerseits auf der Verbindung der Musik mit Texten, andererseits auf dem Anschluss an das prestige-sichernde Prinzip der *imitatio naturae*. Insofern Virtuosen den Aufstieg der Musik zur Kunst gefährden, geraten sie ins Visier der Kritiker.

Die Lage der Virtuosität und der Virtuositäts-Kritik verändert sich im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert durch den Aufstieg von Gattungen, in denen das «konzertierende Prinzip» (Jacques Handschin) resp. die «histrionische» Form musikalischer Praxis (Michael Zimmermann) bestimmend wirken.[11] Oper und Solo-Konzert sind auf Virtuosen angewiesen. Sie bieten

---

«durch und durch» historisch. Die Durchdringung systematischer und historischer Aspekte bildet zusammen mit dem Grad ihrer philosophischen Durcharbeitung ihren zweiten entscheidenden Vorzug.

11 Michael Zimmermann, «Wie rein ist die Tonkunst? Etappen des Weges zur Ästhetisierung der Musik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Wochenendbeilage Literatur und Kunst, 11./12. November 1989, S. 66. Ders., «Die halbe Ohnmacht der Ästhetik. Zur Abhandlung ‹L'Alceste d'Euripide, celles de Quinault et de Calzabigi› von Hector Berlioz», in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedrich Krummacher, Laaber: Laaber 1991, S. 239–254.

ihnen nicht nur einen seriösen Rahmen zur Entfaltung ihrer Möglichkeiten, sondern können als Gattungen ohne virtuose Performanz nicht funktionieren. Auf diesem Wege hält durch die Integration der Virtuosität in die Gattungen der Oper und des Konzerts die Uneigentlichkeit des Als-ob, das Rollenspiel des «devenir un autre que soi», das die Virtuosen immer schon gepflegt haben, Einzug in die Grundlagen der Praxis der Musik. Von nun an geht es um «Virtuosität», um das «virtuose Prinzip» innerhalb der Musik, nicht mehr bloß um «Virtuosen» als soziales Phänomen.

Die drei Stadien der Virtuosität und ihrer Kritik im 17. und 18. Jahrhundert sind zusammenfassend so zu charakterisieren:

1) Soweit Virtuosen als modischer Import aus Italien auftreten, ist Kommentatoren daran gelegen, eine zivilisierende Korrektur vorzunehmen. Die Etymologie, der Verweis auf die umfassende Bedeutung des Wortes «virtú», dient als Mittel, Einseitigkeiten zu bekämpfen und die Zusammengehörigkeit praktischer, theoretischer und ethischer Aspekte der Musik hervorzuheben, die gerade dort unverzichtbar sei, wo der Anspruch auf Exzellenz erhoben wird.

2) Diese Gelegenheits-Argumentation bekommt einen sozialpolitischen Kern und erfährt Schärfung, wenn der circensische Erfolg der Virtuosen die Grenze zwischen seriösen Berufsmusikern und Fahrenden verwischt und Kritiker der Virtuosen im Gegenzug bestrebt sind, den sozialen Status der Berufsmusiker zu behaupten, der an die Zugehörigkeit zum System der schönen Künste gebunden ist. Die Exklusion der Virtuosen wird Programm derer, die Musik als Kunst betreiben.

3) Die notwendige Präsenz von Virtuosen in den Gattungen Oper und Konzert führt zu sozialen Unterscheidungen innerhalb des Corps' der seriösen Berufsmusiker. Ausgrenzung allein hilft nicht mehr. Das Eindringen des virtuosen Prinzips in die Musik führt dazu, dass «Concertisten» von «Ripienisten» unterschieden werden. Es gilt, «gute» von «schlechter» Virtuosität zu unterscheiden. Die Polemik richtet sich gegen den umgangssprachlichen Gebrauch des Terminus. Der Streit um die Deutungshoheit über die «wahre» Bedeutung von Virtuosität signalisiert, dass sie im Inneren der Musik angekommen ist.

4. Kritik der Virtuosität

Sobald die Debatte vom sozialen Phänomen des «Virtuosen» auf das weite Feld der «Virtuosität» umstellt, stehen die Grundlagen des Musikalischen in Frage. In dem Maße, wie die Diskussion über Virtuosität an Tiefe gewinnt, wird die Bedeutung des Worts unschärfer, und das Verhältnis dessen, was man als virtuoses Phänomen jeweils beschreibt, zum Begriff des Musikalischen, mal mit seinen immanenten, mal mit seinen sozialen Aspekten, rückt ins Zentrum. Dieses Verhältnis ist extrem vielschichtig und beweglich. Ein «Virtuose» ist zu bestimmter Zeit ein soziales Phänomen, das sich halbwegs schlicht und genau umreißen lässt. «Virtuosität» ist kein Phänomen, auch kein Sachverhalt, sondern ein Wort, das im Streit über Musik überhaupt, der üblicherweise von Details ausgehend geführt wird, mal mehr die exotische oder monströse Randerscheinung bezeichnet, mal für das gesamte Feld musikalischer Ausführung steht, mal etwas meint, das es besser so nicht gäbe, mal aber Ideal und Exzellenz in der Musik.

Dies Changieren hat Voraussetzungen in der Wortgeschichte, die ursprünglich mit Musik wenig und mit moralischer und intellektueller Exzellenz sehr viel zu tun hat (*virtú*). Die sachlich wie persönlich überzeugende Gesamterscheinung des praktisch wie theoretisch kompetenten Komplett-Musikers war Ausgangspunkt des Wortgebrauchs auch in der Musik, bevor der Terminus eingeengt wurde auf Teilfertigkeiten und in der Folge auch oder vorwiegend pejorativ benutzt wurde. Im Zeitalter von «Dilettant und Banause»[12] standen Virtuosen konstant unter Rechtfertigungsdruck.

Man wird sich im Folgenden gelegentlich fragen, ob die zitierten Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts stets dasselbe meinen, wenn sie von Virtuosität sprechen. Dazu ist zu sagen: Sie tun es nicht! Nicht einmal in demselben Text desselben Autors steht dasselbe Wort «Virtuosität» immer für dasselbe. Ob und wie der Diskurs über Musik sich auf Phänomene bezieht, die der eine oder der andere Teilnehmer als virtuos qualifiziert, ist selbst Teil der Diskurs-Strategien. Wissenschaft, die in diesem Dschungel auf terminologischem Wege Ordnung schaffen und Eindeutigkeit herstellen will, verfehlt Wesen und Mechanismen von Debatten über Möglichkeiten, Aufgaben und Grenzen des Musikalischen. Nichts Anderes nämlich steht im Zentrum des Streits über Virtuosität, was immer damit jeweils gemeint sei. Im Streit um das Wort werden differente Erscheinungen der Musik und/oder des Musiklebens *sub specie* des Musikalischen verbunden.

12 Carl Dahlhaus, «Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte», in: ders., *Gesammelte Schriften 1. Allgemeine Theorie der Musik I*, Laaber: Laaber 2000, S. 549–564.

4.1 Virtuosität im Diskurs des 18. Jahrhunderts

Im 18. Jahrhundert messen Kritiker der Virtuosität virtuose Praxis am Ziel der Musik, aller Musik, Zuhörer zu «rühren». Nicht die Tatsache, dass Virtuosen wirken wollen, sondern die Art von Wirkung, die ihr Spiel auf Zuhörer ausübt, steht zur Diskussion. Anstatt Zuhörer in Leidenschaften zu versetzen, begnügen sie sich damit, sie zu erstaunen.

> Allein die Kunst nach den Leidenschaften die Tone mit einander zu verbinden, haben die Alten wohl besser gewust. Unsere Virtuosen suchen uns nur zu belustigen, und durch ihre grose Fertigkeit in Verwunderung und Erstaunung zu setzen, aber die Alten haben ihre Zuhörer, traurig, munter, zornig, verliebt, ja gar rasend machen können.[13]

Dass die rührende Wirkung misslingt und durch leeren Effekt ersetzt wird, habe seine Ursache, so heißt es in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, in der «Sucht, blos zu gefallen». Deshalb bleibe «ihre [*sc.* der «heutigen Virtuosen»] Seele kalt bey jedem Vortrage; und werden sie würklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen.»[14]

Die Kritik der Virtuosität, wie Mizler und Sulzer/Schulz sie üben, basiert auf der Diagnose einer Störung im Prozess der Musik an der Stelle, wo es um Verkörperung durch den Spieler geht. Erst durch Verkörperung (Carl Philipp Emanuel Bach: «... er sey denn selbst gerührt»)[15] kann die je individuelle Komposition den Mechanismus des Musikalischen entfalten; erst durch Verkörperung wird sie Musik, wird ein «Stück» zum musikalischen Werk. Erst in der Verknüpfung von Partitur und Instrument, die nur durch die konkrete Person des konkreten Ausführenden in einer bestimmten Situation erfolgen kann, entsteht Musik. Die Verbindung von musikalischem Sachverhalt und individuellen Voraussetzungen des Ausführenden, die Konfrontation der Komposition mit einem je individuellen Bewegungs- und Empfindungsapparat gehört zur Musik. Das individuelle Moment der Ausführung zurückdrängen zu wollen im Namen einer vermeintlich objektiven Sache der Musik, eines Werks, das außerhalb der Aufführung Existenz hätte, kommt Autoren des 18. Jahrhunderts nicht in den Sinn. Denn es ist der musikalische Gegenstand, der durch die Verknüpfung von Komposition

---

13 Lorenz Christoph Mizler, *Musikalische Bibliothek IV*, Leipzig 1738, S. 20, zitiert nach: Erich Reimer, Art. «Virtuose» (1972), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972–, Bd. 6, S. 4.

14 Johann Georg Sulzer, Art. «Vortrag (Musik)», in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde., Leipzig: Weidmann, 1792–1794 (1. Aufl. 1774), Bd. 4 (1794), S. 711, Reprint Hildesheim: Olms, 1994; zitiert nach Reimer, Art. «Virtuose», S. 5.

15 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Winter, 1753, Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986, Drittes Hauptstück, § 13.

und Ausführung entsteht. Dieser musikalische Gegenstand, das Musikwerk, ist mehr als die Komposition, nicht nur weil er, anders als die Partitur, real klingt, sondern weil erst im Musikwerk, nicht schon in der Partitur, das Allgemeine der Musik realisiert ist: die Fähigkeit zu rühren.

Bei Christian Friedrich Daniel Schubart werden die Bedeutung der Verkörperung in der Aufführung und der Anteil, den der Ausführende am Zustandekommen von Musik hat, noch deutlicher ausgesprochen. In seiner Kritik der Virtuosität hebt er das produktive, schöpferische Moment der Ausführung ausdrücklich hervor. Der «wahre Virtuos, oder das musikalische Genie», der als «Solospieler [...] entweder seine eignen oder fremde Phantasien vor(trägt)», besitzt «Schöpferkraft». Deshalb

> wage sich kein Solospieler auf den Schauplatz, wenn er nicht Schöpferkraft besitzt; wenn er nicht die Noten in eben so viel Feuerflocken zu verwandeln weiß; wenn er nicht die begleitenden Stimmen um ihn, wie die Zuhörer versteinern kann, und – ach, wenn er unfähig ist, dem Geiste zu gebiethen in allen zehn Fingern zu brennen.[16]

Das ist, nota bene, nicht ein ungehemmter Ausbruch des «Ausdrucksprinzips» des «musikalischen Sturm und Drang».[17] In nüchterner, analytischer Form findet sich die These von der Schöpferkraft des wahren Virtuosen, die sich auch und gerade dann zeigt, wenn er Kompositionen Anderer vorträgt, bei Sulzer/Schulz im Artikel «Vortrag (Musik)» der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*. Dort wird in drei Schritten argumentiert. «Deutlichkeit des Vortrags»,[18] «Ausdruck» und «Charakter»[19] sind auf den ersten Blick ausschließlich re-produzierende Aspekte der Ausführung, auf die kompositorische Faktur des Stücks bzw. den Rahmen bezogen, der durch die Gattung etc. gesetzt ist. «Schöpferische» Momente sind in den ersten beiden Teilgebieten des Vortrags enthalten als Tätigwerden der Urteilskraft, die verschiedene Formen eines (musiksprachlichen bzw. sozialen) Allgemeinen in das Besondere der auszuführenden Komposition hineinträgt. Das eigentliche Feld des Schöpferischen im Vortrag ist die «Schönheit». «Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in sofern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruk unabhängige Annehmlichkeiten abzielt.»[20]

Schönheit im Vortrag entspringt, so Sulzer, der (a) individuellen Beziehung zur (b) Materialität des Instruments und ist (c) dieser Verbindung

16 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (geschrieben 1784), publiziert Wien: Degen, 1806, S. 295, zitiert nach Reimer, Art. «Virtuose», S. 5.

17 Hans Heinrich Eggebrecht, «Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang», in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977, S. 69–111.

18 Sulzer, Art. «Vortrag (Musik)», S. 701.

19 Ebd., S. 706.

20 Ebd., S. 712.

von Individualität und Materialität wegen schöpferisch, was die Entstehung von Musik, also das Allgemeine des Musikalischen angeht und also Werk ebenso wie Gattung übersteigt.

Sulzer spricht aus und fasst zusammen, was viele denken. So stellt sich Johann Carl Friedrich Triest, ein Autor, der für Nägeli wichtig war,[21] in einem Text *Ueber reisende Virtuosen* von 1801 ganz auf den Boden des Sulzerschen Vortrags-Begriffs und der zitierten Dreiteilung.[22]

4.2 Zäsur nach 1800

Legt man die Sicht auf Vortrag und Virtuosität zugrunde, die im 18. Jahrhundert vorherrscht und durch Schubart und Sulzer auf den Punkt gebracht wird, so sind im Diskurs über Virtuosität, wie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ihn betreibt, mehrere Verschiebungen zu bemerken. Hoffmann schließt seine Anmerkungen zur Virtuosität, die er in einer Rezension der Klaviertrios op. 70 von Beethoven ausbreitet, unmittelbar an die Theorie der Sinfonie, die er in dem Aufsatz über Beethovens Fünfte entwickelt hat.[23]

Erstens sieht Hoffmann den Hauptfeind der musikalischen Entwicklung in dem, was Nägeli «Vergemeinerung» genannt hat. Musik werde «nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eignen Ostentation» benutzt.[24]

> Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langeweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm – das heißt, ohne alle Bedeutung und Tiefe sein [...]. Sie rühmen daher immer an schwachen Kompositionen die große *Klarheit*.[25]

Während Nägeli Virtuosität und Neuheit als Antidot empfiehlt, sieht Hoffmann sich durch die Ablehnung der «Vergemeinerung» zum Rückzug auf innere Werte veranlasst, zur Abwertung der Ausführung und der Produktivität des Ausführenden. Die Kritik des Äußerlichen der sozialen Situation führt zur Abspaltung musikalischer Immanenz und zum Versuch, die Identität des Werks unabhängig zu machen von den Wechselfällen der Aufführung. Die Depravation der Musik als sozialer Prozess provoziert die Aufrüstung

21 Roner, *Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität»*, S. 393.

22 Johann Carl Friedrich Triest, «Ueber reisende Virtuosen», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4 (1801), zitiert nach Reimer, Art. «Virtuose», S. 6.

23 E.T.A. Hoffmann, «Deux trios pour pianoforte, violon et violoncelle [...] par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70.», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 15/9 (3. März 1813), in: ders., *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München: Winkler, 1977, S. 118–144, hier: S. 118f.

24 Ebd., S.143.

25 Ebd., S. 144.

der Innerlichkeit der ästhetischen Unterscheidung. Der Begegnung mit musikalischer Kunst wird so, wie Gadamer gezeigt hat, ein zweifelhafter Dienst erwiesen.[26]

Zweite Verschiebung: Hoffmann betrachtet das Instrument Klavier als Repräsentanten des Allgemeinen der Musik, ungeeignet zur Realisierung von Melodien, prädestiniert für die Darstellung von Harmonien und vor allem von Partituren. «Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente, bewahrt, wird [...] am Flügel belebt.»[27] Partiturspiel wird von der Aufführung selbst unterschieden, das Ganze der Komposition also hypostasiert, so dass die Aufführung nicht länger – wie im Denken des 18. Jahrhunderts – der Ort ist, an dem aus einem «Stück» Musik wird. Hoffmann leugnet selbstredend nicht den Stellenwert von Ausführung generell. Aber er idealisiert sie, um sie den Unwägbarkeiten der Situation nach Möglichkeit zu entrücken.

Diese Zuordnung des Klaviers zum «Ganzen» der Musik und zum «Zauberbuch» der Partitur führt Hoffmann – im selben Text und in einem Atemzug – zu einer Kritik der Gattung Klavierkonzert, deren Bedeutung im Rahmen einer «histrionischen» Musikauffassung er ebenso verkennt wie ihre Bedeutung für die Entwicklung musikalischer Form und der Autonomie der Instrumentalmusik. Aufschlussreich ist aber nicht nur sein eingestandener «Widerwillen gegen alle Flügel-Konzerte»[28], sondern die Argumentation, mit der er die Ausnahmestellung der Konzerte Mozarts und Beethovens begründet: «Mozartsche und Beethovensche sind nicht sowohl Conzerte als Sinfonien mit obligatem Flügel.»[29]

Erst vor diesem Hintergrund einer mehrfachen Verdrängung wird Hoffmanns Wendung zur «Idee der Werkinterpretation» verständlich.[30] Es ist, wie der folgende Textauszug zeigt, eine Rückzugs-Position, ein Versuch, Problemen der Musik als sozialer Praxis aus dem Weg zu gehen. (Markierungen innerhalb des Zitats beziehen sich auf den anschließenden Kommentar.)

Was nun die Schwierigkeiten betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortragen B.scher Kompositionen nichts geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe [...]. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat [1], und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen [2], und all' sein Dichten und Trachten geht nur dahin,

26 Gadamer, *Wahrheit und Methode*.
27 Hoffmann, *Deux Trios*, S. 120.
28 Ebd.
29 Hoffmann, «Fantasiestücke in Callots Manier», in ders., *Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Insel, 1967, S. 42, zitiert nach den «Erläuterungen des Herausgebers» in: ders., *Schriften zur Musik*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München: Winkler, 1977, S. 454.
30 Reimer, Art. «Virtuose», S. 5.

alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen [3], daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen, und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen [4].

Hoffmanns Argumentation wirft, mindestens an den markierten Stellen, Fragen auf:

1) Reicht es wirklich aus, sich ganz in das individuelle Werk zu versenken und zu versuchen, die Komponistenintention zu ergründen? Sind die Verallgemeinerungs-Strategien, die Sulzer unter den Stichwörtern «Darstellung» und «Ausdruck» diskutiert, überflüssig? Gibt es keine Spannung mehr zwischen der individuellen Komposition und dem Allgemeinen der musiksprachlichen Grundlagen (Sulzer 1) bzw. dem Erwartungshorizont, der durch die Gattung aufgespannt ist und der Hörer, Spieler und Komponisten verbindet (Sulzer 2)?

2) Kann sich der Ausführende als Person wirklich raushalten, wenn er eine Partitur in klingende Musik übersetzt? Oder präziser gefragt: Wo verläuft die Grenze zwischen notwendiger persönlicher Aktivität und Produktivität einerseits, Ostentation von «Eigenem» andererseits? Nach welchen Kriterien ist diese Grenze zu ziehen?

3) Hoffmanns Formulierung suggeriert, dass die vollständige Musik «mit magischer Gewalt» in der Partitur «verschlossen» liegt. Es ist also alles schon in der Komposition, im Notentext, und es kommt nichts hinzu bei der Ausführung.

4) Die Steigerung des älteren Leitprinzips der «Rührung» zum «Flug in das ferne Geisterreich», wie Hoffmann ihn in der Rezension der Fünften Sinfonie entwickelt, aber – darauf ist mit Nachdruck hinzuweisen – in Zusammenhang zu anders nuancierten, aber im Grunde gleichgerichteten Poetiken Haydns und Mozarts, macht die stattgehabte Kastration der Ausführung doppelt fragwürdig.

Hoffmanns Position markiert einen Einschnitt, und sie hatte großen Einfluss auf das weitere 19. Jahrhundert, aber sie hat ältere Perspektiven auf Musik im Allgemeinen, Virtuosität im Besonderen nicht einfach ersetzt. Franz Liszt bewegt sich in seinem Buch über *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, das 1859, also mehr als ein Jahrzehnt nach Beendigung seiner Laufbahn als aktiver Virtuose und zu einer Zeit erschien, als er sich kompositorischen Großprojekten wie der Serie der zwölf Sinfonischen Dichtungen widmete, ganz auf dem Boden der Ideen des 18. Jahrhunderts.

Die von der Begeisterung diktirten musikalischen Werke sind im Grunde nur das tragische oder rührende ‹Scenario› des Gefühls, das nur allein durch die Ausführenden sprechen,

singen, weinen, stöhnen, beten, sich seiner freuen, sich erheben und über sich selbst frohlocken kann! Der Virtuose ist demnach ebenso Schöpfer als der Autor selbst: denn er muß virtuell die Leidenschaften besitzen, die er in dem vollen Glanze ihres frischen Phosphorescirens leuchten zu lassen betraut ist.[31]

Dagegen trägt Richard Wagner die Aporien der «Idee der Werkinterpretation» aus. 1840/1841 nennt er den ausführenden Musiker «Durchgangspunkt für die künstlerische Idee» und fordert von ihm «heilige Verzichtleistung auf eigene Intervention». Zugleich gesteht er ihm eine wichtige Funktion bei der Entstehung von Musik zu dergestalt, dass die «künstlerische Idee [...] durch ihn gewissermaßen erst zu eignem realen Dasein gelangt»[32]. Nachdem Wagner das Interpretations-Paradigma vollständig entwickelt hat, indem er Vortrag durch Interpretation und die Perspektive des ausführenden Musikers durch die des das Ganze verwaltenden Dirigenten ersetzt hat, entsteht eine ganz neue Art von Reibung zwischen Komposition und Ausführung. Was im Falle des Virtuosen als eitle Willkür verschrien war, wird nun Handeln des Interpreten aus höherer Einsicht: Der Dirigent Wagner retuschiert Beethovens Sinfonien, um ihnen zu der Wirkung zu verhelfen, die der Komponist anstrebte, aber umständehalber nicht vollständig zu realisieren vermochte.[33]

5. Nägelis Virtuositäts-Theorie von 1811

Auch Nägelis Beschäftigung mit der Virtuosität beginnt 1809 als Kritik der «Virtuosenwelt, wie sie ist».[34] «Eine andre Virtuosenwelt» werde erstehen, schreibt er.[35] Und natürlich bedient er sich, um eine solch substantielle Virtuosität dem eitlen Tand der aktuellen entgegenzustellen, wie andere Virtuositätskritiker vor und nach ihm, der Etymologie. Die «Virtuosität der Tonkunst» müsse «zur Virtuosität des Lebens führen».[36] Das Problem

31 Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, 6 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880–1883, Bd. 6 (1883), S. 332, zitiert nach Reimer, Art. «Virtuose», S. 6.

32 Richard Wagner, *Der Virtuos und der Künstler*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912–1914, Bd. 1 (1912), S. 169f., zitiert nach Reimer, Art. «Virtuose», S. 6.

33 Wagner, *Über das Dirigieren*; sowie ders., *Über den Vortrag der Neunten Symphonie*.

34 Vgl. Hans Georg Nägeli, «Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 11/49 (1809), Sp. 769–776, 785–793, 801–810, 817–845, hier: Sp. 824.

35 Ebd., Sp. 825.

36 Ebd., Sp. 828.

dieser Art von Virtuositätsabwehr durch Veredelung liegt darin, dass der also um Tiefsinn bemühte Kritiker sich auf die Charakteristika, die Stärken der musikalischen Virtuosität gar nicht einlässt. Überall wittern die um den Fortbestand des Guten, Wahren und Schönen besorgten Kritiker der Virtuosität Gefährdung musikalischer Substanz, geistiger Substanz ob der Hypertrophie des Materiellen, Äußerlichen.

Mit seiner Theorie der Virtuosität, die er zwei Jahre später (1811) in erster Fassung skizziert, verlässt Nägeli den substantialistischen Zirkel konventioneller Virtuositäts-Kritik. Diesen Ausweg zu finden, gelingt ihm am Handseil des Begriffs der Individualität. C.Ph.E. Bach sei «der erste grosse [...] Künstler, durch den die Tonkunst auf ihrem eigensten Boden mit unbeschreiblichem Erfolg individualisiert wurde.»[37]

Nicht darum geht es Nägeli, die Einzigartigkeit des individuellen Werks gegen das Allgemeine der Musik auszuspielen, sondern dieses Allgemeine aus der Fesselung zu befreien, die es in älteren Zeiten dadurch erfuhr, dass es zu buchstäblich, habhaft und unflexibel konzipiert war. Es geht um das Verhältnis von Allgemeinem und Individuellem und um Grad, Art und Anwendungsbereich der Relation von Allgemeinem und Individualisierung in der Musik seit und vor 1760.

> Wir haben zu untersuchen, ob und wie dort, in der Periode der alten Musik [...] das Allgemeine der Kunstbildung über das Individuelle, oder umgekehrt – ob und wie hier in unsrer Gegenwart das eine über das andere vorherrschend erscheine [...]. Das Allgemeine kann über das Individuelle vorherrschen zunächst in den Werken der Künstler selbst, sodann in der Ausübung der Kunst im Leben [...]. Das Hervortreten mit ihrer eigenen Person war jenen Künstlern bey weitem noch nicht so zur Natur geworden, wie nachher ihren Enkeln.[38]

Nägeli kommt zum Ergebnis, «dass diesen Künstlern das Individuelle bey weitem nicht in gleichem Verhältnis gelang, wie das Allgemeine.»[39]

Wer es sich im Allgemeinen gemütlich macht (oder machen kann – denn das geht natürlich nicht zu allen Zeiten und unter allen historischen Bedingungen), lebt in einem vergleichsweise geschützten Raum, verglichen mit denjenigen, die auf «Hervortreten mit ihrer eigenen Person» etc. setzen. Diese Verschiebung betrifft, wie sich im Fortgang seiner Argumentation deutlich zeigt, erstens die Komposition selbst, zweitens aber die Gewichtsverhältnisse zwischen Komposition und Aufführung, zwischen Partitur und sozialem Prozess der Musik. Durch diese Weichenstellung wird es Nägeli möglich, Ausführende und Instrumente ins Zentrum seiner Theorie der Musik hinein zu holen.

---

37 Nägeli, *Anrede*, Sp. 666.
38 Ebd., Sp. 661 f.
39 Ebd., Sp. 663.

5.1 Von Bach zu Bach

Den entscheidenden historischen Schritt sieht Nägeli im Übergang von Bach-Vater zu Bach-Sohn, von Johann Sebastian zu Carl Philipp Emanuel Bach, von einer Musik der «Vollstimmigkeit» und «Vollgriffigkeit»[40] zu einem neuen Typus einer Musik mit vielen Luftlöchern, durch die die «Phantasie» entbunden, das produktive Hören aktiviert werde.

An der Stelle von «Vollstimmigkeit und Vollgriffigkeit», wie sie in den Solostücken des Vaters Bach anzutreffen seien, «indem er [*sc.* J.S. Bach] das möglichste Maximum auch von physischer Kraft der Kunst dargebracht wissen wollte», finde sich «bey Emanuel die aufs äusserste getriebene Verfeinerung». «So geistig, so zart, so in Aether gehaucht, existirt in aller Welt keine Musik, wie seine Klaviersonaten, Rondos und Phantasien.»[41] Der Tendenz zu extremer Verfeinerung korrespondiere Emanuels Vorliebe für das Clavichord. «Er bedurfte, so zu sagen, eines Minimums von Materie, um ein Maximum von Geist zu offenbaren.»[42] Anstatt das Materielle in väterlicher «Vollstimmigkeit und Vollgriffigkeit» gleichsam physisch massiv zu machen, pulverisiert Emanuel die Musik und lässt durch absichtsvoll angebrachte Löcher Luft und Geist in die Musik hinein. So komme es, dass «seine Compositionen auf eine für jene Zeit unerhörte Weise so häufig mit Pausen durchschnitten» sind.[43]

> So führt er den Hörer momentan | in sein Inneres hinein, entbindet die Phantasie, erleichtert ihr Spiel, und macht es geistiger. Eine solche Entbindung, Erleichterung, Vergeistigung der Phantasie teilte sich durch [*sc.* Emanuel] Bachs hohen Genius allen hohen Künstlernaturen mit: als sie empfänglich und idealisch waren. Es würde genügen, hier Haydn zu nennen [...].[44]

«Geistig» ist die Wirkung dieser Musik, weil sie die Spontaneität der Phantasie herausfordert und weckt. Spontaneität ist der Kern einer freien Handlung. Das ist der springende Punkt dessen, was Nägeli Individualisierung nennt und weshalb Durchführung der Individualität auf dem «eigensten Boden» der Tonkunst[45] durch C.Ph.E. Bach so wichtig ist.

---

40 Ebd., Sp. 666. Vgl. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 134f. J.S. Bach nimmt in Nägelis historischem Panorama der Entwicklung der Instrumentalmusik eine Zwischenstellung ein, insofern er die Unmittelbarkeit «harmonischer Vollstimmigkeit» schon relativiert. Gegen diesen Typus steht «Spielfülle, und damit höhere Freyheit», die sich dadurch abhebt, dass ihre «Vollstimmigkeit» nicht «in der Gleichzeitigkeit, sondern [...] in Aufeinanderfolge der Töne» gewonnen wird. Siehe auch *Vorlesungen* S. 171f. Vgl. Roner, *Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität»*, S. 360.

41 Nägeli, *Anrede*, Sp. 666.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd., Sp. 666f.

45 Ebd.

In der Perspektive der Individualisierung wird das halbseidene Phänomen der Virtuosität für Nägeli wichtig. Denn die Äußerlichkeit, die der Virtuosität offenkundig eignet, die Konfrontation mit Kontingenzen, die Organisation des Scheins, gehören zur Individualität wesentlich hinzu, die – wie Fichte sagt – durch einen Querstand von Begriff und kontingenter Wirklichkeit geprägt ist.[46] Handeln, Freiheit ist nur unter den beschränkten Umständen der Individualität möglich. Das Fuchteln mit der großen, übergeordneten Idee, mit der überzeitlichen Substanz, erschlägt die real existierenden, handelnden Individuen und ihre Freiheit. Wer auf die Virtuosität im Namen der Musik eindrischt, tötet die Musik selbst.

5.2 Warum gebührt instrumentaler Virtuosität ein Vorrang?

Nägelis Untersuchung der Virtuosität setzt – im Schutz der Forderung nach Individualisierung – ohne Scheu ganz beim Äußerlichen an:

> Wer erscheinen will, zumal vor einer Menge, als der alleinige Gegenstand ihrer Beschauung und Ergötzung, muss vor allem durch ein ungewöhnliches Maas von Kraft imponiren, muss durch Eigenthümlichkeit anziehen, muss, wo möglich, durch Charakter und Haltung fesseln, und durch Gewandtheit und Grazie vollends einnehmen.[47]

Diese «wenigen scheinbaren Charakterzüge der Virtuosenwelt» gelten auch für die «italienischen Zugvögel», die «uns ihren modernen Sologesang» brachten. Auch der französischen «Operette» sei mancher Impuls in diese Richtung zu verdanken. Man dürfe, sagt Nägeli, «nicht vergessen, dass unser Deutschland unter dem steten Einfluss benachbarter Nationen stand, die in manchem Culturzweige, vielleicht überhaupt in der Civilisation vorgeeilt waren.»[48] Das primäre Feld der Virtuosität sei jedoch, all dieser Anreger ungeachtet, die Instrumentalmusik. Warum? Weil die «Schranken, in Hinsicht auf Tonumfang, Stärke und Geschwindigkeit» im Vokalen eng, im Instrumentalen weit sind und immer weiter hinausgeschoben werden können. Zweitens kann instrumentale Virtuosität individuell sozusagen in zweiter Potenz werden, insofern sie durch ein «harmonieführendes Instrument» ausgeübt wird und also «allein zu leisten (vermag), was nur einer Pluralität von Sängern möglich wäre.»[49] Das *prima vista* rein quantitative Kriterium

46 Johann Gottfried Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre* (1796), in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Fritz Medicus, 6 Bde., Darmstadt: Lambert Schneider, 2013 (1. Aufl. 1911), Bd. 2, S. 51 ff.

47 Nägeli, *Anrede*, Sp. 668.

48 Ebd., Sp. 667.

49 Ebd., Sp. 668.

des «Höher-schneller-weiter» wird von Nägeli qualitativ umgedeutet: In der Überschreitung von Grenzen, in der Relativität jeder Grenze, offenbart sich die Perfektibilität der Menschheit. Der sportliche Komparativ wird in der instrumentalen Virtuosität strukturell. Darin gründet die Möglichkeit einer qualitativen Virtuosität.[50]

5.3 Virtuosität der Streichinstrumente

Historisch wurde instrumentale Virtuosität bekanntlich zuerst durch Streichinstrumente entfaltet. Die Violine ist das Pionierinstrument der Virtuosität. Dass es Bogeninstrumente waren, in denen das Potential der Virtuosität zuerst sichtbar wurde, liege, so Nägeli, in der Natur dieser Instrumente begründet: weil die «Gewalt des Arms» zur Verfügung steht, also «die ganze physische Kraft», um die «geistige Ausübung und Darstellung der Kunst oder des Kunstwerks» zu bewerkstelligen.[51] Nägeli nennt die Viotti-Schule, und er geht, um zu illustrieren, wie sich «der Bogenkünstler über eine ganze volle Tonwelt triumphirend erhebt», auf «die Form eines modernen Violinconcerts» näher ein.

Dass Nägeli das Solo-Konzert als erste große instrumentale Form zu würdigen vermag, ist ein Gewinn, der allein schon den von ihm gewählten Blickwinkel auf die Musikgeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts rechtfertigt; wie umgekehrt die Verdrängung der Nägelischen Virtuositäts-Theorie bis auf den heutigen Tag mit einer Verkennung des Solo-Konzerts als Gattung und Form korreliert.[52]

Die Art und Weise, wie Nägeli an dieser Stelle seiner Theorie der Virtuosität argumentiert, ist von eminenter Bedeutung auch für das Verständnis seiner Kritik der «Cantabilität», die als Mozart-Kritik und in der Analyse der Jupiter-Sinfonie Berühmtheit erlangt hat, sowie seiner Kritik des «gehaltenen Tons». Das physische Moment (der Unterschied gehaltener und verklingender Töne) und das ästhetische Moment («Cantabilität» als

---

50 Vgl. Jankélévitch, *Essai sur la virtuosité*. Dort wird im ersten Teil, der eine phänomenologische Analyse der Virtuosität präsentiert, die Möglichkeit einer qualitativen Virtuosität auf ähnliche Weise hergeleitet wie Nägeli es tut.

51 Nägeli, *Anrede*, Sp. 669.

52 Vgl. oben in Abschnitt 4.2 die E.T.A. Hoffmann-Zitate, um zu verstehen, wie es zur Geringschätzung des Solokonzerts gekommen ist. Zum Mechanismus des Solo-Konzerts vgl. vom Vf., «Kritik des vokalen Subjekts. Bernhard Moliques Beitrag zur Gattung des Violinkonzerts», in: *Musik in Baden-Württemberg Jahrbuch 2012*, Bd. 19, München: Strube, 2012 und «Das Instrumentalkonzert als funktionale Form. Zur Dialektik des Solo-Konzerts bei Schumann und Liszt», in: *Schumann interpretieren*, hrsg. von Jean-Jacques Dünki, Sinzig: studio-punkt, 2014, S. 201–254.

Symptom einer Konzeption unmittelbaren Ausdrucks, die das Grundprinzip der Instrumentalmusik und damit den Mechanismus des Musikalischen gefährdet) sind bisweilen verknüpft, sowohl in negativer, der Musik abträglichen Weise, als auch in positiver Form: als «Erkenntniß, dass zur Erreichung reicherer Spielfülle und höherer Idealität [...] die verklingenden Töne über die gehaltenen das Uebergewicht erhalten müssen.»[53] Aber das physische und das ästhetische Moment stehen nicht in einem, logisch oder natürlich, zwingenden Zusammenhang. Sie sind keinerlei Ursache-Wirkungs-Verhältnis unterworfen, sondern bilden eine historische Konstellation, die immer schon veränderlich war und aktuell Gegenstand kultivierender und differenzierender Eingriffe sein muss und kann.

Wenn in den *Vorlesungen* (1826) an entsprechender Stelle statt der Streichinstrumente der «verklingende Ton» und das Klavier in den Vordergrund gerückt werden, so betrifft der Unterschied nicht die Konzeption selbst. Nägelis Position ist, was das Ziel einer maximalen Entfaltung der Möglichkeiten des Musikalischen und das Instrumentale als Prinzip jeder Art von Musik betrifft, 1811 und 1826 unverändert. Die Akzentverschiebung in den *Vorlesungen* ist gleichwohl nicht zufällig. Nägeli will in den *Vorlesungen*, die nicht eine Phänomenologie der Virtuosität bieten, sondern eine Theorie und Geschichte der Instrumentalmusik, innerhalb derer die Virtuosität eine wichtige Rolle spielt, vor allem das negativistische Moment des Instrumentalen herausstellen. Instrumente werden nur als «organe-obstacle» zu wirkenden Faktoren der Geschichte der Musik, als Hindernisse und durch ihre Defizite, nicht mit ihren «positiven», naturgegebenen Eigenschaften. Man muss nicht bis zu Helmuth Plessner und seiner Theorie der De-Zentrierung des Menschen gehen, um Nägelis Akzentuierung der Kompensation von Defiziten und des Negativen zu verstehen. Immanuel Kants «Gegensatz von natürlichem Glückseligkeitsprinzip und dem sittlichen Freiheitsprinzip» funktioniert ähnlich.[54] Gegen die Eudaimonie wendet er ein: «Das Gute aus Freiheit ist viel edler als das aus Natur.»[55]

---

53 Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 279.

54 Jürgen-Eckardt Pleines, «Das teleologische Argument in der praktischen Philosophie. Handlungs- und Glückseligkeitstheorie bei Kant und Aristoteles», in: *Zum teleologischen Argument in der Philosophie*, hrsg. von ders., Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991, S. 176.

55 Kants handschriftlicher Nachlass Bd. X.250, zitiert nach Pleines, «Das teleologische Argument», S. 176, Fußnote 19.

5.4 Das Instrument als «organe-obstacle». Eine mediale Theorie der Musik

Der Impuls, der von der «Cultur der Bogeninstrumente» ausgeht, wird von den Virtuosen, den Ausführenden getragen. «So [...] kam ein vielfach erhöhtes Leben in das Musikwesen hinein; ja die Welt kann es den Virtuosen dieses Faches nicht genug danken, dass selbst die Componisten von ihnen erst recht effectuiren lernten.»[56] Die Anregung, die von den Ausführenden gegeben und von Komponisten aufgegriffen wurde (Nägeli nennt im nächsten Atemzug Mozart als Exempel!), bedeutet nichts Anderes, als dass Nägeli seiner Theorie der Musik eine sozusagen «mediale» Wendung gibt. Das Instrument selbst und die Handhabung des Instruments, die Beziehung zwischen Ausführendem und Instrument wird Movens der Entwicklung der Musik. Das Instrument wird als «organum-obstaculum», wie Vladimir Jankélévitch später sagen wird, zum aktiven Faktor in der Entstehung von Musik. In der Virtuosität wird dieser Zusammenhang deutlich. Virtuosität bedeutet – das wird die weitere Diskussion der Nägelischen Theorie erweisen – das definitive Ende eines bloß instrumentellen Verständnisses des Musikinstruments und des Instrumentalspiels.[57]

Durch diesen medialen *turn*, durch die Akzentuierung der Beziehung von Spieler und Instrument in der Ausführung als bestimmendem Faktor der Musik, wird musikalische Komposition in einem präzisen Sinn relativiert. So kann das Verhältnis von Performanz und Komposition zum Aspekt der Komposition selbst werden. Der Komponist stellt sich der Frage, hat sich der Frage zu stellen, wie kompositorischer Gewinn zu ziehen ist aus den Errungenschaften der Virtuosität. Komposition wird komplex, wird kompositorische Reflexion nicht nur auf das Material, sondern auch auf die Bedingungen instrumentaler Realisation. Die erwähnte Gattung des Solo-Konzerts ist Ergebnis solcher Art kompositorischer Reflexion. Nicht bloß formale Eigenschaften der Da-Capo-Arie werden aufgenommen und erweitert (Ritornell). Vor allem wird das «histrionische» Prinzip, das in der Gattung Oper herrscht, kultiviert und zur Grundlage eines instrumentalen Rollenspiels. So halten Indirektheit und Uneigentlichkeit Einzug in die Instrumentalmusik.

Ohne kompositorische Reflexivität, auf direktem oder quasi-natürlichem Wege und in naiver Weise ist der Transfer aus dem performativen in das kompositorische Feld freilich zum Scheitern verurteilt. Wenn sich Virtuo-

56 Nägeli, *Anrede*, Sp. 669.

57 «Früher setzte [man] eben für jedes Instrument, was auf demselben bequem auszuführen war». In neuerer Zeit trägt man «dem ästhetischen Reiz dieses oder jenes Instruments, oder dessen Tonmaterials» Rechnung. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 117.

sen – nach dem singer-songwriter-Verfahren – ihr Zeug selbst zusammenschustern, droht Musik Schaden zu nehmen. «Welch eine Schiefheit, dass heut zu Tage fast jeder meint, er müsse Compositeur seyn; ja, das sey ihm nothwendig mit der Virtuosität auch gegeben!»[58]

Das schließt eine Personalunion von Virtuose und Komponist nicht aus. Clementi und Beethoven sind hervorragende Beispiele.[59] Aber instrumentale Virtuosität ist Symptom und Ferment der Ausdifferenzierung des Musiksystems, kein Rückgang in eine vermeintlich ursprüngliche Einheit von musikalischer Erfindung und Darstellung.

6. Theorie der Virtuosität II (1826)

6.1 Zuspitzungen

Die beiden Fassungen von Nägelis Theorie der Virtuosität unterscheiden sich durch ihre situativen Kontexte, von denen oben kurz die Rede war,[60] und durch ihren jeweiligen theoretischen Rahmen. In der ersten Fassung (1811) wird Virtuosität als Phänomen eigenen Rechts Gegenstand einer analytischen Beschreibung. Indem Nägeli zeigt, dass Virtuosität im weiten Feld der Musik unterscheidbar ist, und dass spezifische Mechanismen angegeben werden können, nach denen sie funktioniert, gelingt es ihm, aus einer meist pejorativ konnotierten Sammel-Bezeichnung für gewisse musikalische Bräuche und Gewohnheiten einen musikalischen Begriff zu machen.

In der zweiten Fassung (1826) wird diese Phänomenologie der Virtuosität in den Zusammenhang einer groß dimensionierten Theorie der Musik versetzt: (a) einer Theorie der Musik überhaupt, mit dem Ideal einer in Komposition und sozialer Praxis noch zu realisierenden Synthese vokaler und instrumentaler Musik als Fluchtpunkt; (b) einer Theorie der Instrumentalmusik, die durch die Kriterien Indirektheit und Materialität zentriert ist und die Spezifik des Musikalischen unter Berücksichtigung sowohl der Komposition wie der sozialen Praxis der Musik zu fassen sucht.

Unter den erweiterten Voraussetzungen der *Vorlesungen* von 1826 werden die Konsequenzen kenntlich, die dem Nachdenken über Musik, dem Komponieren und der musikalischen Erziehung entstehen, sobald das

58 Nägeli, *Anrede*, Sp. 671.

59 Vgl. Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 170.

60 Über den gesellschaftlichen Ort und Anlass der Vorlesungen informiert Roner, *Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität»*, Kapitel 4.1, S. 274 ff.

Moment des Performativen in der verschärften, eigengesetzlichen Form der Virtuosität ernst genommen und für die Konstruktion des Begriffs des Musikalischen berücksichtigt wird.

Was das Komponieren betrifft, wurde bereits auf die Gattung des Solo-Konzerts hingewiesen, die eine Errungenschaft der «histrionischen» Musikauffassung und der Entfaltung virtuoser Praxis ist und durch produktive Übernahme von Mechanismen der Oper der Autonomie der Instrumentalmusik einen, womöglich den entscheidenden Impuls gegeben hat. Wie anspruchsvoll das Unterfangen ist, weitergehende kompositorische Konsequenzen aus virtuosen Verfahren und Erfahrungen zu ziehen und dabei immanente wie soziale Aspekte zu berücksichtigen, ist erst in post-Nägelischer Zeit ganz sichtbar geworden. Erst die verschärfte Krise von Gesellschaft und Musik, wie sie in der Juli-Revolution Gestalt angenommen hat, war Anlass für Musiker, sich den Risiken eines solchen Projekts zu stellen. Franz Liszt hat die Praxis des Virtuosen mit besonderer Konsequenz gepflegt und in seinem Komponieren nach Wegen gesucht, Konsequenzen zu ziehen aus den satztechnischen wie sozialen Erfahrungen virtuoser Performanz.[61]

Das wichtigste Problem, das dem kompositorischen Geschäft, aber auch der Historiographie aus Individualisierung und Virtuosität entsteht und erst im späteren 19. Jahrhundert zu voller Sichtbarkeit gelangt, hat aber Nägeli bereits deutlich beschrieben. Es liegt darin, dass das Allgemeine der Musik problematisch wird und zugleich umso notwendiger ist. Solange Musik sich direkt und vornehmlich auf ein Allgemeines richtete, war ihre gesellschaftliche Funktion, ihre Relevanz ebenso gesichert wie ihr musiksprachliches Fundament.

> Der Tonkünstler, der fürs Allgemeine der Kunst zu wirken strebt, wird als Componist immer so viel als möglich grosse, ausgebreitete Werke schaffen wollen, worin er sein ganzes Kunstvermögen entfalten kann; dem Inhalt nach werden es solche Werke seyn, die sich für die öffentliche Darstellung im Grossen eignen, der Form und dem Styl nach solche, die zu ihrer angemessenen Ausführung ein grosses Personal erfordern. Als practischer Künstler wird er immer trachten auf eine Menge einzuwirken [...].[62]

Wenn hingegen Individualität und Virtuosität das Zentrum des Musikalischen tangieren, werden die immanenten wie die gesellschaftlichen Sicherheiten aufgelöst. Die Frage nach der Produktion des Allgemeinen der

61 Vgl. vom Vf. die beiden Aufsätze, «Form, Programm, Funktion, Klang. Grundzüge der musikalischen Poetik Franz Liszts» sowie «Durch Bearbeitung zum Werk, durch Abweichung zur Identität. Musik als Werk und als soziale Praxis in Liszts Konzept der Bearbeitung», in: *Bericht über die Liszt-Tagung Oberschützen 2011*, hrsg. von Klaus Aringer, Druck i. V.

62 Nägeli, *Anrede*, Sp. 662.

Musik rückt, da es nicht länger vorgefunden wird, in den Blick. Die Frage nach der Produktion des Allgemeinen aber nötigt zu einer Historisierung der Untersuchung.

War Nägelis erste Theorie der Virtuosität (1811) historisch nur in dem Sinne, dass sie ihre Teilphänomene an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten vorfand, so erzwingt die Einbettung der Virtuosität in eine umfassende Theorie der Musik und die damit verbundene problemgeschichtliche Orientierung auf die Frage nach der Produktion des immanent wie sozial Allgemeinen der Musik zu verschärfter Historisierung von Gegenstand und Untersuchung. Erst 1826 wird Nägelis Theorie der Virtuosität wirklich historisch. Jetzt erst wird seine Theorie der Virtuosität, deren Elemente 1811 bereits vorlagen, komplett.

6.2 Eine mediale und negativistische Theorie der Instrumentalmusik

Nägelis Theorie der Musik räumt bereits in der Fassung von 1811 dem Klang und dem Instrument einen Platz ein, der weit prominenter ist als in Theorien, die auf dem Altar des «tönenden Diskurses» opfern sowie den Sprachcharakter der Musik als Garant ihrer immanenten wie sozialen Funktion betrachten und in denen infolgedessen der reale Klang dann nur Transportmittel ist für das, was mitgeteilt und verstanden werden soll. Indem er das Moment der Diskontinuität im materialen (verklingende Töne) wie im musiksprachlichen Bereich (Einschnitte und Pausen) als grundlegend akzentuiert, bekommt seine Theorie eine mediale und negativistische Ausrichtung: medial, insofern Instrument und Bewegungsapparat der Ausführenden eine aktive Rolle spielen; negativistisch, insofern die Vermeidung von buchstäblicher Kontinuität durch Stückelung des Klangstroms und bis ins Detail reichende Zergliederung von Form und Syntax den Zuhörern Gelegenheit und Herausforderung gibt, Zusammenhang durch beziehendes Hören zu produzieren.

In den *Vorlesungen* wird das negativistische und mediale Konzept über die Beschaffenheit von Klang und Syntax hinaus durchgeführt. Erst hier, im Rahmen einer Theorie der Musik, gewinnen die phänomenalen Bestimmungen instrumentaler Virtuosität samt ihrer medialen und negativistischen Grundlage volle Brisanz. In der Theorie der Instrumentalmusik von 1826 werden diese Einsichten und Bestimmungen der Virtuosität als Verhältnis von Klingen und Spielen zu einer Grundkonstellation von Musik überhaupt. Indem Nägeli die Relation Klingen/Spielen in den Fokus nimmt, stellt er einmal mehr die Frage nach Bedeutung und Sinn in der Musik bewusst zurück. Er meidet die Sinn-Frage sowohl in der direkten Form, wie sie zur Obsession des Nachdenkens über Musik im Zeitalter der Interpretation

wurde, als auch in der Form, die sie in der (halbherzigen) Kritik von Erika Fischer-Lichte am Konzept der Verkörperung annimmt.[63]

Nägeli vertieft und pointiert seine Darstellung der Entwicklung der Instrumentalmusik in den *Vorlesungen* in zweierlei Hinsicht. Zum einen verfolgt er das Spannungsverhältnis von Materiellem und Geistigem bis in den Einzelton hinein. Instrumente mit «verklingendem Ton» sind – innerhalb der Entwicklung der instrumentalmusikalischen Rationalität – (um einen Hanslickschen Terminus aufzunehmen) «geistfähiger» als jene mit «gehaltenem Ton». Zum anderen dynamisiert er das Verhältnis von «Klangfülle» und «Spielfülle», von «Vollstimmigkeit» und «Feinheit», das zuvor als einfache Opposition den Unterschied und Übergang von Bach-Vater zu Bach-Sohn beschrieb. Dieser Gegensatz wird nun historisiert und in diversen historischen Ausprägungen beobachtet und beurteilt.

Unter sich stets verändernden Bedingungen muss das Prinzip der Kunst als «freyes Tonspiel»[64] sich immer neu realisieren. (Das ist eine Konsequenz des Individualitätsprinzips, aus der Selbsttätigkeit, der Spontaneität der Handlung, die ein Allgemeines nicht vorfindet, sondern hervorbringt.) Sieben Perioden unterscheidet Nägeli in dieser Hinsicht in einer Übersicht über die Entwicklung der Instrumentalmusik seit Johann Sebastian Bach. Von den ersten beiden Stadien, dem Unterschied und Übergang von Bach-Vater zu Bach-Sohn, war 1811 schon die Rede. Die folgenden historischen Abschnitte und ihre Charakterisierung kommen 1826 neu hinzu. Jede der «Perioden», wie Nägeli sie nennt, wird im Folgenden stichwortartig charakterisiert und mit einem Kommentar versehen.

1) Bei J. S. Bach ist die Instrumentalmusik auf der Basis kontrapunktischer Kunst selbständig geworden.[65]

   Kommentar: Die Selbständigkeit der Instrumentalmusik wird von Nägeli also weit zurück datiert, und sie ist nicht Ergebnis, sondern Voraussetzung des Aufschwungs, den die Instrumentalmusik im weiteren 18. Jahrhundert nimmt.

2) C. Ph. E. Bach hat die «freye» (d. i. nicht-kontrapunktische) Schreibart kultiviert. So erzielt er auf seinem Lieblingsinstrument, dem Clavichord, eine «erhöhte Spielfülle».[66]

---

63 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004. Halbherzig ist diese Kritik deshalb zu nennen, weil der Mechanismus der Verkörperung, der Fischer-Lichte im Theater des 18. Jahrhunderts als Symptom der Sinn-Diktatur gilt (S. 130), in der von ihr propagierten neuen Form aktuellen Theaters fröhliche Urständ feiert (S. 256), ohne dass dieser Widerspruch thematisiert würde.

64 Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 185.

65 Ebd., S. 195.

66 Ebd.

Kommentar: Indem «Spielfülle» samt Pausen anstelle von «Klangfülle» und Klangkontinuum als Spezifikum des Instrumentalen ins Bewusstsein tritt, werden mehrere Bestimmungen des Einzeltons möglich, insbesondere die Überlegenheit des *piano*-Tons.

3) Das Pianoforte tritt an die Stelle des Clavichords («vertauschte man das Instrument von so vortrefflicher Spielbarkeit und geringer Klangbarkeit mit einem von entgegengesetzten Eigenschaften»[67]). In der Folge kommt es zu einer «Vertauschung der Klangfülle mit der Spielfülle». Bei Haydn findet sich ein «Übergang zur höhern Cultur der Bogeninstrumente».[68]

Kommentar: Die Materialität der Instrumente ist hier Movens der Musikgeschichte. Die vorübergehende Dominanz der Bogeninstrumente profiliert das Moment der «Klangfülle», wodurch – bei Haydn – Erweiterung und – bei Mozart – Gefährdung entsteht (s. u.). «Feinheit» und andere an C. Ph. E. Bach hervorgehobene Momente sind also nicht absolut oder beschreibend zu nehmen, sondern als Teilmomente einer Konstellation, mithin auf ein Widerlager angewiesen.

4) Durch Dominanz der «Klangfülle» über die «Spielfülle» und damit korrespondierend der Bogeninstrumente («Klangfülle») über das Pianoforte geschieht bei Mozart ein «Rückfall zur Cantabilität».[69]

Kommentar: Dieselbe Entwicklung mit positivem und negativem Resultat. Es geht also um die Entwicklung eines Verhältnisses, nicht der «Spielfülle» anstelle oder auf Kosten der «Klangfülle», sondern darum, dass Tonkunst als «freyes Tonspiel» sich die anderen Momente Schritt für Schritt integriert.

5) Aus «Contrastiren» (das also trotz aller Mozart-Kritik eine befördernde Wirkung hat) wird «Effektuiren», «specielle Kunstwirkung», «und daher [Ausgehen] auch auf Individualisierung, deren Steigerung die Erstrebung höchster Virtuosität und so den Toccatenstyl herbeiführt.» Clementi ist der Stichwortgeber und Anführer dieses Entwicklungsschritts.[70]

Kommentar: Hier wird die Virtuosität zum wesentlichen Aspekt der Entwicklung der Instrumentalmusik als Entwicklung der Möglichkeiten der Musik überhaupt.

---

67 Ebd., S. 153.
68 Ebd., S. 195 f.
69 Ebd., S. 196.
70 Ebd.

6) Individualisierung heißt auch: «öffentliches Hervortreten» der Virtuosen, «Verallgemeinerung des Konzertwesens», «dadurch beförderte Kunstverbreitung». Bedürfnis eines «volksthümlichen Divertissements» (Pleyel).[71]

   Kommentar: Nägeli setzt – anders als Ästhetiker und Soziologen der Musik – keinen Hiatus zwischen innerer und äußerer Entwicklung der Musik, zwischen immanenter Differenzierung und sozialen Funktionen, sondern folgt analysierend den historischen Ausprägungen ihrer Wechselbeziehungen.[72]

7) «Verallgemeinerung» erzeugt Gefahr der «Vergemeinerung» in Gestalt einer «allgemeinern Annäherung zur Cantabilität durch kurzgefaßtes Thematisiren einfacher Tonweisen». «Siegreiche» Überwindung dieser Gefahr durch Beethoven, den «Kunstheld[en]».[73]

   Kommentar: Ein weiteres Mal greift die Virtuosität in die Entwicklung der Instrumentalmusik glücklich ein.

Nägeli legt seine Theorie der Virtuosität in zwei «Raten» vor: als Analyse des «Toccatenstyls» im fünften der oben aufgeführten Stadien und als Analyse der Musik Beethovens im siebten Stadium. Warum diese Unterteilung? Beiden Perioden, in denen Virtuosität in den Vordergrund tritt, geht jeweils eine Phase der Gefährdung des Instrumentalen voraus, aus deren Überwindung neue Kraft gewonnen wird. Die beiden Stadien der Entwicklung des Instrumentalen, in denen Virtuosität virulent wird, sind solche der Korrektur. Virtuosität fungiert innerhalb des historischen Panoramas der Instrumentalmusik, das Nägeli in den *Vorlesungen* entwirft, als Korrektiv gegen Abweichungen von den Grundsätzen einer instrumentalen, d.i. einer durch und durch funktionalen Musik. Sie hilft gegen die kantable «Rechts-Abweichung», die sich als generelle Geringschätzung von Indirektheit, Allgemeinheit und Komplexität äußert, und sie hilft gegen die vergemeinernde «Links-Abweichung», in der ein Allgemeines hypostasiert und gegen die Autonomie des Musikalischen ausgespielt wird:

– Der «Toccatenstyl» antwortet auf die Mozartsche Abweichung vom Spielprinzip der Instrumentalität. Er realisiert die «Klangfülle», die in Kompositionen der «Cantabilität» direkt und drastisch realisiert wird, auf indirekte Weise.

---

71 Ebd.

72 Das zeigt sich auch darin, dass Nägeli «Spielfülle» und «Klangfülle» als Wechselverhältnis behandelt und aus dieser Dialektik den historischen Übergang von C. Ph. E. Bach zu Haydn verständlich macht.

73 Ebd., S. 196.

– Beethoven, der «Kunstheld», antwortet auf die Erschöpfung eines sich in Konventionen verlierenden Passagenwesens,[74] eines Mangels in der Realisierung des Instrumentalen, der als technisches Korrelat des Abstiegs von «Verallgemeinerung» zu «Vergemeinerung» betrachtet werden kann. Wie das «Passagenwesen» eine musikalisch-immanente und eine soziale Seite hat, stellt Nägeli dann auch im Anschluss an die Schilderung des Auswegs, den Beethoven geschaffen hat, die Frage, wie es um die Sozialverträglichkeit bestellt sei.

Mit anderen Worten, Virtuosität hat in Nägelis *Vorlesungen* von 1826 nicht nur, wie alles hienieden, eine zeitliche Zuordnung, eine Datierung, ein Geburtsdatum, das sozusagen naturgegeben und ebenso kontingent ist wie die äußere Umgebung des Früher und Später. Nägeli weist den Aspekten der Virtuosität einen je bestimmten systematischen und historischen Ort zu innerhalb einer übergreifenden historischen Analyse der Musik, indem er das jeweilige Davor und Danach zum Teil des Phänomen selbst macht, zum essentiellen Teil seiner inneren Struktur.[75]

7. Virtuosität als Korrektiv. Teil I: «Toccatenstyl»

Der «Toccatenstyl» entsteht in «derjenigen Epoche der Geschichte, wo unsere Kunstwelt durch Individualisierung ihrer Leistungen und Wirkungen sich allmählig zu einer Virtuosenwelt gestaltete.»[76] Am «Toccatenstyl» entwickelt Nägeli schrittweise eine Theorie der Virtuosität. Er beginnt eine Reihe von insgesamt acht Thesen mit einem ganz äußerlichen Charakteristikum, der gesteigerten Geschwindigkeit (These 1[77]). Bedeutsam wird diese Äußerlichkeit dadurch, dass sie einen Widerstand überwindet (These 2), «die Hemmung jener oft besprochenen Cantabilität. Wo es so geschwind geht, da ist es nicht mehr Gesang».[78] Und also muss der Komponist auf künstliche Mittel setzen, um musikalischen Zusammenhang und Expressivität zu erzielen. Er kann sie nicht länger ausleihen bei der Natur. Das «gesteigerte Spiel»[79] wird, so der nächste Schritt der Argumentation, zur Hauptsache (These 3), d.h. Allegro-Sätze werden zum Ort, an dem die Virtuosität ihre Fortschritte in der Steigerung des Kunstcharakters der Musik erzielt. (Das

74 Ebd., S. 187.
75 Vgl. ebenso historisch Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie*, S. 11–13.
76 Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 170.
77 Ebd., S. 172.
78 Ebd., S. 173.
79 Ebd., S. 173.

hindert später Paganini nicht, fachkundige Zuhörer gerade mit seinem Adagio-Spiel zu bezaubern und begeistern.)

Was leisten diese ersten drei Thesen der Virtuositäts-Theorie? Sie überführen Facetten eines äußeren, rein quantitativen Höher-schneller-weiter in Bestimmungen einer qualitativen Virtuosität – qualitativ in dem Sinne, dass in ihr das Prinzip des Instrumentalen entwickelt wird. Von den Repräsentanten einer derart qualitativ bestimmten Virtuosität kann Nägeli in These (4) sagen, dass sie zur «symbolischen Erscheinung»[80] würden:

> Ich bin in allem Ernste der Meinung, daß ein Klaviervirtuose, der dieß [*sc.* Weisheit, Schönheit, Stärke] in sich vereinigend, noch dazu sinnvoll phantasiren kann, und zwar eben auch im Toccatenstyl, so sehr, ja vielleicht mehr, als irgend eine andere menschliche Individualerscheinung, die Steigerungs- und Vervollkommnungsfähigkeit menschlicher Kraft auf eine wunderbar wirkungsvolle Weise symbolisirt.[81]

Die Verkörperung der Perfektibilität, die Demonstration der menschlichen Fähigkeit, naturgegebene Grenzen zu überschreiten oder hinauszuschieben, darin besteht die Bedeutung musikalischer Virtuosität für die Menschen.

Funktioniert dieser überaus bedeutungsvolle, ins Höchste oder Tiefste der *conditio humana* ausgreifende Mechanismus des Instrumentalen auch in den Niederungen der sozialen Wirklichkeit? Darauf antwortet das folgende Thesenpaket.

Zum einen sei das Klavier auch «in den häuslichen Kreisen einheimisch» und tauglich, «besonders auch durch die vierhändige Musik zur häuslich-geselligen Kunstausübung» (These 5).[82] «Gesellig» bedeutet hier: gesellschaftskonstituierend. Und es handelt sich beim Spiel *à quatre mains* ausdrücklich um «Kunst-Ausübung». Ermöglicht wird so auch die Partizipation der Frauen (These 6), wodurch das «Kunstleben» eben erst einen «allgemein verbreiteten» Charakter bekommt.[83] Und aus solch vielfacher und vielfältiger Klavierpraxis entsteht ein «großes musikalisches Publikum», das wiederum Komponisten herausfordert, bedeutende Werke zu schaffen (These 7).

In der abschließenden These 8 wird die Klaviermusik, die aus der geschilderten Praxis der Virtuosität (welche, wie erinnerlich, für Nägeli ein notwendiger Teil der Entwicklung des Instrumentalen insgesamt im Zeichen der Individualisierung ist) erwächst, als Motor und Avantgarde im Gebiet der Komposition dargestellt. Ein Phänomen, das primär die Aufführung und wesentlich die Beziehung des Spielers zum Instrument betrifft, wird zum Impulsgeber für die Kompositionsgeschichte.[84]

---

80 Ebd.
81 Ebd., S. 173 f.
82 Ebd., S. 174.
83 Ebd., S. 175.
84 Ebd., S. 175.

8. Mozart-Kritik

Mit seiner Mozart-Kritik illustriert Nägeli in den *Vorlesungen* eine der Abweichungen, deren Korrektur zum Wesen der Virtuosität gehört. Gegenstand der Kritik ist nicht eigentlich die Musik Mozarts für sich genommen. Ihren Kern hat sie in einer pointierten Darstellung der Differenz Haydn-Mozart, die für Nägeli nicht bloß stilistischer Natur, sondern ein Unterschied ist, der das Wesen der Musik berührt. Zweitens gilt seine Mozart-Kritik nicht pauschal, sondern lediglich bestimmten Gattungen; die Solokonzerte sind ausdrücklich ausgenommen. Dieselben Merkmale des Tonsatzes, die in Sinfonien kritikwürdig erscheinen, sind ihm in Konzerten, weil Teil eines Rollenspiels, nicht nur unverdächtig und tolerabel, sondern geradezu Vorzüge.[85]

Mozart-Kritik ist so ungewöhnlich und selten nicht. Und sie trägt demjenigen, der sie äußert, stets Groll von Musikfreunden ein. August Halm hat Mozart in einem Aufsatz, der zur Zeit der grassierenden Mozart-Begeisterung zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschien, vorgehalten, seine «harmonischen Feinheiten und Kühnheiten» stünden «für sich»; «sie genüg[t]en sich an ihrer eigenen Schönheit».

> Technisch-nüchtern gesprochen: Mozarts harmonische Feinheiten gleichen einzelnen wohlgelungenen Experimenten, sie sind noch nicht durch die Spekulation in ein harmonisches Weltbild von Musik eingeordnet; sie bestrahlen ihre Umgebung, ohne doch organisch mit ihr zusammenzuwirken. [...] Die neuere Musik hat ganz andere Probleme, ihre Chromatik hat tektonische Aufgaben [...].[86]

Nägelis Einwände gegen Mozart weisen erstaunliche Parallelen zu Halms Argumentation auf. Auch er bemängelt eine unzureichende funktionale Einbindung von Details, ein allzu direktes und unterkomplexes Verhältnis von Harmonik und Form. Im Nachtrag zur Sechsten Vorlesung[87] wird der Vorwurf, Mozart sei «unter den ausgezeichneten Autoren der allerstylloseste»,[88] «technisch-nüchtern», wie Halm sagen würde, am Kopfsatz der Jupiter-Sinfonie durchgeführt. Nägeli benennt konstruktive Mängel, kritisiert den Hauptgedanken *sub specie* der Funktion, die ihm im Gefüge des Fortgangs einer in sich begründeten musikalischen Erzählung zukommt.

---

85 Ebd., S. 160f.

86 August Halm, «Experiment und Tat», in: ders., *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München: Müller, 1916, S. 210–214, hier: S. 212f.

87 Nägeli wollte die Nachträge im Druck deutlich gegen den eigentlichen Vortragstext abgesetzt wissen.

88 Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 163.

Der Ausgang aus der Grundtonart sei, so Nägelis Vorwurf, durch Trivialisierung in seiner konstruktiven Qualität gefährdet. Durch «bloßes Alterniren zwischen einem Dreyklang und einem Sextquartenakkord ebendesselben Grundtones»,[89] das Mozart überdies mehrfach und wortwörtlich wiederholt, werde die für das Verständnis des Ganzen wichtige Scharnierstelle in Wirkung und Funktion undeutlich. Im selben Sinne und stets mit Blick auf das Verhältnis von Harmonik und Form kritisiert Nägeli allzu ausgiebige Sequenzen,[90] allzu bequeme Modulationen («durch den Quinten- oder Quartezirkel», oder Passagen, in denen Mozart «formlos hin und her modulirt».[91] «Formlos» – d. h., dass die formfundierende Funktion der Harmonik zugunsten eines tonartlich-klanglichen Wechsels, der höchstens lokalen Reiz hat, geschwächt wird.

An einer Stelle seiner Mozart-Kritik, die der Darstellung der heilsamen, das Wesen der Musik restituierenden Korrektiv-Funktion der Virtuosität das Stichwort liefert, lässt Nägeli sich, wenigstens dem ersten Anschein nach, zu einer anderen Art von Gegenbild hinreißen. Nicht die komplexe Praxis der Virtuosität hält er hier der berühmten Jupiter-Sinfonie von Mozart entgegen. Vielmehr formuliert er das Ideal einer durch und durch funktionalen Musik als Ergebnis einer quasi-organischen Komposition. «Dergestalt ist jedes gute Instrumentalstück so ausgerundet, daß man nirgends einen Takt hinzu oder hinweg thun könnte, ohne die Proportion des Ganzen, das heißt hier, die Einheit zu zerstören.»[92]

Für einen Augenblick ist nicht die Praxis der Virtuosität das praktische Korrektiv der «Cantabilitäts»-Abweichung, sondern das ästhetische Prinzip der «Delicate Balance» (Peter Kivy)[93]. Doch der unmittelbar darauf folgende Satz zeigt, dass es Nägeli nicht um eine verschärfte Organismus-These zu tun ist, sondern um den Aspekt der Artifizialität, die nur auf die eigenen Mittel und nicht auf die Eigendynamik klanglicher Elemente vertraut: «Bey den Instrumental-Werken der beyden Bache, des Joseph Haydn, Clementi's, und auch manches neuern Componisten, würde es sich durchgehends so verhalten.»[94]

Nägeli benutzt Mozart, um das positive Prinzip der Instrumentalität in negativer Form, als Kantabilitäts-Kritik zu demonstrieren. Im Vergleich Mozart vs. Haydn u. a. zeigt er, worin die Artifizialität besteht, in der sich die Individualität auf dem Gebiet der Instrumentalmusik äußert. Seine Kritik

89 Ebd., S. 164.
90 Ebd., S. 165.
91 Ebd., S. 167.
92 Ebd.
93 Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical reflections on musical performance*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1995, S. 162 und *passim*.
94 Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, S. 167.

gilt weder dem gehaltenen Ton an sich noch der Kontrastbildung, vielmehr dem Mangel an wirklicher Konstruktivität, in den verfällt, wer dem «Contrastiren» und dem «Cantablen» zusammenhangsbildende Wirkung in der Instrumentalmusik zutraut oder zuschreibt.

9. Virtuosität als Korrektiv. Teil II: «Neuheit»

Die Abweichung vom Prinzip des Instrumentalen/Musikalischen, die vor Beethoven Raum gegriffen hat und – wie im Falle des «Toccatenstyls» – in die innere Bestimmung der anschließenden Periode hineinreicht, in der Virtuosität Prominenz erlangt, wird von Nägeli mit dem Stichwort «Vergemeinerung» belegt.

Von zwey Seiten ward die «reine» Musik, die selbstständige Instrumentalkunst, seit ihrem Emporschwung durch die Bache, von ihrer Höhe heruntergezogen, einerseits durch die Mozart'sche Contrastirung der Cantabilität mit dem freyen Tonspiel, anderseits durch den tieferschwebenden Pleyel'schen Divertissementsstyl.[95]

Die Pleyel'sche Abweichung betrifft in eins die soziale wie die immanente Dimension des Musikalischen. Folglich ist auch die virtuose Korrektur durch Beethoven unter beiden Aspekten zu betrachten. Exzessive «Neuheit» befreit von der «Vergemeinerung», indem sie erstens die musikalische Kommunikation aus der ideologischen Sackgasse des Sich-Wiedererkennens, des Sich-Wohlfühlens in Stereotypen führt und zweitens der musikalischen Erfindung das autonome Potential zurückgibt, das sie als Arrangement von *patterns* eingebüßt hat. Dank Beethoven gibt es wieder etwas zu verstehen in der Musik, während zuvor die kuschlige Vertrautheit mit musiksprachlichen Konventionen Basis einer zweifelhaften Form von «Kunstgenuss» war. Dank Beethoven entwickelt sich die musikalische Komposition fort.

Dieser doppelten, immanenten wie sozialen Befreiungstat wegen ist Beethoven in Nägelis historischer Darstellung «der große Kunstheld», gar «ein künstlerischer Schlachtheld».[96] Sein Wirken verschlägt dem Historiker fast die Sprache: «kaum ein Dichter fände sie».[97] Nägeli findet sie dann doch.

Original von Haus aus, erfinderisch bis zur Neuerungssucht, kühn bis zur Hartnäckigkeit, frey bis zur Ausschweifung, stellte er, so wie zunächst sich selber, der ganzen Künstlerwelt

95 Ebd., S. 187.
96 Ebd., S. 188.
97 Ebd., S. 187.

ihre Hauptaufgabe. Diese Hauptaufgabe war: Neuheit. Zwar nicht auf einmal eine neue Welt, aber eine immerfort wieder erneuerte müssen wir haben [...].[98]

«Neuheit» ist die doppelte Antwort des Virtuosen Beethoven auf die doppelte Abweichung des «Pleyel'schen Divertissementsstyl[s]». Gesteigerte Individualisierung hilft gegen die Diktatur der Konventionen. Virtuosität ist das Feld, auf dem die befreiende Aktion stattfindet. Im Ergebnis «weht» in Beethovens Musik nicht eine Menschenstimme, sondern eine Geisterstimme.»[99] Das E.T.A. Hoffmann-Zitat gibt dem Hörer/Leser der *Vorlesungen* Anlass, sich des gesamten Argumentationsgangs zu erinnern, den Hoffmann auf den ersten Seiten seiner berühmten Rezension der Fünften Sinfonie entfaltet und der Beethovens Sonderrolle aufs engste mit den Errungenschaften verzahnt, die durch ältere Komponisten auf dem Gebiet der Sinfonie durch Haydn und Mozart erreicht wurden.

Auch Nägeli sieht Beethovens Originalität zugleich in einer historischen Kontinuität. Beethoven ist die Antwort der Musikgeschichte auf die Hemmungen bei Pleyel und Mozart und zugleich «der Kunstheld des neuen Jahrhunderts im Geist der Bache, aber mit seither erweiterten Kunstmitteln».[100] Er ist Glied der Sukzession der sich ablösenden Stadien im konfliktgeladenen Wechselspiel von Klang und Spiel und zugleich *Summa* der bisherigen Entwicklung.

Immanent, kompositionstechnisch zeigt sich die Steigerung darin, dass «unter seiner Hand der Toccatenstyl eine auffällig veränderte Gestalt» gewinnt[101] und eine beachtliche Steigerung und Erweiterung erfährt. «Das Laufwesen trat zurück; dagegen trat das Sprungwesen mehr hervor. [...] Als kühner Springer wirft er die Töne aller Oktaven, des ganzen melodischen Tonreichs bunt, aber sinnvoll, durcheinander.»[102] Deutlicher als auf der ersten Stufe des «Toccatenstyls» wird durch Beethoven das Kantabilitäts-Prinzip einer praktisch kompositorischen Kritik unterzogen.

Sollte das Klavier dereinst «gewissermaßen singend gemacht werden. Hier gerade das Gegentheil! Nicht ein Herausziehen, sondern ein Herausstoßen [...] erheischt der Beethovensche Styl [...]; die Töne müssen, so zu sagen, herausspritzen, wie aus einem frischen Springbrunnen.»[103]

Die technischen Unterschiede gegenüber der früheren Ausprägung des «Toccatenstyls» betreffen erstens die Figurationstypen, d.h. die Gestaltung des Tonraums und der musikalischen Eigenzeit; zweitens die artikula-

98 Ebd.
99 Ebd., S. 188.
100 Ebd., S. 196.
101 Ebd., S. 188.
102 Ebd.
103 Ebd., S. 189.

torische Gestaltung des einzelnen Tons, der über sein natürliches Verklingen hinaus verkürzt wird. Entsprechend setzt Beethoven selten nur in seinen Kompositionen «Spiel gegen Cantabilität, sondern meistens Spiel gegen Spiel»,[104] dergestalt das Prinzip des Contrastirens, das in unberufenen Händen und mit falscher Zielsetzung das Musikalische gefährden kann, zu höherer, funktionaler Wirkung befreiend.

Freilich birgt die durch Beethoven bewirkte Korrektur der «Vergemeinerung» durch «Neuheit» in sozialer Hinsicht auch Gefahren. «Vergemeinerung» hemmt die Entwicklung der Musik in kompositionstechnischer wie letztlich auch in sozialer Hinsicht, insofern der auf einfache Bedienung und leichte Verständlichkeit spekulierende Einsatz von *patterns* ein tiefergehendes Interesse an Musik verhindert und weitergehende Beschäftigung mit Musik ausschließt.[105] Individualisierung und Neuheit andererseits sind zwangsläufig mit einem Professionalisierungsschub verbunden. Seit Erfindung der Notenschrift ist der Unterschied zwischen denen, die Noten lesen können, und denen, die es nicht können, ein ständiger Begleiter der europäischen Musikgeschichte. Der Abstand hat unterschiedliche Ausprägungen und Schärfegrade angenommen. Doch ist nicht zu bestreiten, dass Beethovens Werk eine Schwelle markiert. Kammermusik, Klaviermusik, Lieder von Haydn und Mozart funktionieren in der hausmusikalischen Sphäre ebenso wie auf dem Podium. Für Beethoven und für seine Nachfolger gilt das nicht im selben Maße. Nägeli hofft auf den Bildungseifer seiner Adressaten, auf dass die Schere zwischen «Vergemeinerung» und «Neuheit» nicht allzu weit aufgehe.

10. Abweichung als Normalfall, Autonomie als Intervention

Das Prinzip der Indirektheit und Diskontinuität, das Nägeli in der Kultur der Pause und des verklingenden Tons bei Emanuel Bach erkannte, sieht er bei Beethoven gesteigert sowohl in der Verfügung über den gesamten Tonraum als auch in der Intensität, mit der dieser Virtuose den Einzelton durchdringt und bearbeitet. Das Bach'sche Prinzip kommt bei Beethoven erst ganz zu sich. Die beiden «Hälften» der Virtuosität – «Toccatenstyl» der ersten Stufe und die geschärfte Variante unter der Flagge der Neuheit – schießen *sub specie* der Entwicklung der Instrumentalmusik im engeren Sinne teleologisch

104 Ebd., S. 191.
105 Ebd., S. 187.

zusammen: Bei Beethoven wird ausgearbeitet, wozu Emanuel Bach den Grund legt. Die Entfaltung des Bach'schen Prinzips wird von Nägeli jedoch nicht nach dem Vorbild pflanzlichen Wachstums gedacht, kontinuierlich und organisch, sondern als «Kampf zweier Linien» (Mao Tse-tung), in der Form einer immer neuen Auseinandersetzung mit Abweichungen, die sowohl die soziale Funktion als auch die immanente Kultur der Musik betreffen. Autonome Instrumentalmusik ist, mit anderen Worten, nicht «da» oder ein für allemal gesichert. Sie verlangt vielmehr eine ständige Auseinandersetzung mit Kräften, die weg-gravitieren von den Bestimmungen der musikalischen Kunst. Ja, der Autonomie-Standpunkt, den Nägeli vorzüglich in virtuosen Interventionen ausmacht, besteht in Korrekturen. Virtuosität ist Korrektiv in sozialer wie technischer Hinsicht, und Korrektur ist der Haupt-Modus, die Existenzform musikalischer Autonomie. Auf diese Weise rückt instrumentale Virtuosität bei Nägeli ins Zentrum einer Theorie der Musik.

Abstract

Writers on music have accompanied the history of instrumental virtuosity mostly by criticising virtuosos as suspicious prestidigitators and virtuosic performances as mere shows which exercise a depraving impact on audiences, musical taste, and composition. Hans Georg Nägeli belongs to a very small number of authors (including Donald Francis Tovey, Joseph Kerman, and above all French philosopher Vladimir Jankélévitch) who confront the phenomenon without condemning it. Nägeli has dealt with the topic twice. In an article, published 1811, he scrutinises the phenomenon and demonstrates that there is a qualitative virtuosity, which makes it an integral part of music. By displaying the instrument as *organe-obstacle*, to use Jankélévitch's term, virtuosity offers valuable insight into music. In his *Vorlesungen über Musik* (1826) Nägeli discusses virtuosity in a broader context. He aims at a theory of music, including vocal music, and focuses on instrumental music to discover the specific mechanisms which make music work. Virtuosity in Nägeli's view is sort of a corrective, to defend music from misreadings, misunderstandings and misuse. Nägeli names two prominent impasses, from which instrumental music was freed by virtuosic intervention. First the *Toccatenstyl* rescued music from restrictions which were the result of *Cantabilität*, i.e. the idea of direct continuity as a basis of instrumental music. Secondly, when the essence of music was endangered by petrified and formularised ways of composing (*Vergemeinerung*) Beethoven rescued music with his concept of *Neuheit* and by radical virtuosic procedures offering the virtuoso the full potential of the tonal space and a new intensified treatment of the single note.

Bibliographie

Bach Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Winter, 1753, Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986.

Dahlhaus Carl, «Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte», in: ders., *Gesammelte Schriften 1. Allgemeine Theorie der Musik I*, Laaber: Laaber 2000, S. 549–564.

Eggebrecht Hans Heinrich, «Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang», in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1977, S. 69–111.

Fichte Johann Gottfried, *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre* (1796), in: ders., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Fritz Medicus, 6 Bde., Darmstadt: Lambert Schneider, 2013 (1. Aufl. 1911), Bd. 2.

Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

Gadamer Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, in: ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Hermeneutik I*, Tübingen: Mohr, 1985.

Gethmann-Siefert Annemarie, *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen und Jena: Palm & Enke 1994 (= Jenaer Philosophische Vorträge und Studien, 7).

Halm August, «Experiment und Tat», in: ders., *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München: Müller, 1916, S. 210–214.

—, «Eine vergessene Form», in: ders., *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München: Müller, 1916, S. 222–236.

Handschin Jacques, *Musikgeschichte im Überblick* (1948), Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1981.

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, «Deux trios pour pianoforte, violon et violoncelle [...] par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70.», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 15/9 (3. März 1813), in: ders., *Schriften zur Musik*, S. 118–144.

—, «Fantasiestücke in Callots Manier», in: ders., *Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Insel, 1967.

—, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München: Winkler, 1977.

Jankélévitch Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Bd. 3: *La volonté de vouloir*, Paris: Seuil, 1980.

—, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris: Plon, 1979 (= De la musique au silence, 5).

—, *La mort*, Paris: Flammarion 1977.

—, *La rhapsodie. Verve et improvisation musicale*, Paris: Flammarion, 1955.

Kabisch Thomas, «Form, Programm, Funktion, Klang. Grundzüge der musikalischen Poetik Franz Liszts», in: *Bericht über die Liszt-Tagung Oberschützen 2011*, hrsg. von Klaus Aringer, Druck i. V.

—, «Durch Bearbeitung zum Werk, durch Abweichung zur Identität. Musik als Werk und als soziale Praxis in Liszts Konzept der Bearbeitung», in: *Bericht über die Liszt-Tagung Oberschützen 2011*, hrsg. von Klaus Aringer, Druck i. V.

—, «Das Instrumentalkonzert als funktionale Form. Zur Dialektik des Solo-Konzerts bei Schumann und Liszt», in: *Schumann interpretieren*, hrsg. von Jean-Jacques Dünki, Sinzig: studio-punkt, 2014, S. 201–254.

—, «Kritik des vokalen Subjekts. Bernhard Moliques Beitrag zur Gattung des Violinkonzerts», in: *Musik in Baden-Württemberg Jahrbuch 2012*, Bd. 19, München: Strube, 2012.

Kerman Joseph, *Concerto conversations*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999 (= The Charles Eliot Norton Lectures 1997/1998).

Kivy Peter, *Authenticities. Philosophical reflections on musical performance*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1995.

La Laurencie Lionel de, *L'école française de violon, de Lully à Viotti*, 3 Bde., Paris: Delagrave, 1922–1924.

Liszt Franz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, 6 Bde., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880–1883.

Mizler Lorenz Christoph, *Musikalische Bibliothek IV*, Leipzig 1738.

Nägeli Hans Georg, «Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft bey Eröfnung ihrer Sitzung in Schafhausen [*sic*] den 21. August 1811», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13 (1811), S. 655–664, 665–673, 685–692.

—, «Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 11/49 (1809), Sp. 769–776, 785–793, 801–810, 817–845.

—, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1826, Reprint Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Pleines Jürgen-Eckardt, «Das teleologische Argument in der praktischen Philosophie. Handlungs- und Glückseligkeitstheorie bei Kant und Aristoteles», in: *Zum teleologischen Argument in der Philosophie*, hrsg. von ders., Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991, S. 172–215.

Reimer Erich, Art. «Virtuose» (1972), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972–, Bd. 6.

Roner Miriam, *Zwischen «Volksthümlichkeit» und «Idealität». Hans Georg Nägelis Theorie der Musik als autonomer Kunst und gesellschaftlicher Praxis*, Phil. Diss., Bern 2016.

Schaeffner André, «Instruments de musique et musique des instruments», in: ders., *Variations sur la musique*, Paris: Fayard, 1998, S. 100–123.

Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: Degen, 1806.

Schumann Robert, *Gesammelte Schriften*, Leipzig: Wigand's, 1854, Reprint Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

Sulzer Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde., Leipzig: Weidmann, 1792–1794 (1. Aufl. 1774), Reprint Hildesheim-Vaduz: Olms-Gantner, 1994.

Tovey Donald Francis, *Essays in musical analysis*. Bd. 3: *Concertos*, London: Oxford University Press, 1936.

—, «Observations on Chopin's Études» (1900), in: ders., *Essays in musical analysis*. Bd. 4: *Chamber music*, London: Oxford University Press, 1944, S. 155–163.

Triest Johann Carl Friedrich, «Ueber reisende Virtuosen», in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4 (1801).

Wagner Richard, *Der Virtuos und der Künstler*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912–1914, Bd. 1 (1912), S. 170.

Zimmermann Michael, «Die halbe Ohnmacht der Ästhetik. Zur Abhandlung ‹L'Alceste d'Euripide, celles de Quinault et de Calzabigi› von Hector Berlioz», in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedrich Krummacher, Laaber: Laaber 1991, S. 239–254.

—, «Wie rein ist die Tonkunst? Etappen des Weges zur Ästhetisierung der Musik»: in: *Neue Zürcher Zeitung*, Wochenendbeilage Literatur und Kunst, 11./12. November 1989, S. 66.