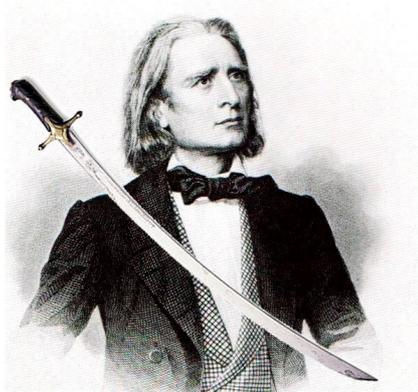


HOCHSCHULE FÜR MUSIK »HANNS EISLER« BERLIN

# Der verlorene Ehrensäbel des F. L.

Wie Virtuosität entsteht und wohin sie führen kann



## Theoretische Arbeit zum Diplom

verfertigt von

**Martin Grütter**

(Studiengang Komposition)

in den Jahren 2009/10

begutachtet von

Jörg Mainka (Mentor & 1. Gutachter) · Wolfgang Heiniger (2. Gutachter)

bestehend aus

131 Seiten Texts · 1 CD · 55 Audio- & Videobeispielen · 15 Partituren · 10 Texten

Und sie entsetzten sich über Seine Lehre, denn Er lehrte mit Vollmacht.

*Evangelium nach Markus*

Der Virtuos / Stürzt darauf los.

*Wilhelm Busch*

### *Nota Bene*

Wer das Glück hat, diese Zeilen auf dem Bildschirm statt auf Papier zu lesen, kann die am Rand als **Audio**, **Video**, **Text** und **Partitur** markierten Beispiele anklicken – und es öffnet sich, Weltnetzanschluss vorausgesetzt, ein Browserfenster, in dem er das jeweilige Beispiel bewundern kann. Unsere analogen Freunde benutzen die beiliegende CD.

Wer musikalischer Nicht-Fachmann ist oder einfach nur kein Freund akribischer Detailanalysen, weil mehr am Großen-Ganzen-und-Überhaupt interessiert, der erkennt unsympathische Textpassagen bereits von Ferne an ihrer kleinen Schrift – und kann sie bedenkenlos weglassen.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Ehrabschneidung, die erste: Von der Mediokrität, oder: Wie man eine schöne Einleitung schreibt</b>	<b>6</b>
<b>2 Ehrabschneidung, die zweite: Von der Mediokrität, oder: Was andere bisher geschrieben haben</b>	<b>9</b>
<b>3 Ehrenkodex: Was ich hier machen will und wie ich es mache und warum es besser ist als das was die anderen gemacht haben</b>	<b>14</b>
3.1 Arbeitsmodus und Präsentationsmodus . . . . .	16
3.2 Die Beispielsammlung . . . . .	18
<b>4 Ehrenrettung I: Wie Virtuosität entsteht</b>	<b>21</b>
4.1 Meisterschaft . . . . .	21
4.2 Entgrenzung . . . . .	24
4.2.1 Gefahrenkalkulationen . . . . .	24
4.2.2 Tempoillusionen . . . . .	26
4.2.3 Echte Tempi . . . . .	34
4.3 Übererfüllung . . . . .	41
4.3.1 Finale Erfüllung . . . . .	41
4.3.2 Erfüllung und Transkription . . . . .	45
4.4 Verwandlung . . . . .	47
4.4.1 Vom Geheimnis des rechten Augenblicks . . . . .	49
4.4.2 Vom Geheimnis des Rubato . . . . .	53
4.4.3 Der magische Überschlag . . . . .	60
4.4.4 Hierarchisierung und Dauer . . . . .	61
4.4.5 Parametrische Potenzierung . . . . .	68
4.4.6 Entgrenzung der Verwandlung . . . . .	76
4.4.7 Umdeutung . . . . .	77

<b>5</b>	<b>Ehrenrettung II: Wohin Virtuosität führen kann</b>	<b>83</b>
5.1	Zwang zur Ökonomie . . . . .	84
5.2	Klassisch-abgedrehte Hybridästhetik . . . . .	92
5.3	Subversion durch Erfüllung . . . . .	94
5.4	Wellness und Körperlichkeit . . . . .	98
5.5	Metavirtuosität . . . . .	100
<b>6</b>	<b>Ehrenmord: Wo die Virtuosität endet</b>	<b>104</b>
6.1	Der gescheiterte Virtuose . . . . .	105
6.2	Der gereifte Virtuose . . . . .	106
6.3	Der gejagte Virtuose . . . . .	110
<b>7</b>	<b>Ehrengrab, oder: Wie man ein schönes Schlusswort schreibt</b>	<b>130</b>
<b>8</b>	<b>Ehrensache: Biblio-, Video- &amp; Discothek</b>	<b>132</b>
8.1	Literatur . . . . .	132
8.2	Partituren . . . . .	134
8.3	CDs (und andere Audiomedien) . . . . .	135
8.4	DVDs (und andere Videomedien) . . . . .	136
8.5	Internetseiten . . . . .	138
8.6	Verzeichnis der behandelten Beispiele . . . . .	138
<b>9</b>	<b>Und alles, alles auf EHRE: Eidesstattliche Erklärung</b>	<b>144</b>
<b>10</b>	<b>Anhang: Materialien</b>	<b>145</b>
10.1	Texte . . . . .	145
10.1.1	Text 1: Takt- und Tempovektoren für Schumanns <i>Presto Passionato</i> . . . . .	145
10.1.2	Text 2: Erster mathematischer Beweis . . . . .	152
10.1.3	Text 3: Zweiter mathematischer Beweis . . . . .	153
10.1.4	Text 4: Gerhard Bronner, <i>Der gschupfte Ferdl</i> . . . . .	155
10.1.5	Text 5: Ephraim Kishon, <i>Jüdisches Poker</i> . . . . .	158
10.1.6	Text 6: Jack Ritchie, <i>Wie man Ire wird</i> . . . . .	161
10.1.7	Text 7: Queen, <i>One vision</i> – Laibach, <i>Geburt einer Nation</i> . . . . .	173
10.1.8	Text 8: Stefan Gärtner, Oliver Nagel, »Greise Straftäter lachen über den Staat«	175
10.1.9	Text 9: Jorge Luis Borges, <i>Der Garten der Pfade, die sich verzweigen</i> . . . . .	177
10.1.10	Text 10: Falco in der NDR-Talkshow 1992 (Transkription) . . . . .	185
10.2	Partituren . . . . .	190
10.2.1	Partitur 1: Charles Valentin Alkan, <i>Douze Études dans tous les tons mineurs</i> <i>op. 39, Le festin d’Esope</i> . . . . .	190
10.2.2	Partitur 2: Alexander Skrjabin, <i>Klaviersonate Nr. 4</i> . . . . .	215

10.2.3	Partitur 3: P. I. Tschaikowsky, <i>Violinkonzert, 3. Satz</i> . . . . .	230
10.2.4	Partitur 4: Robert Schumann, <i>Carnaval, Marche des Davidsbundler contre les Philistins</i> (mit Rubato-Analyse) . . . . .	249
10.2.5	Partitur 5: Maurice Ravel, <i>Scarbo</i> , aus: <i>Gaspard de la nuit</i> . . . . .	258
10.2.6	Partitur 6: Richard Payne, <i>Saxophone Concerto, Ausschnitt</i> . . . . .	282
10.2.7	Partitur 7: Robert Schumann, <i>Davidsbündlertanz Nr. 1</i> . . . . .	293
10.2.8	Partitur 8: Johann Strauß/György Cziffra, <i>Tritsch-Tratsch-Polka</i> . . . . .	295
10.2.9	Partitur 9: Johannes Brahms/György Cziffra, <i>Ungarischer Tanz Nr. 5</i> . . . . .	307
10.2.10	Partitur 10: Niccolo Paganini, <i>Caprice Nr. 5 für Solovioline</i> . . . . .	315
10.2.11	Partitur 11: Robert Schumann, <i>Presto Passionato WoO 5/2 = Ursprüngliches Finale der Klaviersonate op. 22 g-moll</i> . . . . .	318
10.2.12	Partitur 12: Gerhard Bronner, <i>Der geschupfte Ferdl</i> . . . . .	332
10.2.13	Partitur 13: Gerhard Bronner, <i>Der geschupfte Ferdl (Reimstruktur)</i> . . . . .	338
10.2.14	Partitur 14: Bernhard Gander, »ö« für Quintett . . . . .	339
10.2.15	Partitur 15: Gustav Mahler, <i>Sinfonie Nr. 9, 3. Satz: Rondo-Burleske</i> . . . . .	369

## Kapitel 1

# Ehrabschneidung, die erste: Von der Mediokrität, oder: Wie man eine schöne Einleitung schreibt

Wenn ein einigermaßen empfindsamer und klardenkender Geist bei den Worten

Hier sollte erkannt werden, daß der erste Rückstau fast beendet ist, man vom Freitag wieder zum Samstag gelangt. Es wird alles getan werden, weitere Stauungen, auch überflüssigen Spannungsstau zu vermeiden. Ganz vermieden werden können sie wahrscheinlich nicht.

S. 75

nicht nur erschrocken zusammenzuckt, sondern in einer spontanen Anwendung kreativer Wut das Buch, in dem er gerade diese Worte gelesen hat, angesichts der Tatsache, dass sein Verfasser in den 70er Jahren versehentlich mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde, in die Ecke katapultiert: wenn weiters das Buch nicht ihm selbst, sondern der örtlichen Leihbibliothek gehört, und er sich überdies in derselben aufhält: wenn schließlich zu allem Überfluss in jener Ecke, wo das Projektil zu landen kommt, kein Müllkübel steht, sondern ein gebildeter Herr älteren Semesters, der die 70er Jahre, den Russlandfeldzug und die Hölle von Verdun selbst noch miterlebt hat und dementsprechend auf den hochgeistigen Beschuss nicht mit der Replik »Bist Du bescheuert?!« reagiert, sondern lediglich mit den vornehm-verächtlich, aber nicht weniger vernichtend gezischten Worten: »Das ist große Literatur, junger Mann!« – dann: ja dann hat sich die Frage des Nobelpreisträgers, wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann – ah, pardon: wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann (damals konnte man noch gutes Deutsch), ganz von selbst beantwortet: Nämlich zum Beispiel aus der unbändigen Wut über die Mittelmäßigkeit.

Natürlich verbirgt sich hier eine Lüge. Die Lüge steht ganz oben, in den Worten »empfindsam und klardenkend«. Denn empfindsame und klardenkende Geister sind ja keine Rüpel und

schleudern nicht älteren Herren Bücher oder Heinrich Böll die Faust ins Gesicht. Aus ihrer Wut über mediokre Literatur entsteht keine ebenso mediokre Gewalt: Je nach Denk- und Wesensart reagieren sie souveräner, intelligenter, origineller, überraschender – oder virtuoser. . .

Das *Originalgenie* beispielsweise wirft das Buch hastig auf den nächsten Bücherstapel, rennt nach Hause und fängt an, einen Tausend-Seiten-Roman zu schreiben, der tausendmal besser werden soll, der aber selbstverständlich nie fertig wird, weil dem Genie schon nach einer halben Stunde die Puste ausgegangen ist, welchselbige Tatsache das Genie aber nur noch mehr darin bestätigt, dass es das ist, was es ist: nämlich ein Genie, weil der Grund für das Ausgehen seiner Puste nämlich justament die Vision von fünf weiteren noch fünftausendmal besseren Fünftausend-Seiten-Romanen ist, welche es schleunigst aufzuschreiben gilt, denn im Kopf sind sie, wer würde es bezweifeln, schon längst fertig. Der *Altmeister* hat für solch jugendliches Ungestüm natürlich nur ein mildes Lächeln übrig, er drückt das Buch in gemessener Bewegung der zuständigen Bibliothekarin in die Hand, geht ebenfalls nach Hause (langsamer aber als das Genie) und feilt dort weiter am difficilsten Abschnitt seiner demnächst erscheinenden Hundertzwanzig-Seiten-Novelle, und dabei kommt er, was man nicht vergessen sollte zu erwähnen, ein gutes Stück voran. Der *Sportsgeist* nimmt die Wette an und das Buch mit nach Hause, wäre es doch gelacht, wenn er kein besseres Buch zustandebrächte, nur wurmt ihn, dass Nobelpreis Nobelpreis ist und es keine Platin-Variante davon gibt, denn wenn besser nicht besser genannt wird, wozu schreibt man dann? Eine Tatsache, die auch den *Ironiker* sehr bekümmert, drum stellt er das Buch geflissentlich ins Regal »Philatelie« und schreibt mit Fleiß ein noch schlechteres Buch, um zu triumphieren, wenn ihm dafür ebenfalls die begehrte Auszeichnung zuteil wird. Der *Aktionskünstler* hingegen hat keine Lust, einem Schriftstück ein anderes Schriftstück entgegenzusetzen, er sucht die künstlerische Transformation, wirft das Buch auf den Boden, trampelt darauf herum und nennt die Performance »Böllwerk gegen schlechte Literatur«. Wofür wiederum der *Aristokrat* nicht viel übrig hat: er stellt das Buch unauffällig, aber entschlossen zurück ins Regal (an der richtigen Stelle), bläst den Staub von seinen Fingern und verlässt ohne Hast das Gebäude, wissend, dass ein Überlegener es nicht nötig hat, sich über Subalterne zu echauffieren. Der *Dandy* reagiert fast genauso wie der Aristokrat, nur dass er das Buch mit lässiger Gebärde bloß zu drei Vierteln ins Regal zurückschiebt, dabei den Staub von seinen Handschuhen bläst und sich beim Verlassen der Lokalität die Formulierungen zurechtlegt, mit denen er seinen Freunden von seinem Ennui berichten wird. Auch der *Skeptiker* echauffiert sich nicht, aber er lässt das Buch gedankenverloren auf dem Tisch liegen, indes er sich bestätigt fühlt, dass auf Ruhm und Ehrbezeugungen hienieden sowieso kein Verlass ist. Der *Weise* reagiert ganz genauso wie der Skeptiker, nur dass er, der die Phase der Resignation längst hinter sich gelassen hat, abgeklärtes Verständnis dafür aufbringt, dass die Dinge hienieden eben so sind, wie sie sind. Und der *Eremit* reagiert ganz genauso wie der Weise, nur dass er gar nicht erst in die Bibliothek gekommen ist.

Und der Virtuose? Wagen wir es: Er ist Genie, Meister, Sportsgeist, Ironiker, Aktionskünstler, Aristokrat, Dandy, Skeptiker, Weiser und Eremit zugleich. Er ist Genie, denn er will das Niemalsgewesene. Er ist Meister, denn er beherrscht alles Jemalsgewesene. Er ist Sportsgeist, denn er misst sich. Er ist Aristokrat, denn er muss sich nicht messen. Er ist Dandy, denn er trägt Masken. Er ist Ironiker, denn er glaubt nicht an Masken. Er ist Aktionskünstler, denn er sucht die Transformation. Er ist Skeptiker, denn er weiß um die Nichtigkeit der Transformation. Er wird ein Eremit, wenn ihn die Nichtigkeit seines Tuns dem Widerfahrnis gegenüber verzweifeln macht. Er wird ein Weiser, wenn sein Tun durch das Widerfahrnis jene letzte Transformation erlangt, die er aus sich selbst nicht leisten kann.

\*

*Nuages gris.* Noch sind wir nicht soweit. Wir wissen noch nicht, wie Virtuosität entsteht und wohin sie führen kann: Noch stehen wir wort- und fassungslos vor ihrem Zauberblanz, noch ist sie uns zu transzendent, als dass wir Gedanken an ihre Transzendierung haben könnten. Verstehen wir sie erst, die allzuselten verstandene, begreifen wir erst ihr Wesen, ihre Entstehung, ihre Wirkungsweise, bewundern, bestaunen wir sie – wir können sie dann immer noch überwinden. Allzuoft war sie ja schon überwunden geglaubt, allzuschnell und allzuehrlos ist sie ja immer wieder von den mediokren Geistern vom Thron gestoßen worden. . .

Verschaffen wir ihr Satisfaktion. Als der Entehrten obliegt ihr die Wahl der Waffen: Der Liszt-sche Ehrensäbel streite für sie und der Teufelsbogen Paganinis, Schumann mit seinen Philister-bezwingern und der unbezwingbare Ravelsche *Scarbo*, die Spottworte Heinrich Heines und die Redekünste des Demosthenes, Heifetz und Horowitz, Orpheus und Odysseus, das Staunen, das Wagnis und die Begeisterung: *En avant!*

## Kapitel 2

# Ehrabschneidung, die zweite: Von der Mediokrität, oder: Was andere bisher geschrieben haben

Doch halt. Eh wir Gelegenheit haben, ihre Ehre zu restaurieren, wird die Virtuosität schon zum zweiten Mal in den Schmutz der Mittelmäßigkeit gestoßen: Gibt es doch wahrlich Kerle, die stehen nicht an, die beleidigte Dame mit unbrauchbaren, barbarischen Keulen und Knüppeln, mit stumpfen Floretten, zerbrochenen Degen, dazu noch als linkische, feige, völlig ungeübte Fechter zu verteidigen, sodass es schier ein Mirakel größer als jenes der wundersamen Brotvermehrung bräuchte, damit sich auch nur irgendwer fürderhin weniger über die Virtuosität schiefachte als zuvor. . . Schickten wir unseren »empfindsamen und klardenkenden« Geist abermals in besagte Bibliothek, um diesmal alles unter die Lupe zu nehmen, was der OPAC auf das Suchwort *virtuos\** ausspuckt, dann wären die Folgen wohl kaum weniger gewalttätig als vorher in Anbetracht der nobelpreistauglichen Sprachverhuzung unseres rheinischen Heimatdichters. . .

Mit einem Wort: Es sieht düster aus.

Als guter Musikfreund blicken wir natürlich zuerst ins altehrwürdige Standard- und Referenzlexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Dort aber äußert sich zum Stichwort »Virtuosen« leider Hanns-Werner Heister – Jahrgang 1946, zwischen 65 und 77 Studiosus in Frankfurt und Berlin – vor allem darüber, was er wahrscheinlich in der sagenhaften Zeit, da die Jugend noch unangepasst, die Springerpresse noch reaktionär, der Sozialismus noch rot und die Winter noch kalt waren, als Grundwissen in seiner SDS-Aufnahmeprüfung von sich geben musste – der Artikel gliedert sich in Abschnitte wie »Im Zeitalter des Bürgertums« und »Im Zeitalter der Massen und Massenmedien«, der historische Überblick führt einen vom »Florentiner Frühkapitalismus« über die »Virtuosität größerer, manufakturartig strukturierter und differenzierter Grup-

S. 1725

pen« im 18. Jahrhundert und die Industrielle Revolution im 19. (»Produktion/Reproduktion eines Werks«) zu den »dauerhaft der Arbeiterbewegung verpflichteten Virtuosen« im 20., und als Krönung wird einem im Literaturverzeichnis an erster Stelle Karl Marxens Kapital zur weiteren Lektüre anempfohlen. Originellerweise findet man den Artikel stellenweise Wort für Wort wieder in Heisters Aufsatz »Zur Theorie der Virtuosität« im von Heinz von Loesch herausgegebenen Sammelband »Musikalische Virtuosität« (2004) – ist das wohl sein Beitrag zum Thema »Der wissenschaftliche Aufsatz im Zeitalter von *Copy&Paste*«? 1726  
1729

Loesch 17–38

Entgegen Heisters hehrem Anspruch findet man zu einer »Theorie der Virtuosität« weder bei ihm noch bei anderen Autoren nennenswerte Ansätze. Meist biegen die Gelehrten sofort vom Großen und Allgemeinen ab und verzetteln sich in Detail-, Spezial- und Randfragen, seien sie sozialgeschichtlich-politischer Art (neben Heister im erwähnten Band auch Christian Kaden: »Zwischen Gott und Banause. Der soziale Ort des Virtuosen«, im Sammelband »Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne« (2006), hrsg. von Hans-Georg von Arburg, etwa Michael Gamper: »Der Virtuose und das Publikum. Kulturkritik und Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts« oder Arburg selbst: »(An)Gewandte Künste. Virtuosität als Problem der Ästhetik im technischen Zeitalter zwischen Idealismus und Historismus«, und in Teilen – neben einer recht aufschlussreichen Schumann-Analyse – auch Hermann Gottschewski: »Die Klaviervirtuosität und ihre Krise um 1840. Drei Innenansichten«, seien es rein historische Untersuchungen (Arnfried Edler: »Klavieristische Virtuosität in Deutschland im Zeitalter Carl Philipp Emanuel Bachs«, Christian Martin Schmidt: »Choral und Virtuosität. Anmerkungen zu den Orgelsonaten op. 65 von Felix Mendelssohn Bartholdy«, Wolfgang Rathert: »Virtuosität im Werk von Charles Valentin Alkan«, Thomas Ertelt: »Gelegenheiten zur Brillanz. Konstruktive und instrumentale Virtuosität im Schaffen Alban Bergs« usw. usf.), seien es Verengungen feministischer (Beatrix Borchard: »Der Virtuose – ein ›weiblicher‹ Künstlertypus?«, Cornelia Bartsch: »Virtuosität und Travestie. Frauen als Virtuosinnen«), psychologisch-didaktischer (Linde Grossmann: »Der geborene Virtuose? Gedanken zur Erlernbarkeit von Virtuosität«, Reinhard Kopiez: »Virtuosität als Ergebnis psychomotorischer Optimierung«) oder literarhistorischer Art (Dominik Müller: »Dubiose Virtuosen bei E. T. A. Hoffmann«, Hans-Jürgen Schrader: »Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers Armer Spielmann und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen«, Ulrike Tänzer: »›s Komödispiel'n is aber keine Kunst, es is eine reine Comödispielerey«. Zu Kunst und Künstlerfiguren in Nestroys Werk«) – abgeschlossen von gewagten Ausblicken in die Popmusik (Peter Wicke: »Virtuosität als Ritual. Vom Guitar Hero zum DJ-Schamanen«) und in außereuropäische Kulturen (Hans Neuhoff: »›Magic Carpet Sound«. Virtuose Spieltechnik, musikalische Strukturbildung und auditives Chunking im nordindischen Trommelspiel«). 50–62  
83–101  
102–128  
83–101  
Loesch 101–113  
114–122  
152–166  
167–174  
63–76  
77–90  
197–204  
205–231  
Arburg 129–146  
147–171  
172–186  
Loesch 232–243  
244–266

Nirgends, soweit das Auge reicht, eine überzeugende Verbindung von historischer und systematischer Gedankenführung, wie sie in anderen Bereichen der Musikwissenschaft etwa von Carl Dahlhaus oder im Bereich der Geschichtswissenschaft von Wissenschaftlern vom Range

eines Percy Ernst Schramm geleistet wurde – dabei wäre dies der einzige Weg, mithilfe streng wissenschaftlicher Vorgehensweise überhaupt zu brauchbaren Resultaten zum Thema zu kommen. Im besten Fall begegnet man interessanten Einzelbeobachtungen und -argumentationen: Etwa bei Günter Oesterle (»Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst«), der die »permanente Überbietung« des durch Nachahmung Erlernenen als Grundbestimmung von Virtuosität ausmacht – oder auch bei der erwähnten Analyse des *Paganini*-Satzes aus Schumanns *Carnaval* von Hermann Gottschewski, wo das Zustandekommen von Virtuosität zumindest für diesen konkreten Fall analytisch präzise untersucht wird und zudem – ebenfalls äußerst selten – ein Vergleich zu kalkulierten, weniger virtuos wirkenden Abwandlungen des Originals vorgenommen wird: wodurch sich dann zeigt, dass das abgeänderte Merkmal für die Entstehung des virtuoseren Eindrucks eben konstitutiv gewesen sein muss. Auch Thomas Fries (»Der Jongleur als Erzähler, der Erzähler als Jongleur. Walter Benjamin, *Rastelli erzählt*«) ist zu erwähnen: Er analysiert anhand von Benjamins kurzer Geschichte – die von einer fiktiven Erzählung des (realen) Jongleurs Enrico Rastelli (1896–1931) über einen wiederum fiktiven türkischen Jongleur und seinen in einem Ball versteckten Partner handelt – die wechselseitigen Abhängigkeiten, Wandlungen und Verschachtelungen der involvierten Virtuositäten und Metavirtuositäten (diejenige des Ich-Erzählers, diejenige Rastellis als Erzähler und als Jongleur, diejenige des türkischen Jongleurs und zwei Varianten derjeniger seines Partners): intelligent und aufschlussreich, aber durch die extreme Komplexität der zugrundeliegenden erzählerischen Situation kaum geeignet als Einführung in die grundlegenden Funktionsweisen von Virtuosität – wir werden ähnliche Analysen, etwa die von Jorge Luis Borges' Geschichte »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen« (vgl. S. 112), erst ganz am Ende dieser Arbeit sinnvoll durchführen können. Außerdem wäre auch Carl Czernys Klavierschule in diesem Zusammenhang zu nennen, in deren Kapitel »Über das brillante Spiel« – ähnlich wie bei Gottschewski – ebenfalls die unterschiedliche Wirkung verschiedener Varianten desselben Stücks diskutiert wird, und zudem, da ja als Lehrwerk konzipiert, der seltene Versuch unternommen wird, zu erklären, welche Mittel notwendig sind, um beim Hörer einen virtuoseren Eindruck hervorzurufen: doch indem Czerny, der Natur seiner Schrift gemäß, nicht über seinen didaktischen Ansatz hinauskommt, wird diese Stärke auch schon wieder zur Schwäche – ein Überstieg vom bloßen *How to* zu einer umfassenderen Analyse und musikalischen Begründung der Funktionsweise von Virtuosität geschieht nicht.

Arburg 47–59

47

250–269

III, 58–60

Zusammenfassend: Alles interessant und inspirierend und durchaus nicht wissenschaftlich verknöchert – und doch: von einer »Theorie der Virtuosität« ist es weit weg.

Und dann gibt es natürlich noch eine Menge Einzelveröffentlichungen verschiedenster Wissenschaftler, Philosophen, Dichter, Musiker, Freaks, Weltverbesserer und Genies. Bei vielem, wo das werbetaugliche Etikett »virtuos« draufpappt, geht es drinnen freilich um eher langweiligere Sachen – etwa bei »Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts« (hrsg. von Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser), bei Tomi Mäkeläs »Virtuosität und

Werkcharakter: eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik« oder auch bei Paul Valéry's »Esquisse d'un éloge de la Virtuosité« (1940), die – natürlich auf sehr unterschiedliche Weise – eher das thematisieren, was man heutzutage »performative Wende« nennen würde, weniger Virtuosität im eigentlichen Sinne. Hinzu treten zahlreiche populäre und kaum übers Phrasenhafte hinaus kommende Darstellungen – Kurt Blaukopf: »Große Virtuosen« (1955), Marc Pincherle: »Virtuosen – Ihre Welt und ihr Schicksal« (1964), Adolf Weißmann: »Der Virtuose« (1920) –, die allgemeine Klischees über Virtuosität versammeln (»Teufelsgeiger«, »Wunderkinder«, »Virtuosität ist oberflächlich«, »Es gibt aber auch »echte«, »wahre« Virtuosen« etc.), verbunden mit detaillierten Beschreibungen einzelner Künstler, schließlich garniert mit einem kurzen Ausblick wahlweise in die Moderne, in die Zukunft oder in angrenzende Gebiete. . . wobei besonders die beiden letztgenannten Bücher auch durchaus einen Zug ins freakige haben: Marc Pincherle ist ein Zukunfts- und Technikoptimist, überzeugt davon, dass die Funktionsweise und Wirkung eines Konzerts »in absehbarer Zeit meßbar sein werden: die Dichte des Publikums, die räumlichen und atmosphärischen Verhältnisse, von denen die Empfänglichkeit der Hörer abhängt, und die Ausstrahlung, die, von einer kleinen Gruppe ausgehend, das ganze Publikum in Begeisterung zu versetzen oder auch zu lähmen vermag«. Nur leider ist die Zeit dafür noch nicht reif, jetzt, Anfang der 60er Jahre, der Leser möge sich doch bitte gedulden, in ein paar Jahren wird er alles *en detail* erfahren. Weißmann's »Der Virtuose« dagegen ist ein mustergültiges Beispiel für das, was der unsterbliche Carl Dahlhaus einmal »eine der großzügigen typologischen Konstruktionen« genannt hat, »die für die Zeit um 1920 charakteristisch sind und deren Zweck es zu sein scheint, durch eine einfache und drastische Antithese, die gleichsam die Summe der Geschichte zieht, dem durch die Vielfalt der historischen Wirklichkeit verwirrten Bewusstsein einen Halt zu geben«. Die Antithese taucht bei Weißmann bereits im ersten Satz auf: »Vernunft, die über der Kunst als Spiel ihre Geißel schwingt, hat dem Virtuosenentum als einer Abirrung des künstlerischen Triebes Urfehde geschworen« – und was sich anschließt, ist eine kühner und weitgehend haltloser Parforceritt durch die europäische Geschichte seit dem Spätmittelalter, währenddessen sich die Antithese immer wieder bestätigt – unnötig zu sagen, dass der Verfasser dabei stets die Partei des Virtuosen ergreift: »Alle Unzünftigen sind die Entgleisten. Aber gerade ihnen, die jenseits der Gesellschaft stehen, wollen wir uns zuwenden. (...) Der Urvirtuose, der diesen auszeichnenden Namen noch nicht trägt, duldet Erniedrigung in dem Vorgefühl, daß er Ahne einer stolzen Reihe von Künstlern ist, die ihn einst an dem Bürgertum rächen, es rattenfängerisch unterjochen werden. (...) Heimatlosigkeit ist seine Kraft. Der Familie spottet er. Die mitziehenden Frauen dienen seinem ungehemmten Triebleben. Die Bürger schütteln sich vor Grauen und Entzücken.«

Vom Feuer der Inspiration getragen, sind diese Bücher zwar kurzweiliger zu lesen als die musikwissenschaftlichen Spezialtraktätchen, haben aber doch den Nachteil, dass sie erstens wertlos für jeden sind, der die Vision des Autors nicht teilt, dass sie des weiteren die Ten-

denz haben, zu unfreiwillig humoristischen Zeitzeugnissen zu verkommen, sobald ein paar Jahrzehnte ins Land gegangen sind, und dass sie drittens auch demjenigen, der das visionäre Konzept des Verfassers mitträgt, in ihrem genialischen Rausch zu sagen vergessen, was denn konkret die technischen Mittel, die künstlerischen Notwendigkeiten, die gedanklichen Argumentationsstrukturen sind, die zur Realisierung dieser Vision führen können – die trockene Analyse hat Schwarmgeister eben noch selten interessiert. . .

Also wieder keine Theorie der Virtuosität – bestenfalls eine ferne Ahnung. Der Gang in die Bibliothek war im Großen und Ganzen fruchtlos. Viel sinnvoller dagegen als das OPACen von *virtuos\**, das uns ja nur in denselben mediokren Dreck zurückgeführt hat, dem wir eigentlich entfliehen wollten, ist die Lektüre von Heine, Machiavelli, Hans Henny Jahnn, Meister Eckhart, Borges, Oscar Wilde usw. – aber am allersinnvollsten natürlich, einfach Musik zu hören, Partituren zu lesen: Liszt, Schumann, Ravel, Johann & Richard Strauss, Mahler, Mussorgsky, dutzende, vielleicht hunderte andere. . . ah, Luft von anderem Planeten!

Alsdann.

## Kapitel 3

# Ehrenkodex: Was ich hier machen will und wie ich es mache und warum es besser ist als das was die anderen gemacht haben

Was soll jetzt hier genau geschehen? Nun, wenn sich nicht eine solche Redeweise in unseren postideologischen und postpathetischen Zeiten von selbst verböte, dann könnte man vielleicht sagen, dass es darum gehen soll, das *Wesen von Virtuosität* zu ergründen.

Wie?! Jaja: das Wesen. Aber was immer dieses Wesen auch sein mag, mit einer solchen Zielsetzung steht jedenfalls schon mal fest, worum es auf diesen Seiten *nicht* gehen wird:

Erstens: Es geht um keine historische Untersuchung. Wer wann was warum für virtuos gehalten hat, ist für uns nur peripher von Interesse – insofern es uns in unseren systematischen Überlegungen weiterbringt, oder insofern es ein erhellendes Licht auf die von uns für virtuos erachteten Musikwerke werfen kann.

Zweitens: Es geht um keine objektive Untersuchung. Weder der Untersuchungsgegenstand (»Virtuosität«) noch das Untersuchungsziel (»Ergründung des Wesens dieses Untersuchungsgegenstands«) ist einigermaßen intersubjektiv nachvollziehbar formuliert: Zehn Menschen haben zehn Meinungen, welche Musik virtuos ist, und nochmal zehn Meinungen, was denn das Wesenhafte für die Virtuosität dieser virtuoseren Musik sei – eine Tatsache, angesichts derer man sich auf langwierige Vermittlungsversuche einlassen könnte: aber viel einfacher ist es, neun der zehn Personen hinauszuerwerfen und nur noch den Verfasser dieser Zeilen übrig zu lassen. Der nämlich hat als Komponist ein ganz egoistisches Interesse daran, zu verstehen, was *für ihn* Virtuosität ist und wie man sie erzeugt. Er meint sich solchen Egoismus deswegen leisten

zu können, weil er den Verdacht hat, dass sein »ureigener« Begriff von Virtuosität so eigen wöglich gar nicht ist: Schließlich hat er diesen Begriff nicht aus dem luftleeren Raum gezaubert, sondern im Verlauf seiner musikalischen Sozialisierung, durch seine Teilhabe am theoretischen Diskurs, durch Lektüre, Analyse und musikalische Praxis erst allmählich erworben – womit er billigerweise davon ausgehen kann, dass dieser ihm eigene Virtuositätsbegriff – unbeschadet aller Unterschiede – mit dem eines jeden anderen zumindest eine beträchtliche Schnittmenge aufweist (wodurch er gleichzeitig zu legitimieren versucht, überhaupt irgendjemand anderem die Lektüre dieser Seiten zuzumuten. . .)

Der spezifische Virtuositätsbegriff des Komponisten-Verfassers, das gilt es hier ganz explizit zu vermerken, ist prinzipiell positiv und wohlwollend. Im Unterschied zu einer historistischen Sichtweise ist »Virtuosität« in Kontext dieser Seiten keine neutrale Bezeichnung für ein ange- troffenes, sondern ein positiver Entwurf für ein angestrebtes Phänomen – und wenn dem Ver- fasser irgendein vorgefundener musikalischer Sachverhalt unattraktiv oder misslungen scheint, dann legt er das nicht der Sache »Virtuosität« zur Last, sondern – dann ist dieser Sachverhalt eben einfach nicht virtuos gewesen.

Natürlich soll das – bewahre! – nicht bedeuten, dass, uneingedenk unserer großen deutschen kritizistischen Tradition, keine Relativierung, Infragestellung und Indieschrankenweisung des Phänomens »Virtuosität« stattfände. Dafür ist eigens das Kapitel »Ehrenmord« reserviert. Aber eine solche Relativierung kann sinnvollerweise nur dann passieren, wenn man vorher auch einen einigermaßen beeindruckend großen Virtuositäts-Popanz aufgebaut hat – ohne ihm schon von Anfang an alle fünf Minuten ins Gesicht zu spucken.

Drittens: Es geht (kaum noch überraschend) um keine wissenschaftliche Untersuchung. Will heißen, zusätzlich zum bisher schon gesagten: Es gibt keine strikte Trennung von Gegenstand und Darstellungsform. Der österreichische Universalgelehrte Gerd-Klaus Kaltenbrunner (\* 1939) erinnert in diesem Zusammenhang an die

bekannte Geschichte vom Elefanten, über den Angehörige verschiedener europäischer Nationen zu schreiben aufgefordert werden. Der Engländer behandelt das Thema unter der Überschrift: »Memoirs of my Big Game Hunting«; der Franzose erörtert das Problem »L'éléphant et ses amours«; und der Deutsche verfaßt einen Traktat: »Der Elefant. Erster Band: Begriffsbestimmung, methodologische und didaktische Vorfragen sowie wissenschaftstheoretische Begründung der sozialen Relevanz einer dialektisch-materialistischen Elefantologie in kritisch-emanzipatorischer Absicht.«

427f.

Fügen wir eigenmächtig noch den Amerikaner hinzu (»How to Construct an Elephant«), den Russen (»Die Elefanten. Erstes Buch: Die Erzählung des Nikolaj Iwanowitsch von Väterchen Langrüssel«), den Chinesen (»Die goldenen Lehren des Meister Elefant«) sowie den Österreicher (»Elefantenknödel. Posse mit Musik«) – so haben wir nun wunderbar alle, den Engländer, den Franzosen, den Deutschen, den Amerikaner, den Russen, den Chinesen und den Österreicher verstanden, bloß nicht den Elefanten.

Da wir am Ende das Wesen der Virtuosität und nicht das der Wissenschaft begriffen haben

wollen, ist es nicht so sehr sinnvoll, in einer Art über Virtuosität zu schreiben, die von Virtuosität nichts weiß. Statt mit numismatischer Akribie machen wir uns darum lieber mit zupackender Lisztscher Vehemenz ans Werk, waghalsig, überbordend, mitunter womöglich scharlatanesk, im vollen Bewusstsein der Gefahr zu scheitern – und dennoch mit dem größtmöglichen Anspruch gedanklicher Klarheit und Tiefe.

### 3.1 Arbeitsmodus und Präsentationsmodus

Woher nun die gedankliche Klarheit?

Die allererste Aufgabe war, überhaupt einmal den ganzen Wust von Eindrücken, Ansichten, Urteilen, Erlebnissen, Interessen usw., der sich im Hirn des Verfassers breitgemacht hatte, auf den Tisch zu schütten und zu sortieren. Denn prinzipiell hatte es zunächst nicht viel mehr gegeben als das diffuse, komplexe, eindruckliche Erlebnis des Staunens über das, was der Virtuose auf der Bühne tut: ein Erlebnis, das sich zwar jedes Mal anders präsentierte, trotzdem aber immer wieder vergleichbare Strukturen ausbildete, und dessen Zustandekommen zu verstehen (um es dann später selber herstellen zu können) infolgedessen möglich erschien – lohnend sowieso.

Die Grundfrage war: Wie macht es der Virtuose, dass ich ihm so fasziniert zusehe? Gibt es Kriterien, die für die Entstehung des Eindrucks von Virtuosität absolut notwendig sind? Deren Fehlen verhindert, dass dieser Eindruck entsteht? Natürlich gebe ich zunächst die Antwort »ja« – sonst hätten meine Anstrengungen schließlich keinen Sinn. Ich lasse dann meine Phantasie schweifen, höre viel virtuose Musik, versuche, die dort wirksamen Prozesse nachzuvollziehen – und irgendwann, wenn es mir schon mehrfach aufgefallen ist, fixiere ich probeweise ein Kriterium A. Ich frage mich, wie weit ich es belasten kann: Gibt es womöglich doch irgendein Stück, bei dem es fehlt, und das ich trotzdem virtuos finde? Wenn ich auch nur ein einziges solches Stück finde, verwerfe ich das Kriterium. Andernfalls versuche ich, das Kriterium zu verallgemeinern und/oder weiter zu präzisieren, solange bis ich es möglichst scharf und abstrakt vor mir liegen habe. Dann suche ich weiter, fixiere ein Kriterium B, mache damit das gleiche Spiel, usw. usf.

Durch diesen fortlaufend iterierten Prozess – Aufstellung eines möglichen Kriteriums (gefunden im Schatz der Erfahrung, der Phantasie, der Überlegung, der Musikwissenschaft usw.), Austesten der Notwendigkeit des Kriteriums, schließlich Präzisierung und Verallgemeinerung – wächst mein Kriterienkatalog immer weiter an. Parallel suche ich auch meine Beispielsammlung ständig zu vergrößern, um auf weitere Lücken im Kriterienkatalog zu stoßen: auf Beispiele also, die ich nicht virtuos finde, obwohl alle bisherigen Kriterien auf sie zutreffen. Während des Fortgangs dieses Prozesses versuche ich schon, die Kriterien miteinander in Verbindung zu bringen, sie zu funktionalisieren und zu hierarchisieren – schließlich bin ich kein Buchhalter, sondern, mit Verlaub, unterwegs auf Wesenssuche! Irgendwann schließlich fange ich an,

mich im Kreis zu drehen: Ich komme immer wieder auf die gleichen Merkmale. Zunehmende Begeisterung erfasst mich, wenn sich mein Gedankengebäude schon wieder reibungslos auf ein neues Beispiel anwenden lässt. Plötzlich muss ich der Versuchung widerstehen, die halbe Musikgeschichte in dieser Arbeit zu analysieren, ich muss mich an den Gedanken gewöhnen, Beispiele auszulassen, die mein Kriteriensystem eigentlich frappant bestätigen würden. Doch das sind die Sorgen eines Sonntagskinds. Ich habe erreicht, was ich wollte: Die Ergebnisse, die mir mein Kriteriensystem auf die Frage »Ist dieses Stück virtuos?« liefert, sind identisch mit den Antworten, die mir zuerst meine diffuse Grundwahrnehmung gegeben hat. Ich habe verstanden, was ich fühle.

Dass es sich letztendlich um nur vier Kriterien – Meisterschaft, Entgrenzung, Übererfüllung und Verwandlung – handelt, die zudem in einem funktional überaus klaren Zusammenhang stehen: die Notwendigkeit zur technischen und künstlerischen Meisterschaft als dialektischer Widerpart der ebensogroßen Notwendigkeit zu ihrer Entgrenzung, zum permanenten Aufbruchs ins Wagnis, in die Unsicherheit – die Notwendigkeit zur Übererfüllung, zur Unterordnung allen virtuosen Handelns unter eine (*a priori* oder *a posteriori*) klarumrissene, auf eindrucksvolle Art bewältig- (und überbiet-)bare Aufgabenstellung als dialektischer Widerpart der ebensogroßen Notwendigkeit zur permanenten Verwandlung, zur ständigen lokalen Überraschung und Irritation, welche die letztendliche Erfüllung noch spektakulärer erscheinen lässt; beide Paarungen interpretierbar als Beschreibungen eines ähnlichen Phänomens, im ersten Fall in allgemein-gedanklicher, im zweiten Fall in musikalisch-formaler Hinsicht – diese Tatsache war am Anfang noch nicht abzusehen gewesen. Es ist sozusagen ein Extra-Zuckerl, denn dadurch bleibt der Gang der theoretischen Überlegungen anschaulich und verliert nicht gänzlich die Fühlung zum ursprünglichen unreflektierten Gang der konkreten Erfahrungen beim Zuhören.

Doch gerade diese Klarheit könnte auch für Missverständnisse sorgen: Es wäre nämlich der Verdacht möglich, die Theorie sei der Erfahrung vorgängig gewesen – anders gesagt, ein dogmatischer Ignorant habe da die reiche musikalische Wirklichkeit eitel in sein vorgefertigtes Gedankenkorsett gezwängt: typisch Musiktheoretiker eben (weiß der Mann überhaupt, wie man eine Klaviertaste runterdrückt?), oder, schlimmer noch, typisch deutsch (preußischer Exerziergeist, Hitler usw.) – inakzeptabel jedenfalls. Diese Verdachtsmomente könnten noch verstärkt werden durch die Darstellungsform, bei der es sich sozusagen um die virtuosifizierte Version der beschriebenen vergleichenden und abstrahierenden Suchbewegung handelt: Anstatt den Leser mit dem langen Ringen und Suchen, Ausprobieren und Verwerfen im Verlauf der Etablierung der vier Kriterien zu inkommodieren, werden die Kämpfe unterschlagen und die Kriterien unter der Behauptung souveräner Meisterschaft einfach präsentiert: Friss, Leser, oder troll dich an die nächste musikwissenschaftliche Fakultät: und die konkreten Beispiele, die eigentlich der Ausgangspunkt gewesen waren, geraten zur bloßen Illustration der behaupteten Kriterien, zur Über-Erfüllung des durch diese gesteckten gedanklichen Rahmens.

Wer sich an dieser autoritativen Präsentationsform stört, dem sei ein Geiger oder Pianist ans Herz gelegt – der verfährt ganz genauso: Geübt wird zuhause. Und: »An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen« (wie ein berühmter Religionsvirtuose einmal sagte). Wobei der souveräne Darstellungsgestus keineswegs bedeuten soll, dass der Verfasser, wie Neureiche und Proleten es gerne tun, dem Leser die Früchte, also das Kriteriensystem als Erfüllungsgegenstand der virtuosomorphen Abhandlung, schon gleich am Anfang über die Füße schütten würde. Erst peu à peu klären sich für den Leser die Gedankenzusammenhänge: zwar weiß der Verfasser schon von Beginn an alles, aber er gibt noch nicht alles preis. Auch sein ursprünglicher, diffuser, unreflektierter Virtuositätsbegriff wird damit erst im Laufe der Zeit klar: Der Gegenstand der Untersuchung zeigt sich erst in ihren Resultaten. Man kennt das Rätsel nicht früher als die Lösung. Oder, in unserer späteren Terminologie gesprochen: Man wird nicht nur von den Verwandlungen, sondern auch von der Art und Weise ihrer Erfüllung überrascht. Mt 7, 16

## 3.2 Die Beispielsammlung

Was nun diese Verwandlungen, sprich die zur Inspiration (zunächst, bei der Gedankenfindung) bzw. zur Illustration (letztendlich, bei der Gedankendarstellung) herangezogenen Virtuositäts-Beispiele betrifft, so soll nicht verschwiegen werden, dass sie eine gewisse Neigung zum Überborden haben werden. Zum Teil ist das unserer Disziplinlosigkeit geschuldet, zum Teil jedoch geschieht es bewusst, aus der gewagten Hoffnung heraus, dass der Effekt umso stärker ist, wenn sich das vermeintlich ziel- und ausweglose Mäandrieren im Beispielwald letztendlich *doch* durch die systematische Kraft unserer vier Kriterien im Zaum halten lässt.

Zwar geht es in den Beispielen in erster Linie um Musik, doch ist »Virtuosität« (auch alltags-sprachlich) ja längst nicht nur ein musikalisches Phänomen. So wird es immer wieder sinnvoll sein, auch virtuose Vorführungen in anderen Fachgebieten in den Blick zu nehmen: Zirkus, Jonglage, Tanz, Schauspielerei, Entertainment, Stierkampf, Literatur, Film, Satire, Politik, Hochstapelei etc., die Reihe hat kein Ende, kommen dafür in Frage.

Auch innerhalb der Musik werden sich unsere Untersuchungen selten auf den reinen Notentext beschränken. Musikalische Virtuosität ist etwas, was auf der Bühne geschieht, insofern hat es kaum Sinn, die Komposition ohne ihre Interpretation zu betrachten – sogar vermeintlich so periphere Aspekte wie Mimik, Gestik, Bühnenpräsenz, Selbstinszenierung usw. werden wir mitunter miteinbeziehen, außerdem Berichte von Zeitzeugen, Biographien, literarische Verarbeitungen u.ä. – Alles, was auf der Bühne passiert (und zu einem gewissen Grad sogar das, was der Virtuose tut, wenn er nicht auf der Bühne ist) ist relevant für den Gesamteindruck: und der Gesamteindruck ist es nunmal, der darüber entscheidet, ob eine Vorführung als virtuos wahrgenommen wird oder nicht.

Die allermeisten musikalischen Analysen werden ein konkretes Stück in einer konkreten Interpretation behandeln. Die Frage wird also nicht sein: Ist Jascha Heifetz ein Virtuose? Oder:

Ist das Finale von Tschaikowskys Violinkonzert ein Virtuosenstück? Sondern: Lässt das Tschaikowsky-Finale in Heifetz' Interpretation das Gefühl von Virtuosität entstehen? Manchmal wird uns neben Partitur und Tonaufnahme auch ein Video zur Verfügung stehen, manchmal hingegen – zum Glück nur in Ausnahmefällen – müssen wir auf die Aufnahme notgedrungen verzichten, weil es schlechterdings keine greifbare Interpretation gibt, welche das dem Stück inhärente virtuose Potential einigermaßen hinreichend ausschöpfen würde.

Natürlich wird es zwischen der kompositions- und der interpretationstechnischen Analyse eines Stücks immer ein Ungleichgewicht geben. Denn während die Werkanalyse im Laufe mehrerer Jahrhunderte eine etablierte Terminologie und Methodik entwickelt hat und zudem über einen sowieso schon sehr abstrakt-analytisch vorliegenden Gegenstand verfügt – die Partitur in einer historisch gewachsenen, differenzierten und bewährten Notenschrift nämlich –, so befindet sich die Analyse von Tonaufnahmen noch in der experimentellen Anfangsphase, sowohl was den technischen wie was den terminologischen Aspekt betrifft. Wir werden daher nicht umhinkommen, immer wieder zu bluffen, unsere Methodik von Fall zu Fall zu ändern, je nachdem, was für Erkenntnisse wir uns gerade von der Analyse erwarten – von einfachen Höreindrücken bis zu aufwendigen computergestützten Quantifizierungen, gefolgt von verstandesgestützten Qualifizierungen, wird es alles geben –, und dennoch werden unsere Ergebnisse immer irgendwie unscharf und spekulativ bleiben, da die Interpretationsanalyse einfach noch nicht über die historische Erfahrung und die differenzierte Sprache verfügt, die es zur Beschreibung all der involvierten Parameter und ihrer Verhältnisse (Tempo, Agogik, Dynamik, Verhältnis Solist/Orchester, Aufführungssituation, Raumakustik, Aufnahmetechnik u. v. a. m.), ganz zu schweigen von der Schaffung irgendeiner Vergleichbarkeit, eigentlich bräuchte.

Die gemeinsame Analyse von Partitur und Aufführung ist deshalb wichtig, weil Komposition und Interpretation gleichermaßen und jeweils unverzichtbar zur Entstehung von Virtuosität beitragen – nicht nur im trivialen Sinn, dass die Komposition eben die nötigen schnellen Passagen und Figurenwerke für den Virtuosen bereitstellen muss, sondern auch insofern, als das Stück selbst »virtuos komponiert«, der Schöpfer also ein kompositorischer Virtuose sein muss, wenn die interpretatorische Virtuosität aufregend und immer wieder überraschend bleiben und sich nicht in funktionslosen, langweiligen und wenig beeindruckenden schnellen Noten erschöpfen soll. So erübrigt sich vor diesem Hintergrund auch die Rede von »leerer« oder »hohler« Virtuosität – einer interpretatorischen Virtuosität also, die durch die kompositorische Substanz, da zu seicht oder zu belanglos, nicht gedeckt ist: Solche Fälle kranken dann nicht daran, dass die interpretatorische Virtuosität hohl oder übertrieben wäre, sondern dass die Komposition selbst nicht virtuos ist: Es gibt nicht zu viel, sondern zu wenig Virtuosität.

In diesem Sinne »zu wenig virtuos« ist etwa Charles Valentin Alkants (1813–88) Variationszyklus *Le festin d'Esopé*, dem letzten Stück aus seiner Sammlung *Douze Études dans tous les tons mineurs op. 39* (1857), das sich im wesentlichen darin erschöpft, dem quadratischen, achttaktigen und insgesamt ziemlich trivialen Ausgangsthema *peu à peu* immer mehr Figurenwerk zu über-

Partitur 1

lagern, wodurch es kaum interessanter wird, während dabei andererseits selbst die meisterliche Interpretation eines Marc-André Hamelin (\* 1961) nicht richtig beeindruckend wirkt. Die beiden Variationen, die am besten funktionieren, sind bezeichnenderweise die langsamen Nummern IX und X, in denen, zuerst durch die Chromatik, dann durch die Spieluhren-Diatonik mit dem Ostinato in der Oberstimme eine Poesie und Stimmigkeit entsteht, die man im restlichen Werk vergeblich sucht. Ein unvirtuos komponiertes Stück mit einem unvirtuosen interpretatorischen Erscheinungsbild funktioniert allemal besser als eines, das versucht, seinen eigentlich unvirtuosen Charakter mit aufgepfropften virtuosen Figurationen zu überdecken.

**Audio 1**

Doch im Moment interessiert uns weder das eine noch das andere. Blicken wir lieber auf das, um dessen willen wir diese Zeilen überhaupt schreiben: virtuose Kompositionen, virtuos interpretiert! Allzulang haben wir die Vorrede schon ausgedehnt. Schreiten wir endlich ans Werk – hatten wir doch gerade noch gesagt, wir wollen Virtuosen sein, nicht Schwätzer...

## Kapitel 4

# Ehrenrettung I: Wie Virtuosität entsteht

### 4.1 Meisterschaft

Die wahre Meisterschaft ist, dass man sie nicht bemerkt. Dass der Virtuose alles Technische mühelos beherrscht, ist nicht unabdingbar, sondern selbstverständlich. Natürlich ist die Aussage Nonsens: Denn den Virtuosen, der »alles« Technische beherrscht, gibt es so wenig wie Fortunatis Geldsäckel. Es geht aber gar nicht darum, dass es so ist, sondern dass es so scheint – denn Virtuosen sind nicht ehrlich: Die wahre Meisterschaft ist, dass man auch ihre Unvollkommenheit nicht bemerkt. Was im Kern nichts ändert: Denn um die Illusion der Meisterschaft herzustellen, braucht es eben – Meisterschaft.

Was ist aber diese Meisterschaft? Über den polnischen Pianisten Josef Hofmann (1876–1957), einen der Urväter des modernen Virtuositums, sagt sein fast hundert Jahre jüngerer Landsmann, der Pianist Piotr Anderszewski (\* 1969):

Alles klingt völlig natürlich, als sei er mit dem Flügel eingeworden. Man spürt, dass er in keiner Weise mit dem Klavier zu kämpfen hat, dass er zusammen mit dem Instrument restlos glücklich ist. (...) Hofmann flog alles ohne jede Anstrengung zu.

AoP 9'30

– womit beide Aspekte beschrieben sind: Hofmanns Spiel *klingt* völlig natürlich, man *spürt*, dass er nicht mit dem Instrument kämpfen muss – und so zögert selbst ein Analytiker wie Anderszewski nicht, die Illusion als Wirklichkeit darzustellen: *Ihm flog alles ohne jede Anstrengung zu* – auch wenn er als Pianist die Anstrengung, Anstrengungslosigkeit zu vermitteln, genau kennt. So stellt sich bezeichnenderweise in Andrei Gavrilovs (\* 1955) Interpretation von Skrjabin's vierter Klaviersonate gerade das eröffnende *Andante* als der anstrengendste Teil dar: Die langsamen Melodielinien, Phrasen und harmonischen Progressionen scheinen, obgleich der reinen Technik

Video 1

wenig abverlangend, mit schier übermenschlichen, bisweilen schon maniert wirkenden Mütten verbunden, während die Figuren und Passagen des sich anschließenden *Prestissimo volando*, je schneller und komplexer sie werden, desto leichtfingriger und auf verblüffende Weise selbstverständlicher daherkommen – was man exemplarisch auf engen Raum zusammengedrängt gegen Ende der Sonate beobachten kann (Takt 129–132, Minute 5'54–6'01), wo tiefe, langsame und hochemotional vorgetragene *forte*-Akkorde jeweils taktweise mit hohen, schnellen, ganz beiläufig eingeschobenen *leggiere*-Figuren im *pianissimo* kontrastieren: Schnell spielen, soll das heißen, das ist nicht das Problem: Sondern Ausdruck, emotionale Tiefe, geistige Durchdringung – das sind die Probleme, um derentwillen es sich anzustrengen gilt.

Partitur 2

Dass es ein ganz wesentliches Kennzeichen des Virtuositums ist, Schwierigkeiten zu überwinden, ohne es den Hörer merken zu lassen, anders gesagt: ihr Überwundensein und nicht ihre Überwindung zu zeigen, davon zeugen nicht nur die Aufnahmen, sondern auch die Beschreibungen der Zeitgenossen. Perfektion, Mühelosigkeit, Selbstverständlichkeit, Souveränität sind Wörter, die immer wieder auftauchen. »Es hat wohl kaum jemals einen Geiger gegeben, der der absoluten Vollkommenheit näher gekommen ist« sagt der Geiger Carl Flesch (1873–1944) über Jascha Heifetz, und George Bernard Shaw schreibt letzterem in einem Brief:

183

Wenn Sie einen eifersüchtigen Gott herausfordern, indem Sie mit solch übermenschlicher Vollkommenheit spielen, werden Sie jung sterben. Ich rate Ihnen dringend, jeden Abend, bevor Sie zu Bett gehen, ein paar falsche Töne zu spielen, statt zu beten. Kein Sterblicher sollte es wagen, so makellos zu spielen.

Eggebrecht 341

»Übermenschlich«, »vollkommen«, »makellos«, »ohne jede Anstrengung«: Es ist die Illusion, von der die Hörer sprechen, nicht der objektive Sachverhalt. Um die Wirkung, nicht um die Wirklichkeit geht es: Wie schwer eine Passage »wirklich« ist, spielt für den Grad ihrer Virtuosität kaum eine Rolle: Es kommt darauf an, wie schwer sie *scheint*, genauer gesagt: wie schwer sie scheinen *würde*, fegte nicht die Meisterschaft des Virtuosen allen Anschein von Schwierigkeit hinweg.

Die Schilderungen offenbaren auch, worauf die Meisterschaft, oder die Meisterschaft bei der Herstellung der Illusion von Meisterschaft, zielt: Auf das Staunen, auf die Bewunderung, auf die Faszination, auf die Verblüffung des Hörers. »Konzerte, die einen Zauber üben, der ans Fabelhafte grenzt«, beschreibt Heinrich Heine das Spiel Franz Liszts – im Vergleich zu ihm

VI 381

sind alle andern Klavierspieler, die wir dieses Jahr in unzähligen Konzerten hörten, eben nur Klavierspieler, sie glänzen durch die Fertigkeit, womit sie das besaitete Holz handhaben, bei Liszt hingegen denkt man nicht mehr an überwundene Schwierigkeit, das Klavier verschwindet, und es offenbart sich die Musik.

Ob man nun der idealistischen Rede von »der Musik«, die sich offenbart, beistimmen will oder nicht: Heines Charakterisierung der »andern Klavierspieler« als »nur Klavierspieler« kennzeichnet jedenfalls die Meisterschaft des Virtuosen als zu selbstverständlich, um von Wichtigkeit zu sein, als eine aristokratische Überlegenheit, die nicht nur keine Herren über sich

kennt, sondern gar nicht an diese Möglichkeit überhaupt denkt, als eine wertfreie Souveränität, die sich von nichts und niemand in Dienst nehmen lässt, und die gerade deswegen staunen macht. Es ist ein Staunen, das Heine an anderer Stelle in einer wortgewaltigen, virtuos-dahinrauschenden Litanei mit überbordenden Vergleichen aus Weltgeschichte und Mythologie beschwört, wobei er bei aller Ironie die Tatsache seiner Faszination weder verstecken kann noch will:

Ja, er ist hier, der große Agitator, unser Franz Liszt, der irrende Ritter aller möglichen Orden (mit Ausnahme der französischen Ehrenlegion, die Ludwig Philipp keinem Virtuosen geben will); er ist hier, der hohenzollern-hechingensche Hofrat, der Doktor der Philosophie und Wunderdoktor der Musik, der wiederauferstandene Rattenfänger von Hameln, der neue Faust, dem immer ein Pudel in der Gestalt Bellonis folgt, der geadelte und dennoch edle Franz Liszt! Er ist hier, der moderne Amphion, der mit den Tönen seines Saitenspiels beim Kölner Dombau die Steine in Bewegung setzte, daß sie sich zusammenfügten, wie einst die Mauern von Theben! Er ist hier, der moderne Homer, den Deutschland, Ungarn und Frankreich, die drei größten Länder, als Landeskind reklamieren, während der Sänger der »Ilias« nur von sieben kleinen Provinzialstädten in Anspruch genommen ward! Er ist hier, der Attila, die Geißel Gottes aller Érardschen Pianos, die schon bei der Nachricht seines Kommens erzitterten und die nun wieder unter seiner Hand zucken, bluten und wimmern, daß die Tierquälergesellschaft sich ihrer annehmen sollte! Er ist hier, das tolle, schöne, häßliche, rätselhafte, fatale und mitunter sehr kindische Kind seiner Zeit, der gigantische Zwerg, der rasende Roland mit dem ungarischen Ehrensäbel, der geniale Hans Narr, dessen Wahnsinn uns selber den Sinn verwirrt und dem wir in jedem Fall den loyalen Dienst erweisen, daß wir die große Furore, die er hier erregt, zur öffentlichen Kunde bringen.

VI 566f.

– ein Hymnus, den Heine später selbst überbietet, indem er dem modernen Homer nach ein paar Jahren sogar noch größere Meisterschaft, noch größere Souveränität zuerkennt: Liszt hat,

seit wir ihn zum letztenmal hörten, den wunderbarsten Fortschritt gemacht. Mit diesem Vorzug verbindet er eine Ruhe, die wir früher an ihm vermiften. Wenn er z.B. damals auf dem Pianoforte ein Gewitter spielte, sahen wir die Blitze über sein eigenes Gesicht dahinzucken, wie von Sturmwind schlotterten seine Glieder, und seine langen Haarzöpfe träuften gleichsam vom dargestellten Platzregen. Wenn er jetzt auch das stärkste Donnerwetter spielt, so ragt er doch selber darüber empor, wie der Reisende, der auf der Spitze einer Alpe steht, während es im Tal gewittert: die Wolken lagern tief unter ihm, die Blitze ringeln wie Schlangen zu seinen Füßen, das Haupt erhebt er lächelnd in den reinen Äther.

VI 381

Der Virtuose kann tun, was ihm beliebt, mit dem Instrument ebenso wie mit dem Hörer. Er ist der wahre Souverän: Er kann verfügen. Bei Robert Schumann, den wir als letzten Zeugen noch hören wollen, klingt diese Charakterisierung des Lisztschen Spiels kaum anders als bei Heine:

Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob er das Publicum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umspinnen hatte, und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publicum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein.

III 232

## 4.2 Entgrenzung

Doch Meisterschaft allein macht noch keinen Virtuosen. Perfektion und Souveränität reichen nicht, um beim Hörer Staunen und so den Eindruck von »Virtuosität« entstehen zu lassen. Jemand, der nur sein Können zeigt, interessiert uns nicht. Man würde einen Perfektionisten wie Arturo Benedetti Michelangeli (1920–1995), von dem man nie auch nur einen falschen Ton hörte, dessen Hauptanliegen war, sein eng begrenztes Repertoire weiter zu vervollkommen, der »besessen war von seinen eigenen Bewegungen, wie jeder einzelne Muskel arbeitete« (Anderszewski), wohl als Meister, Fanatiker oder Autorität bezeichnen, aber kaum als Virtuosen. AoP 81'50

Der Virtuose beherrscht sein Handwerk mustergültig, aber er sucht dessen Entgrenzung. Wie ihm die Meisterschaft zu selbstverständlich ist, als dass sie ihm wichtig sein könnte, so langweilt ihn auch die Sicherheit. Er versucht, sich immer mehr der Grenze des Möglichen zu nähern: Einer Grenze, die er, weil sie von einem Graubereich umgeben ist, bisweilen unmerklich überschreiten kann, um im nächsten Moment wieder in die Sicherheit zurückzuschnellen, um sich ihr wiederum zu nähern usw., und so ein Oszillieren am Rande des Gerade-noch-Möglichen zu vollführen, das die dem Virtuosen eigene Faszination ausmacht.

Der ungarische Pianist Tamás Vásáry beschreibt das Spiel György Cziffras (1921–1994), des wohl unglaublichsten Klaviervirtuosen des 20. Jahrhunderts, als »so schnell, dass man nicht mehr wusste, was er eigentlich machte«, und Anderszewski erzählt, wie in den 20er Jahren die Zuhörer bei Wladimir Horowitz aufstanden, AoP 35'10

um zu sehen, wie er die Oktaven spielte. Es ging weniger um das Tempo, sondern darum, dass er sie schneller spielte, als er eigentlich konnte – und das war wirklich aufregend. AoP 22'50

– und er fügt hinzu, wiederum auf Cziffra gemünzt:

Keiner von uns liebt die Gefahr, und doch zieht sie uns an. Man übt, um die Wahrscheinlichkeit einer Katastrophe zu reduzieren und sich so sicher wie möglich zu fühlen. Gleichzeitig erkennt man, dass 1. »so sicher wie möglich« oft langweilig ist, und dass es 2. völlige Sicherheit gar nicht gibt: denn Musik lebt, und das Leben ist niemals sicher, darum geht es im Leben auch nicht. AoP 37'20

### 4.2.1 Gefahrenkalkulationen

Entgrenzung ist der dialektische Widerpart der Meisterschaft. Sie steigert, negiert und relativiert alles, was wir im vorigen Kapitel beschrieben haben. Mühelosigkeit ja: Aber wer nicht ständig tollkühn die saturierte Unangestrengtheit zu sprengen versucht, der ist kein Virtuose. Dieses Sprengen braucht Anstrengung, unbestritten, aber es ist eine Anstrengung, die mehr Befeuerung als Mühe ist, die stets den Eindruck macht, sie geschehe freiwillig, aus reinem Übermut: die sich zwar hart an der der Grenze zur Überanstrengung bewegt, diese aber nie endgültig überschreitet – denn natürlich, wer überfordert ist, der ist genausowenig ein Virtuose.

Die Möglichkeit des Scheiterns steht dabei immer im Raum: Dass sie nicht zur Wirklichkeit wird, ist die wahre Meisterschaft. Dass der Trapezkünstler abstürzen kann, ist essentiell für ihn, wenn er aber wirklich abstürzt, ist es fatal. Der Virtuose, der im Rausch der Geschwindigkeit strauchelt und schamhaft dem Dirigenten »Takt 121« zuraunen muss, ist ein Schulmusiker. Hingegen auf »kleiner«, temporärer, nicht-endgültiger Ebene findet Scheitern ständig statt, beim Trapezkünstler ebenso wie beim Musiker: Geplante Aktionen, die schiefgehen, die nur halb funktionieren, die anders weitergeführt werden müssen, Kollateralschäden des Ich-habs-gewagt: Gerade bei Heifetz, der bei seinen Aufnahmen immer darauf bestand, dass man das Mikrophon möglichst nah am Instrument aufstellte, hört man – im Gegensatz zum klassizistischen Spiel Michelangelis – immer wieder »Unschönheiten«, Artikulationsgeräusche, halberdrückte Töne und alles mögliche: Seine Meisterschaft ist dabei, dass er diese unvermeidlichen Zeugnisse der von ihm betriebenen Entgrenzung miteinkalkuliert, souverän überspielt und integriert.

Eine treffende Beschreibung dieser Gratwanderung an der Grenze des Möglichen, dieses Oszillierens zwischen Sicherheit und Hybris stammt von Ernest Hemingway und bezieht sich auf den Stierkampf:

Der Matador kann, wenn er seinen Beruf versteht, den Grad der Todesgefahr, dem er selbst ausgesetzt ist, steigern, und zwar genau um so viel, wie er will. Er sollte jedoch diese Gefahr *innerhalb der Regeln, die zu seinem Schutz bestehen*, steigern. In anderen Worten: es gereicht ihm zur Ehre, wenn er etwas, von dem er weiß, wie es zu machen ist, auf eine höchst gefährliche, aber immer noch geometrisch mögliche Art tut. Es gereicht ihm zur Unehre, wenn er durch Unwissenheit, durch Außerachtlassen der Grundregeln, durch körperliche oder geistige Langsamkeit oder durch blinden Wahn sich in Gefahr begibt.

25

Herauszufinden, wo dieser Grenzpunkt ist, oberhalb dessen Ehre in Unehrenhaftigkeit, Virtuosität in Jämmerlichkeit umschlägt, unterhalb dessen hingegen keine Ehre, sondern nur Satisfaktionsunfähigkeit, keine Virtuosität, sondern nur Langeweile zu holen ist, ist eine der größten Herausforderungen, die sich dem Virtuosen stellen. Dieser »magische Punkt« ist dabei durchaus nicht nur am objektiven Tempo festzumachen (obwohl das zweifellos eine wichtige Rolle spielt), auch nicht am Tempo überhaupt alleine, vielmehr an einem komplexen Verbund aus Aufführungssituation, performativer Präsenz, formaler Entwicklung usw., die zusammen zur Wahrnehmung der virtuoson Handlung und ihrer Einstufung als »grenzwertig« beitragen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich der Interpretationen des dritten Satzes des Tschaikowsky-Violinkonzerts von Jascha Heifetz (1957) und Jean-Jacques Kantorow (1987), letztere wahrscheinlich eine der schnellsten Einspielungen des Stücks überhaupt. Kantorow braucht für das erste Ritornell (T. 53-144) 59 Sekunden, ist also im Schnitt mit Viertel MM 187 unterwegs, während Heifetz, der die gekürzte Fassung spielt, im gleichen Abschnitt 80 Takte in 56 Sekunden unterbringt, was MM 172 entspricht, womit er also deutlich langsamer ist. Dennoch wirkt die Kantorow-Aufnahme viel lässiger und unaufgeregter, weil er im Gegensatz zu Heifetz, bei dem man seiner performativen Präsenz und Aggressivität in jedem Moment gewahr bleibt, auf Coolness setzt, die schnellsten Läufe wie ungerührt aus dem Handgelenk wedelt und eine Meisterschaft hervorkehrt, die dem Hörer zwar vielleicht in rationa-

Partitur 3  
Audio 2  
Audio 3

ler Betrachtung, aber niemals unmittelbar physisch das Gefühl gibt, da gehe jemand an seine äußersten Grenzen. Heifetz dagegen, der fast gemütlich wirkt, wenn man ihn unmittelbar nach Kantorow hört (aber nur dann!), schafft es, durch die Dichte und Präsenz seiner Tongebung, vor allem aber durch seine genau kalkulierten Rubati – mit denen er gewissenmaßen selbst erst das Metrum setzt, anstatt einfach *darin* zu spielen, und mit denen er auch erst die Illusion von rasender Geschwindigkeit schafft, die es objektiv nicht gibt – im Laufe des Satzes eine Sogwirkung herzustellen, die Kantorow in seinem Dauersprint nie erreichen kann. Im letzten Ritornell (T. 460-539) ist Heifetz schließlich bei MM 180 angelangt und hat damit fast zu Kantorow aufgeschlossen, der mit MM 185 ungefähr auf Anfangsniveau bleibt. Und während Kantorow sich spätestens ab Takt 564 von jeder solistischen Führungsrolle verabschiedet und sich willig (wenn auch als *primus inter pares*) als Erfüllungsgehilfe einer vom Gesamtklangkörper getragenen orchestralen Entwicklung einspannen lässt – selbst die Doppelgriffpassagen ab Takt 565 rauschen abstrakt und ungreifbar vorbei, als kämen sie vom Mond und nicht vom Geiger –, bleibt Heifetz' Spiel bis hin zur letzten aufsteigenden Quart des vorletzten Takts souveränes Konzertieren, anders gesagt: es bleibt virtuos.

#### 4.2.2 Tempoillusionen

Das geschickte Spiel mit Rubati und Accelerandi, das viel wichtiger ist als ein schnelles absolutes Tempo, um das Gefühl von Entgrenzung zu vermitteln, lässt sich exemplarisch in der exzeptionellen Interpretation von Schumanns *Marche Des Davidsbündler Contre Les Philistins*, dem Schlusssatz aus *Carnaval*, nachvollziehen, die der norwegische Pianist Sigurd Slåttembrekk (\* 1968) im Jahre 2003 eingespielt hat. Unbestritten, Slåttembrekk spielt wirklich schnell. Doch auch etwa Jewgeni Kissin (\* 1971) oder Eric Le Sage (\* 1964), um zwei weitere Pianisten zu nennen, die nahezu zeitgleich herausragende *Carnaval*-Aufnahmen herausgebracht haben, spielen nicht weniger schnell, ohne dabei dasselbe rauschhafte Feuerwerk zu entfesseln wie Slåttembrekk. Bei ihm hat man das Gefühl, er würde im Verlauf des Satzes immer schneller werden, was objektiv nach dem Einschnitt in Takt 25 (*molto più vivo*) trotz Schumanns ständigen Insistierens (T. 83: *animato*, T. 99: *vivo*, T. 179: *animato molto*, T. 179: *sempre stringendo più e più*, T. 195: *vivo*, T. 225: *più stretto*, T. 234: *stringendo*, T. 244: *sempre stringendo*) nicht oder höchstens marginal der Fall ist. Was passiert also, dass solch ein Eindruck entsteht?

Partitur 4

Audio 4

Audio 5

Audio 6

Zunächst müssen wir konzedieren, dass der Effekt zu einem nicht geringen Teil schon in der Komposition selbst angelegt ist – unserem eingangs geäußerten Satz entsprechend, dass Komposition und Interpretation zusammenwirken müssen, um den Eindruck von Virtuosität entstehen zu lassen: weswegen wir vor der eigentlichen Interpretationsanalyse die Komposition selbst unter die Lupe nehmen werden.

Vor allem Schumanns Behandlung von Harmonik und Rhythmik ist es, die für den rasenden, getriebenen, eben »typisch Schumannschen« Charakter des Stücks verantwortlich ist. Der Satz steht in As-dur, woran im marschmäßigen Anfangsteil (T. 1–24) und in der Stretta (T. 225–283) auch keinerlei Zweifel besteht. Im langen dazwischenliegenden Abschnitt hingegen vollführt Schumann einen Parforceritt durch die angrenzenden Tonarten, in dessen Verlauf es kaum je geschieht, dass eine lokale Tonika in Grund-

stellung auftaucht. Einen weiten Raum nehmen  $D^7$ - $D^{\flat 4}$ -Alternationen ein, die der Dominantgrundton im Bass orgelpunktartig zusammenbindet und die nach einer meist acht- oder sechzehntaktigen Phrase auf der Dominante (T. 83, 136, 178), der Doppeldominante (T. 40) oder der Dominante einer modulierend erreichten neuen Tonart (T. 50, 67, 146, 163) enden und danach stets auf der Dominante weitergeführt werden. Dazwischen taucht zweimal das *Es-klappert-die-Mühle-am-rauschenden-Bach-Thema* im Bass auf (T. 51–58, 147–154), das zwar jeweils am Ende seines ersten und am Beginn des zweiten Takts die Tonika Es-dur bzw. As-dur in Grundstellung streift, dadurch jedoch kaum einen Ruhepunkt schafft, zum einen, weil das Thema primär als melodisches Element und kaum als harmonisch fundierender Bass wahrgenommen wird, zum anderen, weil die Tonika gerade im (im Rahmen des Achttakters) leichten zweiten Takt kommt. Gleiches gilt für die Takte 84 und 180, die jeweils der zweite Takt des *animato*-Seitengedankens sind und in denen kurz die lokalen Toniken c-moll bzw. f-moll aufscheinen – ganz abgesehen davon, dass sie als Ruhepunkt ohnehin nicht in Frage kämen, weil sich unmittelbar danach chromatische Modulationen in die Durparallele anschließen. In Takt 121 wird gleichzeitig mit einer formalen Zäsur die Tonart c-moll in Grundstellung erreicht und zwei Takte lang beibehalten, die längste Präsenz einer Tonika im Mittelteil, aber auch das wird dadurch relativiert, dass es sich dabei um die Wiederholung des Themas von Takt 25 handelt und der Orgelpunkt c, der Tonikagrundton, mit dem früheren Orgelpunkt g korrespondiert, der aber Dominantgrundton war – zu welchem er dann vier Takte später auch umgedeutet wird. Bleiben einzig die im letzten Takt einer jeweils vier- bzw. zweitaktigen Phrase erreichten Toniken Es-dur bzw. As-dur (T. 102, 106, 108 bzw. T. 198, 202, 204), denen man aufgrund der ihnen vorausgehenden Subdominant-Dominant-Progression sowie des zielgerichtet aufsteigenden Laufs im Takt vorher den Ruhepunktcharakter kaum absprechen kann – und nicht zufällig ist es auch gerade diese Stelle, aus der sich am Ende des Mittelteils die die Tonika umkreisenden harmonischen Verengungen ( $D^7$ ) –  $\mathbb{D}^7$  –  $D^7$  –  $T$  (T. 205–212) bzw.  $T$  –  $Sp$  –  $Dp$  –  $D^7$  (T. 217–224) entwickeln, welche dann direkt in die As-dur-selige Stretta führen, in der aller früherer Tonikaabstinenz hemmungslose Völlerei entgegengesetzt wird.

Nicht minder wichtig als die rast- und ruhelose, dominantsept- und quartsextdominierte und sich ständig abwechselnd (T. 25: c, 51: Es, 67: c, 94: Es, 121: c, 127: f, 147: As, 163: f, 190: As) durch die Moll- und Durparallelen hangelnde Harmonik ist die Rhythmik, was die Erzeugung des Eindrucks ständigen Vorwärtstreibens betrifft. Man kann es vielleicht als ein Analogon zur Tonikavermeidung ansehen, dass – was Schumann auch in anderen Klavierstücken oft tut – in den erwähnten »Orgelpunkt«-Passagen der Basston stets nachschlagend auf der Zwei kommt und so einen treibenden Off-Beat-Groove erzeugt, der sich stark von der (freilich viel langsameren) triumphalen Einleitung und der entfesselten Stretta abhebt. Hinzu kommt Schumanns Spiel mit den Punktierungen in der rechten Hand, bei denen das merkwürdige Phänomen eintritt, dass sie, egal, *wie* sie sich ändern, allein dadurch, *dass* sie sich ändern, die Illusion von Beschleunigung erwecken. So wirken die geraden Viertel in Takt 59–66 bzw. 155–162 genauso wie die konstanten Punktierungen in Takt 137–145 als »Radikalisierung« und somit Anschärfung der sonstigen 1-punktierter-zu-3-geraden- bzw. 1-gerader-zu-3-punktierter-Takten-Schreibweise, wie sich umgekehrt diese gemischte Schreibweise wiederum als Flucht aus der sich schnell erschöpfenden »radikalen« Faktur geriert. Daneben gibt es auch ein noch subtileres Spiel mit den Punktierungen: Die an sich achttaktige, auftaktig beginnende »Norm«-Themaphrase (z. B. T. 25–32) schließt sich manchmal (T. 67f., 163f.) an eine prinzipiell ebenfalls achttaktige andere Phrase an, die jedoch erst auf der Eins des neunten Takts (dem ersten Takt des nächsten Achttakters) ihren Abschluss findet und damit für den Auftakt des Themas und die Punktierung in dessen erstem Takt keinen Platz mehr lässt. Schumann verschiebt darum die Punktierung kurzerhand in den zweiten Takt, der sonst gerade ist – zum einen, negativ gewendet, weil er sonst den Schwung verlöre, zum anderen aber, weil sich dann sogar noch ein zusätzlicher Kick dadurch ergibt, dass die nächste (ganz reguläre) Punktierung im fünften Takt somit irregulär nur drei, nicht wie

sonst vier Takte später kommt – was besonders augenfällig wird, wenn man die beiden Stellen mit T. 41–50 vergleicht, wo Schumann – wahrscheinlich mit Rücksicht darauf, dass eine schnelle punktierte Repetition desselben Intervalls auf dieser frühen Entwicklungsstufe im *p* zuviel Unruhe verursachen würde – ebenfalls die Punktierung auf den zweiten Takt verschiebt (wo sie in die aufsteigende Melodielinie eingebunden ist), dies jedoch vier Takte später genauso macht und sich so den Effekt des dreitaktigen Abstands für die spätere, erregtere Situation aufspart. Analog zum Kreisen um die Tonika am Ende des Mittelteils verengt sich dort auch die Rhythmik, ab Takt 204 sind alle Takte punktiert, bevor dann in der Stretta ein Rausch nicht nur der Tonika, sondern auch der geraden Viertel entfesselt wird. Die ständigen Hemiolen machen den Dreivierteltakt so gut wie unkenntlich, was für eine nochmalige Beschleunigung sorgt, welche Schumann durch komplexe rhythmische Verschiebungen zwischen den beiden Händen noch befeuert. Vor dem Hintergrund der absolut klaren Harmonik wirken diese Spiele aber nicht mehr unruhig oder vorwärtsdrängend, vielmehr ausgelassen und übermütig – jetzt sind wir angekommen, soll das heißen, jetzt wird die Sau herausgelassen, die Philister sind tot, David lässt das Spanferkel bringen, Schumann hat die Komposition beendet – Halleluja!

Und dann kommt Slättebrekk.

\*

Doch bevor wir uns näher ansehen, was der Klaviervirtuose aus der Schumannschen Steilvorlage macht, müssen wir – so leid es uns tut, dem Leser mit derlei technischen Details auf die Nerven zu fallen –, ein bisschen davon erzählen, wie wir uns der Interpretation denn überhaupt analytisch genähert haben. Auf das Problem, bei einem solchen Unterfangen weder auf einen schriftlichen Notentext in einer historisch gewachsenen, komplexen und leistungsfähigen Notenschrift noch auf ein entwickeltes analytisches Kategoriensystem zurückgreifen zu können, haben wir eingangs bereits hingewiesen. Dass aufgrund dieses Dilemmas unsere interpretationsanalytischen Resultate zwangsläufig weniger differenziert ausfallen werden als die vorangehende traditionelle Notentextanalyse, wurde ebenfalls bereits erwähnt. Wenn wir also daran gehen, das Kontinuum von Audioinformationen, das Slättebrekks Interpretation auf der allergrundlegendsten Ebene zunächst einmal darstellt, zu quantifizieren, dann werden wir uns am Anfang vorkommen wie ein Banause, für den Musik nicht viel mehr als das *noteon–noteoff* einer MIDI-Tastatur ist: Unser erstes Ergebnis ist nämlich eine Liste, in der die Zeitpunkte eingetragen ist, an denen der Pianist eine Taste drückt.

Generiert wurde diese Liste von der Software *AudioSculpt*, die sogenannte *Transient Markers* an jene Stellen setzt, wo sie meint, einen Bruch im Klangverlauf wahrzunehmen. Natürlich, wie immer, wenn man Computer alleine denken lässt, hat die Liste anfangs viele Fehler und Ungenauigkeiten, die von Hand (und unter Zuschaltung menschlicher Hirnmasse) korrigiert werden. Das Ergebnis sieht dann folgendermaßen aus:

0.012837	0.611639	0.795486	0.994286	1.383075	1.789288	1.951783
2.137224	2.527108	2.961456	3.135405	3.314649	3.717369	4.139988
4.300914	4.643991	4.844269	5.255089	5.42488	5.619229	6.026803
6.430441	6.625685	7.216347	7.640468	7.80771	7.997104	8.180331

8.389577	8.762472	9.121432	9.538669	10.06585	10.259789	10.457331
10.833846	11.262644	11.448262	12.058224	12.505956	12.702375	12.899954
13.096054	13.301821	13.711383	13.909822	14.077098	14.270917	14.484509
14.902952	15.075556	...				

– zugegeben, eine ästhetische Freude nur für wirklich eingefleischte Nerds. Der nächste Schritt ist daher, diese Rohdaten in Verbindung mit dem musikalischen Metrum zu bringen, sodass die zweite Version der Liste folgendes Bild gibt:

0.012837	1	1-1
0.611639	2	1-2
0.795486	2.5	1-2-und
0.994286	3	1-3
1.383075	4	2-1
1.789288	5	2-2
1.951783	5.5	2-2-und
2.137224	6	2-3
2.527108	7	3-1
2.961456	8	3-2
...	...	...

Die erste Spalte ist dabei wie gehabt, die zweite Spalte numeriert die Schläge von vorn bis hinten durch (von 1 bis 630), die dritte Spalte teilt die Schläge durch drei und liest sich entsprechend x-y: Takt-Schlag (von 1-1 bis 210-3).

Im nächsten Schritt wird mittels der einfachen Formel

$$Tempo = \frac{\Delta Schlag}{\Delta Zeitpunkt} \cdot 60 \frac{s}{min}$$

das momentane Tempo in M.M. (bpm) für jeden erfassten Zeitpunkt berechnet, also z. B. für den ersten Schlag

$$Tempo = \frac{2 - 1}{0.611639s - 0.012837s} \cdot 60 \frac{s}{min} = 100.2bpm$$

oder für den nächsten Wert, den Halbschlag zwischen zwei und zwei-und:

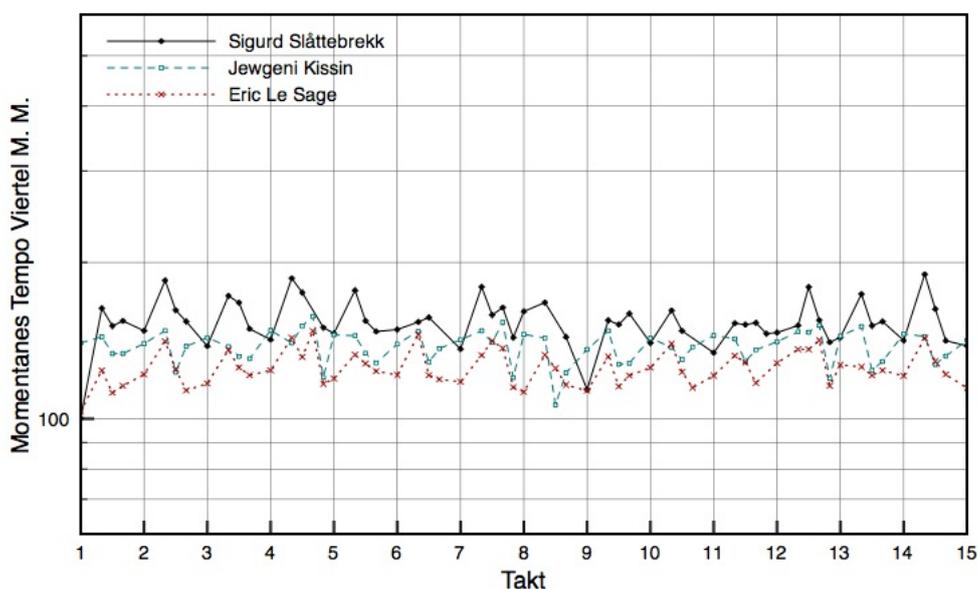
$$Tempo = \frac{2.5 - 2}{0.795486s - 0.611639s} \cdot 60 \frac{s}{min} = 163.2bpm$$

Auf diese Weise gelangen wir zu unserer dritten Liste:

0.012837	1	1-1	100.2
0.611639	2	1-2	163.2
0.795486	2.5	1-2-und	150.9

0.994286	3	1-3	154.3
1.383075	4	2-1	147.7
1.789288	5	2-2	184.6
1.951783	5.5	2-2-und	161.8
2.137224	6	2-3	153.9
2.527108	7	3-1	138.0
2.961456	8	3-2	172.4
...	...	...	...

welche wir sodann graphisch darstellen:



(die Darstellung auf der Tempo-Achse ist logarithmisch: die horizontalen Hilfslinien bedeuten also von unten nach oben 70, 80, 90, 100, 200, 300).

Schließlich wird die Grafik schön passend über den Notentext gepastet. Slättebrekks Interpretation ist dabei die schwarze durchgezogene Linie, Kissins die grüne gestrichelte und Le Sages die rote gepunktete. Soweit zur Herstellung unseres Arbeitsmaterials.

An dieser Stelle müsste nun eigentlich eine Fehlerkalkulation erfolgen. Denn unsere Tempowerte können ja durch zahlreiche Faktoren verfälscht worden sein: Die zeitliche Rasterung der FFT-Analyse von *AudioSculpt* ist nicht unbegrenzt fein, unsere manuelle Korrektur der *Transient Markers* kann unterschiedlich genau gewesen sein, der Tastenanschlag selbst geschieht nicht nur in einem einzigen kurzen Moment, sondern vollzieht sich, bedingt durch Einschwingvorgang, Pedalisierung und ungleichzeitigen Anschlag der verschiedenen Akkordtöne, während eines mehr oder weniger langen Zeitraums. Um unsere Daten wirklich belasten zu können, müssten wir jetzt all diese Fehlerquellen in ihrer Größenordnung abwägen und die sich ergebende Fehlerspanne bei der Auswertung berücksichtigen.

Da dies aber keine statistische oder physikalische, sondern eine musikalische Abhandlung ist, wollen wir die Kirche im Dorf lassen, uns die *scientifically correcten* Exzesse sparen und stattdessen, ohnehin nie

verkehrt, unsere Ohren zu Hilfe nehmen, um zuhörend zu veri- oder falsifizieren, was uns die Grafik suggeriert – ja, sogar eher noch umgekehrt wird unser Vorgehen sein: *Zuerst* wird in der Regel der Höreindruck eines potentiell interessanten Rubato-Phänomens stehen, danach erst wird uns der Blick ins Diagramm mit genaueren Informationen über den gehörten Sachverhalt versorgen.

\*

Beginnen wir aber nun endlich mit unserer Interpretationsanalyse. Gleich als erstes stellen wir fest, dass sich die Rubato-Strategien unserer drei Pianisten ganz unterschiedlich gut beschreiben lassen: Während wir bei Slättebrekk und Le Sage immer wieder auf ähnliche allgemeine Prinzipien stoßen, wirkt Kissins Agogik unberechenbarer, schwieriger auf einen Nenner zu bringen. Seine Interpretation erscheint als die zerklüftetste und exaltierteste, während Le Sage und Slättebrekk einen vergleichsweise kohärenten Eindruck machen – nur mit dem Unterschied, dass es sich bei Le Sage um eine statische, selbstgenügsame Kohärenz handelt, bei Slättebrekk hingegen um eine Kohärenz im Vorwärtstürmen, im Ständig-sich-selbst-Entgrenzen.

Eines dieser Grundprinzipien von Slättebrekks Interpretation ist sein ständiges Hin-und-Her zwischen Bremsen und Vorwärtstreiben, Zögern und wieder Beschleunigen. Er schafft die Entgrenzung, indem er das Tempo gerade *nicht* linear entgrenzt, also immer weiter erhöht, sondern indem er uns die Tempoerhöhung ständig ankündigt, sie vielleicht kurz umsetzt, sofort jedoch wieder zurücknimmt, wieder ankündigt, womöglich gar eine noch größere Beschleunigung andeutet, dann aber sofort wieder zögert etc. etc. – wobei sich das absolute Tempo im Laufe des Stücks kaum ändert.

Schon der Übergang von der Einleitung zum *Molto più vivace* (T. 23–25) ist charakteristisch. Während der Tempowechsel bei Le Sage von größtmöglicher Klarheit ist, mit Tempostauung in Takt 23 und dann, ab Takt 24, einer *subito* eingeschlagenen munter dahingaloppierenden Vivace-Gangart, scheint sich Slättebrekk nicht entscheiden zu können: Von *subito* keine Spur, vielmehr, nach einem kurzen Innehalten zu Beginn von Takt 24, ein langsames Accelerieren bis T. 26, dann drei Takte Verharren im – durchaus nicht übertrieben schnellen – Zieltempo, danach eine Spur von Vorwärtsdrängen in der zweiten Hälfte der Phrase (T. 29/30), um jedoch mit T. 32 sofort wieder ins alte Tempo zurückzufallen und während der nächsten Phrasenhälfte (T. 33–36) mit ostentativer Hartnäckigkeit in diesem Tempo zu bleiben, um anschließend ab T. 37 wieder leicht vorwärtszutreiben, genau zwei Takte lang, denen zwei weitere Ritenuto-Takte folgen: Vor, zurück, vor, zurück, ständig hat man den Eindruck, Slättebrekk *würde* eigentlich gerne schneller spielen, es dränge ihn dazu, die Grenzen zu sprengen: aber er bezähmt sich, er zeigt uns nicht, was er uns andeutet.

Während die beiden vorwärtsdrängenden Passagen in T. 29f. und 37f. von einer leichten dynamischen Steigerung unterstützt wurden, verfolgt Slättebrekk im nächsten Abschnitt die entgegengesetzte Strategie: Ab Takt 45 zieht das Tempo deutlich an, gleichzeitig jedoch nimmt er die Dynamik *subito piano* zurück – ein Kunstgriff, der ihm (neben dem beachtlichen lokalen Effekt an der Stelle selbst) erlaubt, den subjektiven Steigerungsgestus in den nächsten rund 20 Takten auch ohne weitere Tempoerhöhung aufrechtzuerhalten, allein durch das langsame kontinuierliche *crescendo*, den zäsurlosen Übergang zu T. 51 und den Übergang von *staccato*- zu *legato*-Spielweise in T. 59. Die Rubato-Struktur des sich anschließenden Achttakters T. 59–66 wirkt dagegen merkwürdig unökonomisch und sperrig, die vorher aufgebaute Bewegungsenergie droht verlorenzugehen – doch bevor es soweit ist, setzt Slättebrekk bereits zur nächsten Phrase an: Und weil er das Tempo während der sperrigen Passage, besonders an ihrem Ende, unmerklich gedrosselt hat, hat er nun jeglichen Spielraum, die zuvor eher mit dynamischen Mitteln betriebene Entgrenzung wieder durch Temposteigerung fortzuführen (T. 67–73) – und sobald er diese ausgereizt hat, setzt er wieder zum

Spiel zwischen Zögern (Phrasenende T. 74, Phrasenanfang T. 75), Vorwärtsstürzen (Anfang von T. 76), Zögern (T. 77), neuerlichem Vorwärtsstürzen (T. 79/80) und wiederum Zögern (T. 81f.) an.

Ganz ähnliches gilt für den Übergang zum in Takt 83 beginnenden *Animato*-Teil. Hier fährt Slättebrekk sogar ein dreifaches Innehalten auf, um ins neue Tempo hineinzukommen, und entsprechend der Größe der formalen Zäsur sind die Verzögerungen hier sehr viel stärker als im bisherigen Verlauf des Stücks. Interessanterweise ist es dabei jeweils der dritte Schlag in den Takten 81, 82 und 83, der auf rund das Doppelte seiner regulären Länge gedehnt wird: Damit findet hier ein Phänomen, das man in unterschiedlichem Ausmaß während des ganzen Satzes beobachten kann, besonders charakteristische Ausprägung – dass nämlich der zweite Schlag im Dreiertakt der kürzeste, der dritte der längste und der erste irgendwo dazwischen ist (rein optisch kann man diese Konstellation in unserer Grafik am Anfang etwa in den Takten 26, 28, 30, 33, 37 nachvollziehen – was freilich aus obengenannten Gründen noch nicht sehr aussagekräftig ist, wenn nicht der entsprechende Höreindruck hinzutritt) – wobei dieses Schema auf taktweiser Ebene genau derselben Beschleunigen-Zögern-Taktik entspricht, die wir auf mehrtaktiger Ebene bereits beschrieben haben: Am Beginn des Taktes stürzt Slättebrekk nach vorne, um auf der Drei die Bewegung unvermittelt auszubremsen, um im nächsten Takt wieder vorwärtszustürzen usw.: ein Phänomen, das, latent durchgängig zu beobachten, nun in den Takten 81–83 besonders deutlich wird.

Der sequenzierten Wiederholung des Viertakters T. 83–86 in den Takten 87–90 entspricht keine Wiederholung der Rubato-Struktur: In T. 85 wird zwar auf der Drei noch eine analoge Vorgehensweise angedeutet, doch in den nächsten vier Takten fängt Slättebrekk an, hemmungslos vorwärtszurennen: Denn da er sich im ersten Viertakter durch das Zögern-Beschleunigen-Wechselspiel die tatsächlich Temposteigerung noch aufgespart hat, kann er sein Pulver jetzt unbekümmert verschießen – er verfährt also genau in umgekehrter Reihenfolge wie in den oben beschriebenen Takten 67–82. – Und weil das ganze so gut funktionierte, folgt er im sich anschließenden Viertakterpaar T. 91–94 und T. 95–98 gleich nochmal demselben Muster. . .

Überspringen wir an dieser Stelle ein paar Takte, die von der grundlegenden Verfahrensweise nichts neues bringen, und schalten wir uns wieder in Takt 155 ein. Nach einem wie gewohnt zögernden Phrasenbeginn beginnt Slättebrekk hier mit einem Mal richtiggehend loszurasen. Hatten wir die Parallelstelle in der ersten Hälfte des Stücks noch als sperrig und zerklüftet charakterisiert, so ist davon jetzt nichts zu spüren: Fast rubatolos dröhnen die Akkorde hinweg, wobei vor allem der – entgegen dem *mittel-kurzlang*-Grundschemata – mit überstürzter Drei fast brachial vorwärtsprechende Takt 160, sowie der (ebenso unüblich) dem Phrasenende keinerlei Verzögerung zubilligende Takt 162 dafür sorgen, dass sich dem Faktum eines präzedenzlos schnellen Tempos der zusätzliche subjektive Eindruck einer noch präzedenzloser schnelleren Gangart gesellt. . . Und das Vorwärtsstürmen hat kein Ende: Den gleichen Effekt wie in Takt 45 ausnutzend, verbindet Slättebrekk ab T. 163 ein noch höheres Tempo mit einem *meno forte*-Kontrast – doch damit hat er nun wirklich das Maximum an Geschwindigkeit erreicht, und selbst dieses trägt als materialer Exzess nur für die Dauer eines Achttakters. Danach muss er wieder auf das bewährte Repertoire an Entgrenzung-Tricks bei schwankendem Tempo zurückgreifen, um den Eindruck des Sich-stets-selbst-Überbietens bis zum Schluss aufrechtzuerhalten.

Am Ende hat man das Gefühl, Slättebrekk habe sich in schier unglaubliche Geschwindigkeiten hineingespielt. In Wahrheit bewegt er sich am Anfang, ab Takt 25, ungefähr im Bereich Viertel = 300–350, hingegen während des Tempomaximums T. 163–170 ungefähr bei Viertel = 400 – ein klar wahrnehmbarer, aber wahrlich kein weltensprengender Unterschied. Nach dem Maximum wird er sogar wieder langsamer. Doch durch eine ausgefeilte formal-syntaktische Strategie, durch eine geschickte Rubato-Taktik, durch das kalkulierte Gegeneinanderausspielen von Tempo und Dynamik, von lokaler und globaler Wahrnehmung schafft Slättebrekk eine Tempo-Illusion, die nicht nur die Umsetzung der im wörtlichen Sinne

unmöglichen Schumannschen Tempovorschriften ist, sondern auch genau dem Geist seiner berühmten Spielanweisung aus der g-moll-Sonate op. 22 entspricht, deren ersten Satz er mit »So rasch wie möglich« überschreibt, um kurz vor Schluss zu fordern: »Noch schneller«. . . Nicht um die Wirklichkeit, sondern um die Wirkung geht es: Das ist Virtuosität.

Werfen wir zum Abschluss noch kurz einen Blick auf die anderen beiden Pianisten, Jewgeni Kissin und Eric Le Sage. Le Sage lässt sich vergleichsweise einfach abhandeln. Er spielt intelligent, macht musikalisch sinnvolle Rubati, verzögert analog zu Slättebrekk an den Phrasengrenzen – aber dem Zögern folgt nie ein Vorwärts-stürmen, -drängen oder gar -rasen (mit der gefühlten Intention, das Tempo vor dem Zögern zu überbieten), sondern stets eine Rückkehr zum fix gesetzten und nicht in Frage gestellten Grundtempo. Ebenso ist Le Sages Agogik viel weniger komplex als die Slättebrekks, insofern sie weniger formale Größenordnungen involviert: während Slättebrekk seinen interpretatorischen Grundansatz auf der Ebene des Takts, der Vier- und Achttaktphrase sowie der des ganzen Stücks umzusetzen sucht, steht bei Le Sage vor allem der Achttakter im Fokus, unterhalb davon gibt es wenig, oberhalb davon gar nichts.

Komplizierter liegen die Dinge bei Kissin. Seine Agogik ist sicher genauso komplex wie Slättebrekks, doch seine Rubati wirken immer wieder unökonomisch und kontraproduktiv, sein Spiel scheint eckiger, heterogener und tut sich daher schwerer, einen vergleichbaren Rausch zu erzeugen. Während Slättebrekk im Dreiertakt tendenziell auf die Zwei als die kürzeste und die Drei als die längste Zeit hinspielt und damit Schumanns Off-Beat-Struktur entspricht, betont Kissin stellenweise penetrant die Eins, etwa gleich zu Beginn ab Takt 25, besonders extrem in T. 27 und 31, was die Bewegung (verbunden mit seinem *staccato*-Anschlag) hölzern und unorganisch wirken lässt. Ebenso trägt sich auch über die Phrasengrenzen oft die Energie nicht weiter: Der *sforzato*-Akzent auf der Eins von Takt 40 ist zu stark, das Innehalten zu lang, das Accelerando und Crescendo vorher zu eindimensional auf den Zielton gerichtet und der Dynamikkontrast danach zu groß, als dass die nächste Phrase die Bewegung der vorangehenden Takte aufnehmen und weiterführen könnte. Entsprechend ist auch in Takt 51 der Themeneinsatz eine Spur zu deutlich, zu sehr gedehnt und akzentuiert, das Thema im Bass besonders in den Takten 52 und 56 zu buchstabiert, als dass die Phrase die Energie der vorherigen fortführen könnte. Erst ab Takt 59 gelingt Kissin eine ähnliche Verzahnung der Bewegungsabläufe wie Slättebrekk, indem er in den Takten 59–74 – so wie dieser in der späteren Parallelstelle 155–170 – den zweiten Achttakter sich *più mosso* und *meno forte* an den ersten anschließen lässt – aber diese ganze gewonnene Steigerungsenergie verliert er schon wieder beim Übergang zum Animato-Teil in T. 83: Denn nicht nur zögert er, wie Slättebrekk, bei der Drei von T. 82, sondern, unmittelbar anschließend, auch bei der Eins von T. 83, was eindeutig zuviel ist – zumal dann zu allem Überfluss auch noch die Drei von T. 85 (bei Slättebrekk nur leicht angedeutet) eine exzessive Dehnung erfährt.

Die Sequenzierung des Viertakters T. 87–90 funktioniert besser, weil er, ebenso wie Slättebrekk, auf die Wiederholung der Dehnungen (mit der Ausnahme der Drei von T. 89) verzichtet, dafür gerät der Übergang zu Takt 91 zum Fiasko: Jeder Vorbereitung und Vermittlung bar, fängt Kissin plötzlich wie ein Vergifteter das Rasen an, all seine Reserven übermütig und nutzlos vergeudend, ein Tempoexzess, an dem man trefflich beobachten kann, wie gering die Wirkung objektiv hohen Tempos ist, wenn es nicht durch musikalisch-syntaktische Entgrenzungsprozesse vorbereitet, begleitet und intensiviert wird: Wenn Kissin seinen Parcours in Takt 121 beendet hat, dann möchte man ihm am liebsten zurufen: Sportlich, sportlich – eine neue Bestzeit? Aber Kissin joggt ja bereits weiter. . .

### 4.2.3 Echte Tempi

Da nun die Gleichung »höheres absolutes Tempo« = »größere Virtuosität« offenbar nicht stimmt, da es viel eher darauf ankommt, die Illusion einer Tempoentgrenzung zu erzeugen, als eine angeblich bereits geleistete Entgrenzung vorzuführen: Welche Rolle spielt dann das absolute Tempo überhaupt? Könnten Heifetz und Slättebrekk das, was sie beim Spielen von Tschaikowsky und Schumann tun, auch im halben Tempo vollführen, da ja Rubati und performative Präsenz nicht an absolute Zahlen gebunden sind? Anders gefragt: Kann langsame Musik virtuos sein?

Unser Gefühl sträubt sich dagegen, obwohl wir ja nicht bestreiten können, dass sowohl Meisterschaft als auch Entgrenzung – die beiden Kriterien, die wir bisher haben – sich nicht zwangsläufig rasend schnell vollziehen müssen. Ein Gewichtheber zum Beispiel, oder ein Trompeter, der getragene Linien in höchster Lage spielt, oder ein Bogenschütze, oder auch Bach, der eine fünfstimmige Fuge schreibt: Sie alle verfügen über Meisterschaft, die sie an ihre Grenzen treiben. Würden wir sie darum als Virtuosen bezeichnen? Und wenn nein, warum nicht? – Wir kommen kaum umhin zu antworten: Weil sie eben das, was sie tun, nicht schnell tun.

Was ist aber schnell? Wenn wir Schnelligkeit nicht über die Fähigkeiten des Virtuosen definieren können, werden wir sie wohl oder übel über die Fähigkeiten des Hörers bestimmen müssen. Denn der Hörer staunt ja nicht, weil der Virtuose auf der Bühne schneller spielen kann als der Konkurrent am Tag vorher: Sondern er staunt, weil der Virtuose schneller spielen kann als der Hörer sich imaginieren kann, dass er selbst überhaupt jemals (in einem anderen Leben, in anderen Zeiten, mit anderen Händen) womöglich spielen können würde. Anders gesagt: Das Staunen des Hörers resultiert nicht zuerst aus dem Vergleich verschiedener realer Leistungen, sondern aus dem Vergleich einer realen mit einer hypothetischen Leistung: mit jener nämlich, die er selbst im körperlichen und geistigen Mitvollzug gerade noch erfassen zu können glaubt. Wenn ein Musiker auf die Bühne geht und diese für den Hörer erfassbare Leistung erbringt, dann geht der nach Hause und denkt sich: ja, es war doch ein schönes Konzert. Wenn aber ein Musiker diese erwartete Leistung dergestalt übertrifft, dass der Hörer im körperlich-geistigen Erfassen nicht mehr hinterherkommt, wenn der Hörer, wie wir Tamás Vásáry über Cziffra haben sagen hören, nicht mehr weiß, was da auf der Bühne geschieht, weil der Virtuose ihm nicht nur mit den Fingern davonläuft, sondern ihm auch noch gedanklich Haken und Kapriolen schlägt und ihn so um jedes Vertrauen bringt, in einem anderen Leben unter südlicherer Sonne womöglich ähnliche Leistungen vollbringen zu können: weil er gar nicht mehr in der Lage ist, überhaupt zu bestimmen, worin denn eigentlich genau die Leistung bestanden hat: Dann wird er nach Hause gehen und sich denken: Um Himmels willen, der hat ja schneller gespielt als ich denken kann. Und *das* ist Schnelligkeit im virtuosensinne. Hohes Tempo ist essentiell, aber nicht als materiales, sondern als relational-funktionales Kriterium.

Der Norweger Øystein Baadsvik (\* 1966) vollbringt etwa das Kunststück, Vittorio Montis *Csárdás* auf der Tuba zu spielen: und obwohl er natürlich im Friska (also dem zweiten, schnell-

Video 2

len Teil des Csárdás) rund 20% langsamer spielt als etwa der Ungar Roby Lakatos (\* 1965) auf der Geige, bewirkt allein das körperlich-mentale Staunen über die Leistung, der Tuba dieses Tempo zu entlocken, denselben Eindruck von »rasendem Tempo«, den man bei Lakatos hat. Sobald Gesang im Spiel ist, kann das objektive Tempo sogar noch weiter abgesenkt werden, ohne dass sich der Eindruck eines subjektiven »Langsamer« einstellen müsste – man denke an die Komponistennamenkaskaden aus dem *Opernboogie* (1956) des österreichischen Chansonniers Georg Kreisler, die, wenn sie mit der gleichen Melodie im gleichen Tempo auf dem Klavier gespielt würden, bestenfalls als *Moderato* einzustufen wären, gesungen jedoch aberwitzig schnell erscheinen: zum einen, weil sie sich direkt an die zuvor nicht minder stimmakrobatisch vorgetragene skurril-dramatische Opernhandlung anschließen, somit auf den fahrenden Zug aufspringen können und den Rausch der Geschwindigkeit weitertreiben (jedoch an einer Stelle, an der formal eigentlich der heiter-entspannte Abgesang beginnt: was den Eindruck des Immer-weiter-Treibens noch verstärkt) – zum anderen aber unabhängig von der formalen Position deswegen, weil einen beim unbewussten inneren Mitvollzug des Singens zwei Dinge physisch verblüffen: Warum stolpert der Mann nicht bei dieser zungenbrecherischen Aktion? Und wie schafft er es über die Strecke, ohne zu atmen?

Video 3

Audio 7

Na, ist das nicht besser als Liszt und Puccini, Chopin, Schostakowitsch, Ravel, Paganini, Gounod, Debussy oder Leoncavallo und Smetana, Schubert, Suppé und de Falla, Menotti, Rossini, Rachmaninoff, Händel, Vivaldi und Weber, Scarlatti und Mendelssohn, Gluck, Donizetti und Glinka und Delius, Bruckner, Respighi, Tschaikowsky, Sibelius?

– und dass man beim eigenen Ausprobieren schnell feststellt, dass zumindest letzteres gar kein so großes Problem ist, ändert nichts an der Tatsache, dass man beim nächsten Zuhören wieder genauso staunt.

Dass der magische Grenzpunkt virtuosen Tempos nach oben hin überschritten wird, erlebt man naturgemäß viel seltener, als dass er gar nicht erst erreicht wird. Nicht nur, weil sich normalerweise kein Profimusiker mit einem Tempo auf die Bühne wagen würde, das er definitiv nicht mehr beherrscht, sondern auch, weil, sofern solche Aktionen im privaten Rahmen aus Spaß oder Experimentierlust doch wenigstens versucht werden, das Ergebnis meist ein baldiges Straucheln oder, im Ensemblespiel, Auseinanderdriften ist, ohne dass es zu einem längeren Schneller-als-ich-kann-Spielen kommen würde.

Eine Ausnahme von dieser Regel ist die extrem ungewöhnliche und in vielerlei Hinsicht faszinierende Interpretation von Ravels *Scarbo* durch den bereits eingangs erwähnten russischen Pianisten Andrei Gavrilov, dargeboten bei einem Konzert im *Teatro Olimpico* von Vicenza aus dem Jahr 2004, von dem man auf YouTube einen illegalen Mitschnitt sehen kann.

Video 4

Gavrilov ist ein Solitär unter den zeitgenössischen Pianisten. Nach seinem spektakulären Karrierestart in den 70er Jahren geriet der im Westen gefeierte Protegé Svjatoslav Richters und Herbert von Karajans, jüngster Preisträger des Tschaikowsky-Wettbewerbs, 1979 ins Visier des KGB. Er wurde unter Hausarrest gestellt und in psychiatrische Kliniken eingewiesen, erst 1984

konnte er durch Vermittlung Gorbatschows nach London ausreisen. In der Folgezeit baute er seine zweite Karriere auf – bis 1993, als er, diesmal freiwillig, unbefriedigt von seinem Spiel aus dem Konzertbetrieb ausschied. Er zog sich zeitweise auf die Fidschi-Inseln zurück und beschäftigte sich mit Philosophie und Mystik, begann schließlich nach seiner Übersiedlung in die Schweiz 2001 wieder zu konzertieren: Jedoch lehnt er es bisher sowohl ab, Aufnahmen zu machen wie mit den großen Konzertagenturen zusammenzuarbeiten – somit sind neben seinen unregelmäßigen Live-Auftritten die semi- bis unprofessionellen Videomitschnitte aus dem Internet die einzige Möglichkeit, sich ein Bild von Gavrilovs aktueller musikalischer Tätigkeit zu machen.

Und natürlich – seine Homepage. Dort betreibt der Exzentriker Gavrilov nämlich (in furchtbarem Layout) seit Anfang 2009 ein »open forum« (»Let's share our thoughts together (*sic*) with Andrei Gavrilov at this forum online!«), wo er, eine exzeptionelle Kommunikationsfreude an den Tag legend, bevorzugt ab zwei Uhr nachts in unermüdlicher Geduld und Liebesswürdigkeit auf die Fragen und Anregungen bunt zusammengewürfelter Fans, Groupies, Musikliebhaber, Bewunderer, Wichtigtuere, Speichellecker und anderer Freaks aus der Internet-Community antwortet und dabei freimütig aus seinem Leben, von seinen Ansichten, von Kunst und Musik, von seinem Lehrer Svatoslav Richter und seinem Freund Michail Gorbatschow, von Politik, Philosophie, Transzendenz und allem möglichen anderen erzählt – alles für seine große »Welt-Familie«, wie er sein Personensammelsurium nennt (»you can call me Andrei, here we feel pretty as one family, no Mistere«...)

URL 1

So war es möglich, näheres über das Zustandekommen obengenannter Scarbo-Aufführung zu erfahren. Der Verlauf der *postings* sei im folgenden dokumentiert – nur insofern sei die Authentizität dieser Dokumentation eingeschränkt, als wir, da es sich hier schließlich um eine seriöse... , naja: also zumindest um eine semi-seriöse Abhandlung handelt (schlimm genug, dass überhaupt aus dem Internet zitiert wird!!), versuchen werden, den letzten Schein von Ernsthaftigkeit zu wahren, indem wir die Web-2.0-Provenienz der Texte verschleiern, die Mistere restaurieren, die zweite Person Singular nicht im Sinne des dicken Kanzlers, »you can say you to me«, übersetzen und außerdem die ganzen Smileys, die Gavrilov freigebig über seine *posts* verteilt, geflissentlich unterschlagen...

MG (27. 3. 2009):

(...) Ich habe das YouTube-Video Ihrer Aufführung von Ravels Scarbo gesehen, und ich muss sagen, dass ich außerordentlich überrascht war. Auf der einen Seite war ich niemals zuvor so beeindruckt von einer Aufführung dieses Werks. Sie spielen unglaublich schnell und energiegeladen, Sie werfen Ihren ganzen Körper ins Spiel hinein, reißen Phrasen urplötzlich ab, brechen danach erneut aus usw., und so erreichen Sie eine Elementarität und Eruptivität, die mir eine ganz neue, faszinierende und gewissermaßen »moderne« Sicht auf dieses Stück eröffnet hat.

URL 2

Auf der anderen Seite – und bitte verstehen Sie mich nicht falsch, das ist nicht als irgendeine Form billiger Kritisierung gedacht, sondern es wird mich zu einer recht grundlegenden Frage führen – habe ich sehr selten eine Scarbo-Aufführung mit so vielen falschen oder fehlenden Tönen gehört... Natürlich weiß ich, dass Sie problemlos die Technik *haben*, um ohne jegliche

falsche Note zu spielen – daher sehe ich es als eine bewusste Entscheidung an, die Regionen der Sicherheit zu verlassen, Risiken einzugehen, um tiefer in das Stück einzudringen.

(...)

Nun, es war vielleicht eine bewusste, jedenfalls aber keine freiwillige Entscheidung:

AG (28. 3. 2009):

(...) Jetzt zu der Situation, die dieses für mich ziemlich unerfreuliche Audio-Video-Dokument hervorgebracht hat: Ich war auf einer Italientournee mit dem Sanremo-Orchester, mit Rachmaninoff-Konzerten. Die dreiwöchige Tour neigte sich in Vicenza ihrem Ende zu, als unser Dirigent plötzlich sehr krank wurde. Der örtliche Veranstalter war verzweifelt (gut verständlich, wenn der Saal ausverkauft ist und nur noch ein paar Stunden bis zum Konzert) und er flehte mich an, den Abend zu retten... In solchen Situationen stelle ich mich immer auf die Seite der bedrängten Organisatoren und des Publikums und stelle meine Sicherheit bei der Aufführung hinten. (...)

[URL 3](#)

Ich kam an diesem Abend in den Saal und erklärte den Zuhörern, dass es nicht das dritte Konzert von Rachmaninoff geben würde, sondern, nun, nicht einen formellen Soloabend, eher eine improvisierte musikalische Begegnung mit den Zuhörern, aufgrund der unerfreulichen Umstände. Gleichzeitig war ich hektisch am Überlegen, was ich denn spielen würde (ich hatte nämlich seit fast einem Monat keine Klaviertaste mehr für ein Solostück angerührt). (...) So spazierten wir durch die Zeiten, mit Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Skrjabin, Prokofieff, Ravel und anderen. Es war ein sehr fröhlicher Abend, und manche Stücke waren sogar auf einem ganz guten Niveau, aber wer ahnte denn, dass irgendwelche »Enthusiasten« den Abend filmen und später ins Netz stellen würden? (...)

PS. Ich werde meiner Assistentin sagen, noch ein anderes Scarbo-Video auf YouTube einzustellen, bei dem die Kunstfertigkeit mit technisch perfekter Ausführung einhergeht.

Einige Zeit später konnte man dann das Video von Gavrilovs Aufführung des Scarbo im *Teatro Sociale* der schweizerischen Stadt Bellinzona aus dem Jahr 2003 sehen. Der erste Eindruck: Irgendwie enttäuschend. Technisch besser (wenn auch nicht perfekt), aber dafür auch nicht ganz so faszinierend. Weniger extrem, weniger verrückt. Langsamer auch: Für den ersten Teil bis zur Reprise braucht Gavrilov in Bellinzona 4'30 Minuten, in Vicenza hingegen nur 4'14 (gleichauf mit Martha Argerichs Concertgebouw-Interpretation von 1979, der Rekordhalterin unter allen im iTunes-Store versammelten Interpretationen). Insgesamt einfach – weniger entgrenzt.

[Video 5](#)

MG (4. 9. 2009):

(...) Ich erinnere mich, wie Sie gesagt haben, Scarbo »solle haarsträubend und brandgefährlich gespielt werden« – nun, was Sie 2004 in Vizenca getan haben, *war* brandgefährlich! Und ist es falsch, wenn ich behaupte, dass ich spüre, wie diese waghalsige Grundeinstellung – abgesehen von falschen Noten – auch zu einem waghalsigen, irgendwie irrsinnigen und »haarsträubenden« Ergebnis führt (auf Deutsch gibt es dafür den Slangausdruck »abgefahren«) – mehr als die andere Interpretation, wo Sie ungezwungener sein können?

[URL 4](#)

Lassen Sie mich das etwas näher erläutern. (...) Etwa, was die kurzen Einwürfe in Takt 131–133 betrifft: In beiden Versionen machen Sie eine sehr lange Pause nach den ersten beiden davon, vor dem dritten, was mir sehr gefällt: so zerstören Sie den natürlichen Kontext, Sie fragmentieren ihn, sodass der Zuhörer die musikalische Struktur rekonstruieren muss und nicht einfach mit einem bequem konsumierbaren Klangzauber abgefüllt wird...

[Partitur 5](#)

Aber bei Ihrem Auftritt in Vicenza ist diese Pause nicht nur noch länger – sondern es klingen auch die ersten beiden Einwürfe viel merkwürdiger: sie sind nicht gleichwertig, der zweite macht den Eindruck eines irgendwie unbehaglichen Echos des ersten, hart abgerissen am

Ende. In der Version von Bellinzona dagegen klingen beide gleichermaßen gut, mit guter Technik, aber vielleicht ein bisschen langweiliger.

Eine andere Stelle: Ein paar Takte vorher, 114–119, diese zuerst abfallenden, dann aufsteigenden Kaskaden. In der Version von Vicenza hat man wirklich das Gefühl, dass Sie mit dem Klavier kämpfen, wie Sie zum sehr, sehr hart, fast barbarisch angeschlagenen *Dis* hinunterstürzen – und wie danach, unmittelbar der größte Kontrast, die aufwärtssteigenden Oktaven ungleichmäßig und irrational wegröpfeln. In der Version von Bellinzona ist die Tendenz die gleiche, aber es macht einen weniger spontanen und wilden Eindruck, viel kontrollierter und »zivilisierter«.

(...) Nun meine Fragen:

1. Teilen Sie meine Einschätzung, dass beide Versionen ihre spezifischen Qualitäten haben – und nicht einfach die eine besser als die andere ist?
2. Glauben Sie – wie ich es in meinen vorherigen Ausführungen suggeriert habe –, dass das Gefühl von Unsicherheit, von Abenteuerlichkeit während des Auftritts in Vicenza Sie zu diesem unkonventionelleren, verrückteren, wilderen Ergebnis geführt haben könnte?
3. Genereller: Glauben Sie, dass man dieses Gefühl von Abenteuerlichkeit und das entsprechende Ergebnis wiedererschaffen kann, auch wenn es keine Notwendigkeit für Abenteuerlichkeit gibt? Anders gesagt, könnte es möglich sein, die abgedrehte Grundeinstellung von Vicenza mit der Perfektion von Bellinzona zu verbinden?

AG (13. 9. 2009):

1. Sie haben recht. Die Version von Bellinzona ist tot. Das ist keine Kunst, es ist gutes Spielen und sonst nichts. Meine Seele war damals (2003) noch tot, und es waren keine anderen Ergebnisse möglich.
2. Die Version von Vicenza ist ziemlich lebendige Kunst, wenn auch durch die Umstände beeinträchtigt. Hat die Situation diese Spielhaltung hervorgerufen? Nicht sehr, aber doch ein bisschen... ja! Nichts zu verlieren! So sollte sich jeder Künstler bei jedem Auftritt fühlen. Und, technisch gut präpariert, jedes Konzert spielen, als wäre es sein letztes. Allein diese Einstellung kann man als ehrlich bezeichnen.
3. Es ist nicht nur möglich, all die von Ihnen genannten Qualitäten zu verbinden, sondern: Erstens ist es ein Muss, zweitens können wir es erst dann Kunst nennen. Und Sie haben auch recht, dass niemand diesen Weg gehen oder auch nur daran denken will (ich weiß es aus unzähligen Gesprächen mit meinen Kollegen – manche Dirigenten, die mich, nachdem ich meine Vorschläge gemacht hatte, angesehen haben, als wäre ich von einem anderen Planeten oder völlig verrückt.)

URL 5

Gavrilovs Antwort auf die Punkte eins und zwei entspricht ziemlich genau dem, was wir vorher über Entgrenzung gesagt hatten: Bewegt sich der Virtuose zu weit unter dem Grenzpunkt (Bellinzona), wird es langweilig, »tot« in Gavrilovs Ausdrucksweise, bewegt er sich hingegen zu weit darüber (Vicenza), kann er von einem Moment zum nächsten alles verlieren. Was den dritten Punkt angeht, so ist uns Gavrilov, zumindest was seine greifbaren Aufnahmen und Mitschnitte angeht, den Beweis, dass aus dem »Muss« auch ein »Ist« werden kann, bisher schuldig geblieben. Der Mitschnitt einer Scarbo-Aufführung aus Barcelona, »which Andrei was especially happy with«, ist leider momentan irgendwo in den Tiefen der Festplatte von Andreis Assistentin Svetlana verschollen, und von einer Aufführung in Großbritannien, bei der einzelne Zuhörer mit der Ambulanz abtransportiert werden mussten, gibt es offenbar ebensowenig Zeugnisse. Doch abgesehen davon steht ohnehin ganz grundsätzlich die Frage im Raum, ob sich

URL 6

»Kunstfertigkeit« und »technisch perfekte Ausführung«, also in unserer Redeweise Entgrenzung und Meisterschaft, überhaupt in ein solch harmonisches und stabiles Verhältnis bringen lassen wie Gavrilov suggeriert. Dass er sich den durchgeknallten Spielgestus bewahren kann, auch wenn er mehr geübt hat als in Vicenza, ist zwar durchaus vorstellbar, trotzdem wird er aber durch einen solchen Spielgestus prinzipiell immer seine Sicherheit gefährden – und wenn er es nicht täte, dann wäre der Spielgestus im Verhältnis zur erhöhten technischen Meisterschaft eben nicht entgrenzend genug gewesen. Meisterschaft und Entgrenzung sind eben dialektische Bestimmungen, die sich ebenso widersprechen wie sie einander benötigen, und es geht daher im Grundsatz nicht um ihre »Verbindung« (wie Gavrilov es formuliert), in der Art etwa wie man einen schönen Anschlag mit rhythmischer Präzision verbinden kann, sondern um ein Spielen, Balancieren und Jonglieren mit den verschiedenen, stets instabilen, stets gefährdeten Konstellationen, die sich zwischen ihnen ergeben.

Leider ist nicht nur der Pianist Andrei Gavrilov, sondern auch die Aufnahme aus Vicenza ein Solitär. Sprich: Wir können sie mit keinen anderen, ebenfalls über-entgrenzenden Aufnahmen vergleichen, um herauszufinden, an welchem Punkt es geschieht, dass der magische Grenzpunkt endgültig und irreparabel nach oben überschritten ist – wie wir es, eine Stufe tiefer, bei der Annäherung an den Grenzpunkt von unten mit den Schumann-Aufnahmen von Le Sage, Kissin und Slättebrekk getan haben. Die Virtuosologie ist leider nur sehr begrenzt eine experimentelle Wissenschaft, und Situationen wie die von Gavrilov in Vicenza lassen sich nicht beliebig wiederholen und vergleichen.

Welch Glück ist es da (mal wieder), dass wir den Computer haben! Und Welch Glück, dass es den Komponisten Richard Payne gibt, der im Jahre 1999 ein Saxophonkonzert geschrieben hat, laut Verlagsinformation eine *substantial and exciting new addition to the repertoire*, welches selbiges der beliebten Notationssoftware *Sibelius* als Demofile beigegeben ist! Denn dass der MIDI-Saxophonist, der dort begleitet von einem MIDI-Symphonieorchester eine *audience friendly contemporary music* zum besten gibt, die man für eine Perle allamerikanischer Coplandaiserie halten müsste, wenn ihr Verursacher nicht Brite wäre: dass dieser Saxophonist also viel zu langsam spielt, um uns (sofern wir es schaffen, den geistigen Transfer vom MIDI-Sound in den Konzertsaal zu leisten) das Gefühl zu geben, er sei ein Virtuose – dieser Missstand lässt sich mit der Tastenkombination Alt-Command-T leicht beheben. Wenn wir uns also den ersten Abschnitt des Stücks (T. 29–104, die Takte vorher fehlen in der *Sibelius*-Version) nacheinander in den Tempi Viertel = 152 (Original), 172, 202, 222, 252 und 302 anhören, dann können wir eine Reihe interessanter Beobachtungen machen.

Im Originaltempo dackelt das Konzert schön gemächlich neoklassizistisch vor sich hin, und wären da nicht von Zeit zu Zeit Taktwechsel, man fühlte sich richtig zum Mitschunkeln eingeladen. An Virtuosität denkt niemand. Bei Viertel = 172 hat man erste Gefühle einer gewissen Belebung, zumindest scheint jetzt der dauer mumifizierte englische Landadel allmählich aus seinen Schlossruinen hervorzulugen, und wie die lebenden Leichen in Takt 91-94 (Minute 1'05) mit schweren Gliedern zu den alternierenden und unter-

Partitur 6

Audio 8

Audio 9

Audio 10

Audio 11

Audio 12

Audio 13

schiedlich langen synkopierten Akkorden von einer Seite auf die andere wanken, das hat nicht nur seinen Charme, sondern sogar schon einen gewissen Groove. Steigert man das Tempo auf 202, dann erkennt man zum ersten Mal einen Sinn in dieser Musik: Die Mumien fangen zu tanzen an, und es entwickelt sich im Zusammenspiel von Soloinstrument und Orchester eine Spielfreude, der man (sofern man stilistisch-ästhetisch etwas härter im Nehmen ist) sogar ein bisschen gerne zuhört. Abgesehen von einigen Passagen (etwa T. 49 / Minute 0'13 oder T. 79 / Minute 0'41), an denen die Tempoerhöhung merkwürdig wirkt (wobei man sich nie sicher sein kann, wieviel davon der MIDI-Interpretation zur Last zu legen ist), und abgesehen davon, dass man erfahrungsgemäß geneigt ist, in Computersimulationen ein Tempo vorzulegen, das 5-10% schneller ist, als es auf der Bühne sinnvoll wäre, scheint dieses Tempo dem Stück am angemessensten zu sein: Das, was der Saxophonist zusammen mit dem Orchester macht, seine schnellen Spielfiguren, die metrischen Verschiebungen, die schnellen Schnitte und Breaks im Orchestersatz, das kann man durchaus als virtuos bezeichnen.

Wirklich interessant wird es für uns aber bei Viertel = 222. Besonders wenn man diese Version unmittelbar nach der 202er hört, ist man sich extrem unsicher, ob sie nun definitiv zu schnell ist oder gerade noch an der Grenze. Sie wirkt gehetzt, gewiss. Aber kann man das nicht auch als Erregtheit, Getriebenheit deuten? Die schnellen Saxophonfiguren, etwa an der erwähnten Stelle in T. 49 oder in T. 70-72 (Minute 0'29), verlieren durch die Geschwindigkeit an Kontur, obwohl das Programm sie durchaus noch akkurat wiedergibt. Aber ist das nicht nur ein temporäres und somit legitimes Überschreiten der Grenze, um anschließend (T. 50 bzw. T. 73/76) sofort wieder in den Bereich der Gerade-noch-Sicherheit zurückzukehren? Auch wenn diese Fragen nur noch den rein MIDI-immanenten Bereich betreffen, weil Viertel = 222 oder auch ein 5-10% langsames Äquivalent mit einem richtigen Orchester auf der Bühne sowieso undenkbar wären, geben sie einem doch – in einer experimentatorisch-analytischen Schärfe, die man bei real aufgeführter Musik nicht hätte – ein gewisses Gefühl für diesen merkwürdig unscharfen und dennoch sich ganz deutlich bemerkbar machenden Moment, an dem man die Tempogrenze nach oben hin überschreitet. Bei Viertel = 252 ist das auf jedenfall längst passiert. Die Artikulation wird schmutzig, die Software beginnt, ganz ähnlich wie es auch ein richtiger Interpret tun würde, Läufe zu verschleifen, einzelne Töne auszulassen etc. Man kann zwar den größten Teil der Differenzierungen noch hören, aber man kann sie nicht mehr unmittelbar physisch genießen, es ist, als habe jemand mit einem feuchten Tuch darüber gewischt. Die Dichte und Intensität ist viel geringer als bei 202. Es ist die Situation, da man sagt: Schade, so ein schönes Stück, einfach drüberweggerast. Hingegen bei 302, da ist endgültig Hopfen und Malz verloren. Die kleinste Kontrasteinheit, die man noch wahrnimmt, ist der Takt, alles drunter versumpft. Stellen wie der Orchesterbreak in T. 39, die zweitaktigen Einheiten in T. 83-86 mit dem störenden Blechbläserakkord in T. 86 oder die taktweisen Instrumentenwechsel T. 101-104 funktionieren gerade noch irgendwie, alles hingegen, was auf Kontraste unter Taktebene angewiesen ist, etwa die bereits erwähnte Stelle T. 91-94, ist nur noch rauschender Brei. Je weiter man die Grenze überschreitet, desto mehr schwinden die Differenzierungen, ebenso wie, je mehr man sie unterschreitet, die emotionale und energetische Dichte abnimmt. Beides ist denkbar suboptimal. Wer sich daher zu guter letzt den Spaß macht, nach diesen Tempoexzessen nochmal das Original anzuhören, der wird sich fühlen wie ein Porschefahrer in der 30er Zone, der vorher im Trabi auf der Autobahn fahren musste, und er wird durchaus nicht bestreiten, dass Mr Payne höchstpersönlich das Konzert komponiert hat...

## 4.3 Übererfüllung

Wenden wir uns nun aber wieder ernsthafteren Dingen zu: genauer gesagt der immer noch irgendwie im Raum stehenden Frage, wie sich unsere beiden bisherigen Virtuositäts-Kriterien, »Meisterschaft« auf der einen Seite, »Entgrenzung« auf der anderen, miteinander vertragen. Gewiss, wir haben das Verhältnis der beiden schon als »dialektisch« bestimmt, womit zwanglos einhergeht, dass es gewisse Widersprüche zwischen ihnen geben darf. Dennoch, wenn wir einerseits gesagt haben, der Virtuose zeige nicht die Überwindung der Schwierigkeiten, sondern ihr Überwundensein, andererseits aber später behaupten, es komme auf die Entgrenzung an und nicht darauf, eine angeblich bereits geleistete Entgrenzung vorzuführen, dann könnte das durchaus unklar oder unentschieden scheinen: Soll der Virtuose denn nun der souveräne Meister sein, der alles wie selbstverständlich im Griff hat, oder soll er der Kämpfer, der Entgrenzer sein, der sich in die Wildnis hinauswagt? Soll er der Michelangeli sein oder der Glenn Gould? Soll er der Mendelssohn sein oder der Beethoven? Und wenn beides, wie passt das zusammen?

*Übererfüllung* heißt hier das Zauberwort. Es impliziert zweierlei: Virtuosität ist Erfüllung – Erfüllung einer (auch selbstgestellten) Aufgabenstellung, eines technischen oder ästhetischen Anspruchs, einer Komposition, einer Hörerwartung oder wessen auch immer. Es geht nicht darum, den Erfüllungsgegenstand im Verlauf des künstlerischen Handelns erst zu suchen, womöglich zu finden, womöglich aber auch wieder zu relativieren, neu zu bestimmen und so fort. Die *Hammerklaviersonate* ist darum ebensowenig virtuos wie Schönbergs Klavierstück op. 11/3, der zweite Satz aus Schuberts A-dur-Sonate D 959 ebensowenig wie Ives' *Concord-Sonata*, Brentanos *Godwi* ebensowenig wie Joyce' *Finnegans Wake*. Zweitens aber: Virtuose Erfüllung unterscheidet sich von gewöhnlicher Feld-Wald-und-Wiesen-Mendelssohn-Michelangeli-Erfüllung dadurch, dass sie der Aufgabenstellung schon *so* meisterlich, *so* vollkommen, *so* souverän genügt, dass der Hörer merkt, es geht gar nicht mehr um die konkrete Aufgabe, sondern es geht ums Erfüllen selbst – und eigentlich auch nicht ums Erfüllen an sich, sondern um die Selbstverständlichkeit des Erfüllens: Was der Virtuose dadurch deutlich macht, dass er übererfüllt. Er ist fähig zu erfüllen, aber er ist nicht davon abhängig. Er will keinen Applaus dafür: Den Applaus will er für das, was er darüberhinaus tut, aus freien Stücken, aus Vergnügen und aus Neugier. Meisterschaft und Entgrenzung haben also unterschiedliche Funktionen: Diese entspricht dem *Über-*, jene der *-erfüllung*.

### 4.3.1 Finale Erfüllung

Es gibt von György Cziffra eine inzwischen legendär gewordene Videoaufnahme, die 1963 vom BBC gemacht wurde und zeigt, wie sich der Pianist für die folgenden Rundfunkaufnahmen warmspielt. Dieses knapp siebenminütige Video ist vielleicht das extremste Beispiel dafür, was Übererfüllung heißen kann – Übererfüllung der Aufgabenstellung »Warmspielen« in diesem

Video 6

Fall. Cziffra, hemdsärmelig und mit lose baumelnder Krawatte, entfacht aus dem Nichts ein improvisatorisches Feuerwerk, in dem er wie nebenbei verschiedenste Werke Liszts und Chopins streift (natürlich stets mit zusätzlichem Figurenwerk angereichert) und sich in Läufen, Trillern, Glissandi, Oktavpassagen und Akkordkaskaden teils unglaublicher Geschwindigkeit ergeht, um hinterher dem Toningenieur seelenruhig zuzurufen, mit einer Miene, als hätte er die Zeit gerade damit verbracht, seine Schnürsenkel zu binden: »I am finished, thank you« – und damit sein eben vollführtes Furioso als das charakterisiert, was es seiner Funktion nach eigentlich auch ist: eine unerhebliche Einspielübung – die Cziffra nur eben ein wenig brillanter erledigt hat, als man es normalerweise erlebt.

Auch Horowitz, der im Gegensatz zum Fortissimo-Virtuosen Cziffra am faszinierendsten bei schneller, leiser Musik ist, setzt bei seinem Moskauer Konzert von 1986 nach der Darbietung von Moritz Moszkowskis *Etincelles op. 36/6*, einem Stück, das ohnehin schon eine fast exemplarische Übererfüllung des Themas »Funkenflug und schönes Nichts« darstellt, ein derart spitzbübisches Lächeln auf, als ob er gerade bei einer Abendgesellschaft heimlich einem Gast die Gabel entwendet habe – nur eben, dass dieser Streich bei Horowitz etwas sublimer (und musikalischer) ausgefallen ist.

Video 7

Dass bei den beiden Beispielen gerade das Ende der Darbietung (zu welcher, wie bereits bemerkt, beim Thema »Virtuosität« essentiell auch das gehört, was der Virtuose vor und nach seinem Spiel auf der Bühne tut) wichtig ist, um von Übererfüllung sprechen zu können, ist kein Zufall: Ist es doch die hierarchisch höchste formale Ebene, die zuvörderst darüber entscheidet, ob sich ein Stück aufs Ganze als Erfüllung einer (möglicherweise vom Hörer – nicht aber vom Virtuosen! – erst am Schluss erkannten) Aufgabe verstehen lässt oder nicht. Auf hierarchisch niederen Ebenen kann es durchaus auch in virtuoser Musik nicht-erfüllende Elemente geben, solange sie auf der Metaebene die Geschlossenheit nicht beeinträchtigen.

So ergeht sich Schumanns erster Davidsbündlertanz (ein Stück, das man insgesamt wohl nicht als virtuos bezeichnen würde, das sich aber zur Illustration des hier relevanten Teilaspekts anbietet), eines der wenigen Stücke der Sammlung, die sowohl von Florestan wie von Eusebius, dem extrovertieren wie dem introvertieren *alter ego* Schumanns unterzeichnet sind, in einem ständigen Schwanken und Sich-Relativieren der beiden Protagonisten-Temperamente, das lange Zeit formal relativ offen bleibt. Nach einem viertaktigen florestanisch-vorwärtsdrängenden Eröffnungsmotto rahmen im ersten Teil des Stücks (T. 6–41) zwei harmonisch und periodisch geschlossene Achtakter (T. 6–13 und T. 26–33, mit dem gemeinsamen harmonischen Schema  $T - \text{D}^7 - D^7 - T - (D^7) - S - s - T$ , bzw. beim zweiten Mal am Ende:  $- S/s - D^7 - T$ ), die jeweils wiederholt werden, einen zwölftaktigen eher frei assoziierenden Teil ein (T. 14–25), in dem die Umkehrung des Themas im Mittelpunkt steht und der zunächst zwei Zweitakter, dann zwei Viertakter, welche jeweils motivisch parallel gebaut sind, gegeneinanderstellt. Die Art und Weise dieser Gegenüberstellungen ist unterschiedlich, sie wirkt zunächst recht willkürlich und nicht auf ein formales Ziel hin funktionalisierbar. Das Zweitakterpaar ist auf Kontrast und Öffnung angelegt: Die Takte 14/15 fungieren durch die neue Dynamik *mf* und durch den Neuansatz in der Tp als eine klar artikulierte Setzung, welche in den Takten 16/17, *p*, ritardierend und chromatisch in Richtung Dominante zurückmodulierend, in Frage gestellt, relativiert und kommentiert wird – eine Florestan-Eusebius-Konfrontation: *Voran!* contra

Partitur 7

*nunja...*, die in der Folge noch öfter vorkommt. In der zweiten Gegenüberstellung, dem Viertakterpaar, sind hingegen die beiden Hälften T. 18–21 und T. 22–25 bis auf ein paar Kleinigkeiten identisch – nur dass die Dynamik beim zweiten Mal auf *pp* reduziert wird, was die vier Takte als echohafte Bestätigung der zur Tonika zurückkadenzierenden ersten vier Takte wirken lässt: Im Gegensatz zu T. 14–17 schließt sich hier das Zwiegespräch der beiden Protagonisten. Und nach dem folgenden bereits erwähnten harmonisch-motivisch geschlossenen Achttakter (T. 26–33) gibt es noch eine dritte Gegenüberstellung florestanischen und eusebischen Temperaments, nun jedoch gar nicht mehr motivisch parallelgeführt: In Takt 34, analog zu Takt 14, macht sich Florestan sehr energisch in der *tp* bemerkbar, erstmals im *f* (dem ersten seit dem Eröffnungsmotto), wieder mit der Umkehrung des Hauptthemas, er bestätigt die Tonart sogar in einer Kadenz, bevor eine im übermäßigen Quintsext decrescendierend absteigende Achtellinie das musikalische Geschehen mit unvergleichlicher Eleganz wieder zurückholt in die Gefilde von Eusebius, Tonika, *p* und einem Motiv, das durch eine aufsteigende chromatische Linie an die unumgekehrte Version des Hauptthemas erinnert.

Wenn wir in diesem Moment innehalten und uns den Stand der Dinge bis zum Takt 41 vergegenwärtigen, dann haben wir bisher folgendes gehört: Ein vorwärtsdrängendes Eröffnungsmotto, zwei in sich geschlossenen Achttakter sowie drei Florestan-laut-Eusebius-leise-Gegenüberstellungen, die erste davon motivisch parallelgeführt, aber harmonisch und agogisch sich öffnend, die zweite motivisch und harmonisch parallelgeführt und sich echohaft schließend, die dritte motivisch nicht parallelgeführt, harmonisch modulierend, aber da das Modulationsziel die Tonika ist und die Motivik des Anfangs wiederkehrt, aufs Ganze gesehen ebenfalls eher schließend wirkend. Nach Erfüllung einer Aufgabe sieht es erstmal nicht aus, eher als offene Erkundungsreise im Reich der Gesprächssituationen zweier romantischer Idealtypen. Aber das Stück ist ja auch noch nicht zu Ende.

Mit T. 42 beginnt eine längere modulierende und sich dabei dynamisch steigernde Strecke, die motivisch an die beiden Achttakter T. 6ff. und T. 26ff. anknüpft und zuletzt in ein Pendeln zwischen a-moll und H-dur mündet, das e-moll als Tonika suggeriert. Stattdessen kommt jedoch nach der letzten H-dur-Fermate in T. 62  $G^7$ , was enharmonisch deutbar wäre als übermäßiger Quintsext von H, was wiederum das folgende C-dur als Tonika suggerieren würde: Wenn nicht die Passage wörtlich identisch mit T. 18–21 wäre, wo ganz klar G-dur die Tonika war: Weswegen man nicht weiß, ob man die Harmoniefolge  $G^7 - C - D^7 - G$  in T. 62–65 nun hören soll als  $D^7 - T - \mathbb{D}^7 - D$ , bezogen auf C-dur, oder als  $(D^7) - S - D^7 - T$ , bezogen auf G-dur. Doch bevor man sich darüber Gedanken machen kann, setzt in T. 66, ganz analog zu T. 34 und T. 14, unvermittelt e-moll ein, wieder im *f* und pianistisch noch vollgriffiger als beim ersten Mal, und die elegante Achtellinie aus T. 38 donnert nun in T. 70 in doppelten Oktaven in die Tiefe – der Zielpunkt jedoch ist derselbe: Die Rückmodulation nach G-dur, die Rückführung ins *p*, und die letzten drei Takte sind wörtlich identisch mit T. 39–41.

Was in T. 41 nicht der Fall war, ist jetzt vollbracht: Der Kreis hat sich geschlossen. Die zunächst streifzugartig erkundeten Möglichkeiten der Florestan-Eusebius-Konfrontation sind nun ineinander überführt, dadurch in ihrer Einmaligkeit relativiert und in ihrer Funktion entlarvt. Auf vier Takte reduziert und mit ungewisser Tonika ist in den Takten 62–65 der ursprünglich periodisch, harmonisch und motivisch so klare Abschnitt T. 18–25 hinsichtlich der ersten beiden Aspekte aufgebrochen: So nimmt er jetzt eine ähnlich öffend-tastende Übergangsfunktion ein, wie sie vorher die Takte 14–17 innehatten. Hingegen der zuerst in T. 34 so fremd dastehende, erratisch in der *tp* kadenzierende *f*-Einspruch wirkt in T. 66 aufgrund der wörtlichen Korrespondenz zur ersten Stelle motivisch-gestisch bestätigend und, wegen der harmonisch unklaren Situation unmittelbar vorher und des ausgiebigen Modulierens in T. 42–61, das die *tp* nicht mehr »weit weg« erscheinen lässt, auch harmonisch stabilisierend. Stabilität ist zu Instabilität geworden und umgekehrt, im Reigen von harmonischer und motivisch-periodischer Offenheit und Geschlossenheit

hat man in den verschiedensten Konstellationen getanzt: Da wird das, was nicht nur in seiner Gestalt, sondern auch in seiner Funktion gleichgeblieben ist, zwangsläufig zum festen Anker in den Wogen der formalen Umdeutung. Wenn daher die letzten drei Takte wörtlich wie in T. 39–41 wiederkehren, dann haben sie plötzlich ein Gewicht, das sie beim ersten Mal noch nicht hatten, nämlich das Gewicht der Orientierungsstiftung für das ganze Stück, über den lokalen Abschnitt hinaus: So schließen sie nicht nur diesen, sondern auch jenes ab, und sie tun das mit einer Eleganz und Selbstverständlichkeit, an die man ein paar Takte vorher noch nicht zu denken gewagt hätte: Als ob plötzlich Eusebius, schüchtern lächelnd und mit unschuldigem Blick, zu vernehmen sei: »Aber haben wir uns denn je gestritten, Florestan?«

Bisweilen können ganz geringe Differenzen am Ende eines Stücks darüber entscheiden, ob es sich um (Über-)erfüllung handelt oder nicht. In Ravels *Bolero* ist es die berühmte E-dur-Ausweichung, die diese Aufgabe übernimmt: Sie fängt das allgemeine Crescendo, das andernfalls – da vom Prinzip her nach oben offen, real jedoch durch die Maximallautstärke des Orchesters begrenzt – scheitern, abbrechen oder sich totlaufen müsste, mit einem souveränen Überraschungseffekt ein, bündigt so die Entgrenzung durch einen Akt der Meisterschaft, was das Ganze als Übererfüllung kennzeichnet: Der Komponist kann erfüllen, gewiss, aber Erfüllen alleine langweilt ihn: Darum entgrenzt er vorher, soweit wie er es treiben kann, freiwillig, einfach aus Spaß.

Das Ende eines Stücks kann überraschend sein (oft gilt sogar: je überraschender, desto virtuoser), aber sein Eintreten muss als souveränes Handeln des Virtuosen erkennbar sein und nicht als etwas, das ihm widerfährt. Klassische Aktionskunst, die mit extremer körperlicher Beanspruchung, etwa durch lautes Schreien, durch Verletzung oder Nahrungsentzug arbeitet und die ähnlich wie der Bolero auf die Unmöglichkeit setzt, unbegrenzt lange so weiterzumachen, ist deshalb nicht virtuos – denn ihr Ende wird nicht durch die freie Entscheidung, sondern durch den Zusammenbruch des Künstlers herbeigeführt. Es ist, als ob Ravel das Crescendo so lange fortgesetzt hätte, bis die ersten Zuhörer Gehörschäden bekommen, die Geigensaiten zu reißen beginnen und die Blechbläser das Bewusstsein verlieren. Der klassische Aktionskünstler setzt sich den fremden Mächten unbegrenzt aus, der Virtuose tut es nur kalkuliert.

Bei politischen und gesellschaftlichen Virtuosen wird die Wichtigkeit des »guten Endes« besonders deutlich – wenn sie ihre Real-Life-Show aus Meisterschaft, Entgrenzung, Verwandlung, Umdeutung usw. nicht bis zum Schluss durchziehen, wenn sie nach brillanten Jugendjahren später erfolglos werden, verfetten oder ermordet werden, dann sind sie (sofern sie nicht – was durchaus möglich ist – ihr Scheitern virtuos integrieren) aufs ganze gesehen keine Virtuosen gewesen. Cäsar hat den römischen Staat virtuos verwandelt, aber dass er am Ende versagte, indem er sich den Löffel vorzeitig und ohnmächtig abnehmen ließ, das macht ihn vielleicht zum Helden, zum Tragöden, zur Symbolfigur, aber nicht zum Erfüller. Auch Alexander der Große war in dieser Hinsicht nicht virtuos, auch wenn die Gründe dafür subtiler sind: Ihm wurde die Macht nicht aus der Hand genommen (erst nach seinem Tod zerfiel sein Reich), er blieb bis zum Schluss im Felde unbesiegt, die Meuterei, die ihn zur Umkehr zwang, setzte seiner Perfor-

mance zwar ein Ende, war aber kein großes und allgemeines Scheitern: denn zum einen war sein Zug schon vorher übergenuß entgrenzend gewesen, zum anderen widerfuhr ihm der Widerstand just an der symbolisch-mythisch aufgeladenen Grenze zu Indien, wodurch sich sein banales Scheitern in ein symbolisch-mythisches Scheitern wandelte und somit keinen gänzlich unsouveränen Nachgeschmack hinterließ – zum dritten und wichtigsten aber wusste Alexander mit seinem Scheitern umzugehen: Zurück in Persien inszenierte er mit der Massenhochzeit von Susa eine E-dur-Ausweichung, durch die man sein monströses Extremcrescendo von Makedonien bis an die Grenzen der Welt als Erfüllung einer himmelstürmenden humanistisch-hellenistisch-freimaurerischen Weltverbrüderungsidee deuten konnte – und trotzdem: Solchermaßen in jahrhunderte- und jahrtausendelang überlieferter mythisch-virtuoser Alexandermagie schwelgend wird man doch den Gedanken gar nicht los, dass dieser Feuerkopf am Anfang seiner Karriere eigentlich keinen blassen Schimmer von irgendeiner Idee gehabt hat, sich stattdessen einfach abenteuer- und kampfeslustig ins Gefecht gestürzt hat und erst allmählich ungeplant und ungeplant zu dem Entgrenzer, Verwandler und Erfüller geworden ist, als der er uns heutigen vor Augen steht – »I woke up one morning and found myself changing the world. . . « – Hoppla, ich bin ja souverän! Virtuosität? Pustekuchen.

### 4.3.2 Erfüllung und Transkription

Zurück zur Musik. Ein Genre, in dem sich die Übererfüllung besonders ungehemmt ausleben kann, ist die Klaviertranskription. Denn sie hat einen doppelten Erfüllungsanspruch: zum einen möglichst viel vom Orchestersatz durch die Hand eines einzigen Musikers zum Klingen zu bringen, zum anderen dieses eingedampfte Original noch zusätzlich mit möglichst viel pianistischem Figurenwerk anzureichern – und immer unglaublicher, immer entgrenzender diese Doppelaufgabe zu erfüllen, ist höchstes Anliegen des (mit dem (Ur-)Aufführenden meist auch heute noch identischen) Transkribenten.

György Cziffra bewegt sich in seiner Transkription von Johann Strauß' *Tritsch-Tratsch-Polka* hart an jener Grenze, jenseits derer Erfüllung zu Aufsprengung wird. Er reichert das Original (dessen Trio er unberücksichtigt lässt, während er das Hauptthema öfter als ursprünglich wiederholt) mit soviel Beiwerk an, dass es, selbst in Cziffras eigener atemberaubender Interpretation, sofort die Leichtigkeit, die für die Straußsche »Polka schnell« so genuine geschwinde Vorwärtstreiben (»Leichtes Blut«, »Nur Fort!«, »Im Sturmschritt«) und damit in gewissem Sinne auch die Virtuosität verliert, die es in einer idealen Aufführung hat – etwa derjenigen unter Carlos Kleiber beim Wiener Neujahrskonzert 1992. Begünstigt wird dieser Eindruck dadurch, dass Cziffra die regelmäßigen Acht- bzw. Sechzehntakter (Cziffra notiert im doppelten Tempo, jedoch weiterhin im 2/4-Takt) des Originals aufbricht und am Ende eines Achttakters fast immer ein oder mehrere zusätzliche, mit pianistischen Kaskaden gefüllte Takte anhängt, die überdies die Tendenz haben, im Verlauf des Stücks immer umfangreicher zu werden:

**Partitur 8**

**Audio 14**

**Video 8**

<i>Takt</i>		<i>Länge</i>
1	freie Einleitung	8 Takte
9	Hauptthema	8+3 Takte
20	Zweites Thema	8+1 Takte
29	Überleitung des Originals + freie Überleitung	8+9 Takte
46	Hauptthema	8+4 Takte
58	Zweites Thema	8 Takte
66	freie Überleitung + Überleitung des Originals + Figuren	4+4+4 Takte
78	Hauptthema	8+3 Takte
89	Zweites Thema mit Abspaltungen	4+2+2+2 Takte
99	Neues Thema mit Abspaltungen	2+2+2+1+1 Takte
107	Figurenwerk	4+4+6+2+2 Takte
125	Hauptthema	8+6 Takte
139	Schluss	4+3 Takte

Cziffra kämpft – er kämpft nicht um die technische Bewältigung der Noten, noch nicht einmal so sehr um das Tempo, sondern vor allem darum, dass der Erfüllungscharakter der Transkription erhalten bleibt. Er setzt den Akzent nicht wie Kleiber auf die Mühelosigkeit, sondern auf die Mühseligkeit der Entgrenzung. Der dynamische Schwung, die Sogwirkung, die sich bei Kleiber tänzerisch wie nebenbei einstellt, entsteht bei Cziffra durch das brachiale und unermüdliche Erklimmen immer höherer Gipfel. Dadurch wirkt Cziffras Spiel unausgeglichener als Kleibers Interpretation: Immer wieder muss er das Tempo reduzieren, um besonders vertrackte Stellen zu bewältigen, immer wieder muss er sich Zeit nehmen, die eingefügten Takte abzuarbeiten – dafür rennt er, sobald es leichter oder leiser wird (ähnlich wie wir es bei Slättebrekk gesehen hatten) um so schneller davon. Seine Entgrenzung ist primär eine lokale, Gipfel um Gipfel, die erst zum Schluss und rückblickend eine globale wird – während Kleiber von Anfang an und durchgehend in der globalen Dimension denkt. Dem entspricht, dass Kleiber trotz seines großen Orchesterapparats teilweise ein schnelleres Tempo vorlegt als Cziffra auf dem Klavier: Für die sieben ersten Takte des zweiten Themas (bis zur Eins des achten Takts) braucht Kleiber 9.5 Sekunden, eine Zeit, die Cziffra nur beim ersten Mal (T. 20) mit 8 Sekunden unterbietet (32.5" – 40.5"), beim zweiten Mal (T. 58) benötigt er hingegen 10.6 Sekunden (1'21.3" – 1'31.9"), beim dritten Mal (T. 89) 11 Sekunden (2'05.5" – 2'16.5").

Dennoch läuft Cziffras Transkription nie ernsthaft Gefahr, über den ganzen Ornamenten und zusätzlichen Takten ihren Erfüllungscharakter zu verlieren. Die Verlängerungen des Haupt- und des zweiten Themas bis Takt 88, jeweils ein bis vier Takte lang, motivisch leer und harmonisch ausnahmslos den achten Takt bestätigend, wirken weniger als sperrige Einschübe denn als organische »Kraftentladung«, als ein Brüllen des mit überschüssiger Energie erfüllten Tastenlöwen, bevor er zum nächsten Sprung ansetzt – im Vergleich zu welchem Kleiber als leichtfüßiger Panther daherkommt, der seine fehlende Gewichtigkeit durch Behendigkeit kompensiert. Und was die eingeschobenen Takte in den Überleitungen (T. 37ff., 66ff.) bzw. die Abspaltungen und Auflösungen gegen Ende des Stücks (T. 93ff., 107ff., 133ff.) betrifft, so haben sie eine so klare Entwicklungsrichtung zur Wiederkehr des Hauptthemas bzw. zum Stückende hin, dass sie niemals als unfunktionale oder wenigstens funktional rätselhafte Elemente erscheinen. Die zum Teil eminente Länge der Überleitungen bewältigt Cziffra, indem er sie in mehrere Teile untergliedert, wobei die späteren Teile den Charakter und die Richtung des ersten Teils bestätigen und überhöhen, sodass der Hörer, nach dem ersten Teil in der Erwartung des Zielpunkts enttäuscht, während des zweiten Teils erwartet, *jetzt* müsse das Ziel aber wirklich gleich erreicht sein (sofern nicht eine weitere Überhöhung dazwischengeschaltet wird). In diesem Sinne stellen die Takte 39–45 eine verstärkende Doppelung zu den (der Vorlage entsprechenden) Takten 33–36 dar, von denen das Crescendo, der chromatisch aufsteigende

Gestus und die allmähliche Diminution übernommen wird. In der zweiten Überleitung nehmen die Takte 70ff. zwar wenig motivischen Bezug auf 66ff., jedoch sorgt ihre dynamische und pianistische Vehemenz dafür, dass sie als Fortsetzung und Überhöhung derselben erscheinen. In der langen Schlusssauflösung ab Takt 107 schließlich ist es das ständige Kreisen um die (nicht ausgesprochene) Tonika A-dur, das den insgesamt sieben aneinandergereihten Abschnitten (T. 107f., 109f., 111f., 113f., 115–120, 121f., 123f. – nach deren jedem man mehr oder weniger die Reprise erwarten könnte) den Charakter fortwährender Steigerung verleiht.

Gestisch-performative Einbindung und formale Funktionalisierung sind es also, die das Geklingel vor der Verselbständigung bewahren, und die Wirksamkeit dieser Mittel im Hinblick auf eine möglichst große Klingellänge auszureizen, ist die Entgrenzung, die Cziffra betreibt. In der *Tritsch-Tratsch*-Transkription ist er nicht gefährdet, zu weit zu gehen, wohl aber in seiner zweiten Bearbeitung von Brahms' *Ungarischem Tanz Nr. 5*, in deren Schlussabschnitt er – grundsätzlich nach dem gleichen Prinzip wie bei den eingefügten Takten der Strauß-Transkription – am Ende der Phrasen ausgiebige Kadenzen einschleibt, die er hier taktfrei notiert und die sich im Laufe der Zeit zu monströsen Kaskadenketten ausweiten, deren Dauer diejenige der dazwischenliegenden Originalphrasen weit übersteigt. Schon die ersten beiden Kadenzen in T. 149 und 153 sind wesentlich umfangreicher und sperriger als die eingeschobenen Takte in der *Tritsch-Tratsch*-Polka, können aber mit viel gutem Willen noch nach demselben Muster erklärt und integriert werden, zumal Cziffra beim nächsten Phrasenende in T. 157 auf derlei Eskapaden verzichtet und sofort mit ungebrochenem Schwung den nächsten Achttakter abfeuert. Spätestens die nächste Kadenz in T. 165 jedoch, in der die Bewegung völlig ausgebremst wird und es sogar zu einem bizarren innerkadenzialen Schließen auf einem E-dur-Quartsextakkord kommt, scheint den Bogen endgültig zu überspannen – hier ist das Figurenwerk kein Erfüllungsgehilfe der Aufgabenstellung »Transkription« mehr, sondern ein selbständiges Element, das, indem ihm ein Largo-E-Dur-Abschluss verpasst wird, durch Ironisierung aus der einstmalig funktional klaren Figurenpassage erwächst. Die Grenze ist überschritten, aus Übererfüllung ist Aufsprennung geworden – wenn auch eine ironisierte, sozusagen bloß »vorgeführte« Aufsprennung, die auf der Metaebene durchaus wieder ins Konzept von Überfüllung integrierbar ist – weswegen wir der Transkription die Charakterisierung »virtuos« nicht nur nicht absprechen, sondern sie sogar als seltenes Beispiel für »Meta-Virtuosität« rühmen können, als Virtuosität im Umgang mit Virtuosität sozusagen. . .

Aber dazu später.

Partitur 9  
Audio 15

## 4.4 Verwandlung

Vorerst setzen wir unsere theoretischen Überlegungen fort und machen *Verwandlung* neben Meisterschaft, Entgrenzung und Übererfüllung als viertes konstitutives Merkmal von Virtuosität fest. Was ist Verwandlung? Verwandlung ist, banal gesprochen, wenn der Virtuose den Hörer überrascht. Der plötzliche Wechsel von Perspektiven, schnelle Schnitte in den Größenordnungen, das Umstürzen von Etabliertem, das In-die-Irre-Führen, das Spielen, Täuschen und Lügen, das vorgetäuschte Straucheln, das Suchen und Wiederverwerfen, das Neuansetzen, das Wegrennen und das Verblüffen: Das ist Verwandlung.

Wir waren solcherlei Überraschungen bereits im Zusammenhang von Übererfüllung begegnet: Dort hatten wir sie mit der Hammerklaviersonate, mit Joyce, Ives und Schönberg assoziiert,

wir hatten sie »Aufsprengung« genannt und aus den Kreisen virtuoser Kunst verbannt, weil sie, indem sie sich keiner globalen Erfüllung unterordnen, das Kunstwerk öffnen, relativieren und ausfransen lassen. Doch dieses letzte Merkmal, sich keiner globalen Erfüllung unterzuordnen, ist durchaus nicht jeder Art von Überraschung zu eigen: Und so können (und müssen, wie wir gleich sehen werden) die Überraschungen auf der lokalen Ebene – und das heißt in diesem Fall: auf jedweder Ebene unterhalb der des ganzen Werks – reinstalled werden.

Wie in gedanklicher Hinsicht Entgrenzung der dialektische Widerpart von Meisterschaft ist, so ist in formaler Hinsicht Verwandlung der lokale Widerpart zur globalen Erfüllung: Genauso wie wir sagten, dass es kaum faszinierend ist, wenn jemand nur seine Meisterschaft vorführt, ohne sie zu entgrenzen, so stellen wir jetzt analog fest, dass erst die Verwandlung auf lokaler Ebene die globale Erfüllung zur Übererfüllung machen kann – denn erst dann, wenn das Überraschen, Täuschen und Verwirren auf die Spitze getrieben worden ist, ist es richtig beeindruckend, wenn sich all dieses Irrlichtern im Nachhinein plötzlich einem Deutungs- und Begründungsmuster unterordnen lässt. »Lokal« und »global« sind dabei relative Bestimmungen: Tatsächlich kann es (und muss es, wie wir gleich sehen werden) »lokale« Verwandlungen, die in »globale« Erfüllungen münden, auf jedweder hierarchischen Ebene geben, auch gleichzeitig und ineinander verschachtelt.

Nun, warum »muss« der Virtuose verwandeln?

Die Macht zu verwandeln ist unmittelbarer Ausfluss der Souveränität: Etwas in etwas anderes zu transformieren, setzt einen Künstler voraus, der die Verfügungs- und Verwandlungsgewalt über dieses »Etwas« hat. Alles aber, was der Virtuose nicht verwandelt (und dabei kann es sich um vielerlei handeln: eine Repetitionsfigur, eine Spieltechnik, die Dynamik, das Tempo, den formalen Rhythmus, seine körperliche Beanspruchung usw.), kann für ihn schon im nächsten Augenblick zur Hypothek werden – denn was er nicht verwandelt, muss er unverwandelt spielen, so wie es bisher schon gewesen ist: Und damit hat nicht *er* das Etwas, sondern das Etwas hat *ihn* in der Gewalt – was kaum souverän ist. Es ist dann zwar eine Erfüllung, aber durchaus keine Übererfüllung – nicht früherer Entgrenzung, sondern früherer Lethargie geschuldet: eine Erfüllung auf Krämerseelen- statt auf Visionärebene: Eine Repetitionsfigur ist eben nicht die Massenhochzeit von Susa.

Sieht man sich die fünfte Caprice op. 1 von Paganini an, im landläufigen Sinne sicherlich ein typisches Virtuosenstück, dann fällt einem im *Agitato*-Teil beim Anblick der Noten rein optisch zuallererst das auf, was einem landläufigen Notenbeschauer beim Anblick eines im landläufigen Sinne typischen Virtuosenstücks eben sehr gerne zuallererst auffällt: Die Notenblätter sind sehr schwarz. Will sagen: Es sind der Noten sehr viele. Anders ausgedrückt: Das Stück ist schnell, schwer und beeindruckend – virtuos eben.

Schaut man nochmal hin, dann sieht man unter den ganzen vielen Noten vor allem viele Sechzehntelnoten. Eigentlich sieht man ausschließlich Sechzehntelnoten, hübsch in Vierergruppen zusammengefasst, jeweils vier davon ebenso hübsch in einen Takt gepfercht: in den weithin

Partitur 10

bekannten und geschätzten Vier-Viertel-Takt. Und daran ändert sich im ganzen Hauptteil des Stücks rein gar nichts. Egal, was Paganini sich an diastematischer Gestaltung und Gruppierung dieser Vierergruppen im Lauf des Stücks einfallen lässt – allein die Unverbrüchlichkeit der rhythmisch-metrischen Grundkonzeption führt, besonders, wenn sie von einem kongenialen Interpreten wie dem albanischen Geiger Tedi Papavrami (\* 1971) – auf seine Weise durchaus beeindruckend – vorgeführt wird, nicht nur zu unglaublicher Ödnis und Langeweile, sondern, für uns hier wichtiger, dazu, dass man den Eindruck hat, einer kleinen fleißigen Ameise zuzusehen, die tapfer und unermüdlich ganz viele schnelle Noten spielt: die brave Umsetzung dessen leistet, was in den schwarzgeschriebenen Notenblättern steht – artig, aber kaum staunenmachend, erfüllend, aber kaum übererfüllend.

Video 9

Das Beispiel zeigt nicht nur, wie fatal sich fehlende Verwandlung (in diesem Fall Verwandlung des 4x4-Sechzehntel-Schemas) auswirken kann, sondern auch, wie essentiell es gerade bei diesem Aspekt von Virtuosität ist, dass er in der Komposition selber schon angelegt ist. Wie man sich helfen kann, wenn das nicht der Fall ist, bzw. wie man sich eigentlich eben nicht sollte helfen müssen, zeigt die Interpretation derselben Paganini-Caprice durch den russisch-amerikanischen Geiger Alexander Markov (\* 1963), der, grob gesagt, die Angelegenheit dadurch interessanter zu machen sucht, dass er die nichtnotierten Parameter (vor allem Strichart, Tempo, Dynamik und Spielgestus) ständig verändert, ohne sich bei diesen Variationen sonderlich um eine Motivation aus dem Notentext zu bemühen. Seine extremen Rubati, seine auf der gesamten Bandbreite zwischen expressivem *detaché* und fast nur noch geräuschhaftem *ricochet* oszillierende Bogenführung, nicht zuletzt auch seine Selbstinszenierung, die zwischen Impioniergestus (0'50), Routinier (0'36), nachdenklichem Poeten (1'30) und Kämpfer (1'35) hin- und herpendelt, führen zu einem maniert-exzentrischen Gesamteindruck, der zweifellos interessanter ist als Papavramis Spiel, sich aber dennoch dem Vorwurf von Oberflächlichkeit, Scharlatanerie und Narzissmus zumindest wird aussetzen müssen. In gewisser Weise ist Markovs Interpretation damit zwar, wie Papavramis dem Notentext, der Kultfigur »Paganini« kongenial – was aber trotzdem keine Entschuldigung für Paganinis fehlende Komponierkünste ist: Denn hätte er kompositorisch ein dichteres Netz an Verwandlungen gesponnen, dann hätte er mit Leichtigkeit *noch* dämonischer, *noch* imponierender, *noch* kämpferischer, *noch* exzentrischer, ja paradoxerweise sogar, wenn er es denn dann noch gewollt hätte, *noch* oberflächlicher und scharlatanesker wirken können: kurz gesagt, er hätte nichts verloren und viel gewinnen können, aber er hat sich dieser Möglichkeit begeben: Darum verdient er es auch nicht anders, als so gespielt zu werden, wie Papavrami es tut. Wir schreiten weiter.

Video 10

#### 4.4.1 Vom Geheimnis des rechten Augenblicks

Auf der Suche nach dem, was kompositorisch-interpretatorische Verwandlung genauer heißen kann, landen wir wieder bei Schumann, der über das Spiel Liszts schreibt:

Wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauschen uns wie dort die Buchstaben und Begriffe, so hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Sekundenfrist wechselt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister.

III 232f.

– womit er recht deutlich macht, worum es geht: Um den »Wechsel in Sekundenfrist«, der eben darum, weil er immer wieder in solch kurzen Zeitabständen stattfindet, ein »Rauschen«, ein »Glühen« und »Sprühen« entfacht, das zu jener Wirkung führt, die wir ganz am Anfang als Ziel von Virtuosität beschrieben hatten: Staunen. Die genaue Dauer dieser »Sekundenfrist« ist dabei essentiell: Sie bewegt sich knapp um den Punkt herum, an dem Hörer die etablierte Situation versteht: *Nachdem* er anfangen hat zu verstehen, aber *bevor* er ganz und gar verstanden hat. Sobald dem Hörer klar ist, wo er sich befindet, ist es zu spät – er kann sich dann dem Zarten, Kühnen oder Duftigen hingeben, er kann es je nach Wesensart vertiefen oder genießen oder langweilig finden, aber er wird nicht mehr staunen. Er wird sich fühlen wie bei Paganini, bei Arvo Pärt, Richard Clayderman oder den letzten 50 Takten einer Bruckner-Sinfonie. Man kann das mögen, aber virtuos ist es nicht.

Ein sehr weitgehendes und dennoch, da fast ausschließlich aus Sechzehnteln bestehend, mit der Paganini-Caprice irgendwie vergleichbares Beispiel einer solchen Verwandlung auf mehreren Hierarchieebenen ist das ursprüngliche Finale aus Schumanns g-moll-Sonate op. 22, das es (nachdem Schumann es auf Claras Protest hin aus der Sonate verbannte) unter dem Titel *Presto passionato* WoO 5/2 auch als eigenständiges Stück gibt. Im Gegensatz zu Paganini, bei dem die Einheit des Viertels, bestehend aus vier Sechzehnteln, und weitestgehend auch die Einheit des Takts nicht in Frage gestellt wird, während auf größerer Ebene fast völlige formale Freiheit herrscht, ist bei Schumann die Periodenbildung sehr klar, fast klassisch, innerhalb der Takteinheiten jedoch wechseln die metrischen Schwerpunkte und Synkopierungen mitunter nahezu von Takt zu Takt – eine Konzeption, die deswegen aufgeht, weil die klare Gliederung im größeren Maßstab das lokal irrationale Glühen und Sprühen begründen und funktionalisieren kann, während umgekehrt Paganinis irrationale globale Struktur, da das Detail uninteressant ist, unbegründet und blutleer wirkt bzw. überhaupt gar nicht wahrgenommen wird.

Partitur 11

Schon der Einstieg ist alles andere als metrisch klar. Dass es sich um einen  $\frac{6}{16}$ -Takt handelt, kann der Hörer in den ersten beiden Takten eigentlich kaum wissen – zumindest in einer guten Interpretation, die den metrischen Schwebezustand nicht kollabieren lässt (leider ist so etwas Mangelware – die beste greifbare, wenn auch längst nicht optimale Interpretation ist immer noch Horowitz' Einspielung von 1932, von den neueren Interpreten kommt wieder einmal Eric Le Sage trotz Überpedalisierung und etwas manierterter Rubatisierung dem Stück am nächsten – Jewgeni Kissin und Sigurd Slåttebrekk haben das Stück leider (noch) nicht eingespielt). Das Stück könnte nicht nur abtaktig wie notiert, sondern genauso gut mit einem Zwei-Sechzehntel-, womöglich sogar mit einem Drei-Sechzehntel-Auftakt beginnen: denn dem längsten Melodieton auf der Eins stehen die – auf irritierende Weise direkt benachbarten – Akzente auf der dritten und vierten Sechzehntel, überdies auch noch der kurz angetippte Basston auf der fünften Sechzehntel gegenüber. Damit sind von den sechs Sechzehnteln des Takts lediglich die zweite und die sechste eindeutig als leichte Zeiten auszumachen: ein klares Metrum sieht anders aus.

Audio 16

Audio 17

Die Takte drei und vier bringen eine gewisse Klärung. Die Achtel ist nun als Pulseinheit etabliert, damit wird im Nachhinein ausgeschlossen, dass das Stück mit einem Drei-Sechzehntel-Auftakt begonnen haben könnte, außerdem werden damit die Melodietöne b und a in den ersten beiden Takten als synkopisch gedeutet. Die Frage nach der Eins hingegen, nach den Taktgrenzen mithin, wird auch im dritten und vierten Takt nicht zweifelsfrei beantwortet: Neben der notierten Variante steht, unterstützt durch die Phrasierung, immer noch die Möglichkeit im Raum, dass das Stück mit einem Zwei-Sechzehntel-Auftakt eröffnet worden sein könnte und damit alle Taktstriche um eine Achtel nach hinten verschoben wären.

Ab Takt fünf wiederholt sich das Spiel, wobei man natürlich durch die vorherige partielle metrische Klärung die Takte 5 und 6 nicht mehr so desorientiert hört wie 1 und 2. Doch endgültige Gewissheit über den Ort der Eins gibt es nicht eher als im dreizehnten Takt – und endgültige Gewissheit über das Metrum ( $\frac{6}{16}$ -Takt und nicht  $\frac{3}{8}$ ) schließlich erst in Takt 15.

Nach diesem Vexierspiel gebietet Schumann den metrischen Verwandlungen fürs erste Einhalt, schließlich taugt in den Hoheitsgewässern der Virtuosität Verwandlung nichts ohne Erfüllung, und zur Erfüllung gehört essentiell das Angekommensein. Von Takt 15 bis 42 rauscht ein ungebrochener  $\frac{6}{16}$ -Takt dahin – Verwandlung gibt es dabei immer noch, vor allem, wie im restlichen Stück auch, in Hinblick auf Satztechnik, Dynamik, Tonraum, Gerichtetheit vs. Statik etc. (dazu später): das Metrum aber wird nicht in Frage gestellt.

Ab Takt 43 werden die metrischen Verwirrungen schrittweise wieder aufgenommen. Zunächst entspinnt sich ein Spiel zwischen den Taktaufteilungen  $\frac{6}{16}$  und  $\frac{3}{8}$ , die auf verschiedene Weise überlagert werden, während die Takteinheit als solche erst einmal nicht zur Disposition steht. Dies ändert sich ab Takt 69, wo auf drei Betonungen im Abstand von jeweils einer punktierten Achtel (markiert durch die b-Oktave sowie die zwei *sforzati*) ein Ausschwingvorgang folgt, der die erwartete Eins von Takt 71 in lockerer Aufwärtsbewegung überspielt – die nächste Betonung kommt erst zur Takthälfte von T. 71: Man ist unsicher, ob man diese Betonung irregulär als nachgeholte Eins oder doch regulär als Eins-Und bei unterschlagener Eins deuten soll – aber auch im letzteren Fall wäre eine derartige Synkopierung in einem Viertakter (nach dem Muster  $1\frac{1}{2} + 1 + 1\frac{1}{2}$ , im Gegensatz zu  $1 + 2 + 1$  oder  $|\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}|$ ;) zumindest ungewöhnlich.

Kaum hat man diesen Viertakter (zumal nach seiner Wiederholung in T. 73–76) halbwegs verarbeitet, da greifen die Takte 77–80 schon tiefer in die Struktur des Metrums ein. Das beschriebene metrisch unklare Ende des Viertakters T. 73–76 mündet in Takt 77 in eine schon wieder nicht sonderlich deutlich markierte Eins – wie zwei Takte vorher fehlt just auf dieser im Vergleich zur Umgebung schwersten Zeit die deutliche Markierung durch die linke Hand. Und ebenfalls wie zwei Takte vorher wird diese deutliche Markierung verspätet nachgeholt, diesmal jedoch nicht im Abstand von einem halben Takt, sondern von nur einer Sechzehntel. In den folgenden vier Takten ist die (durch Bass und Spitzenton) am stärksten markierte Zeit entsprechend jeweils die zweite und die fünfte Sechzehntel, während die erste und vierte Sechzehntel lediglich von einer chromatisch aufsteigenden Mittelstimme bevölkert wird. Damit ergibt sich, wie auch vorher schon, eine Art »Doppel-Metrum«: Das durchlaufende, nicht grundsätzlich infragegestellte und durch die Mittelstimme in gewisser Weise auch hörbaregemachte  $\frac{6}{16}$ -Metrum wird lokal von einem irregulären anderen Metrum überlagert – und wer sich darauf einlässt, sein inneres Metronom abzuschalten und sich dem kaleidoskopartigen Verwirrspiel hinzugeben, der erlebt einen doppelten Effekt dieser Überlagerung: zum einen ein kurzes beklemmendes Stocken in Takt 77, wenn die Eins (wenn auch nur für den Moment einer Sechzehntel) ausbleibt, zum anderen ein befeuertes Hineinstürzen ins anschließend wieder klare Metrum während des letzten Drittels von Takt 80, wo die Eins von Takt 81 dann entsprechend eine Sechzehntel zu früh kommt – dies alles, wie bereits gesagt, natürlich nur, wenn die pianistische Interpretation eine solche Hörweise unterstützt.

Ab Takt 81 ist das Metrum vorerst wieder klar, und in der Folge wiederholt sich (allerdings ohne dass es sich dabei um eine irgendwiegeartete »Parallelstelle« handelte) die Entwicklung, die es schon nach Takt 15 gab: Zunächst (ab Takt 93) kommt es zu einem Spiel zwischen  $\frac{6}{16}$ - und  $\frac{3}{8}$ -Takt, danach (von Takt 99 ausgehend) wird das Metrum auch auf Sechzehntelebene verunklart. Wie ganz am Anfang stehen sich hier, ohne dass die Takteinheit angetastet wird, unterschiedlichste Betonungs- und damit Unterteilungsmöglichkeiten innerhalb eines Takts gegenüber. Die Melodie folgt einer  $\frac{3}{8}$ -Aufteilung mit einem Spannungshöhepunkt beim Spitzenton auf der zweiten Achtel eines jeden Takts, während die Sechzehntelfigur in der linken Hand klar 3+3 gegliedert ist, wobei jeweils auf der vierten Sechzehntel der Basston kommt. Die Akkorde der rechten Hand stehen in jedem Takt regulär auf der Eins, darunter schlängelt sich jedoch eine Mittelstimme, die ihre – ebenfalls jeweils sechs Sechzehntel währenden – Haltetöne just auf der letzten Sechzehntel jedes Takts wechselt. Somit sind genau wie am Anfang von den sechs Sechzehnteln eines Takts nur zwei eindeutig leicht, diesmal die zweite und die fünfte.

Damit ist im wesentlichen das rhythmisch-metrische Repertoire des Stücks beschrieben: Komplexe Betonungsmuster mit (T. 99ff.) oder ohne (T. 1ff.) Klarheit über die Taktgrenzen, jedoch stets mit Klarheit über die Taktlänge – Verunklarungen von Taktgrenzen und Taktlänge auf halbtaktiger (T. 69ff.) und auf Sechzehntel-Ebene (T. 77ff.) – Spiel zwischen  $\frac{6}{16}$ - und  $\frac{3}{8}$ -Takt (T. 43ff., 93ff.) – ungebrochener  $\frac{6}{16}$ -Takt (T. 15ff., 81ff.). Nach Takt 107 tauchen (abgesehen von den letzten 10 Takten des Stücks) keine grundsätzlich neuen Konstellationen mehr auf, stattdessen findet eine Rekombination der bisherigen Modelle statt, die jedoch dazu führt, dass die zum Teil wörtlich wiederholten Abschnitte in anderem Kontext plötzlich ihre metrischen Charakteristika ändern: Wenn etwa in Takt 121 nach zwei  $\frac{6}{16}$ - $\frac{3}{8}$ -überlagernden Takten der Anfang des Satzes wiederkehrt, dann bieten sich mannigfaltig neue metrische Deutungsmöglichkeiten an (ausgehend von Takt 119, in Sechzehnteln): [4+2]+[4+4]+6 etc., womit der für die Takte 1 und 2 gemutmaßte Zwei-Sechzehntel-Auftakt jetzt einem irregulären  $\frac{4}{8}$ -Takt zugeschlagen würde, oder: [3+3]+[3+3]+[3+3]+[3+3], womit die für die Takte 1 und 2 verworfene  $\frac{6}{16}$ -Takt-Hypothese wiederaufgegriffen würde, oder, kühner noch: [3+1+2]+[3+1+2]+[2+1+3]+[2+1+3], womit dem Phänomen der »Zwillings-Akzente« im Sechzehntelabstand in allen vier Takten Rechnung getragen würde: In Takt 119/120 jeweils auf der vierten und fünften, in Takt 121/122 auf der dritten und vierten Sechzehntel, sodass man beim Übergang von 120 zu 121 irgendwo einen hypothetischen  $\frac{5}{16}$ -Takt einschieben müsste – für den man freilich keine passende Eins fände.

Und macht man sich die erste der gerade beschriebenen Varianten zu eigen (mit um zwei Sechzehntel nach hinten verschobenen Taktstrichen), so begegnet einem in Takt 128/129 eine weitere Umdeutung bekannten Materials: Die  $\frac{3}{8}$ -Figur aus Takt 3 und 4 entpuppt sich als Vorbereitung der taktweise an- und abschwellenden Melodiebögen, wie sie in Takt 99ff. das erste Mal aufgetaucht sind: Nur dass mit verschobenen Taktstrichen der melodische Spitzenton auf die Eins käme, der Bass nachschlagend auf die zweite Sechzehntel, die vormals seltsam am Taktende ihren Halteton wechselnde Mittelstimme zur Taktmitte, während die Akkorde der rechten Hand auf der fünften Sechzehntel hinterherhinken würden – Mittelstimme und Akkorde (die einzigen taktweise gehaltenen Stimmen) würden also dieselbe Zwillingsakzentkonfiguration bilden, wie es sie in der ganz anderen Situation von Takt 119 gab...

Halten wir inne, bevor die Verwirrung komplett ist. Schließlich sind die metrischen Vexierspiele nur einer von vielen Aspekten, die Schumann in den Verwandlungsstrudel miteinbezieht: Zusammen mit der Faktur des Klaviersatzes, der Struktur der sich zum jeweiligen Zeitpunkt überlagernden musikalischen Ebenen (melodische Gestalten, Pendelfiguren, Akkorde, Orgelpunkte etc.), dem Ambitus und dem Klangvolumen, der Dynamik, der Zielrichtung der jeweiligen musikalischen Entwicklung u.a. ergibt sich noch ein ungleich reicheres und differenziertes Spiel. Jeder der im Mittel zwei- bis achttaktigen in sich homogenen Abschnitte erhält damit eines komplexes charakteristisches Gepräge, das ihn nahezu jedem anderen

Abschnitt in mancher Weise vergleichbar – und eben auch unterscheidbar macht. Es entspinnt sich mithin ein dichtes Netz an Beziehungen durch das ganze Stück hindurch, immer wieder wird Bekanntes gestreift, in verwandelter Form gebracht oder mit anderem Bekanntem neu kombiniert, und so entsteht tatsächlich jenes Rauschen und Glühen und Sprühen in Bruchteilen einer Sekundenfrist, von dem Schumann – wenn auch nicht in Bezug auf seine eigene Musik – spricht.

Zusammengehalten und begründet wird dies alles durch die globale Konzeption des Stücks, die einem ähnlichen Prinzip gehorcht wie das früher erwähnte *Carnaval*-Finale: Das Stück zerfällt in zwei Hälften, wobei die zweite Hälfte eine transponierte Version der ersten ist – und zwar so, dass dieselbe Tonartenabfolge (eine kleine Schummelei in T. 408/409 zugestanden), die im ersten Teil in Schlangenlinien durch die benachbarten Tonarten von der Grundtonart weggeführt hat, im zweiten Teil zu ihr zurückführt. Im *Carnaval* war diese Abfolge:

Introduktion: As  
Erste Hälfte: c – Es – c – Es  
Zweite Hälfte: f – As – f – As

Im g-moll-Finale ist die (vereinfachte) Abfolge:

Anfang: g (T. 1)  
Erste Hälfte: B (T. 35) – B (T. 99) – C (T. 129) – g (T. 151) – Es (T. 171)  
Reprise: g (T. 247)  
Zweite Hälfte: g (T. 273) – G (T. 337) – A (T. 367) – e (T. 389) – G (T. 409)

Wie im *Carnaval* ist es auch hier die Verbindung von klarer, z. T. teleologischer äußerer Struktur (Tonartendisposition, vier- bzw. achttaktige Phrasenlängen, konstanter Sechzehntelpuls) mit großer Spiel- und Verunsicherungsfreude im Detail (nachschießende Bässe und Vermeidung der Tonika im *Carnaval*, ständige Verschiebungen hinsichtlich Metrum, Satztechnik und lokaler Gerichtetheit im g-moll-Finale), die den rasenden, den atemlosen und -beraubenden Charakter des Stücks besonders befördert: Ständig den Halt unter Füßen hinweggezogenbekommend stolpert man von Takt zu Takt, von Überraschung zu Überraschung, ständig ungewiss über das *Wie* des Fortgangs – da lokal so wandelbar –, nie aber ungewiss über das *Dass* des Fortgangs – da global so klar. Anders gesagt: *Dass* die Erfüllung kommen wird, daran hat man im Grundsatz keinen Zweifel, doch *wie* das bei der ganzen Verwandlung überhaupt geschehen kann, das mag man sich lieber gar nicht vorstellen. . . Man ist überfordert, man muss sich einfach dem überlassen, was der Virtuose aus seiner Souveränität heraus tut: Die Meisterschaft, trotz Entgrenzung der Verwandlung Erfüllung herzustellen, führt zum Staunen: das ist Virtuosität.

#### 4.4.2 Vom Geheimnis des Rubato

Dass Verwandlung, wie wir eingangs sagten, ein Merkmal von Virtuosität ist, das mehr als andere schon in der Komposition selbst begründet sein muss, bedeutet natürlich nicht, dass sich die Interpretation darauf beschränken müsste, das der Komposition inhärente konstruktiv-formal-syntaktische Verwandlungspotential möglichst kongenial zum Klingen zu bringen. Die Interpretation kann (und muss) das kompositorische Verwandlungsspiel vielmehr fortführen, vertiefen, weiterverästeln, womöglich auch konterkarieren, wenn sie als eigenständige virtuose

Handlung erkennbar bleiben will. Und neben all den Nuancierungen in Dynamik, Intonation, Anschlag, Tongebung, Spielcharakter usw., die dem Interpreten zu Gebote stehen, um einen Strudel aus Überraschungen, Verunsicherungen, Täuschungen und Perspektivwechseln zu entfachen, den der Hörer als virtuos erfährt, ist es dabei vor allem das Rubato, das im Kontext von »Verwandlung« seinen tieferen Sinn erhält.

Das Phänomen »Rubato« war uns bereits im Zusammenhang der Entgrenzung begegnet. Damals waren wir vor allem an seiner das subjektive Tempo steigernden Funktion interessiert gewesen, aber wir hatten auch schon festgestellt, dass diese temposteigernde Wirkung besonders dann eintritt, wenn die Rubato-Strategien immer neu, immer anders sind, von verschiedenen, unerwarteten Seiten kommen, wenn durch das geschickte Zusammenspiel von Vorwärtstürmen und Bremsen, von Tempo und Dynamik, von globaler und lokaler Wahrnehmung jeder Abschnitt die gewonnene Energie sozusagen möglichst »verlustfrei« an den nächsten weiterreichen kann – anders gesagt, wenn die Verwandlungen reich genug sind, dass sich kein Ermüdungs- und Langweileeffekt einstellt, der die Tempoentgrenzung behindern würde.

Durch seine enge Anbindung an den Parameter »Tempo«, verbunden mit dessen hoher Relevanz für die Entstehung von Virtuosität, ist das Rubato, mehr noch als die Nuancierungen in der Lautstärke und Klangfarbe, *das* interpretatorische Verwandlungsmittel *par excellence*, und Schumanns g-moll-Finale, das die rhythmisch-metrische Verwandlung schon kompositorisch auf die Spitze treibt, wäre eigentlich das Paradebeispiel, dies anhand einer guten Interpretation zu demonstrieren – nur leider, dass es keine solche gibt. Uns bleibt darum nichts, als die Not in eine Tugend zu verwandeln, indem wir den Mangel zum Anlass nehmen, uns selber (mit Hilfe unseres treuen Freundes, des Computers) eine Interpretation nach unserem Geschmack zusammenzubasteln und bei der Gelegenheit einiges über die Funktionsweise von Verwandlungs-Rubati dazuzulernen.

Ausgangsmaterial für unser Experiment ist die todlangweilige, quadratische und viel zu langsame Einspielung des Würzburger Klavierprofessors Bernd Glemser (\* 1962). Diese Interpretation analysieren wir – genauso wie früher die Carnival-Versionen Slättebrekks, Kissins und Le Sages (vgl. S. 29) – mit der Software *AudioSculpt* und erhalten wieder eine Liste der Zeitpunkte, an denen der Pianist eine Taste niederdrückt:

**Audio 18**

0.577083	1.0	1-1
0.713955	1.16	1-1u
0.813164	1.33	1-1e
0.946938	1.50	1-2
1.089128	1.66	1-2u
1.197167	1.83	1-2e

1.335794	2.0	2-1
1.457484	2.16	2-1u
1.553032	2.33	2-1e
1.666743	2.50	2-2
1.799546	2.66	2-2u
1.912975	2.83	2-2e
...	...	...

Unser Ziel ist es nun, diese Zeitpunkte dergestalt zu modifizieren, dass sich eine aufregend verwandelnde Rubatoisierung ergibt. Zu diesem Zweck entwerfen wir eine hierarchische Schachtelung von Rubato-Vorschriften, die wir am Ende zu einem komplexen Resultat überlagern. Auf der untersten Ebene bekommt jeder Einzelton einen Multiplikator  $x$  zugewiesen: für  $x = 0.95$  wird die Dauer des Tons mit 0.95 multipliziert, für  $x = 1.4$  mit 1.4 usw., nicht weiter schwierig zu verstehen. Diese Multiplikatoren werden sodann zu taktweisen Einheiten zusammengefasst – ein Vektor der Gestalt

[0.95, 0.95, 1.4, 1, 1, 0.95]

multipliziert also die Dauer der ersten beiden Sechzehntel im Takt jeweils mit 0.95, die des dritten mit 1.4, die des vierten und fünften bleibt unangetastet, die des sechsten wird wiederum mit 0.95 multipliziert.

Wenn sich Takte im Stück wiederholen oder in ihrer Struktur ähneln – das ist am Anfang etwa bei den Takten 1, 2, 5, 6, 9, 10 der Fall – so besteht die Möglichkeit (nicht aber die Notwendigkeit), denselben Vektor mehreren Takten zuzuweisen. So können kompositorische Analogien durch die Rubatostruktur unterstützt werden – oder auch nicht: Ebenso gut können ähnliche Takte gerade unterschiedliche Vektoren erhalten. Die Vektoren für die genannten analog strukturierten Takte am Anfang des Stücks sehen etwa wie folgt aus:

[[1,5,9], [0.95, 0.95, 1.4, 1, 1, 0.95]]  
 [[2,6,10], [0.95, 0.95, 0.95, 1.4, 1, 1]]

Damit entspricht die Rubatostruktur der kompositorischen Struktur, was die Analogie der Zweitaktgruppen T. 1/2, T. 5/6 und T. 9/10 anbelangt – *innerhalb* der Zweitaktgruppen jedoch wird die Parallelität der beiden Takte von der Interpretation konterkariert, indem im jeweils ersten Takt ein Längenakzent auf die dritte Sechzehntel, im zweiten Takt hingegen einer auf die vierte Sechzehntel fällt.

Diese Multiplikatoren sind im Regelfall als relativ zur Dauernstruktur der Vorlage zu verstehen. Anders gesagt: Die Rubati, die Glemser im Original spielt, bleiben erhalten, es wird nur der Multiplikator-Vektor »darübergestülpt«. In den meisten Fällen ist das auch sinnvoll, denn damit bleiben die natürlichen musikalischen Feinheiten und Irrationalitäten des Originals erhalten – in manchen Fällen jedoch, wo Glemser's Rubati in eine ganz andere Richtung gehen als von uns gewünscht, oder wo sie uns, *pardon*, un gelenk und un musikalisch erscheinen, wäre es besser, die Dauernstruktur des Vektors wörtlich, unter Ignorierung der vorher existierenden Rubati, auf die Vorlage zu applizieren. Für diese Fälle gibt es den Flag »*ignorerubati*«, der dafür sorgt, dass zunächst alle sechs Sechzehntel im Takt *à la manière de Procruste* rigoros auf die Normlänge eines Sechzehntels

$$\frac{\text{Dauer des Stücks}}{(\text{Anzahl der Takte}) \cdot (6 \text{ Sechzehntel pro Takt})} = \frac{375 \text{ s}}{468 \cdot 6} = 0.1335 \text{ s}$$

zusammengestaucht werden, bevor ihnen anschließend die vom Vektor vorgegebenen Werte hinzumultipliziert werden.

Neben diesen einzeltonorientierten Rubato-Vorschriften gibt es auch Tempomodifikationen, die mehrere Takte umfassen: Accelerandi und ritardandi ebenso wie konstante Tempoänderungen in einem bestimmten Bereich. Solche Tempovektoren können folgende Gestalt haben:

[[1,2,x], [0.9,1]]

bzw.

[[36,constant,41], [1.1,x]]

– dabei ist der Vektor in der ersten Zeile folgendermaßen zu lesen: Anfang der Modifikation zu Beginn von Takt 1, Ende zu Beginn von Takt 2, Ritardando von 0.9-fachen Dauernwerten zu 1-fachen (originalen) Dauernwerten. Oder in der zweiten Zeile: Anfang der Modifikation zu Beginn von Takt 36, Ende zu Beginn von Takt 41, konstante Multiplikation aller Dauernwerte mit dem Faktor 1.1.

Diese taktübergreifenden Tempovektoren beeinträchtigen nicht die zuerst beschriebenen taktweisen Einzelton-Dauernvektoren. Wenn also der Dauernvektor für Takt 36 lautet

[[36], [1.3, 0.9, 0.9, 1, 1, 1]],

dann berechnet sich der Gesamt-Multiplikator für das erste Sechzehntel  $1.1 \cdot 1.3 = 1.43$ , für das zweite Sechzehntel  $1.1 \cdot 0.9 = 0.99$ , usw.

Ebenso können mehrere Tempovektoren miteinander kombiniert werden. So gibt es etwa einen allgemeinen »Beschleunigungsvektor«, der das ganze Stück umfasst und einfach den Zweck hat, Glemsers zu langsames Tempo zu korrigieren:

[[1,constant,468], [0.85,x]],

– diesen Vektor miteinbeziehend, berechnet sich der Multiplikator für das erste Sechzehntel von Takt 36 also nun als  $1.1 \cdot 1.3 \cdot 0.85 = 1.2155$ , für das zweite Sechzehntel  $1.1 \cdot 0.9 \cdot 0.85 = 0.8415$ , usf.

Damit ist die technische Seite des Experiments eigentlich schon hinreichend beschrieben – lediglich kommt dann als letzter Schritt noch dazu, die generierte Liste der Multiplikatoren wieder in *AudioSculpt* einzufüttern und mithilfe eines sogenannten *Dynamic-Timestretch*-Mechanismus auf Glemsers Originalaufnahme anzuwenden.

[Text 1](#)

[Video 11](#)

Viel wichtiger aber sind die musikalischen Überlegungen, die uns beim Aufstellen der konkreten Rubato-Regeln geleitet haben.

Unsere Vorgehensweise bringt es mit sich, dass die Strukturen, die wir mittels Längenakzenten, Ritardandi, Accelerandi etc. schaffen, keine Entsprechung im Bereich der Dynamik, des Anschlags, der Phrasierung und aller anderen relevanten Parameter haben – diese Parameter bleiben entweder im Vergleich zum Original unverändert, oder aber sie erfahren, vor allem was den Anschlag betrifft, durch das Timestretch-Verfahren unkalkulierbare und ungewollte Modifikationen. Dieses Ungleichgewicht macht sich von Fall zu Fall mehr oder weniger stark bemerkbar, sodass man das Resultat an einigen Stellen sozusagen »abstrakt« hören muss, d. h. versuchen muss, sich aus der reinen Dauernstruktur einen organischen Gesamtzusammenhang zu konstruieren.

Insgesamt haben wir uns, wie schon bei der Dauernanalyse der Carnival-Interpretationen (nur jetzt in umgekehrter Arbeitsrichtung), mehr auf unser Ohr als auf die Zahlen verlassen. Die Werte der Takt- und Tempovektoren entstammen nicht einem im Vorhinein aufgestellten, allübergreifenden Rubato-System,

sondern sie sind Resultat eines immer wieder von neuem durchgeführten Abgleichs unserer ästhetischen Zielvorstellung mit dem aktuellen akustischen Resultat: Anhören, Werte verändern, anhören, Werte verändern usw., und entsprechend unsystematisch und schwer nachzuvollziehen wirken die letztendlichen Vektoren auch:

[[1,9,247,251,255], [0.95, 0.95, 1.4, 1, 1, 0.95]]  
 [[5], [0.95, 0.95, 1.4, 0.9, 1, 0.95]]  
 [[2,6,10,248,252,256], [0.95, 0.95, 0.95, 1.3, 1, 1]]  
 [[3,7,249,253], [0.9, 0.9, 0.95, 0.95, 1, 0.95]]  
 [[4,8,250,254], [0.95, 0.95, 1.2, 0.95, 0.9, 0.95]]

[[11,257], [1, 1, 1.2, 1, 0.95, 0.95]]  
 [[12,258], [0.95, 0.95, 0.95, 0.95, 1, 1]]

[[13,259], [1.5, 1.05, 1, 1, 1, 0.8]]  
 [[14,260], [1.3, 1, 1.05, 1, 1.05, 1]]

[[15,19,261,265], [0.95, 0.95, 0.95, 1.4, 1.05, 1]]  
 [[16,20,262], [1.3, 0.95, 0.95, 1.05, 0.95, 1]]  
 [[266], [1.7, 0.95, 0.95, 1.05, 0.95, 1]]  
 [[17,263], [1.05, 0.95, 0.95, 1, 1.05, 0.95]]  
 [[21], [1.4, 0.95, 0.95, 1, 1.05, 0.95]]  
 [[267], [1.4, 0.95, 0.95, 1, 1.15, 1.25]]  
 [[18,22,264,268], [1, 0.95, 0.95, 1, 0.95, 1.05]]

Warum manche Zählzeiten mit 0.95, andere mit 1 multipliziert werden, warum die Dehnung auf der dritten Sechzehntel des ersten Takts mit dem Faktor 1.4, die auf der vierten Sechzehntel des zweiten Takts nur mit dem Faktor 1.3 geschieht, warum nun ausgerechnet der Takt 5 eine Sonderbehandlung braucht und nicht mit 1, 9, 247, 251 und 255 parallelgeführt wird (ebenso der Takt 266 im Vergleich zu 16, 20 und 262) usw., das lässt sich nur selten anhand der Partitur begründen, auch nur im Ausnahmefall damit, dass es sich um ganz offensichtliche Korrekturmaßnahmen gegenüber unmotivierten oder von uns unerwünschten Rubati der Interpretationsvorlage handelt, sondern es hat sich zumeist im Laufe der Hören-Vergleichen-Ändern-Iteration irgendwann einfach »ergeben« – manches vielleicht unnötig (wenn auch nicht schädlich – manche Feinabstufung im Bereich 0.95, 1, 1.05 etwa), manches vielleicht auch durch *Copy&Paste* unnötig weitergeschleppt. Aber das macht alles nichts, denn es geht wie gesagt nicht um die Zauberformel für Schumannsche Musik, sondern um den Versuch einer Hörbarmachung allgemeiner Rubato-Strategien, für welche die konkreten Vektoren lediglich eine Quantifizierung (unter mehreren möglichen) darstellen.

Einige dieser Strategien seien im folgenden dargestellt.

1. *Weiterverästelung der Verwandlungen bis in die kleinste Ebene.* Wir hatten dieses Phänomen schon am Anfang des Kapitels kurz erwähnt und auch seine technische Umsetzung anhand der verschachtelten Vektorzuweisung für die ersten zehn Takte dargestellt (vgl. S. 55). Eine unterschiedliche Akzentstruktur für die Takte 1 und 2 (respektive für 5/6, 9/10, 121/122 und alle ähnlichen Stellen, aber auch etwa für 59/60, 89/90, 93/94 mit jeweils verschiedener kompositorischer Faktur) ist von der Komposition her eigentlich nicht angelegt – man kann auch solcherlei Mikroverwandlung aus stilistischen Gründen

durchaus maniert finden. Dennoch ist sie nicht willkürlich im Sinne von Alexander Markovs Paganini-Exzessen (S. 49), wo sich um des reinen Amusements willen beliebige Verwandlungen an beliebiger Stelle ein Stelldichein geben, denn sie setzt einem konkreten, funktional beschreibbaren kompositorischen Sachverhalt (Wiederholung eines Takts) ein entgegengesetztes, ebenso funktionales interpretatorisches Prinzip entgegen (Kontrast in der Akzentstruktur), versteht sich damit als konsequente Weiterführung des Schumannschen Verwandlungsprinzips bis in die kleinste Größenordnung hinein: die minimale Irritation – die allerleichteste, kaum wahrnehmbare Akzentverschiebung – in minimaler formaler Ausdehnung: um so zu verhindern, dass auch nur für den Bruchteil einer Sekunde etwas wie Langeweile aufkommen kann.

2. *Verzögerung von Beschleunigungen.* Auch dieses Verfahren ist uns bereits früher bei der Analyse von Slättebrekks Carnaval-Interpretation begegnet, als wir das Wechselbad von ständigem Vorwärtsstürmen und Sofort-wieder-Zögern als konstitutiv für die Illusion ständigen Schnellerwerdens beschrieben haben. Ab Takt 43 versuchen wir dieses Verfahren, kombiniert mit dem in Punkt 1 beschriebenen, nachzubilden: Der an sich lineare und homogene sechstaktige Prozess des Beschleunigens (»poco a poco a tempo«), Crescendierens und Sichaufwärtsbewegens im Tonraum wird durch Längenakzente, wahlweise auf der ersten, vierten und/oder fünften Sechzehntel eines Takts, verwirbelt – womit die Taktart mal als  $\frac{6}{16}$ , mal als  $\frac{3}{8}$  gedeutet wird –, dergestalt, dass sich eine für unser Empfinden maximale Beschleunigungswirkung ergibt: Gedeht wird in T. 43 die erste und fünfte Sechzehntel, in T. 44 die erste und vierte, in T. 45 wieder die erste und fünfte, in T. 46 nur die vierte, in T. 47 wieder die erste und fünfte, die erste jedoch ganz besonders lang, und in T. 48 schließlich wieder nur die vierte (und in T. 49, korrespondierend zur sich anschließenden neuen musikalischen Faktur, plötzlich überraschend die zweite und vierte). Damit wird die Beschleunigung auf verschiedenen Ebenen immer wieder ausgebremst: Innerhalb eines Taktes durch die jeweiligen Dehnungen auf ein oder zwei Sechzehnteln, die, indem sie eine metrische, »statische« Gegenstruktur etablieren, verhindern, dass das Accelerando einfach durchrattert und, auf keinerlei Widerstand treffend, viel schwächer wirkt (vgl. die Hörbeispiele) – innerhalb eines Zweitakters durch die Irritation des ständigen  $\frac{6}{16}$ – $\frac{3}{8}$ -Wechsels: Und im Verlauf der gesamten sechs Takte schließlich durch das Wechselspiel zwischen der allmählichen Verringerung der »Dehnungshindernisse« einerseits (durch den Wegfall der Längenakzente auf der Eins in den Takten 46 und 48) und der plötzlichen überlangen Dehnung auf der Eins von Takt 47 andererseits, die den Fluss gerade in dem Moment noch einmal unterbricht, da er sich eben zu konsolidieren beginnt. So trägt Verwandlung auf mehreren Hierarchieebenen zur Entgrenzung bei – ein Verfahren, das in ähnlicher Form auch an etlichen anderen Stellen zum Einsatz kommt, etwa in T. 23–26, 77–80, 81–88 und 183–186, außerdem während der Schluss-Stretta in den Takten 423–430, 439–446, sowie, weniger deutlich, in T. 451–458.

Audio 19

3. *Unterstützung einer metrischen Parallelstruktur.* Bei den beiden bisher beschriebenen Rubato-Verfahren hatte sich der Eingriff in die metrische Struktur der Musik darin erschöpft, die Taktart entweder als  $\frac{6}{16}$  oder als  $\frac{3}{8}$  zu deuten. Natürlich können aber auch die komplexeren metrischen Verschiebungen und Umdeutungen, denen wir bei der Analyse des Stücks begegnet waren, ihren Widerhall in der Rubatostruktur finden. Da in diesen Fällen bereits in der Komposition mindestens zwei metrische Deutungsweisen angelegt sind (zumeist die normale notierte Variante gegenüber einer durch Spitzen-, Bass-, oder Haltetöne definierten Gegenstruktur), werden die Dehnungsakzente sinnvollerweise nicht versuchen, dem ganzen noch eine dritte Struktur zu überlagern, sondern sich auf die Parallelstruktur draufsetzen und sie verstärken, in der Annahme, dass das Grundmetrum sowieso so stabil ist, dass auch eine gedoppelte Gegenstruktur (also aus Spitzentönen etc. plus Dehnungen) nicht zu aufdringlich wirkt, sondern, wenn überhaupt, es gerade eben so schaffen dürfte, das Grundmetrum irgendwie aus der Spur zu drängen. Beispiel für diese Vorgehensweise ist der Abschnitt T. 77–80, wo die Längenakzente auf der zweiten und fünften Sechzehntel jedes Takts mit dem jeweiligen Bass- und Spizentönen zusammenfallen, oder auch T. 99–106, wo sich durch

die in jedem Takt gedehnte dritte und sechste Sechzehntel ein Gegenmetrum etabliert, das dem Verlauf der Melodie und der Halteton-Mittelstimme entspricht, während die – eigentlich schweren – Akkorde auf der ersten und die Basstöne auf der vierten Sechzehntel zu unbetonten Zeiten werden.

4. *Störfeuer*. Waren bisher die Längenakzente an ihrem jeweiligen Ort funktional begründet – als Kontrast zur metrischen Struktur eines anderen Takts in Punkt 1, als metrisch-statische Kontrastfolie zum kontinuierlichen Accelerando in Punkt 2, als Unterstützung eines kompositorisch angelegten Gegenmetrums in Punkt 3 –, so sind durchaus auch lokal-metrisch nicht begründbare Dehnungen denkbar. So erfährt etwa in T. 25, 30 und 49 die zweite Sechzehntel eine Dehnung, obwohl sie in diesen Takten kompositorisch alles andere als prominent ist. Solche Störmanöver haben einen ähnlichen Sinn wie die Verzögerungen während des Accelerandos – nämlich die Bewegung kurzzeitig auszubremsen, zu irritieren, damit sie als solche überhaupt erfahr- und erlebbar bleibt –, nur sozusagen auf noch bodenständigerer Ebene: Metrisch nicht integriert, legen sich solche Irrlichter wie ein Grundflackern unter die begründbaren Verwandlungen, entsprechen damit der niedrigsten Ebene der Verwandlungshierarchie und erhalten durch diese Charakterisierung im Gesamtgefüge der Rubati dann doch wieder ihren Sinn und ihre Funktion.

5. *Sägezahn-Rubati*. Im Mittelteil der Sonate, welcher, bedingt durch Schumanns direkte Anweisung in T. 195 wie generell durch seine viel klarere, stets eindeutig als  $\frac{6}{16}$  wahrnehmbare satztechnische Faktur, eine nochmalige Temposteigerung nahelegt, kommt ein Rubato-Verfahren zur Anwendung, das sich als Variante von Punkt 2 charakterisieren lässt: Stets zum Phrasenbeginn zieht das Tempo *subito* an, um während der folgenden Takte kontinuierlich, für den Hörer jedoch unmerklich nachzugeben, bis es aufs Ausgangsniveau zurückgefallen ist, um pünktlich zum Beginn der nächsten Phrase wieder plötzlich anzuziehen etc. – Das Resultat ist genau dasselbe wie in Punkt 2: der subjektive Eindruck eines Immer-und-immer-schneller-Werdens.

6. *Gerades Durchlaufen*. Unabdingbar als Kontrast zu den in Punkt 1–5 beschriebenen, durch verschiedene Rubato-Konzeptionen hervorgerufenen Tempoeffekten sind Passagen, die ganz ohne Rubato einfach voranlaufen – nicht sich beschleunigend, nicht plötzlich stockend, nicht lokal irritierend, sondern einfach *straight-forward* in gleichbleibendem (hohem) Tempo: insbesondere an jenen Stellen im Stück, wo die Verwandlungen in Erfüllungen münden, ist die integrierende Kraft solcher geraden Tempostrukturen nötig – etwa in T. 31–34, in T. 159–170 oder auch ganz besonders in der Stretta ab T. 417, wobei es dort vor allem die taktinternen Dehnungen sind, die verschwinden, insgesamt herrscht, der formalen Funktion entsprechend, ein Accelerando-Gestus vor.

Diese sechs dargestellten Strategien sind natürlich weder vollständig im Hinblick auf das, was an Rubato-Verfahren denkbar wäre, noch auf das, was wir bei unserem Schumann-Experiment tatsächlich gemacht haben. Vielleicht die lehrreichste Erfahrung unserer Bastelei war, dass eine interessante, künstlerisch befriedigende Rubatostruktur tatsächlich irreduzibel ist – anders gesagt, es lässt sich keine Zauberformel angeben, bei jeder Verallgemeinerung und Abstraktion (wie unsere sechs Punkte) gehen wichtige Detailentscheidungen verloren, was umgekehrt bedeutet, dass, wenn man das allgemein formulierte Verfahren wieder auf die Musik zurückapplizieren würde, ohne alles im Einzelfall zu überprüfen und noch Korrekturen vorzunehmen, das Resultat musikalisch nicht überzeugend wäre. Letztendlich gab es in unserer Vektorliste tatsächlich fast für jeden Einzelton einen eigenen Multiplikator, für fast jeden Ein- oder Zweitakter einen eigenen Tempovektor – was zwar natürlich zum Teil daran liegt, dass die Unregelmäßigkeiten und Unschönheiten der Vorlage, die es auszugleichen galt, jedesmal anders waren, zum größeren Teil jedoch untrennbar mit unserer Grundkonzeption von Verwandlung zusammenhängt: Was einer festen Regel folgt, ist eben nicht mehr überraschend.

### 4.4.3 Der magische Überschlag

Verwandlung geschieht, wie wir gesagt haben, auf den verschiedensten Hierarchieebenen, ist sogar umso stärker, je unterschiedlicher die Größenordnungen sind, zwischen denen hinundhergeblendet wird: Und beim Übergang von einer niederen zu einer höheren formalen Ebene geschieht bisweilen etwas, das man als den »Schlüsselmoment« von Virtuosität bezeichnen könnte: der Moment, wo Verwandlung zu Erfüllung wird. Dieser Augenblick des »Jetzt-ists-erfüllt« ist in gewisser Weise der eigentliche Zeitpunkt, in dem das Gefühl von Virtuosität entsteht – wenn die Schwierigkeiten überwunden sind, die Verwandlungen und Verunsicherungen sich plötzlich klären, wenn das Glühen und Sprühen, Blitzen und Täuschen, Verwirren und Verblüffen, Bangen und Kämpfen Platz gemacht hat für Sieg und Sonnenschein, für den erleichterten Ruf »Geschafft!«: dann liegt in dem schaurig-schönen Nachzittern des Erlebten, das in den ersten Sekunden der neuen Sicherheit stattfindet, die ganze Rechtfertigung für die Unsicherheit vorher begründet. Das ist in der Stretta von Schumanns Davidsbündler-Marsch nicht anders als (wenn auch weniger stark, da noch sehr am Anfang des Stücks) im Takt 15 des g-moll-Finales, wo wir früher bereits ein »Angekommensein« konstatiert haben, oder am Ende vieler Solokadenzen – oder auch, ganz besonders deutlich, im früher erwähnten dritten Satz des Tschairowsky-Violinkonzerts, in Takt 101 bei der Wiederaufnahme des Hauptthemas: Ab Takt 69 hatte es mannigfache, etwas richtungslos vor sich hin mäandrierende Themenabspaltungen und Modulationen gegeben, die ab Takt 95 nochmals zu halbtaktigen Einheiten verknüpft werden, dabei gleichzeitig jedoch an Zielgerichtetheit und Prägnanz gewinnen und schließlich in Takt 100 in eine aufwärtsführende Tonleiter münden, welche das musikalische Geschehen – insbesondere in Heifetz' Interpretation – entschlossen und souverän in die Reprise des Hauptthemas hineinführt, reicher nun instrumentiert und in unbeschwerter Spielfreude dahinbrausend – ein Moment, der dem Hörer einen Befreiungs- und Glücksmoment ersten Ranges beschert: Man hat gekämpft, man hat gewonnen! – oder in unserer Terminologie: man hat verwandelt, man hat erfüllt! Ist es nicht einfach wunderbar, die Strapazen hinter sich zu haben? (und wunderbarer noch, bequem zurückgelehnt jemand anderem dabei zuzuzittern und zuzustaunen, imaginierend, man sei es selbst?) – Es ist der gleiche Effekt wie beim Extremsportler und beim Trapezkünstler, wenn sie ihr Ziel erreicht, ihre Aufgabe erfüllt haben, der gleiche Effekt, wie ihn der Musiker nach dem Solokonzert beim Applaus des Publikums erlebt, und der gleiche Effekt, wie ihn vielleicht Wittgenstein beim Anschauen seiner geliebten Westernfilme hatte: Es ist einfach die Herrlichkeit dessen, sich unter Niveau zu beschäftigen, wissend, dass man das Niveau erbracht hat und jederzeit wieder erbringen kann.

Das genaue Timing ist bei diesem »Schlüsselmoment der Virtuosität« von essentieller Bedeutung. Nehmen die Verwandlungen zu viel Raum ein, sind sie zu ausschweifend und zu undurchschaubar, droht die Erfüllung verdunkelt zu werden: Beethoven und Joyce lugen um die Ecke, und die Virtuosität läuft Gefahr, sich in Aufspaltung und Selbstinfragestellung zu ver-

lieren. Ist andererseits die Erfüllung gar zu schnell da, sind die Verwandlungen all zu klar und geradlinig, droht der Über-Erfüllung ihr Präfix abhandenzukommen, Mendelssohn und Michelangelo wittern Morgenluft, und die Virtuosität läuft Gefahr, zur Fingerübung herabgewürdigt zu werden. Die Balance zwischen diesen beiden Extremen, oder eben das Timing von verwandelnden und erfüllenden Abschnitten (eine Sprechweise, die wie gesagt vereinfachend ist – ein lokal erfüllender Abschnitt kann auf einer globaleren Hierarchieebene durchaus auch verwandelnde Funktion haben) muss genauestens kalkuliert werden, ansonsten verliert die Aufeinanderfolge von Verwandlung und Erfüllung an Suggestivkraft – im einen Extrem wird sie durch Überspannung des Bogens unverständlich: womit die Erfüllung keine Erfüllung mehr ist, sondern substanzlose, gewollte Affirmation, und die Verwandlung, der Erfüllung beraubt, keine Verwandlung mehr, sondern Aufsprennung (die obenerwähnte Brahms-Transkription György Cziffras mit ihren völlig überproportionierten Zwischenkadenzen geht in diese Richtung) – im anderen Extrem wird sie durch zu geringe Belastung marginalisiert und trivialisiert: die Funktionen von Verwandlung und Erfüllung werden zwar nicht zerstört, aber bis zur Unkenntlichkeit nivelliert (Jean-Jacques Kantorows erwähnte Tschaikowsky-Interpretation und Tedi Papavramis Paganini-Caprice kommen dem nahe). Der »Schlüsselmoment der Virtuosität« stellt sich nur in der Mitte zwischen den Extremen ein – was nicht heißen soll: in Harmonie und Ebenmaß, sondern vielmehr, mit einer physikalischen Metapher: im labilen Gleichgewicht –, er stellt sich an jenem magischen Grenzpunkt ein, unter dem die Langeweile, über dem der Totalverlust droht.

#### 4.4.4 Hierarchisierung und Dauer

Die hierarchische Schachtelung von verwandelnden und erfüllenden Momenten – und damit einhergehend eine gewisse zeitliche Dauer, um sich zu entfalten – ist nicht nur ein verstärkendes Moment, sondern eine ganz essentielle Bedingung für die Entstehung von Virtuosität. Dass es nach der ersten Erfüllung noch weitergeht (auf gleicher oder übergeordneter Hierarchieebene), dass weitere Verwandlungen und Erfüllungen folgen, ist wichtig, um den Virtuosen als souverän handelndes Subjekt erkennen und bestaunen zu können. Hier liegt der Unterschied zwischen Raffinesse und Virtuosität: Für jene ist die Pointe selbst (die Übererfüllung) konstitutiv, für diese der Umgang mit der Pointe: ihre Entgrenzung und Hineinführung in eine nächste, globalere Pointe. Ein Witz kann zwar frappierend oder treffend sein, aber in der Regel nicht virtuos: Der Witz gibt sich mit dem einmaligen Effekt zufrieden – hingegen der Virtuose gibt sich mit Effekten grundsätzlich nicht zufrieden: Seine Legitimation erhält er nicht aus dem Resultat, sondern aus der Tatsache, dass er an seine äußersten Grenzen gehen konnte, ohne die Kontrolle und seine Souveränität zu verlieren – und dabei eben gleichsam nebenbei ein solch unglaubliches Resultat erzielt hat.

Sinnfällig illustrieren lässt sich dieser Unterschied durch den Vergleich zweier mathemati-

scher Beweise – beide staunenmachend, aber auf unterschiedliche Weise: der eine durch seine Raffinesse, der andere durch seine Virtuosität. Beide Beweise beziehen sich auf leicht verständliche Aussagen, auch die Beweisführungen selbst sind prinzipiell sehr einfach und gehen vom Stoff her kaum über Schulniveau hinaus. Trotzdem sind beide, insbesondere der zweite, alles andere als naheliegend: Die richtigen Ansätze und Weichenstellungen am richtigen Ort zu finden, braucht viel Ausdauer, Spürsinn und Glück – was man spätestens dann merkt, wenn man sich selber daran versucht.

Um die Schlagkraft der Beweisführung zu erhalten, sind die Beweise bewusst in knapper mathematischer Terminologie formuliert – verschwommene »allgemeinverständliche« Ausdrucksweise würde gerade das verunklaren, worum es uns hier geht. Die beigegebenen Begriffsklärungen und die Erläuterungen im weiteren Verlauf des Texts werden versuchen, den Mathematikverächtern unter den Musikliebhabern das Lesen etwas zu erleichtern. . .

Der erste Beweis zieht seine ganze Schlagkraft aus der entscheidenden Idee, mit der Betrachtung der Fläche mit der größten Eckenzahl anzufangen. Diese Idee, verbunden mit der Vorgehensweise, anschließend ohne jedwede Berechnung (noch nicht einmal der elementare *Eulersche Polyedersatz* wird herangezogen) rein anschaulich den Widerspruch herbeizuführen, macht das Frappierende des Beweises aus. Man staunt, dass es so einfach geht und dass man – was bei den wenigsten Beweisen der Fall ist – den ganzen Beweis sozusagen »auf einmal« im Kopf haben kann: dass einem die ganze Argumentation anschaulich vor dem inneren Auge steht und man nicht nur am Ende sieht (und glauben muss), was man vorher langwierig ausgerechnet hat.

Text 2

Das Faszinierende des zweiten Beweises hingegen liegt in der geschickten Kombination mehrerer Ideen, die hinsichtlich ihrer Funktion, Wichtigkeit und auch Originalität differieren. Die erste Idee ist die Erkenntnis, dass sich die Summe der fünf Zahlen beim Durchführen der Prozedur nicht ändert. Das ist keine sonderlich herausragende Einsicht, und darauf werden mit Sicherheit alle der 210 Olympiade-Finalisten (von denen nur elf den ganzen Beweis führen konnten) schnell gekommen sein. Im Kontrast dazu mutet die anschließende Definition der Folge wie von einem anderen Stern an: Warum, so fragt man sich beim Lesen, ausgerechnet diese Folge? Was soll das bringen? Und wie zum Teufel ist derjenige, der den Beweis geführt hat, darauf gekommen? Man kann erstmal nichts tun, als es zur Kenntnis zu nehmen und abzuwarten.

Text 3

Es folgt mit der klassischen Formulierung »Nehmen wir an, die Behauptung sei falsch« die Ankündigung eines Widerspruchsbeweises. Natürlich – eines Widerspruchsbeweises. Das ist schließlich die virtuoseste Methode, die Wahrheit eines Satzes darzulegen: Zuerst rechnet man sich in immer ausweglosere Situationen hinein, und wenn man schließlich an dem Punkt ist, da man vor dem Abgrund steht, wischt man die Blätter vom Tisch, zuckt die Achseln und sagt: »Siehst Du?!? Hab ich doch gleich gesagt. . . «

Man ahnt nun, dass man mit dieser Folge irgendetwas machen kann, das irgendwann zu einem Widerspruch führen könnte. Und man ahnt, dass die folgenden Umformungen, deren Motivation erstmal genauso undurchsichtig ist, einen auf diesem Weg weiterbringen sollen, und man ahnt drittens, dass der Urheber des Beweises wahrscheinlich hinterlistigerweise zuerst in umgekehrter Richtung gerechnet hat: vom Einfachen zum Komplexen hin – uns jetzt aber böartigerweise zuerst mit dem unverständlichen Komplexen konfrontiert, auf dass uns das Maul offenstehenbleibe, wenn er aus diesem Augiasstall plötzlich die Milkakuh hervorzieht.

Zunächst aber werden wir mit der Tatsache konfrontiert, dass die Folge streng monoton fällt. Wir sind

enttäuscht, dass diese Erkenntnis die ganze Frucht der komplizierten Umformungen gewesen sein soll – ansonsten lässt uns das Ergebnis eher kalt, da wir Sinn und Zweck der Folge ja schon von Anfang an gar nicht richtig begriffen haben: Und was interessieren uns die genauen Charakteristika von einem Ding, das uns schon selber nicht schert?

Die wir so reden, wissen wir nicht, dass wir uns gerade am *turning point* befinden, am virtuosen Schlüsselmoment, am Augenblick der Rückholung aller Verwandlung unter das Dach der Erfüllung. Das Ende des Beweises ist brillant und von schon fast arroganter Kürze. Wir werden daran erinnert (was wir zwar zur Kenntnis genommen, aber nicht für weiter wichtig gehalten haben), dass die Elemente der Folge als Summe von Quadratzahlen definiert sind – und Quadratzahlen sind immer positiv. Wir werden weiters daran erinnert, dass es sich um ganze Zahlen handelt. Und zusätzlich wird uns nochmal gesagt, dass die Folge *streng* monoton fallend ist – auch das eine Spezifikation, die wir vielleicht zuerst überlesen haben. Und nun versuche man mal, von einer noch so hohen Zahl abwärts zu zählen: 107, 106, 104, 101... Nun, leicht einzusehen, das geht nicht ewig so weiter, ohne negativ zu werden. Damit ist der Satz bewiesen.

Genial, oder? – Oder nicht?

Das Frappierende und Beunruhigende ist hier, ganz im Gegensatz zu unserem ersten Beweis, dass einem die unmittelbare Anschauung vollkommen genommen wird. Man kann sich bemühen, wie man will: von der streng monoton fallenden Folge führt kein anschaulich nachvollziehbarer Weg zurück zum Fünfeck mit den Zahlen an den Ecken. Wir können nicht anschaulich nachvollziehen, warum die Folge fällt. Wir können nicht anschaulich verstehen, was die Werte der Folge bedeuten. Wir wissen nur: Folge und Fünfeck-Prozedur sind auf Gedeih und Verderb aneinander gekoppelt – wenn man die Prozedur an den Ecken des Fünfecks durchführen kann, geht es auch mit der Folge weiter, wenn nicht, dann nicht. Und wir haben vorgerechnet bekommen, dass es irgendwann mit der Folge nicht mehr weitergeht: und wir müssen daraus schließen, dass dann auch mit der Prozedur Schluss ist.

Wenn wir den Beweis noch einmal in unserer Terminologie Revue passieren lassen, dann sieht er wie folgt aus: Er beginnt mit einer recht naheliegenden, gefolgt von einer äußerst fernliegenden Idee. Letztere wird sodann einem ausgiebigen Verwandlungsprozess unterworfen, den wir lokal nicht auf den (von Anfang an bekannten) Erfüllungsgegenstand funktionalisieren können, wenngleich wir ahnen, welchen globalen Zweck die Verwandlungen in ihrer Gesamtheit haben könnten. Zunächst führen die Verwandlungen jedoch in eine Schein-Erfüllung, die uns enttäuscht, da wir sie nicht verstehen – doch genau in diesem Moment, da wir die Orientierung endgültig zu verlieren drohen, wird mit drei schnellen, genau kalkulierten und völlig überraschenden Schwertstreichen die echte Erfüllung herbeigeführt.

Die Fall- (oder besser Auffahrts-)höhe zwischen befürchteter Totalauflösung und Übererfüllung ist hier so groß und wird so schnell durchmessen, dass es schon fast verstörend ist, zumal wir anschaulich gar nicht recht begreifen, wie der beweisführende Virtuose überhaupt so schnell vom Orkus ins Elysium gekommen sein kann. Doch im Gegensatz zur Musik ist die Mathematik (zumindest auf diesem Niveau noch) diesbezüglich wasserdicht. Wir müssen keine Scharlatanerie befürchten – wir müssen uns einfach geschlagen geben.

Ein Unterschied wie der zwischen den beiden Beweisen – im einen Fall *eine* Verwandlung, die zur Erfüllung hinführt, im anderen Fall eine Reihung und Schachtelung von qualitativ und funktional differierenden Verwandlungen, die erst in ihrer vom Virtuosen gewirkten kombinierten Vorführung die globale Erfüllung herstellen – lässt sich auch im Bereich der Jonglage zeigen (welche ohnehin immer wieder aufschlussreich für Überlegungen zum Thema Virtuosität ist). Auch hier gibt es beides: Einzelne »Tricks« und komplette »Inszenierungen«. Ein Trick

des deutschen Jongleur-Pioniers Paul Cinquevalli (1859–1918) etwa liest sich, ganz dem Schema eines Witzes folgend, wie folgt:

Er jonglierte mit Schirm, Hut und wassergefüllter Flasche (deren Hals mit Papier zugeklebt war) und beendete den Trick damit, daß der Hut auf dem Kopf landete, die Flasche mit der Öffnung auf der Schirmspitze, die das Papier zerriß, und während das Wasser herausschoß, hatte Cinquevalli blitzschnell den Schirm aufgespannt und blieb so unter dem befreienden Auflachen des Publikums trocken.

Ziethen 19

Längere Sequenzen, die nicht die einzelne Pointe (verbunden mit »befreiendem Auflachen des Publikums«), sondern die den Atem verschlagende und sich stets selbst überbietende Tätigkeit des Jongleurs in den Mittelpunkt stellten, entstanden erstmals in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts als sogenannte »Restaurantjonglage«, initiiert von den Künstlern Henri Agoust und v. a. Michael Kara (1867–1939):

Bei einem Gastspiel 1896 im berühmten Berliner Wintergarten verwirklichte er seine Idee, die gesamte Darbietung szenisch zu gestalten, und kreierte damit einen wirklich neuen Stil, den die sogenannte Restaurantjonglerie später schließlich zu einem Höhepunkt führte. Als Dandy gekleidet, mit einem Gehrock, Zylinder, Monokel, Handschuhen und Spazierstöckchen, betritt er die als Café ausgestattete Bühne, auf der sich bereits ein den Kellner spielender Komparse aufhält. Nonchalant beginnt der vornehme Gast mit allem spielerisch herumzuwirbeln, was ihm in die Hände fällt. Gleichsam en passant greift er nach Billardqueue und -kugeln, Hut, Handschuhen, Zigarre, Geschirr, Zeitung, dem Tischchen, und schließlich fliegt sogar der Pikkolo selber durch die Luft. Es ist eine Kette von Überraschungen für das Publikum, wie dieser Gentleman auf der Bühne mit den alltäglichsten Dingen die kompliziertesten Würfe ausführt. Kara war in seiner Arbeit genial, er trieb die Jongleurkunst tatsächlich bis an die Grenze des Möglichen.

25

Im Bereich des Zirkus hat im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts eine ähnliche Verschiebung stattgefunden: Der sogenannte *cirque nouveau* – mit dem kanadischen *Cirque du Soleil* als bekanntestem Vertreter – fasst die traditionell selbständigen Einzelnummern zu zusammenhängenden Abläufen mit genau kalkulierter Gesamtdramaturgie zusammen. So erhält jede Nummer – die im Zirkus ja in sich auch schon vorher oft über Dramaturgie und Pointenstaffelung verfügte – eine Funktion im globalen Ablauf, das hierarchische Gefüge aus Verwandlung und Erfüllung wird gleichsam »eine Nummer größer«, und die Virtuosität hat entsprechend mehr Zeit, um sich zu entfalten.

Exemplarisch deutlich wird dies in den Ikarischen Spielen des rund zwei Stunden währenden *Cirque-du-Soleil*-Programms *Varekai* aus dem Jahr 2002. In dieser Nummer, die nach etwa zwanzig Minuten kommt und etwa sechs Minuten dauert, kann man in schon fast klassischer Klarheit die Hinführung lokaler Verwandlungen zu Teil-Erfüllungen innerhalb der Nummer, die Konstituierung neuer, übergeordneter Verwandlungen aus diesen Teil-Erfüllungen, ihre Hinführung zur übergeordneten Erfüllung am Ende der Nummer sowie deren Umdeutung als lokale Verwandlungsstation im Gesamtablauf des Programms mitvollziehen.

Video 12

Ikarische Spiele unterscheiden sich von gewöhnlicher Jonglage kurz gesagt dadurch, dass nicht mit Bällen, sondern mit Menschen jongliert wird: Ein mit dem Rücken auf einer Schräge

liegender Untermann (der Antipodist) jongliert seinen Partner (den Flieger) mit den Füßen, der wiederum vollführt im Flug zusätzliche Figuren, Salti etc. Ihren Namen verdanken die Ikarischen Spiele der Tatsache, dass sie traditionell von Vater und Sohn ausgeführt werden, sodass der Vater seinem Sohn das Fliegen ermöglicht. Hier allerdings handelt es sich um Brüder: Die *Rampin Brothers* und die *Steve Brothers* sind die beiden Ikarier-Paare, auf denen der Hauptfokus liegt, daneben treten im Hintergrund sechs sogenannte *Adagio-Akrobaten* auf, welche die Konstellation von Antipodist und Flieger übernehmen, dabei aber nicht jonglieren, sondern partnerschaftliche Akrobatik vollführen.

Die Ikarier betreten die Bühne im vorliegenden Videoausschnitt bei Minute 0'09, die Antipodisten nehmen ihre Positionen bei 0'22 ein, zwischen 0'27 und 0'30 springen die Flieger auf. Der eine Flieger streckt sich horizontal aus, der andere verharrt im Kopfstand auf den Füßen seines Untermanns. Die Musik breitet während des ganzen ersten Teils ausgiebig weltmusikverbrämtes a-moll aus.

Zunächst beginnt nur ein Paar mit der Jonglage. Der horizontal ausgestreckte Flieger wird von seinem Antipodisten zweimal in die Luft geworfen, sodass er sich jeweils um 180° dreht (sein Kopf kommt dann dort zu liegen, wo vorher seine Füße waren). Beim dritten Mal dreht er sich – spektakulärer – zweimal um die eigene Achse, dann springen beide Flieger wieder auf den Boden (0'49). Die Musik, die während der dritten Aktion deutlich ausgedünnt war, auf den Gesang verzichtet hat und statt vollem a-moll nur noch A gebracht hat – von der Funktion her dem traditionellen circensischen Trommelwirbel vergleichbar –, setzt jetzt mit einem Schlagzeugbreak wieder in voller Schönheit ein, das Publikum applaudiert: Die erste Teilerfüllung ist da.

Doch es geht schon weiter. Bei 0'57 springt der Flieger des anderen Paares auf die Füße seines Untermanns und wird von diesem dreimal in die Luft geworfen, wobei er jeweils einen Salto vollführt, bevor er wieder auf den Füßen des Antipodisten zu sitzen kommt. Nach dem vierten Wurf landet er stehend auf den Füßen seines Partners, gleitet alsbald in den Sitz zurück, landet beim fünften Mal wieder stehend, worauf ihn der Untermann beim sechsten Mal direkt von der Standposition in die Luft wirft – dadurch vollführt er einen besonders großen Salto, bevor er wieder in Sitzposition aufgefangen wird. Beim siebten Mal landet er schließlich wieder auf dem Boden, Applaus setzt ein, Schlagzeugkaskade und Gesang folgen ihm (1'20).

Weiter geht es bei 1'35. Immer noch ist stets nur ein Paar gleichzeitig beschäftigt. Wie in der vorherigen Nummer wirft der Untermann den Flieger viermal in die Luft, sodass er einen Salto vollführt, jetzt jedoch gehen die Salti nahtlos ineinander über, ohne wie vorher durch kurze Pausen in Sitzposition getrennt zu sein – außerdem vollführt der Flieger während des dritten Saltos zusätzlich eine Drehung um die eigene Achse. Publikum und Musik reagieren wie bisher (1'45).

Die nächste Nummer bringt ab 1'55 sieben Salti mit abschließender Landung auf den Füßen, nach dem achten Salto kommt der Flieger mit beiden Füßen auf nur einem Fuß des Antipodisten zu stehen – und die Musik weicht hier das erste Mal von ihrem Schema ab und wird plötzlich bizarr und dissonant. Auch wenn der Obermann nach dem neunten Salto wieder auf den Boden zurückspringt, klinkt sich die Musik noch nicht sofort in ihr Erfüllungsschema ein, sondern bringt erstmal einen d-moll-Terzquartakkord (über dem Orgelpunkt A), bevor sie wieder nach a-moll zurückkehrt (2'18).

Nach einer zwanzigsekündigen Pause kündigt sich der zweite große Abschnitt der Ikariernummer an: Bei 2'35 findet in der Musik eine Rückung nach h-moll statt, und ab 2'42 sind zum ersten Mal beide Paare gleichzeitig beschäftigt. Es entspinnt sich zwischen den Paaren ein Spiel mit abwechselnden halben und ganzen Salti, das komplexer, aber nicht weniger sinnfälliger als bisher unser Schema von Verwandlung und

Erfüllung exemplifiziert (teilweise gehen die Aktionen noch mehr ineinander über als von der nachstehenden Übersicht suggeriert):

<i>Zeit</i>	<i>Erstes Paar</i>	<i>Zweites Paar</i>
2'42	360°	pausiert
	pausiert	180°
	180°	pausiert
	180°	-180°
2'48	pausiert	180°
	180°	-180°
	180°	180°
	pausiert	180°
2'52	pausiert	pausiert
	360°	pausiert
	pausiert	360°
	pausiert	pausiert
	360°	pausiert
	pausiert	360°
	pausiert	pausiert
	360°	360°
	pausiert	pausiert
3'01	360°	360°

– nach den letzten 360°-Salti landen die Flieger wieder auf dem Boden. Der verwandelnd-erfüllende Charakter dieser Nummer wird vor allem in ihrer Dreiteiligkeit deutlich: Am Anfang die vergleichsweise getrennten Aktionen der beiden Flieger, die sich im zweiten Schritt ab ca. 2'48 immer mehr verzahnen, um sich ab 2'52 zunehmend zu synchronisieren – nach der Vorstellung des Materials folgt das Spiel, die Verwandlung und Verwirrung, zuletzt aber führt die Entwicklung zur Klärung und Erfüllung.

In der nächsten Nummer ab 3'25 ist wieder nur ein Paar beschäftigt. Der Flieger vollführt in einem Zug zehn Salti, wobei er sich bei jedem zweiten Mal zusätzlich um die eigene Achse dreht. Der Sänger singt ein tiefes, didgeridooartig moduliertes Fis, das, in seiner Funktion wieder dem traditionellen Trommelwirbel entsprechend, die Spannung derart steigert, dass das Publikum zum ersten Mal schon vor der Erfüllung applaudiert, sich sozusagen »in den Trommelwirbel einklinkt« und zusätzlich, je länger die Aktion dauert, immer lauter jöhlt – bis schließlich der Flieger wieder auf dem Boden landet und der »echte« Schlagzeugeinsatz und die Wiederkehr des Hauptthemas die Erfüllung anzeigen.

Nach den beiden letzten Nummern, die auf unterschiedliche Weise – die eine durch Komplexität und materiale Fülle, die andere durch Monotonie und numerische Fülle – die dramaturgische Entwicklung auf eine neue Stufe gehoben haben, bleibt die nächste Nummer in jeder Hinsicht im Rahmen des bisher dagewesenen, ja sogar darunter. Der Flieger des (wiederum nur einen) beschäftigten Paars wird ab 3'50, genauso wie in der letzten Nummer, saltovollführend vom Antipodisten viermal in die Luft geschleudert, wobei er sich beim ersten Mal auch um die eigene Achse dreht. Nach dem vierten Salto landet er stehend auf den Füßen des Untermanns und verharrt dort eine Weile, landet nach dem nächsten Salto wieder stehend, nach einem weiteren schließlich auf dem Boden (4'15). Das Publikum applaudiert artig – fast scheint es, als hätten die Ikarier ihr Pulver verschossen.

Doch unterdessen beginnen die Vorbereitungen zum dritten Teil des Spektakels. Während eines vierzigsekündigen Intermezzos schieben die Ikarier ihre Liegen über die Bühne, die Aufmerksamkeit, zumindest

die der Kamera, wendet sich den (im übrigen die ganze Zeit über tätigen) Adagio-Akrobaten zu. Ab 4'53 reduziert sich die Musik auf den Orgelpunkt H, beide Flieger springen auf. Nacheinander vollführt jeder von ihnen einen bisher noch nicht dagewesenen Doppelsalto, danach springen sie ab, der eine mit Drehung um die eigene Achse, der andere ohne (5'08). Die Musik ist, wie sollte es anders sein, wieder da.

Nun steht die letzte und spektakulärste Aktion bevor. Der bekannte tiefe Didgeridoo-Gesang auf Fis kündigt sie an. In dem Moment, wo die Nummer beginnt, rutscht das Fis zum G hinauf, das musikalische Tempo beschleunigt sich, ein Es-Dur-Nonakkord, der über c-moll zur Dominante D führt, gibt nach den endlosen stehenden Orgelpunkten plötzlich das Gefühl grenzenloser Freiheit. Während die Spannung durch langsame Aufwärtsglissandi über dem wiedererreichten Orgelpunkt G immer weiter steigt, vollführen die beiden Flieger schier nicht endenwollende Saltoketten. Nach etwa 25 Salti springt der erste zu Boden – der andere hingegen macht atemstockenlassenderweise weiter: Die Musik bricht nach dem Ausstieg des ersten Fliegers innerhalb von einer Sekunde in sich zusammen, nur noch ein treibendes Schlagzeugostinato bleibt übrig: Bis dann schließlich der zweite Flieger nach zehn weiteren Salti auch das Handtuch wirft. Da wandelt sich das Ostinato in eine Kaskade, die unter dem Klatschen und Johlen des Publikums zu einem großen g-moll-Schlussakkord hinführt, das Licht geht an, die letzte und größte Erfüllung ist erreicht, die Ikarier-Nummer ist vorbei: Sobald das Publikum das gemerkt hat, jöhlt und klatscht und kreischt es noch mehr.

Gerade einmal fünf Sekunden darf man diese Erfüllung genießen. Bei 6'03 geht es schon weiter, ein neues Musikstück in a-moll setzt ein, die Ikarier trollen sich von der Bühne, andere Figuren betreten zum Umbau die Bühne. Der Alltag ist wieder da, die gerade abgeschlossene Ikariernummer wird in den Verwandlungsreigen des Gesamtprogramms eingereiht. Wir befinden uns auf der obersten Hierarchieebene. Es kann weitergehen.

Treten wir an dieser Stelle einen Schritt zurück und überblicken wir noch einmal den Verlauf der Ikariernummer. Insgesamt besteht sie aus neun Einzelnummern (vgl. Tabelle),

<i>Abschnitt</i>	<i>Nummer</i>	<i>Anzahl der Salti u. ä.</i>	<i>Paare</i>	<i>Besonderheiten</i>
1	1	3	1	
	2	7	1	Pausen zwischen den Salti
	3	4	1	keine Pausen
	4	9	1	Landung auf einem Fuß
2	1	ca. je 7	2	verschachtelte Halbsalti
	2	10	1	
	3	6	1	
3	1	je 3	2	je ein doppelter und ein normaler Salto
	2	ca. 25 / ca. 35	2	

die sich in drei Abschnitte gliedern, welche durch längere Pausen voneinander abgesetzt sind. Jede Einzelnummer führt zu einer Erfüllung, wobei die Erfüllungen unterschiedliches Gewicht in der Gesamtdramaturgie haben. Die vier Nummern des ersten Abschnitts sind klar auf Steigerung hin ausgelegt: Die Zahl der Salti bzw. vergleichbaren Figuren steigt von 3 in der ersten Nummer über 7 in der zweiten und 4 in der dritten bis zu 9 in der vierten Nummer, wobei die zahlenmäßige Abnahme von 7 zu 4 dadurch kompensiert wird, dass die vier Salti im Gegensatz zu den vorherigen sieben ohne Unterbrechung stattfinden. Die neun Salti der vierten Nummer sind durch die zwischengeschaltete einbeinige Aktion noch spektakulärer, was die Finalwirkung der Nummer verstärkt.

Der zweite Abschnitt verfolgt eine umgekehrte Strategie. Die spektakulärste und komplexeste Nummer

mit den verschachtelten Halbsalti und der dreiteiligen Binnendramaturgie, in der zum ersten Mal beide Paare gleichzeitig auftreten, kommt zuerst – ihr folgt eine reduziertere, jedoch durch die zehn ohne Unterbrechung ausgeführten Salti ebenfalls noch recht eindrucksvolle zweite Nummer, während die dritte Nummer mit nur sechs Salti deutlich hinter dem, was vorher geschehen war, zurückbleibt.

Der dritte Abschnitt muss nun die Vorgaben der ersten beiden Teile einlösen. Er muss einerseits den Steigerungsgestus des ersten Abschnitts aufnehmen und übertreffen, andererseits aber auch Stellung beziehen zu der diminuierenden, mit der Enttäuschung und Ermüdung des Publikums spielenden Entwicklung im zweiten Abschnitt. Beide Abschnitte sind jetzt zu Stationen im Verwandlungsspiel geworden – der dritte Abschnitt muss sie zur Erfüllung bringen. Er tut dies sehr elegant und effektiv: Er schließt an die diminuierende Entwicklung im zweiten Teil an und bringt als erste Nummer eine der kürzesten der ganzen Darbietung – und führt dennoch gleichzeitig den Steigerungsgestus des ersten Abschnitts weiter, indem er Doppelsalti zeigt, die es vorher noch nie gegeben hatte. Quantitativ an die abnehmende Dramaturgie des zweiten, qualitativ an die zunehmende des ersten Abschnitts anknüpfend, schafft die Nummer Bezüge zu beiden Teilen, ohne diese jedoch zu deuten: Das überlässt sie der Finalnummer, die in ihrer genau umgekehrten Konzeption – qualitativ reduziert, quantitativ jedoch alles bisher dagewesene um Längen übertreffend – das Faktum der Reduktion für den Zuschauer verschwinden lässt: Man denkt nicht daran, dass es »nur« Salti gibt, sondern dass es unglaublich viele davon gibt: Was man sieht, wirkt stärker, als was man nicht sieht. So ähnelt die Finalnummer diesbezüglich der zweiten Nummer des zweiten Abschnitts (mit den 10 ununterbrochenen Salti), während die vorletzte Nummer mit der ersten Nummer des zweiten Abschnitts (mit den verschachtelten Halbsalti) vergleichbar ist: Beide Male folgt auf eine subtile Nummer, die qualitativ Neuland betritt, eine unsubtile, die quantitativ protzt: Und die schließlich im Finale mit 35 Salti derartig hemmungslos protzt, dass sie die diminuierende Entwicklungsrichtung, die im zweiten Abschnitt mit dieser Abfolge verknüpft war, mit brachialer Gewalt umkehrt: Was Diminuendo war, ist jetzt Crescendo, mit der Nummernabfolge des zweiten Abschnitts wird die Entwicklungsrichtung des ersten Abschnitts fort- und zu Ende geführt, zur Erfüllung, die sich in Applaus und Licht kundtut.

#### 4.4.5 Parametrische Potenzierung

Nicht nur das Ineinanderschachteln von Hierarchieebenen – hier hatten wir vier davon: die einzelnen Figuren, die sich in der Einzelnummer erfüllen, die Einzelnummern, die sich in jeweils einem der drei Abschnitte erfüllen, die drei Abschnitte, die sich in der ganzen Ikariernummer erfüllen, und diese selbst schließlich, die sich zusammen mit den anderen Nummern des Programms in der Gesamtdarbietung erfüllt –, sondern auch das parallele Spiel der verschiedenen am Kunstwerk beteiligten Parameter – hier hatten wir neben der circensischen Bühnendarbietung vor allem Musik und Licht – trägt zur Verstärkung des Eindrucks von Virtuosität bei. Steigerung der Verwandlung (und virtuose Verwandlung dringt als gedankliche Schwester der Entgrenzung immer auf Steigerung: was dann auch zur Steigerung der Übererfüllung, zur Steigerung der Virtuosität führt) kann daher nicht nur durch Vertiefung des hierarchischen Gefüges, sondern auch durch Vergrößerung der involvierten Parameterzahl geschehen – was letztendlich ebenfalls mit einer Verkomplizierung des hierarchischen Gebäudes einhergeht.

Ziemlich weit auf diesem letzten Weg geht der österreichische Schauspieler und Sänger Hel-

mut Qualtinger (1928–86) in dem von Gerhard Bronner (1922–2007) getexteten und komponierten Lied »Der gschupfte Ferdl« (1952). Zwar handelt es sich, was den Text betrifft, um eine simple Wirtshausgeschichte, und was die Musik betrifft, um einen simplen Boogie-Woogie, dessen elf Strophen, abgesehen von einem einmaligen zweitaktigen Einschub, stur das zwölf-taktige Bluesschema wiederholen. Doch innerhalb dieser rigiden Vorgaben entfalten Bronner und Qualtinger durch das Gegeneinander-Ausspielen verschiedener Vortragskomponenten ein Feuerwerk an Verwandlungen, Überraschungen und Umdeutungen, das beim ersten Hören – selbst für einen mit austriakischem Idiom vertrauten Rezipienten – kaum zu überblicken ist. Schon die bizarren Wendungen der erzählten Geschichte selbst nachzuvollziehen, geht trotz ihrer Trivialität nicht ganz mühelos, hinzu kommt, dass der Text nicht nur in tiefstem Wiener Dialekt (»Der Text ist so wienerisch, daß man ihn schon in St. Pölten nicht mehr verstehen kann« soll ein Plattenproduzent zu Bronner gesagt haben), sondern im nächsten Augenblick auch auf Hochdeutsch, auf »Hochwienerisch« oder gar in einem kaum verständlichen »Vienesese English« vorgetragen wird. Ironisch-distanziertes Erzählen wechselt in Sekundenschnelle mit erregten Schilderungen und wörtlicher Rede, die Reimstruktur variiert irrational von Strophe zu Strophe, sowohl in Reimanordnung wie Reimdichte. Qualtingers Vortrag pendelt zwischen normalem Singen, heiserem Sprechgesang, »beiseite«-artigen Randbemerkungen und Nachmachen der Sprechweise der auftretenden Figuren, die Melodie ändert sich – unter Verwendung der immer gleichen Versatzstücke – ebenfalls in jeder Strophe. Natürlich findet das alles auch noch in atemberaubendem Tempo statt: So wird ein Strudel aus Überraschungen, Verunsicherungen, Perspektivwechseln entfacht, der den Hörer von einem Punkt zum nächsten taumeln lässt, der ihm die Orientierung wechselweise gibt und nimmt, der ihn niemals völliger Sicherheit, niemals aber auch völliger Unsicherheit überlässt, der nie Anlass gibt, dass man das Vertrauen in das Wissen des Sängers, wohin er die Dinge lenken wolle und könne, grundlegend bezweifelte, genausowenig aber, dass man es ohne jede Bangigkeit für selbstverständlich nähme: Die Verwandlungen werden bis an die äußerstmögliche Grenze getrieben, und diese Grenze, die berührt, aber nie endgültig überschritten wird, ist diejenige, innerhalb derer sich trotz aller lokalen Taschenspielererei die globale Erfüllung am Ende noch einstellt.

Audio 20  
Partitur 12

Bronner 23

Die Handlung des Lieds ist schnell erzählt. Der gschupfte Ferdl (zu deutsch etwa »der schräge Ferdinand«), mit eleganten grün-gelb gestreiften Socken und brillantineglänzenden Locken nach dem neuesten Chic gekleidet, ist in Begleitung der Wiener Vorstadtschlampe Mitzi Wastapschick, die mit »beinahe echten Perlen um den Hals« ebenso geschmackvoll daherkommt, auf dem Weg zur Tanzschule »Thumser« im Wiener Stadtteil Neulerchenfeld, wo eine »Perfektion« stattfindet (ein freier Tanzabend außerhalb der Kurszeiten zur Perfektionierung des Erlernen). Doch der vermeintlich schöne Abend hält allerlei Widrigkeiten parat. Es beginnt damit, dass Ferdl sein Messer in der Garderobe abgeben muss – er fügt sich sofort, weiß er doch, dass seine Gefährtin in der Handtasche noch ein Ersatzmesser hat. Als nächstes versiebt der Saxophonist den letzten Ton seines Solos – Ferdl mokiert sich lautstark und bezeichnet ihn als

Text 4

einen »gsöchn Off«, einen »schwulen Affen«. Unglücklicherweise bezieht das ein Dritter auf sich, der, noch unglücklicher, genau derjenige ist, dem der Ferdl früher mal die Mitzi ausgespannt hat. Er beißt den Ferdl in die Nase, Ferdl reagiert mit einem Schlag, der den Kontrahenten durch den ganzen Raum schleudert und nebenbei noch fünf andere Tänzer zu Boden reißt. Mit vereinten Kräften verprügeln sie daraufhin den Ferdl, der hingegen bittet Mitzi um das Messer aus ihrer Handtasche – aber leider hat inzwischen jemand die Handtasche gestohlen. Da hat der Ferdl keine Chance, er muss die Schläge wehrlos einstecken und sich zu Hause mit kalten Umschlägen kurieren. Zum Glück ist er bis zur nächsten Woche wieder fit – da findet nämlich die nächste Perfektion statt, und bei der darf der gschupfte Ferdl (der wie immer mit eleganten grün-gelb gestreiften Socken und brillantineglänzenden Locken nach dem neuesten Chic gekleidet ist) natürlich nicht fehlen. . .

Die Parameter, die in das Verwandlungsspiel miteinbezogen werden, sind im wesentlichen die folgenden:

- |               |   |
|---------------|---|
| Im Text:      | 1. Die narrativ-semantische Ebene selbst, also die erzählte Geschichte mit ihren absonderlichen Wendungen und Überraschungen. |
|               | 2. Die verwendete Sprache (Wienerisch, Hochwienerisch, Hochdeutsch, Viennese English)   |
|               | 3. Die Sprechhaltung (ironisierendes Erzählen, involviertes Erzählen, wörtliche Rede, direkte Anrede der Zuhörer)             |
|               | 4. Die Reimstruktur (Anzahl, Dichte und Anordnung der Reime innerhalb einer Strophe)  |
| Beim Vortrag: | 5. Die Vortragsweise (Singen, Sprechgesang, Beiseite, Imitation von Figuren)  |
|               | 6. Die Sing-/Sprechgeschwindigkeit  |
| In der Musik: | 7. Der Aufbau der Melodie innerhalb einer Strophe   |
|               | 8. Die Faktur der Begleitung  |

– wobei es in erster Linie die drei Gruppen der semantischen (1), der formal-abstrakten (2, 3, 4, 5, 7) und der Tempoparameter (6, 8) sind, die gegeneinander ausgespielt werden.

Was heißt Verwandlung bei jedem dieser acht Parameter? Im Bereich der Narration (1) fallen alle unvorhergesehenen Wendungen der Geschichte darunter (unabhängig von ihrer Präsentationsform), ebenso inhaltliche Rückbezüge (etwa auf das in der Garderobe befindliche Messer zu Beginn der siebten Strophe) und Ausblicke (so auf die nächste Perfektion in der letzten Strophe), die den Blick auf eine inhaltlich übergeordnete Hierarchieebene lenken.

Im Bereich der Sprache (2) sind die »wienglischen« Einschübe am auffälligsten, daneben gibt es aber nahezu ständig ein Mäandrieren im Graubereich zwischen Dialekt und Hochdeutsch, das sich – meist ohne konkrete formale Funktion – sozusagen als »Verwandlungsgrundteppich« unter die formal relevanten größeren Verwandlungen legt. Ähnliches gilt auch für die Sprechhaltung (3): Neben den offensichtlichen Einschüben wörtlicher Rede und direkter Anrede des Publikums ändert sich die Haltung auch bei den erzählten Passagen nahezu von Satz zu Satz – mal erregt, mal neutral, mal ironisch, mal überaffirmierend usw., und meistens ebenso ohne formale Funktion (wenn auch in der Regel mit semantischen Bezügen).

Was die Reimstruktur (4) betrifft, so wird nicht nur die Anzahl der Reime (von drei bis neun) und ihre Abfolge in jeder Strophe verändert, sondern auch ihre Dichte (von viertaktigem bis halbtaktigem Ab-

**Partitur 13**

stand) und ihre Beschaffenheit (neben klassischen Reimen: »mit vergnügtem Sinn zum Dumser hin« gibt es Dialektreime: »hoin« – »gstoihn«, englisch-wienerische Reime: »Boys« – »Hernois«, Viennese-English-wienerische Reime: »loof« (love) – »Off« (Affe), hochdeutsche Reime, die auf Wienerisch nicht mehr funktionieren: »hin« – »dri« (drin), wienerische Reime, die auf Hochdeutsch nicht funktionieren würden: »Marodn« – »Dodn«, schmutzige Reime: »betreten« – »reden«, unechte Reime: »Wastapschik« – »dezent und schick« usw.). Daneben gibt es die Reime auf die Endung *-on*, die als einzige auch stropfenübergreifend eine Rolle spielen: in den ersten beiden Strophen, die auf »Perfektion« enden, in der vierten und fünften Strophe, wo das Strophenende »Perfektion« von »schon«, »Saxophon« und »Ton« umgeben ist, sowie in den letzten beiden Strophen, wo die letzte »Perfektion« durch »Pyramidon« angekündigt wird.

Für die Vortragsweise (5) gilt ähnliches wie für die Parameter 2 und 3. Den auffälligen Verwandlungen ist ein großer Graubereich unterlegt, in dem Qualtinger mit sehr kleinen Nuancierungen zwischen Singen, schlampigem Singen, Sprechgesang und Sprechen changiert. Um dies zumindest ansatzweise in der Notation festzuhalten, sind alle nicht ganz rein gesungenen Töne mitsamt ihrer ungefähren Tonhöhe durch Kreuzchennotation wiedergegeben – auch wenn diese Art der Protokollierung natürlich sehr ungenau bleiben muss.

Die Sing- bzw. Sprechgeschwindigkeit (6) bezieht sich nicht auf das absolute Tempo (welches unverändert bleibt), sondern auf die subjektive Schnelligkeit der performativen Aktion, für die neben der Schnelligkeit der Notenwerte auch die Dauer einer solchen schnellen (oder langsamen) Passage und die (fehlenden) Möglichkeiten zum Atemholen eine Rolle spielen.

Die melodische Struktur (7) wechselt ähnlich wie die Reimstruktur (nicht aber parallel zu ihr) von Strophe zu Strophe, wobei es verschiedene Versatzstücke gibt, aus denen die konkrete Melodiegestalt jeder Strophe zusammengesetzt ist. Diese Versatzstücke, die man am effizientesten als Zweitakter betrachtet, ändern dabei ihre Position in der Strophe nicht: Eine Melodielinie etwa, die sich einmal in den Takten 5 und 6 einer Strophe befindet, wird später nie in den Takten 3 und 4 einer anderen Strophe auftauchen. Die in Takt 1, 3, 5, 7, 9 und 11 einer jeden Strophe beginnenden Versatzstücke können darum mit den »Gattungsnamen« *A, B, C, D, E, F* bezeichnet werden, *A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>* usw., *B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, B<sub>3</sub>* usw. sind dann die konkreten unterschiedlichen Melodielinien, die an der entsprechenden Position in den elf Strophen auftauchen:

<i>Strophe</i>	<i>Takt 1/2</i>	<i>Takt 3/4</i>	<i>Takt 5/6</i>	<i>Takt 7/8</i>	<i>Takt 9/10</i>	<i>Takt 11/12</i>
1	<i>A<sub>1</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>C<sub>1</sub></i>	<i>D<sub>1</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F<sub>1</sub></i>
2	<i>A<sub>1</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>C<sub>1</sub></i>	<i>D<sub>1</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F<sub>1</sub></i>
3	<i>A<sub>2</sub></i>	<i>B<sub>2</sub></i>	<i>C<sub>2</sub></i>	<i>D<sub>2</sub></i>	<i>E<sub>2</sub></i>	<i>F<sub>2</sub></i>
4	<i>A<sub>3</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>C<sub>3</sub></i>	<i>D<sub>1</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F<sub>2</sub></i>
5	<i>A'<sub>3</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>C'<sub>3</sub></i>	<i>D<sub>1</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F'<sub>2</sub></i>
6	<i>A<sub>2</sub></i>	<i>B<sub>2</sub></i>	<i>C<sub>2</sub></i>	<i>D<sub>2</sub></i>	<i>E<sub>3</sub></i>	<i>F<sub>2</sub></i>
7	<i>A<sub>4</sub></i>	<i>B<sub>4</sub></i>	<i>C<sub>4</sub></i>	<i>D<sub>4</sub></i>	<i>E<sub>4</sub></i>	<i>F<sub>4</sub></i>
8	<i>A<sub>2</sub></i>	<i>B<sub>2</sub></i>	<i>C<sub>2</sub></i>	<i>D<sub>2</sub></i>	<i>E<sub>2</sub></i>	<i>F<sub>2</sub></i>
9	<i>A<sub>4</sub></i>	<i>B<sub>4</sub></i>	<i>C<sub>4</sub></i>	<i>D<sub>4</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F<sub>5</sub></i>
10	<i>A<sub>1</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>C<sub>1</sub></i>	<i>D<sub>1</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F<sub>1</sub></i>
11	<i>A<sub>1</sub></i>	<i>B<sub>1</sub></i>	<i>C<sub>1</sub></i>	<i>D<sub>1</sub></i>	<i>E<sub>1</sub></i>	<i>F<sub>6</sub></i>

Was die Begleitung (8) betrifft, so ist hauptsächlich die Unterscheidung zwischen der kontinuierlichen Faktur mit *walking bass* und triolisch nachschlagenden Begleitakkorden (exemplarisch in den vier Vorspieltakten) und den unterbrochenen Stellen, in denen nur das Schlagzeug – bisweilen nicht einmal mehr dieses – den triolischen Rhythmus weiterführt (etwa ab Takt 9), von Interesse:

Strophe	Takt 1/2	Takt 3/4	Takt 5/6	Takt 7/8	Takt 9/10	Takt 11/12	(Takt 13/14)
Vorspiel	durchgehend						
1	durchgehend				unterbrochen		
2	durchgehend				unterbrochen		
3	unterbrochen		durchgehend			unterbrochen	
4	unterbrochen						
5	durchgehend				unterbrochen		
6	unterbrochen		durchgehend			unterbrochen	
7	durchgehend						
8	unterbrochen		durchgehend			unterbrochen	
9	durchgehend				unterbrochen		
10	durchgehend				unterbrochen		
11	durchgehend				unterbrochen		

Die »durchgehend« begleiteten Passagen erwecken dabei den Eindruck eines »Normalzustands«, wohingegen die unterbrochene Faktur zumeist die Funktion eines Bewegungsstaus oder eines Doppelpunkts innehat und nach einer Weile wieder in den Normalzustand zurückführt.

Wie vollzieht sich nun das Verwandlungsspiel mit diesen acht Parametern im Verlauf des Stücks? Die ersten beiden Strophen stellen so etwas wie eine Exposition dar. Ihr Melodieverlauf ist identisch, ebenso das Reimschema (*a-b-a-b-x-on – c-d-c-d-x-on*), das in regelmäßig zweitaktigem Abstand vorerst noch klassischem Ebenmaß folgt. In der ersten Strophe wird Ferdl, in der zweiten Strophe Mitzi vorgestellt, beide Strophen enden mit der charakteristischen Passage »Denn beim Dumser draußd in Neilerchnföd – is Perfektion«. Auch Qualtingers Vortrag führt die beiden Strophen parallel – mit einem Einstieg im Sprechgesang und dem mit hoher Stimme gerufenen Takt 7 –, die Begleitung wechselt jeweils ab Takt 9 in die unterbrochene Faktur, um Aufmerksamkeit für das herannahende »Is Perfektion« zu schaffen, bevor mit Beginn der nächsten Strophe die kontinuierliche Bewegung wieder einsetzt.

In der dritten Strophe beginnt dann allmählich das Spiel mit den Elementen. Zunächst sieht es nach einer gewöhnlichen Weiterführung aus: Die Melodie ist komplett neu und greift auf keine früheren Versatzstücke zurück, der Text erzählt, was den beiden vorher vorgestellten Protagonisten im weiteren Verlauf widerfährt. Doch im Verlauf der Strophe merkt man bereits, wie sich die Faktur im Vergleich zu den ersten beiden Strophen verkompliziert. Ein Binnenreim taucht auf (»Sinn« – »hin« im Abstand von drei Vierteln), der dreifache Reim »gebeten« – »betreten« – »reden« verwebt sich mit dem »p. t.« und der »Tanzlokalität« zu einem irisierenden Geflecht aus österreichisch-unaspiriert artikulierten »dtüdt«s, das sich gerade in dem Moment irritierend in den Vordergrund drängt, wo man eigentlich auf die entscheidenden Weichenstellungen in der Handlung aufpassen sollte. Man ist noch damit beschäftigt, die Abkürzung »p. t.« zu identifizieren und zu verstehen (falls man diese sehr österreichische Floskel, bedeutend »pleno titulo«, »mit vollem Titel«, überhaupt kennt: eine noch heute verwandte Sicherheitsmaßnahme, um nicht beim Ansprechen einer anonymen Menge womöglich Herrn Doktor X. oder Frau Magistra Y. die ihnen zustehende Anrede vorzuenthalten): Da wird man gleich mit mehreren unerwarteten Wendungen im Text konfrontiert – zunächst das Messerverbotsschild, mit dem man an dieser Stelle ganz sicher nicht gerechnet hat, sodann die erstaunlich problemlose Kooperation des gschupften Ferdls, schließlich ihre sofortige Konterkarierung durch den Verweis auf Mitzis Ersatzmesser. Der Grundkonflikt ist gesetzt, doch die Verwandlungen gehen auf formaler Ebene gleich weiter: Der Hörer wird plötzlich mit »verstehst?« und »waaßt eh!« direkt angesprochen, wobei nicht klar ist, ob da nun der gschupfte Ferdl, der Sänger oder ein den gschupften Ferdl karikierender Sänger spricht. Der Text löst sich dabei vom musikalischen Metrum, sodass ein »Beiseite«-Effekt entsteht, der noch dadurch befördert wird, dass der Satz gegen Ende nahe-

zu unhörbar wird. Verwandlung hat somit im Bereich fast aller Parameter stattgefunden, insbesondere hinsichtlich 1, 3, 4 und 5, wobei die Verwandlungen vorwiegend öffnend-verwirrenden Charakter haben und sich in ihrem Ausmaß noch in Grenzen halten: Es wird etwas Unordnung gestiftet, die es im weiteren Verlauf virtuos zu beseitigen gilt.

Mit dem zweitaktigen Zwischenspiel zwischen der dritten und vierten Strophe springt das Stück nochmal kurz aus der linear-vorwärtstreibenden Entwicklung heraus, um mit Beginn der vierten Strophe um so endgültiger darin einzutauchen. Die beiden folgenden Strophen führen die Dichte der Verwandlungen auf ihren Höhepunkt: Wer diese zwei Strophen über- (und ver-)standen hat, den trägt ihr Schwung sicher bis ans Ende, wer hingegen strauchelt – wozu es nicht viel braucht –, der hat auch später keine Chance mehr.

Die Horrorwaffe »Viennese English« kommt jetzt zum Einsatz. Bevorzugt wird sie mit dem allerderbsten Wiener Dialektvokabular kombiniert: Der »gstrampfte Jitterbug«, den man sich musikalisch lieber nicht vorstellen möchte, ist nicht nur eine skurrile Kreuzung aus amerikanischem Modetanz und österreichisch-ländlichem Volkstanz – sondern auch der »Gstrampfte« selber, ursprünglich »Gstampfter« genannt, ist schon einer verballhornenden Mélange aus »stampfen« und »strampeln« entsprungen. Drei Wörter später folgt die legendäre Tanzkapelle »Tscharlhe Woprschaleks Goidn Boys aus Hernois«, bei der man gar nicht weiß, was schrecklicher ist: Der anglo-tschuschige Name des Bandleaders, die Aussprache »goidn« für »golden« oder der Reim »Hernois« (Hernals, der 17. Wiener Gemeindebezirk) auf »Boys«. Doch auch ohne anglo-wienerische Unterstützung sind alle denkbaren Grausamkeiten möglich: Die sich »von selber verstehende Elastizität«, mit der der Ferdl seine Mitzi »aufs Parkett schleift«, hört sich kaum anheimelnder an als die schmierige Form »eh scho wissn« – die man sich sicher zwanglos à la »gnä' Frau eh scho wissn« ergänzt vorstellen darf –, mit der der Sänger seinem Publikum formvollendet einen weiteren Reim auf »Perfektion« unterjubelt. Flankiert wird dies alles von einer dichten, teilweise halbtaktigen Reimstruktur und einer Melodie, die ihre Bestandteile *B*, *D* und *E* aus der ersten Strophe, *F* aus der dritten und *A* und *C* aus neuer Erfindung zusammenstückelt.

URL 7

Der Grundkonflikt, der am Ende der dritten Strophe klargemacht wurde, verschwindet in der vierten Strophe erstmal völlig von der Bildfläche. Die narrative Ebene bringt kaum etwas unerwartetes, die näheren Enthüllungen über Ferdls und Mitzis eigenwillige Eleganz kommen nach der Vorstellung der beiden Charaktere in den ersten zwei Strophen wenig überraschend. Stattdessen werden die Ansätze zum formalen Spiel, die es in der dritten Strophe gab, weitergeführt und verstärkt: Der globale, semantische Konflikt macht einem lokalen, abstrakten Konflikt Platz, der sich zwischen Eleganz und Proletentum, zwischen Weltläufigkeit und Provinz, zwischen Englisch und Wienerisch, zwischen Noblesse und Schmach abspielt – und der dadurch, dass in Wien größte Derbheit und ausgesuchteste Höflichkeit so nahe wie kaum irgendwo sonst beieinanderliegen kann, mithin das sich vermeintlich Widersprechende in fruchtbarster Symbiose zu koexistieren, zu kooperieren und zu konvergieren imstande ist, nur noch komplexer wird.

Die fünfte Strophe kombiniert die inhaltlichen Verwandlungen der dritten mit den formalen Spielen der vierten Strophe. Sie ist damit die komplexeste Strophe des Lieds, und ausgerechnet sie enthält den zentralen Satz mit dem »gsöchtn Off«, der begründet, warum es überhaupt zu der Wirtshausschlägerei kommt – eine Begründung, die noch dazu so abstrus und karikaturhaft ist, dass sie einem auch ohne das formale Geklingel drumherum leicht entgehen könnte.

Die Melodie schließt nahtlos an die vierte Strophe an, gleichzeitig setzt die Begleitung – während der ganzen vierten Strophe in unterbrochener Faktur – wieder kontinuierlich ein: Beides zieht den Hörer aufs neue in den Sog der Geschichte – jetzt kann er wirklich nicht mehr aus. Wieder kommt ausgiebig Viennese English zum Einsatz, wieder wird auf einen Satz wie »Ei kenn't gif ju änising bat loof« hemmungslos »Des is a gsöchta Off« gereimt. Die Reimstruktur ist ansonsten mit neun Reimen dichter denn je, Qualtingers

Vortragsweise ändert sich alle zwei Takte: derb-zupackend singend in den Takten 1/2, hoch, heiser und etwas maniert ausrufend in T. 3/4, vergleichsweise normal singend in T. 5/6 und engagiert erzählend in T. 7/8. Die Strophe endet als erste und einzige in Takt 12 auf der Dominante, was – verbunden mit dem rhythmisch wiederum nahtlosen Anschluss zur nächsten Strophe – zu einer nochmaligen Verstärkung der Sogwirkung führt.

Der Höhepunkt der Verwandlungen ist mit der fünften Strophe überschritten. Die Beschleunigungsphase ist sozusagen abgeschlossen, jetzt muss das Vehikel mit konstanter Geschwindigkeit weiterfliegen. Vor allem die formalen Verwandlungen werden reduziert, die Semantik, die schon von der vierten zur fünften Strophe an Bedeutung gewonnen hatte, wird ab der sechsten Strophe endgültig zur Hauptsache. Das Spiel mit den Parametern 2, 3 und 4 wird weitgehend ausgesetzt, Parameter 5 (Vortragsweise) bewegt sich im Rahmen des bisherigen, und die Melodie (7) ist größtenteils identisch mit der dritten Strophe: Die Geschichte selbst hingegen fördert eine Menge Überraschungen zutage. Zum einen hören wir, dass dem jungen Mann, der sich irrtümlich als »gsöchter Off« beschimpft sieht, einst vom gschupften Ferdl die Mitzis ausgespannt wurde. Des weiteren wird uns mitgeteilt, dieser junge Mann würde, weil er Schlägereien hasse, mit der harmloseren Variante Vorlieb nehmen, einfach nur den Ferdl in die Nase zu beißen – und drittens müssen wir erfahren, dass der Ferdl offensichtlich Mitzis Ersatzmesser vergessen hat und nun »ganz descharpat« seinem an der Garderobe abgegebenen »Toschnfeidl« hinterhertrauert.

Zum Glück weilt Ferdls Ratlosigkeit nicht lange. Mit seiner Rückbesinnung auf das Zweitmesser ist gleichzeitig eine erste Teilerfüllung erreicht – denn mit dem Einsatz des Messers rechnet man ja bereits seit der dritten Strophe. Der Ferdl macht aber noch nicht sofort Gebrauch von seiner Waffe, sondern holt im Bewusstsein seiner Überlegenheit erstmal zu einem »ziemlich leichten Steßer« aus – die siebte Strophe wirkt damit wie ein großes Luftholen, ein retardierendes Moment, dadurch unterstützt, dass die formalen Parameter so ausgedünnt sind wie nie zuvor: Das Singtempo ist verlangsamt – es kommen fast nur Viertelnoten vor, die Melodie ist entsprechend zur Gänze neu, es gibt nur einen Reim, der regelmäßig im viertaktigen Abstand auftaucht, und die Begleitung fließt während der ganzen Strophe in kontinuierlicher Faktur dahin: Die Ruhe vor dem Sturm.

Und dann geht das Gerappel los. In der achten Strophe, analog zur beginnenden Schlägerei im Text, geht es nun auch im Bereich der formalen Parametern wieder drunter und drüber. Es gibt wieder direkte Rede, Qualtinger öffnet im Vortrag die Figuren nach, der Sprechgesang verdrängt in der zweiten Hälfte der Strophe die Melodie vollständig, die Reime verdichten sich: Am Ende der Strophe gibt es zum ersten und einzigen Mal einen Reim im Halbtaktabstand (»Ferdinand« – »Gwand«, ein Takt vorher waren schon »Hand« und am Anfang der Strophe »Wand« vorausgegangen). Zusätzlich klettert das Singtempo in bisher ungekannte Höhen, der punktierte Rhythmus wird nun kaum mehr unterbrochen.

Die neunte Strophe – mit Ferdls Bitte um das Messer beginnend, mit Mitzis Feststellung des Diebstahls endend – fällt dadurch auf, dass sie die einzige ist, die abtaktig beginnt. Es gibt keine rhythmische Verzahnung der Strophenenden, wie wir sie von der vierten bis zur siebten Strophe beobachtet hatten (am Ende der fünften Strophe zusätzlich durch die Harmonik unterstützt) – und trotzdem wird paradoxerweise der Rausch der Geschwindigkeit an dieser Stelle gerade durch die Abtaktigkeit verstärkt: Es scheint nämlich so, als habe sich der Sänger mit der Reimkaskade auf »-and« gleichsam »überarbeitet«, nehme sich aber trotzdem nur die aller kürzeste Zeit zum Verschnaufen und setze atemlos, so schnell wie möglich, sozusagen »so wenig zu spät wie möglich« wieder ein. Die Funktion (und die Gestalt) der neunten Strophe gleicht derjenigen der siebten: Sie hat sogar die Frechheit, für das retardierende Moment ein weiteres Mal genau denselben Inhalt zu verwenden – denn wieder fragt man sich: Was wird jetzt wohl mit dem Messer passieren? Doch bevor man eine Antwort bekommt, erledigt sich die Frage von selbst. Der Diebstahl, der Clou des Texts wird mit dem neuen Melodieversatzstück  $F_5$  präsentiert, einer lapidaren abfallenden

Tonleiter, während die Begleitung in unterbrochene Faktur gewechselt hat – damit sie sich pünktlich zu Beginn der zehnten Strophe wieder in kontinuierlichen Fluss zurückverwandeln kann.

Selbige zehnte Strophe stellt dann den ersten Teil der Erfüllung dar (offensichtlich waren die Verwandlungen so ausschweifend, dass es zwei Erfüllungen braucht, um ihrer Herr zu werden). Während der Text, die üble Zurichtung des Ferdls schildernd, die Handlung noch weiterführt, setzt musikalisch bereits die Reprise der ersten Strophe ein. Das große Luftholen der vorherigen Strophe hat anderswo hingeführt, als man dachte: Nicht in die große Messerstecherei, sondern in die humoristische Auflösung, in die Trivialität, in die Erleichterung. Auch wenn die allgemeine Befriedung textlich noch nicht da ist – immerhin wird es erst jetzt für den gschupftn Ferdl so richtig unangenehm –, sagt uns die Musik bereits, dass mit ihrem Grundkonflikt die ganze Geschichte eigentlich vorbei ist. Man interessiert sich ja nicht für die Leiden des Ferdls, sondern für das virtuose Spiel mit acht Parametern. Was jetzt kommt, ist nur noch Abspann.

In der elften Strophe hat das auch der Text eingesehen. Der musikalischen folgt jetzt die inhaltliche Erfüllung – in Form einer Überhöhung. Der Text der ersten Strophe wird fast identisch wiederholt, mit der passenden Melodie (eigentlich der – identischen – Melodie der zweiten Strophe, wenn man von einer musikalischen Reprise der beiden ersten Strophen ab Strophe zehn ausgeht): nur dass es sich jetzt um die Perfektion in der nächsten Woche handelt. Tja: Wer das Lied noch hören kann, der fang von vorne an. Ferdl hat nichts gelernt. Bronner und Qualtinger hingegen schon: Die letzte Strophe dauert – ja, recht gehört – dreizehn Takte! In riesiger Augmentation steigt Qualtinger zur Quint empor, während die Combo ihre Schlusskadenz spielt. Von wegen, von vorne anfangen. Es ist verwandelt, es ist erfüllt! Oder: Aus is, gar is. Wer interessiert sich für den Ferdl?

Folgen wir hier wieder unserer bewährten Methode und lassen wir nach der Detailanalyse nochmal die großformale Struktur des Lieds Revue passieren. Zwei Grundstrategien sind auszumachen: Zum einen die formale Strategie, die Verwandlungen schon am Anfang, in der vierten und fünften Strophe zum Höhepunkt zu führen, im Vertrauen darauf, dass die daraus gewonnene Konfliktenenergie bis zum Ende weiterträgt – zum anderen die konzeptionelle Strategie, zuvörderst die semantischen gegen die ganz anders funktionierenden formalen Parameter auszuspielen, wobei dieser Kategorienfehler dadurch übertüncht wird, dass die ausgeklügelte Behandlung der Tempoparameter eine allesintegrierende und -rechtfertigende Sogwirkung auslöst.

Die Parameter, die ins Verwandlungsspiel miteinbezogen werden, werden damit unterschiedlich funktionalisiert: Die formalen Parameter dienen vornehmlich der lokalen Verwirrung (vor allem in den Strophen 3, 4 und 5) und der globalen Erfüllung (in den Strophen 10 und 11), die Semantik hingegen trägt in der mittleren Größenordnung, auf die das Lied nach der Reduzierung der lokalen formalen Verwandlungen insbesondere in der zweiten Hälfte angewiesen ist, um nicht ins formlos-anekdotesche zu zerfallen. Die Funktionalisierung der konkreten Verwandlungen geschieht damit – im Gegensatz etwa zum *Cirque-du-Soleil*-Beispiel aus dem vorherigen Kapitel – nicht nur durch ihre formale Stellung, durch Vergleichbarkeiten, Rückbezüge und Erwartungen, sondern durch ihre grundsätzliche kategoriale Unterscheidung, entsprechend der jeweiligen Parameter, von denen sie getragen sind. Anders gesagt: Verwandlungen im Bereich der Semantik, Verwandlungen im Bereich der formalen Parameter und Verwandlungen im Bereich der Tempoparameter haben schon von vornherein unterschiedliche Funktion – nicht erst durch ihren konkreten formalen Ort.

Sinnfälligster Ausdruck der Ausweitung der Verwandlung auf mehrere Parameter ist die doppelte Erfüllung in der zehnten und elften Strophe. In einer »eindimensionalen« Konzeption, in der entweder nur ein Parameter verwandelt wird oder mehrere Parameter stets mit- und nie gegeneinander geführt werden, wäre so etwas nicht möglich. Tauchten etwa beim *Cirque-du-Soleil* mehrere Erfüllungen auf, so waren es stets hierarchisch gestaffelte Teil- und Ganzerfüllungen. Im »geschupftn Ferdl« hingegen handelt es sich

um zwei Ganzerfüllungen: nur dass sich die erste auf den Bereich der Musik (zusammen mit den meisten anderen formalen Parametern) beschränkt, während die Ebene des Texts in der zweiten Erfüllung nachgeliefert wird – und dass die zweite Erfüllung trotzdem »umfassender« ist als die erste und somit hierarchisch doch irgendwie »über« dieser steht, ohne dass es sich um eine komplette höhere Hierarchieebene handeln würde, bestätigt nur, was wir eingangs sagten: dass das hierarchische Gefüge durch die Ausweitung auf mehrere Parameter einfach – komplexer wird.

#### 4.4.6 Entgrenzung der Verwandlung

Hierarchisierung und parametrische Potenzierung sind zwei Methoden, die Verwandlungen zu entgrenzen und damit die Virtuosität zu steigern. Prinzipiell sind der Phantasie hier keine Schranken gesetzt, und es ist auch ganz essentiell, diesen Prozess der Entgrenzung immer wieder selbst zu entgrenzen, in *immer neue* Metaebenen vorzudringen, wenn sich der Gewöhnungs- und Langeweileffekt der Paganini-Caprice nicht einstellen soll. Eine nur mechanische, generierbare Entgrenzung im Sinne einer bloßen linearen Fortschreitung/Ausweitung/Vergrößerung ist keine.

Betrachten wir dazu folgende Zahlenfolge:

11, 12, 17, 96, 1683, 7520493, 3024967265948, 9475697622564945769484,  
1047893467834568789548957893478...

Zunächst macht sie durchaus einen sich entgrenzenden Eindruck. Auf den Schritt von 11 zu 12 folgt der Sprung auf 17, dann der ungleich größere Sprung auf 96, plötzlich unglaubliche 1683, dann ist man schon im Millionenbereich. . . Danach jedoch wird es allmählich langweilig: die nächste Zahl hat nochmal sechs Stellen mehr, die nächste nochmal neun Stellen mehr, die nächste wieder neun Stellen mehr. . . 3, 6, 9, 9, alles irgendwie ziemlich brav. Richtig überraschen könnten jetzt nur noch Zahlen wie  $2^{3493467}$  oder *googolplex*, eine Zahl, die der amerikanische Mathematiker Edward Kasner (1878–1955) als  $10^{googol}$  mit  $googol = 10^{100}$  definiert hat, und die so groß ist, dass sie sich in normaler Dezimalnotation gar nicht aufschreiben lässt, weil sie mehr Ziffern hat, als es Elementarteilchen im Universum gibt. Dagegen wirken *googolplexplex* =  $10^{googolplex}$ , *googolplexplexplex* =  $10^{googolplexplex}$ , *googolplexplexplexplex* =  $10^{googolplexplexplex}$  usw. wieder nicht mehr so beeindruckend.

Die mustergültige Entgrenzung einer Zahlenfolge hat der israelische Satiriker Ephraim Kishon (1924–2005) in seinem Klassiker »Jüdisches Poker« vorgeführt – als Geschichte selbst nicht unbedingt virtuos, aber für unsere Zwecke gerade recht erhellend. Text 5

Kishon beschreibt darin ein absurdes Spiel, das er »eines schläfrigen Nachmittags« mit seinem »Freund Jossele«, seinem mit allen Wassern gewaschenen literarischen Widerpart führt, und das im wesentlichen darin besteht, dass jeder sich eine Zahl denkt und derjenige mit der höheren Zahl gewinnt – wobei Kishon vom munter immer wieder neue Regeln erfindenden Jossele hemmungslos über den Tisch gezogen wird.

Die Pokerpartie beginnt wie unsere Zahlenreihe harmlos mit den Zahlen 11 (Kishon) und 12 (Jossele). Die Zahlen wachsen zunächst langsam, doch in fast jeder neuen Runde kommt ein Begleitumstand dazu,

der das rein numerische Anwachsen der Zahlen entgrenzend unterstützt. In der zweiten Runde (18 vs. 17) ist es Josseles unerwartetes Verlieren, in der vierten das bizarre Phänomen des »Gleichstands« auf 54, in der fünften (69 vs. 70) zunächst die Umkehrung der Ansagereihenfolge und dann Kishons billiger Trick »ich hab sie vergessen«. In der sechsten Runde werden mit Josseles »1683« die Zahlen plötzlich richtig groß, trotzdem kommt als zusätzliches Element nicht nur Kishons erste vorsätzliche Täuschung (1800 statt den ursprünglichen 96), sondern gleichzeitig noch Josseles Foul mit dem »gedoppelt« hinzu. Die siebte Runde (2000 vs. 2417) überhöht das nun von Kishon übernommene »gedoppelt« seinerseits mit Josseles »redoubliert«, während die achte Runde das Prinzip der Zahlensteigerung überhaupt ad absurdum führt: Josseles berechnend-provokativ kleiner »4« stellt Kishon das proletenhaft große »10000« entgegen, nur um sich von Josseles Totschlagwaffe »Ultimo« doch noch besiegen zu lassen. In der neunten und letzten Runde (»Ultimo« vs. »Ben Gurion«) kommen schließlich gar keine Zahlen mehr vor, gleichzeitig dreht sich die Grundkonstellation zwischen Kishon und Jossele um: Kishon ergreift plötzlich die Initiative, er gewinnt die letzte Runde und lässt nun seinerseits Josseles Standardspruch los: »Darin besteht ja gerade der Reiz des Pokerspiels...«

#### 4.4.7 Umdeutung

Diese letzte essentielle Umkehrung der Konstellation Kishon/Jossele ist gleichzeitig ein gutes Beispiel für einen Spezialfall des »virtuosen Schlüsselmoments«: die *Umdeutung*. Es wird dabei ein bereits vorhandenes Element verwandelt – weniger allerdings in seiner konkreten Gestalt als in seiner Funktion –, und diese Verwandlung stellt gleichzeitig die Übererfüllung dar. Bei Kishon ist es das ständige Motiv »Übertrumpfen mittels abstruser, beliebig neuerfindbarer Regeln«, das allein dadurch, dass es plötzlich von Kishon selbst angewandt wird, die Situation nicht nur komplett umdreht, sondern das Spiel (und die Geschichte) endgültig beendet, weil dieses eben nur solange funktioniert, wie sich einer der Spieler unwidersprochen über den Tisch ziehen lässt.

Auch bei der Analyse von Schumanns erstem Davidsbündlertanz (vgl. Seite 42) waren wir einer Phrase begegnet, die bei ihrer wörtlichen Wiederkehr am Ende des Stücks durch die dazwischenliegenden Ereignisse in ihrer Funktion so verwandelt war, dass sie eine erfüllend-integrierende Kraft hatte, die ihr beim ersten Erscheinen noch nicht zugekommen war – auch dies ein Beispiel für Umdeutung. Gleiches gilt für die beiden mathematischen Beweise (vgl. Seite 62) – wie überhaupt für jeden durch Widerspruch geführten Beweis: Hier wird das kalkulierte Scheitern als Erfolg umgedeutet.

Umdeutung ist gerade wegen der materialen Identität des umgedeuteten Elements eine besonders frappante Variante der Übererfüllung: Es ist das gleiche (oder doch zumindest etwas sehr ähnliches), und trotzdem wirkt es ganz anders. So kann etwa der amerikanische Autor Jack Ritchie (1922–83), Verfasser dutzender teils hochvirtuos erzählter Kriminalkurzgeschichten, in seiner Geschichte »Wie man Ire wird« die im *surprise ending* erfolgende Umdeutung der gesamten bisherigen Handlung in dem einzigen Faktum der Wiederkehr eines irischstämmigen Namens kondensieren:

Text 6

»Mein Name ist Sean Egan O’Herlihy«, sagte ich. »Es tut mir leid, aber ich habe meinen  
Taufschein verloren und hätte gern ein Duplikat.«

55

– dies der letzte Satz der Geschichte, von der Hauptfigur Edward Carson zu einem älteren katholischen Priester gesprochen. »Sean Egan O’Herlihy« – für den Leser sofort erkennbar als Pendant zu »Michael Byrnes O’Brien«, dem anderen irischen Namen in der Geschichte, unter dem sich Carsons Klient Harold Winster vorher einem jüngeren katholischen Priester vorgestellt hat. Und indem der Leser die Analogie zwischen Winster und Carson erkennt – genauer gesagt, die Tatsache erkennt, dass *hierin* die letztendliche Analogie zwischen den beiden vorher schon parallel- und überkreuzgeführten Figuren besteht –, bekommen sämtliche Fährten, die Ritchie unterwegs ausgestreut hat, plötzlich einen ganz anderen Sinn.

Zuvörderst ist da Carsons Onkel Charley, Privatdetektiv, gerade gestorben und eventuell betucht gewesen. Eventuell, denn sein Neffe Edward hat zeitlebens nur losen Kontakt zu ihm gepflegt und gibt nun als Ich-Erzähler dem Leser systematisch widersprüchliche Informationen über Charleys Finanzen: Zwar sei er immer teuer gekleidet gewesen, habe einen großen Diamantring getragen und stets ein Auto neuester Bauart gefahren – aber in seiner Wohnung, einem Einzimmerapartment, ist außer einem Sessel und einem Sixpack Bier im Kühlschrank nichts aufregendes zu finden, auf seinem Girokonto sind kaum 300 Dollar, Sparbücher gibt es offenbar gar nicht – dafür einen Schlüssel für einen Safe in der Bank, den Edward gleich ausprobiert. . . und im nächsten Absatz erleben wir ihn plötzlich seiner Frau Laura einen Pelzmantel kaufen, während er beteuert, er habe gar nichts von Charley geerbt, und es sei manchmal besser, nicht so genau zu wissen, wo das Geld herkäme. . . ein paar Seiten weiter schenkt er Laura dann eine Diamantenkette, kauft ein neues Auto und schließlich ein großes normannisches Haus – Glück für ihn, denkt der Leser, schließlich hatte die geldversessene Laura ihn vorher mit einem reicheren Mann betrogen: nun hingegen ist sie plötzlich die zärtlichste Ehefrau der Welt. . .

37

40

45

52

Aber wir kennen das Ende noch nicht.

Zum zweiten ist da Harold Winster mit seiner ebenfalls unerträglichen Frau, derer er mit Edwards Hilfe ledig werden möchte. Weglaufen oder sie umbringen, das ist die Alternative. Von »Morde tauschen« ist die Rede: Edward könnte Harolds Frau umbringen, Harold Edwards. Harold bekommt zwar schnell kalte Füße, doch beim nächsten Treffen fragt er Edward erneut nach Lauras Foto, schließlich fährt er sogar als Lexikonverkäufer getarnt bei ihr zu Hause vorbei. . . Offiziell ist jedoch zwischen Edward und Harold immer vom Weglaufen die Rede. Edward hilft Harold, eine neue Identität anzunehmen, er beschafft ihm bei einem arglosen Priester einen Taufschein auf den Namen Michael Byrnes O’Brien, anschließend mithilfe dieses Dokuments eine neue Geburtsurkunde und einen neuen Führerschein – im Geheimen hält er ihn allerdings für einen Idioten, weil er seiner Frau kampfflos Eigenheim, Auto und Bankkonto zurücklässt. Ganz im Gegensatz zu Edward: Der plant für seine Frau »eine Rache, die süßer schmeckt«. . . Doch von dieser Rache erfahren wir erst ganz am Ende.

42

47

54

41

55

Zum dritten ist da Pinkie Muller, ein Bekannter Charley Carsons, der in Unkenntnis des Todesfalls in dessen Büro anruft und von Edward über die Ereignisse informiert wird. »Puh, das tut mir aber leid«, meint er darauf. »Er war immer einer meiner besten –« – und bricht ab. Meiner besten was? Freunde? Schachpartner? Das erfahren wir erst – ganz am Ende.

45

Und zum vierten ist da die Agentur Wells, »Vertrauliche Ermittlungen«, die in Edwards Auftrag Lauras Seitensprünge nachspürt. Warum betraut Edward nicht seinen Onkel Charley mit dieser Aufgabe? Wirklich nur darum, weil »es besser ist, wenn jemand Neutraler das übernimmt«? Oder vielleicht darum, weil

44

Ritchie den Detektiv auch *nach* Charleys Tod noch lebend braucht? Nun, das enthüllt sich erst – ja, ganz genau.

Zwei Tage später saß ich bei Eugene Wells im Büro.

53

Er stellte den Kassettenrekorder auf seinen Schreibtisch und stöpselte ihn ein. »Sie haben sich wie gewöhnlich im ›Antlers Hotel‹ getroffen.«

Wir setzten uns und hörten uns das Band an.

Als es durchgelaufen war, sagte Wells: »Bei der Wahl ihrer Worte, mit denen sie die Affäre beendet hat, war sie nicht gerade zimperlich, was?«

Ich stimmte ihm zu. »Und Sie glauben nicht, daß die beiden je wieder zusammenkommen?«  
»Unmöglich«, meinte Wells. »Nicht nach dem, was sie ihm alles an den Kopf geworfen hat. Und umgekehrt.«

(...)

Ich starrte auf Onkel Charleys Namen an der Milchglastür.

54/55

Nein, Onkel Charley hatte mir nichts hinterlassen. In seinem Banksafe waren nur ein paar persönliche Papiere gewesen, und der Diamantring war tatsächlich eine Imitation. Wenn Onkel Charley Geld verdient hatte, war es schnell wieder weggegangen, das meiste an Pinkie Muller, seinen Buchmacher.

Ich ging nach unten zu meinem Auto und fuhr los.

Harold hatte es gesagt: »Mord ist nicht die einzige Lösung.« Und er hatte recht. Durch unseren Gedankenaustausch hatte ich von ihm gelernt. Es gibt eine Rache, die süßer schmeckt, ungefährlicher ist und länger währt.

Ich hatte meine Aktien verkaufen müssen, um all die Anzahlungen zu leisten, und das war ein Verlust, aber es tat mir nicht leid.

Bald würde sie kommen und die Diamanten zurückholen, und das Auto, und die Kleider. Bald würden sie merken, dass ich das Haus nicht gekauft hatte. Ich hatte es gemietet.

Alle diese Dinge hatten ihr gehört – für kurze Zeit – und dann waren sie ihr weggenommen worden.

Ich lächelte.

Ja, Laura würde an mich denken. Ewig.

Ich parkte meinen Wagen und stieg aus.

Der ältere Priester, der am Schreibtisch saß, rauchte eine Briar-Pfeife.

Ich sah rasch noch einmal auf den Zettel, den ich in der Hand versteckt hielt.

»Mein Name ist Sean Egan O'Herlihy«, sagte ich. »Es tut mir leid, aber ich habe meinen Tauschein verloren und hätte gern ein Duplikat.«

Soweit Jack Ritchies Anleitung, »wie man Ire wird« – deren letzte Erfüllung diejenige ist, dass man auch den Titel erst mit dem letzten Satz versteht.

Auch politische Virtuosen machen immer wieder vom Instrument der Umdeutung Gebrauch – wobei hier noch hinzukommt, dass es sich bei den Dingen, die Staatslenker für gewöhnlich verwandeln, nicht wie bei Komponisten oder Schriftstellern um eigene Setzungen, sondern um vorgefundene Zustände handelt – was, gesetzt den Fall, dass die Umdeutung tatsächlich funktioniert, den Eindruck von Virtuosität nochmal ungleich verstärkt. Cäsar und Alexander, die beiden Staatsmänner, die wir bisher schon betrachtet haben, haben beide exzessiv umgedeutet – auch wenn wir ihnen aus anderen Gründen den Virtuosenstatus letztendlich verwehrt haben. Nicht von diesen Makeln betroffen und dennoch ein Umdeuter *par excellence* ist hingegen Augustus, wahrscheinlich einer der größten politischen Virtuosen überhaupt.

Schon seine Wandlungen und Verwandlungen auf dem Weg zur Macht sind erstaunlich. Octavian scheint (im Gegensatz zu Alexander) von Anfang an ziemlich genau zu wissen, was er erreichen will – und wie. Großneffe und posthumer Adoptivsohn Cäsars, scharf in den Wirren nach Cäsars Ermordung einen Beraterstab um sich, der neben eingefleischten Cäsarianern wie Gaius Oppius, einst Cäsars »Geheimdienstchef«, und Lucius Cornelius Balbus, einst Cäsars Privatsekretär und »graue Eminenz« hinter dem Diktator, auch Republikaner wie Cicero einschließt – von letzterem allerdings will er weniger seinen Rat als vielmehr seinen Einfluss. Um für den Kampf gegen Antonius, den anderen Cäsarianer, vom Senat das Kommando über seine Legionen zu erlangen, geht er sogar offiziell ein Bündnis mit den Republikanern ein – doch sobald er Antonius fürs erste besiegt hat, marschiert er, ein früher Vorfahr Mussolinis, mit seinen Truppen auf Rom, bringt die Stadt in seine Gewalt und erzwingt seine Wahl zum Konsul. Inzwischen ist Antonius wieder erstarkt, sodass Octavian sich lieber mit ihm verbündet als ihn zu bekämpfen: Er wechselt also wieder die Seiten, geht ein Bündnis mit den Cäsarianern ein, setzt die Ächtung der Cäsarmörder durch und gründet zusammen mit Antonius und Lepidus das Zweite Triumvirat.

Die Triumvirn säubern anschließend mittels Proskriptionslisten die Stadt, auch Octavians einstiger Mentor Cicero fällt den Säuberungsaktionen zum Opfer. Anschließend besiegen sie in Griechenland die Heere der Cäsarmörder Marcus Iunius Brutus und Gaius Cassius Longinus und ordnen ihre Einflusssphären im östlichen Mittelmeer neu – Kollateralschaden dieser Neuordnung ist die Enteignung und Vertreibung der Bevölkerung ganzer Städte und Landstriche. Danach beseitigen die Triumvirn mit Sextus Pompeius ihren letzten wichtigen Gegner, anschließend wird Lepidus, gerade selbst noch Triumvir, von Octavian ausgeschaltet. Octavian wird dadurch faktischer Alleinherrscher im Westteil des Reichs, während Antonius sich in Ägypten mit Kleopatra vergnügt – ein entscheidender Fehler, wie sich bald herausstellt: Denn als er anfängt, der Ägypterin und ihren gemeinsamen Kindern östliche Reichsteile zu schenken, ist man in Rom wenig amüsiert – und Octavian heizt die Anti-Antonius-Stimmung zusätzlich an, indem er, eigentlich ein Sakrileg, die Vestalinnen zur Herausgabe des bei ihnen hinterlegten Testaments des Antonius zwingt und es brühwarm dem Senat vorliest – es lautet ebenfalls zugunsten von Kleopatras Kindern und zuungunsten des Reichs. Der Senat enthebt daraufhin Antonius aller Ämter und erklärt Kleopatra zur Staatsfeindin – womit Octavian seinen innenpolitischen Gegner zu einem äußeren Feind umgedeutet hat: Jeder Römer, der Antonius jetzt noch unterstützt, ist ein Landesverräter. Octavian eröffnet den Krieg gegen seinen Rivalen, besiegt ihn in der Seeschlacht von Actium und nimmt Alexandria ein, woraufhin Antonius und Kleopatra Selbstmord begehen. Octavian ist Alleinherrscher Roms.

Alle sind tot. Der Krieg ist vorbei. Die Pforten des Janustempels werden geschlossen, zum Zeichen, dass auf der ganzen Welt Frieden herrscht – zum dritten Mal erst seit der Gründung der Stadt. Und aus dem gerissenen, skrupellosen und zielsicheren Kriegsvirtuosen Octavian wird nun der subtilere, komplexere, aber nicht minder zielsichere Friedensvirtuose Augustus.

Die republikanischen Strukturen sind nicht mehr tragfähig – das Reich ist zu groß, das Militär zu mächtig, die alten republikanischen Eliten stark dezimiert –, andererseits aber ist für römisches Rechts- und Geschichtsempfinden ein Königtum völlig inakzeptabel. So geht Augustus daran, unter formaler Wiederherstellung der Republik (der *restitutio rei publicae*) die Verwandlung des Staats in eine Monarchie zu betreiben – anders gesagt, er deutet die republikanischen Strukturen monarchisch um. Er stärkt das Ansehen des Senats, lässt »nicht standesgemäße« Mitglieder ausschließen, gibt ihm die Militärgewalt über die Provinzen zurück, sodass er wieder zum zentralen Herrschaftsorgan wird. Aber schon am nächsten Tag überträgt der Senat die Herrschaft über die Hälfte der Provinzen wiederum zurück an Augustus, und zwar just über jene Randprovinzen, in denen die Legionen stehen: So bleibt Augustus militärischer Machthaber, wenn auch die Souveränität des Senats formal erhalten ist. Wenig später verzichtet er spektakulär darauf, weiterhin das Amt des Konsuls auszuüben – stattdessen aber lässt er sich die »tribuzinische

Gewalt« übertragen, womit er, ohne Volkstribun zu sein, sämtliche Befugnisse desselben erlangt, etwa die Einberufung von Senat und Volksversammlungen, das Recht, Gesetze vorzuschlagen, oder das Vetorecht gegen die Beschlüsse von Senat und Konsuln. Zusätzlich lässt er sich nach ähnlichem Muster eine »übergeordnete prokonsularische Gewalt« übertragen, durch die er den Prokonsuln Weisungen geben kann – auch ohne selber Konsul zu sein. Und noch ein wenig später erhält er die »konsularischen Ehrenrechte«, die ihm im Senat den Ehrenplatz zwischen den beiden Konsuln und die ständige Begleitung von zwölf Liktores sichern. Durch den Ehrennamen *Augustus*, »der Erhabene«, an das kultische *augurium* erinnernd, erlangt der faktische Alleinherrscher zusätzlich einen sakralen Nimbus, später wird er sogar *pontifex maximus*, schließlich verleiht ihm der Senat den Titel *pater patriae*, welcher ihm gegenüber allen Reichsangehörigen dieselbe Autorität zuerkennt wie dem *pater familias*, dem altrömischen Familienoberhaupt, über die Seinen.

Mit all diesen Veränderungen folgt Augustus stets demselben Schema: Er lässt die republikanischen Ämter unangetastet und bündelt sie nur partiell in seiner Person – die wahre Grundlage seiner Macht hingegen zieht er aus verschiedenen »Gewalten«, »Vollmachten« und »Ehrenrechten«, die formal nicht im Widerspruch zu den republikanischen Ämtern stehen. In seinen eigenen, gar nicht viel anderslautenden Worten:

Nachdem ich die Bürgerkriege beendet hatte und mit Zustimmung der Allgemeinheit in den Besitz der staatlichen Allgewalt gelangt war, habe ich den Staat aus meinem Machtbereich wieder der freien Entscheidung des Senats und des Volks von Rom übertragen. Für dieses mein Verdienst wurde ich auf Beschluss des Senats »Augustus« genannt, die Türpfosten meines Hauses wurden öffentlich mit Lorbeer geschmückt, ein Bürgerkranz wurde über meinem Tor angebracht und ein goldener Schild in der Curia Iulia aufgestellt, den mir der Senat und das Volk von Rom aufgrund meiner Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit und Hingabe geweiht haben, wie es die Aufschrift des Schilds bezeugt. Seit dieser Zeit überragte ich alle an Einfluss und Ansehen, an Macht jedoch besaß ich nicht mehr als die übrigen, die auch ich im Amt als Kollegen hatte.

56–60

Mehr Einfluss und Ansehen (*auctoritas*, was beide Aspekte umfasst), aber nicht mehr Macht (*potestas*) als die Kollegen: das ist ähnlich paradox wie der bescheidene Verzicht auf das Konsulat zugunsten von übergeordneten tribuzinischen, prokonsularischen und konsularischen Ehrenrechten: ähnlich paradox wie dieses monarchische Staatswesen in republikanischer Hülle insgesamt, das in Augustus' zum geflügelten Wort gewordenen Oxymoron vom Herrscher als *primus inter pares* seinen sinnfälligsten Ausdruck findet.

Vollendet wird die augusteische Umdeutung des römischen Herrschaftssystems durch den schlichten Faktor Zeit. Augustus regiert trotz schwacher Konstitution nach dem Sieg über Antonius noch mehr als vierzig Jahre, sodass bei seinem Tod kaum noch Menschen leben, die die Republik noch bewusst miterlebt haben und Interesse an ihrer Restauration hätten. Indem er mit Mitteln aus dem erbeuteten ägyptischen Staatsschatz seinen Veteranen Land in Italien und den Provinzen kauft und in Rom den bürgerkriegsbedingt dezimierten Senat mit loyalen Anhängern auffüllt, schafft er selbst die Bevölkerungsschichten, auf die er dann seine Herrschaft gründet. Im ganzen Reich zieht nach den Verheerungen des Kriegs Sicherheit, Stabilität und Wohlstand ein, Rom wandelt sich von einer Stadt aus Ziegeln zu einer Stadt aus Marmor, die römische Kultur erlebt mit Vergil, Ovid, Horaz, Livius, Vitruv und vielen anderen eine bisher ungekannte Blüte: Augustus' Umdeutung von Staat und Gesellschaft ist letztlich darum erfolgreich, weil ihre Resultate es sind.

Und sie ist dauerhaft. Die neue Staatsordnung des Umdeutungsvirtuosens Augustus hat, nicht zuletzt aufgrund seiner durch Adoptionen und Zwangsheheschließungen akribisch organisierten Nachfolgeregungen, im Gegensatz zu denen Cäsars und Alexanders über seinen eigenen Tod hinaus Bestand – drei-

hundert Jahre lang, bis der augusteische Prinzipat mit der Regierung des Diokletian von spätantiken Herrschaftsmodellen abgelöst wird. Der Schöpfer der janusköpfigen monarchisch-republikanischen Staatsordnung selbst hingegen tritt im Jahre 14 n. Chr. im Alter von 76 Jahren von der irdischen Bühne ab, und er verabschiedet sich, Virtuose bis in den Tod, mit Worten, die das Leben eines Liszt oder Paganini nicht weniger passend hätten beschließen können:

Wenn nun das Ganze Euch wohl gefallen hat, so klatscht Beifall, und entlasst uns alle mit Dank nach Hause.

## Kapitel 5

# Ehrenrettung II: Wohin Virtuosität führen kann

Die erste Teilerfüllung ist da! (jaa... sich diese Bemerkung hier zu verkneifen, hätte doch schier unmenschliche Überwindung gekostet...)

Wir wissen jetzt, wie Virtuosität entsteht. Nun, hoffentlich zumindest. Auf jeden Fall, wenn wirs nicht wissen, dann werden wirs auch nicht mehr lernen – denn im folgenden wird es darum gehen, was man mit dieser Virtuosität denn alles schönes anstellen kann. Wer also schon bisher alle unsere Ausführungen für Quatsch, Humbug & Ziegenpeter und unseren Virtuositäts-Begriff für hanebüchen, an den Haaren herbeigezogen, ästhetisch uninteressant, reaktionär und moralisch bedenklich hält, der kann auf die weitere Lektüre getrost verzichten, es sei denn, er ist ein ausgeprägter Trash-Fanat und denkt sich »erst richtig schlecht ist richtig gut«.

Wohin kann Virtuosität führen? Die erste und wichtigste Antwort darauf haben wir schon ganz am Anfang gegeben, als wir ausgeführt haben, was denn überhaupt das *Movens* war, das uns zu den ganzen Untersuchungen angetrieben hat: Das Staunen über das, was der Virtuose tut. Man staunt, man ist fasziniert, man ist verblüfft, man lässt sich bezaubern: Manche lehnen das ab, aus ästhetischen, aufklärerischen, politischen, misanthropischen, weltanschaulichen oder religiösen Gründen – wem es aber gefällt, für den ist es nicht begründungspflichtig und ausreichend allemal als Legitimation für das, was wir bisher getan haben. Viel mehr ist da nicht zu sagen.

Es gibt jedoch eine Anzahl von »Kollateralnutzen«, die sich bei der Entstehung von Virtuosität gleichsam *en passant* einstellen – die zum Teil nur genauere Bestimmungen des »Grundnutzens« Staunen sind, zum Teil auch darüber hinausgehen.

Von ihnen sei nun die Rede.

## 5.1 Zwang zur Ökonomie

Wer Erfüllung sucht, dem tut ein ökonomischer Umgang mit den Mitteln der Verwandlung not. Er muss die Funktion und die Beziehungen der Verwandlungen genau beobachten und kontrollieren – er kann den Dingen nicht freien Lauf lassen, und wenn doch, dann muss er zumindest wissen, wie er mit dem partiell gewährten freien Lauf umgeht, wie er auf ihn reagiert und ihn damit letztendlich doch wieder integriert und funktionalisiert: Andernfalls stellt sich die finale Erfüllung nicht ein (von lokalen Teil-Erfüllungen ganz zu schweigen). Dieser Sachverhalt ist insofern von Interesse, als die Ökonomie von Verwandlungen in der Musik alles andere als selbstverständlich ist. Bei handwerklich soliden, aber langweiligen Stücken meist im Überfluss vorhanden, gerät sie bei »großen«, »wegweisenden« Werken (oder solchen, die sich dafür halten) häufig zugunsten von wahlweise genialischer Freiheit, kalkuliertem Regelverstoß oder dekonstruktiven Verfahren ins Hintertreffen (nicht umsonst waren die Werke, die wir der Kategorie »Aufsprengung« zugeordnet hatten, allesamt ästhetisch innovativ: die Hammerklaviersonate, Schönbergs Klavierstücke, die Concord-Sonata, Finnegans Wake etc.)

Zur Innovation tauglich und nötig, mit genialischer Nadel gestrickt womöglich wirklich neu und unerhört, verlieren die aufsprengenden Verwandlungen sofort an Überzeugungskraft, sobald die mediokren Geister (da sind sie wieder) der zweiten Generation und danach die Stümper und Afterkünstler der dritten meinen, in alle Ewigkeit vom Feuer ihrer Eltern und Großeltern zehren zu können: Alles ist erlaubt, und alles ist grauenhaft. Und während die aufrechten Großväter für ihre Exzesse noch gesteinigt wurden, lassen sich die schamlosen Enkel als »freche« und »respektlose« Künstler »ohne Angst vor dem Tabubruch« feiern – und, *alas*, es sind nur wenige Anständige, die den elenden Schmarotzern zurufen, »Arbeiten! Mal richtig hart arbeiten!«...

Tja, arbeiten. Dann nämlich gehts der Ökonomie wieder besser. Und man kann den Anständigen zeigen, dass man was kann. Vor hundert Jahren hießen die Revolutionäre, deren Namen die Jahrhunderte überschallen sollten, auch nicht George Antheil oder Arthur Honegger, sondern Mahler und Schönberg: *das* waren die Anständigen, die denjenigen, die sich buhrend und randalierend selber für solche hielten, genauso wie den Möchtegern-Revoluzzern zeigten, dass auch der (zuchtvolle) Umsturz Können braucht, das bildungsbürgerliche Schmarotzen am Beethovenschen Erbe hingegen nicht – und das bilderstürmerische Zerfetzen desselben ebenso wenig. Und den heutigen Vertretern der Partei der Institutionalisierten Revolution, die die Charakteristika des Bildungsbürgers und des Bilderstürmers paradox verschmelzen – sei es, ideologisch zubetoniert, in Gestalt der Spählinger und Mahnköpfe, sei es, unreflektierter, in Gestalt des sich dumpf im Sud des Avantgardesken suhlenden Heers der Fitzelfutzelquietschfiephurz-furz-Nachwuchs-, Auswuchs-, Auswurf- und Wegwerfkomponisten – ihnen würde der Zuruf der Anständigen vom »Arbeiten gehn!« noch besser bekommen: sind sie doch zehnmal ideenloser noch als die Antheils und Honeggers und nicht einmal pittoresk anzuschauen wie die

nach ISO 1976 genormten stadtbildbereichernden Standardpunkts deutscher Großstädte (»Wenden Sie sich wenige Meter vor dem Eingang zum Bahnhof Berlin-Friedrichstraße nach links: dort können Sie eine ganz besondere Attraktion erleben – eine Gruppe von Punks sitzt unangepasst auf dem Boden! Einer alten Weissagung nach soll an jenem Tag, da an diesem Ort zum ersten Mal keine Punks sitzen, der Berliner Senat den ersten ausgeglichenen Haushalt seit dem dreißigjährigen Krieg vorlegen...«)

Kurz gesagt, und damit wären wir nach vielerlei unnötigem und keinesfalls ernstgemeintem Gegeifere endlich beim Kern der Sache angelangt, es täte der Musik nicht schlecht, die ganzen revolutionären Errungenschaften der letzten hundert Jahre aufzuklauben und einer stringenten Schreibökonomie zuzuführen.

Denn wir brauchen heute nicht das Neue, sondern das Bessere.

*Virtuosität ermöglicht das.*

(*Dadadaaaaa*: Entscheiden Sie sich darum heute noch... ah, auch diesen Satz hätten wir uns besser verkniffen... albern... unwürdig... eine Schande...)

Zwingen wir uns also nun wirklich, ganz im Sinne der eingangs postulierten Virtuosomorphie dieser Arbeit, selbst zur Ökonomie: dämmen wir den Lauf unseres zweckfreien Nonsensgeplauders ein und wenden wir uns nach der Abqualifizierung des Gegners jenen Strömungen in der Neuen Musik zu, in denen nicht nur Ökonomie im allgemeinen, sondern speziell durch Virtuosität erzeugte Ökonomie zutage tritt.

\*

Vorausgeschickt sei, dass diese Strömungen allesamt ziemlich neu sind. In Peter Niklas Wilsons Artikel über »Virtuosität in der Neuen Musik« aus dem Jahr 1987 etwa liest man davon noch nichts. Erwähnt wird dort die Ausweitung der instrumentalen Spieltechniken ab den 60er Jahren und die gleichzeitig einsetzende Flut der Solostücke für Interpreten wie Siegfried Palm, Aloys Kontarsky, Heinz Holliger oder Vinko Globokar, sowie – im Falle der beiden letzteren – die Rückkehr des Interpreten-Komponisten, außerdem erfährt man von den komplexen Rhythmen bei Stockhausen und Brian Ferneyhough und von der kritischen resp. humoristischen »Entlarvung« von Virtuosität bei Helmut Lachenmann und Mauricio Kagel: Alles künstlerische Ansätze, die wir nicht als virtuos in unserem Sinne, eher als Aufsprengung oder als Meta-Betrachtung über Virtuosität bezeichnen würden.

Das Phänomen der Entgrenzung kommt dabei durchaus zur Sprache:

Eine weitere Facette von Virtuosität in der Musik der Gegenwart: die Überforderung von Instrument und Musiker. In vielen zeitgenössischen Stücken meint man regelrecht die Überbeanspruchung des Klangerzeugers herauszuhören, der in Hinblick auf ein ganz anderes Klangideal konzipiert wurde, und ebenso die Anspannung des Musikers, der ständig an die Grenze seines Leistungsvermögens getrieben wird.

224

– aber gleichzeitig wird deutlich, dass der die Entgrenzung integrierende Widerpart, Meisterschaft also oder Erfüllung, fehlt:

Doch wird diese Mühe dem Spieler nicht einmal gelohnt, sondern zuweilen vom Komponisten sogar bewußt desavouiert, als sinnlose Akrobatik bloßgestellt. (...) »Dankbar« im herkömmlichen Sinne ist keines dieser Stücke für die Spieler, und dies nicht nur wegen der verbalen Relativierung des Erklingenden, so wie sie in »Koexistenz« geschieht [einer vorher erwähnten Komposition von Vinko Globokar, d. Verf.]. Virtuosität als elegantes Spiel mühelos-souveräner Geläufigkeit hat ausgedient.

Soweit der Stand der Dinge 1987.

Von einigen Stücken Lachenmanns oder Ferneyhoughs abgesehen, die streckenweise schon in den 80er Jahren eine musikantische Dynamik entfalten, der man das Etikett »virtuos« nicht verweigern kann (auch wenn das vielleicht nicht im Sinne der beiden Komponisten wäre), gibt es richtiggehend virtuose Neue Musik im Wesentlichen erst ab den 90ern. Mag es am damals gerade angebrochenen »Ende der Geschichte« liegen, verbunden mit einer neuen Amoralität, einem neuen Hedonismus und einer neuen Internationalität nach dem Ende des Kalten Kriegs, mag es vom Amtsantritt der Babyboomer-Generation herrühren – nach der Generation der Stunde Null (\* 1915–1930) und der der Achtundsechziger (\* 1930–1950) die erste deutsche Nachkriegsgeneration, die sich morgens die Zähne putzen konnte, ohne an Auschwitz zu denken –: Jedenfalls war es plötzlich möglich, den kritisch-emanzipatorischen Teutonengeist zumindest mal für die Dauer eines Stücks auf dem Dachboden einzusperren und virtuose Musik zu schreiben. Zu nennen wären dabei unter anderem Beat Furrer (\* 1954) mit *nuun* (1996), *still* (1998), *Orpheus' Bücher* (2001), Hanspeter Kyburz (\* 1960) mit *Parts* (1995) und *Malstrom* (1998), Enno Poppe (\* 1969) mit *Rad* (2003), Bernhard Gander (\* 1969) mit *ö* (2005), *Beine und Strümpfe* (2008) und einer Reihe von weiteren Stücken, Samir Odeh-Tamimi (\* 1970) mit *Cihangir* (2008) oder Yann Robin (\* 1974) mit *Art of Metal* (2006).

All diesen Kompositionen ist gemeinsam, dass sie – im Gegensatz zum größten Teil der Musik, die wir bisher betrachtet haben – keine Virtuosenstücke »in Reinkultur« sind. Zwar werden die virtuoson Mechanismen nicht gebrochen oder relativiert wie in den erwähnten Beispielen von Kagel oder Globokar, ebensowenig kommt die virtuose Entgrenzung zum Scheitern (wie bei Cäsar oder dem abgestürzten Seiltänzer), auch in Aufsprennung (wie in Cziffras Brahms-Transkription, S. 47) oder in Manieriertheit (wie bei Alexander Markov, S. 49) droht sie sich nicht zu verlieren, ebenso wird sie weder durch zu extreme (wie bei Andrei Gavrilov, S. 35) noch durch zu geringe (wie bei Jean-Jacques Kantorow, S. 25) Entgrenzung beeinträchtigt: Sondern sie wird schlicht, in sich unangetastet, von anderen Prozessen begleitet und überlagert, durch die die Musik nicht unvirtuoser wird, aber eben auch nicht nur-virtuos bleibt.

Die Ausweitung unseres Blicks auf solche Kompositionen, in denen Virtuosität nur ein Merkmal unter mehreren ist – anders gesagt, die sich durch unser virtuosologisches Kriteriensystem zwar treffend, nicht aber erschöpfend beschreiben lassen, geht dabei zwanglos einher mit dem in diesem Kapitel veränderten Untersuchungsgegenstand: Um die *Entstehung* von Virtuosität zu verstehen, war die Fokussierung auf möglichst »rein« virtuose Stücke notwendig, bei der Untersuchung der Frage, wohin Virtuosität *führen* kann, wäre sie hingegen fatal. Schließlich

geht es darum, welche Rolle Virtuosität in einem konkreten Werk spielen kann bzw. was sie in einer real auftretenden oder denkbaren Situation leisten kann – und dann, im nächsten Kapitel, was sie *nicht* leisten kann: Eine Kritik der Virtuosität sozusagen, Kantisch gesprochen, oder, Grüttersch: ihre Entgrenzung.

Erstes Beispiel unserer dahingehenden Betrachtungen sei das Werk »ö« für Bassflöte, Bassklarinette, Akkordeon, Viola und Violoncello des österreichischen Komponisten Bernhard Gander, eingespielt 2007 vom Klangforum Wien.

Partitur 14  
Audio 21

Auch landläufig würde man dieses Stück sicher als virtuos bezeichnen: Viele Noten, schnelle Läufe, extreme Spieltechniken sorgen für eine beeindruckende Performance auf der Bühne. Dass sich aber die Figuren und Effekte nicht schon nach fünfzehn Sekunden abnutzen, dafür sorgt eine genau kalkulierte Dramaturgie, deren Funktionsweise wir im folgenden anhand unserer Virtuositäts-Kriterien zu beschreiben versuchen – womit wir dann gleichzeitig die Entstehung kompositorischer Ökonomie aus den Erfordernissen der Virtuosität zu illustrieren bestrebt sind.

Am offensichtlichsten zunächst: Die Verwandlungen sind allgegenwärtig. Kaum je gibt es eine Situation, die, einmal etabliert, länger als wenige Sekunden stabil bleibe. Wobei »Situation« durchaus relativ zu verstehen ist: auf der kleinsten Größenordnung wären damit etwa die Gegebenheiten im ersten Takt (plus dem ersten Drittel des zweiten) beschrieben: die Flöte spielt verschieden überblasene d's, während das Akkordeon hohe Cluster hat. Mit dem Schlag zwei des zweiten Takts, wo sich die repetierten Flöten-d's in eine das d umspielende kleine Melodie verwandeln, ist diese Situation dann vorbei. Auf nächsthöherer formaler Ebene wären aber auch etwa die ganzen ersten drei Takte eine »Situation«: beendet in Takt vier, wo das Akkordeon mit den tieferen Clustern auf einmal ganz neues Material bringt. Ab Takt fünf entstünde dann die nächste »Situation«, mit dem rhythmisch versetzten Pattern im Akkordeon und dem gehaltenen, verschieden überblasenen *des* in der Flöte. Die ganze Duo-Eröffnung bis Takt 18 wäre auf wiederum höherer Ebene ebenfalls eine solche Situation, die dann mit dem Einsatz der anderen Instrumente beendet wird.

Diese Hierarchisierung von Verwandlungen, wie wir ihr in Reinform bei unserer Analyse der *Cirque-du-Soleil*-Nummer (vgl. S. 64) begegnet waren, ist schon mal eine *conditio sine qua non* für die Entstehung einer ökonomisch gebauten Form. Natürlich sind die Hierarchieebenen und -übergänge hier nicht so klar und eindeutig wie in der Zirkusnummer, was uns aber, da wir keine Buchhalter oder Softwareprogrammierer sind, nicht weiter bekümmern muss: Welche Rolle etwa der Takt 4 spielt, wenn der Abschnitt von Takt 1 bis 3 und derjenige von Takt 5 bis 7 auf gleicher formaler Größenordnung bzw. Hierarchieebene anzusiedeln sind (vergleichbar den Einzelnummern im Zirkus, oder den einzelnen Salti innerhalb einer Einzelnummer) – ist er ein Intermezzo auf gleicher Ebene? ein Appendix des ersten Abschnitts, der damit in zwei hierarchisch niedere Teil-Abschnitte zerfiel? – diese Frage brauchen wir uns gar nicht erst zu stellen, weil solche Mehrdeutigkeiten ja gerade den Reiz vieler musikalischer Situationen ausmachen (gesetzt den Fall, dass ihnen im entscheidenden Moment auch Eindeutigkeiten entgegengestellt werden). Ansatzweise waren wir diesem Phänomen bereits am Ende vom *Gschupftn Ferdl* begegnet (vgl. S. 76), wo wir das Hierarchieverhältnis der beiden abschließenden Ganzerfüllungen nicht genau beschreiben konnten und diese unsere Begriffsnot schon dort als Anzeichen einer komplexer werdenden kompositorischen Faktur genommen hatten. Hier, im Bereich der Neuen Musik, wird eine streng schachtelhierarchische Beschreibung analog zu unserer *Cirque-du-Soleil*-Analyse nun vollends unmöglich, weswegen wir statt von Erfüllungen bzw. Verwandlungen auf »unterster«, »zweitunterster« oder »drittoberster« Ebene lieber von »lokaleren« und »globaleren«, »stärkeren« und »schwächeren«, »einschneidenderen« und »unauffällige-

ren« Ereignissen sprechen werden – so kann ihr Ort in der formalen Hierarchie charakterisiert werden, ohne unnötige (und ohnehin nicht durchhaltbare) Systematisierungen vornehmen zu müssen.

Die virtuoson Verwandlungen und Erfüllungen werden in Ganders Werk von verschiedenen musikalischen Materialien getragen. Erfüllungsfunktion kommt in der Regel gehaltenen (etwa T. 18f., 24, 95f., 184) bisweilen auch repetierten (T. 125ff., 150f.) Akkorden zu, außerdem manchmal größeren Glissandi (T. 59, 94ff., 140f., 176ff.), Generalpausen (T. 16, 18, 116) und einigen singular auf tretenden Elementen, etwa langausgehaltenen Tönen (T. 73ff. mit Überdruck in den Streichern, T. 140ff. in hoher Lage), charakteristischen Melodien (T. 152, 168) oder Akkordfolgen (T. 159, 175) – aus verschiedenen Gründen: entweder stellen diese Elemente im Vergleich zu einer vorangehenden chaotischeren (verwandlungsreicheren) Situation eine Vereinfachung dar, wodurch ihnen recht zwanglos subsumierend-erfüllende Qualität zukommt (etwa bei Haltetönen, Generalpausen und uniformen Glissandi aller Instrumente), oder aber sie kehren als lokale Reprisen von bereits früher aufgetauchten Elemente wieder (etwa der Überdruck-Ton im Cello T. 80), oder hinwiederum, sie rekurrieren auf aus traditionellerer Musik bekannte Erfüllungsschemata – so etwa die Akkordeon-Melodie in T. 168 auf die Charakteristika einer Stretta (man denke zum Beispiel an die Stretta aus dem Scherzo von Mahlers 5. Sinfonie), oder der hinzutretende tiefe Basston in T. 189 als ganz klassische Finalstabilisierungsmethode (von den unzähligen Beispielen sei stellvertretend das Ende von Liszts *h-moll-Sonate* genannt).

Audio 22

Audio 23

Verwandlungen hingegen geschehen in der Regel durch frei und ziellos sich fortspinnende lineare Gestalten in den verschiedenen Instrumenten, außerdem – in weniger verwirrender, stattdessen unterhaltsamerer Form – als »konzertierender« Break einzelner Instrumente in einer ansonsten klaren Umgebungssituation (Akkordeon in T. 20, Klarinette in T. 85ff.), daneben auch, globaler, einfach als Kontrast im Gesamtcharakter, sozusagen als beginnender neuer Formteil (T. 22, T. 38, T. 67). Bei manchen Elementen ist auch nicht so ganz klar, ob man sie als Verwandlung oder Erfüllung zu deuten hat: Sie sind zwar neu und in ihrer formalen Funktion nicht sofort verstehbar, haben aber durch ihre materiale Prägnanz und Klarheit auch integrierende Kraft – so etwa die Melodien in T. 152 und 168 oder die tänzerische Passage ab T. 38. Was das Tempo angeht, so folgt es in der Regel (aber nicht immer) der formalen Funktion eines Abschnitts: Verwandelnde Teile sind meist schnell oder beschleunigen sich allmählich, erfüllende Abschnitte hingegen bremsen die Bewegung aus – am stärksten bei der wichtigsten und größten Erfüllung des Stücks, den langgedehnten Akkorden kurz vor Schluss ab T. 184.

Soweit das Grundsetting. Blicken wir nun etwas mehr ins Detail.

Bereits am Anfang des Stücks gehen die Verwandlungen innerhalb des Duos von Flöte und Akkordeon mit einem allmählich sich steigernden Tempo einher. Unterstützt von wandernden Zentraltönen und ständig neu eingeführten Materialien sorgen vor allem die sich stetig vermehrenden Arabesken dafür, die Entwicklung vorwärtszutreiben, eine Entwicklung, deren Verwandlungen in diesem frühen Stadium nur selten von erfüllenden Momenten unterbrochen werden: Einzig die stabile Quint-Situation H–fis beim Taktübergang 12/13 und die Generalpausen zu Beginn der Takte 16 und 18 haben – auf einer niederen hierarchischer Ebene – erfüllende Qualität.

Ebenso ist auch der Einsatz von Klarinette, Bratsche und Cello in T. 18 zwar durchaus deutlich wahrnehmbar, bleibt aber im Gesamtkontext unauffällig genug, um zunächst eher als weitere Verwandlungsstation denn als Erfüllung (etwa im Sinne eines Tutti-Einsatzes im Solokonzert) angesehen zu werden. Erst wenn im weiteren Verlauf die Logik der Passage klar wird – stetig abfallende, depressiv wirkende Akkordprogressionen in Klarinette, Bratsche und Cello, gleichzeitig die ungebrochene Fortsetzung der (durch den klaren Hintergrund nunmehr ihrer Verwandlungsfunktion beraubten und aufs ornamentale reduzierten) Arabesken in Flöte und Akkordeon –, beginnt man die Stelle von T. 18–24 als die bisher größte Erfüllung zu verstehen: Die Elemente des anfänglichen freien Verwandlungsspiels werden nun in den

klaren Kontext der absteigenden Akkorde integriert bzw. – in Form von kurzen zum Akkord hinspielenden Breaks in T. 19 und 20 – auf diesen Kontext hinfunktionalisiert: Bekanntes Material bekommt eine neue Funktion, eine klassische Umdeutung im vorher (vgl. S. 77) beschriebenen Sinne. Zwar ist in die Erfüllung noch eine kleine Verwandlung integriert – nach einer kurzen Generalpause setzen die Akkorde in T. 22 fahler und langsamer ein, sodass man zunächst nicht weiß, ob nun vielleicht etwas ganz neues beginnt –, doch wird (spätestens) in T. 24 klar, dass es sich nur um eine lokale »Ausweichung« aus dem – sich nun wie gehabt fortsetzenden – abfallenden Akkordgestus gehandelt hat: welcher dann in einem stabilen Quintquartbass-Akkord seinen Abschluss findet.

Ab T. 25 beginnt ein intermezzoartiger Teil, der etwas unentschlossen zwischen Verwandlung und Erfüllung hin- und herzupendeln scheint. Einerseits wird nun das bisherige Repertoire an linearen Figuren stark erweitert, zu den Arabesken in Flöte und Akkordeon treten tremolierte und untremolierte Glissandi, *pizzicato*-Linien, *col legno* geschlagene Doppelgriffolgen und Überdrucktöne in den Streichern sowie Slap-Figuren in der Klarinette – andererseits aber entfalten sich die (an sich recht irrationalen) Verwandlungen nicht wie am Anfang offen und frei, sondern werden immer wieder von liegenden Akkorden eingefasst, die den horizontalen Figuren einen Orientierungs- und somit Erfüllungsrahmen geben: welcher dann allerdings, da der Akkordfolge eine übergeordnete Teleologie (vergleichbar der absteigenden Tendenz vorher) fehlt, auch wieder nicht groß genug ist, um den Teil ganz und gar als erfüllend bezeichnen zu können.

Der tänzerische Einsatz in T. 38 mit den unterschiedlich überblasenen Flötentönen beendet diesen Abschnitt: Die Situation ist jetzt wieder klar, dennoch ist das Material neu, weswegen (wie bereits kurz erwähnt) auch dieser Stelle erfüllende wie verwandelnde Aspekte gleichermaßen innewohnen – wenn auch nicht auf dieselbe unentschlossene, hin- und hergerissene Art wie in der vorherigen Passage. Eindeutig verwandelnd ist dann der Streichereinsatz in T. 40, der das tänzerische Flöte-Akkordeon-Duo einfach hinwegfegt, bevor sich die Musik in der Folge noch weiter beschleunigt und mit den schnellen Akkordrepetitionen wiederum neues Material eingeführt wird (welches im weiteren Verlauf noch wichtig werden wird) – die Verwandlungen kennen nun kein Halten mehr: Was in T. 40 als klarer und schroffer Kontrast zur Tanzeinlage von T. 38 beginnt, wird im weiteren Verlauf immer undurchschaubarer und irrationaler – in T. 45 werden die Arabesken des Anfangs wieder aufgenommen, doch sind sie hier so sehr in den sich steigernden Bewegungsfluss eingebunden, dass ihnen keinerlei reprisenhafte Erfüllungsfunktion zukommt: die musikalische Entwicklung scheint mehr und mehr jeder Logik bar, die Instrumente scheinen zu machen was sie wollen, der Hörer verliert die Orientierung so stark wie bisher noch nie im Verlauf des Stücks. Im Laufe der Zeit schiebt sich das (untremolierte) Glissando als – weitgehend (von kurzen Einsprengseln im Intermezzo nach T. 25 abgesehen) – neues Element mehr und mehr in den Vordergrund, doch orientierungsstiftende Funktion übernimmt es erst in T. 59/60, wo die Bratsche auf einer Länge von zwei Takten bis in die höchsten Lagen hinaufglissandierte – nach dem langen Chaos endlich eine (wenn auch kleine) Erfüllung: an die sich am Ende von T. 60 mit den sehr klar kontrastierenden Tonrepetitionen im Cello – die zudem eine »Reprise« der analogen Kontrastwirkung von T. 40 darstellen – sogleich eine zweite (wenn auch ebenso kleine) anschließt.

Doch kaum hat man die Orientierung halbwegs wieder gefunden, entgrenzen die Takte 61–66 die Verwandlungen bis an die (vorläufige) Grenze des Erträglichen. Nicht dass die Verwandlungen hier material so ganz besonders undurchdringlich wären – sie entsprechen da in etwa denen von T. 45–58 –: Sondern dass sich, jetzt, wo noch gar keine so sonderlich bedeutsame Erfüllung stattgefunden hat, schon wieder solches Gestrüpp breitmacht: Das lässt die Ratlosigkeit des Hörers ins Unermessliche steigen. Wenn das noch lange so weitergeht, so denkt er frustriert, werde ich mich wohl aus meiner wachen syntaktisch-formal-hierarchisierenden Hörweise verabschieden müssen und das Stück als formlosen Klangrausch an

mir vorüberziehen lassen. . .

Doch wir würden dieses Stück nicht hier behandeln, wenn dem drohenden Totalabsturz nicht in letztem Moment Einhalt geboten würde. In T. 67 und 73 schließen sich zwei Globalkontraste an, in einer Größenordnung, wie es sie im bisherigen Verlauf noch nicht gegeben hat. Zunächst entwickelt sich aus den voraufgehenden Verwandlungen ab T. 65 ein Duo der beiden Streicher, welches nach dem langsamen Neuansatz in T. 67 auch für den Hörer klar als solches kenntlich wird. Diese insgesamt acht Takte währende, klanglich homogene Passage schließt in einem dreitaktigen großes Abwärtsglissando, welches zum zweiten Globalkontrast in T. 73 führt: ein langgehaltener Überdruckton in den Streichern, über dem ein hoher, scharfer Akkord in Akkordeon und Flöte einsetzt, eine apokalyptische Stimmung verbreitend, die sich atmosphärisch klar von allem, was bisher war, absetzt. Auch wenn dieser Überdruckorgelpunkt im weiteren Verlauf nicht konstant durchklingt, sondern sich immer wieder Verwandlungen ähnlich denen der vorigen Teile dazwischenschieben, so sorgt doch seine immer wieder erfolgende Wiederaufnahme, verbunden mit den sich ab T. 85 entspinneenden, kassandrahafte anmutenden Klarinettenlinien und der ab T. 94 einsetzenden globalen glissierenden Abwärtsbewegung (die zum Teil – etwa in T. 96 – an die abfallenden Akkorde aus T. 18ff. erinnert), dafür, dem Abschnitt von T. 73–101 ein ernstes, klanggesättigtes und latent depressives Gepräge zu verleihen, das ihn als (mehr oder weniger geschlossenen) B-Teil einer Globalform in Frage kommen lässt.

Doch ab T. 102 ist es mit der Klarheit gleich wieder vorbei. Wieder setzen irrationale Verwandlungen ein, die bekannten Elemente werden bunt durcheinandergewürfelt, Glissandi, Repetitionen, die verschiedenen überblasenen Tanzfiguren aus T. 38 (nun in T. 107), ja selbst die Generalpause (T. 116): alles kehrt wieder – doch seiner vormaligen formalen Funktion beraubt. Erst mit dem Klarinetteneinsatz in T. 120 beginnt wieder eine erfüllende Passage – sozusagen als Vor-Erfüllung, als Ankündigung der noch globaleren Erfüllung in T. 125 –: Dem Klarinetten in höchster Lage gesellt sich eine ebenfalls hohe, in sich kreisende Flötenmelodie, woraufhin der Tonraum zunächst auf die mitteltiefe Lage (Bratsche in T. 121) und schließlich auf den Bass (Bassklarinette in T. 122) ausgreift, in dieser allmählichen, doch stabilen Subsumierung eine traditionelle Finalgeste (zu finden z. B. am Ende des ersten Brahms-Klavierkonzerts, oder auch in den finalen Tonikaexzessen vieler Bruckner-Sinfonien, besonders deutlich – wenn auch sozusagen »von außen nach innen« – im Schlusssatz der Siebten)

Video 13

Audio 24

In T. 125 ist dann eine der größten Globalerfüllungen des Stücks erreicht. Einmütig wie noch nie setzen die fünf Instrumente ein und repetieren homorhythmisch einen Akkord, ein markanter Kontrast zu allem vorhergehenden und trotzdem ein Rekurs auf bereits bekanntes Material: Somit wiederum eine typische Umdeutung eines früher bereits aufgetauchten Elements durch Zuweisung einer neuen – erfüllenden – Funktion. Der folgende Abschnitt bis T. 140 behält den Repetitionsgeist bei, freilich nicht mehr in allen Instrumenten homorhythmisch, und auch stets mit – auf die Akkorde hin- und von ihnen wegspielendem – Figurenwerk durchsetzt: aber dennoch gegenüber manch früherer Passage vergleichsweise homogen, sodass der Erfüllungscharakter des lokalen Kontrasts in T. 125 sozusagen auf den ganzen Abschnitt »abfärbt«. Das Tempo ist bereits hier im Vergleich zu den voraufgegangenen Passagen eher als gemächlich einzustufen, vollends zur Ruhe kommt es dann ab T. 141: Klarinette und Akkordeon treffen sich in höchster Lage auf einem liegenden *es*, bevor ein quasi-spektrales, weitausgreifendes und vielfach aufgefächertes Abwärtsglissando beginnt, das – während das hohe *es* liegenbleibt – bis in die tiefste Cellolage hinabführt und anschließend wieder zum *es* hinaufsteigt: ein in dieser Form zwar neues Element, doch durch die Ausbremsung der Bewegung und die Klarheit des Satzes nicht minder orientierungsstiftend als der vorausgehende Repetitionsabschnitt.

Im wesentlichen wird diese klare Faktur nun bis zum Ende des Stücks beibehalten. Verwandlungen, auch undurchsichtige, gibt es zwar immer wieder, doch drohen sie dem Hörer nie mehr so vollständig die

Orientierung zu nehmen wie in den Takten 40–58 und 61–66: Denn nun gibt es innerhalb der Verwandlungen in regelmäßigen Abständen »erfüllende Marker«, charakteristische kurze Signalelemente, die ein oder mehrere der vier früher erwähnten »Erfüllungsmerkmale« (1. Fokussierung der Situation auf ein satztechnisch klares und markantes Element, 2. Wiederaufgreifen früher exponierten Materials, 3. Rekurs auf traditionelle Erfüllungsschemata, 4. Tempoberuhigung) auf sich vereinigen und damit dem Hörer inmitten des Verwandlungsstrudels einen gewissen Halt geben. Zunächst ist es das bis T. 149 immer wiederkehrende hohe Klarinetten-*es*, das dafür sorgt, dass die in T. 146 einsetzenden, lokal durchaus irritierenden und die vorherige ruhige und klare *es*-Idylle störenden tiefen Intervalle im Cello die großräumigere Orientierung nicht grundlegend beeinträchtigen können (Merkmal 1), in T. 150 kehren dann die homorhythmisch-erfüllenden Repetitionen von T. 125 fast unverändert wieder (Merkmal 1 und 2), die schmutzigen Bassfigur in Klarinette und Akkordeon in T. 152 lässt anschließend an dunkle, erregte, erwartungsvolle Waberstellen spätromantischer Tonmalerei denken (etwa an den Beginn von Mussorskys *Nacht auf dem kahlen Berge*) (Merkmal 1 und 3), ihre Wiederholung im hohen Flötenregister in T. 153/54 rekurriert in ähnlicher Weise wie die Takte 120–122 auf die Finalwirkung einer Registerausweitung (Merkmal 3), die hohen Repetitionen in der Klarinette in T. 155/156 sind als (in dieser Lage) neue Figur wiederum sehr prägnant (Merkmal 1), das Akkordeonsolo T. 159 erinnert an die etwa aus Klavierkonzerten (z. B. aus den Schlusspassagen des bereits erwähnten ersten Brahms- und des Grieg-Konzerts) bekannte Figur eines kurzen affirmativen solistischen Breaks – in diesem Fall crescendo und accelerierend immer den gleichen Akkord wiederholend –, der dann sehr schnell wieder vom Tutti verschluckt wird (Merkmal 1 und 3), der akzentuierte Klarinettenabgang in T. 161 ist wieder sehr markant (Merkmal 1), die Akkordeon-Melodie in T. 168 hatten wir bereits früher mit den Charakteristika einer *Stretta* in Verbindung gebracht (Merkmal 3), in T. 174 vereinigen sich die Instrumente zum ersten Mal zu einer homogenen Textur, sozusagen zu einem klanglichen »Rauschen« ohne jedwede solistische Ambitionen der einzelnen Spieler (Merkmal 1), in T. 175 schließen sich drei klare, von Flöte und Akkordeon unisono gespielte Akkorde an (Merkmal 1), die im nächsten Takt in ein langes Abwärtsglissando bis T. 180 führen (Merkmal 1, 2 und 4). Nach zwei wiederum verwandelnden Takten kommt das Geschehen zunächst in den langgehaltenen Akkorden von T. 184/185 zur Ruhe (Merkmal 1 und 4), sodann – nach einem weiteren irritierenden Einschub in T. 186 – in den noch länger liegenden Schlussakkorden ab T. 187, mit den bereits erwähnten stabilisierenden Bassoneinsätzen in T. 189 und 191 (Merkmal 1, 3 und 4). Hier ist nun die Globalerfüllung des Stücks erreicht: die Bewegung ist ausgebremst wie noch nie, all die Figuren und Arabesken und Glissandi und Repetitionen, welche so mannigfachen Verwandlungen, Umdeutungen und Rekombinationen ausgesetzt waren, sind nun in diesem einen liegenden Akkord zur Ruhe (und zur Erfüllung) gekommen.

Audio 25

Video 14

Was ab T. 192 noch folgt, ist nichts als eine Fußnote, eine Grimasse als Draufgabe. Zugegeben, erfüllend ist dieses Gestrüpp nicht, eher aufsprengend und somit eigentlich nicht virtuos: doch das kann die Form des Stücks nun nicht mehr stören. Die Form hat in der Globalerfüllung ihren Abschluss und ihr Ziel gefunden, das ist unwiderruflich. Nun aber wird die Erfüllung transzendiert. Es geht ja dem Virtuosen, wie wir gesagt haben, gar nicht um die Erfüllung. Er legt keinen Wert darauf, zu zeigen, wie er schön brav erfüllen kann: das ist selbstverständlich. Dem Virtuosen geht es um die Übererfüllung. Und so zeigen uns die letzten sechs Takte: ja, er kann erfüllen, aber er könnte auch aufsprengen, er könnte auch verwirren, er könnte uns auch ganz ratlos zurücklassen, und zum Beweis deutet er das ein paar Sekunden lang an. Aber, um mit Michael Ende zu sprechen: das ist wieder eine andere Geschichte. Drum setzt er den Doppelstrich. Genug für heute.

Lassen wir abschließend die Globalform des Stücks nochmal Revue passieren. Der ganze erste Teil bis T. 72 ist gekennzeichnet durch eine allmähliche Entgrenzung des Verwandlungs-Erfüllungs-Spiels: Die vergleichsweise harmlosen Verwandlungen bis T. 18, verbunden mit der vergleichsweise niederhierar-

chischen Erfüllung in T. 18–24, steigern sich bis zu den völlig undurchdringlichen Verwandlungen in T. 61–66, verbunden mit den beiden großen Erfüllungen durch die Globalkontraste in T. 67 und 73 (im Sinne unseres ersten Erfüllungsmerkmals). Nach dieser Entgrenzung folgt der klarere »B-Teil« von T. 73–101, der sich durch seine apokalyptische Stimmung, seine volle Klanglichkeit, den Überdruck-Orgelpunkt und die abschließenden abfallenden Glissandi vom »A-Teil« absetzt. Im Anschluss daran beginnen die Verwandlungen erneut und führen zu einer noch globaleren Erfüllung (der zweitgrößten des Stücks), den homorhythmischen Akkordrepetitionen in T. 125: ihnen gesellt sich sodann, ebenfalls erfüllend, das große Abwärts- und Aufwärtsglissando von T. 141–145, sowie die lange Folge der »erfüllenden Marker«: wodurch die Verwandlungen ab der großen Erfüllung von T. 125 nicht mehr im luftleeren Raum, sondern in einem immer wieder orientierungsstiftenden Kontext stattfinden. Diese »begrenzten« Verwandlungen führen schließlich in T. 187 in die endgültige Globalerfüllung: und zu guter Letzt – denn der Virtuose ist nicht Sklave seiner Erfüllungen – bekommt der Hörer ganz am Ende noch sechs Takte lang – auf gut österreichische Art – den Hintern ins Gesicht gestreckt.

Interessant ist, dass die Entgrenzung des Verwandlungsspiels vorwiegend im ersten Drittel des Stücks betrieben wird, während sich danach mehr und mehr stabilisierende Elemente einfinden. Dies führt jedoch gerade nicht zu einem »Weniger« an Virtuosität, denn Ganders Schreibweise tendiert, nun, gelinde gesagt, ja schon von Haus aus eher zur Unübersichtlichkeit: sodass es schierer Selbstmord – bzw. Kapitulation vor der Aufsprennung und damit Preisgabe der Virtuosität – gewesen wäre, den steigenden Gestus des Anfangsteils im ganzen Verlauf des Stücks fortführen zu wollen: die Gefahr, dass die Entwicklung mangels Entgrenzung irgendwie vorhersehbar oder überklar erschiene, besteht ohnehin wohl kaum.

## 5.2 Klassisch-abgedrehte Hybridästhetik

Was bringt uns die Virtuosität sonst noch für Nutzen? Es sei gewagt: Sie verändert unsere ganze Art, Musik zu hören. Denn durch die dialektische Bezogenheit von Verwandlung und Erfüllung, von Meisterschaft und Entgrenzung zwingt sie nicht nur zu Ökonomie und Funktionalisierung, sondern auch zu einer Hybridästhetik, die widersprüchliche ästhetische Positionen miteinander zu verschränken sucht: Das Ausgewogene, Meisterliche, Klassische, Gediene einerseits, das Entgrenzende, Gewagte, Unausgeglichene, Himmelstürmende andererseits – in Goethes bekannter (freilich tendenziöser) Unterscheidung von klassischer und romantischer Kunst: das »Menschliche«, »Nüchterne«, »Gemäßigte«, »Wahre«, »Reelle«, das mit »Großheit (Stil) und Geschmack behandelte Reale« gegenüber dem »Gesteigerten«, »Übertriebenen«, »Zügellosen«, »Betrunkenen«, dem »Bizarren bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige«, Hort von Trug und Täuschung »wie die Bilder einer Zauberlaterne, wie ein prismatisches Farbenbild, wie die atmosphärischen Farben«...

*II, 216f.*

Steht das von Goethe favorisierte »klassische« Kunstkonzept in Gefahr, nur allzusehr langweilig zu werden, wofür wir früher Arturo Benedetti Michelangeli und Felix Mendelssohn als Kronzeugen angeführt haben, so droht das entgegengesetzte »romantische« Prinzip leicht ins Ausgeflippte, Verschrobene, Raritätensammlerhafte, Egomatische, für alle Außenstehenden Uninteressante zu kippen – wofür ebenfalls ein bereits erwähntes Werk (bezeichnenderweise ei-

nes der allerromantischsten überhaupt), Brentanos *Godwi* nämlich, Pate stehen mag. Weder die routinierten Aufzeichnungen des Schulmeisters noch die narzisstischen Selbstbespiegelungen des Bohemiens interessieren uns: aufregend wird es dann, wenn der Bohemien versucht, seine Abgedrehtheit durch den Erwerb von Meisterschaft kommunizier- und damit für andere erlebbar zu machen, wenn er uns zu verführen sucht statt um Mitleid zu betteln, wenn er stärker ist als wir, nicht nur einfach verrückter.

Naturgemäß sind solche Künstler nicht eben häufig. Viel leichter als die dialektische Zusammenschau der Extreme ist es natürlich, sichs auf einem der Pole (oder zumindest in der näheren oder ferneren Umgebung desselben) bequem zu machen, je nach Geschmack und Veranlagung entweder den entgrenzenden Tabubrecher (die Enkel der Revolutionäre lassen wieder grüßen) oder den yuppiesken Jungprofi zu kultivieren: man kann dann die Zeit, die man nicht für die Bildung seiner Persönlichkeit und seines Welt- und Musikverstehens aufwenden muss, ins Marketing investieren, die Leute reden über einen, sind begeistert, schockiert, beeindruckt, abgestoßen, ganz wies beliebt, und, versprochen, in hundert Jahren sind sie alle tot. . .

Die Musiker, die sich anders entscheiden, heißen Gustav Mahler, Maurice Ravel, John Coltrane, Andrei Gavrilov, Carlos Kleiber oder Sigurd Slåttembrekk (um vom ohnehin schon ausgiebigst behandelten Robert Schumann mal zu schweigen. . .). Insbesondere Ravel ist dabei ein Komponist, der als Musterbeispiel dafür gelten kann, wie sich Maß und Zügellosigkeit, Selbstbeherrschung und Irrsinn, Yuppie und Punk durch den Geist der Virtuosität zusammenschmieden lassen, ohne eines der beiden Extreme in seiner Wirkmächtigkeit zu beschneiden. Wir haben im Zusammenhang mit der Übererfüllung am Werkende bereits vom *Bolero* gesprochen (vgl. S. 44) – das andere Werk Ravels, auf das diese Charakterisierung zuvörderst zutrifft, ist *La Valse*. Einerseits führt Ravel hier die handwerklich-kompositorischen Fähigkeiten in bisher ungeahnte Höhen: Niemand vorher hat je so effizient, so idiomatisch, so raffiniert und, bei aller – ja durchaus beträchtlichen – Innovation, schon so gekonnt für Orchester geschrieben wie er (und erschreckenderweise gibt es zu allem Überfluss auch noch zwei vom Komponisten selbst verfertigte Arrangements von *La Valse* für ein bzw. zwei Klaviere, die ganz genauso effizient und idiomatisch geschrieben sind. . .), auch die Form funktioniert für ein *Fin-de-siècle*-Werk nahezu unglaublich gut (man denke an all die formalen Probleme bei Mahler und, stärker noch, bei Richard Strauss, oder auch in Strawinskys *Sacre*), zudem gelingt es Ravel, den Geist des Wiener Walzers so gelungen einzufangen und gleichzeitig so völlig selbstverständlich in impressionistische Harmonik und Orchestrierung zu überführen, dass man schlichtweg immer und überall, unbezweifelt und ungebrochen die Hand des Meisters am Werke sieht. Wahrhaft, jeder Klassizist kann sich freuen.

Und dennoch sucht Ravel immerzu die Entgrenzung, die Übersteigerung, den Rausch, das Ins-Extreme-Treiben seiner Ausgangsidee, und zwar innerhalb genau jener Parameter, die wir ihm vorher so meisterhaft zu beherrschen zugebilligt haben: Form, Instrumentation, Agogik, Harmonik. . . Na, geht da nicht auch dem Romantiker das Herz auf? Ravel aber ist beides, Klas-

siker und Romantiker, und beides vollständig und unvermindert. Wir können uns bei ihm über Perfektion freuen, ohne uns langweilen zu müssen, und können gleichzeitig mit seinen Wagnissen mitzittern, ohne Angst haben zu müssen, am Ende womöglich in der Rumpelkammer zu landen. Wir können uns Ravel bedenkenlos überlassen. Er ist eben ein Virtuose.

### 5.3 Subversion durch Erfüllung

Sowohl im *Bolero* wie auch in *La Valse* kommt es kurz vor Schluss zum von uns sogenannten *virtuosen Schlüsselmoment* (vgl. S. 60), an dem Ravel seine Meisterschaftskarte endgültig ausspielt, der Moment, wo Verwandlung zu Erfüllung wird: im *Bolero* die bereits erwähnte E-dur-Ausweichung, in *La Valse* die 32-taktige eingeschobene Aufwärtsrückung von der Dominante A zum Orgelpunkt B (bzw. Ais), der sich erst in den allerletzten zwei Takten über Fis und A wieder in die Tonika D löst. Beide Male bringt Ravel zuerst die Entwicklung durch eine unvorhergesehene, völlig neue harmonische Situation mutwillig aus dem Gleichgewicht, um sie dann im allerletzten Augenblick mit der plötzlichen Rückkehr zur Tonika umso souveräner beenden zu können – und damit unsere frühere Aussage *en passant* zu bestätigen, dass es dem Virtuosen gar nicht um die Erfüllung selbst, auch nicht um seine Fähigkeit zum Erfüllen, sondern vielmehr um die Selbstverständlichkeit seiner Erfüllung geht: Er kann erfüllen, muss es aber nicht – und diese seine innere Unabhängigkeit unterstreicht er dadurch, dass er übererfüllt: die aristokratischste Art der Verweigerung.

Unsere Prägung »Übererfüllung« gerät im Hinblick auf eine solche »Verweigerungshaltung« in die Nähe von Wortbildungen wie »Überaffirmation« oder »Überidentifikation«, welche auf einen Erfüllungs- (bzw. Affirmations-, Identifikations-)Gegenstand zielen, der mit den wahren Intentionen des Erfüllenden (Affirmierenden, sich Identifizierenden) bewusst nicht ineins fällt: Jemand behauptet oder vertritt etwas, was er in Wirklichkeit ablehnt, in der Regel in übersteigerter Form, um damit Wahrnehmungsverschiebungen unterschiedlicher Art hervorzurufen – im einfachsten Fall die Entlarvung der überaffirmierten Position, während es in komplexeren Fällen bis zur mehr oder weniger grundsätzlichen Infragestellung eigener Denk- und Beurteilungsmuster kommen kann.

Zur ersten Kategorie gehören etwa die Aktivisten der amerikanischen Gruppe *The Yes Men*. Sympathien für die Welthandelsorganisation oder verantwortungslose Chemiekonzerne kann man ihnen sicherlich nicht nachsagen, und wenn sie die Websites von *Dow Chemical* oder der WTO täuschend echt nachbauen, daraufhin zu Kongressen eingeladen werden, wo sie den unbegrenzten freien Handel, darunter auch den mit Wählerstimmen, Menschenrechtsverletzungen (»Justice Vouchers«), Sklaven oder Leichen (zur Herstellung von Öl) propagieren, während das Publikum interessiert zuhört, hinterher applaudiert oder gar mit »Gilda, the Golden Skeleton« fürs Foto posiert, einem während des Vortrags enthüllten Maskottchen der Software *Acceptable Risk*<sup>TM</sup>, eines Datenbankprogramms, das für Unternehmen einen geeigneten Stand-

ort irgendwo in der Dritten Welt findet, an dem mögliche Todesfälle kein finanzielles Fiasko sind, sondern sich in »goldene Leichen« verwandeln. . . dann ist die gesellschaftspolitische Kritik ganz offensichtlich das mit Abstand wichtigste Anliegen der Gruppe. Der überaffirmierte Gegenstand bleibt damit *ex negativo*, in seiner Entlarvung, dennoch im Zentrum des Interesses, und entsprechend einfach klingt das dann auch im Interview:

Wir wollen zeigen, wie die Unternehmen in Wahrheit sind. (...) Die anderen Anzugträger sagen teilweise Dinge, die genauso lächerlich sind wie das, was wir sagen. Das wollen wir entlarven. Das ist wie in dem Märchen von des Kaisers neuen Kleidern.

[URL 8](#)

Ähnliches gilt für Christoph Schlingensiefs (\* 1960) Aktion »Ausländer raus! Bitte liebt Österreich« (2000) – angeprangert werden hier Konsum, Entertainment und gesellschaftliche Lethargie –, wohingegen bei seinem Schild »Tötet Helmut Kohl!« auf der Documenta X (1997) die Dinge komplizierter liegen. Dass Schlingensief durch die Überidentifikation mit dem Kohl-Mörder das Unwesen politischer Attentate geißeln wolle, dürfte selbst dem unverständigsten Documentagänger ebensowenig einfallen wie dass seine Feindschaft zum Kanzler, obzwar mit Sicherheit nicht sein allerengster politischer Freund, tatsächlich so weit ginge, real seine Ermordung zu propagieren. Das Verhältnis des Fordernden zur überaffirmierten Forderung bleibt zunächst ungeklärt, und entsprechend komplex klingt das dann im Interview:

Wenn ich sage »Tötet Helmut Kohl«, bewahre ich ihn davor, weil ich das Bild ausspreche. Bei meiner Festnahme in Kassel haben ein paar Zuschauer gerufen »Tötet Christoph Schlingensief!« Das fand ich gut, damit haben sie mich bewahrt. (...) Das Bild ist nur eine Vorstellung. Was nicht heißt, daß ich es einlösen muß, sondern nur, daß es in diese Richtung laufen könnte. Das Ganze muß immer die Möglichkeit haben, sich selbst zu zerstören. Nicht ich zerstöre das Bild; es zerstört sich selbst im Kopf des Betrachters.

[URL 9](#)

Es geht also weder um den affirmierten Gegenstand noch um dessen Denunzierung, sondern um seine Auflösung. Schlingensiefs Überaffirmation hat eine kathartische und letztlich religiöse Zielrichtung: indem ich eine Sache zeige, fordere, ausspreche, werde ich davon befreit – der Bezug zum Beuys-Satz »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt – wer sie verbirgt, wird nicht geheilt«, der im Zentrum von Schlingensiefs späterer Arbeit »Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir« (2008) steht, ist deutlich.

Transzendierung des Affirmierten, und, gleichsam »anhand solchen Spezialfalls«, Transzendierung üblicher Denk- und Anschauungskategorien an sich, ist auch jenseits (oder eher diesseits) religiös-mystischer Ambitionen immer wieder Stoßrichtung überaffirmierender Betätigung. Die slowenische Industrial-Band *Laibach*, die sich auf Überaffirmation faschistischer Ästhetik spezialisiert hat (und wichtigstes Vorbild für die weniger intellektuelle, dafür berühmtere Band *Rammstein* wurde), covert auf ihrem Album *Opus Dei* (1987) den Queen-Titel *One Vision*, indem sie den Text ins Deutsche übersetzt, mit martialischen Rhythmen unterlegt und einem ebensolchen Video ausstattet. Das Ergebnis nennt sich »Geburt einer Nation«: Aus Freddie Mercurys »Gimme one vision« wird »Gebt mir ein Leitbild«, Verse wie »One flesh, one bone, one true religion, one voice, one hope, one real decision« geraten unter Frontmann Milan Fras zu

[Video 15](#)

[Video 16](#)  
[Text 7](#)

»Ein Fleisch, ein Blut, ein wahrer Glaube, ein Ruf, ein Traum, ein starker Wille«, und aus »Wowowowowo« wird »Jawohl! Ja! Ja! Jawohl!«

Laibach ist dabei weder eine faschistische noch eine antifaschistische Band – auch wenn sie, gegründet in der Endphase des implodierenden titoistischen Jugoslawien, keineswegs unpolitisch ist. Ebenso wenig steht die Entlarvung faschistischer Elemente in der kommunistischen Diktatur oder in der Popmusik im Zentrum – auch wenn diese beiden Aspekte durchaus immer mitschwingen. Im Kern geht es um die Tatsache des gewagten, gefährvollen und immer wieder neue Einsichten eröffnenden Sich-Bewegens im politisch-ästhetischen Raum zwischen Affirmation und Obstruktion, Faschismus und Anarchie, Einschüchterung und Rebellion, Macht und Lachhaftigkeit, wobei all dies stets ineinander übergehen, eins ins andere umgedeutet werden kann: Das Allervertrauteste kann ins Allerfremdeste, das Idol in die Hassfigur umschlagen, alle Seh- und Denkgewohnheiten können sich von einem Moment zum nächsten radikal verkehren. Oder, in eine hermetische Formel aus dem Mund von Milan Fras gefasst:

Wir sind Faschisten, genau wie Hitler ein Maler war.

Mehr ist da kaum zu sagen, und mehr sagt Laibach in der Regel auch nicht – eine Souveränität, die Rammstein-Sänger Till Lindemann in seinen wortreichen Auslassungen zum selben Vorwurf des Kryptofaschismus nicht zuwegebringt:

Klar, wir hatten (...) diese Anfeindungen und so, und meistens lief es so ab: Ich finde euch ja gut, aber man sagt, bei euch ist etwas nicht in Ordnung. Oder: Wenn ihr einmal ein klares Bekenntnis abgeben würdet, dann wäre alles gut. Oder: Es ist nicht so, daß wir euch scheiße finden wollen oder so, man weiß es bei euch halt nicht. – Da haben wir uns gedacht, gut, wir sagen was Klares. Wir haben auch ein extrahartes Lied gemacht, um zu zeigen, daß gerade eine linke Band auch harte und böse Musik machen kann. Wir sind natürlich böse, wollen es auch sein; wir wollen, daß die Jugendlichen mit der Musik ihre Eltern ärgern. Daß die Eltern sagen: Mach aus, den Dreck! – Dafür ist Rockmusik da! Aber irgendwann ist halt mal böse und rechts in einen Topf geschmissen worden, und mit dem Vorurteil wollen wir aufräumen. Wir marschieren, aber wir sind links, absolut klar bekennd links.

URL 10

Ah oui. Rammsteins subversiver Aspekt erschöpft sich also darin, pubertierenden Teenager zu helfen, am Samstagabend ihre Eltern zu erschrecken, wenn die vom Anti-Atom-Arbeitskreis des grünen Ortsverbands nach Hause kommen. Verstanden. Jaja, böse ist sie ja schon, die Band, aber eben nicht so ganz richtig echt rechts-böseböseböse, sondern eher so ein bisschen links-tumirnix-schonsehrböse, also irgendwie eigentlich ganz brav. Keine Sorge.

(...außer vielleicht darüber, dass Lindemann mit dem »Vorurteil aufräumen« will, »rechts« und »böse« gehörten in denselben Topf? Aber dieser Lapsus fällt ihm wahrscheinlich gar nicht auf. – »Laibach ist Rammstein für Erwachsene«, sagt Laibach-Gründungsmitglied Ivan Novak...)

URL 11

Kehren wir aber nach diesem Exkurs wieder von politischer Subversion zur Virtuosität, von Überaffirmation zu Übererfüllung zurück. Wie verhalten sich diese beiden »Über«-Prägungen zueinander? Affirmiert wird ein Standpunkt, erfüllt wird eine Aufgabe. Überaffirmiert wird

ein Standpunkt, indem man ihn übertreibt (was erstmal nicht weiter schwierig ist), übererfüllt wird eine Aufgabe, indem man sie (scheinbar) völlig mühelos bewältigt und alle sichtbare Anstrengung in die Draufgabe fließen lässt, die man aus freien Stücken, aus reinem Übermut, aus lauter Neugierde hinzutut. Ein überaffirmierter Standpunkt wird transzendiert, wenn es weder um ihn noch um seine Denunziation geht, sondern um die resultierende Wahrnehmungsver-schiebung – eine übererfüllte Aufgabe wird transzendiert, wenn es weder um sie noch um ihre erfolgreiche Bewältigung geht, sondern um eine Wandlung des Hörens, um den Eintritt in eine Welt, in der andere Gesetze gelten, in der alles möglich, alles in alles verwandelbar, das Schwierige einfach und das Einfache unglaublich wird – wo, mit Heinrich Heines früher zitierten Worten, »das Klavier verschwindet, und es offenbart sich die Musik«. Hier ist er wieder, der »Zauber, der ans Fabelhafte grenzt«, das Staunen, die Magie, die von Virtuosität gewirkt wird.

VI 381

Doch wie vorher bei Schlingensiefel gibt es auch hier eine säkulare Variante der skizzierten mystisch-elysischen Übererfüllungs-Transzendierungs-Deutung, eine Übererfüllung also, die die Transzendierung, die Verwirbelung gewohnter Anschauungen nicht allein zum Zwecke ästhetischer Erfahrung, sondern innerhalb eines weltanschaulichen, gesellschaftlichen oder politischen Bezugsrahmens betreibt. Eine gewisse Spielart virtuoser Parodien, wie sie in den letzten Jahren vornehmlich im Umfeld des Satiremagazins *Titanic* entstanden sind, wäre als Beispiel anzuführen – insofern sie, über die Verspottung des unmittelbar ins Visier genommenen Gegenstands hinausgehend, ihre Giftpfeile in sämtliche Richtungen verschießt und damit nicht nur eine einzelne vertraute Sache, sondern den ganzen vertrauten Boden unter einem zum Wanken bringt...

In ihrem Artikel »Greise Straftäter lachen über den Staat« (02/2008) knöpfen sich die *Titanic*-Autoren Stefan Gärtner und Oliver Nagel den gewalttätigen Übergriff zweier osteuropäischer Jugendlicher auf einen Rentner in der Münchner U-Bahn Ende 2007 vor – allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Zwei deutsche Rentner sind es jetzt, die einen türkischen Schüler verprügeln. Dargeboten wird das ganze in der schönsten Manier gehobener Boulevard-Journalistik – selbstredend das journalistische Schema zunächst pflichtschuldigst erfüllend: Es gibt einen klaren Sympathieträger (Mustafa P., jung, Gymnasiast, gut integriert, sportlich, intelligent, zivilisiert sprechend), der einem klaren Feindbild gegenübergestellt wird (deutsche Rentner, spießbürgerlich, Äußerungen von sich gebend wie »Schneiden Sie sich mal die Haare, junger Mann!«, Volksmusik hörend und dazu schunkelnd, ausländerfeindlich, mit Nazivergangenheit), es gibt den zu Rate gezogenen Experten (Prof. Dr. Derek Scholz von der Universität Hof), der auf Nachfrage der Reporter seine fachmännische Meinung kundtut, es gibt die typischen Boulevard-Floskeln (»Ganz Deutschland fragt«, »Die gemeine Prügelorgie«, »Nicht nur der junge Einserschüler fragt sich«), es gibt die typische Gliederung eines Boulevard-Artikels, kurz vor Schluss kulminierend in der unvermeidlichen Refokussierung auf das individuelle Opferschicksal (»Für Mustafa P. käme das zu spät«) – und dies alles gekrönt von der in riesigen Lettern gesetzten sensationsheischenden Schlagzeile, die dem Leser voll gerechter Empörung die sich ins Fäustchen lachenden kriminellen Uropas entgegenschleudert.

Text 8

Soweit die Erfüllung. Ihren Widerpart findet sie in den lokalen Verwandlungen, die zum Teil so hanebüchen und unerwartet daherkommen, dass sie den Boulevard-Duktus immer wieder zu sprengen drohen – wodurch sie (weil das ja letztendlich doch nicht geschieht) die Erfüllung zur Übererfüllung machen.

So wird das Feindbild »gewalttätige Rentner« einerseits ins Harmlose und Lächerliche gezogen, sobald es sich in Richtung Altersheim neigt (Volksmusik, Rollstuhl, Urinbeutel, Hörgeräte, Fernsehen, Diabetes, Dallmayr-Café) – zumal wenn die erwähnten Requisiten wahlweise zur furchterregenden Waffe (»Mit dem Rollstuhl führen sie ihrem jungen Opfer über die Füße, bespritzten es mit Harn aus dem Urinbeutel«) oder zur abschreckenden Strafmaßnahme (Volksmusikverbot, Rentenkürzung, Hausverbot bei Dallmayr) stilisiert werden – andererseits nimmt es, sobald es in Richtung Nazismus geht, makabre und absurde Züge an (auch hier ein Austeilen und Einstecken gleichermaßen: »Hermann G.« und »Julius Str.« wird Volksverhetzung, Völkermord, Aufknüpfung von Partisanen und Lektüre rechtsradikaler Publikationen vorgeworfen – drohen tut ihnen nun Sterbehilfe oder Erschießung). Und natürlich werden Nazi- und Altersheim-Attribute kunterbunt gemischt, auch innerhalb desselben Satzes, und ebenso selbstverständlich biegt die Boshaftigkeit urplötzlich in Richtung ganz anderer Zielobjekte ab (*Welt* und *Bild am Sonntag* als Naziblätter, ZDF und *Zeit* als Orte, wo kein Schaden mehr angerichtet werden kann) oder driftet in den Nonsens (»41 Delikte«, »Hörgeräte leiser stellen«). Der junge Sympathieträger wird plötzlich zum Streber, der sich über seine mit 2+ verhaueene Mathearbeit grämt, und bei Prof. Dr. Scholz handelt es sich um einen »Alttertumsforscher«...

Am Ende hat jeder sein Fett abbekommen, alles ist durch den Kakao gezogen, die Empörung der Boulevardpresse über die jugendlichen Schläger »mit Migrationshintergrund« ist ebenso karikiert, relativiert, transzendiert wie die umgekehrte damalige Unterstellung des Zeit-Feuilletonchefs Jens Jessen, dass womöglich »dieser Rentner, der sich das Rauchen in der Münchener U-Bahn verboten hat und damit den Auslöser gegeben hat zu einer zweifellos nicht entschuldigbaren Tat, in einer Kette von Gängelungen, Ermahnungen und blöden Anquatschungen zu sehen ist, die der Ausländer, und namentlich der jugendliche hier ständig zu erleiden hat«, weil es, kurz gesagt, einfach »zuviel besserwisserische deutsche Rentner gibt, die den Ausländern hier das Leben zur Hölle machen«... Nichts ist geklärt, keine Antwort ist gegeben, keine Position bezogen, man geht nach Hause mit nichts als der Erfahrung, einen Überstieg geleistet zu haben, auf eine Meta-Ebene gelangt zu sein. . .

Na, wenn das nichts ist.

## 5.4 Wellness und Körperlichkeit

Und schon gehts weiter mit den Nutzenanwendungen unserer Virtuosität.

Heutzutage spricht man ja viel von Ganzheitlichkeit und Körper-Seele-Gleichgewicht. Da wäre es doch gelacht, wenn die Virtuosität nicht auch zu diesem Thema etwas beisteuern könnte!

Über den konkret-körperlichen Aspekt der virtuosen Performance auf der Bühne hatten wir ja bereits im Zusammenhang mit der Frage nach der Wichtigkeit eines schnellen Tempos für die Entstehung von Virtuosität gesprochen (vgl. S. 34). Wir hatten dabei festgestellt, dass der Eindruck eines schnellen Tempos dann entsteht, wenn der Hörer beim körperlichen und geistigen Mitvollziehen der Tätigkeit des Musikers nicht mehr hinterherkommt, wenn der Virtuose ihm davonläuft, ihn stets von neuem überlistet, ihn permanent überfordert und ihn auf diese Weise mit dem Eindruck zurücklässt, dergleichen niemals, unter keiner Bedingung selber je zuwegebringen zu können.

Wissenschaftlicher Hintergrund unseres Gedankengangs ist der sogenannte Carpenter-Effekt, der, einfach gesagt, darin besteht, dass eine Person, die eine körperliche Bewegung einer anderen Person sieht, dazu neigt, diese Bewegung auch selbst auszuführen (wie der Beifahrer im Auto, der ein imaginäres Bremspedal tritt, der Fußballzuschauer, der ein Tor »mitschießt«, jemand, der mit einem Gähnenden »mitgähnt« usw.), bzw. zumindest die Ausführung der Bewegung mental nachvollzieht – was hinsichtlich der bioelektrischen Aktivität im neuromuskulären System kein so großer Unterschied ist: womit, neurologisch gesehen, die Tätigkeiten von Virtuosen und Zuhörer vergleichbar werden.

Wenn also auf der Bühne ein Heifetz oder Horowitz mich das Fürchten lehrt, indem er mich zu rasend schneller, hochkomplexer geistig-körperlicher Mit-Tätigkeit zwingt, die ich von mir aus niemals vollbringen könnte, so lehrt er mich gleichzeitig das Staunen, insofern ich augen- (oder besser nerven-)scheinlich diese Tätigkeit in der aktuellen Situation ja *doch* vollbringe – anders gesagt, den Heifetzens und Horowitzens zuhörend werde ich luftgeigender- und gedankenklavierspielenderweise selbst zum kleinen Heif- und Horowitz, bekomme ich für 15 Euro, wofür andere 15 Jahre lang üben: Was sind dagegen sämtliche Wellness-Pakete der Ganzheitlichkeitsdiscounter?

Schumann hat diesen körperlichen Aspekt von Virtuosität in Bezug auf Liszt bereits formuliert:

Aber man muß das hören und auch sehen, Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Coulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren.

III, 233

– eine Aussage, die wir mit Blick auf die erwähnten Videoaufnahmen von Gavrilov (S. 35), Czifra (S. 41), Lakatos (S. 35) oder Baadsvik (S. 34) bestätigen können: doch selbst, wenn man den Virtuosen nicht sieht, müssen wir hinzufügen, bekommt man im Regelfall genug von seiner körperlichen Präsenz mit – Artefakte der performativen Energie, Nebengeräusche verschiedenster Art, ein sich in den Vordergrund schiebender Bogenansatz auf der Geige (besonders stark etwa in Stücken wie dem *Hummelflug*), erdrückte Töne, Kratzgeräusche, vehemente Betätigung von Tasten und Pedal auf dem Klavier, unschöner, brachialer Anschlag nach großen Sprüngen usw. (wir erinnern uns, dass Heifetz darauf bestand, das Mikrophon ganz nahe am Instrument zu haben) – all das lässt uns den Virtuosen sehr real, sehr körperlich vor unser inneres Auge treten: fast so, als wären wir selbst, dieser Teufelsgeiger, von dem wir uns da berauschen lassen...

\*

*Be master for free.* Jeder ist ein Virtuose. Der Virtuose schafft sich selber ab. Die für den Virtuosen so charakteristische und allzuoft getadelte Kombination aus Elitarismus und Populismus ist in Wahrheit reine Mildtätigkeit. Der Virtuose transzendiert nicht nur, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, seinen Erfüllungsgegenstand, sondern auch sich selbst – Virtuosität nicht nur

als Subversion einer Aufgabe durch ihre Übererfüllung, sondern auch als die Subversion dieser Subversion durch ihre Verramschung. Nichts ist, wie es war, sobald der Virtuose die Bühne betreten hat.

Und es geht noch weiter.

## 5.5 Metavirtuosität

Nicht nur der Virtuose kann sich transzendieren, sondern auch die Virtuosität selbst: So gelangen wir zur Metavirtuosität, zur Virtuosität im Umgang mit Virtuosität – unserer letzten Station auf dem Weg der Selbstentgrenzung von Virtuosität.

Der Begriff »Metavirtuosität« war uns zuerst bei der Analyse von György Cziffras Brahms-Transkription (vgl. S. 47) begegnet. Wir waren dort auf eine brillante Klavierpassage gestoßen, die sich, bandwurmartig sich fortsetzend, schließlich verselbständigt und dadurch ihre unmittelbare Erfüllungsfunktion einbüßt – diese aber auf einer übergeordneten Ebene zurückgewinnt, insofern das übertriebene, überlange und manierierte Figurenwerk zum Bestandteil eines virtuoson Spiels mit dem Thema »Virtuosität« wird, zu einer »vorgeführten« Aufsprennung, die sich schließlich augenzwinkernd in eine »vorgeführte« (innermusikalisch nicht mehr plausible) Reintegration fügt. Unsere dialektische Paarung »entgrenzende Verwandlung« versus »finale Erfüllung« bezieht sich hier also nicht mehr auf einen musikimmanenten Gegenstand, sondern auf den Gegenstand »Virtuosität« selbst.

Natürlich sträubt sich Virtuosität dagegen, mit sich spielen zu lassen. Denn zur Virtuosität gehören ja Bestimmungen wie Meisterschaft, Wertfreiheit, Souveränität: eine Virtuosität, mit der man umgehen kann (seis auch auf virtuose Weise), ist keine mehr – wovon man sich anschaulich überzeugen kann, wenn man etwa den Videomitschnitt eines Konzerts ungarischer Csárdásgeiger aus dem Jahr 1984 anschaut, den man (leider ohne zusätzliche Informationen [Video 17](#) über den Aufführungsort) mal wieder auf dem beliebten Menschheitsgedächtnisarchiv *YouTube* finden kann. Der erste Eindruck: Unmengen von Geigern. Der zweite: Alle spielen wahnsinnig schnell. Und drittens: Das, was sie da jeweils hintereinanderweg spielen, schön der Reihe nach von rechts nach links, klingt fast genauso ähnlich und austauschbar wie ihre eingeblendeten ur-ungarischen Namen – Viktor Oláh, Sándor Lakatos, Jozsef Sárközi, Dezsö Salasovics, János Sándor, Károly Puka, Lászlo Berki... Alle sind sie Virtuosen, und gerade deshalb ist es keiner: geigenspielende Aufzieh-Äffchen, unfrei und unsouverän.

Auch wenn die Gestaltung der Metastruktur einfalls- und abwechslungsreicher, vertrackter und überraschender, kurz gesagt: virtuoser geschieht als dies brave »Ich-bin-jetzt-dran«-Abnudeln der immergleichen Viktor-Sándor-Jozsef-Deszö-János-Károly-Lászlo-Geigensoli auf die immergleichen Harmonien der Begleitkapelle, wird sich an der Tatsache nichts ändern, dass die vormals virtuoson Gebilde, mit denen die Metavirtuosität spielt, allein durch die Tatsache ihrer Funktionalisierung zu Versatzstücken einer Schrumpf- und Rumpf-Virtuosität degenerie-

ren – was aber nichts macht, weil der Glanz der Metavirtuosität auf die subalterne Virtuosität abfärbt, ebenso wie (negativ gewendet) die Ödnis des Parallelismus auf die Virtuosität der Csárdásgeiger: *Qualis rex, talis grex* – und wenn die *grex* eine stahlharte Elitesoldateneinheit ist, dann wird ihr die virtuose Führung eines Alexander genausowenig an Schneidigkeit nehmen wie ihr die eines George W. Bush an Lächerlichkeit ersparen kann. . .

Mit solchermaßen virtuosen *gregibus* komponierende Musikfeldherrn treten wohl das erste Mal um die Wende zum 20. Jahrhundert hervor. Gustav Mahler ist hier zuvörderst zu nennen, der mit dem zweiten Satz seiner fünften, besonders aber mit dem dritten Satz seiner neunten Sinfonie reichlich Anschauungsmaterial für das liefert, was gewöhnlich unter der Bezeichnung »Orchestervirtuosität« firmiert und in unserer Begrifflichkeit als spezieller Fall von Metavirtuosität anzusehen wäre. Besonders in der Stretta der *Rondo-Burleske* (mit doppelter Temposteigerung nach Schumannschem Muster: *Più stretto* ab Takt 617, *Presto* ab Takt 641, mit ganztaktigem, dreitaktig gruppiertem Schlag), noch dazu in der Interpretation eines so virtuoseren Klangkörpers wie den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle im Jahr 2007, wird ein Tempo erreicht, in dem auch die Figuren der einzelnen Instrumente eindeutig virtuos sind – nur dass sie sich, Kriegshelden demütig im Angesicht ihres Führers, in die Übervirtuosität fügen, die der Komponist, bzw. dessen Stellvertreter auf der Bühne, der Pultvirtuose, entfacht: In rasendem Tempo blendet er die einzelnen Subvirtuoseren ein und aus, lässt die Geigen (T. 621), dann gleich die Flöten (T. 623) wetzen, die Hörner selbst lässt er rasen (T. 625), wirft die Bläser tutti dazwischen (T. 627), dann wieder das Holz (T. 629), die Geigen (T. 631), wiederum die Hörner (T. 635), das ganze Blech (T. 639), dann beginnt auch schon das *Presto*, die Gliederung wird dreitaktig, die fokussierten Teilvirtuoseren wechseln schneller, einen kurzen Auftakt im Horn (T. 641) setzen die Streicher fort (T. 641–643), das ganze Orchester knallt plötzlich mit einem eintaktigen *ff*-Tutti rein (T. 647), dann gibt es für zwei Takte Trompeten und Oboen, dann wieder ein Takt Tutti, rasende Läufe in den ersten Geigen (T. 651–654) und schließlich volles Tutti für die letzten dreizehn Takte: Jetzt sind sie alle in der Metaebene angekommen, 120 Virtuoseren im Dienste des Einen und Einzigen. . .

Partitur 15

Audio 26

Wichtig dabei zu konstatieren, dass es sich im Vergleich zum normalen Einzelvirtuoseren hier nicht um ein bloß erweitertes, sozusagen aufgeblasenes, sondern um ein grundsätzlich anderes Phänomen handelt: Das Orchester ist keine Fortsetzung des Klaviers mit anderen Mitteln, eine »Orchestrierung« unterscheidet sich vom Klaviersatz nicht nur durch den größeren Farbreichtum. Ob man ein Virtuose mit Tasten oder mit Menschen ist, ob man Instrumente oder Instrumentalisten bemeistert, ob man seine eigenen oder fremde Fähigkeiten entgrenzt, musikalische Strukturen oder Personenkonstellationen verwandelt: das ist ein fundamentaler und irreduzibler Unterschied.

Andere Komponisten haben das Mahlersche Konzept der Metavirtuosität mit Ensemblevirtuoseren noch weitergeführt – Richard Strauss sei genannt, Strawinskys *Sacre*, Schönbergs *Peripetie* aus den Fünf Orchesterstücken op. 16 oder Edgar Varèses *Amériques*, außerdem auch die

meisten der neueren Musikwerke, die wir früher aufgelistet hatten (vgl. S. 86) –, interessanter ist es jedoch, Situationen zu betrachten, wo die Subvirtuosen nicht, mit Lebenszeitstelle und entsprechendem Salär ausgestattet, sowieso willig mitspielen, sondern wo sie sich zähneknirschend in die Dienste eines Übervirtuosen fügen, dem sie eigentlich gar nicht gehorsam sein wollen: Noch größer ist dann natürlich die Übervirtuosität desselben.

Den Archetyp dieses die Feinde bemeisternden Virtuosen finden wir im König Salomo, der nach dem gnostischen *Testamentum Salomonis* (4. Jhd.) mit Hilfe seines magischen Siegelrings die Dämonen zur Mithilfe beim Bau des Jerusalemer Tempels zwingt, mithin schon ganz goethesch die übelwollenden Geister zur Schaffung des Guten treibt – eine Tat, der Hugo Ball noch dreitausend Jahre später ein Sonett gewidmet hat:

Als König Salomo beim Tempelbau  
Mit den Dämonen stritt, die ihn umsaßen,  
Ließ er in Mitternächten dumpf und grau  
Die Zymbel schlagen und Posaune blasen.

110

An seiner Seite sah man eine Frau,  
Die aufgebaut war ganz aus Parabasen,  
Aus Saba kam sie wie ein weißer Pfau  
Und stand wie eine Mumie in Exstasen.

Der König selber saß in seinem Zelt,  
Um dessen Öffnung Feuer hing in Fransen  
Und wies gebietend in die Unterwelt.

Da stiegen Mauern auf gleich goldenen Schanzen  
Die Zedern fügten sich und ungezählt  
Sah man die Tiere und die Teufel tanzen.

– und auch andere Staatsmänner verfuhrten mit (meist irdischeren) Widersachern ganz ähnlich: jonglierten etwa wie Bismarck tollkühn mit ausländischen Chefdiplomaten, das Ganze leicht hin »Spiel mit den fünf Bällen« nennend, wiewohl Österreich-Ungarn, Russland, Italien, Großbritannien und Frankreich wohl kaum darauf erpicht waren, sich als Jonglierrequisiten in den Händen des eisernen Kanzler wiederzufinden. . . oder sie kündigten, wie ein Doppelagent, allen Herren und allen Parteien gleichzeitig die Gefolgschaft, sich in hochfliegendster Souveränität und unerschrockenster Einsamkeit die ganze Welt auf einmal zum Gegner und Gegenstand ihrer Allbemeisterung erkiesend. . .

Noch interessanter, da subtiler und komplexer, ists freilich, nicht mit fremder, sondern mit der eigenen Virtuosität virtuos umzugehen – das zu Anfang dieses Kapitels erwähnte Cziffra-Beispiel ging bereits in diese Richtung. Selbstironie kommt hier ins Spiel – das eigene Virtuosität zu entgrenzen, zu transzendieren, zu suspendieren, seine Virtuosität ins Manierierte, ins Lächerliche, ins Langweilige, ins Unsympathische oder wohinein auch immer kippen zu lassen, um späterhin solcherlei Fauxpas metavirtuos wieder zu integrieren: Ein Seiltänzer, der nicht nur ständig abzustürzen gefährdet ist, sondern der wirklich abstürzt, in die Tiefe fällt,

plötzlich aber im Stürzen das Fliegen lernt, sich aufschwingt und über Dächer und Wälder hinwegsegelt... oder ein Performer-Pianist, der die unglaublichsten Passagenwerke wie auch die unkultiviertesten Metzgereien gleichermaßen zu spielen imstande ist und der ständig eins ins andere ab- (oder hinauf-)gleiten lässt, ständig mit den Schattierungen zwischen Trash und Virtuosität metavirtuos spielt. . . Auch Helge Schneider, um noch einen real existierenden Künstler zu nennen, ist ein Meister des metavirtuosen Spiels mit seiner Virtuosität: Immer drohen seine Performances rettungslos ins Peinliche abzustürzen, ständig tun sie es auch, aber immer wieder schafft er es, seine Souveränität mit einem beiläufigen Lächeln oder einem Kalauer wiederherzustellen, heimlich sich ins Fäustchen lachend, dass wir ihn schon verlorengelassen hatten. . . Oder, tausend Jahre nach Salomo, der Bürgerschreck aus Nazareth, ebenfalls Gebieter der Dämonen, der virtuos seinen Feinden das Wort im Munde verdreht, gesellschaftliche Hierarchien und Gebote »mit Vollmacht« umdeutet, der den Tempel, an dem Salomo sieben und Herodes sechsundvierzig Jahre lang gebaut haben, in drei Tagen wiedererrichten will, und dann doch ganz elend und unvirtuos verendet – und DANN dieses unvirtuose Ende metavirtuos umdeutet als den größten Triumph überhaupt: »Der Tod ist verschlungen in den Sieg – Tod, wo ist Dein Stachel? Hölle, wo ist Dein Sieg?«

*Mk 1, 22*

*Joh 2, 19f.*

*1. Kor 15, 54f.*

Doch halten wir inne. Das gehört eigentlich schon alles zum nächsten, dem letzten Kapitel.

## Kapitel 6

# Ehrenmord: Wo die Virtuosität endet

*Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, /  
wagt er zu weinen / mitten in uns.* Rilke I, 477

Wie alles hienieden (wenn man kein menschgewordener Gott ist) endet auch die Virtuosität – spätestens – mit dem Tod. Der Tod ist Widerfahrnis und nichts als Widerfahrnis, er ist das Ende aller Machbarkeit, aller Meisterschaft. Der Virtuose tut alles, kann alles, bezwingt alles: Er bemeistert die größten Schwierigkeiten, er entgrenzt sein Können bis ins Alleräußerste, er übererfüllt alle Aufgaben, die er sich setzt oder von anderen setzen lässt, er verwandelt, spielt, täuscht, überrascht, zaubert, überlistet, verblüfft: Allein das, was ihm widerfährt, ohne dass er virtuos darauf reagieren könnte – und das kann vieles sein, spätestens aber ist es der Tod – markiert das Ende der Virtuosität.

Das Widerfahrnis ist etwas, das sich in den Kategorien eines virtuoson Kunstverständnisses nicht beschreiben lässt. Tod, Ernst, Trauer, Schicksal, Liebe, Demütigung, Geborgenheit, Einsamkeit: das sind Worte, die in den vergangenen Kapiteln nicht vorgekommen sind – und die doch aus der Kunst, aus der Musik nicht wegzudenken sind. Die Virtuosität endet dort, wo das Spielen, das Tun, das Vorführen endet, wo hinter der tändelnden Fassade die »großen Themen« hervorkommen...

Wir haben in den letzten Kapiteln versucht, die Virtuosität innerhalb ihres eigenen Kategorienezusammenhangs in Richtung auf diese »großen Themen« hin zu entgrenzen – zum Teil mit Erfolg. Ist die Bewegungsrichtung aber umgekehrt, treten die großen Themen ungefragt und ungewollt, gebieterisch und unausweichlich dem Virtuosen in die Bahn, so ist eine virtuose Antwort darauf nicht mehr möglich – denn wo wäre die Souveränität, wenn das Schicksal der machtvollere Meister ist? –, und es bleibt dem Virtuosen nichts, als die virtuoson Denkschemata zu verlassen: sie entweder, Virtuose im Schatten des Todes, vom Widerfahrnis überlagern

zu lassen, ein Hybridkünstler werdend, Meister und Knecht, Treibender und Getriebener zugleich – oder die Virtuosität Schritt für Schritt in ein nicht-virtuoses, »ernstes« Künstlertum zu überführen: oder aber schließlich, der unvirtuoseste Weg: es wird ihm die Entscheidung abgenommen, er scheitert im Angesicht des Widerfahrnis, er zerbricht, er wird eine »tragische Figur«.

## 6.1 Der gescheiterte Virtuose

Beginnen wir mit der letzten Möglichkeit, denn sie ist die klarste und einfachste.

Von der Gefahr des Scheiterns haben wir schon gesprochen (vgl. S. 25) und dabei herausgestellt, dass – im Gegensatz zum kleinen, lokalen Scheitern, welches sich auf einer Metaebene wieder virtuos integrieren lässt – das große, allgemeine Scheitern zwar als Möglichkeit und Gefahr stets präsent sein muss, jedoch nie Wirklichkeit werden darf, wenn der Virtuose nicht seiner Virtuosität verlustig gehen will. Als Beispiele gescheiterter Virtuosen hatten wir den ermordeten Revolutionär, den abgestürzten Seiltänzer und den getöteten Stierkämpfer genannt – gemeinsam ihnen allen, dass sie das Widerfahrnis just im Moment ihrer waghalsigsten Entgrenzung ereilt: was ihr Scheitern besonders tragisch, besonders symbolisch macht und ihnen einen dauerhaften Platz im Pantheon der Menschheitsheroen sichert. Cäsar, Che Guevara, Ikarus oder Joselito, der von Hemingway verehrte, 1920 im Alter von 25 Jahren in der Arena zu Tode gekommene Matador, fallen darunter.

Weniger Glück haben diejenigen Virtuosen, die nicht auf dem Zenit ihrer Kühnheit scheitern, sondern von einem anderen Schicksalsschlag aus der Bahn geworfen werden, oft einem Ereignis, das noch nicht einmal direkt etwas mit ihrer Virtuosität zu tun hat: ein allgemeinhin menschliches Widerfahrnis, das ihnen die Oberflächlichkeit und Nichtigkeit ihres Tuns vor Augen führt und es ihnen unmöglich erscheinen lässt, weiterzumachen wie zuvor: sodass sie sich, sofern sie mangels anderer, unvirtuoserer künstlerischer Konzepte keine Alternativen oder Hybridmodelle entwickeln können, in aller Regel aus ihrer Kunst verabschieden. György Cziffra widerfuhr dieses Schicksal nach dem Tod seines Sohnes, des Dirigenten György Cziffra Jr., im Jahre 1981 – er trat anschließend nie wieder mit Orchester auf, und über die wenigen Male, die er bis zu seinem eigenen Tod 1994 überhaupt noch zu hören war, äußern sich die Zeitgenossen sehr ambivalent: von einem Verfall seiner Kunst ist ebenso die Rede wie bisweilen von Ansätzen zu einer neuen Tiefgründigkeit – welche weiterzuentwickeln er allerdings nicht mehr zuwegebrachte. Auch Paul Cinquevalli, der früher erwähnte Jongleur-Pionier (vgl. S. 64), entsagte in seinen letzten Lebensjahren seiner Kunst, nachdem ihm, der jahrzehntelang in seiner englischen Wahlheimat umjubelt wurde, nach dem Ausbruch des ersten Weltkriegs aufgrund seiner deutschen Herkunft zunehmend Feindseligkeiten entgegenschlugen – für welche er, der Mann des Könnens, Zeigens und Erfolghabens, in seinem künstlerischen Denken keinen Platz hatte.

Die jämmerlichste Figur jedoch machen Virtuosen, die das Widerfahrnis weder als Betriebsunfall noch als Schicksalsschlag ereilt, sondern deshalb, weil sie die Erfüllung nicht zuwegebringen. Dem Stierkämpfer, der vom Stier getötet wird, schlägt posthum kultische Verehrung entgegen, demjenigen, der an Tuberkulose dahinsiecht, wenigstens Mitleid, demjenigen aber, der es nicht schafft, den Stier in der vorgegebenen Zeit zu töten, oder ihn auf unsouveräne und stillose Art »schlachtet«, bleibt nichts als kalte Verachtung. Cäsar und Che Guevara wurden Legenden, Bismarck und Gustav Stresemann blieben zumindest als fähige Politiker in Erinnerung, Mohammed Chatami und Kaiser Bokassa aber waren einfach nur lächerlich.

Das ist das schlimmste Ende für einen Virtuosen, das ist nicht mehr Scheitern, sondern Schande, das ist der letzte und endgültige Ehrverlust, die Gosse und das Hartz IV des Virtuositäts. *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate...*

Doch schreiten wir weiter ins Purgatorium.

## 6.2 Der gereifte Virtuose

Die mittlere Station in unserem trinitarischen Finale ist all jenen Virtuosen gewidmet, die sich die Entscheidung, ihr Virtuosität aufzugeben, nicht (wie die zuvor beschriebenen) von höheren Gewalten abnehmen lassen, sondern sich bewusst dazu entschließen, ihre Virtuosität – sozusagen als letzten virtuosen Verwandlungsakt – in ein »ernstes« Künstlertum zu überführen.

Liszts Biographie, wie könnte es anders sein, ist das Paradebeispiel dafür. Die von ihm gewirkte Verwandlung eines virtuosen in ein nicht-virtuoses Künstlertum ist freilich ein Prozess, der sich über mehrere Jahrzehnte erstreckt – Randmarken sind die 1830er Jahre, das »virtuose Jahrzehnt«, insbesondere 1837, das »virtuose Jahr«, in welches die *Etudes d'exécution transcendante* und der Wettstreit mit Thalberg fallen, und Liszts Tod 1886. Die lange Übergangsphase dazwischen ist gekennzeichnet durch Werke wie die *Ungarischen Rhapsodien* (ab 1851), die *h-moll-Sonate* (1851–53), die *Faust-Sinfonie* (1854–57), das Oratorium *Christus* (1862–66), die *Ungarische Krönungsmesse* (1867) und die schon sehr reduzierte *Via crucis* (1878/79), bevor mit den berühmten späten, kargen Klavierstücken wie *Nuages gris* (1881), der *Trauergondel* (1882) oder *Unstern!* (nach 1880) die letzte, nun dezidiert unvirtuos-ernste Schaffensphase eingeläutet ist.

Abrupter geschieht der Übergang bei einem dreitausend Jahre älteren Virtuosen: Odysseus – zumindest wenn man dem Bericht Dantes (apropos Purgatorium...) trauen darf, der erzählt, wie sich der griechische Held, nachdem er all seine virtuos und »listenreich« bewältigten, auf die Heimkehr nach Ithaka hinfunktionalisierten Irrfahrten hinter sich gebracht hat, dazu entschließt, vom erfüllenden zum aufsprenghenden Abenteurer zu mutieren, und tollkühn das Verbotene tut, die Säulen des Herakles durchquert und ins freie Meer hinaussegelt – was dann auch prompt damit endet, dass sein Schiff im Südatlantik am Läuterungsberg zerschellt und der hochmütige Heros fürderhin im achten Kreis der Hölle schmoren muss.

Auch Einzelkunstwerke gibt es, in denen sich eine solche Transformation vollzieht – virtu-

*Inferno XXVI*

os und spielerisch beginnend, rennen sie allmählich immer mehr in unvirtuose, ernste, tragische Regionen davon, die virtuosens Mechanismen werden immer weiter ausgehebelt und verschwinden schließlich ganz.

Verschiedene Kandidaten wären zu nennen, die meisten sind jedoch so komplex, dass sie nicht zu hundert Prozent dem beschriebenen Schema entsprechen. Boris Vians Roman »L'Écume des jours« (1946) etwa beginnt sehr heiter und spielerisch, ganz ohne tragischen Unterton, bevor sich ganz sachte erste Eintrübungen bemerkbar machen (wobei es sehr lange dauert, bis einem klar wird, dass dieser Prozess unumkehrbar sein wird, d. h. das Werk tragisch enden wird) – doch ist der Erzählstil von Anfang an viel zu freischweifend, zu phantasievoll, zu überbordend an surrealen, bizarren, funktionslosen Einfällen (die in ihrer Unnötigkeit gerade den Charme des Werks ausmachen), als dass man von einer »virtuosens Erzählweise« im eigentlichen Sinne sprechen könnte.

In Jean Genets Dramen »Die Zofen« (1947) und »Der Balkon« (1956) gibt es dagegen zwar durchaus virtuose Stringenz bei ungebrochener Spielfreude, jedoch geschehen die Verwandlungen – die komplexen Rollenspielen der »echten« und »unechten« (d. h. andere Figuren darstellenden) Figuren – bereits ganz von Beginn an vor einem ernsten Hintergrund: in den »Zofen« ist es die anonyme Denunziation, mit der die beiden Schwestern Claire und Solange den »gnädigen Herrn« ins Gefängnis gebracht haben, sowie die von ihnen geplante Ermordung der »gnädigen Frau«, eine Tat, in welche sich die beiden Schwestern, Claire die »gnädige Frau«, Solange Claire verkörpernd, in der Vorbereitung spielerisch immer mehr hineinsteigern – im »Balkon« ist es die in der Stadt losbrechende Revolution, die bereits in der ersten Szene Erwähnung findet, wodurch die sexuellen Identitätsspiele der Erlebnisbordell-Besucher – man kann dort Bischof, Richter, General etc. sein – schon von Anfang an vor der Folie einer ernsten politischen Wirklichkeit stattfinden. Die Virtuosität bekommt bei Genet gar nicht die Möglichkeit, sich in Reinform zu entfalten, sondern ist schon von Anfang an vom Widerfahrnis kontaminiert, und was dann im weiteren Verlauf beider Stücke geschieht, ist lediglich der endgültige Siegeszug des Ernsts über das Spiel – sichtbar vor allem in der »schiefen« Erfüllung am Ende: will heißen, einem Ende, das zwar irgendwie an die vorher etablierten virtuosens Spielregeln anschließt, diese aber gleichzeitig aufsprengt, wodurch die Virtuosität endgültig suspendiert wird: In den »Zofen« begeht Claire Selbstmord, was zwar logisch daraus folgt, dass die gnädige Frau ihren vergifteten Tee nicht trinken will, den Raum verlässt und in der Folge wieder von Claire verkörpert wird, welche dann »als gnädige Frau« den Tee trinkt – doch ein Selbstmord einer der beiden Verschwörerinnen, noch dazu ohne jedes ersichtliche Motiv, ist eben doch etwas ganz anderes als der ursprünglich geplante Mordanschlag. Im »Balkon« werden zunächst Realität und Fiktion innerhalb der »Spielregeln« immer weiter verwirbelt – der »echte« Polizeipräsident grämt sich, dass keiner der Bordellbesucher seine Rolle spielen will, die »wahrhaftigen«, eigentlich jeglichem Schein und Spiel abholden Revolutionäre benutzen plötzlich die zu ihnen übergelaufene Hure Chantal als »Symbol der Revolution«, das die Männer zum Kampf

antreiben soll, auf eine dem Bordellbetrieb ganz ähnliche Weise –, bevor zuletzt nach der Niederschlagung des Aufstands der Bordell-Bischof, -Richter und -General die Positionen ihrer ermordeten (echten) Vorbilder übernehmen.

Oscar Wildes »Bildnis des Dorian Gray« (1891) fällt ebenfalls (fast) in die hier behandelte Kategorie. Doch kommt auch hier der Ernst (der moralische Niedergang der Titelfigur, der sich in den Gesichtszügen des Bildnisses niederschlägt) schon so schnell, dass die – diesmal durchaus vorhandene – vorherige dandyeske Leichtigkeit keine Zeit hat, irgendwelche Virtuositäten zu entfalten. Das umgekehrte Extrem ist bei Grimmelshausens »Simplicissimus« (1669) gegeben: hier geschieht die Suspension der Virtuosität erst ganz am Schluss, wenn der Held, auf eine einsame Insel verschlagen, seine verlorengegangene Frömmigkeit wiederentdeckt – doch bezieht sich dies ohnehin nur auf die Real-Life- (bzw. eher Fictional-Life)-Virtuosität der Figur des Simplicissimus, des mit allen Wassern gewaschenen Schelmen und Abenteurers, der auch schon vorher viel eher ein mit reichlich Widerfahrnissen gesegneter Hybridvirtuose gewesen war: für die immense sprachliche und erzählerische Virtuosität des Autors Grimmelshausen ist das Ende lediglich die zu erwartende virtuositätsimmanente Erfüllung: der Bogen zu Simplicissimi Kindheit schließt sich, sein Leben endet wie das seines Vaters als Einsiedler, die barocke Weltordnung – christlicher Glaube mit tausenderlei bizarren Schnörkeln – ist bestätigt.

Gehen wir nun noch ein paar Jahrhunderte in der Geschichte zurück, so finden wir mit dem Heinrich dem Teichner (um 1310 – um 1375) zugeschriebenen *Aldeprandslied* endlich ein ziemlich reines Zeugnis für unser Gereiftes-Virtuosen-Schema. Im Unterschied zu den bisher erwähnten Werken – und auch zum Großteil der anderen mittelalterlichen Dichtungen, welche, sofern sie überhaupt von Virtuosen handeln, meist ebenfalls vom Ernst überschattete Hybridvirtuosen zeigen – so Siegfried als tragischen, Parzival als eschatologisch-fremdbestimmten, Meier Helmbrecht als kriminellen Virtuosen –, porträtiert das *Aldeprandslied* einen Protagonisten, dessen virtuose Tätigkeit zuvörderst durch ihre Belanglosigkeit auffällt.

Titelheld Aldeprand, wohlgelittener Bastard des Herzogs Odo von Burgund, zieht – wie alle Taugenichtse das so zu tun pflegen – eines Tages vom väterlichen Hof in die weite Welt. Dort begegnet er dem Zauberer Kynfrid von Tischaw und bekommt von diesem ein Amulett, das ihm Macht über die Tierwelt verleiht: Genauen Regeln folgend, kann er eine Nachtigall in einen Hasen verwandeln, einen Hasen in einen Basilisken (jenes Mischwesen aus Hahn und Schlange, das entsteht, wenn ein Hahn ein Ei legt), einen Basilisken in einen Schmetterling, einen Schmetterling entweder in einen Hasen oder in einen Adler, und aus dem Blut eines Adlers kann er einen Rubin machen, der die Kraft hat, Häuser niederzubrennen und Geister zu bannen.

15ff.

Aldeprand denkt sich zunächst nicht viel, nimmt das Amulett und zieht weiter. Lediglich von Zeit zu Zeit unterhält er seine Umgebung, indem er irgendeinen Hasen oder Schmetterling verzaubert. Aber natürlich, wie es so kommen muss: irgendwann hört Graf Widbrecht von Bern von seinen Taten, ruft ihn zu sich und nimmt ihn in seine Dienste. Aldeprand professionalisiert seine Kunst, muss er doch zur Unterhaltung der Prinzessinnen, der gräflichen Gäste, der Truppen und des schwachsinnigen Sohns Berthold Tiere am laufenden Band verzaubern – derartig exzessiv, dass die Dichter schon über das Verschwinden

33ff.

37

der Nachtigallen zu klagen beginnen (wir erinnern uns, dass gemäß der Ersetzungsregeln die Nachtigall das einzige Tier ist, das nicht wieder neu entstehen kann...). Noch niemandem aber hat Aldeprand verraten, dass er auch für die Adler, die er bisher immer unter dem Jubel seiner Zuschauer wegfliegen lässt, seine Verwendung hat.

Nach einem halben Jahr ist der burgundische Selfmademan von seinem Job restlos gelangweilt. Zudem wird das despotische Regiment Graf Widbrechts immer offensichtlicher: er unterdrückt die Bauern, verweigert seinen Truppen den Sold und stößt seine Verwandten und Berater regelmäßig vor den Kopf. Zusammen mit Geisbrecht, dem Neffen des Grafen – dem Aldeprand sich nun als (wenn auch illegitimer) Sohn des Herzogs von Burgund zu erkennen gibt – verschwört er sich gegen Widbrecht. Er erlegt einen frisch herbeigewandelten Adler, kocht zu mitternächtlicher Stunde dessen Blut und erhält unter Zugabe von mancherlei Kräutern, Essenzen und Zaubersprüchen schließlich den begehrten Rubin. Am nächsten Tag steht die gräfliche Burg in Flammen. Unter dem neuen Grafen Geisbrecht wird Aldeprand erster Berater. 51ff.

War er vorher Virtuose im Verwandeln von Tieren gewesen, wird er nun Virtuose im Niederbrennen von Häusern und Bannen von Geistern. Im Dienste seines Herrn lässt er Raubritterburgen in Flammen aufgehen und säubert Wegkreuzungen, Lichtungen und Flussmündungen von den damals dort noch verbreitet grassierenden Unholden und Kobolden. Im ganzen Land kehrt Frieden und Sicherheit ein, in tiefer Dankbarkeit verlobt Geisbrecht Aldeprand seine zwölfjährige Tochter Mathilde. 76

Einmal auf den Geschmack gekommen, brennt und bannt Aldeprand munter weiter, obgleich gar kein Bedarf mehr dafür besteht. Er macht sich daran, die Gnomen vom Sundertal zu beseitigen, die so überflüssig sind wie ein Kropf, aber auch genausowenig stören, er brennt verlassene Hütten in abgelegenen Bergregionen nieder, aus dutzenden frischerlegten Adlern fertigt er sich ein über und über mit Rubinen besetztes »Feuerschwert«. Mit derlei Aktivitäten vertreibt er sich seine Tage, solange, bis er sich ebenso gelangweilt fühlt wie zu seinen Zeiten als Tierverwandler.

Einen Tag, bevor in einem großen Fest die Vermählung mit der nunmehr erwachsenen Mathilde gefeiert werden soll, flüchtet Aldeprand von Geisbrechts Hof. Er wandert zurück in Richtung Burgund, auf der Suche nach Kynfrid von Tischaw, dem Zauberer, der ihm einst das Amulett gegeben hatte. Nach vielen Verwicklungen und Abenteuern findet er den Hochbetagten schließlich in einer Höhle nahe Dijon und bittet ihn um ein zweites Amulett, denn »daz erste hât nû sîn schuldicit getân« – auf gut (neuhoch-)deutsch: Erhöhe die Dosis, ich kriege keinen Kick mehr. Kynfrid verspricht es ihm, sofern er zusagt, ihm sieben Jahre bedingungslos zu dienen. Aldeprand schlägt ein. 153

Die nächsten sieben Jahre verlebt er ungefähr so spektakulär wie eine westdeutsche Buchhaltersgattin um 1970. Er kocht, wäscht Kynfrids Wäsche, jätet Unkraut (während das Ernten der wirkmächtigen Kräuter dem Meister obliegt), schreibt Rezepte und Traktate ins Reine. Durch diese letzte Tätigkeit lernt er das Wesen von Kynfrids Zauberkünsten besser kennen. Anfänglich ist er fasziniert von den immensen Machtmitteln des wunderkundigen Greises – doch allmählich fallen ihm mehr und mehr die Lücken in Kynfrids Zauberspruchsammlung auf. Es gibt Mittel, um Gewitter zu machen, um Sintfluten auszulösen, Herrscher zu stürzen, Seuchen ausbrechen zu lassen, Steine in Brot und Wasser in Wein zu verwandeln, um üppige Festmähler mit erlesensten Speisen auf einen Wink herbeizuschaffen – doch für andere Dinge sucht er Sprüche vergeblich: den Lauf der Gestirne anzuhalten, Sünden ungeschehen zu machen, Engel zu verletzen oder zu töten, Heilige in die ewige Verdammnis oder Verdammte ins Paradies zu befördern: das liegt außerhalb von Kynfrids Macht.

Im fünften Jahr seiner Dienstschaft spricht Aldeprand seinen Meister darauf an. Es entspinnt sich ein längerer Dialog, in dessen Verlauf klar wird, dass Aldeprand den Weg des Verwandlungsvirtuosen nicht bis zum Ende beschreiten wird. Kynfrid ist weise und naiv zugleich, er konzidiert die Unvollständigkeit 178–189

seines Zauberkatalogs, jedoch nicht den kategorialen Unterschied zwischen dem Herbeizaubern einer Sintflut und dem Ungeschehenmachen einer (einzelnen kleinen, wie er sagt) Sünde, und er ermuntert Aldeprand, ganz optimistisch, fast amerikanisch, diese Lücken doch im Laufe seines eigenen Lebens zu schließen.

Aldeprand erwidert nicht viel, doch entfernt er sich geistig mehr und mehr von Kynfrid. Virtuosität und Zauberkunst interessieren ihn immer weniger. Er kocht, wäscht, gärtner weiter wie bisher, der regelmäßige Tagesablauf macht ihn ruhig und friedfertig. Am Karfreitag des siebten Jahres verlässt er ohne Abschied Kynfrids Haus – für den Sonntag nach Ostern wäre die Übergabe des zweiten Amuletts geplant gewesen. Nach zwei Stunden Wegs sieht er am Waldrand eine Kapelle. Er tritt ein und betet, bittet Gott um Vergebung und um Beständigkeit. Eine Hostie blitzt vor seinen Augen auf. Er nimmt das Amulett von seiner Brust und legt es auf den göttlichen Leib, erwartend, dass das Teufelsding zu Staub zerfalle. Doch nichts geschieht. Seine Gebete sind erhört. Die Verwandlungen haben ein Ende. Er nimmt das Amulett, behält es, verwendet es aber nie wieder und lebt bis zu seinem Tod als Eremit.

195ff.

Sowohl Virtuosität wie Beendigung des Virtuositätsstadiums werden im Aldeprandslied vom Helden nahezu vollständig kontrolliert. Zuerst, beim Tierewandeln, völlig tändelnd und belanglos, sodann, beim Geisterbannen und Häuserverbrennen, eine Spur ernster, droht Aldeprands Virtuosität nur in dem einen Moment außer Kontrolle zu geraten, da er, auf bestem Wege zum Zauberkönig, mit der Bitte um Dosiserhöhung zu Kynfrid zurückkehrt: doch die Einsicht, dass keine wie hoch auch immer geartete Virtuositätsdosis, sondern allein das im Eremitentum geschehende Sich-Öffnen für die Widerfahrnisse ihm die letzten Geheimnisse des Seins enthüllen kann, diese Einsicht kommt ihm am Ende doch selbst.

\*

Cäsar, Joselito, Cziffra, Cinquevalli, Chatami und Bokassa wurden vom Schicksal gefeuert. Liszt, Odysseus und Aldeprand quittierten der *Virtuosity Inc.* freiwillig den Dienst. Nur die Kühnsten der Kühnen arbeiten weiter, wenn der ehemals schärfste Gegner neuer Chef wird: Hybridvirtuosen werdend, Virtuosen im Schatten des Tods, gejagt vom Schicksal, von den Widerfahrnissen. . .

Betreten wir also das *Paradiso*.

### 6.3 Der gejagte Virtuose

Dies sind die letzten Weihen für den Virtuosen.

Gleich dem Mystiker, der nach jahrzehntelangem Suchen endlich die vollkommene Gotteschau erlangt, ist für den Virtuosen die Hybridvirtuosität die letzte, höchste, komplexeste und bewundernswerteste Stufe, die er erreichen kann.

Der Hybridvirtuose ist Virtuose und Nicht-Virtuose zugleich. Er blendet die Widerfahrnisse nicht aus – wie die gewöhnlichen Virtuosen, die wir im ersten Teil dieser Arbeit betrachtet haben –, genausowenig aber lässt er sich von ihnen (freiwillig oder unfreiwillig) komplett aus

der Bahn werfen – wie die Gossenvirtuosen des Inferno und die gereiften Virtuosen des Purgatoriums: Vielmehr quitiert er jeden Schicksalsschlag mit einem erneuten, trotzig Fortuna ins Gesicht geschrienen »Jetzt erst recht!«, mit einem »The show must go on!«, Freddie Mercury, selbst Hybridvirtuose ersten Ranges, in Wort wie Tat nachfolgend, »Inside my heart is breaking / My make-up may be flaking / But my smile still stays on!« – oder, in gutes Lutherdeutsch gebracht: Mögen die Feinde einen noch so harten Kopf haben – ich will einen härteren haben!

Wie schon im letzten Kapitel können wir auch hier zwischen hybridvirtuosen Einzelkunstwerken und »kompletten« Hybridvirtuosen unterscheiden. Erstere sind vor allem im Bereich des Films häufiger zu finden – nicht überraschend, ist der Film doch ein Medium, das – im Gegensatz zu Literatur und Musik – auch im zwanzigsten Jahrhundert noch Virtuosität wie Pathos in Ehren gehalten hat.

Peter Greenaways »Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber« (1989) etwa ist anzuführen, dessen hochkonstruktives virtuosos Spiel mit den Elementen des reduzierten und stilisierten Grundsettings – vier Räume, denen jeweils eine Farbe zugeordnet ist, vier Haupt- (und Titel)-figuren in wohldefiniertem Verhältnis zueinander – durchgängig überlagert wird vom Ernst und der Perversität der Situation: von der Grobheit und dem Sadismus des Gangsters und Restaurantbesitzers Spica (des »Diebs« im Titel), von der wortlosen innigen Liebesaffäre seiner Frau Georgina mit dem Intellektuellen Michael, von den Racheplänen des Gehörnten gegenüber seinem Rivalen, den er zu töten und aufzuessen plant, letztendlich jedoch »nur« mit den Seiten seiner Bücher zu Tode stopft, von der bestialischen Folterung und Verstümmelung des »Chorknaben« – eines hermetischen Fremdkörpers im Grundsetting – durch Spica, von der auf Georginas Wunsch erfolgenden »Zubereitung« von Michaels Leiche durch den Koch Richard: und schließlich vom Showdown, in dem Georgina den zitternden Spica mit vorgehaltener Waffe zwingt, Michael zu essen – bevor sie ihn, verächtlich »Kannibale« rufend, erschießt.

Auch Michael Hanekes »Funny Games« (1997) sind ein Beispiel für einen hybridvirtuosen Film: Das Spielerische kommt hier bereits im Titel zum Ausdruck – nur dass die virtuosen, einfallreichen und immer wieder aufs Neue überraschenden »lustigen Spiele«, mit denen die Jünglinge Peter und Paul sich (und dem Zuschauer) die Zeit vertreiben, im physischen und psychischen Quälen einer dreiköpfigen Familie bestehen – solange, bis alle drei zu Tode gekommen sind und die beiden Halbstarke ihre Spielchen mit einer neuen Familie fortsetzen – genauso, wie sie es (was erst ganz am Ende mittels einer dezenten Anspielung auf den Anfang des Films klarwird) offenbar auch vorher schon mit einer wieder anderen Familie gehalten haben.

In Alfred Hitchcocks »Vertigo« (1958) ist es paradoxerweise sogar just der »virtuose Schlüsselmoment«, also der Moment, an dem die Verwandlungen in die finale Erfüllung münden – der souveränste, virtuoseste Moment überhaupt –, an dem der letzte und unwiderruflichste Schicksalsschlag erfolgt. Alles steuert auf diesen Moment hin, da der Protagonist Scottie Ferguson mit seiner Geliebten Judy zum zweiten Mal auf den Glockenturm steigt und dabei endlich seine Höhenangst überwindet, aufgrund derer er beim ersten Mal nicht verhindern konnte, dass Ju-

dy sich vom Turm stürzte (in Wahrheit, wie sich später herausstellt, war Judy nur diejenige, die hinaufstieg, hinabstürzen hingegen tat die Leiche einer anderen, Judy nur ähnlichsehenden Frau, deren Witwer und Mörder so einen natürlichen Tod vortäuschen wollte) – die ganze Entwicklung des Films kulminiert in diesem Moment, da die beiden hoch oben im Glockenhaus endlich ihre Aussprache haben, sich versöhnen und sich erneut ihre Liebe gestehen – als plötzlich, von den Geräuschen aufmerksam geworden, eine Ordensschwester im dunklen Habit erscheint, Judy in Panik das Gleichgewicht verliert – und nun wirklich in den Tod stürzt. »God have mercy«, spricht die Schwester, schlägt das Kreuz und läutet die Glocken – das schicksalsträchtigeste, unvirtuoseste Musikinstrument überhaupt.

Auch in der Literatur gibt es vereinzelt hybridvirtuose Werke. Celans »Todesfuge« gehört dazu – die in die Form eines virtuosen Gedichts gebrachte Antwort auf Adornos Diktum von der Unmöglichkeit eines Post-Auschwitz-Gedichts – offenbar war Post-Auschwitz-Virtuosität für den negativen Dialektiker ohnehin so undenkbar, dass er darauf gar keinen Bannfluch applizieren zu müssen meinte.

Auch Jorge Luis Borges' Kurzgeschichte »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen« (1941) ist ein Beispiel – auch wenn die Dinge hier grundlegend anders liegen als in den vorigen Beispielen. Lag bisher der ernste Gegenpol zur Virtuosität stets im semantisch-inhaltlichen Bereich – Grausamkeit und Leid bei Greenaway, Haneke und Celan, Liebe und Schicksal bei Hitchcock –, wodurch sich Virtuosität und Nichtvirtuosität nicht in die Quere kamen, da sie verschiedene Parameter betrafen (erstere die Form, letztere den Inhalt): so steht bei Borges der unvirtuose Gegenpol – Kontingenz – vor allem in logischer Opposition zu den virtuellen Prinzipien, insofern er nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern zugleich formal-erzähltechnisch exemplifiziert wird – mit allen paradoxen Folgen, die dabei nicht ausbleiben können: zielgerichtet-virtuose und ungerichtet-kontingente Erzählweisen überlagern sich solange, bis es zum offenen Widerspruch kommt.

Text 9

Einerseits ist die Geschichte also virtuos. Sie funktioniert im Grunde nach dem gleichen Prinzip wie Jack Ritchies früher abgehandelte Kurzgeschichte »Wie man Ire wird« (vgl. S. 77): Viele dicht ineinander verwobene Handlungsstränge und unzählige Andeutungen kreisen fortwährend um einen dem Leser bis kurz vor Schluss verborgenen Coup, mit dem der Ich-Erzähler – hier der Chinese Yu Tsun, ein während des ersten Weltkriegs in England tätiger Agent des Deutschen Reichs – seine Widersacher ideen- und gefahrenreich überlistet.

Insbesondere auf den ersten Seiten finden sich jede Menge Andeutungen, deren Sinn erst später klar wird. Warum etwa ist Captain Richard Madden, der Yu Tsun enttarnt und verfolgt, ein Ire? – »Er mußte unversöhnlich sein. Als Ire unter englischem Befehl, als Mann, den man der Lauheit und vielleicht gar des Verrats zieh, wie sollte er nicht diese wunderbare Gelegenheit begrüßen: die Entdeckung, die Gefangennahme, vielleicht den Tod zweier Agenten des Deutschen Reichs?« – Und warum muss er unversöhnlich sein? Weil er damit den exakten Widerpart zu Yu Tsun bildet, der über sich sagt: »Ich habe es nicht für Deutschland getan, nein. Mir liegt nichts an einem barbarischen Land, das mir die Schmach aufgezwungen hat, Spion zu sein. (...) Ich tat es, weil ich spürte, daß der Chef von meinen Rassegefährten nur wenig

161

163

hielt – den zahllosen Vorfahren, die in mir zusammenfließen. Ich wollte ihm beweisen, daß ein Gelber seine Heere retten konnte.« – Und wie rettet Yu Tsun die deutschen Heere? Nun – das erfahren wir erst am Ende.

Vorerst haben wir nur unzusammenhängende Informationen. Yu Tsun hat – wovon Widersacher Madden nichts weiß – die genaue Stellung eines britischen Artillerieparks in Erfahrung gebracht und muss diese Information nun vor seiner Hinrichtung nach Deutschland durchgeben: »Wenn doch mein Mund, ehe eine Kugel mich auslöschte, den Namen so laut schreien könnte, daß sie ihn in Deutschland hörten. . . « – Er wird einen Weg finden: soviel erfährt der Leser. Doch *wie* es ihm gelingen wird – das erfährt er erst ganz am Ende. 162

Wer ist der »einzige Mensch, der die Nachricht weitergeben kann«, dessen Namen und Adresse Yu Tsun sich aus dem Telefonbuch herausucht und den aufzusuchen er sogleich aufbricht? Warum soll ausgerechnet dieser Stephen Albert die Nachricht durchgeben können, insbesondere wenn man nach einer Weile erfährt, dass Yu Tsun ihn gar nicht persönlich kennt, geschweige denn dieser ihn, und es sich gar nicht um einen Agenten oder Militär, sondern um einen zurückgezogen lebenden Geisteswissenschaftler handelt? 163

Warum untersucht Yu Tsuns Chef in Berlin »endlos Zeitungen«, um an Informationen seines Untergebenen zu kommen? 162

Wer ist der »bescheidene Mann in England«, mit dem Yu Tsun eine Stunde lang geredet hat und der in seinen Augen »nicht geringer ist als Goethe« (womit er das Barbarentum der Deutschen illustrieren will)? Stephen Albert? Oder irgendjemand anders, mit dem Yu Tsun früher einmal gesprochen hat? Und warum erwähnt er diesen englischen Goethe überhaupt? 163

Was ist es für ein »unwiderruflicher Entschluß«, den er um eine Stunde verschiebt, während er mit Albert spricht? 167

Warum redet Yu Tsun von den »zahllosen Vorfahren«, die in ihm zusammenfließen, warum rekurriert er auch sonst immer wieder auf seine Vergangenheit, auf seine »Kindheit in einem symmetrischen Garten von Hai Feng«, auf seinen Urgroßvater Ts'ui Pên, den Schöpfer eines überbordend-undurchdringlichen Romans und angeblich auch eines – nie gefundenen – riesigen Labyrinths? Warum philosophiert er auf dem Weg zu Albert über die Zeit, über Vergangenheit und Zukunft, Kontingenz und Notwendigkeit, warum erteilt er seinen Nachfahren kursivgedruckt den Rat »*Wer ein gräßliches Unternehmen ausführt, muß sich vorstellen, daß er es bereits vollbracht hat; er muß sich eine Zukunft aufzwingen, die so unwiderruflich ist wie die Vergangenheit*«? – Das alles erfahren wir – nun, ein Stück weit schon während seines Gesprächs mit Stephen Albert: vollständig jedoch erst ganz am Ende – in der finalen Erfüllung, in der all die vielgestaltigen Andeutungen aufgelöst und integriert werden. 162 165 164

Soweit (zunächst) zur virtuosen Komponente der Handlung.

Ebenso ist die Geschichte jedoch in vielerlei Hinsicht kontingent. Ganz entscheidende Wendungen der Handlung geschehen aus reinem Zufall: Dass etwa Yu Tsun nach seiner Enttarnung einen vierzigminütigen Vorsprung vor seinem Verfolger Richard Madden gewinnt – was für den weiteren Verlauf essentiell ist (käme es doch sonst gar nicht zu dem Gespräch mit Stephen Albert) –, liegt nur daran, dass er einige Sekunden früher als Madden am Bahnhof ist und den gerade abfahrenden Zug noch erreicht. Dass es sich bei Stephen Albert ausgerechnet um einen Sinologen handelt, aus dessen Haus zu Yu Tsuns Erstaunen chinesische Musik dringt, ist ebenfalls Fortunas blindem Walten geschuldet. Dass Alberts wissenschaftliches Hauptinteresse just dem Roman von Yu Tsuns Urgroßvater gilt, gleicht nun vollends einem Sechser im Lotto – und zu allem Überflus behandelt dieser Roman auch noch genau das inhaltliche und formale Thema von Borges' Geschichte: Kontingenz – allerdings ohne virtuoson Gegenpol.

Inhaltlich thematisiert wird diese Kontingenz vor allem während des Gesprächs zwischen Albert und

Yu Tsun. Der Gelehrte vertraut dem chinesischen Gast das Ergebnis seiner Forschungen an: der Roman und das Labyrinth, die beiden Werke Ts'ui Pêns, sind identisch: der Roman ist das Labyrinth, der wahre »Garten der Pfade, die sich verzweigen«:

In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die anderen; im Werk des schier unentwirrbaren Ts'ui Pên entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle. Er *erschafft* so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen. 170

Ts'ui Pêns Roman wimmelt von Widersprüchen, »im dritten Kapitel stirbt der Held, im vierten ist er am Leben«, an anderer Stelle »zieht ein Heer durch ein ödes Gebirge in die Schlacht; das Grauen der Steine und des Schattens läßt die Männer das Leben gering achten und führt sie mit Leichtigkeit zum Sieg; in der zweiten Fassung durchzieht dasselbe Heer ein Schloß, in dem ein Fest stattfindet; die strahlende Schlacht erscheint ihnen als Fortsetzung des Festes, und sie erringen den Sieg« – alle möglichen Zukünfte und Parallelwelten tauchen im unvirtuos-kontingenten Werk von Yu Tsuns Urgroßvater auf. 168 170

In Borges' hybrid-virtuos-kontingentem Werk hingegen geschieht es nur an einer Stelle, dass zwei sich widersprechende Zukünfte gleichzeitig eintreten. Man ahnt es bereits: das ist der virtuose Schlüsselmoment. Sind ansonsten alle Wendungen und Windungen der Handlung entweder notwendig (im Sinne ihrer Ausrichtung auf die finale Erfüllung) oder kontingent – also möglich, ohne notwendig zu sein (im Sinne der »gewöhnlichen Fiktionen«, in denen – zufällig – eine der möglichen Zukünfte unter Elimination aller anderen eintritt), so ist das Geschehnis an dieser Stelle notwendig und kontingent zugleich – was ein Widerspruch in sich ist. Stephen Albert spricht zu Yu Tsun:

»Die Zeit verzweigt sich beständig zahllosen Zukünften entgegen. In einer von ihnen bin ich Ihr Feind.« 172f.

Und Yu Tsun antwortet, nachdem er im Garten seinen Verfolger Richard Madden nahen sieht:

»Die Zukunft existiert bereits. Aber ich bin Ihr Freund.«

Hier ist er, der Widerspruch: Yu Tsun ist Stephen Alberts Freund, und doch existiert bereits die Zukunft, in der er sein Feind ist. Hier kollidieren die beiden großen Erzähllinien der Geschichte, die virtuose und die kontingente – letztere Yu Tsun durch Zufall zu Alberts Freund bestimmend, erstere mit Notwendigkeit erfordernd, dass er sein Feind sei. Die kontingente Linie führt Yu Tsun über vielerlei zufällige Wendungen in Stephen Alberts Haus, wo dieser ihm das überbordende Romanwerk seines Urahnen erklärt und ihn in die Geheimnisse der sich ewig verzweigenden Zeitreihen und Paralleluniversen einweiht: weshalb Yu Tsun tiefste Dankbarkeit, Ehrfurcht und Freundschaft für ihn empfindet. Zweckrationalismus und Notwendigkeit scheinen hier ausgehebelt, alles geschieht in traumartiger Magie, in schlafwandlerischer Selbstverständlichkeit: Yu Tsun weiß schon nach den ersten Worten Stephen Alberts – »Sie wollen gewiß den Garten sehen – den Garten der Pfade, die sich verzweigen« –, dass der Gelehrte vom Labyrinth seines Urahnen Ts'ui Pêns spricht: auch die Jungen am Bahnhof wissen sofort, dass Yu Tsun zu Stephen Albert will und geben ihm den Rat, er solle auf dem Weg zu ihm an jeder Kreuzung links abbiegen – »das übliche Verfahren, um den Innenhof gewisser Labyrinth zu entdecken«, fällt Yu Tsun auf dem Weg wie beiläufig ein, während sich um ihn herum die Welt magisch verklärt: 166 165

Das vage und vitale Feld, der Mond, die Überreste des Abends wirkten auf mich; dazu der sacht abfallende Weg, der jede Möglichkeit von Ermüdung ausschloß. Der Abend war traut, unendlich. Der Weg sank ab und gabelte sich zwischen den schon wirren Wiesen. Eine scharfe, 166

fast silbische Musik kam und ging je nach Laune des Windes, gehüllt in Laub und Ferne. Ich dachte: Ein Mensch kann anderen Menschen feind sein, anderen Momenten anderer Menschen, aber nicht einem Land: nicht Glühwürmchen, Wörtern, Gärten, Wasserläufen, Sonnenuntergängen.

Während die kontingente Erzähllinie so immer mehr ins Weite, ins Wundersame und Traumhafte driftet, strebt die virtuose Linie je länger, desto unerbittlicher von den undurchdringlichen, andeutungsreichen Weiten der ersten Seiten in die Klarheit und Eindeutigkeit der finalen Erfüllung. In dieser Erzähllinie ist das lange Gespräch mit Stephen Albert, in dessen Verlauf Yu Tsun sein Freund wird, nichts als ein retardierendes Moment auf dem festgeschriebenen Weg, den die Mission des Agenten gehen muss und für deren Gelingen Stephen Albert notwendig sein Feind sein muss: denn nur als sein Feind kann er – unwissentlich – die Nachricht von der Stellung der britischen Truppen nach Deutschland tragen – und damit Yu Tsuns verletzte Ehre restituieren.

»Die Zukunft existiert bereits«, antwortete ich, »aber ich bin Ihr Freund. Kann ich den Brief noch einmal sehen?«

173

Albert erhob sich. Hoch aufragend öffnete er die Schublade des hohen Schreibtisches; er wandte mir für einen Augenblick den Rücken zu. Ich hatte den Revolver in Anschlag gebracht. Ich schoß mit größter Sorgfalt: Albert brach sofort ohne einen Klagelaut zusammen. Ich schwöre, daß sein Tod auf der Stelle eintrat: ein Blitzschlag.

Alles andere ist unwirklich, unbedeutend. Madden drang ein, nahm mich fest. Man hat mich zum Strang verurteilt. Auf abscheuliche Art habe ich gesiegt; ich habe an Berlin den geheimgehaltenen Namen der Stadt durchgegeben, die sie angreifen müssen. Gestern haben sie sie bombardiert; ich las die Nachricht in denselben Zeitungen, die England vor das Rätsel gestellt haben, daß der gelehrte Sinologe, Stephen Albert, von einem Unbekannten, Yu Tsun, ermordet wurde. Der Chef hat dieses Rätsel entschlüsselt. Er weiß, daß es mein Problem war, mitten im Kriegslärm die Stadt mit Namen Albert anzugeben, und daß ich kein anderes Mittel fand als eine Person dieses Namens zu töten. Er weiß nicht (niemand kann wissen) um meine unendliche Zerknirschung und Müdigkeit.

Die virtuose Erzähllinie hat die kontingente verschlungen. Von den vielen, beliebig sich verzweigenden Zukünften ist nur eine, die für den virtuoson Coup notwendige, geblieben. Yu Tsun hat seinem gedemütigten Chinesentum Satisfaktion geschafft – und dafür den neuen Goethe, Entschlüsseler der kontingenten Zeitreihen (zusammen mit diesen selbst) dahingeopfert. Im Gegensatz zu seinem Urahn Ts'ui Pên, der bedingungslos Partei für die Kontingenz ergriff, der all seine Macht, seine Reichtümer und Freuden aufgab, um in tiefster Zurückgezogenheit das Geheimnis der Zeit zu ergründen, schlägt sich Yu Tsun auf die Seite der Virtuosen, der Handelnden, Irdischen, Ehrbewussten: »Ich lauschte mit geziemender Verehrung diesen alten Geschichten, die vielleicht nicht so bewundernswert waren wie die Tatsache, daß mein Blut sie ersonnen hatte«, sagt er über das Werk Ts'ui Pêns – der Urenkel ist den deutschen Barbaren, in deren Dienst er steht, näher als er denkt.

170

Während Jack Ritchie, der Nur-Virtuose, die Auflösung bis zum allerletzten Satz hinauszögern konnte, kommt sie bei Borges, dem Hybridvirtuoson, einen Satz früher. Im letzten Satz ist es mit der Virtuosität vorbei. Aus dem logischen Widerspruch zwischen virtuoson-notwendiger und unvirtuoson-kontingenter Handlungsfortschreitung ist nun doch noch existentieller Ernst geworden. Der Gegenpol zur Virtuosität ist nicht mehr allein die Kontingenz, sondern nun schließlich auch Leid, Schicksal und Tragik. Yu Tsun mag aus größerem, irdischerem Holz geschnitzt sein als Ts'ui Pên und Stephen Albert, der Stolz auf sein Blut mag ihm wichtiger sein als die Ergründung der Geheimnisse der Zeit. Doch er ist noch nicht gänzlich stumpf. Er hat um seiner kleinen Ehre willen einen großen Menschen getötet. Unendliche Zerknirschung und Müdigkeit beschleichen ihn, die Gefühle des Nachgeborenen.

Neben solchen hybridvirtuosen Einzelkunstwerken sind vor allem Real-Life-Performer – von denen wir bisher Alexander, Cäsar und Augustus sowie (bezeichnenderweise im Zusammenhang der Entgrenzung von Virtuosität in die Metavirtuosität) Bismarck, den Doppelagenten, Salomo, Odysseus und Christus kennengelernt hatten – für Hybridvirtuosität prädestiniert: Das Leben ist nunmal reicher mit Widerfahrnissen gesegnet als die Bühne, es hält ungleich mehr Unwägbarkeiten und Gefahren bereit, und jederzeit kann ein einziger falscher Schritt in die vollständige Katastrophe führen.

Diese unvirtuose, »tragische« Seite der Real-Life-Virtuosität haben wir bisher meist ausgeblendet – uns ging es ja vor allem um die »reine« Virtuosität und ihre Funktionsweise, und entsprechend haben wir uns darum Personen ausgesucht, die so sehr in den Tiefen der Historie beheimatet waren, dass sie sowieso schon zu halblegendarisch-überhöhten Gestalten geworden sind und man ihre Fehl- und Schicksalsschläge in posthumer Verklärung bereitwillig vergessen konnte.

Bei Zeitgenossen ist das anders. Die Politvirtuosen-Kandidaten der letzten Jahrzehnte – seien es Gorbatschow, Putin, Deng Xiaoping oder Juan Carlos von Spanien – stehen uns noch zu deutlich und detailreich vor Augen, der Ernst der politischen Lage, die Gefahren ihres Handelns, ihr drohendes Scheitern (oder drohendes Erfolg haben) sind uns noch viel zu gegenwärtig, als dass wir es im Zuge einer posthum-apotheotischen Virtuosifizierung verdrängen könnten. Der Schrecken über den Moskauer Augustputsch 1991 sitzt uns noch im Nacken, als Gorbatschow, Verwandler und Umdeuter des kommunistischen Regimes und einziger ernstzunehmender Virtuositätskandidat der Wendezeit (nicht umsonst erinnert Perestroika, übersetzt als »Umbau«, »Umgestaltung«, »Umstrukturierung«, schon verbal an unsere »Umdeutung«), von kommunistischen Hardlinern abgesetzt wurde, und erst nach mehreren bangen Tagen klar wurde, dass der Putsch scheitern und Gorbatschows Sache siegen sollte – wenngleich er selbst am Sieg nicht partizipieren durfte, vielmehr in der Folge seinem radikaleren Konkurrenten Jelzin weichen musste und damit, obgleich alle früheren Widerfahrnisse virtuos pariert, durch dieses letzte Widerfahrnis doch noch zum gescheiterten Virtuosen wurde – bessergesagt, durch das vorletzte Widerfahrnis: denn zuletzt kam Putin und ließ auch seine Sache scheitern.

Putin selbst ist wahrscheinlich unter den derzeit aktiven Politikern derjenige, der am ehesten das Zeug dazu hat, seine Real-Life-Virtuosenexistenz gewagt und gefahrvoll bis zum Ende durchzuziehen. Bislang jedenfalls hat er sich keine größeren Fehlritte geleistet in seinem Unterfangen der Re-Umdeutung des von Gorbatschow herbeigesehnten und von Jelzin ins Chaos geführten transparenten, modernen russischen Staats in ein archaisierendes Reich irgendwo in der Mitte zwischen Zarentum und Stalinismus. Gleich der augusteischen Prägung vom »primus inter pares« gibt es für sein Wirken den ebenso paradoxen Neologismus »Demokratatur« – beides Wendungen, die jeweils den offiziellen – und vor der Umdeutung auch faktischen – Zustand (»Demokratie«, »pares«) mit dem faktischen Zustand nach der Umdeutung (»Diktatur«, »primus«) verschmelzen –, eine Umdeutung, die Thorsten Waldmann in der *Berliner Zeitung* im

Rahmen einer Jelzin-Putin-Gegenüberstellung wie folgt beschreibt:

Jelzin war ungebildet, unmanierlich, kein echter Demokrat, eher von seinem Naturell her einfach ein großzügiger Mensch, aber von seinen liberalen prowestlichen Beratern wusste er, dass sich die moderne Demokratie zumindest in der Theorie auf vier voneinander unabhängige Gewalten stützt: Exekutive, Legislative, Justiz und die freien Medien. Wenn auch halbherzig, versuchte Jelzin, dieses Modell in Russland zu etablieren und es irgendwie mit seiner faktischen Rolle als uneingeschränkter Monarch in Einklang zu bringen. Mit dem Ergebnis, dass Russland im Chaos, in der Kriminalität und Korruption versank.

2. 7. 2007, Magazin

Der gebildetere Putin erkannte den Systemfehler und definierte die Demokratie neu. Er erfand den Begriff »die souveräne Demokratie«, die ähnlich der normalen Demokratie ebenfalls auf vier Säulen ruht, allerdings sind es andere Säulen: der Geheimdienst, die Armee, die Generalstaatsanwaltschaft und die russisch-orthodoxe Kirche.

Kaltblütig, intelligent, verschwiegen und souverän trägt Putins Auftreten nicht unerheblich dazu bei, sein Projekt zur *self-fulfilling prophecy* zu machen: Wem man das Scheitern nicht zutraut, den lässt man auch nicht scheitern. Und ganz wie im Falle von Augustus: Der Erfolg gibt ihm bislang recht.

Auch Deng Xiaoping prägte für seine kapitalistische Umdeutung des kommunistischen Wirtschaftssystems das Oxymoron von der »sozialistischen Marktwirtschaft«, und Juan Carlos, Umdeuter des franquistischen Regimes in eine parlamentarische Monarchie, verkörperte in der Nacht vom 23. Februar 1981, als Teile der Guardia Civil und des Militärs gegen die demokratische Regierung putschten, ein lebendiges Oxymoron, als er sich übers Fernsehen in Uniform an sein Volk wandte, in seiner Funktion als militärischer Oberbefehlshaber den Soldaten die Rückkehr in die Kasernen befahl und unter Inanspruchnahme all seiner monarchischen Autorität den Putsch gegen die Demokratie als Putsch gegen den König deutete, womit er die involvierten Militärs der Illoyalität ziele und so durch eine autoritäre Maßnahme die Demokratie rettete:

Die Krone, Symbol des Bestandes und der Einheit des Vaterlandes, wird auf keinen Fall Handlungen und Verhaltensweisen dulden, die mit Gewalt den Demokratisierungsprozess abubrechen trachten, für den sich das spanische Volk durch die Annahme der Verfassung entschieden hat.

Der damals dreizehnjährige Kronprinz Felipe war bei allen entscheidenden Momenten des Abends anwesend – sein Vater wollte ihn auf den Ernst des Königseins vorbereiten. Kein Heifetz, kein Cziffra nahmen ihren Sohn zu diesem Zweck mit auf die Bühne: Das Leben ist ernster als die Musik.

Dort allerdings, wo die Musik ins Leben hinübergleitet, wo der musikalische Virtuose gleich dem Staatsmann, dem Hochstapler, dem Agenten und dem Religionsstifter ein Virtuose auch auf der Bühne der Gesellschaft wird, kann sein Virtuosität – und damit rückwirkend auch seine Musik – einen vergleichbaren existenziellen Ernst gewinnen. Liszt und Paganini, die beiden Virtuositätspatriarchen der Frühzeit, sind in gewissem Umfang Beispiele dafür – weitere gab es besonders seit dem Aufkommen der Popmusik immer wieder: doch bei kaum jeman-

dem geschah die Wechselwirkung zwischen exorbitanter Hybrid-Real-Life-Virtuosität und einer nicht minder großen künstlerischen Performancevirtuosität intensiver und reflektierter als beim österreichischen Popstar Falco (1957–98).

Falco, bürgerlich Hans Hölzel, aufgewachsen in Wien-Margareten, gestorben in der Dominikanischen Republik bei einem Autounfall unter Alkohol- und Drogeneinfluss, ist bis heute der einzige internationale österreichische Popstar geblieben. Ur-Wiener und Kosmopolit, Virtuose und Getriebener, Exzentriker und Kultfigur, landete er 1981 mit *Der Kommissar* seinen ersten großen Hit in Deutschland und Österreich, bevor er 1985 mit dem Titel *Rock Me Amadeus* an die Spitze der amerikanischen Singlecharts aufstieg – dem ersten und bisher einzigen deutschsprachigen Lied überhaupt, dem dies gelang.

Video 18

Video 19

»Er war Superstar, er war populär, er war so exaltiert, because er hatte Flair, er war ein Virtuose, war ein Rockidol, und alles rief: Well, come and rock me, Amadeus!« – mehr noch als auf den »ersten Punker« Mozart passen diese Worte auf Falco selbst, der mit seinem zweihundert Jahre älteren Landsmann vor allem die ständigen Wechsel von Höhenflügen und Abstürzen in seiner Karriere teilt: Auch Falco konnte sich bis zu seinem Tod nie mehr aus dem Schatten seines frühen Erfolgs befreien – erst das posthum erschienene Album *Out of the Dark (Into the Light)* stürmte wieder die Charts.

59

Getrieben von seinen Erfolgen und Misserfolgen, von seinem Ehrgeiz, ein Weltstar zu sein und zu bleiben (schon als Schulkind sagt er nicht, er wolle »Musiker«, sondern »Popstar« werden), getrieben von seiner Suche nach Glück und Geborgenheit, genauso aber auch nach Risiko, nach Unkonventionalität und Exzess, geht er das Wagnis ein, all das, was ihn künstlerisch und persönlich umtreibt, in ein gefahrvolles Spiel miteinzubeziehen, das seine ganze Identität umfasst:

Vid.F 0'00–0'13

Ich bewege mich immer auf einem Drahtseil irgendwie – also zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Absturz und Aufstieg, dazwischen gibts irgendwie nix. Und cool genug bin ich nicht, das so rüberzubringen, dass es aaner versteht – dass es mein Job ist, ein Grenzgänger zu sein, der auch durchaus aa immer wieder mit seinem Leben spielt, und mit seiner Identität spielt, und mit seiner ganzen Aussagekraft, die er hat.

Vid.F 0'13–0'43

Falco ist Kunstfigur und realer Mensch zugleich, zwei ineinander verschränkte Bestimmungen, zwischen denen er ständig oszilliert, deren Verhältnis er in jedem Moment neu bestimmt – oder sich von ihm bestimmen lässt: Entsprechend genervt bis aggressiv reagiert er regelmäßig in Interviews, wenn er nach »klaren Aussagen« über das Verhältnis der »Kunstfigur« Falco zum »wahren« Hans Hölzel gefragt wird: verkennend, dass dieses Verhältnis eben ein dynamisch-dialektisches und damit gerade nicht ein exakt definierbares ist (vergleichbar seinen slowenischen Pop-Kollegen von *Laibach* (vgl. S. 95), die auf die Frage, ob sie nun Nazis seien oder nicht, ebenfalls immer nur aporetische Antworten gegeben haben):

Ma ka ned abstreiten, dass i an schizoiden Anfoi krieg, wenn mich ein intelligenter Medienkollege doch wirklich fragt: ›Falco, jetz sag uns doch amoi ganz klar, wieviel Prozent von dir sind Hans Hölzel und wieviel Prozent san Falco?‹ Also, ja bitte, da denk i ma, um Gottes wuin, wo leb i? Hier wagte es einer, zu versuchen, aus sich hervorzutreten, um eine Person darzustellen, wies hoid is in der darstellenden Kunst – und des is auf amoi so söidsam?

Vid.F 0'43–1'15

Es gibt kaum einen Aspekt von Falcos Sein und Handeln, der nicht am virtuoson Spiel teilhat. Falco spielt mit seiner Identität, seiner Sprache, seinem Aussehen, seinem Namen, seiner Herkunft, seinem Talent, seiner Ausstrahlung, seinen Sympathiewerten, seinem guten Geschmack, seiner politischen Ausrichtung, seiner Aufrichtigkeit, seinem Erfolg, und mit diesem Spiel selbst spielt er auch. Manche dieser Aspekte hat er mehr in seiner Gewalt, manche weniger, in manchen ist er mehr »reiner«, in manchen mehr »getriebener« Virtuose: Virtuose jedoch bleibt er immer, entsprechend den gewagt etymologisierenden Versen

aus seinem Untergangsapotheosen-Lied *Titanic*: »Let's deca-dance at all events, / Im Walzerschritt zum letzten Tritt, / Denn wer den Walzer richtig tritt, / Der ist auch für den Abgang fit« – genauso, wie er aber auch stets ein den Widerfahrnissen ausgesetzter fühlender und leidender Mensch bleibt, der inmitten all des Spielens und Kokettierens urplötzlich zutiefst ehrliche und in ihrer Elementarität fast kitschige Sätze zu äußern zuwegebringt:

Wenn ich morgen meinem Gott gegenübertrete, kann ich ihm sagen: Ich bin unschuldig, ich hab niemandem was getan, ich hab niemanden gelegt, ich hab niemanden betrogen, ich hab niemandem wehgetan – außer mir selber. Und das verzeiht er mir hoffentlich.

Vid.F 1'15–1'29

Zu den Parametern seines virtuoson Verwandlungsspiels, die er vergleichsweise stark unter Kontrolle hat, gehört vor allem die Sprache. Ähnlich Bronner und Qualtinger im *Gschupftn Ferdl* mischt auch Falco ungeniert Wienerisch, Hochdeutsch und Englisch, bisweilen auch noch Italienisch, Spanisch, Französisch, Griechisch und Rumänisch, oftmals in extrem schnellem Wechsel, und er überträgt dieses Spiel sogar aus den Liedern in seine Interviews. Allein für den Song *Tricks* unterscheidet der Wiener Dichter und Poetologe Christian Ide Hintze (\* 1953) rund ein Dutzend unterschiedlicher Sprachebenen:

- austrian: generell die »unreine« art und weise, ziemlich umstandslos einflüsse verschiedener sprachen zu zitieren / zu integrieren (unter »austrian« verstehe ich jenes nicht standardisierte sprachfeld, das sich in etwa auf dem boden der z. z. bestehenden republik österreich entwickelt hat und sich vor allem in der gesprochenen sprache, in familien-, orts-, gewässer-, gebirgs- und flurnamen zeigt; ein sprachfeld, das – in grammatik, syntax, semantik, tonfall, betonung, melodie und farbe – seit jeher von verschiedenen einflüssen und mischungen geprägt ist und – meiner ansicht nach – nicht, wie bisher, ausschließlich im rahmen der deutschen sprache betrachtet werden sollte: keltisch, awarisch, slawisch, illyrisch, etruskisch, taurisch, rätisch, rätoromanisch, römisch, lateinisch, bajuwarisch, germanisch, italienisch, tschechisch, ungarisch, slowakisch, slowenisch, serbisch, jüdisch, jiddisch, roma- und sintisprachen, polnisch, französisch, türkisch, arabisch, englisch etc.)
- englisch, als paraphrase von poppattern: »in the middle of the night« , »that's the only reason my heart still ticks«
- englisch, sloganartig: »bavarian hungarian happy hippie vegetarian«
- english: »so if you ever see me acting / like a kid from outer space«, »you'll see the smile on my face / then i'm sure you'll understand«
- floskelsprache, international: »say what«, »alright«, »okay«, »ey«
- hochdeutsch: »man fragt sich, was ist dran an ihm / was könnte es wohl sein?«
- hofrats- und ganovenslang: »aber ich bitte sie«
- lautsprache, als zitat von poppattern: »ah oh oh oh oh«
- lautsprache, entlang von ganzen wörtern bzw. der anmutung von ganzen wörtern: »vishnu, batu, fu-manchu too / hu-hu, jonny manushutu«
- lautsprache, wortfragmentarisierend: »leine« (von »alleine«)
- schönbrunnerisch: »es hat uns sehr gefreut«
- wienerisch: »was tut daran uns gut?«, »man tut, dass es gefällt«
- dazu schwer in schrift darzustellende laute wie »ha hahahaha (etwas wie chillout beschreibend)«, »mm-duu da-duu«

102–105

Falco spielt mit Wortbedeutungen und Metaphern (berühmtgeworden die Formulierung im Kokainlied *Der Kommissar*: »Den Schnee, auf dem wir alle talwärts fahrn, kennt heute jedes Kind«), mit Neologismen 24

(*Männer des Westens*: »... sind so, sind so, sind so restlos intercool«, *Expcityvisions*: »exposition / cityvision / the art tv-sion under different condition / exposmart / ex-op-art / auf spezielle Wiener Art«), mit Kalauern (*America*: » »What's your name?« – »I nehm zwatausend«, keisch des Dirndl sagt«), mit Reimen (*Titanic*: »Die Titanic sinkt in Panik ganz allanig, aber fesch«, *Anaconda Mour*: »Der Schlange Kur / Ist nur / L'amour / For sure / Der Schlange Kur / Toujours / Anacond'amour«), mit Anspielungen auf bekannte Wendungen (*Emotional*: »Das Herz geht so lang zum Messer, bis es sticht« – unter besonders raffinierter Umdeutung des Wörtchens »es«) – Vorbilder sind hier vor allem die Dichter der Wiener Gruppe, allen voran H. C. Artmann (1921–2000) und Ernst Jandl (1925–2000).

74  
126  
62  
145  
144  
79

Dieser Sprachenmix, der sich durch Falcos gesamtes Werk und Auftreten zieht, ist aber nur die vergleichsweise leicht bemeisterbare Außenseite eines tiefersitzenden und wesentlich schwieriger bezähmbaren Identitätskonflikts, der sich zwischen Österreichtum und Weltbürgertum, zwischen Europa und Amerika, zwischen Wiener Schmah und dem Flair der internationalen Bohème aufspannt. Es beginnt schon mit seinem Pseudonym: inspiriert dazu wurde er vom deutschen Skispringer Falko Weißpflog – doch schreibt er den Namen weltläufiger mit »c«: »Ein deutscher Name, der damals, 1980, gut in die Landschaft gepasst hat, der aber trotzdem internationalen Charakter hatte«, beschreibt er im Interview diesen ersten Spagat zwischen den Kulturen – ein eleganter und souveräner Coup, wie es ihm später durchaus nicht jedesmal wieder gelingen sollte.

So gibt es zwischen tiefster Heimatverwurzeltheit und ruheloser Flucht, zwischen borniertestem Österreichchauvinismus und souveränster Weltläufigkeit bei Falco nahezu alles zu finden. Einerseits legt er immer wieder bedingungslose Bekenntnisse zu seiner wienerischen Identität ab – kaum zu überbieten die ersten Verse seines Lieds *Ganz Wien*:

Video 20

Er geht auf der Straßn,  
Sagt net wohin,  
Des Hirn voi Heavy Metal  
Und seine Leber is hin.  
Seine Venen san offen  
Und es riacht nach Formalin.  
Des alles macht eahm kan Kummer,  
Wei er is in Wien.

30

oder auch eine von Falcos Interviewäußerungen:

Für mich ist ein Wiener Schnitzel immer noch das Synonym für Wojstand. Und da kann ich Hamburgers und Steaks vorgesetzt krieng und Scampi, gegrillte Schwänze, oder was woaß i immer, is eingtlich nix fa mi, a Wiener Schnitzel is a Wiener Schnitzel, und ich bin a abgfuckter Urwiener irngdwie...

Vid.F 1'29–1'43

– Aussagen, zu denen sich regelmäßig Spottbekundungen in Richtung Neue Welt gesellen:

Immerhin habe ich einen abendländischen Hintergrund, was die Inhalte anbelangt, und die interessieren die Amerikaner sehr, sehr, sehr, sehr! Man möcht es gar ned glaum!

Vid.F 1'43–1'52

– schließlich ist, wie Falco mit süffisantem Bedauern feststellt, »die Pop- und Rock-Kultur ihre wirklich einzige Kultur eigentlich«. Regelmäßig verweigert er sich dem Ansinnen seiner Plattenfirma, englischsprachige Versionen seiner Texte für den amerikanischen Markt zu singen, noch nicht einmal ist er bereit, zumindest den Dialektanteil zu reduzieren. Als seine Produzenten (unter größten Mühen, weil Falco keine einzige zusätzliche Note dafür einsingen will) einen für die USA konzipierten *Salieri-Mix* von *Rock me*

Vid.F 1'52–2'13  
Bork 120

*Amadeus* verfertigt haben, dem sie eine von einem Nachrichtensprecher auf englisch verlesene Kurzbiographie Mozarts vorangestellt haben, urteilt Falco: »Ich find des für'n Arsch, wer soll des kaufen, doch eh nur die depperten Amerikaner!« – Denn »die Amerikaner haben so gar keinen Schmääh«, das ist das Problem, und so gibt er denn die transatlantischen Freunde in seinem schmäähgesättigtes Lied *America* in tiefstem Wienerisch genüsslich aller Lächerlichkeit preis (ironischerweise befand sich der Titel ausgerechnet auf seinem in den USA erfolgreichsten Album *Falco 3*):

101

127

Audio 27

Dort sagens »Fälco, you are wonderful!« – kumm habts mi langsam gern  
Wann meine Records trotzdem kaufen tätads, tät es mi ned ster'n!

61f.

(...)

Der »Spiegel« sagte: Wien is vurn, wenns der ned waaß, wer dann?

Wann der Mister Smiss a Glatzn hod, verkauf ma eahm an Kamm.

Der Herr war dick, das Madl slick, so denn er lallend fragt:

»Ah, what's your name?« – »I nehm zwatausend«, keisch das Dirndl sagt.

Ihr werdts uns nehma miassn wie ma san, mir sangs eich liaba glei,

Zaagts uns den näcksten Präsidenten, und mir san live dabei – oder a ned...

(...)

»I would like to have that wonderful Wiener Schnitzel!« – »Gäh, gib eahm zehn Dekka

Poinische in a Wachauer« – »Yeah, that's really great!« – »Waaß i eh, des macht Hundert.

Na na, Schilling, ned Dollar – übertreibn woi mas ned... «

Doch auf der anderen Seite ist Falco von Amerika, von der großen Welt, von der Internationalität überaus angezogen – zumal ihm die Österreicher, wie so manchem ihrer großen Söhne, das Leben oft genug zur Hölle machen. Der österreichischen Provinzialität längst entwachsen (was in der Alpenrepublik unter die sieben Todsünden zählt), steht er mit vielen seiner heimischen Pop-Kollegen und der Presse auf Kriegsfuß (»Das is ein bissi so unsere österreichische Mentalität, von wegen »Er braucht ned glaam, der Hans Höjzl, weil er si jetzt Falco nennt, ertappen wir ihn nicht dabei bei oim, was er sich denkt und was er tut«), kleingeistige Austropop-Gruppen dichten Spottlieder auf ihn, die sich so intelligent anlassen wie »Mein Haustier ist ein Falke, der hölzelt vor sich hin« (unter Verwendung des wienerischen Ausdrucks für »lispeln«), oder, als Parodie auf Falcos Song *Jeanny*, der durch einen Radioboykott zum Hit geworden war: »Jeanny – bitte noch ein Verbot, Jeanny – du bist niemals tot, solange du lebst gibt es Falco total, wer hat mehr verloren oder gewonnen, meine Plattenfirma, mein Manager, die Steuer oder ich?«

Vid.F 2'13–2'27

Lanz 69

185

Falco hingegen spielt von Anfang an in einer anderen Liga – sowohl hinsichtlich seiner Ambitionen, wie auch was seine tatsächlichen Erfolge angeht. Schon zu Beginn seiner Karriere schildert er seinem zukünftigen Manager seine Vision: Er wolle mit seiner Musik »eine Latte legen, über die kein anderer Österreicher mehr springen wird«, er habe vor, »der größte Star aller Zeiten zu werden«, jedenfalls ganz sicher »kein typisch österreichischer Interpret wie Wolfgang Ambros, Rainhard Fendrich oder Georg Danzer, (...) er wolle eine ganz eigene Fraktion bilden, neu und mit nichts zu vergleichen. Er wolle deutsch singen und trotzdem solle es international klingen – aus Österreich für die Welt.« – Und Falco unterscheidet sich tatsächlich signifikant von seinen Austropop- und NDW-Kollegen. Er spricht perfekt englisch, trägt Maßanzüge, Sonnenbrille und gegelte Haare und ist auf dem internationalen Parkett bestens zu Hause: seine Produzenten sind Holländer, sein wichtigster früher Förderer ist der New Yorker Szene-DJ Afrika Bambaataa, sein größtes künstlerisches Vorbild der Engländer David Bowie – dessen perfekte Selbstinszenierung er bewundert –, daneben spielt der amerikanische Rap, den er (wenn auch dessen Ghetto provenienz verleugnend) zum ersten Mal in deutsche Sprache transformiert, eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Bork 48

38

15

Auch was den Erfolg auf dem Plattenmarkt angeht, lässt Falco seine österreichischen Kollegen weit hinter sich: Die Konditionen seines Vertrags mit Sire Records 1986 sind nach Einschätzung seines Managers bis heute von keinem kontinentaleuropäischen Künstler wieder erreicht worden – und Falco vergisst

148

zudem nie zu betonen, dass er sowieso neunzig Prozent seines Gelds im Ausland verdient (aber in Österreich versteuert) hat, so wie er ohnehin viel mehr Zeit im Ausland als daheim verbringt. In seinen letzten Jahren zieht er dann ganz in die Dominikanische Republik: »Die Frage stejt si ned: Was mach i da? – es stejt si die Frage: Was lass i daham fir an Bledsinn aus?« – So lautet denn der Refrain des Spottlieds *America* nicht umsonst: »Amerika – wenna ihr ma glabats, wia ma eich vermessen ka!«

Vid.F 2'27–2'41

Dennoch – Falco bleibt Österreicher. Immer wieder schlägt der Wiener Schmähdurch. Warum denn sein stylisches Outfit? – »Ich habe keine Lust, mir fürs Fernsehen zum Beispiel die Augen zu schminken, da tritt man halt mit Sonnenbrille auf. Auch die Idee mit den zurückgekämmten Haaren ist ja nichts anderes gewesen, als daß du den Kopf ganz einfach unter die Wasserleitung hängst und immer frisiert bist.«

Bravo 45/1986

Einmal gibt ihm Arnold Schwarzenegger den Rat:

Obs jetzt im Singen is oder im Schauspielen: Man muss mehr auf Amerikanisch machen, is amoi ganz klar. Aber man soi si nie vergessen, vo wo ma herkommt, ma soi nie des Österreichische vergessen, des tät i ihm auf jedenfoi empfehn. Oiso immer Österreicher bleiben, den österreichischen Humor zeign und sein Talent, des was er in Österreich glernt hat, zeign, aber auf Amerikanisch auch, des is amoi klar, wei de Amerikaner woin ja was Amerikanisches ham.

Vid.F 2'41–3'07

Falco reagiert darauf erbost:

Tschuldige bitte: Der Arnold Schwarzenegger ist kein Österreicher, der is Amerikaner. Der is Österreicher nur da, wenn er im österreichischen Fernseh an Auftritt hat, da nimmt er die Mama und sagt, ja, i bin ja do no a Steirer – is er schon seit langer Zeit nicht mehr, und i sag: a guader Schmähd.

Vid.F 3'07–3'24

Und schließlich begründet Falco seine Entscheidung, die Chance, nach dem Amadeus-Erfolg in Amerika Weltstar-Karriere zu machen, nicht zu ergreifen, damit, dass »das Schönste an der amerikanischen Fahne die rot-weiß-roten Streifen sind«...

Bork 146

Aber nicht nur Amerika ist dem Popstar suspekt. In entsprechender Stimmung kann sich seine Aversion gegen nahezu alles richten, was weiter als dreißig Kilometer von Wien entfernt ist. Selbstredend hegt er auch gegen die holländischen Produzenten, mit denen er dann seine größten Erfolge haben sollte, am Anfang höchstes Misstrauen: »Was soll i bei den Kasrollern, des is doch a Schnapsidee. I war in mein Leben noch nie in Holland, was soll i da produzieren, mit Leit, die i ned kenn in so an flachen Land?« – Als selbige Holländer ihm dann als erstes mit einer Mozart-Nummer um die Ecke kommen, findet er all seine Vorurteile über die oberflächlichen Kasroller bestätigt, die ihn, den Wiener, zu einem Mozart-Trittbrettfahrer machen wollen: »Ich singe den Amadeus-Schmarrn nicht, da traue ich mich in Wien doch nicht mehr auf die Straße, wenn das veröffentlicht wird!« – Für seine Japan-Tournee 1986 schmuggeln seine Freunde neben Kokain und Marihuana auch Tiroler Bergsteigerwurst ins Land, um Falco bei Laune zu halten – doch der ist ohnehin, während der Rest der Crew Tokio entdeckt, hauptsächlich damit beschäftigt, mit seinem Vater in Wien zu telefonieren und Vergangenheitsbewältigung zu betreiben...

81

85

162ff.

Und nicht zuletzt ist auch die Bundesrepublik Widerpart seiner aus Spiel und Getriebensein gleichermaßen bestehenden Abarbeitung an seiner Heimat. Vor allem ist es natürlich wieder sein Schmähd, der ihn von den Bundesdeutschen abhebt und der ihm zudem eine spielerische Herangehensweise in Bereichen erlaubt, die für Deutsche diesbezüglich tabu sind – vor allem, wenn die Deutschen noch nicht einmal verstehen, worin »Schmähd« denn eigentlich besteht: »Junge, erklär uns mal, was ist dieser Schmähd?« – da kann i nur sagn: »Entweder ma hat eahm, oder ma hat ihn nicht...«

Vid.F 3'24–3'36

Der deutsche Fernsehmoderator Blacky Fuchsberger konfrontiert ihn damit, ihm sei zu Ohren gekommen, Falco habe auf die Frage, warum er immer deutsch singe, geantwortet: »Weil ein Deutscher deutsch

Vid.F 3'36–4'55

singt!« – was ihm absolut nicht »falco-like« vorgekommen sei. Darauf Falco, unter Bezugnahme auf das im Gespräch kurz vorher erwähnte (Karl Kraus zugeschriebene) Zitat »Nichts trennt Deutschland und Österreich so sehr wie die gemeinsame Sprache«:

Da geb ich dir ein konkretes Beispiel: Wenn es also hieß: ›Hans, warum singst du eigentlich immer nur deutsch?‹, dann hab ich also ganz sicherlich nicht gesagt: ›Weil Ein Deutscher Deutsch Singt!‹, sondern höchstens: ›Na weil a deitscher höjd deitsch siingt...‹.

Musterbeispiel eines solchen deutsch-österreichischen Kulturclashes ist Falcos Auftritt in der NDR-Talkshow 1992, wo der Moderator Steffen Simon den »Herrn Falco« auf äußerst aggressive Art zu konkreten Stellungnahmen treiben will – sei es zum Thema Identität, zur Frage von politischem Engagement oder von Erfolg und Geldverdienen: worauf Falco reagiert, indem er – in schlechtester Laune – die angerissenen Themen nonsensartig in die erstbeste Richtung weiterführt, die ihm einfällt, nebenbei von Haider schwärmt (›a fescher Bursch!«), sich zunächst als »Linksliberaler«, später dann als »Konservativer«, als »Traditionalist« bezeichnet, lautstark kundtut, dass die Männer doch gerne für ihre Frauen in den Krieg ziehen und währenddessen die Co-Moderatorin Alida Gundlach mit anzüglichen Bemerkungen überschüttet (Gundlach: »Der sagt immer Schatzi zu mir, das finnech schon sehr scheußlich!« – »Kann a Maus sign wennst wijst ... Wenn i mir di aaschau, schaugst aus, waaßt, wie ein Teufelchen, in Schwarz und in Rot gewandet!« – »Na Moment!« – »Wie aus dem Fegefeuer!«), und ansonsten immer wieder deutlich macht, dass die Deutschen die Wiener sowieso nicht verstehen können:

SIMON. Warum so sarkastisch, warum immer so zynisch, was soll das?

FALCO. Das is halt unsre Art, weißt du, so zwischen Depression und Größenwahn, das ham wir eich hoid voraus a bissl, ne. . .

(...)

SIMON. Ich frag mich schon son bisschen, was ist das eigentlich was hier grad fürn Film läuft, weil diese Dekadennummer, dieses ich negiere alles, das ham wir doch eigentlich alles schon durch, das is doch Yuppie-Müll von gestern. Warum reiten Sie das immer noch? Sind Sie doch mit Sicherheit schon eins drüber.

FALCO. Mein Gott, mein Gott, wir ham die Dekadenz gepachtet in Wien!

Genauso, wie Falco zwischen Österreich und der Welt hin- und hergerissen wird, fühlt er sich auch innerhalb der Popmusik zwischen allen Stühlen sitzend. Einerseits ist er der Star, der die Massen begeistert, andererseits ist er ein Intellektueller, der von Selbstzweifeln geplagt wird, der Lesungen gibt, zeitweilig an der Wiener »Schule für Dichtung« unterrichtet und in seinem Album *Data de Groove* eine Kunstsprache für das Internetzeitalter zu entwickeln sucht – und sich damit prompt den größten kommerziellen Misserfolg seiner Karriere einhandelt. Die naheliegende Alternative, die ihm sein Manager aufzeigt – »Du kannst kleine Brötchen backen, dafür darfst du die Musik machen und veröffentlichen, die dir gefällt, oder du schluckst die Kröten und veröffentlichst, was alle anderen von dir hören wollen« –, schlägt er, beides wollend, bedenkenlos in den Wind (und erreicht mit dieser waghalsigen Strategie in seinen besten Momenten tatsächlich beides) – und auch ansonsten tut er immer wieder Dinge, mit denen niemand rechnet: er tritt mit einem Schmalzsänger wie Peter Alexander ebenso auf wie mit der dänischen Schauspielerin und Sylvester-Stallone-Exgattin Brigitte Nielsen, Mitte der 80er Jahre moderiert er Aerobic-Sendungen, Mitte der 90er singt er den Zwischenkriegsschlager *Mutter, der Mann mit dem Koks ist da* in einer drogenseligen Technoversion, mit *Europa* liefert er einen kitschigen Beitrag zum österreichischen EU-Beitritt, fast zeitgleich besingt er in *Monarchy Now* den Feudalismus: »Mit Fahnen, Pauken und Granaten für die Monarchen, / Orientexpress Konstantinopel – Wien. / Gebt dem Lande todschickste Salon-Party-Plonarchen, / Lasst die Andersdenker nur gen Amer'ka ziehn.«

Video 21  
Text 10

Bork 323

Vid.F 4'55–7'03

Video 22

Audio 28

Video 23

Audio 29

Audio 30

148

All diese widersprüchlichen Facetten versucht Falco, so gut es geht in sein virtuosos Verwandlungsspiel zu integrieren, sie durch die Kraft seiner Persönlichkeit und seines Charismas zusammenzuschmelzen und dabei stets die Illusion aufrechtzuerhalten, er hätte sie vollständig unter Kontrolle (»die wollen keinen Schwachmaten als Idol, sondern einen, der alles im Griff hat, der alles kontrolliert, der weiß, auf was es am Ende ankommt«). Dass seine Verwandlungen bisweilen viel eher ebendiesem getriebenen Schwachmaten denn dem souveränen Virtuosen geschuldet sind, versucht er sich nie anmerken zu lassen:

Bork 95

Es war hoid noch nicht da, dass es so einen bunten Vogel gegeben hat wie mi, der hoid nicht wirklich greifbar is, der für die *yellow press* genauso interessant is – oder uninteressant is – wie für die meinungsbildenden Medien, der fürs Fernsehen genauso attraktiv – oder unattraktiv – is wie für die Teenie-Magazine, der eben auf K-Rock in New York genauso an Schmah verbradn kann wie auf Ö3 oder B3 oder sonst was. . .

Vid.F 7'03–7'28

Diese Buntheit (positiv formuliert), oder, negativ gewendet, diese Zerrissenheit, diese Hin-und-Her-Gerissenheit setzt sich im Bereich seines Privatlebens fort. Einerseits ist er – wie er archaisierend sagt – der »Rock'n'Roller«: er hat unzählige Frauenaffären, fällt durch exzentrisches Verhalten, verschwenderischen Lebensstil, Alkohol- und Drogenexzesse, Wutausbrüche, zertrümmerte Hotelzimmer, abgebrochene Interviews, wochenlange Depressionen, gefolgt von wochenlangen produktiven Hochphasen auf – andererseits aber sehnt er sich nach einer Familie, heiratet, wird Vater, zieht eine Tochter groß und sagt darüber:

Mir ist etwas Großartiges passiert. Ich habe erlebt, wie mein Kind geboren wurde. Und nichts wird von nun an so sein wie früher. (...) Da ist ein Kind zur Welt gekommen und ich weiß, für dieses Kind würde ich mich kaputtmachen. Damit diesem Kind nichts zustößt, würde ich alles tun. Keiner könnte mich aufhalten, nicht einmal mit einem Panzer.

Lanz 199f.

Als ihm sein Manager telefonisch die Nachricht von seinem Nr.-1-Erfolg in Amerika mitteilen will, hat er keine Zeit, weil er gerade seine Tochter wickelt. Bald darauf kauft er sich ein Landgut in der Nähe von Wien, wo er im Alter mit seiner Familie und guten Freunden in Ruhe zu leben gedenkt – doch dann scheitert die Ehe und es stellt sich heraus, dass die Tochter nicht von ihm ist, und sofort sieht die Sache wieder ganz anders aus:

85

Es entkam mir der berühmte Satz: »Ich habe Lust auf Bürgerlichkeit« – am nächsten Tag haben 450000 Fans ihre Platten zurückgebracht! – »Ist er wahnsinnig geworden? Weiß er nicht mehr, wer er ist? Er, der Bohemiant, hat Lust auf Bürgerlichkeit, weil er also hier jetzt eine Steirerin kennengelernt hat?« – eine sehr schöne zwar, aber die Fans haben das wesentlich besser durchschaut als ich selbst.

Vid.F 7'28–8'10

– und er sucht wieder Trost in Whisky und Kokain, im Bordell, in Coolness, bisweilen auch in Selbstironie (»Was hat die Frau veranlasst, davonzurennen? Na, ich, natürlich!«) und schließlich bei der nächsten in der langen Reihe seiner Freundinnen – Verwandlungen sind dies durchaus, doch erscheinen sie kaum mehr spielerisch-virtuos, vielmehr ungewollt und ungeplant erlitten durch Widerfahrungen, die außerhalb seiner Macht liegen. Eines der wenigen Lieder, die diesen machtlosen, einsamen, unglücklichen Falco aufscheinen lassen – versteckt freilich hinter dem »exzentrischen«, »schwierigen« –, ist der Song *Emotional*:

Lanz 242

Video 24

Ich weiß, dass die Frau, die mich erträgt, noch nicht geboren ist,  
Aber ich bitte dich, komm zur Welt,  
*He's a desperate man in a world so cold*  
Und du waaßt, ich hab ein Herz wie ein Löwe

80

*He's just longing for a woman to hold*  
 Und wenn du wüßst, dann geh ich down on my knees and pray to the spirits above – (...)  
*Oh, he's emotional,*  
*So emotional,*  
*He's an emotional man,*  
*He's got tears in his eyes, he's got tears in his eyes*  
*Watch me cry,*  
*Watch me break down and cry.*

Die einzige Konstante in seinem Leben, die von allen – gewollten wie ungewollten – Verwandlungen unberührt bleibt, ist (abgesehen von einigen wenigen guten Freunden) seine Mutter. Zu ihr hat er zeitlebens eine extrem enge Bindung, in ihr sieht er immer wieder die einzige Person, die ihn ehrlich und uneigennützig liebt, bei ihr heult er sich auch Mal um Mal über seiner gescheiterten Beziehungen aus. Wenn er am Muttertag nicht in Wien ist, kann ihn das tagelang quälen, einmal fängt er gar mitten in der Nacht unvermittelt zu schreien an: »Scheiße, Scheiße, Scheiße, ich habe den Geburtstag meiner Mutter vergessen! Wie konnte das nur passieren? Am liebsten würd ich aus dem Fenster springen. Das hat doch eh alles keinen Sinn mehr. Ich find die ganze Welt zum Kotzen.«

Lanz 216

Bork 59

Doch solche Einblicke in den verletzlichen Menschen Falco sind selten und zu Lebzeiten fast nur seinen engsten Freunden vorbehalten. Nach außen hin gibt er, wo nur irgend möglich, den coolen Falken, den selbstbewussten und erfolgsverwöhnten Rockstar, die perfekt inszenierte Kunstfigur, deren Markenzeichen Arroganz und Blasiertheit sind – »Präpotenz«, wie es auf Wienerisch heißt. Einmal fragt ihn ein Reporter, »wie wichtig es für ihn sei, im Rampenlicht zu stehen, und Falco antwortet ganz unverblümt: ›Sehr wichtig.« – Daraufhin der Reporter: ›Du geilst dich daran auf?« – Falco: ›Selbstverständlich.« – Der Reporter: ›Bist du ein Narziss?« – Falco: ›Sicherlich.« – Der Reporter: ›Und du liebst dich selber?« – Dann Falco: ›Unendlich!« – Der Reporter: ›Und was liebst du mehr als dich?« – Falco: ›Meine Fähigkeit, mich selbst zu inszenieren.«

Lanz 81

Als ein anderer Journalist ihn Ende der achtziger Jahre wochenlang verfolgt, um ein Statement zum Thema Aids zu bekommen, fertigt Falco ihn schließlich genervt, doch unter souveräner Verbindung all seiner großen Themen, *deca-dance*, Noblesse und Sprachspiel, kurzerhand ab: »Über Aids spricht man nicht, Aids hat man.« – Noch derber lässt ers bei Harald Schmidt krachen, wo er zunächst seinen Gastgeber in übersteigertem Machismo zu übertreffen sucht und anschließend leichthin dessen größtes amerikanisches Vorbild durch den Kakao zieht:

Bork 223

FALCO. Sie haben mich an sich gefragt, »möchtest du kommen aus der Karibik, um wieder mal Promotion zu machen in Deutschland«, sag ich, »nee« – »aber da gibts ne ganz tolle neue Sendung, Harald Schmidt ist das«, sag i, »schickt mal ne Kasette«, und das war zufällig der Weltfrauentag und da sagtest du doch wirklich ungestraft im deutschen Fernsehen: »geile Weiber, scharfe Schnitzel«, sag i, »ok, ich komm«.

SCHMIDT. Ich hab mich gewundert, weil ein Mann, der solche Erfolge hatte, der auf Platz eins in Amerika war, was treibt den nach zehn Jahren nochmal von den Pools dieser Welt, von den Models dieses Planeten in die schnöde Welt der Werkstätigen?

FALCO. Du meinst also, ich hatte so ein Loch von zehn Jahren irgendwie?

SCHMIDT. Nein, aber ich mein, ich hab mir immer gedacht, Falco hat. . .

FALCO. Ich dachte, du hattest gedacht, ich hätte ein Loch von zehn Jahren, und da dachte ich dann wieder, eigentlich müsstest du ja wissen, dass die Löcher das wichtigste im Leben sind, nicht, und desto größer die Löcher, desto wichtiger sind sie auch!

(...)

SCHMIDT. Ich beneide dich um eins, du hast den verehrten David Letterman mal kennengelernt in Amerika – wo war das, in Los Angeles?

Vid.F 8'41–  
11'48

FALCO. Is des nicht a Reizwort für dich?

SCHMIDT: Nein, überhaupt nicht, ich verehr ihn sehr und hab ihn leider noch nie selber kennengelernt.

FALCO. Na ich muss dir sagen, so wies also jetzt aussieht, ist meine Bekemtschaft mit dir eine wesentlich erfreulichere bisher also als die mit David Letterman war, die war nämlich so, wir sitzen also im Spago's, wo sonst auch, ne, in Los Angeles, und a ganze Grupp'n von Leuten von der Plattenfirma, und ich natürlich, ganz wichtig, kannst dir nicht vorstellen, Falco in den Achtzigern ... (*gestikuliert und artikuliert wild als große Celebrity*) ... und essen dort und es kommt ein Herr auf mich zu, du weißt ja, wie die so sind, den ich nicht kannte, der Tisch erstarrt, das seh ich natürlich nicht, ne, (*tiefstes amerikanisch nachmachend*) »Fälco, hi, ey, how're ye doin'«, sag i, entschuldigung, siehst du, dass wir hier essen?! Würdest du bitte mit irgendjemandem von meinen Leuten reden? (*triumphierend*) Das war mein Auftritt in der David-Letterman-Show!! Sehr kurz.

SCHMIDT. Er wollte dich begrüßen, und du hast ihn nicht erkannt...

FALCO. Naja, na wos, muass i jeden kenan?

Immer wieder verfährt er nach diesem Muster: Entgrenzung der Arroganz und metavirtuose Reintegration des zerbrochenen Sympathieporzellans. Richtiggehend unsympathisch wirkt Falco nie, selbst wenn er zur Begründung seiner Arroganz noch arrogantere Argumente ins Feld führt:

Was hätte der Typ, der ausn U4 (*Wiener Szeneclub, d. Verf.*) kummt und auf amoi bei Blacky Fuchsberger im Samstagabendprogramm vor einem deutschen Durchschnittspublikum steht, anderes sein soin ois arrogant? Der hat nur arrogant sei kena.

Vid.F 11'48–  
12'01

– und bisweilen bringt er es sogar fertig, gleichzeitig zu dieser Entgrenzung den Entgrenzungsprozess selbst zu beschreiben. Ein österreichischer Schüler fragt ihn: »Glaubst du eigentlich, dass du mit deiner Maschn a so viele Fans gwinnt? Oiso dass du s'auf hypercool, arrogant irgendwie die Leid abstoßt und...« – Falcos Replik: »Des is a ganz a schmaler Grat, und ich weiß, wie hoch dass ich pokere.« – Der Schüler, aufsässig: »A Star muss doch die Fans für sich gewinnen und nicht geng sich!« – Falco darauf, widerlich: »I maan, da hätt i jetzt, wenn i den großen Zampano wieder außähänga lass und den Coolen wieder außähänga lass, hätt i a Menge blöder Antworten. Zum Beispiel, was woafß i, fünfundzwanzig Millionen Leute können sich doch nicht geirrt ham oder so.« – Schließlich der Schüler, unter dem Gelächter seiner Kameraden: »Oiso i drah immer an Fernseher ab wenn i di siehg.«

Vid.F 12'01–  
12'37

Und Falco setzt noch eine weitere Metaebene drüber: Nicht nur, dass er vom hohen Pokern spricht, während er es tut, sondern auch die metavirtuose Integration des Zu-hoch-gepokert-Habens beschreibt er, während er sie gerade leistet:

Wemma si sovüü spüit mit da Sympathie des Publikums, wia i des dua – kann ned anders, jeder wiara ka irgendwia, ne? – dann derf ma si ned wundern, wemma dann irgendwann amoi a feste zruckkriagt: und i wunder mi a gor ned, i sag eh, des macht mi irgendwia nur stärker, und erst in der Niederlage is ma... wirklich sympathisch.

Vid.F 12'37–  
12'56

– und in dem Moment, wo er die Worte »wirklich sympathisch« sagt, wird er – wirklich sympathisch.

Doch ungestraft, will heißen frei und virtuos kann Falco die vielfach gestaffelten Spiele und Metaspiele mit seiner Überheblichkeit nur so lange betreiben, wie er als Popstar Erfolg hat. Sobald die präpotente Attitüde nicht mehr durch die Verkaufszahlen gedeckt ist, zieht er sich Spott und Schadenfreude zu – nicht nur in Wien. Und wenn er darauf reagiert, indem er sich gerade erst recht arrogant gibt, dann hat sich der Schwerpunkt klar vom virtuoson Spiel zur unvirtuoson Getriebenheit verlagert. Insbesondere die Abstürze nach seinen beiden größten Hits, dem *Kommissar* (1981/82) und *Rock me Amadeus* (1985/86), ganz besonders aber nach dem negativen Ergebnis des Vaterschaftstests 1993 sind für all jene, die sich

früher nicht getraut hatten, der willkommene Anlass, auf den angeschlagenen Star mal nach Herzenslust einzuprügeln zu können – was Falcos Freund und Manager Horst Bork wie folgt schildert:

Der erfolgreiche, präpotente Superstar, der große internationale Überflieger, der Meister aller Klassen, war nicht Vater seines Kindes. In der Öffentlichkeit wurde Falco stets als großspuriger Zyniker wahrgenommen und deshalb hielt sich das Mitleid auch sehr in Grenzen, als bekannt wurde, dass er nicht der leibliche Vater von Katharina Bianca war. Häme und Spott wurden an und unter den Tischen vergossen, in Österreich schrie es einem von allen Titelseiten entgegen, die Schadenfreude triefte, der große Popstar stand als gehörntes Wiener Würstchen da. Diese Meldung war in der Außenwirkung schlimmer als alles, was bisher gedruckt und gesendet worden war.

302

Weder von diesem persönlichen Schicksalsschlag, den alle seine Freunde als das schlimmste bezeichnen, was ihm je widerfahren ist, noch von seinen Karrierestürzen kann sich Falco in den wenigen Jahren bis zu seinem Tod erholen. Zwar ist er zu Lebzeiten nie so vollständig abgeschrieben wie andere NDW- und Austropop-Stars der frühen Achtziger – »bei Falco kann man sich nie sicher sein: ehe man es sich versieht, schafft er doch noch einmal den absoluten Hit«, fasste EMI-Mann Frank Bender damals die Stimmung zusammen – doch abgesehen von seinem erwähnten Techno-Ausflug *Mutter, der Mann mit dem Koks ist da* gelingt ihm nach dem Amadeus-Hit kein durchschlagender Publikumserfolg mehr. Seine durch Alkohol, Drogen und Psychopharmaka zerrüttete Gesundheit führt zu immer längeren Phasen der Arbeitsunfähigkeit, mit seinen Produzenten hat er sich zerstritten, sein langjähriger Manager Bork verlässt ihn 1993. 1996 flüchtet Falco in die Karibik, 1997, kurz vor seinem vierzigsten Geburtstag, scheitert seine letzte große Liebe an seiner Unfähigkeit, seinen Alkoholkonsum unter Kontrolle zu bekommen.

Lanz 225

Am 6. Februar 1998 sitzt er, vollgepumpt mit Kokain, Marihuana, Alkohol und Medikamenten, in seinem Auto auf einem Parkplatz im Norden der Dominikanischen Republik, hört die Kassette mit den nach sechs mühseligen Jahren endlich komplettierten Songs seines neuen Albums und macht sich Notizen über die Reihenfolge der Titel. Er nickt kurz ein, fährt sodann mit Vollgas los und kollidiert wenige Sekunden später mit einem mit überhöhter Geschwindigkeit von der Seite heranrasenden Bus. Er ist sofort tot. Sein Körper wird vollkommen entstellt und zerschmettert.

Wenige Tage später lässt sein Freund Niki Lauda, Ex-Formel-1-Weltmeister, Flugzeugpilot und Airline-Gründer, den Leichnam mit einer seiner Boeings nach Wien fliegen. Das Flugzeug trägt den Namen »James Dean«. Im folgenden Juli schafft die Lauda Air ein neues Flugzeug an – »Falco«.

Das fast fertige Album, das Falco in seinen letzten Augenblicken hörte, *Out Of The Dark (Into The Light)*, erscheint wenige Wochen nach seinem Tod. Es ist das erste, das wieder an Falcos frühe Erfolge anschließen kann: so schließt sich nun auch hier der Bogen zu Mozart – sowohl zum historisch-legendarischen »glücklosen Genie« wie zum falconischen »Virtuosen« und »Rockidol« aus dem Amadeus-Hit –, welchem ebenfalls die endgültige metavirtuose Reintegration des letzten und größten Scheiterns erst nach dem Tod gelang. »Mich werns erst wieder ganz gern haben, wenn ich ganz tot bin«, hatte schon Falco selbst prophezeit, anschließend an Helmut Qualtingers ähnlichen Ausspruch: »In Wien musst erst sterben, dass dich hochleben lassen – aber dann lebst lang«. Eine Spur metaphysischer klingt es im Titelsong des posthum erschienenen Albums: »Nenn mir den Preis, ich schenk dir gestern, heut und morgen, und dann schließt sich der Kreis, kein Weg zurück, das weiße Licht kommt näher, Stück für Stück, will mich ergeben – muss ich denn sterben, um zu leben?«

Vid.F 12'56–

13'03

169

Sofort setzt die Legendenbildung ein. Falco habe Selbstmord begangen, heißt es – eine Behauptung, die von allen, die ihn kannten, einhellig zurückgewiesen wird. Man tuschelt, der Unfall sei nur vorgetäuscht gewesen, Falco lebe in Wahrheit noch und habe sich nur dem Rampenlicht entziehen wollen. . . »Der Mann

Lanz 254

Vid.F 13'03–

13'35

starb zum richtigen Zeitpunkt«, urteilt der Wiener Schauspieler Paulus Manker. »Das mag jetzt pharisäerisch klingen oder geschmacklos, aber das, was ja im Popgeschäft – und die Popkünstler sind die Helden unserer Zeit! – das wichtigste ist: das Unsterbliche, das Unnahbare, das Heldenhafte, erreicht man halt oft nur so.« – Und er fügt einen Satz hinzu, der nicht treffender den Widerstreit zwischen Virtuosität und Getriebenheit in Falcos Dasein beschreiben könnte – einen Satz auch, auf den wohl nur ein Wiener kommen kann: »Man hat nur die Alternative: man schafft's – oder man stirbt. Und Falco hat beides geschafft.«

Am 14. Februar versammeln sich mehr als zehntausend Menschen auf dem Wiener Zentralfriedhof, Fans, Weggefährten und Prominenz, all die längeren und kürzeren Teilnehmer am virtuos-unvirtuosen Verwandlungsspiel des Stars, jetzt sind sie wieder da. Sein Manager ist gekommen, der ihn resigniert verlassen hatte, seine Produzenten, mit denen er sich überworfen hatte, seine Exfreundinnen, seine Exfrau, die einstmals so neidischen Austropop-Kollegen und die bundesdeutschen NDW-Stars, der Wiener Bürgermeister Helmut Zilk, der in einem von Falcos Musikvideos einen Gastauftritt gehabt hatte, Niki Lauda, fast nicht zu erkennen ohne sein rotes Käppi, das Insignel seines eigenen Real-Life-Virtuosentums, welches er nun, im Angesicht des unwiderruflichsten Widerfahrnisses, des Todes, zumindest für einige Stunden ablegt, die wenigen anderen Freunde, sowie, natürlich, Falcos letzte Zuflucht, seine Mutter. Der mit einem roten Hermelinmantel bedeckte Mahagonisarg, in dem der mit einem Versace-Hemd bekleidete zerschmetterte Leichnam liegt, wird von österreichischen Motorradrockern getragen, denselben, die einst im Video von *Rock me Amadeus* zu sehen waren. Während der Sarg ins Grab gesenkt wird, erklingt, über Lautsprecher eingespielt, Falcos Version des Bob-Dylan-Klassikers *It's All Over Now, Baby Blue*, aufgenommen 1985, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, die Refrainzeile auf deutsch: »Aber was vorbei is, is vorbei, Baby Blue«.

Am 15. Februar, einen Tag später, berichtet die österreichische *Kronenzeitung* – Europas erfolgreichstes Boulevardblatt, unangefochten die wichtigste Zeitung in einem Land ohne Qualitätspresse – über das größte Wiener Begräbnis seit Kaiserin Zita. Dabei gelingt ihr eine jener unerwarteten atmosphärischen Verdichtungen, die Boulevardzeitungen manchmal zuwebringen – so die *Sun* 1982 mit »Gotcha«, die *Bild* 2005 mit »Wir sind Papst«: ebenfalls nur drei Worte, mit denen die *Krone*, Garant des geschlossenen Systems Österreich, jenes »Labyrinths, in dem sich jeder auskennt« (Qualtinger), das andere geschlossene System, die Kunstfigur Falco, den Virtuosen und Getriebenen, den Arroganten und Verletzlichen, den Erfolgreichen und Abgestürzten, den Ur-Österreicher und Kosmopoliten, den Popstar und Avantgardisten, den Linksliberalen und Traditionalisten, den Frauenheld und Familienvater, den Quartalsläufer und Aerobic-Moderator, unter konsequenter Weiterführung seiner vollkommenen Selbstinszenierung makaber in den Tod begleitet: eine Schlagzeile, die eindrücklich zeigt, was es heißt, Virtuose im Schatten des Todes und bis in den Tod und bis über den Tod hinaus zu sein: gejagt und getrieben von den Widerfahrnissen, vom Schicksal, vom Leiden – doch aufrechten Blicks, mit fester Stimme, Popstar, so lange es nur irgend geht:

15. Feb. 1998



## Kapitel 7

# Ehrenggrab, oder: Wie man ein schönes Schlusswort schreibt

*Consummatum est.*

Die Ganzerfüllung ist da. Die Entgrenzung der Virtuosität ist an ihr Ende gekommen. Wir haben das *Paradiso* durchschritten: verharren wir nun in mystischer Schau der Dreieinigkeit.

\*

Einst waren wir ausgezogen, zu erkunden, ›wie Virtuosität entsteht und wohin sie führen kann‹:

Wir suchten sie zu verstehen, und wir beschrieben sie in ihrer vierfachen Bedingtheit durch Meisterschaft, Entgrenzung, Übererfüllung und Verwandlung.

Wir suchten sie dann zu entgrenzen, und wir transzendierten sie, soweit es innerhalb ihres eigenen Denkkzusammenhangs möglich war: bis hin zur Metavirtuosität, zur Aufgabe ihrer selbst zugunsten ihres höheren Selbst.

Wir suchten sie schließlich tollkühn weiterzutreiben, während all ihre Feinde auf sie einstürzten, und wir haben sie zuletzt, im Schlussabschnitt unseres trinitarischen Finales, bis mitten hinein ins Reich des Todes geführt.

\*

So sind wir nun, gleichsam wie vom Wege abgekommen, unversehns bei den großen Menschheitsthemen gelandet: Ernst und Schicksal, Liebe und Tragik, Einsamkeit und Demütigung, Verzweiflung und Wahn, Traum und Raserei, Rausch und Magie, Grausamkeit und Unsterblichkeit, Verblendung und Vergöttlichung...

Wenn die Frage erlaubt ist... haben wir unsere Aufgabenstellung nicht *übererfüllt*? (von der Aufgabenstellung »Diplomarbeit« sprechen wir nicht...)

Es ging uns ja nicht darum, zu zeigen, dass wir die Aufgabe zu lösen imstande sind. Wir sind nicht abhängig von der Erfüllung. Wir sind nicht Sklave der Virtuosität.

Virtuosität ist nichts. Sie zu verstehen ist nichts. Sie zu entgrenzen ist nichts. Jedes Lächeln ist unendlich kostbarer. Wer das Nichts dem Lächeln vorzieht, ist ein armseliger Wurm, kein Virtuose.

\*

Lächeln wir. Lauschen wir. Lassen wir uns aufs Neue bezaubern. Es gibt tausend Welten zu entdecken, unendlich viel aufregender und wunderbarer...

Das ist alles erst der Anfang.

## Kapitel 8

# Ehrensache: Biblio-, Video- & Discothek

### 8.1 Literatur

Augustus: Res Gestae Divi Augusti. Das Monumentum Ancyranum, hrsg. von Hans Volkmann, Berlin 1969

Hugo Ball: Gedichte, Göttingen 2007

Kurt Blaukopf: Große Virtuosen, Teufen 1957

Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum, oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann, München 1999

Jorge Luis Borges: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, München und Wien 1999ff.

Horst Bork: Falco: Die Wahrheit. Wie es wirklich war – sein Manager erzählt, Berlin 2009

Gerhard Bronner: Die goldene Zeit des Wiener Cabarets, St. Andrä-Wördern 1995

Carl Czerny: Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahler. Faksimile-Ausgabe der 2. Auflage (Wien um 1846), Wiesbaden 1991ff.

Carl Dahlhaus, Lars Ulrich Abraham: Melodielehre, Köln 1972

Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1955

Harald Eggebrecht: Große Geiger, München 2000

Falco: Falco Extrablatt, Interview, in: Bravo 45/1986 (30. Oktober 1986)

Falco: Lyrics complete. Hrsg. von Christian Ide Hintze, St. Pölten und Salzburg 2009

Carl Flesch: Erinnerungen eines Geigers, Freiburg i. Br. 1960

- Stefan Gärtner, Oliver Nagel: "Greise Straftäter lachen über den Staat", in: Titanic. Das endgültige Satiremagazin (2/08), Berlin 2008
- Jean Genet: Die Zofen – Der Balkon (Les Bonnes – Le Balcon). Stücke, Berlin 1984
- Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Gespräche. Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, zehn Bände, Leipzig 1889–1896
- Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (German Schleifheim von Sulsfort): Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. Das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines seltzamen Vaganten, genant Melchior Sternfels von Fuchshaim, wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen, was er darinn gesehen, gelernet, erfahren und außgestanden, auch warumb er solche wieder freywillig quittirt. Überauß lustig und maenniglich nutzlich zu lesen, Monpelgart 1669 (Nürnberg 1668)
- Heinrich Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden, hrsg. von Hans Kaufmann, Berlin 1961–64
- Heinrich der Teichner: Das Aldeprandslied. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Werner Hitzfeld, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Carl Eugen Minder, Leipzig 1926
- Ernest Hemingway: Tod am Nachmittag, Reinbek bei Hamburg 1977
- Christian Ide Hintze (Hrsg.): Falco's many languages, St. Pölten und Salzburg 2010
- Gerd-Klaus Kaltenbrunner: Vom Geist Europas. Bd. 1: Landschaften, Gestalten, Ideen, Asendorf 1987
- Ephraim Kishon: Drehn Sie sich um, Frau Lot! Satiren aus Israel, München und Wien 1974
- Peter Lanz: Falco. Die Biographie, Wien 2007
- Tomi Mäkelä: Virtuosität und Werkcharakter: eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik, München 1989
- Marc Pincherle: Virtuosen – Ihre Welt und ihr Schicksal, München 1964
- Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Sechs Bände, Wiesbaden und Frankfurt a. M. 1955–1966
- Jack Ritchie: Vor Redaktionsschluß Mord. Geschichten, Zürich 1994
- Albrecht Roeseler: Große Geiger unseres Jahrhunderts, München 1987
- Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, vier Bände, Leipzig 1985, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854
- Paul Valéry: Esquisse d'un éloge de la Virtuosité, Nizza 1940
- Boris Vian: Der Schaum der Tage (L'Écume des jours), Berlin 1984
- Thorsten Waldmann: Rückkehr der Gespenster, in: Berliner Zeitung, 2. 7. 2007, Magazin
- Adolf Weißmann: Der Virtuose, Berlin 1920

Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray), München 1972

Peter Niklas Wilson: Zwischen Hypertrophie und Reduktion. Virtuosität in der Neuen Musik, in: *Musica* 41, 1987, H. 3, 222–226

Karl-Heinz Ziethen: Die Kunst der Jonglerie, Berlin 1988

#### *Sammelwerke:*

Hans-Georg von Arburg (Hrsg.): Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne, Göttingen 2006

Zsolt Gárdonyi, Siegfried Mauser (Hrsg.): Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts, Mainz 1988

Heinz von Loesch (Hrsg.): Musikalische Virtuosität, Mainz 2004

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen, Sachteil in neun Bänden, Personenteil in zwölf Bänden; mit einem Register zum Sachteil und einem Gesamtregister zum Sach- und Personenteil, begr. von Friedrich Blume

## 8.2 Partituren

*Partitur 1:* Charles-Valentin Alkan: Douze Études dans tous les tons mineurs op. 39, No. 12: Le festin d’Esopo, Paris: Simon Richault, ohne Jahr (ca. 1861)

*Partitur 2:* Alexander Skrjabin: Ausgewählte Klavierwerke, Klaviersonate Nr. 4, hrsg. von Günter Philipp, Leipzig: Edition Peters, 1967–1972, Band 5 (S. 78–92)

*Partitur 3:* P. I. Tschaikowsky: Konzert für Violine und Orchester op. 35, hrsg. von Fritz Hoffmann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, ohne Jahr (ca. 1930)

*Partitur 4:* Robert Schumann: Carnaval, Marche des Davidsbundler Contre Les Philistins, in: Robert Schumanns Werke Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881–1912 (*Notentext vom Verfasser mit Rubato-Diagramm versehen*)

*Partitur 5:* Maurice Ravel: Gaspard de la nuit, III. Scarbo, Paris: Durand & Fils, 1909

*Partitur 6:* Richard Payne, Saxophone Concerto, Birmingham: Saxtet Publications, 1999 (*auch in: Sibelius 5, Sibelius Software Ltd., "sax concerto.sib"*)

*Partitur 7:* Robert Schumann: Davidsbündlertänze, op. 6, in: Robert Schumanns Werke Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881–1912

*Partitur 8:* Georges [György] Cziffra: Transcriptions, Grands Études de Concert, pour piano, Volume I, sous la direction de István Kassai, Frankfurt: Cziffra Edition/C. F. Peters, ohne Jahr (S. 107–118)

*Partitur 9:* Georges [György] Cziffra: Transcriptions, Grands Études de Concert, pour piano, Volume I, sous la direction de István Kassai, Frankfurt: Cziffra Edition/C. F. Peters, ohne Jahr (S. 152–159)

*Partitur 10:* Niccolò Paganini: 24 Capricci per Violino solo, op. 1, Mailand: Ricordi, ohne Jahr (1836)

*Partitur 11:* Robert Schumann: Klaviersonate Nr. 2 g-moll op. 22, Ursprüngliches Finale (Presto Passionato), in: Robert Schumanns Werke Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881–1912

*Partitur 12:* Neuer Notensatz unter Verwendung von: Gerhardt (*sic*) Bronner: Der g'schupfte Ferd'l, Wien: Hermann Schneider, 1953

*Partitur 14:* Bernhard Gander: ö für Quintett, Frankfurt u. a.: Henry Litolff's/C. F. Peters 2006

*Partitur 15:* Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 9, Wien: Universal Edition, 1912

### 8.3 CDs (und andere Audiomedien)

*Audio 1:* Hamelin Plays Alkan, Hyperion 1995 (*Track 10 – Marc-André Hamelin*)

*Audio 2:* Heifetz-Collection Vol. 12, RCA Red Seal 1995 (*Track 3 – Jascha Heifetz, Chicago Symphony Orchestra, Ltg. Fritz Reiner*)

*Audio 3:* Tchaikovsky/Stravinsky: Violin Concertos, Denon 1990 (*Track 7 – Jean-Jacques Kantorow, London Philharmonic, Ltg. Bryden Thomson*)

*Audio 4:* Robert Schumann – Carnaval – Kreisleriana – Arabeske, Simax 2003 (*Track 22 – Sigurd Slåttembrekk*)

*Audio 5:* Schumann: Carnaval & Sonata No. 1, RCA 2002 (*Track 25 – Jewgeni Kissin*)

*Audio 6:* Robert Schumann, Piano Works, BMG Ariola 2003 (*Track II/35 – Eric Le Sage*)

*Audio 7:* Everblacks, Schallplatte, Intercord ca. 1971 (*Georg Kreisler*)

*Audio 8–13:* Sibelius 5, Sibelius Software Ltd., "sax concerto.sib"

*Audio 14:* Werke von Liszt, Strauß/Cziffra und Gershwin (Die Budapester Aufnahmen 1955–1956), Hungaroton 1996 (*Track 6 – György Cziffra*)

*Audio 15:* Paraphrasen und Transkriptionen (1954–1956), Hungaroton 1996 (*Track 6 – György Cziffra*)

*Audio 16:* Liszt, Piano Sonata in B minor / Funérailles, Chopin, Schumann, Debussy, EMI 2005 (*Track 20 – Vladimir Horowitz*)

*Audio 17:* Schumann: Gesänge der Frühe, Klavierwerke & Kammermusik – V, Alpha 2008 (*Track II/5 – Eric Le Sage*)

*Audio 18:* Schumann: Piano Works, Naxos 1994 (*Track 15 – Bernd Glemser*)

- Audio 20:* Die Qualtinger-Songs, Preiser 1997 (*Track 8 – Helmut Qualtinger*)
- Audio 21:* Bernhard Gander: Bunny Games, Kairos 2007 (*Track 17 – Klangforum Wien*)
- Audio 22:* Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5, Querstand 2005 (*Track 3 – Fabio Luisi, MDR-Sinfonieorchester*)
- Audio 23:* Historic Russian Archives – Sviatoslav Richter In Concert, Brilliant 2004 (*Track III/9 – Sviatoslav Richter*)
- Audio 24:* Rückkehr nach 38 Jahren: Sergiu Celibidache dirigiert die Berliner Philharmoniker (1992): Sendung im BR-Fernsehen 24. 4. 1993
- Audio 25:* The Power of the Orchestra – Mussorgsky: Pictures at an Exhibition, Night on Bare Mountain, APO 2010 (*René Leibowitz, Royal Philharmonic Orchestra*)
- Audio 26:* Gustav Mahler: Symphony No. 9, EMI Classics 2008 (*Track II/1 – Berliner Philharmoniker, Ltg. Sir Simon Rattle*)
- Audio 27:* Falco 3, GIG 1985 (*Track 2 – America*)
- Audio 28:* Aerobic-Rundfunksendung aus den 80er Jahren, auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=yYHq-vRIWhA>
- Audio 29:* Falco – Verdammt wir leben noch, Reverso / BMG 1999 (*Track 4 – Europa*)
- Audio 30:* Falco – Nachtflug, EMI 1992 (*Track 2 – Monarchy now*)

## 8.4 DVDs (und andere Videomedien)

### **Behandelte Beispiele:**

- Video 1:* Aufnahme aus dem Jahr 1990 in Baden-Baden, auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=y36Yesh1qpc>
- Video 2:* Video auf Øystein Baadsviks YouTube-Präsenz: <http://www.youtube.com/watch?v=fYOsNp4O7AU>
- Video 3:* Promotion-Video von Roby Lakatos auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=pUZVCNljHqU>
- Video 4:* Illegaler Konzertmitschnitt, mit Zustimmung von Andrei Gavrilovs Assistentin Svetlana Kim erneut hochgeladen: <http://www.youtube.com/watch?v=5qD4BOPpe9M>
- Video 5:* Konzertmitschnitt, von Andrei Gavrilovs Assistentin hochgeladen: [http://www.youtube.com/watch?v=knKDuR\\_QBpE](http://www.youtube.com/watch?v=knKDuR_QBpE)
- Video 6:* György Cziffra, Benno Moiseiwitsch, Jorge Bolet – Piano Virtuosos, Naxos 2008 (*Track 1*)
- Video 7:* Vladimir Horowitz – Horowitz in Moscow, Sony Music 2005 (*Track 18*)
- Video 8:* Neujahrskonzert 1992 – Carlos Kleiber, Universal 2004 (*Track 7*)

*Video 9:* Paganini Caprice No.1 & 5 & 23, Tedi Papavrami, auf YouTube: [http://www.youtube.com/watch?v=3ex\\_CSgCWYs](http://www.youtube.com/watch?v=3ex_CSgCWYs)

*Video 10:* Alexander Markov – Paganini's 24 Caprices, Regie: Bruno Monsaingeon, Warner Music 2006 (*Track 5*)

*Video 12:* Cirque du Soleil – Varekai, Regie: Dominic Champagne, Sony Pictures 2003

*Video 13:* Livemitschnitt, ca. 1973, Vladimir Ashkenazy, Los Angeles Philharmonic Orchestra, Carlo Maria Giulini, auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=Xc9QMV6J-AQ> ff.

*Video 14:* Livemitschnitt, Promenade Concerts London 2002, Leif Ove Andsnes, auf YouTube: [http://www.youtube.com/watch?v=sL\\_DT4DRxVA](http://www.youtube.com/watch?v=sL_DT4DRxVA) ff.

*Video 15:* Queen – Greatest Video Hits 2, EMI 2002 (*Track I/17*)

*Video 16:* Laibach – The Videos, Mute 2004 (*Track 2 – Geburt einer Nation*)

*Video 17:* Konzertmitschnitt »Hungarian Virtuoso Gipsy Violins«, auf YouTube: [http://www.youtube.com/watch?v=XINM438\\_\\_7Y](http://www.youtube.com/watch?v=XINM438__7Y)

*Video 18:* FALCO – Everything, Reverso / DoRo / GIG Records / BMG 2000 (*Track 4 – Der Kommissar*)

*Video 19:* FALCO – Everything, Reverso / DoRo / GIG Records / BMG 2000 (*Track 1 – Rock me Amadeus*)

*Video 20:* Privates Musikvideo unter Verwendung eines Live-Konzerts Falcos, abzurufen unter <http://video.mail.ru/mail/biator/536/648.html>

*Video 21:* Mitschnitt aus dem NDR vom 20. 11. 1992, auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=Vt2hZLmjDuY>

*Video 22:* Falco meets Brigitte Nielsen (1987) – Body next to body, auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=-xH8Wqdb4U0>

*Video 23:* FALCO – Everything, Reverso / DoRo / GIG Records / BMG 2000 (*Track 11 – Mutter, der Mann mit dem Koks ist da*)

*Video 24:* FALCO – Everything, Reverso / DoRo / GIG Records / BMG 2000 (*Track 16 – Emotional*)

#### ***Andere DVDs:***

*AoP:* The art of piano: great pianists of the 20th century, Regie/Drehbuch: Donald Sturrock, NVC Arts 2002

*Vid.F:* Zusammenschnitt aus verschiedenen Videos, u. a.: FALCO – Hoch wie nie (Sony BMG Music Entertainment / DoRo / ORF 1998/2008), Wiener Blut (DoRo 2003) und diverse Interview-Videos auf YouTube

## 8.5 Internetseiten

*Screenshots der abgerufenen Internetseiten sind auf der beiliegenden CD zu finden.*

URL 1: <http://www.andreigavrilov.com/80445.html?cc=0.10880779693618425&i=29973952#start> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 2: <http://www.andreigavrilov.com/80445.html?cc=0.6814898760671453&i=29011304#start> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 3: <http://www.andreigavrilov.com/80445.html?cc=0.22365830659519526&i=29018254#start> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 4: <http://www.andreigavrilov.com/80445.html?cc=0.6335275897994118&i=30094663#start> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 5: <http://www.andreigavrilov.com/80445.html?cc=0.5215501905481664&i=30143560#start> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 6: <http://www.martingruetter.de/virtuos/sonstiges/svetlana.jpg> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 7: <http://www.ostarrichi.org/wort-15383-at-Gestampfter.html> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 8: <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/465087> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 9: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-8810997.html> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 10: <http://www.breakoutmagazin.de/archiv/aram11.html> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 11: <http://www.netzeitung.de/entertainment/music/315256.html> (eingesehen am 22. März 2010)

URL 12: <http://oliver-faulhaber.de/mathematik/aufgaben/bwm70.htm#BWM751> (eingesehen am 12. März 2010)

URL 13: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,635327,00.html> (eingesehen am 12. März 2010)

## 8.6 Verzeichnis der behandelten Beispiele

*Werke, die ausführlicher besprochen werden, sind fettgedruckt.*

### **Musik – Kompositionen bzw. Komponisten**

Charles-Valentin Alkan: Douze Études dans tous les tons mineurs op. 39, Le festin d'Esopé (S. 19)

George Antheil (S. 84)

Johann Sebastian Bach (S. 34)

Ludwig van Beethoven: Hammerklaviersonate (S. 41)

Johannes Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 (S. 90)

Johannes Brahms/György Cziffra: **Ungarischer Tanz Nr. 5 (S. 47, 100)**

Gerhard Bronner: **Der geschufte Ferdl (S. 69)**  
 Anton Bruckner (S. 50), Sinfonie Nr. 7 (S. 90)  
 Frédéric Chopin (S. 42)  
 György Cziffra: Freie Improvisation (S. 41)  
 Brian Ferneyhough (S. 85)  
 Beat Furrer: nuun / still / Orpheus' Bücher (S. 86)  
 Bernhard Gander: **ö (S. 87)**, Beine und Strümpfe (S. 86)  
 Edvard Grieg: Konzert für Klavier und Orchester a-moll (S. 91)  
 Arthur Honegger (S. 84)  
 Charles Ives: Concord-Sonata (S. 41)  
 Mauricio Kagel (S. 85)  
 Hanspeter Kyburz: Malstrom (S. 86)  
 Helmut Lachenmann (S. 85)  
 Franz Liszt (S. 42, 106), Klaviersonate in h-moll (S. 88)  
 Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5, III – Scherzo (S. 88), Sinfonie Nr. 9, III – Rondo-Burleske (S. 101)  
 Claus-Steffen Mahnkopf (S. 84)  
 Felix Mendelssohn-Bartholdy (S. 41)  
 Vittorio Monti: Csárdás (S. 34)  
 Moritz Moszkowski: Etincelles op. 36/6 (S. 42)  
 Wolfgang Amadeus Mozart (S. 118)  
 Modest Mussorgsky: Die Nacht auf dem Kahlen Berge (S. 91)  
 Samir Odeh-Tamimi: Cihangir (S. 86)  
 Arvo Pärt (S. 50)  
 Niccolò Paganini: Caprice op. 1/5 (S. 48)  
 Richard Payne: **Saxophone Concerto (S. 39)**  
 Enno Poppe: Rad (S. 86)  
 Maurice Ravel: Bolero (S. 44, 93), **Gaspard de la Nuit: Scarbo (S. 35)**, La Valse (S. 93)  
 Yann Robin: Art of Metal (S. 86)  
 Arnold Schönberg: Fünf Orchestestücke op. 16, IV – Peripetie (S. 101), Klavierstück op. 11/3 (S. 41)  
 Franz Schubert: Klaviersonate A-dur D 959, II – Andantino (S. 41)  
 Robert Schumann: **Carnaval, Marche des Davidsbundler Contre Les Philistins (S. 26)**, **Davidsbündlertänze, Tanz Nr. 1 (S. 42)**, **Presto Passionato WoO 5/2 (S. 50)**  
 Mathias Spahlinger (S. 84)  
 Karlheinz Stockhausen (S. 85)  
 Johann Strauß/György Cziffra: **Tritsch-Tratsch-Polka (S. 45)**  
 Richard Strauss (S. 101)  
 Igor Strawinsky: Le sacre du printemps (S. 101)  
 Peter I. Tschaikowsky: **Violinkonzert, 3. Satz (S. 19, 25, 60)**  
 Edgar Varèse: Amériques (S. 101)

### *Musik – Interpreten*

Martha Argerich (S. 37)  
 Øystein Baadsvik (S. 34)

Berliner Philharmoniker (S. 101)  
**Computer (S. 39, 54)**  
Csárdásgeiger (S. 100)  
**György Cziffra (S. 24, 41, 45, 47, 105)**  
**Andrei Gavrilov (S. 35)**  
Glenn Gould (S. 41)  
Bernd Glemser (S. 54)  
Vinko Globokar (S. 85)  
Marc-André Hamelin (S. 20)  
**Jascha Heifetz (S. 19, 22, 25, 99)**  
Josef Hofmann (S. 21)  
Heinz Holliger (S. 85)  
Wladimir Horowitz (S. 24, 42, 50)  
**Jean-Jacques Kantorow (S. 25)**  
**Jewgeni Kissin (S. 26)**  
Klangforum Wien (S. 87)  
Carlos Kleiber (S. 45)  
Aloys Kontarsky (S. 85)  
Roby Lakatos (S. 35)  
**Eric Le Sage (S. 26, 50)**  
Franz Liszt (S. 22, 49, 106)  
Alexander Markov (S. 49)  
Arturo Benedetti Michelangeli (S. 24)  
Siegfried Palm (S. 85)  
Tedi Papavrami (S. 49)  
**Sigurd Slåttebrekk (S. 26)**  
Sigismund Thalberg (S. 106)

*Musik – Popmusik/Schlager*

Afrika Bambaataa (S. 121)  
David Bowie (S. 121)  
Richard Clayderman (S. 50)  
Bob Dylan (S. 128)  
**Falco (S. 118)**  
Georg Kreisler: Opernboogie (S. 35)  
Laibach (S. 95)  
Brigitte Nielsen (S. 123)  
Peter Alexander (S. 123)  
**Helmut Qualtinger (S. 69)**  
Queen (S. 95, 111)  
Rammstein (S. 95)

### *Film*

Peter Greenaway: Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber (S. 111)  
Michael Haneke: Funny Games (S. 111)  
Alfred Hitchcock: Vertigo (S. 111)  
Arnold Schwarzenegger (S. 122)

### *Fernsehen*

Blacky Fuchsberger (S. 122)  
David Letterman (S. 125)  
NDR-Talkshow (S. 123)  
Harald Schmidt (S. 125)

### *Literatur/Theater/Publizistik*

Anonymus: Das Nibelungenlied (S. 108)  
H. C. Artmann (S. 120)  
Hugo Ball: König Salomo (S. 102)  
Bildzeitung (S. 128)  
Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum (S. 6)  
Jorge Luis Borges: **Der Garten der Pfade, die sich verzweigen (S. 112)**  
Clemens Brentano: Godwi (S. 41, 93)  
Wilhelm Busch (S. 2)  
Paul Celan: Todesfuge (S. 112)  
Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie (S. 106)  
Stefan Gärtner, Oliver Nagel (Titanic-Magazin): **»Greise Straftäter lachen über den Staat« (S. 97)**  
Jean Genet: Der Balkon / Die Zofen (S. 107)  
Johann Wolfgang von Goethe: Gespräche (S. 92), Faust (S. 102)  
Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch (S. 108)  
Heinrich Heine: Lutetia / Musikalische Saison von 1844 (S. 22)  
Heinrich der Teichner: **Das Aldeprandslied (S. 108)**  
Christian Ide Hintze (S. 119)  
Ernst Jandl (S. 106)  
James Joyce: Finnegans Wake (S. 41)  
Ephraim Kishon: **Jüdisches Poker (S. 76)**  
Karl Kraus (S. 123)  
Kronenzeitung (S. 128)  
Martin Luther (S. 111)  
Paulus Manker (S. 128)  
Rainer Maria Rilke: Schlussstück (S. 104)  
Jack Ritchie: **Wie man Ire wird (S. 77)**

The Sun (S. 128)  
Boris Vian: L'Écume des jours (S. 107)  
Wernher der Gartenaere: Meier Helmbrecht (S. 108)  
Wolfram von Eschenbach: Parzival (S. 108)  
Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray (S. 108)

### *Mathematik*

#### **Beweise (S. 62)**

Zahlenfolgen (S. 76)

### *Artistik/Sport*

Bogenschütze (S. 34)  
Paul Cinquevalli (S. 64, 105)  
Cirque du Soleil: **Varekai, Ikarische Spiele (S. 64)**  
Gewichtheber (S. 34)  
Michael Kara (S. 64)  
Trapezkünstler (S. 25, 60, 86, 102)

### *Performance*

Aktionskunst (S. 44)  
Joseph Beuys (S. 95)  
Joselito (S. 105)  
Christoph Schlingensief (S. 95)  
Helge Schneider (S. 103)  
Stierkampf (S. 25)  
The Yes Men (S. 94)

### *Real Life*

Alexander der Große (S. 44)  
**Augustus (S. 79)**  
Otto von Bismarck (S. 102, 106)  
Kaiser Bokassa I. von Zentralafrika (S. 106)  
Julius Cäsar (S. 44, 105)  
Mohammed Chatami (S. 106)  
Che Guevara (S. 105)  
Deng Xiaoping (S. 117)  
Doppelagent (S. 102)  
**Falco (S. 118)**

Michail Gorbatschow (S. 116)  
Ikarus (S. 105)  
Jesus Christus (S. 2, 18, 103)  
Juan Carlos I. von Spanien (S. 117)  
Niki Lauda (S. 127)  
Odysseus (S. 106)  
Wladimir Putin (S. 116)  
Salomo (S. 102)  
Gustav Stresemann (S. 106)

## Kapitel 9

# Und alles, alles auf EHRE: Eidesstattliche Erklärung

Hiermit schwöre ich, dass diese ganze Arbeit von vorn bis hinten selbergemacht ist.

Berlin, den 7. Januar 2010

---

Martin Grütter

# Kapitel 10

## Anhang: Materialien

### 10.1 Texte

#### 10.1.1 Text 1: Takt- und Tempovektoren für Schumanns *Presto Passionato*

##### *Taktvektoren:*

[[1,9,247,251,255], [0.95, 0.95, 1.4, 1, 1, 0.95]]  
[[5], [0.95, 0.95, 1.4, 0.9, 1, 0.95]]  
[[2,6,10,248,252,256], [0.95, 0.95, 0.95, 1.3, 1, 1]]  
[[3,7,249,253], [0.9, 0.9, 0.95, 0.95, 1, 0.95]]  
[[4,8,250,254], [0.95, 0.95, 1.2, 0.95, 0.9, 0.95]]  
  
[[11,257], [1, 1, 1.2, 1, 0.95, 0.95]]  
[[12,258], [0.95, 0.95, 0.95, 0.95, 1, 1]]  
  
[[13,259], [1.5, 1.05, 1, 1, 1, 0.8]]  
[[14,260], [1.3, 1, 1.05, 1, 1.05, 1]]  
  
[[15,19,261,265], [0.95, 0.95, 0.95, 1.4, 1.05, 1]]  
[[16,20,262], [1.3, 0.95, 0.95, 1.05, 0.95, 1]]  
[[266], [1.7, 0.95, 0.95, 1.05, 0.95, 1]]  
[[17,263], [1.05, 0.95, 0.95, 1, 1.05, 0.95]]  
[[21], [1.4, 0.95, 0.95, 1, 1.05, 0.95]]  
[[267], [1.4, 0.95, 0.95, 1, 1.15, 1.25]]  
[[18,22,264,268], [1, 0.95, 0.95, 1, 0.95, 1.05]]  
  
[[23], [1.3, 1.1, 1, 0.95, 0.95, 1]]  
[[25], [1.1, 1.5, 1, 0.95, 0.95, 1]]  
[[24,26], [1.05, 0.95, 0.95, 1.05, 0.95, 0.95]]  
  
[[27,29], [1.4, 1.3, 1.1, 1, 0.75, 0.75], *ignorerubati* ]  
[[28], [1.3, 0.9, 0.95, 0.9, 0.9, 1.1], *ignorerubati* ]  
[[30], [1.1, 1.3, 0.95, 1, 1, 1.1], *ignorerubati* ]  
  
[[31], [1.2, 0.95, 0.95, 0.9, 0.85, 0.85], *ignorerubati* ]  
[[269], [1.5, 0.95, 0.95, 1.3, 0.95, 0.85], *ignorerubati* ]  
[[32,33,270,271], [1.4, 1, 1, 1, 1, 1], *ignorerubati* ]

[[34], [1.4, 1, 1, 1.2, 1.2, 1.2], ignorerubati ]  
[[272], [1.6, 1, 1, 1.4, 1.4, 1.4], ignorerubati ]

[[35,273], [1.4, 1, 1, 1, 1, 1], ignorerubati ]  
[[36,274], [1.3, 0.9, 0.9, 1.2, 0.9, 0.9], ignorerubati ]  
[[37,39,41,275,277,279], [1, 1, 1, 1.4, 1, 1], ignorerubati ]  
[[38,40], [0.95, 0.9, 0.9, 1.2, 0.9, 0.9], ignorerubati ]  
[[276,278], [0.95, 0.9, 0.9, 1.3, 1, 0.8], ignorerubati ]  
[[42], [1.2, 0.9, 0.9, 1.2, 0.9, 0.9], ignorerubati ]  
[[280], [1.2, 1.1, 1.1, 1.2, 0.9, 0.9], ignorerubati ]

[[43,45,281,283], [1.4, 0.95, 0.95, 0.95, 1.6, 0.95]]  
[[47,285], [1.7, 0.95, 0.95, 0.95, 1.6, 0.95]]  
[[44,282], [1.4, 0.95, 0.95, 1.6, 0.95, 0.95]]  
[[46,48,284,286], [0.95, 0.95, 0.95, 1.6, 0.95, 0.95]]  
[[49,287], [1, 1.4, 0.9, 1.4, 0.9, 0.9]]  
[[50,52,288,290], [1, 0.9, 0.9, 0.9, 0.9, 1]]  
[[51,53,55,59,61,63,67,289,291,293,297,299,301,305], [1.4, 0.95, 0.95, 1, 0.9, 0.9]]  
[[54,56,58,62,64,66,292,294,296,300,302,304], [1.05, 0.95, 0.95, 0.95, 0.9, 0.9]]  
[[57,65,295,303], [1.4, 0.95, 0.95, 0.9, 0.85, 0.75]]  
[[60,68,298,306], [1, 1.2, 0.95, 0.9, 0.85, 0.75]]

[[69,73,307,311], [1.6, 0.95, 0.95, 1.2, 0.95, 0.95]]  
[[70,74,308,312], [1.2, 0.95, 0.95, 1.4, 0.95, 0.95]]  
[[71,75,309,313], [1.5, 0.95, 0.95, 1.4, 0.95, 0.95]]  
[[72,76,310,314], [1, 0.95, 1.2, 1, 0.95, 1.1]]

[[77,315], [1.2, 1.5, 0.95, 0.95, 1.2, 0.95]]  
[[79,317], [1.2, 1.7, 1.1, 0.95, 1.2, 0.95]]  
[[78,80,316,318], [1, 1.3, 0.95, 0.95, 1.2, 0.95]]

[[81,83,319,321], [0.9, 1.1, 0.95, 1, 1.1, 0.95]]  
[[85,323], [1.4, 1.1, 0.95, 1, 1.1, 0.95]]  
[[87,325], [0.9, 1.1, 0.95, 1.1, 1.3, 0.95]]  
[[82,84,86,320,322,324], [1, 1.3, 0.95, 1, 1.1, 0.95]]  
[[88,326], [1, 1.3, 0.95, 1, 1, 0.85]]

[[89], [0.9, 1, 1.7, 1, 0.95, 0.9]]  
[[91], [1.2, 1, 1.7, 1, 0.95, 0.9]]  
[[327], [0.9, 1, 1.5, 1, 1, 1.1]]  
[[329], [1.2, 1, 1.5, 1, 1, 1.1]]  
[[90,92,328,330], [1.6, 1, 1, 1.1, 1, 1]]

[[93,95,331,333], [1.1, 1.4, 1, 1, 1.2, 1]]  
[[94,332], [1, 1, 1, 1.1, 1.2, 1]]  
[[96,334], [1, 1, 1, 1.05, 1.15, 0.9]]

[[97,335], [1.2, 1, 1.6, 1, 1, 1.2], ignorerubati ]  
[[98,336], [1, 1.3, 1, 1.3, 1, 1.3], ignorerubati ]

[[99,337,367], [1, 1.3, 1.3, 1, 0.95, 1.1]]  
[[100,338,368], [1, 1.1, 1.3, 1.2, 0.95, 1.2]]  
[[101,339,369], [1, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 1.3]]  
[[102,370], [1, 1, 1.4, 1.2, 0.95, 1.3]]  
[[340], [1, 1, 1, 0.8, 0.95, 1.3]]  
[[103], [1, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 1.2]]  
[[341], [1, 1, 1, 1, 0.95, 1.2]]  
[[371], [1, 1, 1.5, 1.2, 0.95, 1.2]]  
[[104,342,372], [1, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 1.4]]  
[[105,343,373], [1, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 1.2]]  
[[106,344,374], [1.4, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 0.6]]  
[[129], [1, 1.1, 1.2, 1.2, 0.95, 1.1], ignorerubati ]

[[130], [1, 1.1, 1.3, 1.3, 0.95, 1.2], ignorerubati ]  
[[131], [1, 1, 1.4, 1.4, 0.95, 1.4], ignorerubati ]  
[[132], [1, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 1.4], ignorerubati ]  
[[133], [1, 1, 1.5, 1.5, 0.95, 1.3], ignorerubati ]  
[[134], [1, 1, 1.4, 1.4, 0.95, 1.5], ignorerubati ]  
[[135], [1, 1, 1.3, 1.3, 0.95, 1.4], ignorerubati ]  
[[136], [1.4, 1, 1.2, 1.2, 0.95, 0.6], ignorerubati ]

[[107,108,111,112,115,116,137,138,141,142,145,146,345,346,349,350,353,354,375,376,379,380,383,384],  
[1, 1, 1, 1.1, 1.2, 1]]

[[109,113,139,143,347,351,377,381], [1.1, 1.2, 1, 1, 1, 0.95]]  
[[110,140,144,348,378,382], [1.2, 1, 1, 1.2, 1, 1]]  
[[114,352], [1.2, 1, 1, 1.2, 1, 0.85]]  
[[117,147,355,385], [1.1, 1.2, 1, 1, 1, 0.95], ignorerubati ]  
[[118,148,356,386], [1.2, 1, 1, 1.2, 1, 1], ignorerubati ]

[[119,357], [1.3, 1, 1, 0.95, 1.3, 0.95]]  
[[120,358], [1.2, 1, 1, 0.95, 1.3, 0.95]]

[[121,125,151,155,359,363,389,393], [0.95, 0.95, 1.6, 1.2, 1, 0.95]]  
[[122,126,152,156,360,364,390,394], [0.95, 0.95, 1.1, 1.6, 1, 1]]  
[[123,127,153,157,361,365,391,395], [0.95, 0.95, 1.4, 0.95, 1.1, 0.95]]  
[[124,154,362,392], [0.95, 0.95, 1, 1.7, 1.1, 1]]  
[[128,366], [0.95, 0.95, 1.4, 1, 1.1, 1], ignorerubati ]

[[149,387], [1.3, 1, 1.1, 1, 1.2, 0.95]]  
[[150,388], [1.2, 1, 1, 1.3, 1.1, 0.95]]

[[158,396], [0.95, 0.95, 1.6, 0.95, 1.6, 0.85], ignorerubati ]

[[159,397], [1.8, 1.3, 1, 1, 1.3, 1]]  
[[160,161,162,163,164,165,166,398,399,400,401,402,403,404], [1, 1.3, 1, 1, 1.3, 1]]  
[[167,168,405,406], [1, 1.7, 1, 1, 1.7, 1]]  
[[169,407], [1.5, 2.2, 1.3, 1, 1.7, 1]]  
[[170], [1.5, 2, 1, 1.2, 1.6, 1.3]]  
[[408], [1.3, 1.9, 1, 1.3, 1.7, 1.4]]

[[171,172,409,410], [1.2, 1, 1.8, 1, 0.95, 0.95]]  
[[173,174,411,412], [1.8, 1, 1, 1.3, 0.95, 0.95]]

[[175,413], [2, 1, 1, 1.2, 0.95, 0.95]]  
[[176,414], [1.2, 0.95, 0.95, 1.2, 0.95, 0.95]]

[[177,415], [1.3, 1.1, 1, 1, 1.2, 1]]  
[[178,416], [1, 1.2, 1, 1, 1.2, 1]]

[[179,180,187,188,219,220,227,228], [1.3, 1, 1, 1.7, 0.95, 0.95]]  
[[181,182,189,190,221,222,229,230], [1.2, 0.9, 0.9, 1.6, 0.9, 0.9]]

[[183,185,191,193,223,225,231,233], [1.2, 1, 1, 1.5, 1, 1]]  
[[184,192,224,232], [1.2, 1, 1, 1.1, 1, 1]]  
[[186,194,226], [1.5, 1, 1, 1.2, 1, 1]]

[[195,199,203,211,215], [1, 0.9, 0.95, 0.95]]  
[[207], [0.9, 0.9, 0.95, 0.95]]  
[[196,197,200,201,204,205,212,213,216,217], [1.2, 0.9, 0.95, 0.95]]  
[[208,209], [1, 0.9, 0.95, 0.95]]  
[[198,202,214], [0.9, 0.99, 1, 1]]  
[[206,210], [0.9, 0.99, 0.9, 0.9]]  
[[218], [0.9, 0.9, 0.9, 0.9]]

[[234,236,237,238,239,240], [1.2, 1, 1, 1.1, 0.9, 0.9]]

[[235], [1, 1, 1, 1, 0.9, 0.9]]  
 [[241], [1.5, 1, 1, 1.1, 0.9, 0.9]]  
 [[242], [1.9, 1.4, 1.2, 1.1, 0.9, 0.9]]  
 [[243,244,245], [1.4, 1, 1, 1.1, 0.9, 0.9]]  
 [[246], [1.4, 1, 1, 1, 0.8, 0.5], ignorerubati ]  
  
 [[417], [0.8, 0.8, 0.8, 1.4, 1.2, 1.2]]  
 [[418], [1.4, 1.2, 1.2, 0.8, 0.7, 0.65]]  
 [[419], [0.7, 1, 1, 1, 1.2, 1]]  
 [[420], [1, 1.2, 1, 1, 1.2, 1]]  
 [[421], [1, 1.4, 1, 1, 1.2, 1]]  
 [[422], [1, 1.6, 1, 1, 1, 0.85]]  
  
 [[423], [0.7, 1, 1, 1.2, 1, 1]]  
 [[427], [1.6, 1, 1, 1.2, 1, 1]]  
 [[424,425,428,429], [0.9, 1, 1, 1.4, 1, 1]]  
 [[426], [1.2, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[430], [1.6, 1.4, 1, 1, 1, 0.7]]  
  
 [[431], [0.8, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[432,433,436,437], [1, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[434], [1, 1, 1, 1, 1, 0.8]]  
 [[435], [1.3, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[438], [1, 1, 1, 0.9, 0.9, 1]]  
  
 [[439], [1.3, 1.1, 1, 0.95, 0.85, 0.8]]  
 [[443], [1.1, 1.5, 1, 0.95, 0.85, 0.8]]  
 [[440,441,444,445], [1.05, 1.2, 0.95, 1.05, 0.95, 0.95]]  
 [[442], [1.4, 0.95, 0.95, 1.6, 1.3, 0.8]]  
 [[446], [1.05, 0.95, 0.95, 1.5, 0.95, 0.6]]  
  
 [[447,449], [1, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[448], [1.3, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[450], [1.6, 1, 1, 0.9, 0.8, 0.7]]  
  
 [[451], [1.5, 1.3, 1.1, 1.2, 1, 1], ignorerubati ]  
 [[452], [1, 1, 1, 1.2, 1, 1], ignorerubati ]  
 [[453], [1.6, 1, 1, 1.4, 1, 1], ignorerubati ]  
 [[454], [1.3, 1, 1, 1.5, 1.2, 1], ignorerubati ]  
  
 [[455,457], [1.2, 1, 1, 1, 0.9, 0.9], ignorerubati ]  
 [[456], [1, 1.3, 0.9, 0.9, 0.9, 0.9], ignorerubati ]  
 [[458], [1, 1.3, 0.9, 0.9, 0.9, 1.3], ignorerubati ]  
  
 [[459,460], [1, 1.6, 1, 1.2, 0.9, 0.9], ignorerubati ]  
 [[461], [1, 1.8, 1, 1.2, 0.9, 1.3], ignorerubati ]  
 [[462,463,464], [1, 1.8, 0.95, 1.05, 0.8, 1.15], ignorerubati ]  
 [[465], [2.5, 2.5, 2.5, 2.5, 2.5, 1], ignorerubati ]  
 [[466,467], [1, 1, 1, 1, 1, 1]]  
 [[468], [1, 2, 2, 2, 2, 2]]

**Tempovektoren:**

[[1,constant,600], [0.85,x]]  
 [[1,2,x], [0.9,1]]  
 [[10,13,x], [1,0.9]]  
 [[21,23,x], [1,1.1]]  
 [[25,27,x], [1,0.9]]  
 [[27,31,x], [1,0.9]]  
 [[32,35,x], [1,1.3]]  
 [[35,36,x], [1.2,1.1]]

```

[[36,constant,41], [1.1,x]]
[[41,42,x], [1.3,1.4]]
[[42,43,x], [1.4,1.6]]
[[43,45,x], [0.9,1]]
[[45,46,x], [1,0.97]]
[[46,48,x], [0.94,0.9]]
[[54,constant,58], [0.95,x]]
[[71,constant,73], [0.95,x]]
[[73,74,x], [1,1.2]]
[[75,constant,77], [0.95,x]]
[[77,79,x], [1,0.9]]
[[79,81,x], [0.95,0.85]]
[[81,83,x], [0.9,0.85]]
[[83,85,x], [0.95,0.85]]
[[85,87,x], [0.9,0.8]]
[[87,89,x], [0.95,0.9]]
[[93,96,x], [1,0.85]]
[[97,99,x], [1,1.3]]
[[103,107,x], [1,0.9]]
[[107,108,x], [0.85,0.75]]
[[108,constant,109], [0.85,x]]
[[109,111,x], [0.85,0.8]]
[[111,115,x], [0.85,0.8]]
[[115,119,x], [0.85,0.8]]
[[119,121,x], [0.9,0.75]]
[[121,constant,128], [0.85,x]]
[[129,130,x], [0.95,0.75]]
[[130,constant,136], [0.8,x]]
[[136,137,x], [0.95,1.05]]
[[137,138,x], [0.8,0.7]]
[[138,constant,145], [0.8,x]]
[[145,149,x], [0.9,0.8]]
[[149,constant,151], [0.8,x]]
[[151,constant,153], [0.85,x]]
[[153,constant,155], [0.85,x]]
[[155,constant,159], [0.9,x]]
[[159,constant,167], [0.9,x]]
[[167,170,x], [0.85,0.75]]
[[170,171,x], [0.85,1.1]]
[[171,constant,176], [0.9,x]]
[[176,179,x], [0.9,0.8]]
[[179,183,x], [0.8,0.85]]
[[183,constant,187], [0.85,x]]
[[187,191,x], [0.75,0.85]]
[[191,constant,195], [0.85,x]]
[[195,constant,203], [0.95,x]]
[[203,206,x], [0.9,0.95]]
[[206,constant,209], [0.95,x]]
[[207,210,x], [0.9,0.95]]
[[210,constant,211], [0.95,x]]
[[211,214,x], [0.9,0.95]]
[[214,constant,215], [0.95,x]]
[[215,217,x], [0.9,0.95]]
[[217,219,x], [0.95,0.8]]
[[219,constant,223], [0.85,x]]
[[223,constant,227], [0.85,x]]
[[227,231,x], [0.8,0.85]]
[[231,234,x], [0.8,0.85]]
[[234,240,x], [0.95,0.85]]
[[240,constant,243], [0.85,x]]
[[243,constant,244], [0.9,x]]
[[244,247,x], [0.9,1]]

```

[[257,260,x], [1,0.85]]  
[[270,272,x], [1,1.3]]  
[[272,constant,273], [1.3,x]]  
[[273,274,x], [1.2,1.1]]  
[[274,constant,279], [1.1,x]]  
[[279,280,x], [1.3,1.4]]  
[[280,281,x], [1.4,1.6]]  
[[281,283,x], [0.9,1]]  
[[283,284,x], [1,0.97]]  
[[284,286,x], [0.94,0.9]]  
[[292,constant,296], [0.95,x]]  
[[309,constant,311], [0.95,x]]  
[[311,312,x], [1,1.2]]  
[[313,constant,315], [0.95,x]]  
[[315,317,x], [1,0.9]]  
[[317,319,x], [0.95,0.85]]  
[[319,321,x], [1,0.95]]  
[[321,323,x], [1,0.9]]  
[[323,325,x], [0.9,0.8]]  
[[325,327,x], [0.95,0.9]]  
[[331,334,x], [1,0.85]]  
[[335,337,x], [1,1.3]]  
[[341,345,x], [1,0.9]]  
[[345,346,x], [0.85,0.75]]  
[[346,constant,347], [0.85,x]]  
[[347,349,x], [0.85,0.8]]  
[[349,353,x], [0.85,0.8]]  
[[353,357,x], [0.85,0.8]]  
[[357,359,x], [0.9,0.85]]  
[[359,constant,366], [0.85,x]]  
[[367,368,x], [0.95,0.85]]  
[[368,constant,371], [0.95,x]]  
[[371,constant,374], [0.85,x]]  
[[374,375,x], [0.8,0.95]]  
[[375,376,x], [0.8,0.7]]  
[[376,constant,383], [0.8,x]]  
[[383,387,x], [0.9,0.8]]  
[[387,constant,389], [0.8,x]]  
[[389,constant,391], [0.85,x]]  
[[391,constant,393], [0.85,x]]  
[[393,constant,397], [0.9,x]]  
[[397,constant,405], [0.9,x]]  
[[405,408,x], [0.85,0.75]]  
[[408,409,x], [0.85,1.1]]  
[[409,constant,414], [0.9,x]]  
[[414,417,x], [0.9,0.8]]  
[[419,423,x], [0.9,0.8]]  
[[423,425,x], [1,0.9]]  
[[425,427,x], [0.9,1]]  
[[427,431,x], [0.85,1]]  
[[431,435,x], [0.9,1]]  
[[435,437,x], [0.9,1]]  
[[437,439,x], [0.95,0.8]]  
[[439,440,x], [1.1,0.95]]  
[[440,constant,441], [0.95,x]]  
[[441,447,x], [0.95,0.9]]  
[[447,449,x], [0.95,0.85]]  
[[449,451,x], [0.9,0.8]]  
[[451,453,x], [0.95,0.75]]  
[[453,455,x], [0.75,0.9]]  
[[455,456,x], [0.95,0.85]]

```
[[456,constant,457], [0.9,x]]
[[457,458,x], [0.95,0.85]]
[[458,constant,459], [0.9,x]]
[[459,constant,461], [0.8,x]]
[[461,464,x], [0.8,1.4]]
[[464,465,x], [1.4,2]]
[[465,constant,466], [1,x]]
[[466,constant,468], [0.7,x]]
[[468,constant,469], [0.6,x]]
```

### 10.1.2 Text 2: Erster mathematischer Beweis

*Die Aufgabenstellung ist gegenüber dem Original leicht umformuliert. Der Beweis wurde dem Verfasser mündlich mitgeteilt und von ihm neu formuliert.* [URL 12](#)

**Aufgabe.** Man zeige, dass jedes konvexe Polyeder mindestens zwei Flächen mit der gleichen Eckenzahl besitzt. (*Bundeswettbewerb Mathematik 1975*)

**Beweis.** Nehmen wir an, die Behauptung sei falsch. Es gibt dann ein Polyeder, dessen Flächen paarweise verschiedene Eckenzahlen haben. Wir betrachten die Fläche mit der größten Eckenzahl  $n$ . Dieses  $n$ -Eck teilt jede seiner  $n$  Kanten mit einer anderen Seitenfläche des Polyeders. Da nur  $n - 3$  Vielecke (mit Eckenzahlen zwischen 3 und  $n - 1$ ) zur Verfügung stehen, ist dies nicht möglich. q.e.d.

#### **Glossar.**

*$n$ -Eck:* ein zweidimensionales Vieleck mit geraden Begrenzungslinien, z. B. Dreieck, Viereck, Fünfeck – aber kein Kreis, keine Sichel etc.

*Polyeder:* ein dreidimensionaler Körper, der von Vielecken als Seitenflächen begrenzt wird, z. B. Würfel, Pyramide, Tetraeder – aber kein Zylinder, keine Kugel etc.

*paarweise verschieden:* es gibt keine zwei gleichen darunter

### 10.1.3 Text 3: Zweiter mathematischer Beweis

Aufgabenstellung und Beweis sind gegenüber dem Original bzw. der Vorlage umformuliert.

URL 13

**Aufgabe.** Den Ecken eines Fünfecks werden fünf ganze Zahlen zugewiesen, deren Summe positiv ist. Ist eine der fünf Zahlen negativ, so ist folgende Operation erlaubt: Die Zahl wird zu den beiden Zahlen an den benachbarten Ecken hinzuaddiert, sie selbst ändert ihr Vorzeichen. Diese Prozedur kann beliebig oft wiederholt werden, solange eine der Zahlen negativ ist. Man beweise, dass die wiederholte Anwendung der Prozedur nach einer endlichen Zahl von Schritten dazu führt, dass alle Zahlen positiv sind. (Internationale Mathematik-Olympiade 1986)

**Beweis.** Die fünf Zahlen seien  $a, b, c, d, e$ . Die Summe  $s = a + b + c + d + e$  ist positiv und ändert sich durch die Durchführung der beschriebenen Prozedur nicht, denn mit o. B. d. A.  $c < 0$  folgt:

$$s_{neu} = a + (b + c) + (-c) + (d + c) + e = a + b + c + d + e$$

Wir definieren eine Folge  $(f_0, f_1, f_2, f_3 \dots f_n)$  mit

$$f_i = (a_i - c_i)^2 + (b_i - d_i)^2 + (c_i - e_i)^2 + (d_i - a_i)^2 + (e_i - b_i)^2$$

für alle  $0 \leq i \leq n$ , wobei  $a_i, b_i$  etc. die Werte von  $a, b$  etc. nach der  $i$ -ten Durchführung der Prozedur sind.

Nehmen wir an, die zu beweisende Behauptung sei falsch. Es gibt dann eine unendliche Folge  $(f_i)$ . Für jedes  $i \in \mathbb{N}$  gilt (mit weiterhin o. B. d. A.  $c_i < 0$ ):

$$\begin{aligned} f_{i+1} &= (a_i + c_i)^2 + (b_i - d_i)^2 + (-c_i - e_i)^2 + (d_i + c_i - a_i)^2 + (e_i - b_i - c_i)^2 \\ &= (a_i^2 + 2a_i c_i + c_i^2) + (b_i^2 - 2b_i d_i + d_i^2) + (c_i^2 + 2c_i e_i + e_i^2) \\ &\quad + (d_i^2 + 2c_i d_i + c_i^2 - 2a_i c_i + a_i^2 - 2a_i d_i) + (e_i^2 - 2e_i b_i + b_i^2 + 2b_i c_i + c_i^2 - 2c_i e_i) \\ &= (a_i^2 - 2a_i c_i + c_i^2) + (b_i^2 - 2b_i d_i + d_i^2) + (c_i^2 - 2c_i e_i + e_i^2) + (d_i^2 - 2a_i d_i + a_i^2) \\ &\quad + (e_i^2 - 2e_i b_i + b_i^2) + (2c_i d_i + 2c_i^2 + 2a_i c_i + 2b_i c_i + 2c_i e_i) \\ &= f_i + 2c_i(a_i + b_i + c_i + d_i + e_i) \\ &= f_i + 2c_i s \end{aligned}$$

und da  $s > 0$  (gemäß Voraussetzung) und  $c_i < 0$  (gemäß Annahme), gilt  $2c_i s < 0$  und damit  $f_{i+1} < f_i$ .

Die Folge  $(f_i)$  ist also streng monoton fallend, und da alle  $a_i, b_i$  etc. ganze Zahlen sind, sind alle  $f_i$  (vgl. Definition) natürliche Zahlen. Die Folge kann damit nicht unendlich sein. q.e.d.

#### Glossar.

*ganze Zahl*: positive oder negative Zahl ohne Nachkommastellen, inklusive Null. Abgekürzt **Z**

*natürliche Zahl*: positive Zahl ohne Nachkommastellen, inklusive Null. Abgekürzt  $\mathbb{N}$

*o. B. d. A.*: Ohne Beschränkung der Allgemeinheit. Bedeutet: Es wird jetzt zwar ein Spezialfall beschrieben, alle anderen Fälle lassen sich aber ganz analog beschreiben. Insofern ist es keine Beweislücke, sich auf den Spezialfall zu beschränken.

*Folge*: eine Auflistung von endlich oder unendlich vielen fortlaufend nummerierten Objekten

*monoton fallend*: Jeder neue Wert ist kleiner oder gleich dem vorherigen.

*streng monoton fallend*: Jeder neue Wert ist echt kleiner (und nicht gleich) dem vorherigen.

#### 10.1.4 Text 4: Gerhard Bronner, *Der gschupfte Ferdl*

Der in der Spalte »Original« wiedergegebene Text ist aus der Transkription von Helmut Qualtingers Aufnahme unter Zuhilfenahme der von Bronner mitgeteilten Textfassung entstanden. Die deutsche Übersetzung stammt vom Verfasser. 17-19

<i>Original</i>	<i>Übersetzung</i>
<p>1. Heite ziagt da gschupfte Ferdl frische Socken an Grün und gelb gestreift, das ist so elegant, Schmiert mit feinsten Brillantine seine Lockn aa, Putzt si d'Schuach und nocha haut er si ins Gwand. Denn beim Dumser draußd in Neilerchnföd Is Perfektion.</p>	<p>1. Heute zieht der schräge Ferdinand frische Socken an Grün und gelb gestreift, das ist so elegant, Schmiert feinste Brillantine in seine Locken, Putzt sich die Schuhe und dann zieht er seine Kleidung an. Denn beim Thumser draußen in Neulerchenfeld Ist Perfektion.</p>
<p>2. Aa da Eckn trifft er dann de Mitzi Wastapschick, Das beliebte Binnap-Göjrl von Hernois. Ihre Kleidung ist wie seine ganz dezent und schick, Sie hot beinoh echte Perlen uman Hois. Denn beim Dumser draußd in Neilerchnföd Is Perfektion.</p>	<p>2. An der Ecke trifft er dann Maria Wastapschick, Das beliebte Pin-Up-Girl aus Hernals. Ihre Kleidung ist wie seine ganz dezent und schick, Sie hat beinahe echte Perlen um den Hals. Denn beim Thumser draußen in Neulerchenfeld Ist Perfektion.</p>
<p>3. So gehn die beiden mit vergnügtem Sinn zum Dumser hin. Bei der Gardrobe sehen sie ein großes Schild: »Die p.t. Gäste wern höflichst gebeten, Die Tanzlokalität ohne Messer zu betreten.« Da legt da gschupfte Ferdl, ohne lange zu reden, Sein Toschnfeidl hin – die Mitzi hot im Taschl eh no an dri. (Verstehst? Ma ka net wissen, waaßt eh!)</p>	<p>3. So gehen die beiden mit vergnügtem Sinn zum Thumser hin. An der Garderobe sehen sie ein großes Schild: »Die Gäste (unter Nennung ihrer sämtlichen Titel) werden höflichst gebeten, Die Tanzlokalität ohne Messer zu betreten.« Da legt der schräge Ferdinand, ohne lange zu reden, Sein Taschenmesser hin – Maria hat in ihrer Handtasche sowieso noch eins drin. (Verstehst du? Man kann nicht wissen, du weißt schon)</p>
<p>4. Da fangt mit Schwung und Elan A gschtrampfter Jitterbug an, Gespielt von Tscharchie Woprschaleks Goidn Boys aus Hernois.</p>	<p>4. Da fängt mit Schwung und Elan Ein volkstümlicher Jitterbug an, Gespielt von Charlie Woprschaleks Golden Boys aus Hernals.</p>

*Original*

Und mit Elastizität,  
Die sich von selber vasteht,  
Schleift da Ferdinand de Mitzi aufs Parkett.  
Das ist ziemlich übervöikert schon,  
Wei beim Dumser is heit – eh scho wissn – Perfektion.

5. Das Saxophon das imparovisiert

Die Nummer: »Ei kenn't gif ju änising bat loof«  
Beim letztn Ton, do hod a si g'irrt,  
Worauf da Ferdl sogt: »Des is a gsöchta Off!«  
Aber gleich nebenan steht ein junger Mann,  
Der glaubt, dass ihn der Ferdinand gemeint haben kann.

6. Und er ist über diese Randbemerkung sehr deprimiert,  
Der gschupfte Ferdl hat ihm nämlich einst die Mitzi entführt.  
Er findet das zwar sehr gemein,  
Doch hasst er Schlägereien,  
Drum beißt er nur den Ferdl in de Nosn hinein.  
Der is ganz deschparat,  
Er waß sich kan Rot,  
Wei a's Messa bledaweis in der Gardrob liegn hod.

7. Aber gleich drauf wird ihm besser

Wei ihm foit ei, de Mitzi hat ja noch ein Messer!  
Er reißt si zam und gibt dem Gegner einen ziemlich leichten Steßer!

8. Durch diesen Steßer fliaht er durch das ganze Tanzparkett,  
Am andern Ende pickt er traurig an der Wand.  
Und fünf, sechs Tänzer, die ringeln sich am Boden,  
Davon sogt ana: »Jetzt gibts wahrscheinlich an Marodn!«  
Daraufhin sogt a andera: »Warum net glei an Dodn?«

*Übersetzung*

Und mit Elastizität,  
Die sich von selbst versteht,  
Schleift Ferdinand Maria aufs Parkett.  
Das ist ziemlich übervölkert schon,  
Denn beim Thumser ist heute – Sie wissen es bereits – Perfektion.

5. Das Saxophon improvisiert

Die Nummer »I can't give you anything but love«.  
Beim letzten Ton hat er sich getäuscht,  
Worauf Ferdinand sagt: »Das ist ein schwuler Affe.«  
Aber gleich daneben steht ein junger Mann,  
Der glaubt, dass ihn Ferdinand gemeint haben kann.

6. Und er ist über diese Randbemerkung sehr deprimiert,  
Der schräge Ferdinand hat ihm nämlich einst Maria entführt.  
Er findet das zwar sehr gemein,  
Doch hasst er Schlägereien,  
Darum beißt er nur Ferdinand in die Nase.  
Der ist ganz verzweifelt,  
Er ist ratlos,  
Weil er das Messer dummerweise in der Garderobe liegen hat.

7. Aber gleich darauf wird ihm besser,

Denn ihm fällt ein, dass Maria noch ein Messer hat!  
Er nimmt sich zusammen und gibt dem Gegner einen ziemlich leichten Stoß!

8. Durch diesen Stoß fliegt er über das ganze Tanzparkett,  
Am anderen Ende klebt er traurig an der Wand.  
Und fünf, sechs Tänzer krümmen sich am Boden,  
Einer davon sagt: »Jetzt gibt es wahrscheinlich einen Läderten!«  
Daraufhin sagt ein anderer: »Warum nicht gleich einen Toten?«

*Original**Übersetzung*

Sie schütteln sich die Hand,  
Dann beuteln sie den Ferdinand ausn Gwand.

Sie schütteln sich die Hand,  
Dann schütteln sie Ferdinand aus seiner Kleidung.

9. Kaum hot da Ferdl seine Floschna,  
Sogt a: »Mitzi, reib ma's Messa aus da Toschna!«  
Doch de Mitzi sogt: »Da Deife sois hoin,  
Jetzt hot ma wer mei Taschl gstoihn!«

9. Kaum hat Ferdinand seine Schläge,  
Sagt er: »Maria, leih mir das Messer aus der Tasche!«  
Doch Maria sagt: »Der Teufel soll's holen!  
Jetzt hat mir jemand meine Tasche gestohlen!«

10. Und indem dass dann der gschupfte Ferdl  
wehrlos war,  
Hat die Übermacht ihn ziemlich malträtiert.  
Er bekam ein blaues Äugl, das er schwer los war,  
Das hat er mit kalte Umschläg sich kuriert.  
Und er nimmt, sooft ihm der Schäd'l brummt,  
Zwa Pyramidon.

10. Und dieweil dann der schräge Ferdinand wehr-  
los war,  
Hat die Übermacht ihn ziemlich malträtiert.  
Er bekam ein blaues Auge, das er schwer loswurde,  
Das hat er sich mit kalten Umschlägen kuriert.  
Und er nimmt, sooft er Kopfschmerzen hat,  
Zwei Pyramidon.

11. Doch nächste Woch'n ziagt da gschupfte  
Ferdl wieder frische Socken an,  
Grün und gelb gestreift, das ist so elegant.  
Schmiert mit feinsten Brillantine seine Locken  
aa,  
Putzt si d'Schuach und nocha hauta si ins  
Gwand.  
Wei beim Dumser drauß in Neilerchnföd  
Is wieda amoi Perfektion!

11. Doch in der nächsten Woche zieht der schräge  
Ferdinand wieder frische Socken an,  
Grün und gelb gestreift, das ist so elegant.  
Schmiert feinste Brillantine in seine Locken,  
Putzt sich die Schuhe und dann zieht er seine Klei-  
dung an.  
Denn beim Thumser drauß in Neulerchenfeld  
Ist wieder einmal Perfektion!

### 10.1.5 Text 5: Ephraim Kishon, *Jüdisches Poker*

In der vorangegangenen Skizze habe ich dem Leser einen kleinen Geschmack der chauvinistischen Atmosphäre vermittelt, die in Israel herrscht und die nicht scharf genug verurteilt werden kann. Um ihn mit einem anderen Aspekt der jüdischen Mentalität vertraut zu machen, berichte ich nunmehr von einer Pokerpartie, die ich eines schläfrigen Nachmittags mit meinem Freund Jossele hatte. Sie wird dem Leser tiefere Kenntnisse über die jüdische Seele beibringen als sämtliche Nahostkommentare der National Broadcasting Company.

12-17

Wir waren schon eine ganze Weile lang am Tisch gesessen und hatten wortlos in unserem Kaffee gerührt. Jossele langweilte sich.

»Weißt du was?« sagte er endlich. »Spielen wir Poker!«

»Nein«, sagte ich. »Ich hasse Karten. Ich verliere immer.«

»Wer spricht von Karten? Ich meine jüdischen Poker.«

Jossele erklärte mir kurz die Regeln. Jüdisches Poker wird ohne Karten gespielt, nur im Kopf, wie es sich für das Volk des Buches ziemt.

»Du denkst dir eine Ziffer, und ich denk mir eine Ziffer«, erklärte mir Jossele. »Wer sich die höhere Ziffer gedacht hat, gewinnt. Das klingt sehr leicht, aber es hat viele Fallen. Nu?«

»Einverstanden«, sagte ich. »Spielen wir.«

Jeder von uns setzte fünf Piaster ein, dann lehnten wir uns zurück und begannen uns Ziffern zu denken. Als bald deutete mir Jossele durch eine Handbewegung an, daß er seine Ziffer gefunden hätte. Ich bestätigte, daß auch ich so weit sei.

»Gut«, sagte Jossele. »Laß deine Ziffer hören.«

»11«, sagte ich.

»12«, sagte Jossele und steckte das Geld ein. Ich hätte mich ohrfeigen können. Denn ich hatte zuerst 14 gedacht und war erst im letzten Augenblick auf 11 heruntergegangen, ich weiß selbst nicht warum.

»Höre«, sagte ich zu Jossele. »Was wäre geschehen, wenn ich 14 gedacht hätte?«

»Dann hätte ich verloren. Das ist ja der Reiz des Pokerspiels, daß man nie wissen kann, wie es ausgeht. Aber wenn deine Nerven fürs Hasardieren zu schwach sind, dann sollten wir vielleicht aufhören.«

Ohne ihn einer Antwort zu würdigen, legte ich zehn Piaster auf den Tisch. Jossele tat desgleichen. Ich dachte sorgfältig über meine Ziffer nach und kam mit 18 heraus.

»Verdammt«, sagte Jossele. »Ich hab nur 17.«

Mit zufriedenen Lächeln strich ich das Geld ein. Jossele hatte sich wohl nicht träumen lassen, daß ich mir die Tricks des jüdischen Pokers so rasch aneignen würde. Er hatte mich wahrscheinlich auf 15 oder 16 geschätzt, aber bestimmt nicht auf 18. Jetzt, in seinem begreiflichen Ärger, schlug er eine Verdoppelung des Einsatzes vor.

»Wie du willst«, sagte ich und konnte einen kleinen Triumph in meiner Stimme nur mühsam unterdrücken, weil ich mittlerweile auf eine phantastische Ziffer gekommen war: 35!

»Komm heraus«, sagte Jossele.

»35!«

»43!«

Damit nahm er die vierzig Piaster an sich. Ich fühlte, wie mir das Blut zu Kopf stieg. Meine Stimme bebte:

»Darf ich fragen, warum du vorhin nicht 43 gesagt hast?«

»Weil ich mir 17 gedacht hatte«, antwortete Jossele indigniert. »Das ist ja eben das Aufregende an diesem Spiel, daß man nie –«

»Ein Pfund«, unterbrach ich trocken und warf eine Banknote auf den Tisch. Jossele legte seine Pfundnote herausfordernd langsam daneben. Die Spannung wuchs ins Unerträgliche.

»54«, sagte ich mit gezwungener Gleichgültigkeit.

»Zu dumm!« fauchte Jossele. »Auch ich hab mir 54 gedacht. Gleichstand. Wir müssen noch einmal spielen.«

In meinem Hirn arbeitete es blitzschnell. Du glaubst wahrscheinlich, daß ich wieder mit 11 oder etwas Ähnlichem herauskommen werde, mein Junge! dachte ich. Aber du wirst eine Überraschung erleben. . . Ich wählte die unschlagbare Ziffer 69 und sagte, zu Jossele gewendet:

»Jetzt kommst einmal du als erster heraus, Jossele.«

»Bitte sehr.« Mit verdächtiger Eile stimmte er zu. »Mir kann's recht sein. 70!«

Ich mußte die Augen schließen. Meine Pulse hämmerten, wie sie seit der Belagerung von Jerusalem nicht mehr gehämmert hatten.

»Nu?« drängte Jossele. »Wo bleibt deine Ziffer?«

»Jossele«, flüsterte ich und senkte den Kopf. »Ob du's glaubst oder nicht: ich hab sie vergessen.«

»Lügner!« fuhr Jossele auf. »Du hast sie nicht vergessen, ich weiß es. Du hast dir eine kleinere Ziffer gedacht und willst jetzt nicht damit herausrücken! Ein alter Trick! Schäm dich!«

Am liebsten hätte ich ihm die Faust in seine widerwärtige Fratze geschlagen. Aber ich beherrschte mich, erhöhte den Einsatz auf zwei Pfund und dachte im gleichen Augenblick »96« – eine wahrhaft mörderische Ziffer.

»Komm heraus, du Stinktief!« zischte ich in Josseles Gesicht.

Jossele beugte sich über den Tisch und zischte zurück:

»1683!«

Eine haltlose Schwäche durchzitterte mich.

»1800«, flüsterte ich kaum hörbar.

»Gedoppelt!« rief Jossele und ließ die vier Pfund in seiner Tasche verschwinden.

»Wieso gedoppelt? Was soll das heißen?!«

»Nur ruhig. Wenn du beim Poker die Selbstbeherrschung verlierst, verlierst du Hemd und Hosen«, sagte Jossele lehrhaft. »Jedes Kind kann dir erklären, daß meine Ziffer als gedoppelte höher ist als deine. Und deshalb –«

»Genug!« schnarrte ich und schleuderte eine Fünfpfundnote auf den Tisch. »2000!«

»2417!«

»Gedoppelt!« Mit höhnischem Grinsen griff ich nach dem Einsatz, aber Jossele fiel mir in den Arm.

»Redoubliert!« sagte er mit unverschämtem Nachdruck, und die zehn Pfund gehörten ihm. Vor meinen Augen flatterten blutigrote Schleier.

»So einer bist du also«, brachte ich mühsam hervor. »Mit solchen Mitteln versuchst du mir beizukommen! Als hätte ich's beim letztenmal nicht ganz genauso machen können.«

»Natürlich hättest du's ganz genauso machen können«, bestätigte mir Jossele. »Es hat mich sogar überrascht, daß du es nicht gemacht hast. Aber so geht's im Poker, Jachabibi. Entweder kannst du es spielen, oder du kannst es nicht spielen. Und wenn du es nicht spielen kannst, dann laß die Finger davon.«

Der Einsatz betrug jetzt zehn Pfund.

»Deine Ansage, bitte!« knirschte ich.

Jossele lehnte sich zurück und gab mit herausfordernder Ruhe seine Ziffer bekannt:

»4«

»100 000!« trompetete ich.

Ohne das geringste Zeichen von Erregung kam Josseles Stimme:

»Ultimo!« Und er nahm die zwanzig Pfund an sich.

Schluchzend brach ich zusammen. Jossele strich mir tröstend über den Scheitel und belehrte mich, daß nach dem sogenannten Hoyleschen Gesetz derjenige Spieler, der als erster »Ultimo« ansagt, auf jeden Fall und ohne Rücksicht auf die Ziffer gewinnt. Das sei ja gerade der Spaß im Poker, daß man innerhalb weniger Sekunden –

»Zwanzig Pfund!« Aufwimmernd legte ich mein letztes Geld in die Hände des Schicksals.

Josseles zwanzig Pfund lagen daneben. Auf meiner Stirn standen kalte Schweißperlen. Ich faßte Jossele scharf ins Auge. Er gab sich den Anschein völliger Gelassenheit, aber seine Lippen zitterten ein wenig, als er fragte:

»Wer sagt an?«

»Du«, antwortete ich lauernd. Und er ging mir in die Falle wie ein Gimpel.

»Ultimo«, sagte er und streckte die Hand nach dem Goldschatz aus.

Jetzt war es an mir, seinen Griff aufzuhalten.

»Einen Augenblick«, sagte ich eisig. »Ben Gurion!«

Und schon hatte ich die vierzig Pfund bei mir geborgen. »Ben Gurion ist noch stärker als Ultimo«, erläuterte ich. »Aber es wird spät. Wir sollten Schluß machen, Jachabibi.«

Schweigend erhoben wir uns. Ehe wir gingen, unternahm Jossele einen kläglichen Versuch, sein Geld zurückzubekommen. Er behauptete, das mit Ben Gurion sei eine Erfindung von mir. Ich widersprach ihm nicht. Aber, so sagte ich, darin besteht ja gerade der Reiz des Pokerspiels, daß man gewonnenes Geld niemals zurückgibt.

**10.1.6 Text 6: Jack Ritchie, *Wie man Ire wird***

(s. Anlage)

### 10.1.7 Text 7: Queen, *One vision* – Laibach, *Geburt einer Nation*

#### **Queen, *One vision***

One man, one goal, one mission,  
One heart, one soul, just one solution,  
One flash of light,  
Yeah, one god, one vision.

One flesh, one bone, one true religion,  
One voice, one hope, one real decision,  
Wowowowowo  
Gimme one vision.

No wrong, no right,  
I'm gonna tell you  
There's no black and no white,  
No blood, no stain,  
All we need is one world wide vision

One flesh, one bone, one true religion,  
One voice, one hope, one real decision,  
Wowowowowo.

Give me your hands,  
Give me your hearts,  
I'm ready,  
There's only one direction,  
One world and one nation,  
Yeah, one vision.

No hate, no fight,  
Just excitement,  
All through the night it's a celebration  
Wowowowo, yeah.

Gimme one night,

#### **Laibach, *Geburt einer Nation***

Ein Mensch, ein Ziel, eine Weisung.  
Ein Herz, ein Geist, nur eine Lösung.  
Ein Brennen der Glut.  
Ja, ein Gott, ein Leitbild.

Ein Fleisch, ein Blut, ein wahrer Glaube.  
Ein Ruf, ein Traum, ein starker Wille.  
Ja! Ja! Ja! Ja!  
Gebt mir ein Leitbild!

Nicht falsch, nicht recht,  
Ich sag es dir,  
Das Schwarz und Weiß ist kein Beweis.  
Nicht Tod, nicht Not,  
Wir brauchen bloß ein Leitbild für die Welt!

Ein Fleisch, ein Blut, ein wahrer Glaube.  
Eine Rasse und ein Traum, ein starker Wille.  
Jawohl! Ja! Ja! Ja! Jawohl!

So reicht mir eure Hände  
Und gebt mir eure Herzen.  
Ich warte!  
Es gibt nur eine Richtung,  
Ein Erbe und ein Volk.  
Jawohl! Ein Leitbild!

Nicht Neid, nicht Streit,  
Nur die Begeisterung.  
Die ganze Nacht feiern wir Einigung.  
Jawohl! Ja! Jawohl!

Gebt mir eine Nacht.

**Queen, *One vision***

Gimme one hope,  
Just gimme one man, one man,

Just gimme gimme gimme  
Fried chicken.

**Laibach, *Geburt einer Nation***

Gebt mir einen Traum.  
Einen Mensch, einen Mann,  
Er macht einmal.

Jawohl!  
Nur gebt mir, gebt mir,  
Ein Leitbild!

### 10.1.8 Text 8: Stefan Gärtner, Oliver Nagel, »Greise Straftäter lachen über den Staat«

*Nach dem Überfall zweier Rentner auf einen arglosen Gymnasiasten fordern Politiker und Kriminologen »spürbare« Konsequenzen für greise Gewalttäter. Von einem Volksmusikverbot über Rentenkürzung bis hin zu Sterbehilfe reichen die Vorschläge*

#### Ein TITANIC-REPORT von S. Gärtner und O. Nagel

**München** – Mit dem Rollstuhl fuhren sie ihrem jungen Opfer über die Füße, bespritzten es mit Harn aus dem Urinbeutel und demütigten es mit Haßparolen: »Schneiden Sie sich mal die Haare, junger Mann!« Die gemeine Prügelorgie in der Münchener U-Bahn, bei der zwei Rentner einen jungen Ausländer als »Mustafa« beschimpften und ihn nach seinem Fahrausweis fragten, hat eine Debatte über den Umgang mit gewalttätigen Senioren entfacht.

»**Ich hatte sie nur gebeten, ihre Hörgeräte leiser zu stellen**«, sagt Mustafa P., das Opfer, »und nicht den Eingang zur Rolltreppe zu blockieren. Ein Wunder, daß ich noch lebe!« Nicht nur der junge Eiserschüler fragt sich, warum Typen wie Hermann G. (75) und Julius Str. (82) überhaupt frei herumfahren dürfen – trotz eines ellenlangen Vorstrafenregisters. Die Polizeiakte Hermann G.: Er wird mit 41 Delikten in Verbindung gebracht, darunter Volksverhetzung, Urinieren in der Öffentlichkeit, üble Nachrede und Lärmbelästigung in Tateinheit mit schwerem Schunkeln. Von Julius Str. ist bekannt, daß er regelmäßig rechtsradikale Publikationen liest (Die Welt, Bild am Sonntag) und seiner Tochter die Heirat mit einem Franzosen verboten hat. Sein letzter Prozeß wegen Völkermords verlief wegen Verhandlungsunfähigkeit im Sande.

**Ganz Deutschland fragt: Warum bekommt der Staat senile Intensivstationstäter nicht in den Griff?** TITANIC fragte Prof. Dr. Derek Scholz von der Universität Hof (71), einen der renommiertesten Altertumsforscher Deutschlands. Er war Vorsitzender des König-Ludwig-Fanclubs und Chef der Drei Stooges. Seine Analyse: »Das Risiko für alte Gewaltstraftäter, gefaßt und erschossen zu werden, ist einfach zu gering. Sie kommen immer wieder mit Fernsehverbot und Diabetes davon – was bei vielen den fatalen Eindruck erweckt, man könne ihnen gar nichts. Alte Straftäter lachen oft über den Staat und seine vermeintlich schlappe Justiz: Wer noch selber Partisanen aufgeknüpft hat, hat natürlich keine Angst vor Hausverbot im Dallmayr-Café.« Scholz empfiehlt bei der Ahndung von Straftaten den Grundsatz: »Wer nicht hören kann, muß fühlen. Spätestens nach dem dritten Vorfall gehören straffällige Senioren dahin, wo sie keinen Schaden anrichten können: in die Programmkommission des ZDF oder die Ressortleiterkonferenz der Zeit.« Hilft das nicht, müsse auch eine Abschiebung in Betracht gezogen werden: ins Pflegeheim oder Sterbehospiz.

**Für Mustafa P. käme das zu spät:** Die Mathearbeit, die er nach dem schrecklichen Überfall verhaun hat (2+), kann er nicht wiederholen. »Das waren nicht Doppelherz und Biovital, was

die beiden alten Herren so aggressiv gemacht hat, das waren Langeweile und Demenz. Wenn die mir noch mal über den Fuß gefahren wären, könnte ich den Triathlon nächste Woche vergessen!«

10.1.9 Text 9: Jorge Luis Borges, *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*

(s. Anlage)

### 10.1.10 Text 10: Falco in der NDR-Talkshow 1992 (Transkription)

*Die Transkription stammt vom Verfasser. Unidentifizierte Personen heißen XY.*

STEFFEN SIMON. Man sagt Ihnen ja so ein ganz interessantes Doppelleben nach, nach dem sich jeder Psychotherapeut die Finger lecken würde, auf der einen Seite dieser Star, eine Kunstfigur, die mit den Medien ganz gut umgehen kann: Falco, auf der anderen Seite Ihr ursprüngliches Ich: Hans Hölzel. Wie kommt man an den Hölzel ran?

FALCO. Schau amal. Hans Hölzel ist 1981 angetreten, um Falco zu werden. In da Zwischenzeit issas hoffentlich.

SIMON. Nja gut. Ist jetzt mehr Hölzel in Ihnen oder mehr Falco?

FALCO. Ach, das kann ich nicht, das kann ich nicht sagen.

SIMON. Kann man das trennen?

FALCO. Ah, lass uns springen, zwei Meter, was bist du gsprungen, zwei Meter. . .

SIMON. Zweiundvierzig.

FALCO. Ah wunderbar. Ich hab keine Ahnung. Weiß nicht.

SIMON. Wie ist denn aus Hölzel Falco geworden – einundachtzig?

FALCO. Mit viel Arbeit. Mit viel Mühe. Mit viel Elan. Mit viel Begeisterung für den Beruf. Mit viel Vertrauen auch in sein Publikum. Aja.

SIMON. Inzwischen hat Falco so viel Geld verdient, dass Hölzel ganz gut leben kann. Ich weiß nich, wieviel Platten sind verkauft weltweit – 13 Millionen, 14, 15? Ich hab irgendwie den Überblick verloren.

FALCO. Ich würd sagen, sechzig, siebzig Millionen.

SIMON. Echt, so viel, weil

FALCO. Nein, lass uns nicht drüber reden, weil das macht mi irngdwie. . . das macht mich krank zu hören wieviel ich verkauft hab, denn es geht nicht um das, was ich verkauft hab, sondern es geht um das, was ich hier bei eich bin und ich bin gern in eurer Mitte und bin gern zu Gast bei euch und

... *Gerede...*

SIMON. Aber ne mal, es macht natürlich was aus, weil Falco hat mal gesagt, er will unterhalten und arbeitet nicht für irgendwelche politische Themen, sondern für sein Bankkonto, und deswegen interessiert es Falcos Bankkonto sehr wohl, ob es 40, 60 oder doch nur 20 verkauft wurden.

FALCO. Wir sind, wir sind hier im Kreis von so ausgezeichneten deutschen Spitzenpolitikern, und ich komme hier als Österreicher nicht an und empfehle euch, was ihr zu tun habt, des müssen schon die Herrn hier wissen, ne

SIMON. Na soviel Grenze trennt uns aber auch nicht von Deutschland nach Österreich

FALCO. Weißt du, mit den Österreichern, die nach Deutschland gekommen sind, um den Deut-

schen zu sagen, wo es lang geht, das war ja nicht immer so ganz erfolgreich, he, und wir ham unsere eigenen Probleme und ihr habt eure, ich mische mich nicht ein bei euch, ich werd mich hüten, auch nur ein Wort zu verlieren über

ALIDA GUNDLACH. Aba irgendwie ham Se auch en komisches Selbbild, möcht ich mal sagen

FALCO. Já?? Ah jáá?!? Gää! Na Gää!!

GUNDLACH. Ich glaub schon! Der sagt immer Schatzi zu mir, das finnech schon sehr scheußlich.

FALCO. Kann a Mausi sång wennst wijst.

GUNDLACH. Ne ich möcht erstmal

FALCO. Na sågst du

GUNDLACH. Bei den Plattencover

FALCO. Nehmen wir sie heute?

GUNDLACH. Er hatn bisschen Probleme mit Frauen, der Herr Falco... also Sie ham gesacht, Sie glauben, dass heutzutage die Frauen ihre Männer wieder gern in den Krieg schicken – was bringt Sie denn zu so ner Ansicht, frachech Sie?

FALCO. Njã, wenn i mir di aaschau, schaugst aus, waaßt, wie Teufelchen, in Schwarz und in Rot gewandet

GUNDLACH. Na Moment

FALCO. Wie aus dem Fegefeuer!

GUNDLACH. Egal wie ich ausschau, und deswegen find ich das schön, mal'n Mann in'n Krieg zu schicken, das is doch ne zynische und sehr oberflächliche Aussage, und das dann noch generell für alle Frauen?

FALCO. Ja, wia gsagt, ich nehme dieses Statement deswegen ernst, weil es in der Bildzeitung gstandn is, ich sags

GUNDLACH. Nee, nee, hier im Plattentext, meinen wir, Herr Falco,

FALCO. wirklich?

GUNDLACH. von Ihren Leuten, und Aussage, und richtig mit seriösen Angaben zu Ihren Platten, zu Ihren Liedern, speziell zu Nachtflug. Ham Se das nicht gesagt?

FALCO. Ich muss Ihnen ganz ehrlich sagen, ich hab keine Ahnung wovon Sie reden. Aber irgendwie ham Sie schon recht, natürlich, ich meine, wer soll denn in den Krieg ziehen, wenn nicht die Männer, ne?

GUNDLACH. Jaa. Das ist, so kann man das auch sehen.

FALCO. Sehn Sie.

GUNDLACH. Und jetzt hab ich recht, weil ich wahrscheinlich das behaupte, dass die Frauen die Männer...

SIMON. Kann man denn auch der Meinung sein, dass gar keine Männer in den Krieg ziehen sollen. Na das ist doch allgemein

FALCO. Wir tun das doch gern. Tun wir das nicht?

GUNDLACH. Aber ich versteh jetzt eins, Sie sagen selbst, Ihre Hochzeit hat länger gedauert als die Ehe, ich wollt Sie eigentlich fragen, woran das liecht, aber ich kann das jetzt doch ganz gut verstehen.

FALCO. Eins zu null für dich, eins zu null.

SIMON. Diffuses Weltbild isses schon, einerseits sich aus allem raushalten wollen, andererseits mit solchen Statements rüberkommen, weil die Plattenfirma, die für einen spricht, die spricht nun mal für einen

FALCO. Mmmh.

SIMON. ... dann muss man sagen, hab ich nicht gesagt, will ich nicht sagen, will ich nichts mit zu tun haben – oder sich doch irgendwie zu verhalten. Ich meine, Sie sind doch ein bisschen nachdenklich geworden nach Tschernobyl, da hat Falco auf einmal, der immer nur auf Unterhaltung gemacht hat, auf einmal auf Festivals gesungen und sich engagiert. Wie ist das heute? Ist davon noch was übrig?

FALCO. Tschernobyl? Ja... da sind wir ja gut mit dabei.

SIMON. Nee, ich meine, sich zu engagieren, ob davon noch was übrig ist?

FALCO. Wofür?

SIMON. Na, zum Beispiel gegen Ausländerhass, kann man ja machen.

FALCO. Was soll denn um Gottes willn ich als Linksliberaler, als Freischaffender, was soitn ich für a Hoitung haben zur Asylantenpolitik oder Ausländerfeindlichkeit außer die zu sagen, ich bin prinzipiell gegen jede Art der totalitären Strömung, ich muss mich verwehren als Künstler gegen alles, was es hier noch so gibt an Ausländerfeindlichkeit, ne was soll ich denn sagen?

SIMON. Na das ist ja schon was.

GUNDLACH. ... auf zwei verschiedenen Veranstaltungen

SIMON. ... gerade sagen, dass er gegen Haider auf die Straße geht in Wien, das wollten Sie glaub ich gerade sagen.

FALCO. Ich finde den Haider brilliant. Ich finde ihn brilliant. Ich kann vieles, was der Alfons Haider sagt, unterschreiben, ich kann nur seinen Contents nicht unterschreiben, ich kann den Kontext nicht, für wen er es macht. Aber er is ein fescher Bursch, fahren Sie in Wien amal mitn Taxi, fahrn Sie amal mitn Taxi in Wien und fragen Sie den Taxifahrer, na was hoitn Sie von der österreichischen Innenpolitik: »Ach der Haider is a fescher, klass...«

GUNDLACH. Ja, das stimmt

FALCO. Ja, das ist die Wahrheit.

GUNDLACH. Ja, das weiß ich.

FALCO. War auch schon damals so, als der... der... wie hieß er denn, gegen den Kreisky seinen Krieg geführt hat, da hieß es immer, o Mann, der Kreisky sitzt in Mallorca und erzählt dieses und jenes, aber unser Herr Finanzminister ist ein tougher Bursch, was der unterschlagen hat und so, das war überhaupt nicht die Frage, er war a fescher Bursch, so ist das in Österreich, ja, ne, und

XY. Hätte denn der Haider bei Ihnen in der Partei ne Chance?

XY. Hoffe nich.

SIMON. Aber warum...

FALCO. Bitte missverstehen Sie mich nicht: Ich kann vieles, was der Haider sagt, unterschreiben, aber ich kann seinen Kontext, seinen Konsens nicht unterschreiben, für wen er es macht, und er is halt leider auf der falschesten Seite, die es überhaupt nur geben kann – leider!

XY. Das versteh ich wirklich nich, der Haider is auf der falschen Seite, weil er das sagt, was viele Leute von denen man landläufig als Faschisten spricht, verstehen kann, und darum isser auf der falschen Seite? Das müssen Sie erklären. Ne bisher war ich mit allem einverstanden, was Sie gesagt ham, weils so schön gaga war, aber jetzt müssen Se konkret werden

GUNDLACH. ... Sprung in der Rille, weil das auch so mit Wiederholungen...

SIMON. Moment, lassn redn!

FALCO. Er is ein fescher Bursch!

SIMON. Na Moment, also

XY. kann man ja was zu sagen

FALCO. Was is jetzt?

GUNDLACH. hat einen auf der Waffel

SIMON. Warum so sarkastisch, warum immer so zynisch, was soll das?

FALCO. Das is halt unsre Art, weißt du, so zwischen Depression und Größenwahn, das ham wir eich hoid voraus a bissl, ne

GUNDLACH. Was fällt Ihnen denn zum Thema Angst ein, Falco?

FALCO. Ah, Angst? Wenig, wenig, hab nicht viel Angst. Ich wurd amal, wann haben Sie zum letzten Mal geweint, das hatt ich als ich den Musikantenstadl gesehn hab. Denn diese bigotte Heimattümelei, das ist ich bin ein Traditionalist und ich bin konservativ, aber

XY. Wer keine Angst hat...

FALCO. Jaaa, Herr Professor, sprechen Sie zu mir!!

XY. Wer keine Angst hat, ist nicht informiert. Oder wenn er informiert ist und keine Angst hat, dann ist er dumm.

SIMON. Ich glaub ihm das sowieso nicht, dass er

GUNDLACH. ... dass er viel Angst hat! Ich glaube, dass er viel Angst hat!

SIMON. Also ich bin mir sicher, dass das nicht ganz wahr ist, was er da sagt, er wird mit Sicherheit vor kurzem Angst gehabt haben, als die Daimler-Benz-Aktien in den Keller gegangen sind, aber

FALCO. Die was?

SIMON. Die Daimler-Benz-Aktien, aber egal...

FALCO. Mindestens. Mindestens.

SIMON. Ich frag mich schon son bisschen, was ist das eigentlich was hier grad fürn Film läuft, weil diese Dekadennummer, dieses ich negiere alles, das ham wir doch eigentlich alles schon

durch, das is doch Yuppie-Müll von gestern. Warum reiten Sie das immer noch? Sind Sie doch mit Sicherheit schon eins drüber.

FALCO. Die Neinziger oder das Jahr 2000, das hat sich noch nicht richtig definiert, wir warten noch drauf und wir sind dabei es zu tun.

SIMON. Und deshalb der gnadenlose Ritt auf der Dekadenzwelle bis zum Jahr 2000 oder was?

FALCO. Mein Gott, mein Gott, wir ham die Dekadenz gepachtet in Wien. Herr Professor weiß das.

SIMON. Bitte, solange sichs verkauft, Platin hat er schon, n paar Wochen.

XY. Aber kann es denn sein, dass bei dem... Ihrem Absturz, nachdem Sie n großer Star warn und dann richtig auf die Schnauze gefallen sind, dann mehr passiert ist als nur keine Platten mehr verkauft? Also ist da in Ihnen etwas geschehen, was uns dann so heute dazu bringt, Ihnen zuzuhören mit Sätzen, wo man sich wirklich fragt, wer is Ihr PR-Manager? Der is nich so gut, glaub ich.

## 10.2 Partituren

### 10.2.1 Partitur 1: Charles Valentin Alkan, *Douze Études dans tous les tons mineurs op. 39, Le festin d'Esope*

(s. Anlage)

## 10.2.2 Partitur 2: Alexander Skrjabin, *Klaviersonate Nr. 4*

(s. Anlage)

### 10.2.3 Partitur 3: P. I. Tschaikowsky, *Violinkonzert*, 3. Satz

(s. Anlage)

10.2.4 Partitur 4: Robert Schumann, *Carnaval, Marche des Davidsbundler contre les Philistins* (mit Rubato-Analyse)

(s. Anlage)

### 10.2.5 Partitur 5: Maurice Ravel, *Scarbo*, aus: *Gaspard de la nuit*

(s. Anlage)

## 10.2.6 Partitur 6: Richard Payne, *Saxophone Concerto, Ausschnitt*

(s. Anlage)

**10.2.7 Partitur 7: Robert Schumann, *Davidbündlertanz Nr. 1***

(s. Anlage)

10.2.8 Partitur 8: Johann Strauß/György Cziffra, *Tritsch-Tratsch-Polka*

(s. Anlage)

**10.2.9 Partitur 9: Johannes Brahms/György Cziffra, *Ungarischer Tanz*  
Nr. 5**

(s. Anlage)

**10.2.10 Partitur 10: Niccolò Paganini, *Caprice Nr. 5 für Solovioline***

(s. Anlage)

10.2.11 Partitur 11: Robert Schumann, *Presto Passionato WoO 5/2*  
= *Ursprüngliches Finale der Klaviersonate op. 22 g-moll*

(s. Anlage)

**10.2.12 Partitur 12: Gerhard Bronner, *Der geschupfte Ferdl***

(s. Anlage)

**10.2.13 Partitur 13: Gerhard Bronner, *Der gschupfte Ferdl* (Reimstruktur)**

(s. Anlage)

10.2.14 Partitur 14: Bernhard Gander, »ö« für *Quintett*

(s. Anlage)

10.2.15 Partitur 15: Gustav Mahler, *Sinfonie Nr. 9, 3. Satz: Rondo-Burleske*

(s. Anlage)