

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 20 (1996)

Artikel: Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Autor: Reimer, Erich

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869065>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER BEGRIFF DES WAHREN VIRTUOSEN IN DER MUSIKÄSTHETIK DES SPÄTEN 18. UND FRÜHEN 19. JAHRHUNDERTS

von ERICH REIMER

Der heutige Begriff des Virtuosen hat sich im 19. Jahrhundert herausgebildet. Inbegriff dieses Musikertyps ist der reisende Instrumentalvirtuose, der zwischen 1830 und 1850 eine zentrale Erscheinung der europäischen Musikkultur war. Repräsentanten dieses Typs sind Paganini und Liszt, aber auch Friedrich Kalkbrenner (1785–1849) und Sigismund Thalberg (1812–1871). Schon die Nennung dieser Namen zeigt die für den Virtuosenbegriff charakteristische Ambivalenz: Je nach Kontext treten positiv oder negativ wertende Aspekte hervor. Macht man sich diesen historischen Hintergrund bewußt, so wird deutlich, daß der Begriff des Virtuosen nicht unreflektiert auf frühere musikgeschichtliche Epochen übertragen werden kann, vielmehr zunächst zu fragen ist, inwiefern eine Übertragung sinnvoll ist. Dies erscheint um so notwendiger, als der Begriff des wahren Virtuosen im deutschen Musikschrifttum des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erörtert und vom umgangssprachlichen Virtuosenbegriff abgegrenzt worden ist. Bevor auf diese Erörterungen eingegangen wird, ist zur historischen Orientierung die Vorgeschichte des Virtuosenbegriffs in drei Punkten zu skizzieren:¹

1. Das Substantiv *virtuoso* bezeichnet im italienischen Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts einen an *virtù* Reichen, wobei sich *virtù* (Tüchtigkeit, Tugend) auf intellektuelle, künstlerische, physische oder ethische Fähigkeiten beziehen kann. Das Wort wird dementsprechend auch mit Bezug auf hervorragende Musiker, Komponisten und Musikgelehrte verwendet.

2. Hieran anschließend wird das Lehnwort *Virtuos/Virtuose* im deutschen Musikschrifttum des frühen 18. Jahrhunderts mit Bezug auf Musiker verwendet, die durch theoretische Kenntnisse, durch kompositorisches Können oder durch praktische Fähigkeiten hervorragen.

3. Nach 1730 zeichnet sich im deutschen Musikschrifttum eine Bedeutungsverengung ab: Als Virtuosen werden zunehmend nur noch ausführende Musiker bezeichnet, und zwar Solospieler und Solosänger. Voraussetzung für diese Bedeutungsverengung ist offensichtlich die Tatsache, daß die

¹ Vgl. die Nachweise in meinem Artikel „Virtuose“ (1972), in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972ff.

Bezeichnung Virtuose häufig im Bereich der Hofmusik verwendet wurde. So heißt es in Zedlers *Universal-Lexicon* (1739), da es üblich sei, „die auf Hochzeiten und in den Dorff- und Bier-Schencken aufwartenden Stadt-Pfeiffer, und Bierfiedler“ als „Musicanten“ zu bezeichnen, ließen „die in Königlichen und Fürstlichen Capellen befindliche[n] Virtuosen sich nicht gerne unter die Classe der Musicanten rechnen; sondern [wollten] vielmehr lieber Musick-Verständige, Musici, Virtuosen etc. heissen.“²

Der auf Solospieler, gelegentlich auch auf Solosänger bezogene Begriff des Virtuosen liegt den deutschen Texten zugrunde, die im folgenden unter der Fragestellung besprochen werden, in welcher Weise die verschiedenen Autoren den Begriff des wahren Virtuosen reflektieren. Gemeinsame Grundlage dieser Reflexionen ist die Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts.

Der Begriff des wahren Virtuosen in Sulzers Theorie der schönen Künste (1774)

Ausgangspunkt für den theoretisch reflektierten Virtuosenbegriff des späten 18. Jahrhunderts ist der von Johann Abraham Peter Schulz verfaßte Artikel „Vortrag“ in Sulzers *Theorie der schönen Künste* (1774).³ Die in diesem Artikel gebotene Vortragslehre hat „die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzwek“. Sie berücksichtigt dementsprechend ausschließlich den Vortrag einer Solostimme („Hauptstimme“). Und anders als Quantz (1752), Carl Philipp Emanuel Bach (1753) und Leopold Mozart (1756), die sich in den Vortragskapiteln ihrer Lehrwerke auf bestimmte Instrumente beziehen, behandelt Schulz nur „das Wichtigste, was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist“ und auf alle „Instrumente und die Singestimme angewendet werden“ kann.⁴ Seine Vortragslehre umfaßt drei Hauptpunkte: Deutlichkeit, Ausdruck und Schönheit. Während er unter dem Stichwort „Deutlichkeit“ die technischen Anforderungen behandelt, die beim „Vortrag einer Hauptstimme“ zu beachten sind,⁵ und im dritten Teil auf Tonschönheit, „Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages“ sowie auf Verzierungen eingeht,⁶ stellt er in den Mittelpunkt seiner Darstellung den „Ausdruck.“ So betont er, die unter dem Stichwort „Deutlichkeit“ abgehandelte Vortragsart sei „gleichsam nur der Körper des guten

² Art. „Musicanten“, in: Johann Heinrich Zedler, *Universal-Lexicon* XXII, Leipzig u. Halle 1739, 1386f.

³ Johann Abraham Peter Schulz, Art. „Vortrag“, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* IV, Leipzig [1774] 1794, 700ff.

⁴ Schulz, 700a.

⁵ Schulz, 706a.

⁶ Schulz, 712a.

Vortrags, dem noch die Seele [fehle], wenn der Ausdruck nicht [hinzukomme],“ denn erst der Ausdruck gebe dem Vortrag „das wahre Leben“, und so lange er fehle, bleibe „der Zuhörer von Geschmack und Empfindung kalt und ungerührt.“ Dementsprechend ist für Schulz der ausdrucksvolle Vortrag das entscheidende Kriterium für die Bewertung des Virtuosen. Er stellt fest: „Auch ist es der Ausdruck allein, der bey dem Vortrag des nämlichen Stücks den Meister von seinem Schüler, den großen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.“⁷

Voraussetzung für den ausdrucksvollen Vortrag ist nach Schulz, daß der Sänger oder Spieler zum ausführenden Organ des kompositorischen Subjekts wird: „Jedes gute Tonstück hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruck [...] diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele.“⁸ In Anlehnung an Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart fordert Schulz dementsprechend, der Ausführende müsse sich in den Affekt des vorzutragenden Stücks versetzen: „Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruck giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stücks setzen.“⁹ Im weiteren geht Schulz auf die Mittel ein, die der Spieler oder Sänger für den ausdrucksvollen Vortrag einzusetzen hat: „Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdrucks dient, eilen oder schleppen.“¹⁰ Unter den Vortragsmitteln nimmt nach Schulz die Modifikation der Dynamik eine hervorragende Stellung ein: „Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdrucks beruht auf den schicklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stücks. Oft verlangt der Ausdruck schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschickter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen gehaltenen Ton, blos durch das allmähliche Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt [...] Diese Austheilung des Lichts und

⁷ Schulz, 706b.

⁸ Ebda.

⁹ Schulz, 710b; vgl. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* I, Berlin 1753, 108: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will“; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 253: „[...] man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist“.

¹⁰ Ebda.

Schattens im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruck des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben.“¹¹ Wesentliches Merkmal des Virtuosen ist dementsprechend die Fähigkeit zum selbständigen Vortrag. Deshalb ist nach Schulz zu unterscheiden zwischen „solchen, die bloß einige auswendig gelernte Stücke, die ihnen von guten Meistern gelehrt worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben, und [...] solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind, alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte erfordert, deutlich, ausdrucksvoll und schön vorzutragen.“ Nur letztere sind wahre Virtuosen: „Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schule gelaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer eingebildeten Virtú zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen.“¹²

Mit dem Begriff des wahren Virtuosen knüpft Schulz offensichtlich an Leopold Mozart an, bei dem dieser Begriff im Zusammenhang mit einer für den ausdrucksvollen Vortrag wichtigen Spielweise vorkommt: dem gebundenen Tempo rubato. In einem Passus, der sich an den begleitenden Cembalisten richtet, heißt es bei Mozart: „Viele [...] wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben [...] Wenn man manche italiänische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaase fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Tacte fahren lassen [...] Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist accompagniret; dann muß man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen.“ In einer Anmerkung wird erläuternd hinzugefügt: „Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurtheilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein Tempo rubato verderben.“¹³

Der Virtuosenbegriff bei Schubart (1784), Heusinger (1797) und Triest (1801)

Der bei Schulz mit der Lehre vom guten Vortrag verbundene Begriff des wahren Virtuosen wird im späten 18. Jahrhundert von anderen Autoren aufgegriffen. Doch tritt als neuer Aspekt hinzu, daß mit dem Virtuosenbegriff der Geniebegriff verbunden wird. Begründet ist diese Verbindung

¹¹ Schulz, 709f.

¹² Schulz, 714b.

¹³ Mozart, 262f.

darin, daß „Schöpferkraft“ als Voraussetzung für den ausdrucksvollen Vortrag angesehen wird. Was bei Schulz damit umschrieben wird, daß der technisch korrekte Vortrag gleichsam nur der Körper sei, der durch die ausdrucksvolle Vortragsweise die Seele erhalte, findet z. B. in Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784) seine Entsprechung in der Forderung, die „mechanische Fertigkeit“ müsse beim Solospiel mit „Schöpferkraft“ verbunden sein. Schubart schreibt unter der Überschrift *Vom Solospielen*, dies könne „eigentlich nur der wahre Virtuos, oder das musikalische Genie leisten.“ Seine Begründung hierfür lautet: „Der Solospieler muß entweder seine eignen oder fremde Phantasien vortragen. In beyden Fällen muß Genie sein Eigenthum seyn. Will ich eine Sonate von *Bach* [d. h. Carl Philipp Emanuel Bach] vortragen, so muß ich mich so ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Ichheit wegschwindet, und Bachisches Idiom wird. Alle mechanischen Fertigkeiten [...] weggerechnet; so wage sich nur 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.“¹⁴

Ebenfalls in Anlehnung an Schulz vergleicht J[ohann] H[einrich] G[eorg] Heusinger in seinem *Handbuch der Aesthetik* (1797) das Verhältnis zwischen Instrumentaltechnik und Ausdruck mit dem Verhältnis zwischen Körper und Seele, um anschließend den Akt der Beseelung mit dem Begriff des Genies zu verbinden: „Der ächte Virtuose wird nicht auf den Abweg gerathen, seine Virtuosität in die Behandlung des Instrumentes zu setzen [...] Daß ein Instrument vortrefflich gespielt werde, das muß dem Zuhörer gar nicht einfallen zu bemerken, das gehört nur zum Körper bei der Musik. Die Hauptsache ist der Geist, die Rührung, die mit den Tönen in den Zuhörer übergeht, und welche so stark ist, daß alles andere dabei vergessen wird.“¹⁵ Ganz ähnlich betont er im weiteren: „An und für sich hat die Geschicklichkeit, ein Instrument gut zu spielen, gar kein Verdienst [...]. Nur das, daß nach errungener Fertigkeit von dem Kunstgenie Seele in dieses todte Machwerk gebracht werden kann, und daß ohne diese mechanischen Fertigkeiten keine musikalische Kunst existiren würde, das wirft auf jene selbst eine Würde, die aber alsbald verschwindet, wenn beides getrennt wird.“¹⁶ Neben dem Geniebegriff greift Heusinger die Forderung auf, der Virtuose müsse sich als ausführendes Organ des Komponisten verstehen: „Es liegt dem albernem Spiele der meisten seynwollenden Virtuosen Unwissenheit über das, was sie seyn können, und Arroganz zu

¹⁴ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784), Wien 1806, 295.

¹⁵ J[ohann] H[einrich] G[eorg] Heusinger, *Handbuch der Aesthetik* I, Gotha 1797, 177f.

¹⁶ Heusinger, 180.

Grunde. Sie wollen nicht bedenken, daß sie sich zu dem Compositeur durchaus verhalten, wie der Declamator zu dem Dichter. [...] die Sache des Virtuosen ist es, daß er in seinem Vortrage das Werk des ersteren nicht verunstalte, daß er es gerade so gebe, wie es ist.“¹⁷

Ein anderer Ausgangspunkt für die Erörterung des Virtuosenbegriffs liegt in der Abhandlung *Ueber reisende Virtuosen* (1801) von Johann Karl Friedrich Triest vor, denn Triest verwendet das Wort *Virtuos* zunächst im „vulgären“, d. h. umgangssprachlichen Sinn,¹⁸ um sich kritisch mit den reisenden Virtuosen seiner Zeit auseinanderzusetzen, und stellt anschließend die Frage „was ist ein *Virtuos*? – was soll er eigentlich seyn?“¹⁹ Seine Reflexionen entsprechen insofern dem von Schubart und Heusinger vertretenen Virtuosenbegriff, als auch für ihn der *Virtuose* erst durch „Genie“ zum Künstler wird. In Abwandlung der bei Schulz vorliegenden Benennung der Vortragsarten heißt es bei ihm, der ausübende Künstler müsse „Fertigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden,“ doch berechtigten ihn diese Qualitäten „noch nicht zum Namen eines Virtuosen,“ denn der „blos richtige Vortrag“ erhebe ihn noch nicht über den Handwerker; erst mit dem „schönen Vortrage“ trete der ausübende Musiker „in den Rang des Künstlers,“ denn hier komme es „auf eigne Beurtheilung, Anordnung und Erfindung, auf Kultur des Gefühlsvermögens, kurz, auf freye innere Thätigkeit und Genie an.“²⁰ Triest erhebt darüber hinaus die Forderung, der Vortrag des Virtuosen müsse als originell erscheinen: „Zu allen diesen Anforderungen berechtigt der Künstler, sobald er als *Virtuos* auftritt; denn es liegt auch in dem Begriff desselben, dass seine Produktionen nicht nur an sich ungewöhnlich und excellirend seyn, sondern auch als selbst erdacht, als originell erscheinen sollen, wenn er auch in der That nur fremde Arbeiten dazu gebraucht.“²¹

Die mit dem Begriff des wahren Virtuosen in der Ausdrucksästhetik des späten 18. Jahrhunderts verbundenen Grundgedanken finden durch Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818) Verbreitung über das Musikschrifttum hinaus. In einem Abschnitt, der sich auf die Reproduktion vollständig ausgearbeiteter Kompositionen bezieht, heißt es, der ausübende Künstler müsse zwar ganz ausführendes Organ des Komponisten sein, sich aber durch „seelenvolle Belebung“ des Werkes über den Handwerker erheben. Und in diesem Zusammenhang spricht Hegel von einer „Virtuosität [der] Beseelung,“ einer Fähigkeit, für die „Genialität“ Voraussetzung sei. Der Passus lautet: „Der ausübende Künstler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzutun, sondern er darf es sogar nicht [...]. Er muß sich ganz

¹⁷ Heusinger, 188.

¹⁸ Johann Karl Friedrich Triest, „Ueber reisende Virtuosen“, *AmZ* 4 (1801/02) 735ff.

¹⁹ Triest, 758.

²⁰ Triest, 759.

²¹ Ebda.

dem Charakter des Werks unterwerfen und nur ein gehorchendes Organ sein wollen. In diesem Gehorsam jedoch muß er auf der anderen Seite [...] nicht zum bloßen Handwerker heruntersinken [...]. Soll [...] noch von Kunst die Rede sein, so hat der Künstler die Pflicht, statt den Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, [...] das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Die *Virtuosität* solcher Beseelung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen [...], so wie in geistiger Rücksicht die *Genialität* nur darin bestehen kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und ins Leben treten zu lassen.“²²

Kritik der gegenwärtigen Virtuosen bei Heusinger (1797) und Triest (1801)

Dem Ideal des wahren Virtuosen werden häufig die gegenwärtigen Virtuosen polemisch gegenübergestellt. Zentraler Topos für die Polemik ist das in verschiedenen Varianten auftretende Begriffspaar „Staunen und Verwunderung.“ Der immer wieder erhobene Vorwurf lautet: Während der wahre Virtuose durch seinen ausdrucksvollen Vortrag die Zuhörer rührt, zielen die gegenwärtigen Virtuosen nur darauf ab, durch Technik Staunen und Verwunderung zu erregen. Für ihre wirkungsästhetisch orientierte Kritik greifen die Autoren auf einen Topos zurück, der schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also noch zur Zeit der Affektenlehre, auftaucht, und zwar in Mizlers *Musicalischer Bibliothek* (1738). Bei einem Vergleich zwischen den „Virtuosen der alten Griechen“ und den zeitgenössischen Virtuosen glaubt Mizler feststellen zu können, hinsichtlich „Vollstimmigkeit“, „Geschwindigkeit“, „beständigen Veränderungen“ und „Nachdruck“ seien wohl die gegenwärtigen Virtuosen den Alten überlegen, doch die Kunst, „nach den Leidenschaften die Töne mit einander zu verbinden“, hätten die Alten wohl besser beherrscht. Mizler schreibt: „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.“²³

Im Rückgriff auf diesen Topos heißt es bei Heusinger: „Zu [der] großen und erwünschten Wirkung der Musik könnten nun die Virtuosen, wenn sie [...] den Ruhm Künstler zu seyn, höher schätzten, als den Ruhm ihr Instrument hören zu lassen, sehr viel beitragen. Dadurch nemlich, daß sie ihre Stärke in der Kunst nicht nach dem Grade des Erstaunens abmessen, welches ihre Fertigkeit und Geschicklichkeit auf dem Instrumente den Zuhörern abfordert, sondern nach dem Eindrucke schätzten, welchen ihr

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, Frankfurt/M. 1970 (Werke, hrsg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. XV), 219f.

²³ Lorenz Mizler, *Musicalische Bibliothek* I/4, Leipzig 1738, 20.

Spiel auf das Gemüth ihrer Zuhörer macht.“ Heusinger fügt den Leitsatz an: „Nicht Staunen und Verwunderung der Zuhörer über besiegte Schwierigkeiten ist der Tribut, welcher dem Künstler gebührt, sondern der Beifall, der aus einem gerührten Herzen kömmt.“²⁴ In Entsprechung zu diesen Ausführungen betont Triest, vollendet sei der Virtuos nur dann, wenn er sicher sei, „seine Kunstzwecke, d. h. die Wirkung derselben auf den Geist der [...] Zuhörer, nie zu verfehlen;“ deshalb müsse er „nicht nur den Charakter seiner vorzutragenden Stücke [...] zu würdigen wissen, sondern auch den Eindruck nie unbeachtet lassen, den sie auf den Verstand und das Gemüth der gebildeten Zuhörer hervorbringen können und sollen.“ Triest unterstreicht dies, indem er hinzufügt: „Hierzu [...] reicht aber keineswegs eine musikalische Seiltänzerkraft hin; sondern er bedarf nun auch einer [...] feineren innern Bildung, als man gemeinhin bey unsern Virtuosen antrifft. – Diese haben mehrentsils nur Einen Kunstzweck [...] vor Augen, nämlich: Bewunderung und Erstaunen zu erregen.“²⁵

Repräsentanten des wahren Virtuosen nach Junker (1791)

Könnte man aufgrund der behandelten Texte den Eindruck gewinnen, der Begriff des wahren Virtuosen sei im späten 18. Jahrhundert ein unerreichbares Ideal gewesen, so zeigen andere Texte, daß der „Ehrentitel“ des Virtuosen zeitgenössischen Musikern durchaus zugesprochen wurde, so etwa dem Cellisten Bernhard Romberg (1767–1841), dem Begründer der deutschen Cellisten-Schule, oder dem jungen Beethoven. Ganz im Sinne der ausdrucksästhetischen Kriterien betont Carl Ludwig Junker in seinem Bericht über Mitglieder der Bonner Hofkapelle (1791), daß sich die Größe eines Virtuosen im ausdrucksvollen Vortrag erweise. In dem Bericht heißt es: „Hr. Romberg der jüngere verbindet in seinem Violonzellspiel eine ausserordentliche Geschwindigkeit mit einem reizvollen Vortrag; dieser Vortrag ist dabei deutlicher und bestimmter, als man ihn bey den meisten Violonzellisten zu hören gewohnt ist. [...] Nimmt man Rücksicht auf die Schwierigkeit des Instruments, so möchte man vielleicht sein durchaus bestimmtes Reingreifen [d. h. seine reine Intonation], bei dem so ausserordentlich schnellen Vortrag des Allegro, ihm am höchsten anrechnen. Doch dies ist am Ende immer nur mechanische Fertigkeit; der Kenner hat einen andern Maßstab, wornach er die Größe des Virtuosen ausmißt; und dies ist Spielmanier, das Vollkommene des Ausdrucks, oder der sinnlichen Darstellung. Und hier wird der Kenner sich für das sprachvolle Adagio des Spielers erklären.“²⁶

²⁴ Heusinger, 176f.

²⁵ Triest, 759f.

²⁶ Carl Ludwig Junker, „Noch etwas vom Kurköllnischen Orchester“, in: *Musicalische Correspondenz* 1791, zit. nach: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben I*, Leipzig 1917, 271.

Auch das für Junker ausschlaggebende Kriterium des Adagio-Spiels geht offensichtlich auf Leopold Mozart zurück. Denn nach Mozarts polemischer Darstellung scheitern unqualifizierte, sich aber als Virtuosen ausgebende Instrumentalisten beim Vortrag von Adagio-Sätzen, da sie weder den zugrunde liegenden Affekt richtig erfassen, noch die kantable Spielweise beherrschen: „Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die [...] von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrückt werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Tacten des ganzen Stücks.“²⁷

Ganz im Sinne dieser Vorstellungen erweist sich der junge Beethoven nach Junkers Bericht als einer „der größten Spieler auf dem Klavier,“ da er ein ebenso guter Adagio- wie Allegrospieler ist. Junker schreibt, man könne Beethovens „Virtuosengröße [...] sicher berechnen, [...] nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt,“ und fügt zur Bekräftigung einen Vergleich an: „Ich habe Voglern [gemeint ist Georg Joseph Vogler, der sog. Abbé Vogler] auf dem Fortepiano [...] gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Bethofen ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler.“²⁸

Die Modifikation des Virtuosenbegriffs in der Musikästhetik E. T. A. Hoffmanns (1813)

Eine gewisse Veränderung erfährt der Begriff des wahren Virtuosen im frühen 19. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit Beethovens Werken. Diese Modifikation, wie sie E. T. A. Hoffmann in einer seiner Beethoven-Rezensionen vollzogen hat, erscheint um so auffälliger, als frühe Werke Beethovens durchaus im Einklang mit dem zeitgenössischen Begriff des wahren Virtuosen gesehen wurden. So wie der junge Beethoven als Pianist

²⁷ Mozart, 252.

²⁸ Junker, 272.

dem ausdrucksästhetisch orientierten Virtuosenbegriff entsprach, so sein Drittes Klavierkonzert hinsichtlich der Kompositionsweise dem Begriff des wahren Virtuosen. In der einschlägigen Rezension der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1804/05 heißt es: „Das Konzert verlangt [...] einen tüchtigen Solospieler, der bey alle dem, was man gewöhnlich Virtuosität nennet, auch Kenntnisse im Kopfe und ein Herz im Busen hat – sonst wird, auch bey der ausgezeichnetsten Fertigkeit und Sicherheit, gerade das Vorzüglichste zurückbleiben. Ein solcher wahrer Virtuos kann aber auch durch dies Konzert glänzen; denn so reich es besetzt und durch alle Instrumente ausgeführt ist, so hervorstechend und dankbar ist doch die Konzertstimme.“²⁹

In größtem Kontrast hierzu steht die im gleichen Jahrgang der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienene Rezension der Kreutzer-Sonate (Violinsonate op. 47). Denn so wenig es dem Rezensenten möglich ist, diese Sonate vom Standpunkt der Ausdrucksästhetik zu verstehen, so wenig entspricht sie hinsichtlich ihrer spieltechnischen und interpretatorischen Anforderungen dem zeitgenössischen Begriff des wahren Virtuosen. Räumt der ratlose Rezensent einerseits ein, man müsse dies Werk als einen neuen Beweis von Beethovens „grossem Genie“ anerkennen, so meint er andererseits, man müsse schon „von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen“ sein, wenn man in diesem Werke nicht einen neuen Beleg dafür finde, daß sich Beethoven „seit einiger Zeit nun einmal [darauf] kaprizire, mit den trefflichsten Gaben der Natur und seines Fleisses nicht bloss aufs willkührlichste zu schalten, sondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu seyn, wie andre Leute.“ Die Sonate überschreitet in einem Maße die herkömmlichen Vorstellungen, daß der Rezensent eine angemessene Aufführungsweise durch zwei Virtuosen nur mit Hilfe mehrerer Konditionalsätzen formulieren kann. Er schreibt: „[...] wenn zwey Virtuosen, denen *nichts* mehr schwer ist, die dabey so viel Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, und die [...] durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht gestört werden –: wenn sich diese zusammenfinden, sich in das Werk einstudiren, (denn das müssten *auch sie*;) wenn sie nun die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste geniessen kann und mag [...], und wenn sie es nun in dieser Stunde vortragen: so werden sie einen vollen, reichen Genuss davon haben.“³⁰ Diese Ausführungen machen deutlich, daß die mit dem Begriff des wahren Virtuosen verbundene Vortragslehre, in der zwischen richtigem und ausdrucksvollem Vortrag unterschieden wurde, keine Anwendung mehr finden konnte.

²⁹ „Grand Concerto pour le Pianoforte [...] par Louis van Beethoven. Oeuvre 37“, *AmZ* 7 (1804/05) 457.

³⁰ „Recension [...] Sonata per il Pianoforte ed un Violino [...] par Louis van Beethoven. Op. 47“, *AmZ* 7 (1804/05) 769f.

Eine Anpassung an Beethovens neuartige Musik erfährt der Begriff des wahren Virtuosen erst in der romantischen Musikästhetik E.T. A. Hoffmanns. Ihr zufolge bringt der wahre Virtuose nicht mehr – wie in der Ausdrucksästhetik – die im Werk auskomponierten Gefühle zum Ausdruck, um die Zuhörer zu rühren, vielmehr hat er die im Werk verschlossenen magischen „Bilder und Erscheinungen“ hervorzurufen, um die Zuhörer „in das ferne Geisterreich der Töne“ zu tragen. In der Rezension von Beethovens Klaviertrios Op. 70 (1808) verwendet Hoffmann 1813 die Gegenüberstellung „sogenannter Virtuoso – wahrhafter Virtuoso,“ um die neuartigen Anforderungen zu verdeutlichen, die Beethovens Werke an die Spieler stellen. Es heißt darin: „Mancher sogenannte Virtuoso verwirft die B.sche Flügel-Composition, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer! noch hinzufügt: Und höchst undankbar! Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortragen B.scher Compositionen nichts Geringeres, als dass man ihn begreife, dass man tief in sein Wesen eindringe, dass man im Bewusstsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten [...] Der ächte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. [...] all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und, seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhaft Virtuosen gibt, [...] ist ebenso gewiss, als dass man wohl wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des sinnigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen.“³¹

*

Überblickt man die behandelten Texte, so wird deutlich, daß der Begriff des wahren Virtuosen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit der Forderung nach einer Synthese von Technik und Ausdruck verbunden war. Kritisiert wurde nicht musikalische Technik als solche, sondern deren Loslösung vom musikalischen Ausdrucksprinzip. Dementsprechend war der Begriff des wahren Virtuosen wirkungsästhetisch orientiert: Virtuosität als eine Technik und Ausdruck umfassende Fähigkeit sollte den Zuhörer „rühren,“ d. h. emotional bewegen. Der auf außergewöhnliche technische Fertigkeiten bezogene Virtuosenbegriff, der sich im 19. Jahrhundert trotz aller theoretischen Bemühungen um den Begriff des wahren Virtuosen letztlich durchgesetzt hat, ist somit der Rest eines ursprünglich umfassenderen Begriffs.

³¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „Deux Trios [...] par Louis van Beethoven“, *AmZ* 15 (1813) 153f.

