Vorlaut – Eine Serie

Virtuos in die Zukunft

von Alain Claude Sulzer

Paris, 1830: Während einer musikalischen Soirée im Haus des Musikverlegers Eugène Troupenas, bei der Gioacchino Rossini und vermutlich auch Franz Liszt anwesend waren, bat die Sängerin Maria Malibran den Geiger Niccolò Paganini, über die Arien, die sie eben zum besten gegeben hatte, zu improvisieren. Paganini, der zunächst weder mit Marias Schönheit (wie auch?) noch mit ihrer «unvergleichlichen» Stimme konkurrieren wollte, liess sich schliesslich überreden, und laut der Diva ging er als Sieger aus dem musikalischen Wettstreit hervor. Wo anders als in Nietzsches «weltlichem Jerusalem der Moderne» hätte sich ein solches Gipfeltreffen zutragen können?

Niccolò Paganini war sein künstlerisches Leben lang darum bemüht, mit der menschlichen Stimme zu wetteifern. Er strebte danach, jeden nur denkbaren Ausdruck, jede Facette, jede Stimmung, Trauer und Freude, Wohllaut und Zerrissenheit in Tönen auszudrücken, die man bis dahin auf keinem Instrument gehört hatte. Auf seiner mit ungewohnt dünnen Saiten bespannten Guarneri erklangen unerhörte Töne, die den Zuhörern das Gefühl gaben, «eine lustige Bocksnatur» greife zuweilen «hülfreich in die Saiten der Violine», wie Heinrich Heine meinte. Weit war der Weg nicht «zu der Vermuthung, dass er seine Seele dem Bösen verschrieben und jene vierte Saite, der er so bezaubernde Weisen zu entlocken wusste, der Darm der Gattin sei, die er eigenhändig erwürgt habe», wie Franz Liszt in seinem Nachruf schrieb. Er selbst glaubte nicht an solchen Humbug.

Inzwischen sind unsere Ohren andere «melodische Qualnisse» (Heine) gewöhnt und zeitgenössische Komponisten unterhalten sich über die Zeit hinweg wohl eher mit Beethoven und Brahms als mit Paganini, wenn sie ein Violinkonzert schreiben, in dem nicht allein die orchestrale Seite mehr Gewicht und Gehalt hat als bei Paganini. Und doch: Wie sähe die Violinliteratur – auch jene Ligetis – ohne Paganinis Experimente aus, die in den Ohren seiner Zeitgenossen nicht nur virtuos, sondern auch virtuell geklungen haben müssen, nicht nur artifiziell, sondern auch unwirklich, von jener anderen Welt, in die das «obligate Bockslachen hineinmeckerte», wie Heine schrieb, der ihn in Hamburg spielen sah und hörte. «Aus der Violine drangen alsdann Angstlaute und ein entsetzliches Seufzen und ein Schluchzen, wie man es noch nie gehört auf Erden und wie man es vielleicht nie wieder auf Erden hören wird.»

Als Friedrich Nietzsche geboren wurde, war Paganini bereits vier Jahre tot. Von seiner Art zu spielen gab es lediglich schriftliche und mündliche Überlieferungen. Dennoch hatte Nietzsche von dem Musiker eine ebenso klare Vorstellung wie von Paris (das er ebenfalls nie gesehen hatte). Für ihn war er weit mehr als nur ein Virtuose gewesen, auch wenn er ihn nicht «in die Reihe der Eigentlichen und Ächten höchsten Ranges» stellen mochte. Für ihn gehörte er zu den «Schauspieler-Genies der Kunst wie Wagner»; ein «neu verkleideter Cagliostro, Verführer einer vornehmen und ermüdeten Cultur». Ein Alchemist also, dem es gelang, aus minderwertigem Metall Gold zu machen.

Als zu Ende des 19. Jahrhunderts nicht wenige Komponisten den ausgetretenen Pfad der ebenfalls «ermüdeten» klassischen Sinfonie verliessen, um entweder die Natur nachzuahmen oder literarische Werke zu vertonen, warf man ihnen vor, die oberflächliche Illusion der reinen Musik vorzuziehen. Es dauerte lang, bis man halbherzig zu akzeptieren begann, dass sie die Fesseln der zu eng gewordenen viersätzigen Raumaufteilung sprengen mussten, wenn sie frische Luft ins Haus der Töne lassen wollten. Niemand hätte ihren Aufbruch treffender in Worte fassen können als Nietzsches Zarathustra:

«Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.» ●

Bild: Trustees of the British Museum

Nicoló Paganini (Druck von John Kendrick, 1831)