

Im Pakt mit dem Teufel.

Zur Wertung des Virtuositums zwischen Antike und Romantik.

Virtuosität ist beliebt - wieder einmal beliebt, möchte man fast sagen. Moderne TV-Konzepte zeigen es deutlich: Es werden wieder aktiv „Supertalente“ gesucht. Beachtet wird, wer etwas deutlich ausgefeilter beherrscht als sein Nächster; und es wird ihm mit Anerkennung gedankt. Dennoch haftet dem Virtuosenbegriff etwas Zwielfichtiges, etwas Rätselhaftes an. Der Virtuose scheint „nicht von dieser Welt“ zu sein. Und in der Tat: Nicht immer war der Virtuose derart hoch angesehen. Die Wertung des Virtuositums im Laufe der Geschichte ist in engster Weise verbunden mit den epochenspezifischen religiösen, soziokulturellen und kunstästhetischen Normen, mit dem vorherrschenden Verständnis so zentraler Kategorien wie „Geschmack“, „Kunst“, „Geist“ oder „Gefühl“.

Geschmack als Aspekt der Rezeption von Virtuosität

Über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten. Wollen wir uns der Rezeption von Virtuosität nähern, müssen wir daher die musikästhetischen Lehrinhalte im Kontext der zuvor angesprochenen jeweils als Maxime geltenden Weltordnung verstehen. Nur so können sie uns Aufschluss darüber geben, ob die Virtuositätsrezeption einer ästhetischen Regelmäßigkeit unterliegt und was die Erkenntnisse für die Virtuositätstheorie der Gegenwart bedeuten können.

Dass die epochentypischen Wertvorstellungen auf der einen und die vorwiegende Richtung der Rezeption von Virtuosität auf der anderen Seite eng verbunden sind mit dem Begriff des Geschmacks, liegt derweil auf der Hand. Dabei muss beachtet werden, dass sowohl die Trennung von Kirche, Wissenschaft und Kunst, im musikkategorischen Bereich auch von Vokal- und Instrumentalmusik als auch die der Personen des Komponisten und des Musikers nicht für jede Epoche selbstverständlich ist.

Sehr spät, im Zuge seiner Transzendentalphilosophie, gelingt Kant erstmals die Trennung von Wissenschaft und Kunst, von theoretischem Urteil und Geschmacksurteil.¹ Er definiert den Geschmack als die Beurteilung des Schönen, die für jedermann gilt - also auf Basis eines übereinstimmenden Wertegefühls, in ähnlicher Weise, wie Forkel mit dem Begriff der Schönheit verfährt.² Derjenige, der einen individuellen Geschmack habe, habe keinen Geschmack.³ Dieses Geschmacksurteil gründet sich jedoch nicht auf empirischen Gegebenheiten, sondern gilt wie ein Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann.⁴ Es ist „begriffslos und subjektiv allgemein“.⁵ Während der Geist nach Kant für die Bereitstellung der Werksidee verantwortlich ist, ist die Aufgabe des Geschmacks die Formung des Kunstwerks.⁶ Ein Werk, das mit Geist und Geschmack abgefasst ist, ist für Kant Poesie und ein Werk der schönen Kunst.⁷ Überhaupt ist die im Zuge der Aufklärung einsetzende Auffassung des Geschmacks als „Allgemeingeschmack“ im 18. Jahrhundert vorherrschend und in seinem Wesen grundsätzlich zu unterscheiden vom späteren Individualgeschmack des 19. und 20. Jahrhunderts.⁸

Fundamentale Kritik erfährt Kants Geschmackstheorie durch Pierre Bourdieu, der Kant vorwirft, einer „scholastischen Illusion“ zum Opfer zu fallen und die sozialen Bedingungen des Geschmacksurteils zu vernachlässigen, genauer: zu verschweigen.⁹ Geschmack stellt für Bourdieu mitnichten eine neutrale Größe dar, sondern etabliert sich zu erheblichem Teil durch menschliches Streben nach sozialer Distinktion.¹⁰ Dieses Streben ist nach Bourdieu jedoch nicht naturgegeben, sondern Symptom eines Klassenkampfes, der sich erst durch die Befreiung

¹ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag., S. 15.

² Vgl. Thewalt, Patrick (1990): Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum durch W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 28.

³ Vgl. Nachtsheim, Stephan (Hrsg.) (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, S. 169.

⁴ Vgl. Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 50.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Nachtsheim, Stephan (Hrsg.) (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, S. 84.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1985): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5: Die Musik des 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag, S. 10.

⁹ Vgl. Fuhr, Michael (2007): Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 102.

¹⁰ Vgl. ebd.

von ökonomischen Zwängen ergibt und den er am Beispiel der modernen französischen Gesellschaft darstellt.¹¹ Geschmack ist „Natur gewordenes, inkorporiertes gesellschaftliches Verhältnis“¹², „inkorporierte Kultur“¹³ und als solche sozial produziert und klassenspezifisch differenziert - eben nicht ahistorisch und universell, wie Kant es beschreibt.¹⁴ Er fasst den menschlichen Körper als die „unwiderlegbarste Objektivierung des Klassengeschmacks“ auf, ausdrückend, dass sich der durch Sozialisation und Bildung geprägte Geschmack sogar im menschlichen Körper, in Gestik, Physiognomie, äußerlicher stilistischer Präsentation durch Kleidung und Make-up, aber auch in Selbstverständnis oder Hygiene niederschlägt.¹⁵ Der Körper wird so zum Ausdrucksträger des Geschmacks, zum Spiegel klassen- und szenespezifischen Zugehörigkeitsgefühls und bildet so den Ausgangspunkt für Bourdieus Habitus-Theorie, die weiter auszuführen an dieser Stelle nicht Thema ist, jedoch weithin bekannt sein dürfte.

Es bleibt festzuhalten: Diese beiden grundverschiedenen Beispiele verdeutlichen, dass die Rezeption von Virtuosität auch immer vor dem Hintergrund grundlegender, epochal allgemeingültiger Paradigmen verstanden werden muss. Nachdem der Mensch im Laufe der Geschichte die Befriedigung seiner existenziellsten Bedürfnisse wie Hunger, Durst oder dem Schutz vor den Naturgewalten mittels Wohnungsbaus sicherstellen konnte, entwuchs seiner Seele das Bedürfnis nach Individualisierung, das den persönlichen Geschmack oftmals unbewusst mitbestimmt.

¹¹ Vgl. ebd. S. 103.

¹² Ebd.

¹³ Ebd. S.108.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 103.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 108.

Virtuosität in der griechischen Antike

Gehen wir nun in die Zeit der griechischen Antike zurück. Schon der Mythos des Orpheus gilt hier als frühes Symbol für die Macht der Musik. Orpheus verzaubert Mensch und Tier mit seinem Gesang und außergewöhnlichem Lyraspiel.¹⁶ Die Wirkung der Musik - ein Paradigma, welches sich über viele Jahrhunderte aufrechterhalten soll.

Eine erste explizite Auseinandersetzung mit der Musik auf wissenschaftlicher Basis¹⁷ lässt sich für das 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung nachweisen.¹⁸ Damit einher geht auch das Einsetzen der Virtuosenkritik.¹⁹ Um die Virtuosenkritik der griechischen Antike verstehen zu können, sollten wir zunächst tiefer in die Musiktheorie dieser Zeit eintauchen.

Grundlegende Bedeutung für die Geschichte der Musikästhetik hat die Philosophie der Pythagoreer, die die harmonischen Zusammenhänge auf Zahlenverhältnisse zurückführen.²⁰ Anstoß für diese Theorie ist die bahnbrechende Entdeckung Pythagoras, der bei einem Spaziergang an einer Schmiede entlanggeht und dort in des Schmieds Nutzung verschieden schwerer und unterschiedlich klingender Hämmer eine Relation feststellt.²¹ Die Pythagoreer entwickeln daraufhin besagte Philosophie von den Proportionen und glauben, die Prinzipien der Harmonie auch in der Natur und dem Kosmos wiederentdecken zu können.²² Die Vorstellung von auf festgelegten, unsichtbaren Bahnen kreisenden Himmelskörpern und den aus diesen Bewegungen der Planeten in unterschiedlicher Höhe und Geschwindigkeit sowie Distanz zur Erde resultierenden Klängen, prägt den Begriff der Sphärenharmonie. Diese basiert - in Anlehnung an die aus der zuvor beschriebenen Legende gewonnenen

¹⁶ Vgl. Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 974.

¹⁷ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 643.

¹⁸ Vgl. Georgiades, Thrasybulos G. (1996): „*Griechische Musik*“. In Gurlitt, Wilibald / Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Riemann Sachlexikon Musik. Mainz: Schott, S. 352.

¹⁹ Vgl. Heister, Hanns-Werner (2004): Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze. In: Von Loesch, Heinz / Mahler, Ulrich / Rummenhüller, Peter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott, S. 19.

²⁰ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 58.

²¹ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 56.

²² Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 60.

Erkenntnissen - auf der Annahme, dass Körper von dieser Größe und diesem Gewicht einen Klang absondern müssen - ähnlich den Körpern auf der Erde -, den der Mensch aber nicht mehr bewusst wahrnimmt, weil er diesen Klang bereits seit Geburt vernimmt.²³ Musik ist in ihrem Wesen der Harmonie der Klänge also ein Abbild des Weltalls und der Himmelskörper, eben der Schöpfung. Da sie die Dinge widerspiegeln, die die Welt beherrschen, habe Musik demnach Erkenntniswert.²⁴

Weiterhin spricht die pythagoreische - und später auch die dionysische - Musikphilosophie der Musik eine psychologische, teils auch medizinische Wirkung zu. In ersterer dient die Musik dabei der Reinigung der Seele (*Katharsis*)²⁵ bei der Behandlung von Geisteskrankheiten.²⁶ Musik ist deshalb nicht nur Ausdruck von Gefühlen, sondern kann ihrerseits Gefühle hervorrufen²⁷, die durch das jeweilige der Melodie anhaftende Ethos begründet sind.²⁸ Wie Iamblichos berichtet, nutzen die Pythagoreer die reinigende Kraft der Musik als „Zurüstung“ sogar vor dem Zubettgehen wie auch nach dem Schlaf, indem sie sich der verschiedenen Tonarten und Melodien bedienen und so ihre Seele vorbereiten.²⁹ An gleicher Stelle berichtet er uns von einem Vorfall, da die beruhigend gespielte Lyra des Empedokles die Mordlust eines jungen Mannes noch im letzten Moment habe zähmen können, der im Begriff war, mit Hilfe eines Schwertes den Richter seines Vaters, der diesen zu Tode verurteilt hatte, zu töten.³⁰ Da nach ihrer Auffassung Musik wie die Seele von Harmonie beherrscht wird, erklärt sich für die Pythagoreer daraus auch die natürliche Freude an der Musik und dass diese für Heilungen zuvor beschriebener Art verantwortlich zeichnen kann, sofern das passende Ethos gewählt ist.³¹ Der Begriff der Ethoslehre, dem die

²³ Vgl. ebd. S. 99.

²⁴ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 7.

²⁵ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 103.

²⁶ Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 6.

²⁷ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 8.

²⁸ Vgl. Wille, Günther (1997): Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957 - 1987. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 11.

²⁹ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 107.

³⁰ Vgl. ebd. S. 105.

³¹ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 8.

Pythagoreer hiermit das Fundament liefern, stellt ein weiteres zentrales Paradigma der Musikästhetik der Antike dar.

Die Schule des Damon geht in Anlehnung an die Ethoslehre der Pythagoreer anschließend davon aus, dass Musik und Gefühl sich gegenseitig bedingen. Musik ist nicht nur Ausdruck von Gefühl, sondern kann solches eben auch ihrerseits hervorrufen. Dazu Athenaios:

*Nicht schlecht, was der Athener Damon und seine Schüler gesagt haben, dass sowohl die Lieder als auch die Tänze notwendigerweise irgendwie durch eine Bewegung der Seele entstünden und dass die edlen und schönen Seelen auch ebensolche Lieder und Tänze hervorbrächten, die entgegengesetzt gearteten auch die entgegengesetzten.*³²

Daraus leitet sich für Damon schließlich eine noch viel wichtigere These ab: Da die Musik nun Einfluss auf die Seele des Einzelnen habe, beeinflusse sie auch gleich das ganze Volk, da dieses aus vielen Einzelnen besteht.³³ Die Lehre Damons beeinflusst nicht nur direkt Platon, sondern bleibt bis ins Mittelalter von Belang.³⁴ Das Hervorrufen von Gefühlen durch die Musik - und noch spezieller von Gefühlen des Volkes - wird bei Platon, den Abert als den „schroffsten und einseitigsten Vertreter der musikalisch-ethischen Theorie“³⁵ bezeichnet, in dessen Werk „*Politeia*“ dann später zur Grundlage einer ganzen Staatsorganisation.

Platon, der zu einer Zeit lebt, als die griechische Musik sich starken Veränderungen - vor allem in Instrumentenbau und Aufführungswesen - ausgesetzt sieht³⁶, wendet sich in seiner Musikphilosophie klar gegen die Idee der Sphärenharmonie der pythagoreischen Schule. An ihre Stelle tritt die Lehre von der Weltseele, eine Lehre, die das Unsichtbare zum Kern hat und eine mathematische, wissenschaftliche Basis der Musik fordert.³⁷ In letzterem Punkt steht er jedoch wiederum in der Tradition der Pythagoreer. Musik und Zahl hängen für Platon eng

³² Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 111.

³³ Vgl. ebd. S. 65.

³⁴ Vgl. ebd. S. 67.

³⁵ Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 9.

³⁶ Die Entwicklungen im Instrumentenbau ermöglichten ab nun größere Tonumfänge. Das private und gesellschaftliche Musizieren schwand mehr und mehr zugunsten einer öffentlichen Musizierpraxis. Vgl. West, Martin L. (2005¹): „Platon“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 675.

³⁷ Vgl. Schmidt, Gerhart (2006): Der platonische Sokrates: Gesammelte Abhandlungen 1976-2002. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27.

zusammen.³⁸ Musik sei lediglich klingende Mathematik, die die Weltordnung und die Gesetze des Makrokosmos³⁹ beschreibe⁴⁰ - eine nüchterne Betrachtungsweise, die, wie nachfolgend ersichtlich werden sollte, sich durch Platons Musikphilosophie wie ein roter Faden zieht.

Platon sieht Musik primär als Mittel zur seelischen Erziehung.⁴¹ Die Musik soll zur Durchsetzung politischer Ziele nutzbar gemacht werden, da die Musik menschliche Emotionen zu lenken imstande sei.⁴² Von essentieller Wichtigkeit ist für Platon dabei die Erziehung der Jugend.⁴³ Indem sie dem Instrumentalspiel beim Unterricht die Texte großer Dichter und Lyriker unterlegen, vermitteln die Kitharaspielder gemäß Platon den Schülern Kultur.⁴⁴ Im Rahmen der Erziehung gilt es ferner, schlechte Musik auszumerzen und die gute, dem Staat dienliche Musik zu fördern.⁴⁵ Dabei lehnt Platon grundsätzlich die neue Musik ab.⁴⁶ Diese ist seit Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. gekennzeichnet durch ausgefeiltere Struktur und Technik. Es treten erstmals Verzierungen auf und es kommt sogar vor, dass instrumentale Musik ohne Text besteht.⁴⁷ Vorzuziehen ist nach Platon und später auch Aristoxenos⁴⁸ jedoch die alte, die traditionelle Musik.⁴⁹ Jede Änderung in der Musik stelle

³⁸ Vgl. ebd. S. 24.

³⁹ Der Aufbau des Makrokosmos ist ähnlich dem der menschlichen Seele mathematischen Regeln unterworfen. Vgl. West, Martin L. (2005¹): „Platon“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 676.

⁴⁰ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 14.

⁴¹ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 215.

⁴² Vgl. Wille, Günther (1997): Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957 - 1987. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 11.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 125.

⁴⁵ Vgl. Wille, Günther (1997): Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957 - 1987. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 11.

⁴⁶ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 149.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 144.

⁴⁸ Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 19.

⁴⁹ Vgl. Wille, Günther (1997): Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957 - 1987. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 11.

sofort die öffentliche Ordnung in Frage und sei somit staatsfeindlich.⁵⁰ Dabei beruft er sich auf Damons Lehre von der Wechselwirkung zwischen Musik und Gefühl und schließt daraus dass jede Änderung der Musik auch eine Änderung der Seele und somit des Staates nach sich ziehen müsse:

Also kurz gesagt, daran müssen die Aufseher der Stadt festhalten, damit sie nicht unvermerkt hinschwinden lassen, sondern unbedingt bewahren: keine Neuerungen in der Gymnastik und in der Musik wider die bestehende Ordnung, sondern sie so weit wie möglich bewahren.⁵¹

Und es heißt weiter:

Man muss sich nämlich davor hüten, dass die Musik verändert wird und eine neue Art annimmt, weil dabei das Ganze auf dem Spiel steht. Denn nirgends werden, wie Damon sagt - und ich stimme ihm darin bei -, Weisen der Musik verändert ohne Veränderung der wichtigsten Gesetze des Staates.⁵²

Platon stellt im Anschluss die Kriterien der richtigen Musik auf:⁵³

1. Guter Ausdruck
2. Harmonischer Klang
3. Formschönheit
4. Guter Rhythmus

Und auch die zur Verfügung stehenden Tonarten werden seiner Prüfung unterzogen. In Platons fiktivem Staat sollen lediglich zwei Tonarten dem Musiker zur Verfügung stehen: die dorische und die phrygische.⁵⁴ Entgegen den weichlichen und klagenden Tonarten sollen diese der Sicherung von Kraft, Tugendhaftigkeit und Besinnung dienen.⁵⁵ Die dorische Tonart

⁵⁰ Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 10.

⁵¹ Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 113.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. ebd. S. 207.

⁵⁴ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 15.

⁵⁵ Vgl. ebd.

erfährt besondere Würdigung durch Platon, weil sie männliche Eigenschaften wie Mut, Beherrschung und Ausdauer verkörpern.⁵⁶

Des Weiteren nimmt Platon auch eine Auswahl der im Staat zugelassenen Instrumente vor. Da einerseits der Vorrat der zu gebrauchenden Tonarten aus für ihn gutem Grund nicht gerade üppig ist und andererseits einer durch Instrumente mit weitem Register hervorgerufenen Versuchung, neue Musik zu kreieren, von vorneherein vorgebeugt werden soll, beschränkt Platon die zugelassenen Instrumente auf Kithara und Lyra⁵⁷ sowie die Panflöte für die ländlichen Bauern.⁵⁸ Der Aulos ist für ihn hingegen eines der vielseitigen Instrumente und zudem Vorbild vieler anderer von ihm nicht erwünschter Instrumente, die den Aulos seiner Meinung nach ihrerseits nachahmen.⁵⁹ Dazu kommt, dass während der gesamten Antike der Aulos als Paradigma der Virtuosität gilt.⁶⁰ Schon Pratinas beklagt, dass der Aulos nicht mehr dem Text, sondern der Text dem Aulos folge.⁶¹ Und Sokrates tritt sogar dafür ein, alle mehrsaitigen Instrumente wie auch die Flöten abzuschaffen, da in seinen Augen Musik Tugend vermitteln soll, diese Instrumente aber orgiastisch sind und die Virtuosität fördern.⁶²

Überhaupt hat der ausübende Musiker, speziell der Virtuose, in Platons Staat - wie generell in der Antike⁶³ - einen schlechten Ruf. Der Virtuose ist Sinnbild der neuen, verzierten Musik, die Platon nicht geheuer ist. Diese Abneigung gegenüber der neuen

⁵⁶ Vgl. West, Martin L. (2005¹): „Platon“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 676.

⁵⁷ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 16.

⁵⁸ Vgl. West, Martin L. (2005¹): „Platon“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 676.

⁵⁹ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S.16.

⁶⁰ Vgl. Kaden, Christian (2004): Zwischen Gott und Banause. Der soziale Ort des Virtuosen. In: Von Loesch, Heinz / Mahlert, Ulrich / Rummenhölter, Peter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott, S. 55.

⁶¹ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 144.

⁶² Vgl. Schmidt, Gerhart (2006): Der platonische Sokrates: Gesammelte Abhandlungen 1976-2002. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 23.

⁶³ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 120.

Virtuosität ist in erster Instanz jedoch nicht ästhetisch, sondern politisch begründet.⁶⁴ Sie enthebt die Musik ihrem eigentlichen Zweck, der die Erhaltung der Gesundheit des Staates ist.⁶⁵ Extreme Virtuosität ist für Platon vor allem dann „unmusisch“⁶⁶, wenn es sich um reine Instrumentalmusik handelt. Diese sei bloß Leerlauf, „unkünstlerische Schaustellung“, hochgezüchtete Brillanz.⁶⁷ Virtuosität könne in diesem instrumentalen Stadium der Gaukelei⁶⁸ zur Entartung der Musik beitragen.⁶⁹ Innerhalb Platons Teilung des Liedes (*melos*) in *harmonia* (Melodie/Tonfügung), Rhythmus und *logos* (Wort) bekommt das Wort gesonderten Wert zugesprochen. Dieses transportiert die politisch motivierte Nachricht an das Volk, Rhythmus und Melodie müssen dem Wort folgen, sich ihm fügen.⁷⁰ Daraus erklärt sich Platons Abneigung gegenüber dem Instrumentalspiel. Die moderne, virtuose Musizierpraxis ist bei Platon also gleich in mehrfacher Hinsicht geringgeschätzt⁷¹ - erstens in ihrer prinzipiellen Eigenschaft als „neue Musik“, die vermeintlich den Staat bedroht, weil sie die Gefühle des Volkes beeinflusst sowie zweitens in ihrem modernen Wesen, dass dem Instrumentalspiel den Vorzug vor dem Wort zu geben scheint.⁷²

Mehr noch, Platon bezeichnet die Kunst der Musik sogar als Spiel, welches die Natur nur nachahmt und lässt seinem Spott über die Musiker⁷³ freien Lauf.⁷⁴ Dies steht

⁶⁴ Vgl. Wille, Günther (1997): Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957 - 1987. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 11.

⁶⁵ Vgl. Mattheson, Johann (1999). Der vollkommene Capellmeister. Kassel: Bärenreiter, S. 86.

⁶⁶ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 261.

⁶⁷ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 84.

⁶⁸ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 261.

⁶⁹ Vgl. Schmidt, Gerhart (2006): Der platonische Sokrates: Gesammelte Abhandlungen 1976-2002. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 25.

⁷⁰ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 201.

⁷¹ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 118.

⁷² Vgl. Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 976.

⁷³ Zu finden in „*Politeia*“. Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 13.

überraschenderweise im krassen Gegensatz zur ansonsten so wichtigen Stellung, die die Musik im Rahmen der Erziehung in Platons Staat für sich beansprucht. Hier lässt sich also eine auffällige Inkonsequenz in Platons Kunstlehre nachweisen.⁷⁵ Trotz dieses Widerspruchs hat Platons Lehre mittelbaren Einfluss auf die Musikästhetik des Mittelalters, welches durchaus auch Platons Geringschätzung des Musikers teilt.⁷⁶

Aristoteles, dessen Lehre über die Jahrhundertwende hinaus - in manchen Bereichen sogar bis in die Neuzeit - Bestand haben soll⁷⁷, weist die platonische Ideenlehre sowie die Vorstellung von der Zahl als Wesen der Dinge strikt zurück.⁷⁸ Stattdessen spricht er die höchste Bedeutung der harmonischen Anordnung der Elemente zu - ähnlich den Pythagoreern⁷⁹, ohne jedoch deren Modell der Sphärenharmonie zu übernehmen. Nach Aristoteles haben die Planeten keine Eigenbewegung und sind befestigt an den Sphärenkugeln.⁸⁰

Der Ethoslehre der pythagoreischen und damonischen Schule stimmt er wiederum zu.⁸¹ Melodie und Rhythmus sind nach Aristoteles ethosähnlich, da sie Handlungen und Tätigkeiten darstellen würden, und Tätigkeiten seien Ausdruck von Ethos.⁸² Durch die richtige Auswahl von Rhythmus und Tonart könne die Musik als ein wichtiges Erziehungsmittel fungieren. Die empfundene Lust an der Musik verstärke die erzieherische Wirkung.⁸³ Ähnlich Platon spricht er der Musik somit einen pädagogischen Wert zu.⁸⁴

⁷⁴ Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 12.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 13.

⁷⁶ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 38.

⁷⁷ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 21.

⁷⁸ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 9.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Vgl. Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 977.

⁸¹ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 148.

⁸² Vgl. ebd. S. 413.

⁸³ Vgl. Flashar, Helmut (1999): „Aristoteles“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 1. Kassel: Bärenreiter, S. 926.

Ebenfalls in platonischer Tradition steht Aristoteles Auswahl zulässiger Tonarten und Melodien.⁸⁵ Seine Zustimmung zur Ethoslehre beschränkt sich indessen nicht auf den pädagogischen Aspekt, sondern hat auch einen sozial-moralischen Kern. Er erkennt, dass Musik auch Genuss ist⁸⁶ und selbst der minder Gebildete ein Recht auf Sich-Ergötzen und Zurüstung hat.⁸⁷ Er gestattet diesem daher auch eine qualitativ mindere Musik zum bloßen Nutzen der Unterhaltung.⁸⁸ Im Gegensatz zu Platon, der die Musik nur für politische Zwecke einsetzt, befürwortet Aristoteles damit also auch Musik im Rahmen des Amusements.⁸⁹ Musik ist folglich nicht nur im Interesse der Gemeinschaft, des Staates, sondern auch im Interesse des Individuums.⁹⁰ Damit macht Aristoteles einen wichtigen Schritt in die Richtung zu einer autonomen Deutung der Musik.⁹¹

Wie Platon sieht Aristoteles in der Kunst durchaus auch die Nachahmung, jedoch erachtet er diese nicht als wertlos, sondern als wirksames Mittel zur Bildung der Seele. Sie habe einen aus sich heraus würdigen Inhalt, der aufgrund seiner Ethosähnlichkeit, seines Ausdrucks von Gefühl zur Bildung der menschlichen Seele beitrage und müsse nicht erst, wie bei Platon, richtig angewandt werden.⁹² Seine Nachfolger halten an der Vorstellung von Musik als Nachahmung seelischer Zustände fest.⁹³ Insbesondere auch das praktische

⁸⁴ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 63.

⁸⁵ Vgl. Flashar, Helmut (1999): „Aristoteles“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 1. Kassel: Bärenreiter, S. 927.

⁸⁶ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 23.

⁸⁷ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 148.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 21.

⁹⁰ Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 16.

⁹¹ Vgl. Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 148.

⁹² Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 13.

⁹³ Vgl. ebd. S. 14.

Musizieren trägt für Aristoteles - wie auch jede andere Lebenstätigkeit - Wert in sich selbst. Damit steht er gegen Platon, der der Musizierpraxis mit Ablehnung entgegentritt.⁹⁴

Dass Aristoteles den Musiker nicht grundsätzlich ablehnt, heißt jedoch nicht, dass er den praktizierenden Künstler hochachtet. In der Tat steht dieser für ihn klar unter dem Musiktheoretiker, wie der Handarbeiter auch unter dem Ingenieur stehe.⁹⁵ Daraus folgt, dass Aristoteles dem Musiker verachtend gegenübertritt.⁹⁶ Handwerkliche Tätigkeit kennzeichnet während der gesamten Antike den Sklaven und Banausen. Auch der Musiker fällt in diese Kategorie⁹⁷ und sieht sich somit im Stande eines Arbeitssklaven⁹⁸. Aristoteles schließt: Praktisches Musizieren erniedrigt den Künstler durch Erbringen von Dienstleistungen an andere meist weniger Gebildete.⁹⁹ Insbesondere der Virtuose degradiert sich somit zum Schauspieler, der nur für den Beifall des Publikums spielt.¹⁰⁰

Selbstständiges Musizieren, so folgert Aristoteles, sei eines Mannes demnach nicht würdig.¹⁰¹ Auch die Virtuosität stelle nichts Besseres als reines Handwerk und Lohnarbeit dar und sei schlichtweg „grosinnlich“.¹⁰² Er geht sogar noch einen Schritt weiter und verurteilt diese als Wettkampf und Zurschaustellerei von Kunststückchen.¹⁰³

Aristoteles legt daher fest, dass das Aufführen von Musik den Männern nur in jungen Jahren erlaubt sein soll, um das notwendige Verständnis der Musizierpraxis zu erlangen.¹⁰⁴ Ab dem Erwachsenenalter solle sich der Musiker ausschließlich auf die Theorie konzentrieren

⁹⁴ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 118.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 104.

⁹⁶ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 9.

⁹⁷ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 22.

⁹⁸ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 124.

⁹⁹ Vgl. Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 14.

¹⁰⁰ Vgl. Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag, S. 126.

¹⁰¹ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 23.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 26.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 25.

und das Musizieren Berufsmusikern, also anderen Sklaven, überlassen.¹⁰⁵ Auch wird die Instrumentalmusik während der Antike zudem als Beiwerk zur Poesie angesehen. Nach Aristoteles darf sich die Instrumentierung daher nicht in den Vordergrund drängen. Die Virtuosität spielt also auch in Aristoteles Musikphilosophie nur eine extrem untergeordnete Rolle.

Plutarch gewährt der Instrumentalmusik und mit ihr der Virtuosität ebenfalls nur einen niederen Rang:

<Musik>: „Der Anfang meines Unglücks war Melanippides. Er war der erste, der mich nahm und schwächte und mich schlaffer machte mit seinen 12 Saiten. Doch dennoch ging der Mann für mich noch an, vergleich’ ich ihn mit meinen heut’gen Leiden. Kinesias hingegen, der verfluchte Attiker, der brachte in die Strophen Biegungen, die den Ohren wehtun, und hat mich so verdorben, dass in der Dichtung seiner Dithyramben, so wie bei den Schilden, die rechte Seite links erscheint. Doch dennoch war auch er für mich noch zu ertragen. Phrynīs aber, der führte seinen eigenen Wirbelwind ein und bog und drehte mich und hat mich völlig erledigt, indem er auf fünf Saiten zwölf Harmonien spielte. Doch ging auch dieser Mann für mich noch an, denn wenn er Unrecht tat, so macht’ er’s wieder gut. Aber Timotheos, meine Liebe, der hat mich fertig gemacht und in gemeinster Weise mich kurz und klein geschlagen.“ - <Gerechtigkeit>: „Was ist das denn für ein Timotheos?“ - <Musik>: „Ein Rotkopf aus Milet. Er hat mir soviel Böses zugefügt, dass alle, die ich nannte, er übertroffen hat; auf Ameisenkribbelwagen führte er mich, und traf er mich, wenn ich alleine ging, zog er mich aus und zog mir dann zwölf Saiten auf.“¹⁰⁶

Der Konflikt zwischen Alt und Neu wird deutlich in Timotheos Worten:

Ich singe nichts Altertümliches, mein Neues ist nämlich besser. Der junge Zeus führt das Zepter, früher war Kronos der Herrscher. Hinweg mit der alten Muse!¹⁰⁷

Weiter heißt es dagegen bei Plutarch über den Philoxenos: „<Musik>: „Unharmonisch, gottlos hohe, schrille Töne, Gequitsche, und wie einen Kohlkopf füllte er mich ganz und gar mit Windungen voll.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 9.

¹⁰⁶ Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 521.

¹⁰⁷ Ebd. S. 153.

¹⁰⁸ Ebd.

Und auch Plutarchs negative Einstellung gegenüber der Virtuosität endet in der Forderung, schöne, geschmackvolle Musik müsse im alten Stil komponiert werden, womit er in der Tradition Platons und Aristoxenos' steht.

Wenn man also die Musik schön und geschmackvoll ausüben will, dann muss man den alten Stil nachahmen. Doch muss man sie auch durch andere Studien ergänzen und die Philosophie zur Lehrmeisterin machen, denn nur sie ist geeignet, das der Musik angemessene Mass zu beurteilen und das, was ihr nützlich ist.¹⁰⁹

Wie unschwer festzustellen ist, hat die Musik in der griechischen Antike noch nicht den Stand einer autonomen Kunst und Wissenschaft, sondern ist in der Regel vielmehr Teil einer allumfassenden Metaphysik des Universums und der Philosophie des Staates. Virtuosität - generell Kunst in ihrer Ausübung - wird daher immer vor dem Hintergrund eines allgemeingültigen Verständnisses von Existenz und Gesellschaft bewertet, dass den Tugenden und Maßstäben aller dienlich sein muss. Der Virtuose gilt in der griechischen Antike - und auch der römischen - zumal etwa Cicero den Virtuosen ebenfalls als Schauspieler und Nachahmer des wirklichen Lebens beschreibt¹¹⁰ - als minderwertiger Dudler, der den wahren Ausdruck vernachlässigt. Die Musik ist zu dieser Zeit noch weniger autonome Kunst als sie es in späteren Epochen sein wird. Folglich orientiert sich die Rezeption der Musik und mit ihr der musikalischen Virtuosität an soziokulturellen und religiösen Normen, die eine Kunstmusik im Stile späterer Jahrhunderte noch nicht zulassen.

¹⁰⁹ Ebd. S. 523.

¹¹⁰ Vgl. Brandstetter, Gabriele (2003): Der virtuose Starrummel. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): Die Virtuosen. Ballettanz-Jahrbuch 2003. Berlin: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft, S. 23.

Virtuosität in Mittelalter, Renaissance und Barock

Die Musikphilosophie des Mittelalters baut zunächst auf den Lehren der griechischen Antike auf, die über Ptolemaios und Boethius¹¹¹ sowie daneben Augustinus weitervermittelt werden.¹¹² Zentral für die Musiktheorie des Mittelalters ist der Gedanke der *harmonia*, der natürlichen Harmonie in Kosmos und Mensch, die von Gott geschaffen ist. Der Mensch ist die irdische Repräsentation der Schönheit des Schöpfers.¹¹³ Wie der Mensch nur die göttliche Macht repräsentiert, so repräsentiert die irdische Musik, die *musica instrumentalis*¹¹⁴, auch nur die Musik des materiellen und geistigen Kosmos (*musica mundana, musica spiritualis*).¹¹⁵

Boethius' Musiktheorie¹¹⁶ basiert auf Proportionsbeziehungen mathematischer Natur in Nachfolge der pythagoreischen Schule.¹¹⁷ Über Boethius hat Pythagoras also direkten Einfluss auf die Musikphilosophie und -theorie des Mittelalters.¹¹⁸ Die Ästhetik der Proportionen gerät zum Dogma dieser Epoche.¹¹⁹ Ausdrücklich wird die *musica* als „die Wissenschaft, die mit der auf den Ton bezogenen Zahl zu tun hat“, definiert.¹²⁰ Die Schönheit - etwa in der Musik - beruht für ihn auf mathematischer Ordnung.¹²¹

¹¹¹ Weiterreichung der antiken Lehre in „*De Musica*“ um 500 n. Chr. Vgl. Durant, Alan (1984): *Conditions of music*. Southampton: The Macmillan Press LTD, S. 67.

¹¹² Vgl. Eco, Umberto (1991): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München: Carl Hanser Verlag, S. 51.

¹¹³ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik*. Bonn: Bouvier Verlag, S. 11.

¹¹⁴ Die *musica instrumentalis* umfasste nicht nur die Instrumentalmusik, sondern die gesamte vom Menschen gemachte Musik, also auch die Vokalmusik. Vgl. Dahlhaus, Carl (1982): *Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft* In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.) / De la Motte-Haber, Helga: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10: *Systematische Musikwissenschaft*. Laaber, S. 37.

¹¹⁵ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): *Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik*. Bonn: Bouvier Verlag, S. 12.

¹¹⁶ Boethius übernimmt u. a. das pythagoreische Tonsystem, welches lange Bestand hat. Vgl. Laubenthal, Annegrit / Sascha, Klaus-Jürgen (1989): *Musikanschauung, Musiklehre, Musikausbildung*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 3,1: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 155.

¹¹⁷ Vgl. Eco, Umberto (1991): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München: Carl Hanser Verlag, S. 51.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 52.

¹²⁰ Haas, Max (2005): *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*. Bern: Peter Lang AG, S. 63.

¹²¹ Vgl. Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume*. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 978.

Wie vor ihm Pythagoras oder Ptolemaios¹²² stellt auch Boethius fest, dass die seelischen Zusammenhänge in Relation zu den musikalischen stehen.¹²³ Jedoch glaubt Boethius, dieses Phänomen durch eben diese Proportionen erklären zu können: Die menschliche Seele und der menschliche Körper unterliegen den gleichen Gesetzen wie die musikalischen Phänomene und wiederum die des Kosmos, der sich nach ihm in Mikro- und Makrokosmos aufteilt. Der Mensch sei also nach dem Muster der Welt, des Universums gebildet.¹²⁴ Ziel dieser Philosophie ist, wie bereits beschrieben, die Darstellung der Musik in ihrem göttlichen Ursprung.¹²⁵

Die Lehre der kosmischen Proportion basiert auf der Idee der Sphärenharmonie, wie sie die Pythagoreer einführten. Bei Boethius wird die Sphärenharmonie nun zur Weltmusik¹²⁶ (*musica mundana*).¹²⁷ Daneben unterscheidet er ferner noch die menschliche Musik (*musica humana*) sowie die auf Instrumenten dargebotene Musik (*musica instrumentalis*).¹²⁸ Dass die Besessenheit von den Proportionen zum Teil erhebliche Widersprüche aufwirft, wie sie u. a. später Eco belegen soll, stört Boethius und seine Anhänger indessen nicht.¹²⁹

Wir sehen, dass auch hier die Musik erneut nur Teil der allumfassenden Metaphysik ist, die in ihrer Art an die der griechischen Antike sowie an die Bibel anknüpft¹³⁰ - ein Umstand, der auf eine Wertung des aufführenden Musikers und Virtuosen in Ähnlichkeit zu der Platons, Aristoteles oder Plutarchs schließen lassen sollte.

¹²² Vgl. West, Martin L. (2005²): „Ptolemaios“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 1018.

¹²³ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 37.

¹²⁴ Vgl. Eco, Umberto (1991): Kunst und Schönheit im Mittelalter. München: Carl Hanser Verlag, S. 53.

¹²⁵ Vgl. Laubenthal, Annegrit / Sascha, Klaus-Jürgen (1989): Musikanschauung, Musiklehre, Musikausbildung. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3,1: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag, S. 130.

¹²⁶ Vgl. Eco, Umberto (1991): Kunst und Schönheit im Mittelalter. München: Carl Hanser Verlag, S. 53.

¹²⁷ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 38.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Vgl. Eco, Umberto (1991): Kunst und Schönheit im Mittelalter. München: Carl Hanser Verlag, S. 54.

¹³⁰ Vgl. Laubenthal, Annegrit / Sascha, Klaus-Jürgen (1989): Musikanschauung, Musiklehre, Musikausbildung. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3,1: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag, S. 130.

Und so verwundert es nicht, dass Boethius obwohl er die Musik als zu den *artes liberales* gehörend den *artes mechanicae* überordnet¹³¹, lediglich den Musiktheoretiker als den wahren *musicus* und *artifex*¹³² kennzeichnet und den praktischen Musiker als Sklaven ansieht.¹³³ Die *musica instrumentalis* wird als notwendige Repräsentation der ewigen Musik toleriert, jedoch wird ihr - im Gegensatz zur Musiktheorie - jeglicher Rang abgesprochen.¹³⁴ Das gesamte europäische Mittelalter ist gekennzeichnet durch eine ausgeprägte Kritik an der Virtuosität, die sich abermals auf die herrschende Ideologie gründet.¹³⁵ Nahezu kompensatorisch entwickelt sich daraufhin eine Art kompositorischer Virtuosität.¹³⁶ Die praktische Virtuosität findet sich fortan vor allem unter Spielleuten und Reisenden.¹³⁷

Zarlino, dessen Lehre auf Platon, Ptolemaios, Aristoxenos, Boethius und Fogliano basiert,¹³⁸ fordert derweil unter Berufung auf Plutarch die Einheit von Musik und Dichtung.¹³⁹ Die Wiederbelebung der antiken Musik und ihrer Ideale ist dann um 1600 auch das Anliegen der *Florentiner Camerata*, die diese Rückbindung in der Gattung der Oper zu verwirklichen versuchen.¹⁴⁰ Die sich auf ihrem Höhepunkt befindende Polyphonie, die abseits der Ästhetik der Camerata nun im Gegensatz zum frühen Mittelalter zunehmende religiöse Umwertung erfährt¹⁴¹, erschwert jedoch das Vorhaben und erntet massive Kritik seitens der Florentiner

¹³¹ Vgl. Fuhr, Michael (2007): Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 10.

¹³² Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 13.

¹³³ Vgl. Eco, Umberto (1991): Kunst und Schönheit im Mittelalter. München: Carl Hanser Verlag, S. 51.

¹³⁴ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 13.

¹³⁵ Vgl. Heister, Hanns-Werner / Küpper, Peter (1998): „*Virtuososen*“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 9. Kassel: Bärenreiter, S. 1726.

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Bis hinein in die Neuzeit. Vgl. ebd.

¹³⁸ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 52.

¹³⁹ Vgl. Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 983.

¹⁴⁰ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 42.

¹⁴¹ Zusammenspiel der Töne im Akkord als Sinnbild der Harmonie der Dinge. Vgl. Durant, Alan (1984): Conditions of music. Southampton: The Macmillan Press LTD, S. 69.

Camerata - wie schon 1563 durch das Tridentinum. Die Monodie der griechischen Antike gilt dagegen als Symbol der Reinheit und Einfachheit sowie der Rückkehr zur Natur.¹⁴² Es liegt nahe, dass der Stand des Virtuosen in diesem Zusammenhang aufgrund eines ausgebauten Akkordspiels natürlich unumgänglich erscheint.

Die Camerata stellen um 1600 erstmals die Affekte des Hörers in den Mittelpunkt der Musik.¹⁴³ Ausgehend von dieser Schule bestimmt die Theorie der Affektenlehre¹⁴⁴ in der Folgezeit das musikalische Denken und wird zum prägenden Paradigma dieser Epoche.¹⁴⁵ Durch spezielle kompositorische Methoden sollen allgemeine, nicht individuelle Gefühle¹⁴⁶ wie Liebe, Trauer oder Schmerz ausgelöst werden.¹⁴⁷ Descartes:

*Der Zweck des Tones ist letzten Endes, zu erfreuen und in uns verschiedene Gemütsbewegungen hervorzurufen. Die Gesänge können aber zugleich auch traurig und ergötzlich sein.*¹⁴⁸

Im Gegensatz zur Musikästhetik der Romantik sollen die Affekte dabei nur dargestellt und nicht aus der eigenen Seele geholt werden.¹⁴⁹ Dies solle durch die richtige musikalische Gestaltung erwirkt werden.

¹⁴² Vgl. Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 983.

¹⁴³ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 42.

¹⁴⁴ Geminiani 1751: „Musik muss nicht nur dem Ohr gefallen, sondern Gefühle ausdrücken, die Phantasie anstacheln, das Herz rühren und den Leidenschaften gebieten.“ Zitiert nach: Leopold, Silke (1992): Die Musik der Generalbaßzeit. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11: Musikalische Interpretation. Laaber, S. 254.

¹⁴⁵ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 42.

¹⁴⁶ 1650 behauptet Kircher jedoch bereits, dass in der Musik nur allgemeine Gefühlszustände wie Trauer oder Freude, nicht aber spezifische Emotionen wie Haß oder Liebe dargestellt werden können. Die Liebe insbesondere ist also für ihn ein individuelles Gefühl. Nach Batteaux sind solche aus einer Handlung entstammenden Emotionen für die Musik nicht geeignet. Vgl. Wellek, Albert (1963): Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, S. 196.

¹⁴⁷ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 44.

¹⁴⁸ Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 86.

¹⁴⁹ Vgl. Dahlhaus, Carl (1976): Musikästhetik. 3. Auflage. Köln: Musikverlag Hans Gerig, S. 31.

Burmeisters Schrift „*Musica poetica*“ stellt dann um 1606 die theoretische Definition der Musik als autonome Wissenschaft dar. Hier wird auch die Sprachähnlichkeit der Musik hervorgehoben, die Gesetzen gehorche¹⁵⁰ - ein Gedanke, der über Jahrhunderte Bestand hat und zudem im Kontext der Virtuosenkritik von Belang ist - nämlich dann, wenn Virtuosität und Musik im allgemeinen als Form von Kommunikation, von Ausdruck, von Senden und Empfangen verstanden werden muss. Burmeisters Schrift lehrt, dass diese „Sprache der Gefühle“ rational organisiert sein müsse, um gezielt die gewünschten Emotionen auslösen zu können.¹⁵¹ Die musikalische Poetik erfordert nach Burmeister das passende Verhältnis musikalischer Parameter wie Tempo, Melodik, Dissonanz und Konsonanz.¹⁵²

Der der Affektenlehre kritisch gegenüberstehende¹⁵³ Johann Mattheson betitelt die Instrumentalmusik im Jahre 1739 schließlich als Tonsprache oder Klangrede.¹⁵⁴ Und auch Kant, dessen Musikästhetik wiederum stark von den Theorien des 18. Jahrhunderts¹⁵⁵ geprägt ist¹⁵⁶, spricht in Verbindung mit der Musik von der „Sprache der Affekte“. Für ihn drückt jeder Ton des Musikers die Idee seines Schöpfers aus und spricht einen bestimmten Affekt des Hörers an.¹⁵⁷ Ebenso spricht Rousseau von einem gleichen Ursprung von Musik und Sprache in dem Bedürfnis des Menschen, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen.¹⁵⁸

¹⁵⁰ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 43.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁵² Vgl. ebd. S. 44.

¹⁵³ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 42.

¹⁵⁴ Vgl. Mattheson, Johann (1999). Der vollkommene Capellmeister. Kassel: Bärenreiter, S. 153.

¹⁵⁵ Die Idee der Affektenlehre erhält in der Zeit von 1740 - 1780 starke Förderung durch die Wiener Schule. Vgl. Narebecky, Roman (1979): Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Bettina von Armin. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis. Bonn: Bouvier Verlag, S. 14.

¹⁵⁶ Vgl. Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 69.

¹⁵⁷ Vgl. Nachtsheim, Stephan (Hrsg.) (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, S. 262.

¹⁵⁸ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 121.

Darum wissend und die Aussage Faltins beachtend, dass solche Theorien seit jeher auf der Annahme gründen, dass Musik einen Inhalt vermittele¹⁵⁹ und infolge dessen jedes musikalische Verhalten einen kommunikativen Wert habe¹⁶⁰, muss der Epoche der Affektenlehre erstmals eine Wertung der Musik und der Virtuosität aufgrund einer kommunikationswissenschaftlichen Basis zugesprochen werden - im Gegensatz zu dem in Antike und Mittelalter vorherrschenden religiös-politischen Ansatz. Setzt man voraus, dass Musik eine Art Sprache und damit Kommunikation und Übertragung von Nachrichten ist, kann schnell eingesehen werden, wieso die Virtuosität in dieser Zeit kein hohes Ansehen genießt. Der egoistisch aufspielende Virtuose gilt weiterhin als Schauspieler und Blender, der seine Kunst nicht in den Dienst des Werks stellt, welches das Ziel verfolgen muss, selbstlos Affekte im Hörer auszulösen.

Nach Geminiani sollen die technischen Mittel um des Ausdrucks und eben nicht der Virtuosität Willen eingesetzt werden.¹⁶¹ Für Händel ist der Ausdruck sogar so wichtig, dass er die virtuose Titelrolle in „*Tamerlano*“ einem weniger bekannten, neuen Sänger überlässt und die ausdrucksstärkere Rolle des Andronico seinem erfahrenen Star Senesino anvertraut.¹⁶²

Wie Geminiani, Händel und ebenso Kant, der den handwerklichen Vorteil des Virtuosen als unehrlich und nichts Besonderes umschreibt¹⁶³, stellt auch Tosi den Ausdruck über die Virtuosität. Die Sänger sollen bedächtig singen, um Worte klar verständlich ausdrücken zu können. Werde dies nicht gewahrt, werde die Vokalmusik ihrer eigentlichen Aufgabe beraubt.¹⁶⁴ Er kritisiert die neue Sängergeneration Anfang der 1720er Jahre, die in seinen Augen in der Virtuosität ihren einzigen Zweck sieht.¹⁶⁵ Mit Ablehnung straft er darum die neuen Virtuosen und bezeichnet sie als Verfall der Singkunst.¹⁶⁶ Für Tosi steht fest: Die Virtuosität muss sich in den Kontext des Kunstwerks integrieren.

¹⁵⁹ Vgl. Faltin, Peter (1981): Ist Musik eine Sprache? In: Henze, Hans Werner (Hrsg.): Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik, Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 33.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 35.

¹⁶¹ Vgl. Leopold, Silke (1992): Die Musik der Generalbaßzeit. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11: Musikalische Interpretation. Laaber, S. 255.

¹⁶² Vgl. ebd. S. 244.

¹⁶³ Vgl. Nachtsheim, Stephan (Hrsg.) (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, S. 154.

¹⁶⁴ Vgl. Leopold, Silke (1992): Die Musik der Generalbaßzeit. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11: Musikalische Interpretation. Laaber, S. 249.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 245.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

Rousseau postuliert darüber hinaus im Einsetzen von Mehrstimmigkeit und Instrumentalmusik zwei weitere elementare Gründe für den Verfall der Musik.¹⁶⁷ Generell ist die von Rousseau als „lärmend“¹⁶⁸ charakterisierte Instrumentalmusik während des 17. und 18. Jahrhunderts noch nicht allgemein akzeptiert und genießt als „toter Schall“ einen zweifelhaften Ruf.¹⁶⁹ Nach Mattheson ist sie nur Nachahmung und Begleitung des Singens.¹⁷⁰

An der Sängerwahl Händels sowie an den Aussagen Geminianis, Kants, Rousseaus oder Tosis und der immer noch weit verbreiteten Abneigung gegenüber der Instrumentalmusik - samt der in ihr in gesteigertem Maße vorzufindenden Virtuosität - lässt sich erneut eine eindeutige schlechte Rezeption der Virtuosität in dieser Epoche ablesen.

Virtuosität im Kontext klassischer und romantischer Musikästhetik

Bei der Beschäftigung mit der Musikästhetik des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts fällt zunächst auf, dass es „die eine“ Richtung nicht geben kann, dass ein System im Stile des pythagoreischen nicht zugrundeliegt. Die Epoche ist vielmehr geprägt von verschiedenen Strömungen unterschiedlicher Herkunft.¹⁷¹ Trotz der anfänglich weiterhin bestehenden Abneigung gegenüber der Instrumentalmusik seitens einiger Vertreter wie beispielsweise Hegel¹⁷² und Forkel¹⁷³, lässt sich nach Dahlhaus die Idee der absoluten Musik als ein tragendes Paradigma der klassisch-romantischen Musikästhetik benennen.¹⁷⁴ Die Instrumentalmusik, welche sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als bevorzugte Gattung

¹⁶⁷ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 121.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 130.

¹⁶⁹ Vgl. Dahlhaus, Carl (1976): Musikästhetik. 3. Auflage. Köln: Musikverlag Hans Gerig, S. 39.

¹⁷⁰ Vgl. Mattheson, Johann (1999). Der vollkommene Capellmeister. Kassel: Bärenreiter, S. 153.

¹⁷¹ Vgl. Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 11.

¹⁷² Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 320.

¹⁷³ Vgl. Thewalt, Patrick (1990): Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum durch W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 28.

¹⁷⁴ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 315.

etabliert, erhebt jetzt Anspruch auf völlige Autonomie der Musik.¹⁷⁵ Während die Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts der Gattung der Oper, generell der Vokalmusik, noch den höchsten Rang einräumte - etwa noch für Kant gehören Musik und Gesang zusammen¹⁷⁶ -, erhebt die Musikästhetik der Romantik nun die Instrumentalmusik zur bevorzugten Disziplin¹⁷⁷, woraufhin diese besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Popularität genießt.¹⁷⁸ In diesem Zusammenhang wird dem aufführenden Musiker seitens Hegels erstmals der Status eines Künstlers, der einem Werk seine eigene Note zu geben vermag, zugesprochen. Hegel unterscheidet dabei bereits zwischen textgetreuen und freien Vorträgen und bezeichnet sie beide als legitim.¹⁷⁹ Damit und mit der zunehmenden Emanzipation der Instrumentalmusik sind zwei wichtige Grundsteine für eine Ästhetik gelegt, die den Musiker weitaus mehr Ansehen entgegenbringt als dies bisher der Fall war.

Michaelis, der zwei Jahre vor E. T. A. Hoffmann auf Aspekte dessen späterer Lehre vorgreift, spricht der Musik einen eigenen Inhalt im Wesen ihrer selbst zu und bricht darin mit der Vergangenheit, welche der Musik nur die Nachahmung anderer Dinge attestierte.¹⁸⁰ Die Musik - so Michaelis - „stellt den Geist der Kunst in seiner Freiheit und Eigentümlichkeit ganz rein dar.“¹⁸¹ Hoffmann wendet diesen Autonomieanspruch 1810 in seiner Rezension zu Beethovens fünfter Sinfonie¹⁸² - und diese Rezension darf als wesentliches Zeugnis romantischer Musikästhetik gelten¹⁸³ - dann ganz explizit auf die Instrumentalmusik an:

Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen

¹⁷⁵ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 241.

¹⁷⁶ Alles gefällt, was „singbar“ ist. Vgl. Nachtsheim, Stephan (Hrsg.) (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, S. 148.

¹⁷⁷ Vgl. Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 12.

¹⁷⁸ Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 14.

¹⁷⁹ Vgl. Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag, S. 17.

¹⁸⁰ Vgl. Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 18.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Publiziert in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. Dobat, Klaus-Dieter (1984): Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmans für sein literarisches Werk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 15.

*Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, - fast möchte man sagen, allein rein romantisch.*¹⁸⁴

Ähnlich drückt es später Hanslick aus, wenn er behauptet, dass nur aus der Instrumentalmusik gewonnene Erkenntnisse für die ganze Musik gelten dürfen.¹⁸⁵

Was das Romantische als solches angeht, so behauptet Schilling: Romantische Kunst sei der Versuch des Menschen, höhere, spirituelle Dinge zu erfahren. Dazu sei kein Material besser geeignet als der Klang. Daher ist nach Schilling jede Musik im Kern romantisch.¹⁸⁶

Das Romantische, welches für Hoffmann an die Form gebunden ist¹⁸⁷, die - wie auch später bei Eduard Hanslick - den Ausdruck von Geist darstellt¹⁸⁸, wird nach ihm dann wiedergegeben, wenn das Werk gleichzeitig genial erfunden und besonnen interpretiert wird.¹⁸⁹ Hier lässt sich bereits erahnen, dass Hoffmann der Virtuosenkult der 1830er und 40er Jahre suspekt sein muss.

Auch Nägeli ist ein Vertreter der Autonomieästhetik und stimmt mit Hoffmann überein: „Reine Musik“ sei nur Instrumentalmusik.¹⁹⁰ Sowohl Ludwig Tieck als auch Wilhelm Heinrich Wackenroder bezeichnen die Instrumentalmusik gar als Sprache der Engel, als wunderbarste Erfindung, die auf übermenschliche, unkörperliche Art menschliche Gefühle einzufangen in der Lage sei.¹⁹¹ Tieck fordert schließlich die Trennung von Vokal- und Instrumentalmusik, da die Instrumentalmusik zu lange nur als Beiwerk zur Poesie betrachtet worden sei.¹⁹²

¹⁸⁴ Dahlhaus (1988): *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 18.

¹⁸⁵ Vgl. Hanslick, Eduard (1989): *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 21. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 42.

¹⁸⁶ Vgl. Chantler, Abigail (2006): *E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics*. Aldershot / Burlington: Ashgate Publishing Limited, S. 80.

¹⁸⁷ Vgl. Dobat, Klaus-Dieter (1984): *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmans für sein literarisches Werk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 76.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 62.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 65.

¹⁹⁰ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 137.

¹⁹¹ Vgl. Bayerl, Sabine (2002): *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39.

¹⁹² Vgl. Kuhlmann, Andreas (1989): *Romantische Musikästhetik. Ein Rekonstruktionsversuch*. Bielefeld: Univ. Diss., S. 54.

Die Instrumentalmusik wird also im Verständnis Hoffmanns¹⁹³, Wackenroders, Tiecks und Nägels sowie später bei Schopenhauer¹⁹⁴ und Hanslick¹⁹⁵ zur eigentlichen, zur absoluten Tonkunst.¹⁹⁶ Der einstige Makel der Begriffslosigkeit der Instrumentalmusik, wird nun infolge der Ästhetik der absoluten Musik zu ihrem Vorteil umgedeutet und bewirkt, dass ihr in der Ästhetik der klassisch-romantischen Phase der oberste Rang zugesprochen wird.¹⁹⁷ Das Unaussprechliche, das Leere und Ungreifbare wird zum neuen Ideal und Inhalt der Instrumentalmusik.¹⁹⁸ Hoffmann:

*Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.*¹⁹⁹

Weiterhin heißt es bei Hoffmann, wenn er die Musik Beethovens fünfter Sinfonie charakterisiert:

*So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht [...] Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht und des Entsetzens und des Schmerzes.*²⁰⁰

Novalis stimmt in Bezug auf den neuen Musikertypus mit ein: „Er [der Künstler] stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare [...].“²⁰¹

¹⁹³ Streng genommen sogar schon vor Hoffmann, nämlich bei Johann Elias Schlegel um 1742. Vgl. Abegg, Werner (1974: 27).

¹⁹⁴ Schopenhauer erstellt seine eigene Metaphysik der absoluten Tonkunst um 1819. Vgl. Dahlhaus, Carl (1988: 233).

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 300.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1985): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5: Die Musik des 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag, S. 58.

¹⁹⁸ Vgl. Bayerl, Sabine (2002): Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 38.

¹⁹⁹ Fuhr, Michael (2007): Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 51.

²⁰⁰ Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 104.

²⁰¹ Dobat, Klaus-Dieter (1984): Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmans für sein literarisches Werk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 55.

Auch zeichnet sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Ablösung dahingehend ab, dass nun die Gefühle des Individuums im Zentrum stehen - nicht mehr wie bisher allgemeine Affekte.²⁰²

Sie [die Musik] nimmt jeden in ihr Reich mit sich fort, und zeigt dem einen Menschen des andern innerste Gedanken und Empfindungen, und macht ihm klar, wie es in seiner Seele aussieht. Worte können das nicht so schlagend, wie Farben oder Musik. (Bartholdy)²⁰³

Im Gegensatz zu Hanslick, der später als Musterbeispiel in seiner nüchternen Ästhetik geradezu konträr zu Hoffmann, Wackenroder, Tieck und der Schule der Gefühlsästhetiker²⁰⁴ stehen soll, definiert Hoffmann den Inhalt der Instrumentalmusik als die *imitatio naturae*, die Nachahmung der menschlichen Natur.²⁰⁵ Wackenroder sieht sich zu ähnlichen Schlüssen veranlasst:

Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; - die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunklen Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, - und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang.²⁰⁶

Ideal der neuen Schule, wie sie Hoffmann, Wackenroder oder Tieck vertreten, ist daher der „echte Ausdruck“²⁰⁷ - Musik wird zur „Sprache der Gefühle“.²⁰⁸ Nur die echten Emotionen sind gefragt, nicht gekünstelte Affekte oder übertriebenes Virtuosenentum.²⁰⁹

²⁰² Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 46.

²⁰³ Schmidt, Thomas Christian (1996): Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, S. 155.

²⁰⁴ Wackenroder, Tieck eher Vertreter einer klassisch-romantischen, denn einer absolut romantischen Musikästhetik. Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 253.

²⁰⁵ Vgl. Dahlhaus, Carl (1988: 97).

²⁰⁶ Kuhlmann, Andreas (1989: 45).

²⁰⁷ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001: 46).

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 252.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 46.

Gefordert wird eine Ausdrucksform - nicht mehr eine Strukturform.²¹⁰ Schubart stellt 1776 bereits fest:

*Das Empfindsame, vor dem uns seit einiger Zeit ekelte (denn es war meist lose Speise, in Brühen und Sulzen aufgetragen), behauptet hier wieder sein volles Recht: denn da ist nicht nachgeächte Empfindsamkeit eines Sentimentalgecken, sondern wirklicher Ausguß des Herzens.*²¹¹

Die Musik wird in ihrer Summe nun von den Vertretern der neuen Ästhetik wie Hoffmann, Wackenroder, Tieck und Schopenhauer zur göttlichen Tonkunst emporgehoben.²¹² Diese drücke das Wesen der Welt aus²¹³. Der Musiker wird so im Verständnis der neuen Schule zur Hand Gottes auf Erden, was weitreichende Folgen hat - auch für die Rezeption des Virtuosen. Wackenroder stellt fest, dass wahre künstlerische Offenbarung nur durch göttliche Inspiration erzielt werde.²¹⁴ Ähnlich drückt es Hoffmann aus, der vom „göttlichen Funken“ spricht.²¹⁵ Auch Schopenhauer spricht die göttliche Inspiration nur dem Genie zu.²¹⁶

Ein vollkommen anderes Künstlerprofil konstatiert sich entgegen der neuen Ästhetik, die Wert auf Besonnenheit, wahre Gefühle und werkgetreue Wiedergabe legt, in dem italienischen Violin- und Gitarrenvirtuosen Niccolò Paganini, dessen Konzerte Ende der 1820er und Anfang der 1930er Jahre als bahnbrechend zu bezeichnen sind.²¹⁷ Übertreffende Fingerfertigkeit und eine Aura, die nicht von dieser Welt zu sein scheint, bewirken einen Starkult von noch nie dagewesenem Ausmaß, der sich sogar im Verkauf von Fanartikeln wie

²¹⁰ Vgl. Eggebrecht, Hans-Heinrich (1977: 73).

²¹¹ Ebd. S. 78.

²¹² Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 212.

²¹³ Vgl. ebd. S. 217.

²¹⁴ Vgl. Chantler, Abigail (2006): E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics. Aldershot / Burlington: Ashgate Publishing Limited, S. 15.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Vgl. Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 219.

²¹⁷ Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 14.

Portraits, Bonbons oder Kleidung niederschlägt.²¹⁸ Beschreibungen der Person und des Spiels Paganinis entstammen dabei in ihrer Wortwahl meist dem Umfeld der Zauberei und Mystik. Paganini wird zum „Hexenmeister“ und „Teufelsgeiger“.²¹⁹ Liszt, der in den Folgejahren von Paganini ausgehend eine neuartige Klaviertechnik entwickeln wird und 1831 Paganinis Konzertdebüt in Paris beiwohnt, zeigt sich ebenso fasziniert. Bezeichnend für die Wirkung Paganinis ist folgender Dialog der Violinisten Jaëll und Benesch: <Benesch>: „Wir können alle unser Testament machen.“ - <Jaëll>: „Nein, ich bin schon tot.“²²⁰

Und Heinrich Heine beschreibt die Aura Paganinis mit leicht ironischem Unterton:

*Endlich aber, auf der Bühne, kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstiegen zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Galla: der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist; die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert, indem er in der einen Hand die Violine und in der anderen den Bogen gesenkt hielt und damit fast die Erde berührte, als er vor dem Publikum seine unerhörten Verbeugungen auskramte.*²²¹

Es ist vor allem diese Aura des Unbegreiflichen und Weltentrückten, welche den Kult um Paganini ausmacht. Paganini ist jedoch nur der erste in einer langen Reihe romantischer Virtuosen, die ihm folgen sollen.²²² Franz Liszt ist es, der wie kein anderer in die Fußstapfen Paganinis tritt und dessen Spieltechnik auf dem Klavier nacheifernd die Klaviervirtuosität zu ihrem Höhepunkt treibt.

*Wo Liszt erscheint, hören alle Pianisten auf, bleibt nur noch ein Piano nach, und das zittert am ganzen Leibe!*²²³

²¹⁸ Vgl. ebd.

²¹⁹ Vgl. ebd. S. 15.

²²⁰ Brandstetter, Gabriele (2003): Der virtuose Starrummel. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): Die Virtuosen. Ballettanz-Jahrbuch 2003. Berlin: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft, S. 21.

²²¹ Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 15.

²²² Vgl. Fournier, Pascal (2001): Der Teufelsvirtuose: Eine kulturhistorische Spurensuche. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, S. 135.

²²³ Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 17.

Berichtet wird ferner, dass sich unter den Händen Liszts das Klavier gar in ein ganzes Orchester zu verwandeln scheine.²²⁴ Serow führt diesen Umstand auf die Charakterlosigkeit des Klaviers und der daraus resultierenden Variabilität des Instruments zurück, die Liszt perfekt auszunutzen verstehe.²²⁵

Und auch in den Rezensionen Liszt'scher Konzerte finden sich wieder die alten Vergleiche mit der Dämonenwelt:

*Wie Liszt da vor dem Pianoforte saß, wirkte seine Persönlichkeit, dieser Ausdruck starker Leidenschaften in dem bleichen Gesicht, auf mich zuallererst dämonisch. Er schien an das Instrument genagelt, aus dem die Töne strömten, sie kamen aus seinem Blut, aus seinen Gedanken; er war ein Dämon, der seine Seele freispielen mußte, er wurde gefoltert, das Blut floß, die Nerven bebten. Wie er aber weiterspielte, schwand das Dämonische, ich sah, wie sein bleiches Gesicht einen edleren, schöneren Ausdruck annahm, die göttliche Seele leuchtete ihm aus den Augen, aus jedem Zug, er wurde schön, so wie nur Geist und Begeisterung es bewirken können.*²²⁶

Auch Robert Schumann zeigt sich beeindruckt von der Aura Liszts:

*Diese Kraft, das Publikum zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in solch hohem Grade anzutreffen sein.*²²⁷

Die Musik Liszts bezeichnet er letztlich als „Poesie“.²²⁸

Der Aufstieg des Virtuositums - speziell des Klaviervirtuositums, dessen Anfänge bis in den musikalischen Sturm und Drang des späten 18. Jahrhunderts zurückreichen²²⁹ und nicht

²²⁴ Vgl. Von Essen, Gesa (2006): „... wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt“. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 196.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Ebd. S. 187.

²²⁷ De la Motte-Haber, Helga (2004): Schwierigkeit und Virtuosität. In: Von Loesch, Heinz / Mahler, Ulrich / Rummenheller, Peter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott, S. 175.

²²⁸ Vgl. Von Essen, Gesa (2006): „... wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt“. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 207.

²²⁹ Vgl. Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1980): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag, S. 110.

zuletzt auch auf einer zunehmend ausgebauten privathäuslichen Musikpädagogik gründen²³⁰ - bringt weitere herausragende Künstler hervor, deren Virtuosität sich mitunter auf verschiedene Weise offenbart. Frédéric Chopin beispielsweise steht mit seiner eher auf den Ausdruck angelegten Klangfarbenkunst Liszt diametral gegenüber.²³¹ Bei ihm sind es die für den Laien eher versteckten Techniken wie das Abrutschen von einer Taste auf eine andere (insbesondere von schwarzen auf weiße) sowie stummer Fingersatzwechsel oder das Überschlagen der Finger, die das Virtuose in seinem Spiel ausmachen.²³² Auch Thalberg und Schumann feiern in den Jahren um 1840 ihre größten Erfolge.²³³ Der Höhepunkt des Klaviervirtuosentums ist also klar für die späte erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Jahre 1830 - 1848, zu verzeichnen.²³⁴ Ein neues bürgerliches Bewusstsein, welches seit Mitte des 18. Jahrhunderts anhält, bildet eine neue Musikkultur des öffentlichen Konzertes heraus, in welchem insbesondere auch der normale Bürger sein Recht auf Unterhaltung einfordert.²³⁵ Angebot und Nachfrage bestimmen das Konzertwesen. Der Virtuose steigt in seinem gesellschaftlichen Ansehen enorm - obwohl die Musikästhetik der Epoche eigentlich das Verborgensein der technischen Mittel verlangt.²³⁶ Er ist sowohl bei Bildungselite und Adel, wie aber auch dem gewöhnlichen Konzertpublikum angesehen.²³⁷

Die Revolution im Jahre 1848 bringt jedoch eine tiefe Zäsur in vielen Lebensbereichen, auch der Kultur, mit sich.²³⁸ Ein verändertes Bewusstsein der Gesellschaft führt zur Verachtung der vermeintlichen Scharlatanerie der Virtuosen.²³⁹ Die Musik der „alten Meister“

²³⁰ Vgl. Mauser, Siegfried (1992): Klavier- und Kammermusik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 11: Musikalische Interpretation. Laaber, S. 396.

²³¹ Vgl. ebd. S. 394.

²³² Vgl. ebd. S. 396.

²³³ Vgl. Gottschewski, Hermann (2006): Die Klaviervirtuosität und ihre Krise um 1840. Drei Innenansichten. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 87.

²³⁴ Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 14.

²³⁵ Vgl. Fournier, Pascal (2001): Der Teufelsvirtuose: Eine kulturhistorische Spurensuche. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, S. 129.

²³⁶ Vgl. Dahlhaus (1988): Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, S. 411.

²³⁷ Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 16.

²³⁸ Vgl. ebd. S. 21.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 21.

rückt wieder in den Fokus und werkgetreue Interpretation wird zum obersten Gebot.²⁴⁰ Dem Ideal der möglichst improvisationsfreien Aufführung²⁴¹ kann das Virtuosenentum nicht entsprechen und gerät nach vielen Jahren der Blüte - und der Forderung des Publikums nach eben diesem Schauspiel und der Fülle von Kunststücken - nun in eine tiefe Krise. Ungeachtet dessen schreiben dennoch viele Klaviervirtuosen in den Folgejahren ihre bedeutendsten Werke und die Virtuosität wird in den Dienst des Werks gestellt.²⁴²

Das Einsetzen eines umfassenden, fast das ganze Jahrhundert währenden Virtuositätsdiskurses, explizit in seiner Frage danach, welches Maß an Virtuosität noch dienlich und welches schon artistisch sei, ist bereits für den Beginn des 19. Jahrhunderts nachzuweisen.²⁴³ Adolph Kullak etwa unterscheidet „sinnige“ und „sinnliche“ Technik. Nach ihm stellt erstere den Grad der Technik dar, der nicht auf Kosten der Proportionalität gehe, wohingegen letztere dem Geiste wenig darbringe und sich durch Blendwerk - er erwähnt die Virtuosität - in den Vordergrund spiele.²⁴⁴

*Wo aber der sinnliche Effekt ganz und gar in den Vordergrund tritt, wie z. B. bei allen Variationen und Phantasien über beliebte italienische Melodien, alle Salonstückchen, die eine neue Figur abspinnen, oder Etuden und Capricen, die rein das Instrumentale ohne vocale Gedanken darbieten, da ist die Kunst an ihre Grenzen gelangt, sie bietet Kunststücke nicht Kunstwerke. - Das Klavier hat hier wohl am meisten verschuldet.*²⁴⁵

Ebenso spricht Schleiermacher von übertriebener Zurschaustellung künstlicher Affekte, die das Kunstwerk verderbe²⁴⁶. Die Glättung der Affekte sei Voraussetzung für die Erschaffung des Kunstwerks. Und Jahn tritt ihm zur Seite, wenn er sagt, dass das technische Können des Virtuosen, ohne eine Verbindung mit der künstlerischen Idee (Hoffmann spricht

²⁴⁰ Vgl. ebd. S. 22.

²⁴¹ Vgl. Brandstetter, Gabriele (2003): Der virtuose Starrummel. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): Die Virtuosen. Ballettanz-Jahrbuch 2003. Berlin: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft, S. 25.

²⁴² Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 22.

²⁴³ Von Von Essen, Gesa (2006): „... wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt“. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 195.

²⁴⁴ Vgl. Kullak, Adolph (1999): Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Matthes, 1858. Hildesheim: Georg Olms Verlag, S. 176.

²⁴⁵ Ebd. S. 177.

²⁴⁶ Vgl. Scholtz, Gunter (1981): Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 92.

hier von der „genialen Berufung“²⁴⁷) einzugehen, nichts wert sei²⁴⁸ und die Instrumentierung generell maßvoll sein müsse.²⁴⁹ Ausdrücklich kritisiert er den Virtuositätskult seiner Zeit:

[...] so nehmen doch, in höherem Sinne betrachtet, die nur auf den Klang der Instrumente gegründeten Wirkungen unter den Mitteln der künstlerischen Darstellung den letzten Platz ein, weil sie rein materieller Natur sind. Ihnen wird dadurch nichts an ihrem Werth genommen, sofern sie am rechten Platze stehen, wohl aber dem Künstler, wenn er sie vor den höheren und edleren oder anstatt derselben gebraucht. Die vorwiegende Richtung auf Instrumentaleffecte, welche gegenwärtig die Musik beherrscht, ist übrigens kein gutes Symptom, denn sie ist nichts anderes als die bei den einzelnen Virtuosen jetzt ziemlich gering geschätzte Virtuosität auf ein anderes Gebiet angewandt und ebenso gehandhabt.²⁵⁰

Diese Meinung findet sich bei vielen seiner Zeitgenossen wieder - wie etwa auch bei Adolf Bernhard Marx, der zwar die Notwendigkeit der Geschicklichkeit ausübender Musiker anerkennt, gleichzeitig aber wie auch Liszt²⁵¹ darauf hinweist, dass diese nicht zum Selbstzweck verkommen dürfe.²⁵² Dieser Selbstzweck ist für Ludwig Spohr bereits Realität: Bereits 1820/21 kritisiert er, dass alleiniges Ziel der Virtuosen offensichtlich die Erlangung möglichst virtuoser Technik sei²⁵³ - ein Punkt, in dem ihm später auch Anton Rubinstein folgen soll²⁵⁴ - und bezeichnet explizit die Franzosen als das „unmusikalischste Volk der ganzen Welt“.²⁵⁵ Die Virtuosenzene Paris vermag auch Heine nicht gerade zu Jubelstürmen hinzureißen:

²⁴⁷ Vgl. Thewalt, Patrick (1990): Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum durch W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 113.

²⁴⁸ Vgl. Schramm, Michael (1998): Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik. Essen: Verlag Die Blaue Eule, S. 289.

²⁴⁹ Vgl. ebd. 292.

²⁵⁰ Ebd. S. 289.

²⁵¹ Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 23.

²⁵² Vgl. Von Loesch, Heinz (2004): Zum Verhältnis der Begriffe Virtuosität und Kunst. In: Von Loesch, Heinz / Mahler, Ulrich / Rummenhöller, Peter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott, S. 46.

²⁵³ Vgl. Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 27.

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 37.

²⁵⁵ Vgl. ebd. S. 28.

*Wie Heuschreckenscharen kommen die Klaviervirtuosen jeden Winter nach Paris, weniger um Geld zu erwerben, als vielmehr um sich hier einen Namen zu machen, der ihnen in anderen Ländern desto reichlicher eine pekuniäre Ernte verschafft. Paris dient ihnen als eine Art Annoncenpfahl, wo ihr Ruhm in kolossalen Lettern zu lesen. Ich sage, ihr Ruhm ist hier zu lesen, denn es ist die Pariser Presse, welche ihn der gläubigen Welt verkündet, und jene Virtuosen verstehen sich mit der größten Virtuosität auf die Ausbeutung der Journale und Journalisten. [...] Man spricht von der Käuflichkeit der Presse; man irrt sich sehr. Im Gegenteil, die Presse ist gewöhnlich düpiert, und Dies gilt ganz besonders in Beziehung auf die berühmten Virtuosen. Berühmt sind sie eigentlich alle, nämlich in den Reklamen, die sie höchstselbst oder durch einen Bruder oder durch ihre Frau Mutter zum Druck befördern. Es ist kaum glaublich, wie demüthig sie in den Zeitungsbüreaux um die geringste Lobspende betteln...*²⁵⁶

Heine setzt die Virtuosen daher mit Taschenspielern gleich und fordert wie auch Wagner²⁵⁷ werkgetreue Wiedergabe im Sinne des Komponisten.²⁵⁸

Auch Hoffmann bezieht Stellung gegen die Virtuosen. Man bewundere die Fertigkeit der Finger, aber das Gemüt werde nicht angesprochen.²⁵⁹ Jedwede Form von Verzierung scheinen ihm daher überflüssig²⁶⁰, und folglich verurteilt er jede Musik, die nur zum Zweck der Zurschaustellung virtuoser Techniken geschrieben werde.²⁶¹ Die gleiche Grundhaltung lässt sich aus seinen Erzählungen herausfiltern, die den Virtuosen ebenfalls als Zirkusattraktion²⁶² und Egozentriker²⁶³ charakterisieren, der den Komponisten als untergeordnetes Subjekt ansieht²⁶⁴ und letztlich selber den niedrigsten Rang innerhalb der Gesellschaft einnimmt. Die

²⁵⁶ Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 30.

²⁵⁷ Vgl. Lampart, Fabian (2006): Figurationen kreativer Virtuosität bei Liszt, Wagner und Nietzsche. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 221.

²⁵⁸ Vgl. Gamper, Michael (2006): Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 67.

²⁵⁹ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 170.

²⁶⁰ Vgl. ebd.

²⁶¹ Vgl. Chantler, Abigail (2006): E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics. Aldershot / Burlington: Ashgate Publishing Limited, S. 88.

²⁶² Vgl. Faesie, Peter (1975): Künstler und Gesellschaft bei E.T.A. Hoffmann. Basel: aku-Fotodruck, S. 124.

²⁶³ Vgl. Müller, Dominik (2006): Dubiose Virtuosen bei E.T.A. Hoffmann. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 133.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S. 130.

Beweggründe des Virtuosen sind abermals niederer Natur: Verzauberung und Blendung des Publikums werden Selbstzweck.²⁶⁵

Ebenso wendet sich Robert Schumann klar gegen das Virtuosenentum und bezeichnet die vergangenen Jahre als „unkünstlerisch“. An den Werken der virtuosen Pianisten bemängelt er fehlende Originalität.²⁶⁶ Er titulierte die Klaviervirtuosen als „mittelmäßigen Schöfel“ und nimmt lediglich Liszt und Thalberg, die er für hervorragende Virtuosen - jedoch keine Komponisten - hält, davon aus.²⁶⁷

Im Gegensatz dazu setzt Liszt, sich am Beispiel Robert und Clara Schumanns orientierend, den Virtuosen dem Komponisten gleich und vergleicht den Virtuosen mit einem die Natur nachahmenden Maler.²⁶⁸ Für Liszt ist die Virtuosität ein notwendiges Element der Musik, dem er den Rang einer eigenständigen Kunst zuspricht²⁶⁹ und das seiner Meinung nach nicht genügend gepflegt werden könne.²⁷⁰ Dabei ist er sich der Gefahr der unter falscher Anwendung zum Selbstzweck verkommenen Virtuosität jedoch stets bewusst und warnt vor einem neuen Paganini.²⁷¹

Paganini selber wiederum beschreibt seinem Freund Germinio die Wirkung seiner Musik beim Wiener Publikum am 12. Dezember 1829 wie folgt: „*Die Wirkung meiner Töne ist so zauberhaft, daß sie die höchstgestellten Persönlichkeiten in Raserei versetzen und nicht minder die Damen.*“²⁷² Mehr noch: Er bezeichnet sie als die „wahre Musik“: „*Hier weiß man die wahre Musik zu schätzen.*“²⁷³ Peter Lichtenhals zeigt sich dagegen nicht derart beeindruckt:

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 132.

²⁶⁶ Vgl. Schilling, Britta (1986): *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 25.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 26.

²⁶⁸ Vgl. Lampart, Fabian (2006): *Figurationen kreativer Virtuosität bei Liszt, Wagner und Nietzsche*. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 222.

²⁶⁹ Vgl. ebd.

²⁷⁰ Vgl. Schilling, Britta (1986): *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, S. 23.

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² Fournier, Pascal (2001): *Der Teufelsvirtuose: Eine kulturhistorische Spurensuche*. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, S. 146.

²⁷³ Ebd.

Er [Paganini] ist also, was Technik angeht [...] der größte Konzertspieler der Welt. Ich sage, >was die Technik angeht<, weil, was das >Einfache< angeht, das >Gefühlvolle< und das >Schöne< im Spiel, so wird es überall viele Ausführende geben, die ihm darin gleichen oder überlegen sind [...].²⁷⁴

Ein weiterer Kritiker der Virtuosität findet sich in Heinrich Theodor Rötcher, der ähnlich Lichtenhals und der allgemeinen Rezeption den echten Künstler dem Virtuosen gegenüberstellt. Der echte Künstler habe Scheu vor dem Blenden²⁷⁵, Ziel des Virtuosen sei hingegen die Überbietung.²⁷⁶ Für ihn stellt die Virtuosität ein Phänomen der Moderne dar.

Wie es scheinen mag, treten alleine Paganini und Liszt für die Virtuosität ein. Es zeigt sich klar, dass das 19. Jahrhundert geprägt ist von einer den Virtuosen als Egomane, Spielmann und sogar Gottlosen kennzeichnenden Musikästhetik auf der einen sowie paradoxerweise einem entgegen dieser Ästhetik aufkommenden und auch die Revolution von 1848 überlebenden Virtuosenkults auf der anderen Seite. Der Virtuose des 19. Jahrhunderts wird also im musikästhetischen Diskurs seiner Epoche in erster Linie als Blender verstanden.²⁷⁷ Auch Hanslicks These, dass Musik eine Sprache sei, die wir zwar verstehen und sprechen, aber nicht übersetzen könnten²⁷⁸, legt nahe, dass Virtuosität als Form von Kommunikation aufgefasst im 19. Jahrhundert Ausdruck von Arroganz und Eitelkeit darstellen muss. Mäkelä bestätigt dies, wenn er schreibt, dass musikalisches Geschehen eben diesen Vorwurf hervorrufen könne, sobald die ästhetische Dimension hinter die technische zurücktrete.²⁷⁹ Wie so oft ist es aber wiederum das Volk (der Konsument) das die musikalische Virtuosität im 19. Jahrhundert dankend anzunehmen scheint, wie es auch in den Jahrhunderten zuvor bis zurück in die Antike der Fall war. Es fragt sich daher, wo es Unterschiede in den verschiedenen Bildungsschichten einer religiös und politisch toleranten

²⁷⁴ Ebd. S. 142.

²⁷⁵ Vgl. Oesterle, Günter (2006): Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 48.

²⁷⁶ Vgl. ebd. S. 47.

²⁷⁷ Vgl. Von Essen, Gesa (2006): „... wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt“. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 198.

²⁷⁸ Vgl. Keil, Werner (Hrsg.) (2007): Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, S. 232.

²⁷⁹ Vgl. Fournier, Pascal (2001): Der Teufelsvirtuose: Eine kulturhistorische Spurensuche. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, S. 122.

Gesellschaft gibt, die bedingen, dass vordergründig hochentwickelte Kunstfertigkeit so unterschiedlich aufgenommen und bewertet werden kann.

Fazit

Wie deutlich geworden sein sollte, zeigt sich eine die Jahrhunderte überdauernde Kritik seitens der Bildungselite am Virtuositentum, die teils auf kunstästhetische, teils auf religiöse oder metaphysische Hintergründe zurückzuführen ist. Ebenso auffällig ist die ebenso deutliche positive Resonanz gegenüber dem Virtuosen seitens des Großteils des Volkes. Die Gründe hierfür müssen psychologischer und soziopsychologischer Natur sein. Denn der Individualgeschmack, der über das 20. Jahrhundert bis zum heutigen Tag allgegenwärtig geworden ist, lässt solche derart verbissen geführten musikästhetischen Diskussionen, wie sie in vergangenen Epochen geführt wurde, nur noch selten aufkommen. Längst sucht man wieder mit größter Medienwirksamkeit nach dem neuen „Supertalent“. Längst ist es alltäglich geworden zu sagen:

Das ist Geschmackssache.

Sascha Beselt M.A., 2011.

Quellenverzeichnis

Abegg, Werner (1974): Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Abert, Hermann (1968): Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. 2. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Bayerl, Sabine (2002): Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Behne, Klaus-Ernst / Nowak, Adolf (1997): „Musikästhetik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, S. 968 - 1012.

Brandstetter, Gabriele (2003): Der virtuose Starrummel. In: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft (Hrsg.): Die Virtuosen. Ballettanz-Jahrbuch 2003. Berlin: Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft, S. 20 - 37.

Chantler, Abigail (2006): E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics. Aldershot / Burlington: Ashgate Publishing Limited.

Dahlhaus, Carl (1976): Musikästhetik. 3. Auflage. Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1980): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag.

Dahlhaus, Carl (1982): Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.) / De la Motte-Haber, Helga: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10: Systematische Musikwissenschaft. Laaber, S. 25 - 47.

Dahlhaus, Carl (Hrsg.) (1985): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5: Die Musik des 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag.

Dahlhaus (1988): *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag.

De la Motte-Haber, Helga (2004): *Schwierigkeit und Virtuosität*. In: Von Loesch, Heinz / Mahlert, Ulrich / Rummenhüller, Peter (Hrsg.): *Musikalische Virtuosität*. Mainz: Schott, S. 175 - 179.

Dobat, Klaus-Dieter (1984): *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmans für sein literarisches Werk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Durant, Alan (1984): *Conditions of music*. Southampton: The Macmillan Press LTD.

Eco, Umberto (1991): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München: Carl Hanser Verlag.

Eggebrecht, Hans Heinrich (1977): *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Faesie, Peter (1975): *Künstler und Gesellschaft bei E.T.A. Hoffmann*. Basel: aku-Fotodruck.

Faltin, Peter (1981): *Ist Musik eine Sprache?* In: Henze, Hans Werner (Hrsg.): *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 32 - 50.

Flashar, Helmut (1999): *„Aristoteles“*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 1*. Kassel: Bärenreiter, S. 922 - 928.

Fournier, Pascal (2001): *Der Teufelsvirtuose: Eine kulturhistorische Spurensuche*. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG.

Fuhr, Michael (2007): *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Gamper, Michael (2006): Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 60 - 82.

Georgiades, Thrasybulos G. (1996): „*Griechische Musik*“. In Gurlitt, Wilibald / Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Riemann Sachlexikon Musik*. Mainz: Schott, S. 351 - 354.

Gottschewski, Hermann (2006): Die Klaviervirtuosität und ihre Krise um 1840. Drei Innenansichten. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 83 - 101.

Haas, Max (2005): *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*. Bern: Peter Lang AG.

Hanslick, Eduard (1989): *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 21. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Heister, Hanns-Werner (2004): Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze. In: Von Loesch, Heinz / Mahlert, Ulrich / Rummenhüller, Peter (Hrsg.): *Musikalische Virtuosität*. Mainz: Schott, S. 17 - 38.

Heister, Hanns-Werner / Küpper, Peter (1998): „*Virtuosen*“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume*. Sachteil, Bd. 9. Kassel: Bärenreiter, S. 1722 - 1732.

Kaden, Christian (2004): Zwischen Gott und Banause. Der soziale Ort des Virtuosen. In: Von Loesch, Heinz / Mahlert, Ulrich / Rummenhüller, Peter (Hrsg.): *Musikalische Virtuosität*. Mainz: Schott, S. 50 - 62.

Keil, Werner (Hrsg.) (2007): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.

Kertz-Welzel, Alexandra (2001): Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Kuhlmann, Andreas (1989): Romantische Musikästhetik. Ein Rekonstruktionsversuch. Bielefeld: Univ. Diss., S. 11 - 17.

Kullak, Adolph (1999): Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Matthes, 1858. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Lampart, Fabian (2006): Figurationen kreativer Virtuosität bei Liszt, Wagner und Nietzsche. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 217 - 234.

Laubenthal, Annegrit / Sascha, Klaus-Jürgen (1989): Musikanschauung, Musiklehre, Musikausbildung. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3,1: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag, S. 129 - 156.

Leopold, Silke (1992): Die Musik der Generalbaßzeit. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11: Musikalische Interpretation. Laaber, S. 217 - 270.

Mattheson, Johann (1999). Der vollkommene Capellmeister. Kassel: Bärenreiter.

Mauser, Siegfried (1992): Klavier- und Kammermusik. In: Danuser, Hermann (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 11: Musikalische Interpretation. Laaber, S. 360 - 400.

Müller, Dominik (2006): Dubiose Virtuosen bei E.T.A. Hoffmann. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 129 - 146.

Nachtsheim, Stephan (1981): Die musikalische Reproduktion. Ein Beitrag zur Philosophie der Musik. Bonn: Bouvier Verlag.

Nachtsheim, Stephan (Hrsg.) (1997): Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag.

Nahrebecky, Roman (1979): Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Bettina von Armin. Ihre Beziehung zur Musik und zum musikalischen Erlebnis. Bonn: Bouvier Verlag.

Oesterle, Günter (2006): Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 47 - 59.

Richter, Lukas (1961): zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin: Akademie-Verlag.

Ritoók, Zsigmond (2004): Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Schilling, Britta (1986): Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813 - 1888). Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Schmidt, Gerhart (2006): Der platonische Sokrates: Gesammelte Abhandlungen 1976-2002. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Schmidt, Thomas Christian (1996): Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung.

Scholtz, Gunter (1981): Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Schramm, Michael (1998): Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik. Essen: Verlag Die Blaue Eule.

Thewalt, Patrick (1990): Die Leiden der Kapellmeister: zur Umwertung von Musik und Künstlertum durch W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Von Essen, Gesa (2006): „... wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt“. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 187 - 216.

Von Loesch, Heinz (2004): Zum Verhältnis der Begriffe Virtuosität und Kunst. In: Von Loesch, Heinz / Mahlert, Ulrich / Rummenhöller, Peter (Hrsg.): Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott, S. 45 - 49.

Wellek, Albert (1963): Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.

West, Martin L. (2005¹): „Platon“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 675 - 676.

West, Martin L. (2005²): „Ptolemaios“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie begründet von Friedrich Blume. Personenteil, Bd. 13. Kassel: Bärenreiter, S. 1016 - 1019.

Wille, Günther (1997): Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957 - 1987. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.