

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia  
**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**Band:** 25 (2005)

**Artikel:** "Le concert, c'est moi" - Strukturelle Determinanten musikalischen Startums und ihr historischer Kontext  
**Autor:** Borgstedt, Silke  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835270>

### **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:** 25.04.2026

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

# «Le concert, c'est moi» – Strukturelle Determinanten musikalischen Startups und ihr historischer Kontext

---

Silke Borgstedt (Heidelberg)

Musikgeschichte ist Erfolgsgeschichte – nicht nur im Hinblick auf herausragende Komponisten<sup>1</sup> inklusive der durch sie geprägten Stile, sondern auch in bezug auf die jeweiligen Interpreten im Rampenlicht. Heute versinnbildlicht sich dieses Erfolgsprinzip zumeist in dem schillernden Begriff des «Stars» als einer herausragenden Persönlichkeit, die aufgrund professionsinterner Leistungen, insbesondere aber durch ihre Gesamterscheinung und die Verkörperung attraktiver Wertemuster eine besondere Ausstrahlung auf eine Vielzahl von Menschen ausübt.

Wo aber liegen die Ursprünge der Institutionalisierung und Vermarktung «personalisierter Aussergewöhnlichkeit»? Systematisierende Darstellungen sind im Bereich musikwissenschaftlicher Publikationen bislang nicht anzutreffen. Dementsprechend beklagt Kurt Blaukopf bereits 1957 im Kontext des Virtuositums, dass man sich zumeist mehr für «Geschichten» als für die «Geschichte» herausragender Musiker interessiere.<sup>2</sup>

Theoretische Konzeptionen zum Star-Phänomen entspringen fast ausschliesslich der Filmtheorie und -analyse, insbesondere der britischen Filmwissenschaft der späten 70er und frühen 80er Jahre.<sup>3</sup> Entsprechend wird der Beginn des Startups in den Kulturwissenschaften zumeist mit der Entstehung der amerikanischen Filmindustrie verknüpft.<sup>4</sup> Hier wurden Personen erstmalig bewusst und in Serie als ökonomische Strategie zur Produktdifferenzierung eingesetzt, ein hinsichtlich Filmrollen und Privatleben kohärentes Bild erzeugt und durch handlungsleitende Exklusivverträge mit dem jeweiligen Studio kontrolliert. Dieses für die Öffentlichkeit aufgebaute Bild zirkuliert

1 Mit «Komponisten» sind immer Komponisten und Komponistinnen gemeint. Entsprechendes gilt für alle weiteren Personen(gruppen).

2 Kurt Blaukopf, *Grosse Virtuosen* (= Bücher der Weltmusik 6), Teufen u. a. 1957, S. 7.

3 Als grundlegend können diesbezüglich die Publikationen von Richard Dyer angesehen werden. Vgl. Richard Dyer, *Stars*, London 1979 und Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, London 1987.

4 Vgl. z. B. Enno Patalas, *Sozialgeschichte des Stars*, Hamburg 1963, Christine Gledhill (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*, London u. a. 1991, Andrea Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel*, München 1992, Susan Hayward, *Cinema Studies – The Key Concepts*, London u. a. 2000 (2. Aufl.).

zudem durch ein komplexes mediales System, das sich aus den Filmen selbst, Zeitungen und Fanzeitschriften, Werbung (z. B. für Kleidung oder Seife) Starpostkarten und -postern zusammen setzte.

In Anlehnung an Knut Hickethier, der mit Bezug auf Theaterschauspieler des 19. Jahrhunderts konstatiert, dass das Prinzip «Star» lange vor dem Begriff «Star» existiert,<sup>5</sup> kann auch für die Musik eine korrespondierende These aufgestellt werden: Ein vielschichtiges, komplexes Bild eines Interpreten und dessen Wahrnehmung und Bewunderung durch ein Massenpublikum lässt sich nicht erst seit dem 20. Jahrhundert realisieren.

Zur Untermuerung der These, dass Stars nicht als originär amerikanisch-cinematographisches Prinzip einzustufen sind, wurde hier der systematische Ansatz gewählt, die definitorischen Komponenten des Startums aus der einschlägigen Literatur herauszufiltern und ihre Voraussetzungen sowie Entwicklung innerhalb des Musiklebens zu skizzieren.<sup>6</sup> Es erfolgt somit keine Auflistung der mutmasslich ersten Starmusiker, sondern die Bestimmung struktureller Kategorien, die als Raster zur Verortung einzelner Interpreten herangezogen werden können. Insbesondere geht es hierbei um die Konkretisierung von vier als zentral angesehenen Komponenten, die eine konkrete Attribution des Star-Status durch die Gesellschaft bzw. spezifische soziale Gruppen wahrscheinlich machen.<sup>7</sup>

Dazu gehören zunächst die professionsinternen Leistungen bzw. ihre Bewertung als «herausragend» (1. Komponente). Eng mit dieser Basiskategorie verknüpft ist die daraus resultierende Bekanntheit eines Musikers (2. Komponente), die an moderne Vorstellungen von Individualität und Öffentlichkeit gekoppelt ist. Sind diese beiden Komponenten erfüllt, kann von Prominenz gesprochen werden, die hier als notwendige Voraussetzung für

5 Vgl. Knut Hickethier, «Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert», in: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, hrsg. v. W. Faulstich u. H. Korte, München 1997, S. 30 f.

6 Diesbezüglich bedeutsame Aspekte sind in der Darstellung im Folgenden «gesperrt» gesetzt.

7 In ähnlicher Weise extrahiert auch Peter Ludes zur Erklärung der Genese moderner Stars funktionale Äquivalente zwischen Stars und traditionellen Helden bzw. Göttern unter Rückgriff auf Max Webers Herrschaftstheorie und zivilisationstheoretische Ansätze von Norbert Elias und Johan Goudsblom. Demnach gehört es zu den Grundmerkmalen menschlicher Gruppierungen, dass sich in ihnen Menschen mit besonders hohem Ansehen hervortun. Gemeinsam ist diesem Phänomen zu allen Zeiten das Durchbrechen des Durchschnittlichen und das Herausragen auf Gebieten, die nicht der primären Lebenssicherung dienen, sondern sich im ausseralltäglichen transzendentalen Bereich bewegen und durch informelle, emotionale und expressive Kommunikationskompetenzen erfahrbar werden. Vgl. Peter Ludes, «Aufstieg und Niedergang der Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung», in: Faulstich/Korte, *Der Star*, S. 80.

den Star-Status betrachtet wird.<sup>8</sup> Hinreichende Bedingungen für die Etikettierung einer Person des öffentlichen Lebens als «Star» liefert eine feste Anhängerschaft (3. Komponente), die kontinuierlich Wissen über die jeweiligen Musiker und ihre Persönlichkeit erwirbt und institutionalisierte Näheoptionen (wie z. B. Konzert, Autogrammstunde) aufsucht. Die Vermittlung eines umfassenden Persönlichkeitsbildes (4. Komponente) bedarf allerdings der öffentlichkeitswirksamen Symbolisierung, die sich mit Entwicklung der Medien zunehmend perfektioniert und die Visualisierung, Dramatisierung und Ästhetisierung ausseralltäglichen Auftretens ermöglicht.

### *Die Bedeutung professionsinterner Leistungen und öffentlicher Bekanntheit*

Besondere Fähigkeiten und/oder Pionierleistungen, die in einer bestimmten Zeit Aufsehen erregen, bilden den Ausgangspunkt für die Zuordnung einer Person zum Kreis der Stars. Leistungen sind damit das Kapital, mit dem eine Person auf sich aufmerksam macht, was wiederum impliziert, dass diese Leistung wahrgenommen werden muss, um als solche anerkannt zu werden. Bezogen auf den musikalischen Kontext schlägt sich die Leistungskomponente zunächst in der sozialen Rangordnung von Musikern nieder, die sich im Zuge der Spezialisierung auf ursprünglich in Personalunion geforderte Tätigkeiten wie Tanz, Gesang und Instrumentalspiel etabliert. So reichten die Musikerlöhne bereits im Mittelalter vom Almosen für den umherziehenden Bettelsänger bis zur repräsentativen Komplettausstattung eines herausragenden Spielmanns oder Minnesängers, der neben hohen Gagen und Geschenken für seine Reisen ein landesherrliches Geleit erhielt und das Wappen des Hofes als Auszeichnung an sein Instrument befestigte, um damit werbewirksam durch die Lande zu ziehen.<sup>9</sup> Dieser Aspekt ist insofern als Bedingung musikalischer Prominenz anzusehen, da ein Star immer nur im Verhältnis zu den «durchschnittlichen Berufskollegen» als solcher bezeichnet werden kann. Die zumeist den Filmstars zugeschriebene konstitutive Polarität von Aussergewöhnlichkeit und Alltäglichkeit<sup>10</sup> ist im Musikerberuf also a priori angelegt.

Hieraus leitet sich ein Bedarf an Mechanismen her, die die Zuschreibung von herausragender Leistung vereinfachen. Entsprechend haben nahezu

8 So verweist auch Janet Staiger darauf, dass Stars eine Teilgruppe der Prominenten sind. Vgl. Janet Staiger, «Das Starsystem und der klassische Hollywoodfilm», in: Faulstich/Korte, *Der Star*, S. 49.

9 Vgl. Walter Salmen, *Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Stuttgart 1997, S. 27 und 101.

10 Vgl. z. B. Dyer, *Stars*, S. 49 f.

alle gesellschaftlichen Bereiche komplexe Systeme zur öffentlichkeitswirksamen Leistungsprämierung entwickelt und über die Jahrhunderte ausdifferenziert. So haben auch in der Musik beispielsweise Wettbewerbe mit zugehöriger Siegerehrung eine lange Tradition, woraus sich eine Vielzahl von Auszeichnungsmodalitäten entwickelt haben, die auch im heutigen Musikleben eine Orientierung für das jeweilige Interpret ranking bieten. Vor allem im 19. Jahrhundert finden eine Fülle von Symbolen und Ritualen Verwendung, wie z. B. Orden, Medaillen, Titel, Lorbeerkränze oder Statuen, Serenaden und Fackelzüge.<sup>11</sup>

Es ist somit nicht verwunderlich, dass Preise und Wettbewerbssiege sich häufig als reine Gütesiegel verselbständigt haben und allein durch die *Symbolisierung* von Leistung hohe Aufmerksamkeitswerte und Anerkennung erzielen.<sup>12</sup> Die Beurteilung von Leistung orientiert sich demnach nicht unbedingt an gegenstands immanenten Kriterien, sondern am tatsächlichen oder potentiellen Beifall für einen kulturellen Beitrag<sup>13</sup> bzw. am Prestige der jeweiligen Vermittlungsinstanz. Leistung wird damit zumeist erst wahrgenommen, wenn sie sich als öffentlich anerkannter Erfolg verbuchen und auf eine Person attribuieren lässt. Sie ist somit keine «freischwebende» Star-Komponente, sondern impliziert im historischen Verlauf zunehmend auch die Bekanntheit eines Musikers. Zwar ist namentliche Bekanntheit von Musikern bereits in der Antike verbreitet, prinzipiell wurden Musiker aber zunächst nicht per se verehrt, sondern im Hinblick auf den Dienst, den sie verrichteten, also den Beitrag, den sie zur Erhöhung des jeweiligen Dienstherrn bzw. des Herrschers leisteten. Sie waren Verkörperung und Schmuck einer höher stehenden Macht, nicht von vornherein eine Repräsentation ihrer selbst. Wichtig für Ruhm und Reichtum war daher vor allem, *wem* man aufspielen durfte – ob dem Bauern oder dem König. Ohne den Schutz eines mächtigen Patrons, war es daher schlechterdings unmöglich, sich als Musiker durchzuschlagen und Bekanntheit zu erlangen.<sup>14</sup>

Prominent waren in einer Gesellschaft zunächst fast ausschliesslich Angehörige politischer und religiöser Eliten, also die oberen Schichten einer

11 Vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= *Musikgeschichte in Bildern* 4/2), Leipzig 1971, S. 88 f.

12 Auch Hans Peter Dreitzel verweist im Rahmen seiner Elitestudien darauf, dass die eigentliche Leistung hinter ihrer Symbolisierung verschwinden und der Erfolg sich verselbständigen kann. Vgl. Birgit Peters, *Prominenz. Eine soziologische Analyse ihrer Entstehung und Wirkung*, Opladen 1996, S. 22.

13 Vgl. Birgit Peters, «Öffentlichkeitseelite. Bedingungen und Bedeutungen von Prominenz», in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* (1994), Sonderheft *Öffentliche Meinung, soziale Bewegungen*, S. 206.

14 Salmen, *Musiker*, S. 38 f.

quasi natürlichen Hierarchie.<sup>15</sup> Die bereits in antiken Kulturen verbreitete Bekanntheit und Verehrung von Musikern liesse sich demnach als eine ursprünglich religiös motivierte begreifen<sup>16</sup> und entspricht nicht dem heutigen Verständnis von Prominenz als einer Form «demokratischer Elite», die im Prinzip für alle durch individuelle Leistung und Wettbewerbsfähigkeit erreichbar ist und sich in sozialem Aufstieg und finanziellem Erfolg niederschlägt.<sup>17</sup> Notwendige Basis für die Entstehung von Prominenz ist demnach eine moderne Vorstellung von Individualität, die sich durch umfassende soziale Veränderungen und damit einhergehende neue Erfahrungen des Selbst im 17. und 18. Jahrhundert immer mehr herausbildet. Eine steigende soziale Mobilität durch die Aufhebung fester, vererbter Rollen und neue Interaktionsmöglichkeiten und -notwendigkeiten durch das Leben in Städten trugen zu dieser Entwicklung massgeblich bei, indem die Bedeutung der positiven Wahrnehmung durch andere sich als Bedingung für erfolgreiches Handeln in der Marktwirtschaft herauskristallisiert. Prominenz gilt nun nicht mehr als Bestätigung eines Klassenunterschieds, sondern als persönliche Errungenschaft eines ehrenhaften Individuums, die sich in der Öffentlichkeit realisiert. Sie fungiert daher seit der Aufklärung als eine Metapher für die zentralen Werte westlicher Gesellschaften, als Versinnbildlichung von Demokratie und Kapitalismus, die den Mythos des im Prinzip möglichen Wohlstands aller unablässig perpetuiert.<sup>18</sup>

Für den Kontext musikalischen Startups ist daher die Emanzipation der Musik aus höfischen und kirchlichen Diensten grundlegend, da der Musikerberuf hierdurch zu einer freien Tätigkeit in einem ästhetischen Sonderbereich wird, die sich auf einem Markt als Dienstleistung gegen Konkurrenzangebote durchzusetzen hat. Die Etablierung von Öffentlichkeit – im Sinne eines von der privaten wie staatlichen Sphäre getrennten Bereichs<sup>19</sup> – fördert sowohl die Bedeutung der Leistungsdemonstration als auch der persönlichen Bekanntheit für die musikalische Berufsausübung.<sup>20</sup> Erst die

15 Vgl. Joshua Gamson, *Claims to fame. Celebrities in contemporary America*, Berkeley 1994, S. 17.

16 Insbesondere der Gesang stand in enger Verbindung zur Zauberei und galt bei vielen Völkern als eine göttlich-übernatürliche Eingebung. Vgl. Salmen, *Musiker*, S. 15 f.

17 Vgl. Paul McDonald, «Stars and History», in: Dyer, *Stars* (ergänzendes Kapitel zur 2. Auflage von 1998), S. 196 f.

18 Vgl. P. David Marshall, *Celebrity and Power. Fame in contemporary culture*. Ort 1994, S. 9.

19 Nach Karl-Heinz Hillmann lässt sich Öffentlichkeit in diesem Sinne erst mit dem wirtschaftlich emanzipierten Bürgertum des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen. Vgl. Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1994 (4. Aufl.), S. 625.

20 Auch Birgit Peters und Hans Mathias Kepplinger koppeln das Starphänomen an die Existenz von Öffentlichkeit. Vgl. Hans Mathias Kepplinger, «Politiker als Stars», in: Faulstich/Korte, *Der Star*, S. 176 und Peters, *Prominenz*, S. 34.

Institutionalisierung des Konzerts als für die Allgemeinheit zugängliches Ereignis liefert also eine strukturelle Basis, auf der sich ein musikalisches Star-System ausbilden kann, indem herausragende Persönlichkeiten zunehmend als effektives Mittel zur Aufmerksamkeitsfokussierung fungieren und – wie die eingangs erwähnten Filmstars – für die entstehende Kulturindustrie schon aus rein ökonomischen Gründen relevant werden.

Die Bedeutung des Konzertwesens für die Genese von Stars ist allerdings differenziert zu sehen. Gehen wir von der ursprünglichen Übersetzung des Begriffs «Prominenz» aus (lat. *prominere* = herausragen) zeigt sich, dass das «Herausragen» des Interpreten auf verschiedenen Ebenen im Konzert angelegt ist, sich aber erst in der Entwicklung hin zum Virtuosenkonzert als logische Konsequenz entfaltet.

So sollte das Konzert zunächst vorrangig der Vermittlung klanglich gebundener Bedeutungen dienen, die sich im Kunstwerk manifestieren und vom Interpreten durch die Aufführung transportiert werden. Auf die Vergegenständlichung von Musik im Rahmen der Autonomieästhetik ist jedoch im Starkontext insofern hinzuweisen, als sie ihre Warenform und damit einhergehende Kommerzialisierung bedingt und damit die für das Starwesen bedeutsame Institutionalisierung der Trennung von Musiker und Publikum vorantreibt. Dieser Übergang zum professionellen Konzert bezieht sich also auf die Nutzung des Marktes, der sich durch die musikalische Darbietung und dem daran wachsenden Interesse eröffnet.

Indem das Publikum die Teilnahme an einer zu einem festgelegten Datum an einem bestimmten Ort stattfindenden Musikdarbietung gegen Geld erwirbt, verstärkt sich durch diese Konzentration bezüglich der zeitlichen, lokalen und funktionalen Dimension die Fokussierung auf das Bühnengeschehen und damit auch auf den Interpreten. Die Entwicklung «von der singenden Gemeinde zum dialektischen Gegensatzpaar Musiker-Publikum»<sup>21</sup> ist auch durch die steigende Spezialisierung und technische Perfektion der Musiker bedingt, die es den Zuhörenden im kommerziellen Konzert immer unmöglicher macht, selbst mitzuspielen. Diese Delegation von öffentlicher Aktivität an den herausragenden Interpreten verstärkt gleichzeitig – quasi kompensatorisch – die affektive Erhöhung von Kunst, Künstler und Gesamterlebnis.

Mit der Etablierung eines Werkrepertoires verlagert sich der Gestaltungsspielraum und das Publikumsinteresse zunehmend in die Bereiche Repertoiregestaltung und Interpretation. Die Zusammenstellung von Werken als eigene kreative Leistung treibt die Entstehung des Recitals, das sich vor allem bei Paganini und Liszt zu voller Blüte entfaltet, voran. Für die Re-

21 Blaukopf, *Grosse Virtuosen*, S. 28.

zeption bietet diese Konstellation einen optimalen, mittleren Vertrautheitsgrad: Das Werk ist das Bekannte und Beliebte und die Aufführung bzw. der Interpret das jeweils Neue, das die Spannung aufrechterhält: «Das Werk bezwingt dieses Publikum nicht mehr, der Virtuose muß es thun».<sup>22</sup> Die Emanzipation der Interpretation – also des Spiels an sich – ermöglicht somit erst eine isolierte Wahrnehmung von Fähigkeiten und Eigenheiten des Musikers. «Spiel ist also eine von Zwecken freie Tätigkeit des Menschen, die es wegen dieser Isolation erlaubt, diese Tätigkeit rein nach der Seite des Könnens zu beurteilen, und in der infolgedessen der Wettkampf, das Rekordstreben und das Bedürfnis zu gelten und aufzufallen, von Bedeutung ist».<sup>23</sup> Dies leitet sich insbesondere aus der Affinität von Musik und Schauspielkunst in Zusammenhang mit der Verwendung des Begriffs «spielen» her,<sup>24</sup> da beide das Moment des Mimetischen und damit auch des Visuellen beinhalten. Entsprechend etablierte sich das Interpretationsideal des individuellen Ausdrucks – statt reiner Ausführung –, das der Musiker verkörperte oder wenigstens zu suggerieren hatte. Das jeweilige Musikinstrument wird damit zu einem «Instrument» in doppeltem Sinne, nämlich als Mittel zur Aufführung von Musik, aber auch als Mittel zur Präsentation von Persönlichkeit. Der Interpret erhält eine eigene Stimme und wird zum redenden Subjekt oder zumindest zur «Fiktion eines Subjekts»,<sup>25</sup> dessen Aussagen während der Aufführung ihm selbst und nicht dem aufgestellten Notenblatt zugeschrieben werden.<sup>26</sup>

Die Fokussierung auf Interpretationsaspekte in Ergänzung und/oder Ablösung der Konzentration auf das Werk eröffnet somit einen Raum zur verstärkten Beachtung des Interpreten. So rücken zwar die Kritiker immer mehr die Interpretation ins Zentrum des Interesses, für den Grossteil des Publikums erfolgt jedoch gleich der Sprung von der Sache zum «Hand-

22 Hugo Riemann, *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik I*, Stuttgart 1895, S. 6 ff.

23 Hamann, zit. nach Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (2 Bde.), Wilhelmshaven 1983, S. 216 f.

24 Vgl. Albrecht Betz, «Das Vollkommene soll nicht geworden sein – Zur Aura des Virtuosen», in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hrsg. v. Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 15.

25 Carl Dahlhaus, «Der Dirigent als Statthalter», in: *NZfM* 137 (1976), S. 371.

26 Als Mittel zur Erzeugung produktiven Scheins dienen nach Emanzipation der Interpretation als eigenständige künstlerische Tätigkeit Reste improvisatorischer Anteile oder die quasi frei fantasierten Schlusskadenzten. Bis heute hält das Auswendigspielen im Bereich der klassischen Musik den Eindruck künstlerischer Spontaneität und Originalität als notwendige Konstanten für eine hohe Wertschätzung von Musikern am Leben. Vgl. Blaukopf, *Grosse Virtuosen*, S. 47 und Heister, *Das Konzert*, S. 487 ff.

greiflich-Sinnlichen der Person des Interpreten»<sup>27</sup>, da der Musiker selbst das eigentlich Differente, Neuartige repräsentiert. So konstatiert auch Riemann, «dass das Auftreten eines Virtuosen beinahe ebenso aussieht wie das des andern [...]. Der Hauptunterschied ist der Name des Spielers».<sup>28</sup> Diese umfassende Attribution auf die Persönlichkeit des Interpreten wird insbesondere im Solokonzert<sup>29</sup> verstärkt, weshalb es für die Herausbildung des Starphänomens eine entscheidende Rolle spielt. Dem Publikum wird hier eine einzelne Privatexistenz in überhöhter und idealisierter Weise präsentiert, wodurch das Konzert als «öffentlicher vergrößerter Reflex des individuellen Spiels»<sup>30</sup> erlebbar wird. Der Durchschnittsmensch sieht also seine eigene Leistung durch den Virtuosen weit überboten, der dadurch – und aufgrund der per se polarisierenden Gegenüberstellung von grossem Publikum und grosser Persönlichkeit – als das intensiviert zurückgespiegelte Aussergewöhnliche erscheint und damit als Projektionsfläche und irrationales Gegengewicht zum Alltag wirken kann.<sup>31</sup> Gleichzeitig wird die Bewunderung der Aussergewöhnlichkeit durch die Anerkennung einer «messbaren» Leistung – wie sie jeder im industriellen Zeitalter zu erbringen hat – wiederum in den Alltag integriert und als käufliche zugänglich gemacht.

All diese Aspekte sind für die Fragestellung insofern von Interesse, als sie auch für heutige Stars konstitutiv sind. Ein Star ist jemand, der sowohl ein Mensch «wie du und ich» ist und für eine Dienstleistung bezahlt wird, zugleich aber jemand Unerreichbares, der ein Vielfaches an Aufmerksamkeit genießt. Neben der bereits erwähnten Polarität von Aussergewöhnlichkeit und Alltäglichkeit spielt hier auch das Verhältnis von Nähe und Distanz, das im Kontext des Star-Phänomens immer wieder Erwähnung findet, mit hinein.<sup>32</sup>

Liefere Wettbewerb und damit einhergehende Bekanntheit die Grundlage für eine Fokussierung auf die Persönlichkeit, wird die bewusst gesteuerte

27 Heister, *Das Konzert*, S. 477.

28 Riemann, *Präludien und Studien*, S. 7.

29 Der Begriff «Solokonzert» bezieht sich dabei auf die gesamte Entwicklung von den frühen Solokonzerten der Bologneser Schule bis hin zu den Virtuosen-Recitals des 19. Jahrhunderts, wobei dieser Prozess insbesondere durch eine Verlagerung von Kontrasteffekten charakterisiert werden kann (z. B. Solist-Orchester vs. Solist-Publikum).

30 Heister, *Das Konzert*, S. 312.

31 Vgl. Blaukopf, *Grosse Virtuosen*, S. 12 f.

32 In der Filmtheorie wird diesbezüglich zumeist auf die Techniken verwiesen, mittels derer dieses Verhältnis moderiert wird (wie z. B. Close-Up, Kamerafahrten, Zoom). Im Konzert wird diese Ambivalenz insbesondere mit Hilfe des Podiums reguliert, wodurch der Interpret sinnlich-geistig zugänglich ist, indem «seine» Musik und Person audiovisuell erfahrbar sind, aber physisch-praktisch unzugänglich, da er an einem herausgehobenen Ort in gewisser Distanz zum Publikum agiert und sich nicht unter die Hörer mischt.

Präsentation derselben und ihre umfassende Wahrnehmung durch ein Massenpublikum erst durch die im Folgenden ausgeführten Aspekte ermöglicht.

### *Die Bedeutung von Anhängerschaft und absatzorientierter Persönlichkeitsinszenierung*

Diese beiden Bedingungskomponenten thematisieren die für das Starwesen konstitutive Basis einer Massenkultur, in der mit Hilfe kontinuierlicher Informationen und Ereignisse eine marktgesteuerte Beziehung zwischen grösseren Kollektiven aufrechterhalten wird. «Masse» thematisiert dabei sowohl die Vervielfältigung von Produkten (z. B. Noten, Zeitungen, Konzerte) als auch die Vergrößerung der Publika.

Im Rahmen der Entwicklung des öffentlichen Musizierens zum Konzertbetrieb, der um 1825 als etabliert betrachtet werden kann,<sup>33</sup> lässt sich die Vergrößerung des Publikums zum einen durch eine zunehmende Bevölkerungsgrösse, die Herausbildung moderner Städte mit kontinuierlichen Ansammlungen grösserer Menschenmassen, relativen Wohlstand und daran anschliessende Bedürfnisse erklären.

«Mit der Veränderung der kulturellen Produktion aufgrund des komplexen Prozesses von Industrialisierung, Urbanisierung und Mobilisierung wuchs bei den Menschen [...] ein Bedürfnis nach subjektiver und kollektiver Orientierung, nach sinnbildlicher Verkörperung von lebenswertem und erfülltem Leben, das sich in der Nachfrage nach Unterhaltungsprodukten niederschlägt und durch diese beantwortet wird».<sup>34</sup>

Gerade dem Aspekt der Verkörperung konnte dabei durch herausragende Persönlichkeiten des kulturellen Lebens Rechnung getragen werden.

Zum anderen wird die Etablierung einer Massenkultur durch die Tatsache bewirkt, dass sich im Anschluss an die oben genannten Entwicklungen immer mehr Kaufkraft auf relativ wenige Interpreten verteilen kann. Verstärkt wird diese Tendenz vor allem durch die rasante Weiterentwicklung der Verkehrsnetze und -mittel, die eine notwendige Beschränkung auf Lokalkultur aufhebt und einen Vergleich von Auswärtigem mit Einheimischem ermöglicht. Als logische Folgerung ergibt sich hieraus eine Unterscheidung von «local heroes» und überregional prominenten Interpreten, deren Erfolg sich bereits an anderen Orten bewährt hat, was wiederum als Qualitätsgarantie für das jeweils aktuelle Konzertpublikum

33 Vgl. Blaukopf, *Grosse Virtuosen*, S. 30.

34 Hicketier, *Vom Theaterstar zum Filmstar*, S. 33.

fungiert.<sup>35</sup> Die sich mit dem Virtuosenkonzert herauskristallisierenden Konzertzentren Paris, Wien oder London erzeugen einen zusätzlichen Fokussierungseffekt, so dass die Referenz eines Musikers, in einer dieser Städte gespielt zu haben, bereits Prestige suggeriert.

Somit ist der Virtuose zur Ausübung seiner beruflichen Tätigkeit seit Beginn des 19. Jahrhunderts zwar nicht mehr auf Begleitmusiker angewiesen, dafür aber auf einen berühmten Namen. Ein Publikum zu gewinnen und zu erhalten, wird damit zur Lebensfrage.<sup>36</sup> Da der selbstlose Dienst am Werk nicht hinreichend honoriert wird, ist der Interpret somit gezwungen, eine individuelle Auffassung und Persönlichkeit zu präsentieren, durch die er sich von der Konkurrenz abheben kann.<sup>37</sup> Die Darstellung eines kulturellen Beitrags inkorporiert somit immer mehr die Komponente der *Selbst-Darstellung* bzw. wird durch diese dominiert.

Hier kommt das Moment der Produktdifferenzierung ins Spiel, das zumeist dem Filmstar-System originär zugeschrieben wird. So beschreibt Richard Dyer die exponierte Darstellung einer Filmschauspielerin in der Zeitung als «first example of the deliberate manufacture of a star's image».<sup>38</sup> Konstitutiv für das Starphänomen ist nach Dyer somit die Verschränkung von Öffentlichkeitsinteresse am Künstler («public demand») sowie dessen Nutzung durch den Produktionssektor in Form gezielter Promotion («producer initiative»)<sup>39</sup>. In der Musik lässt sich diese Interessenverschränkung fast 100 Jahre zuvor feststellen: Die im vorherigen Abschnitt skizzierte Fokussierung auf die Persönlichkeit des Interpreten durch das Publikum wird durch die Impresarios zunehmend gewinnbringend genutzt, indem sie die jeweiligen Künstler nicht nur als besonders befähigte Musiker, sondern auch als interessante, liebenswerte oder auch exzentrische Indi-

35 Durch das vorrangig ökonomische Interesse des Konzertwesens wird diese Entwicklung zur Massenkultur als einer positionellen Struktur, in der einzelne Personen einem grossen Publikum gegenüberstehen, noch verstärkt. Herausragende, schon bekannte Interpreten mindern das Risiko einer Konzertveranstaltung, da die Nachfrage nicht gänzlich neu erzeugt werden muss, sondern man sich an Erfolgserfahrung anschliessen, diese im Vorfeld instrumentalisieren und die Anhängerschaft des Musikers damit stetig erweitern kann. Erfolg ist somit Garant und Multiplikator für weiteren Erfolg und eine Erhöhung der Bekanntheit.

36 Vgl. Heister, *Das Konzert*, S. 274.

37 Dies bezieht sich z. B. auf die Auswahl des Repertoires, das möglichst starke Effekte zu erzielen hatte, die entweder Staunen oder höchst emotionale Reaktionen evozierten.

38 Dyer, *Stars*, S. 10. Bezug nimmt er hier auf den sog. «Carl-Laemmle-Coup» von 1914, einem PR-Ereignis, mit dem erstmalig der Name einer Filmschauspielerin durch bewusste Promotion massenhaft verbreitet wurde.

39 Vgl. ebd.

viduen mit Hilfe diverser Aktivitäten anwarben und von anderen unterschieden.<sup>40</sup>

Betrachten wir die Komponente «Persönlichkeitsinszenierung» etwas genauer, so ist zunächst festzustellen, dass sich diese nicht auf den oben genannten Aspekt des Herausragens beschränkt, sondern auch – vor dem Hintergrund des jeweiligen Zeitgeistes – typische Merkmale beinhalten muss, die bei den potentiellen Anhängern Wiedererkennung und Identifikation erzeugen. Ein Musiker sollte also Merkmale repräsentieren, die mit den jeweils aktuellen Wertvorstellungen vereinbar sind, gleichzeitig aber auch etwas Neuartiges oder Ungewöhnliches inkorporieren.<sup>41</sup> Der im 19. Jahrhundert verstärkt auftretende Wunsch nach einer gedanklich-emotionalen Beziehung zum Interpreten – was Riemann als Bedürfnis bezeichnet, einen Musiker «kennen zu lernen»<sup>42</sup> – erfährt dabei durch verschiedene neue Präsentationsplattformen und -modalitäten zumindest imaginäre Erfüllung. Ist es für uns heute selbstverständlich, etwas über den Menschen hinter einem Künstler erfahren zu wollen, so ist dieses Interesse nicht einfach als natürlich zu bezeichnen, sondern muss auch als logische Konsequenz des kulturellen Gesamtzusammenhangs gesehen werden: Die für ein Star-System grundlegende Massenkultur impliziert die Bindung grosser Publika an einen Musiker und seitens des Musikers die existentielle Notwendigkeit, Aufmerksamkeit zu erlangen und aufrecht zu erhalten. Entsprechend wird mit der Entregionalisierung und Diversifizierung musikalischer Prominenz die Transformation von notwendigerweise mittelbarer Erfahrung des Interpreten in «gefühlte» unmittelbare Erfahrung für das Publikum bedeutsamer.

Grundlegend hierfür ist eine Konzentration auf leicht wahrnehmbare Erlebniseinheiten, also Komponenten, die für eine Vielzahl von Menschen sicht- und verstehbar sind und so den aktuellen Mitvollzug ermöglichen. Die Inszenierung des Musikers als kohärentes Gesamtkunstwerk kann dabei sowohl eine auf die Musik abgestimmte Betonung visueller Aspekte auf der

40 Ein sehr bekanntes Beispiel hierfür ist die sogenannte «Jenny-Lind-Spekulation», die sich auf die Aktivitäten des Impresarios Phineas Taylor Barnum bezieht. Dieser erzeugte bzw. verstärkte das öffentliche Bild der Sängerin als einer äusserst wohlthätigen, bescheidenen und zurückhaltenden Frau, da er von vornherein davon ausging, dass nicht allein ihr Gesang, sondern nur die Kombination von spezifischem Repertoire mit als zentral betonten Persönlichkeitsmerkmalen ein Massenpublikum binden könne.

41 Auch in einschlägiger Starliteratur wird auf die in Balance zu haltende Ambivalenz von Typikalität und Individualität verwiesen. Vgl. z. B. Stephen Lowry u. Helmut Korte, *Der Filmstar: Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*, Stuttgart 2000, S. 10.

42 Vgl. Riemann, *Präludien und Studien*, S. 11.

Bühne<sup>43</sup> – wie die Unterstützung des musikalischen Vortrags durch extrovertierte Gestik und Mimik – beinhalten, als auch «aussermusikalische» Elemente wie festliche bis auffällige Kleidung sowie spektakuläre Ankunfts- bzw. Abfahrtszeremonien wie Fackelzüge oder Serenaden mit Gefolgschaft.<sup>44</sup> Zur Abrundung des Bildes wird auch eine Kenntnis der zentralen persönlichen Eigenschaften durch Informationen aus dem Privatleben als karriereförderlich betrachtet.<sup>45</sup>

Liefern die bereits erwähnten neuen Reisemöglichkeiten eine Grundlage für die (internationale) Bekanntheit von Musikern, konnte das Interesse an der Persönlichkeit vor allem im Zuge der Entwicklung des Zeitungs- und Zeitschriftenwesens verstärkt bedient werden. Im Anschluss an die dampfbetriebene Zylinderpresse seit Beginn des 19. Jahrhunderts ermöglichte die Erfindung der Rotationspresse in den 1840/50er<sup>46</sup> Jahren eine tägliche Lieferung von preisgünstigen, aktuellen Informationen in nahezu alle Teile des Landes. Entsprechend kann der Zeitung als «neuer Grossmacht» ein erheblicher Anteil an der Genese früher Stars zugeschrieben werden, da sie wesentlich zum «massenpsychologisch aufgeheizten Klima»<sup>47</sup> beiträgt. Mit der Intensivierung des Konkurrenzkampfes zwischen verschiedenen Zeitungen erhielt die Bedeutung brisanter Stories bzw. schillernder Personen ein zusätzliches Gewicht, wobei auch ein verzerrt dargestelltes Bild der Person in Kauf genommen wurde.<sup>48</sup> Gerade der bereits vor Entwicklung des Zeitungswesens wichtige Aspekt des Sensationellen im Musikleben – z. B. bedient durch Wunderkinder oder musikalisch-artistische Kunststücke – konnte hier eine Multiplikation und Verstärkung erfahren.

43 Vgl. Betz, *Aura des Virtuosen*, S. 10. Michael Thomas Roeder erwähnt z. B. auch die – erstmalig von Jan Ladislav Dussek praktizierte – veränderte Sitzhaltung der Pianisten, die dem Publikum nun nicht mehr gegenüber sitzen, sondern seitlich betrachtet werden, wodurch Dramatik und Emotionalität stärker visualisiert werden. Vgl. Michael Thomas Roeder, *Das Konzert*, Laaber 2000, S. 191.

44 Vgl. Salmen, *Musiker*, S. 75.

45 Blaukopf, *Grosse Virtuosen*, S. 44.

46 Vgl. Gamson, *Claims to Fame*, S. 20.

47 Norbert Nagler, «Das Liszt-Bild. Ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?», in: *Musikkonzepte 12. Franz Liszt*, hrsg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, München 1980, S. 119.

48 Das Interesse an Personen wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert zunehmend funktionalisiert. Mit der Herausbildung der Yellow Press durch Randolph William Hearst und Joseph Pulitzer, wurden personifizierte Informationen erstmalig als strategisches Mittel zur Absatzerhöhung eingesetzt. Allgemeine Ereignisse des alltäglichen Lebens wurden am Beispiel persönlicher Schicksale präsentiert, um Emotionen zu erzeugen – oder wie es Hearst auf die knappe Formel brachte: «People make news».

Die aussen- bzw. kundenorientierte Präsentation von Fähigkeit und Persönlichkeit ist für Startum insofern von Bedeutung, als sie die konstitutive Trennung von öffentlichem und privatem Leben festschreibt.<sup>49</sup> Eine glanzvolle Inszenierung in der Öffentlichkeit erzeugt daher Neugier und Skepsis bezüglich der «wahren Persönlichkeit», die sich nur im privaten – und damit für das Publikum unzugänglichen – Bereich zeigt. Die bereits herausgearbeiteten Polaritäten «Aussergewöhnlichkeit/Alltäglichkeit» und «Nähe/Distanz» werden hier also um die starrelevante Dimension «Realität/Fiktion» ergänzt.

Gerade das Spiel mit diesen Ambivalenzen ermöglicht einen kontinuierlichen Informationsfluss der medialen Berichterstattung, da es weitere Bestätigung oder Verwerfung der jeweiligen Besetzung eines Pols provoziert und einen Anlass für Anschlusskommunikation liefert. Damit sind Polaritäten Basis narrativer Muster, die als sogenannte «story archetypes» in Literatur und Film breite Verwendung finden und sich dort in der Ausgestaltung spezifischer «sozialer Typen» manifestieren.<sup>50</sup>

In Bezug auf prominente Musiker werden während der Hochzeit des Virtuositums in den 1830er und 1840er Jahren neben Informationen über Fähigkeiten, Eigenschaften und Erlebnissen der Person insbesondere die detailgetreue Schilderung der zugehörigen Verehrungsriten und Massenhysterien zum Gegenstand der Berichterstattung.<sup>51</sup> Bewunderung für einen Star ergibt sich somit nicht durch Persönlichkeitsdarstellung *per se*, sondern

49 So unterscheidet auch Richard DeCordova in bezug auf Filmschauspieler sogenannte «Picture Personalities» – als Vorläufer – von den eigentlichen «Stars», deren öffentliche Präsentation sich nicht nur auf die Filmrollen beschränkt: «With the emergence of the star, the question of the player's existence outside his or her work in film became the primary focus of discourse» (Richard DeCordova, *Picture Personalities. The emergence of the Star System in America*, Urbana 1990, S. 98).

50 Diese Techniken sind nicht nur für Massenmedien kennzeichnend, sondern durchaus auch in wissenschaftlichen Darstellungen anzutreffen. So lassen sich beispielsweise aus verschiedenen Publikationen (vgl. z. B. Peter Raabe, *Franz Liszt. Leben und Schaffen* (2 Bde.), Stuttgart 1931, Ernest Newman, *The Man Liszt*, London 1934, Klara Hamburger, *Franz Liszt*, Budapest 1973, Siegfried Schibli, *Franz Liszt. Rollen, Kostüme, Verwandlungen*, München 1986, Robert Stockhammer, *Franz Liszt. Im Triumphzug durch Europa*, Wien 1986) zentrale Dimensionen der Persönlichkeit Franz Liszts extrahieren, entlang derer einzelne Lebensstationen skizziert werden, wie z. B. Intraversion/Extraversion, Frömmigkeit/Ausschweifung, Egozentrik/soziale Empfindsamkeit oder Triumph/Resignation.

51 So existieren z. B. über die Amerika-Tournee der schwedischen Sängerin Jenny Lind zahlreiche Beschreibungen und Bilder, die gerade die Verehrung durch eine grosse Menschenmenge – sei es bei ihrer Ankunft im Hafen oder auf der Konzertbühne – fokussieren (vgl. z. B. Schwab, *Konzert*, S. 116 oder W. Porter Ware u. Thaddeus C. Lockard, Jr., *P.T. Barnum presents Jenny Lind. The American Tour of the Swedish Nightingale*, Baton Rouge/London 1980).

auch durch die gezielte Thematisierung eben dieser Bewunderung, die die unwiderstehliche Wirkung des Interpretieren dabei sowohl dokumentiert als anpreist und damit in der Wahrnehmung der Allgemeinheit verstärkt.<sup>52</sup>

Dass die umfassende öffentlich-mediale Vermittlung komplexer Persönlichkeitsbilder und der dadurch ermöglichte Personenkult im Rahmen der künstlerischen Berufsausübung im 19. Jahrhundert eine dominante Rolle spielt, ist nicht zuletzt an der wachsenden Kritik an dieser Praxis abzulesen. Neben zahlreichen Karikaturen bekannter Virtuosen kursierten auch abfällige Äusserungen bekannter Zeitgenossen. So umschreibt Friedrich Nietzsche die Virtuosen als «Fanatiker des Ausdrucks» und als «Künstler der Verführung im Jahrhundert der Masse».<sup>53</sup> In Bezug auf Franz Liszt sind vor allem die Äusserungen Heinrich Heines bekannt:

«Man hat ihn [Liszt] fetiert, man hat ihm Serenaden gebracht, eine Dame ist vor ihm niedergekniet und hat ihn gebeten, seine Fingerspitzen küssen zu dürfen, einen andere hat ihn im Konzertsaal umarmt, eine dritte den Überrest seiner Teetasse in ihr Flacon gegossen, Hunderte haben Handschuhe mit seinem Bild getragen, viele haben den Verstand verloren. [...] Die Narrheit hat nie größere Triumphe gefeiert».<sup>54</sup>

So diagnostiziert auch der Zeitgenosse William Hazlitt – einer der ersten «Starforscher» – veränderte Intentionen des öffentlich exponierten Individuums, von denen er annimmt, dass sie zunehmend nicht auf das Streben nach dem vollkommenen Produkt bzw. kulturellem Werk, sondern auf den persönlichen Ruhm gerichtet sind. «*The Spirit of the Age*, as Hazlitt defines it, is an individual ostentation that has created good when it has awakened people to the spirit of liberty, but has too often displayed only the gestures of mere ambition».<sup>55</sup>

Mit der Ausdifferenzierung der Inszenierungsinstrumente können diese Gesten allerdings auch als notwendige Konsequenz öffentlicher Kommunikation eingeordnet werden, da die Aufmerksamkeit einer Vielzahl von Personen nur durch eine Konzentration auf schnell wahrnehmbare Reize gebündelt werden kann. Gerade Visualisierung wirkt diesbezüglich als effektive Strategie zur Reduktion von Ereigniskomplexität, die zudem ein hohes Mass

52 Die Begeisterung und Sympathie, die herausragenden Musikern auf Konzerttourneen entgegenschlug, wurde dabei auch häufig für jeweils eigene Interessen gewinnbringend eingesetzt. So servierte man in Restaurants Gerichte «á la Paganini», verkaufte «Liszt-Kipferl» in Konditoreien oder «Jenny-Lind-Hauben» in Textilwarengeschäften.

53 Nietzsche, zit. nach Betz, *Aura des Virtuosen*, S. 10.

54 Heine, zit. nach Stockhammer, *Franz Liszt*, S. 68.

55 Braudy, zit. nach Marshall, *Celebrity and Power*, S. 7.

an Zugänglichkeit suggeriert. So dient öffentlichkeitswirksames Verhalten nicht nur der Vereinfachung, sondern auch der Emotionalisierung.<sup>56</sup>

In Bezug auf die visuelle Erfahrbarkeit ist der Fotografie eine wichtige Rolle bei der Herausbildung des Starwesens zuzuschreiben, insbesondere seit die massenhafte Vervielfältigung mit Entwicklung des Halbtonverfahrens (1880) deutlich erleichtert wurde. Das Foto eines Musikers bewirkt damit – im Gegensatz zum gemalten Bild – nicht nur den dokumentarischen Charakter einer Abbildung und ein Gefühl der Nähe zur aufgenommenen Person, sondern ermöglicht auch die unendliche Multiplikation des Gesichts, das bei den Rezipienten somit als Stellvertreter für die nicht anwesende Person fungieren konnte.

Bei der Entwicklung von Darstellungstechniken und ihrer professionellen Nutzung im kulturellen Bereich handelt es sich logischerweise um einen kontinuierlichen Prozess, der auch in Zukunft Erweiterungen und Veränderungen mit sich bringt.<sup>57</sup> Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts haben sich jedoch – in medialer Hinsicht – genügend Mittel ausgebildet, die einem Interpreten ermöglichen, seine umfassende Präsentation auf logische Kohärenz verschiedener gestalterischer Ebenen auszurichten, so dass sich idealerweise ein prägnanter und attraktiver Gesamteindruck in der Öffentlichkeit einstellt.<sup>58</sup> Nur so konnten Interpreten von einem Massenpublikum als Verkörperung «des Exzentrischen», «des Engelsgleichen» oder «des Dämonischen» akzeptiert und verehrt werden.

Das sich damit etablierende Image eines Musikers bezeichnet also die «Gesamtheit der Vorstellungs- und Bewertungsinhalte, die als spezifisches Arrangement von Ideen, Anmutungen sowie Werte- und Erwartungsmustern mit einem bestimmten Interpreten verknüpft sind».<sup>59</sup> Prägnanz und Wiedererkennung wird dabei durch die permanente, variative Wiederholung spezifischer Merkmale oder Merkmalskombinationen einer Person über einen

56 Auch die Etablierung der sogenannten «Pultvirtuosen» erklärt sich u. a. durch die zunehmende Bedeutung von Visualisierung und Komprimierung.

57 Neben der Ausdifferenzierung der Inszenierungsinstrumente (z. B. Erweiterung um audiovisuelle Medien im 20. Jahrhundert), spielt dabei vor allem die Professionalisierung von Inszenierung (also der Übergang von Selbst- zu Fremdinszenierung) sowie die Verselbstständigung von Image und Design eine Rolle.

58 So betrachtet Edward W. Said beispielsweise Franz Liszt als einen «Pionier einer Vorstellung vom Interpreten als Objekt des Bestaunens durch ein zahlendes Publikum aus der bürgerlichen Mittelklasse» (Edward W. Said, «Glenn Gould, der Virtuose als Intellektueller», in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hrsg. v. H. v. Karajan Centrum, Wien 2001, S. 63).

59 Silke Borgstedt, «Das inszenierte Erfolgsmodell. Robbie Williams im Spiegel der Tagespresse», in: *Samples (Online-Zeitschrift)*, 3. Jahrgang (2004), S. 1.

längeren Zeitraum gewährleistet. Aussermusikalische Komponenten müssen dabei nicht notwendigerweise fremde Reize sein, die rein aufmerksamkeitsgenerierende Funktion erfüllen, vielmehr können sie in Bezug auf das Gesamterlebnis ebenso integrativ wirksam werden, indem sie Struktur- und Ausdrucksmomente der Musik nach aussen kehren oder einen spezifischen Interpretationsstil als unmittelbaren Ausdruck eines individuellen Lebensgefühls erfahrbar machen.

Musiker-Images bieten also schnell zugängliche «Erfahrungs-Stanzen»,<sup>60</sup> die das Fehlen unmittelbarer Erfahrungen durch die Konstruktion von Vorwissen und Vorbewertung auffangen und die Bewertung eines aktuellen Ereignisses (z. B. einer musikalischen Aufführung) erleichtern, aber auch verfälschen können. Mediale Symbolisierung persönlicher Fähigkeiten und Eigenheiten eines Musikers liefert damit soziale Vergleichsinformationen für eine Vielzahl von potentiellen Rezipienten, die mit Hilfe dieser Bedeutungsagglomerate eine Verknüpfung zwischen Musik und Mensch herstellen. Erst dieser umfassende Identifikationsprozess, der als sinnstiftender Mechanismus auch Konsequenzen für das eigene Wertesystem und damit einhergehende Handlungen haben kann, institutionalisiert den Musiker als gleichzeitig herausragende und integrierte Persönlichkeit und damit als «Star».

### *Schlussbemerkung*

So zeigt sich, dass die «Geschichte der Musikstars» nicht als linearer, chronologischer Ablauf in Form exakter Datierungen oder als Aneinanderreihung berühmter Persönlichkeiten zu zeichnen ist, sondern als vielschichtiger Funktionszusammenhang begriffen werden muss, der sich aus kontinuierlichen, parallel stattfindenden Prozessen der Ausdifferenzierung und Verselbständigung soziokultureller Vorstellungen, Konzeptionen und Techniken zusammensetzt. Als wesentlich wurden dabei die Entwicklungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewertet, die die Herausbildung einer Massenkultur – wie sie für die dispositive Struktur des Startums grundlegend ist – beschleunigten und befestigten.

Mit Bezug auf den Beginn dieses Textes wurde somit dargelegt, dass zentrale Prinzipien des Startums nicht erst seit Hollywood Einzug in die kulturelle Produktion gehalten haben. Zudem sei abschliessend angemerkt, dass – wie Hackett konstatierte – nicht nur das Prinzip «Star» bereits vorher existierte. Es liess sich vielmehr eine Quelle finden, die zeigt, dass

60 Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg, *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, 1994, S. 206.

auch der Begriff «Star» nicht originär der amerikanischen Filmindustrie entstammt. So charakterisiert Eduard Hanslick die Zeit von 1830 bis 1845 als Virtuosenzeit und die entsprechenden Protagonisten als «Sterne ersten Ranges», die eine «ungemein und anhaltend enthusiastische Stimmung» beim Publikum erzeugten.<sup>61</sup>

61 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 325.

