

MUSIK

KONT N T E X T

Vahid Khadem-Missagh

VIRTUOSITÄT IN MUSIK

UND MAGIE:

NICCOLÒ PAGANINI UND

JOHANN NEPOMUK

HOFZINSER



HOLLITZER



Musikkontext 10

Reihe herausgegeben von
Cornelia Szabó-Knotik und Manfred Permoser

Vahid Khadem-Missagh

VIRTUOSITÄT IN MUSIK UND MAGIE
Niccolò Paganini und Johann Nepomuk Hofzinsler

Herausgegeben von Cornelia Szabó-Knotik

HOLLITZER



Satz: Gabriel Fischer (Wien, Österreich)
Umschlaggestaltung: Vahid Khadem-Missagh (Wien, Österreich),
Nikola Stevanović (Belgrad, Serbien)
Register: Marija Bogdanović (Belgrad, Serbien)
Druck und Bindung: Interpress (Budapest, Ungarn)

Vahid Khadem-Missagh:
Virtuosität in Musik und Magie: Niccolò Paganini und Johann Nepomuk Hofzinsler,
hg. von Cornelia Szabó-Knotik (= Musikkontext 10)

MUSIKKONTEXT

Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik
Veröffentlichungen des Instituts für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik
an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Reihe herausgegeben von Cornelia Szabó-Knotik und Manfred Permoser

© HOLLITZER Verlag, Wien 2016

millimetri

HOLLITZER Verlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Die Abbildungsrechte sind nach
bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird
um Mitteilung des Rechteinhabers ersucht.

ISBN 978-3-99012-304-1

INHALTSVERZEICHNIS

- 5 — **Vorwort der Herausgeberin**
- 7 — **Magic Christian: Geleitwort**
- 9 — **Einleitung**
- 11 — **Zu Virtuosität, Musik und Magie**
- 11 — Zum Virtuositätsbegriff
- 14 — Historische Aspekte und musikalischer Bezug
- 18 — Magie und Zauberkunst, Begriff und historischer Überblick
- 29 — **Niccolò Paganini in Wien**
- 29 — Paganini 1828 in Wien, Begegnung mit Hofzinsers?
- 53 — Paganinis mögliche Rezeption der Konzertberichte Hofzinsers
- 55 — Bemerkungen zum Schreibstil Hofzinsers
- 57 — **Johann Nepomuk Hofzinsers (1806–1875)**
- 57 — Übersicht über sein Leben
- 63 — Innovator, Wegbereiter der modernen Kartenmagie
- 68 — Beziehung zum Musikleben
- 99 — Hofzinsers *Valses animés* für Violine und Klavier
- 107 — **Verbindungen und Übereinstimmungen in Musik und Magie**
- 107 — Zum virtuosen Ausführenden
- 127 — Wirkung auf das Publikum / Rezeption
- 157 — **Zusammenfassung und Schlussfolgerungen**
- 161 — **Anhang**
- 161 — Hofzinsers über Paganini
- 175 — Neuausgabe von Hofzinsers *Valses animés*
- 183 — **Literaturverzeichnis**
- 199 — **Personenverzeichnis**
- 204 — **Biografie Vahid Khadem-Missagh**

VORWORT DER HERAUSGEBERIN

Die Reihe MUSIKKONTEXT hat sich zum Ziel gesetzt, die vielfältigen Vernetzungen im Bereich der Geschichte, Kultur und Theorie der Musik zu beleuchten. Im vorliegenden Band erfolgt dies durch die Untersuchung des Zusammenhangs von Virtuosität in Musik und Magie, der – trotz der populären Wendung von der „Magie der Musik“ – auf den ersten Blick ungewöhnlich anmutet. Die Figur des legendenumwobenen ‚Teufelsgeigers‘ Niccolò Paganini gilt im allgemeinen Bewusstsein bis heute als Verkörperung verblüffender geigerischer Virtuosität. Sein Zeitgenosse Johann Nepomuk Hofzinsler, seinerzeit als Zauberkünstler bewundert und hochberühmt, sowie als Verfasser von Kritiken auch mit instrumentaler Virtuosität konfrontiert, ist gegenwärtig jedoch außerhalb magischer Zirkel kaum bekannt. Die Aufarbeitung seiner musikbezogenen Prägung und Laufbahn geht ebenso deutlich über den bisherigen diesbezüglichen Wissensstand hinaus, wie Details der Aufenthalte Paganinis in Wien. Angereichert durch zahlreiche Zeitungsberichte und Notizen entsteht ein facettenreiches Bild biedermeierlichen Musiklebens unter dem Aspekt zeitgenössischer Vorlieben und Moden. Die Art der Darstellung beweist im historischen Teil neben sorgfältiger Dokumentationsarbeit die grundlegende, in beiden Gebieten von Musik und Zauberkunst angesiedelte Kenntnis des Autors. Sie kommt in besonderer Weise bei der detaillierten, im Titel angesprochenen vergleichenden Betrachtung beider Felder zum Tragen, bei der die handwerklich-technischen und mentalen Aspekte der Ausführenden sowie die Wirkungsweise auf das Publikum (Emotion, Rhythmus, ‚Geheimnis‘) beschrieben und durch aus eigene Erfahrung des Autors gewonnene Einsichten und Kommentare verständlich gemacht werden.

Die niemand geringerem als Ferdinand Raimund gewidmeten „Valse animés“ Hofzinslers bilden den sozusagen krönenden Abschluss des Themas.¹

Cornelia Szabó-Knotik

1 Die vom Autor erstmals angefertigte Aufnahme davon ist unter <http://www.khadem-missagh.com/hofzinsler> nachzuhören.

MAGIC CHRISTIAN: GELEITWORT

Hören wir Musik, entstehen Bilder der verschiedenen Empfindlichkeiten. Wir sehen die Körpersprache des Vortragenden, bewundern ihn ob seines Ausdrucks und seiner Technik. Sehen wir Zauber Kunststücke, sperren wir die Augen in Erstaunen und Anstrengung auf, um zu entdecken, wie diese Wunder vollbracht werden. Es entstehen Bilder im Kopf, die das Unmögliche erklären wollen. In der bildenden Kunst steht der Künstler selten neben dem Betrachter, um zu erklären, was er bei seinen Ausführungen empfunden oder gedacht hatte. Es wird keine dazu komponierte Musik eingespielt, weder Pinselstrich noch Hammerschlag erklären sich persönlich. Kunstexperten versuchen später zu erklären, was der Künstler empfunden haben könnte. Doch sie erklären nur subjektiv und können unmöglich nachempfinden in welchen Befindlichkeiten der Schaffende gerade war, weil Bilder und Skulpturen oft nicht in einem Tag, zu einer Stunde erschaffen wurden. Ganz anders in der Musik und Zauber Kunst. Das Hier und Jetzt ist entscheidend, Emotionen entstehen dabei unmittelbar.

Beide Kunstformen vereinen in sich Rhythmus, Tempowechsel, Staccati, Legati, Fermaten, Pausen, rasante Akzelerationen und plötzliche überraschende Wendungen, sowie Improvisationen, die manchmal aus verschiedenen Umständen heraus notwendig sind. Die Leichtigkeit des Vortrags beeindruckt. Musik und Zauber Kunst haben so viel gemeinsam. Sie regen die Phantasie an, erzeugen Stimmungen und vermitteln Bilder. Interessant ist dabei, dass diese Bilder im Kopf bei jedem Hörer und Betrachter verschiedene Interpretationen freimachen. Johann Nepomuk Hofzinsler war der Erste auf seinem Gebiet, der Musik, Rhythmus, Sprache und Tagesgeschehnisse in seinen Kunststücken verwob und immer seine Schüler darauf hinwies, dass der Ablauf „wie eine Schnur ohne Knoten“ erfolgen muss. Er erkannte auch, dass reine Fingerfertigkeit nicht ausreicht, um wunderbare Empfindungen beim Betrachter zu erzielen. Technik sei nur die Voraussetzung, dem gespielten oder vorgeführten Stück jene emotionale Note zu geben, um die Sinne der Zuschauer zu berühren, und der Prozess des Übens demnach nicht primär auf Maximierung technischer Geschwindigkeit ausgerichtet, sondern darauf, so lange einen Ablauf im jedes Mal gleichen und gewünschten Tempo zu trainieren, bis der finale technische Automatisierungsprozess Freiraum für die eigentliche Präsentation gibt. Genau in diesem Maße verinnerlichte Paganini seine Technik so weit, dass er zu jenem „musikalischen Geheimnis“ gelangte, das seine Präsentation zu etwas Einzigartigem, von vielen als „teuflich gut“ bezeichnetem, machte. Es ist die Selbstverständlichkeit, die bei Paganini der Zuhörer und bei Hofzinsler der Zuschauer als für sich nicht selbstverständlich erkennt, aber empfindet und daher bewundert.

Dass sich gerade Vahid Khadem-Missagh mit dem vorliegenden Thema auseinandersetzt, birgt eine außergewöhnliche Note: Nicht nur verbindet er die beiden Disziplinen in seiner Forschung, sondern vereint sie auch virtuos auf der Bühne. Genießen Sie die folgenden Ausführungen und lassen Sie Bilder im Kopf entstehen.

Magic Christian

EINLEITUNG

Dieses Buch setzt sich mit zwei Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts auseinander, die in ihrem Wirkungsfeld eine Vorreiterrolle spielten und deren Einfluss bis in die Gegenwart erkennbar ist. Als Niccolò Paganini (1782–1840) im Frühjahr 1828 auf seiner ersten Auslandsreise nach Wien kommt, erobert er die Stadt im Sturm. Die Künstler der Zeit sowie die Gesellschaft Wiens überschlugen sich in Begeisterung für den Virtuosen. In seinen Konzerten ist auch der junge Johann Nepomuk Hofzinsler (1806–1875) zugegen, der Berichte darüber für Wiener Zeitungen verfasst. Damals als Musikkritiker und Staatsbeamter tätig, avanciert er später zu einem der größten Zauberkünstler Wiens und gilt heute als bedeutendster Kartenkünstler des 19. Jahrhunderts sowie Vorreiter der modernen Salonmagie.

Anhand dieser beiden Persönlichkeiten – Paganini und Hofzinsler – sollen hier Parallelen des Virtuositums in Musik und Magie erforscht werden. Auf den ersten Blick mag dieser Zusammenhang weit hergeholt scheinen, doch rückt bei näherer Betrachtung eine erstaunliche strukturelle Übereinstimmung in den Vordergrund. Sowohl der Zauberkünstler als auch der Geigenvirtuose üben Faszination auf ihr Publikum aus, und um ihre Wirkung zu erzielen, bedarf es bei beiden des Erlernens, Übens, Perfektionierens, Überwindens von technischen Grenzen sowie einer gewissen Kunst der Inszenierung. Und beide lassen sich nur ungern in die Karten schauen: der eine im buchstäblichen, der andere im übertragenen Sinne.

In diesem Zusammenhang drängen sich zahlreiche Fragen auf: Wie steht es generell mit einer Verwandtschaft zwischen dem Ausdruck der Virtuosität in der Musik und jener in der Zauberkunst? Gibt es Überschneidungen der beiden Gattungen und wenn ja, in welcher Form? Findet sich ein Einfluss der Kunst Paganinis auf die Zauberkunst Hofzinslers? Beide waren Virtuosen ihres Fachs, kam es vielleicht zu einer tatsächlichen Begegnung zwischen den beiden? Ziel dieses Buches ist es, Merkmale der beiden Genres herauszuarbeiten und die wechselseitigen Beziehungen zu untersuchen. Sowohl die historische Entwicklung ist hier von Interesse als auch deren Einfluss auf die heutige Kunst der Aufführung.

Zum Stand der bisherigen Forschung kann festgestellt werden, dass Niccolò Paganinis Leben durch biografische Publikationen seit dem 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart umfassend dokumentiert ist.¹ Über Hofzinsler findet sich deutlich weni-

1 Siehe u.a. Geraldine de Courcy, *Chronology of Nicolo Paganini's Life*, Wiesbaden 1961; Warren Kirkendale, „Segreto Comunicato da Paganini“, in: *Journal of the American Musicological Society* 18/3 (1965), S. 394–407; Gerhard Croll, „Paganinis Konzerte in Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 37/12 (1982), S. 675–684; Franz Löbl / Edith Hänfling (Hgg.), *Paganini in Wien*, Wien 1987; Edward Neill, *Niccolò Paganini*, München 1990; Hans Georg Niklaus, „Paganini und das musikalische Theater der Bilder“, in: Christian Aspalter et al. (Hgg.), *Paradoxien der Romantik*,

ger, neben Sammlungen der ihm zugeschriebenen Kunststücke durch Ottokar Fischer (1873–1940)² findet sich bis ins späte 20. Jahrhundert kaum detailliertes Material. Erst in den letzten Jahren wurden durch Forschungen des Wiener Zauberkünstlers Christian Stelzel alias Magic Christian (* 1948) umfassendere Studien zur Person Hofzinsers gemacht.³ Die Analyse seiner Beziehung zur Musik wird im Folgenden erstmals vorgenommen. Zur Zauberkunst an sich finden sich Publikationen in zwei Bereichen: einerseits als konkrete Anleitungen zum Erlernen von Kunststücken⁴ und andererseits als historische Betrachtungen, wobei letztere erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts fundierte wissenschaftliche Zugänge aufweisen.⁵ Zu strukturellen Elementen der Zauberkunst findet sich wiederum weniger Literatur, was einen zusätzlichen Anreiz schafft, deren inhaltliche Aspekte genauer zu erarbeiten.⁶

Gesellschaft Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert, Wien 2006, S. 332–350; Andrea Barizza / Fulvia Morabito (Hgg.), *Nicolò Paganini. Diabolus in Musica*, Turnhout 2010; Mai Kawabata, *Paganini: The ‚Demonic‘ Virtuoso*, Woodbridge 2013.

- 2 Siehe u.a. Ottokar Fischer, *Das Wunderbuch der Zauberkunst*, Stuttgart und Wien 1929; ders., *Johann Nepomuk Hofzinsers. Zauberkünste*, Berlin 1942; ders., *Kartenkünste*, Wien 1910; ders., „*Aus Eins mach' Zehn...*“ *Ein Wiener Zauberbuch. Magische Rückerinnerungen*, Wien 1938.
- 3 Siehe u.a. Magic Christian, *Non plus ultra. Johann Nepomuk Hofzinsers; Der Zauber des 19. Jahrhunderts*, 3 Bde., Offenbach am Main 1998; 2004; 2012. Christian Stelzel alias Magic Christian gilt als einer der führenden österreichischen Zauberkünstler der Gegenwart und legte in den letzten Jahren umfangreiche Publikationen zur Person Hofzinsers vor.
- 4 Frühe Werke: u.a. Jean Prevost, *La première partie des subtiles et plaisantes inventions contenant plusieurs jeux de recreation, et traits de souplesse et le discours desquels les impostures des Bateleurs sont decouvertes*, Lyon 1584; *The Art of Jugling or Legerdemaine*, London 1612; *Hocus Pocus Junior: the Anatomie of Legerdemain*, London 1634; Claude Gaspar Bachet, *Problèmes Plaisants et Delectable Qui Se Font Par Les Nombres*, Lyon 1612. Moderne Literatur: u.a. Richard Kaufman, *Coin Magic*, Offenbach am Main 1990; Roberto Giobbi, *Große Kartenschule*, 2 Bde., Florenz 2001.
- 5 Siehe u.a. Brigitte Felderer / Ernst Strouhal (Hgg.), *Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst*, Wien 2007; Werner H.A. Debler, *Leopold Ludwig Döbler (1801–1864). Wiener Hoftaschenspieler und Zauberprofessor aus einem alten Schwäbisch Gmünder Geschlecht*, Offenbach am Main 2001; Stephen Minch (Hg.), *Gibecièrè. Journal of The Conjuring Arts Center*, New York 2005–2015.
- 6 Siehe u.a. Andreas Michel-Andino, *Philosophie des Zauberns. Ein Essay über das Staunen*, Hamburg 1994; Jesús Etcheverry, *The Magic of Ascanio. The Structural Conception of Magic*, Madrid 2005.

ZU VIRTUOSITÄT, MUSIK UND MAGIE

Zum Virtuositätsbegriff

Beschäftigt man sich mit dem Virtuositätsbegriff, so eröffnet sich zunächst unweigerlich ein Assoziationsspektrum von Inszenierung, romantischer Heldenverehrung, Ohnmachtsanfällen im Publikum und so manchem mehr, begleitet von hartnäckiger Kritik und Anprangerung bloßer artistischer Zurschaustellung von Fertigkeiten. Es gilt daher zunächst – wenn auch nur kurz – sich mit Virtuosität an sich auseinanderzusetzen, um dann den Bezug zu den beiden zentralen Kunstbereichen in dieser Arbeit vornehmen zu können.⁷

Ihrem Wesen nach lässt sich Virtuosität als „Hoch- bis Höchstleistung“⁸, in gewissem Gegensatz zu „Dilettantismus“⁹ und sogenannter unprofessioneller Ausübung assoziieren und ist daher zunächst nicht spezifisch auf Musik ausgerichtet. Ursprünglich vom lateinischen *virtus* ausgehend, handelt es sich beim Virtuosen¹⁰ offensichtlich um eine Person, die mit ihren Fähigkeiten aus dem Durchschnitt herausragt.¹¹ Ein Akzent liegt auf besonderem technischem Vermögen, wobei die Frage aufzuwerfen ist, ob es sich um die Bewältigung tatsächlicher Schwierigkeiten oder ‚gewünscht-effektvoller‘ Herausforderungen handelt bzw. um deren Überwindung, frei nach dem Motto: Der Virtuose „erfindet sich eigene Schwierigkeiten, bei deren Meisterung er glänzt“¹². Jedenfalls geht es um ein „Zur-Schau-Stellen von Fertigkeiten“¹³ oder ein „Verwundern-machen“,¹⁴ generell um das Aufführen, Wiedergeben und Erlebbar-Machen.

7 Vgl. Heinz von Loesch, „Zum Verhältnis der Begriffe Virtuosität und Kunst“, in: Loesch / Mahler / Rummenhölle 2004, S. 45–49.

8 Siehe Hanns-Werner Heister, „Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze“, in: Loesch / Mahler / Rummenhölle 2004, S. 17.

9 Zum Bedeutungswandel des ‚Dilettanten‘-Begriffes siehe Gabriele Brandstetter, „Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik I. Virtuosen und Dilettanten. Verflechtungen von Künstlerszene in der Romantik“, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hgg.), *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011, S. 18f.

10 Es wird hier und im weiteren Textverlauf stets die weibliche Form des Begriffes eingeschlossen, für die einfachere Lesbarkeit wird jedoch stellvertretend jeweils die männliche Form ‚Virtuose‘ verwendet.

11 Im 17. Jahrhundert wurde in England und Italien u.a. jemand mit herausragenden Fähigkeiten und auch hohem moralischem Wertempfinden als *Virtuoso* bezeichnet. Im englischen Sprachgebrauch steht das Wort *virtue* nach wie vor für Tugend und positive Charaktereigenschaft. Siehe dazu Johann Mattheson, *Der brauchbare Virtuoso [...]*, Hamburg 1720, S. 2ff.

12 Kai van Eikels, „Das Virtuose im ökonomischen und politischen Denken der Romantik“, in: Brandstetter / Neumann 2011, S. 72.

13 Hanns-Werner Heister, Art. „Virtuosen“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1723.

14 Ebd.

Adorno nennt sie „absolute Herrschaft als Spiel“¹⁵, grundsätzlich kann sie auch als treibende Kraft zur „Übersetzung des Vorgegebenen in einen anderen Aggregatzustand“¹⁶ gesehen werden: Virtuosität als höchste Kunstfertigkeit der Ausführung, welche zu Papier gebrachte Noten in erlebbare Ereignisse verwandelt oder schriftlich überlieferte Zauberkunststücke zu einer verblüffenden Performance führt. Die Person des Ausführenden dient hierbei als Medium und wird gleichzeitig zur Projektionsfläche von Bewunderung oder Kritik durch die Rezipienten.

Betrachtet man die Virtuosität grundsätzlich, so überschreitet sie die Grenzen der Künste und findet sich in zahlreichen Bereichen wieder:¹⁷ Heinrich Heine beschreibt die „philosophische Virtuosität“¹⁸ des französischen Denkers Victor Cousin (1792–1867), und Paul Metzner stellt im Paris des 19. Jahrhunderts neben Virtuosen der Musik auch solche im Schach,¹⁹ im Kochen,²⁰ in der Verbrechensaufklärung²¹ und in der Automaten-Konstruktion²² einander gegenüber. Weitere „Kulturvirtuosen“²³ finden sich u.a. im Bereich der Mode²⁴ und der Kalligraphie.²⁵ Hier tre-

-
- 15 Theodor W. Adorno / Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt am Main 1971, S. 305.
- 16 Gerhard Neumann, „Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik II. Vom Genie zum Talent zum Virtuosen, Der Fall Heine: Natur- oder Kulturvirtuose“, in: Brandstetter / Neumann 2011, S. 32.
- 17 Siehe Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann, „Einleitung“, in: Brandstetter / Neumann 2011, S. 11.
- 18 Siehe Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, Hamburg 1836, S. 338–340.
- 19 François-André Danican Philidor (1726–1795) zum Beispiel wurde neben seiner Tätigkeit als Komponist zum besten Schachspieler seiner Zeit: Er gewann Blind-Simultan-Schachpartien gegen bis zu drei Gegner. Sein Buch *L'Analyse des Echecs*, Nachdruck der Erstausgabe von 1749 (London 1752) gilt heute als erstes grundlegendes Buch zur Schachstrategie. Mehr dazu in: George Walker, *Chess & Chess-players: Consisting of Original Stories and Sketches*, London 1850.
- 20 Marie-Antoine Carême (1784–1833) war einer der berühmtesten Köche seiner Zeit, kreierte u.a. die Hochzeitstorte für Napoleon und diente beim britischen König Georg IV., bei Zar Alexander I. und dem Kaiser Franz I. von Österreich: In seinen ‚*pieces montées*‘ schaffte er es, Kochkunst mit Architektur zu verbinden und konnte so seiner Arbeit Kunstwert verleihen. Siehe Ian Kelly, *Cooking for Kings: The Life of Antonin Carême*, New York 2005.
- 21 Als Virtuose galt Eugène François Vidocq (1775–1857), der erste Detektiv und Begründer der modernen Kriminalistik. Er gründete u.a. die französische Sicherheitsbehörde La Sûreté Nationale. Siehe Paul Metzner, *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkeley 1998, S. 84.
- 22 Siehe ebd., S. 160ff.
- 23 Brandstetter / Neumann 2011, S. 11.
- 24 Siehe Jörg Wiesel, „Schnitt und Silhouette. Zur Virtuosität der Mode bei Friedrich Justin Bertuch und Johann Heinrich Füssli“, in: Brandstetter / Neumann 2011, S. 249–260.
- 25 Siehe Gerhard Neumann, „Virtuosität der Kalligraphie. Der Schreiber als Parasit des Genies – eine philologische Arabeske“, in: Brandstetter / Neumann 2011, S. 289–292.

ten Persönlichkeiten in den Vordergrund, die nicht nur in ihrer Tätigkeit herausragend waren, sondern sich auch entsprechend in Szene zu setzen wussten.²⁶

In der bildenden Kunst findet sich Virtuosität unter anderem im Streben, „eine das Auge täuschende Wirklichkeitsnähe zu erreichen“:²⁷ Bereits seit der Antike werden Beschreibungen vom ‚Ehrgeiz zur Perfektion‘ überliefert.²⁸ Eine zweifache Virtuosität kann ab dem 16. Jahrhundert in Form der illusionistischen Malerei des *Trompe-L’Oeil* gesehen werden²⁹ und auch die ‚Malerfürsten‘ des 19. Jahrhunderts waren demnach Virtuosen ihres Fachs: Hans Makart (1840–1884), Jan Matejko (1838–1893) und Mihály Munkácsy (1844–1900) entwickelten ihre Kunst so virtuos, dass das Publikum sich ihre Technik nicht erklären konnte, und inszenierten sich und ihre Kunst öffentlich. Zunächst von niedrigem oder durchschnittlichem Stand, konnten sie sich durch ihre Kunst in der Gesellschaft hocharbeiten: Ausgefeiltes Handwerk, eindrucksvolle Aura,³⁰ geschickte Selbstinszenierung und letztendlich auch eigene Geheimnisse waren ihre besonderen Merkmale.³¹ Freilich verbindet sich der Terminus des Virtuosen seit dem 16. Jahrhundert vielleicht mit keinem Kunstgebiet so stark wie mit der Musik und wurde auch entsprechend begrifflich institutionalisiert.³²

26 Siehe Metzner 1998, S. 73 ff.

27 *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 14, München 1976, S. 297.

28 Plinius schildert den künstlerischen Wettstreit von Zeuxis und Parrhasius im 5. Jahrhundert v. Chr. Siehe dazu Elizabeth Mansfield, *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis 2007, S. 26.

29 Hans Holbein portraitierte in seiner Malerei *Die Gesandten* (Original in der National Gallery, London) im Jahre 1533 zwei Adelige in Lebensgröße, dargestellt in prächtigen Gewändern und umgeben von Symbolen der Macht, der Kunst und der Wissenschaft. Im Vordergrund ist ein undefinierbarer Gegenstand zu sehen. Nur aus einem bestimmten Winkel lässt sich für den Betrachter ein Totenkopf im Zerrspiegel erkennen. Das Memento mori, scheinbar versteckt, lässt sich als Warnung oder Vorausahnung auf die Vergänglichkeit der beiden Männer und ihres Reichtums interpretieren. Die virtuose Technik Holbeins in Kombination mit der Augentäuschung übt eine zweifache Wirkung auf die Rezipienten aus.

30 Siehe dazu Albrecht Betz, „Das Vollkommene soll nicht geworden sein. Zur Aura des Virtuosen“, in: *Fleiß / Gayed* 2001, S. 9–31.

31 Mehr dazu siehe Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Makart – Maler der Sinne*, Wien 2011.

32 Vgl. z.B. den Begriff *Kammervirtuose*, der ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Ehrentitel eingeführt wird. Luigi Boccherini (1743–1805) bedient sich beispielsweise dieses Titels und bezeichnet sich u.a. auf dem Titelblatt seiner *Sechs Streichquintetten op. 23* im Jahr 1777 als „Virtuoso di Camera, e Compositore di Musica“ des Spanischen Infanten Don Luigi.

Historische Aspekte und musikalischer Bezug

Gesellschaftliche Entwicklungen, die dem 19. Jahrhundert unmittelbar vorausgehen, bilden die Grundlage für die Entwicklung der Virtuosität ab der Epoche des Biedermeiers in Wien. Nachdem ab dem 17. Jahrhundert durch die Aufklärung und den damit zusammenhängenden Aufstieg des Bürgertums in Europa Eigenschaften wie Leistungsbewusstsein und Arbeitsamkeit in den Vordergrund treten, bewirkt die Industrielle Revolution und die zunehmende Kommerzialisierung einen neuen Schub in der Entwicklung der Virtuosität. Ein Streben nach Exzellenz findet sich in Europa auf zahlreichen Gebieten – nicht nur Musiker sondern auch andere, wie etwa meisterhaft arbeitende Kunsthandwerker werden zunehmend als Virtuosen bezeichnet.³³ Im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* finden sich italienische Lobgedichte auf Gesangs- und Tanzvirtuosen aus dem Jahre 1777.³⁴ Die Sammlung und ihr Titel zeigen, wie nicht nur Musiker, sondern u.a. auch hervorragende Tänzer als Virtuosen galten.³⁵ Solche Virtuosen, die ihre Kunst meisterhaft beherrschten, waren bei Theatern und Hofkapellen angesehen und besonders gefragt. Ihre Bezahlung hob sich dementsprechend auch von der ihrer weniger angesehenen Kollegen ab:

Ob nun gleich die Besoldungen dero Kayserlichen Hofbediensteten nicht sonderlich stark sind, so leidet dieses dennoch seine Ausnahme bey denen Virtuosen, welche allhier so reichlich belohnet werden, als nirgendwo von einem Potentaten geschehen kan: Vornehmlich haben diejenigen sehr starcke und ansehnliche Salaria, so bey der Kayserlichen Hof-Capelle und Cammer-Music engagiret sind, ینگleichen die Kayserlichen Mahler und andere Virtuosi, wie denn Kayserliche Majestät, als ein Monarch, welche die Studia, freyen Künste und Wissenschaften nicht nur lieben, sondern selbigen so gar auch ergeben sind, diejenigen so in einer Sache excelliren, so gleich mit einer reichen Pension begnadigen, wodurch die Gemüther desto mehr angefeuert werden, sich auf die Wissenschaften und freyen Künste zu appliciren.³⁶

33 „Laß London und Paris mit Virtuosen prangen [...]“, in: Johann Martin Teuber [Kunst- und Silberdrechsler], *Vollständiger Unterricht von der gemeinen und höheren Drehkunst*, Regensburg 1740, Faltblatt (Tafel XVI), eingebunden zw. S. 190 u. 191.

34 *Componimenti Poetici in Lode de' Signori Virtuosi, e Virtuose se de canto, che di Ballo*, Lucca 1777.

35 Vgl. auch Jacob Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, Dresden 1783, S. 967: „Man pflegt also dieses Wort [der Virtuose] im engern Verstande zu nehmen, von einem, so dieses oder jenes Instruments dem Wissen und Gebrauch nach vor andern mächtig ist. Wiewohl ein guter Sänger nicht ausgeschlossen wird.“

36 Johann Basilius Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hofe nebst einer ausführlichen Beschreibung der Kayserlichen Residenz-Stadt Wien*, Hannover 1730, S. 161f.

Der Hinweis auf „Mahler und andere Virtuosi“³⁷ stellt klar, dass die Bezeichnung Virtuose auch auf andere Genres übertragen wurde, nämlich auf „diejenigen so in einer Sache excelliren“³⁸. Im Jahr 1783 werden in den *Nachrichten von einigen Virtuosen*³⁹ biographische Notizen über vierzehn Musiker veröffentlicht, die reisten und vielerorts präsent waren. Diese Artikel stehen am Beginn der damals neuen Verwendung des Virtuosenbegriffs, der nun nicht mehr nur meisterhaft ausgebildete Spieler bezeichnet, sondern darüber hinausragende Persönlichkeiten, die vom Publikum auch für ihre Erscheinung geschätzt wurden.⁴⁰

Gleichzeitig wird Kritik gegenüber dem sogenannten virtuosen ‚Scharlatan‘ im Gegensatz zum ‚professionell‘ Arbeitenden sichtbar. Die Grenzlinie zur Scharlatanerie assoziiert den Verdacht, dass „das riskante Spiel der Bemeisterung von Schwierigkeiten [...] bloß den Schein von Perfektion hervorbringt“.⁴¹ Dies zeigt sich bereits in Komödien des 17. und 18. Jahrhunderts: Thomas Shadwell (c. 1642–1692) beschreibt beispielsweise in *The Virtuoso* 1676 die Figur des Sir Nicholas Gimcrack, der skurrile Experimente durchführt,⁴² in Bologna erscheint 1779 Paolo Bombardis *il cavaliere virtuoso* und Antonio Salieri (1750–1825) parodiert in seiner Oper *Prima la musica, poi le parole* den Betrieb des Musiktheaters und der virtuosen Sänger seiner Zeit.⁴³

Als goldene Zeit des Virtuositums wird allgemein das 19. Jahrhundert bezeichnet⁴⁴ und der Personenkult erreichte einen bemerkenswerten Höhepunkt. Auch in

37 Ebd., S. 162.

38 Ebd.

39 In: Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik* 1 (1783), S. 757–784.

40 Wie bereits erwähnt, wird der Begriff *Kammervirtuose* zu einem eigenen Titel, mit dem Regenten und Adelige in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die besten ihrer Musiker auszeichneten. Damit konnte ein Musiker sich von seinen Kollegen deutlich abheben: Demnach geht die Verwendung des Wortes zu einer Definition einer Persönlichkeit über, die sich nicht auf die Bewertung musikalischen Könnens beschränkt, sondern zu einer Art Ehrentitel wird. Dieser Bedeutungswandel ist auch im Begriff *Primadonna* zu beobachten: Ursprünglich war die ‚Prima Donna‘ die erste Sopranistin in einem Opernensemble, später wurde dies zu einer Bezeichnung für eine herausragende Sängerin, die nicht mehr nur Ensemblemitglied, sondern umjubelte Solistin war. Für Sopranistinnen wurde der Begriff *Primadonna* demnach zum Synonym für ‚Virtuosin‘. Vgl. dazu Hilary Poriss, „Divas and Divos“, in: Helen M. Greenwald (Hg.), *The Oxford Handbook of Opera*, New York 2014, S. 386.

41 Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann 2011, S. 10.

42 Siehe Claude Lloyd, „Shadwell and the Virtuosi“, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 44/2 (1929), S. 472–494.

43 In Wien kommen im 19. Jahrhundert Komödien auf, die direkt einzelne Virtuosen parodieren: *Die falsche Primadonna in Krähwinkel* von Adolph Bäuerle, eine Posse mit Bezug auf den Catalani-Rausch, UA 18.12.1828 im Leopoldstädter Theater in Wien, oder *Der falsche Virtuoso oder das Konzert auf der G-Saite*, eine Parodie auf den Paganini-Kult von Karl Meisl 1828, u.a. Vgl. dazu Gerhard Croll, „Paganinis Konzerte in Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 37/12 (1982), S. 675.

44 Siehe Hans-Georg von Arburg / Dominik Müller / Hans-Jürgen Schrader / Ulrich Stadler (Hgg.), *Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*, Göttingen 2006, S. 7.

der vorliegenden Arbeit wird der Fokus auf diese Epoche gerichtet, ein besonderer Schwerpunkt ist dabei die Zeit des Biedermeiers in Wien: In diesen Jahren sind es neben berühmten Instrumentalvirtuosen auch Zauberkünstler, die zu großer Beliebtheit gelangten und ihr Publikum begeisterten, unter ihnen Bartolomeo Bosco (1793–1863), Ludwig Döbler (1801–1864) und eben Johann Nepomuk Hofzinsler (1806–1875). Diese Virtuosen der Zauberkunst verstanden es, sich von ihren Kollegen abzuheben und sich in Theater, Salon und Gesellschaft öffentlich zu inszenieren. Die ‚Wiener Schule der Magie‘ entwickelte sich in diesem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts:

Damals gehörte zu jedem besseren Bürgerhaus eine Hausmusik, nicht von Berufskünstlern ausgeführt, sondern von Leuten der Gesellschaft. Ebenso ging es bei der Zauberei. Sie entstand und entfaltete sich aus der geselligen Zusammenkunft heraus. Es wurde nicht ein Künstler gegen Entgelt engagiert und dann nach der Produktion wieder weggeschickt, nein! Er war Mitglied der Gesellschaft und wurde als solcher zu einer Darbietung gebeten. Nur unter diesen Voraussetzungen reiften die Schöpfer der Wiener Schule heran, wie Dr. Johann Nepomuk Hofzinsler und andere mehr. Weil die Wiener Gesellschaft sich für Zauberei interessierte, konnte die Zauberei *Gesellschaftskunst* werden.⁴⁵

Im Instrumentalbereich stellt das Auftreten des italienischen Geigers Niccolò Paganini (1782–1840) einen zentralen Impuls und „Wendepunkt der Virtuosität“⁴⁶ dar. Neuartige Spielarten und ungewöhnliche Bravour, vereint mit eindrucksvoller Erscheinung, polarisieren zunächst sein Heimatland und in weiterer Folge auch Wien sowie zahlreiche andere europäische Metropolen.⁴⁷ In der damaligen Kaiserstadt war die Entwicklung der Geigenvirtuosität in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem durch die Geiger Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), Franz Clement (1780–1842), Josef Mayseder (1789–1863) und Joseph Böhm (1795–1876) geprägt.⁴⁸ Letzterer bildete als Pädagoge am *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* in

45 Karl Denk, „Die Wiener Schule der Magie“, in: Fachzeitschrift „Magie“ 9 (1939), zit. in Magischer Klub Wien (Hg.), *Festschrift zum 100. Geburtstag des Magischen Klub Wien*, Wien 2008, S. 12.

46 Martin Kreisig (Hg.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Bd. 1, Leipzig 1914, S. 27.

47 Zur Gestalt des ‚modernen Virtuosen‘ siehe Helmut J. Schneider, „Seele und Maschine. Zur Virtuosität des poetischen Werks in der klassisch-romantischen Epoche“, in: Brandstetter / Neumann 2011, S. 49.

48 Siehe Rudolf Hopfner, „Die Geige. Spiel, Technik und Pädagogik in Wien“, in: Sabine Haag (Hg.), *„Der Himmel hängt voller Geigen“*. Die Violine in Biedermeier und Romantik, Wien 2011, S. 35ff.

Wien eine ganze Generation von jungen Virtuosen heran, allen voran Heinrich Wilhelm Ernst (1814⁴⁹–1865). Spätere wegweisende Virtuosen und Pädagogen in Wien waren Georg Hellmesberger d. Ä. (1800–1873),⁵⁰ Jacob Dont (1815–1888), Joseph Joachim (1831–1907), sowie um die Jahrhundertwende Carl Flesch (1873–1944), Georges Enesco (1881–1955), Arnold Rosé (1863–1946) und Fritz Kreisler (1875–1962).

Die Dualität der Rezeption von Virtuosität als ‚Dienerin der Kunst‘ versus ‚Werkzeug zur Selbstdarstellung‘ begleitet das Kunstgeschehen während des gesamten 19. Jahrhunderts. Auch Hofzinsler nimmt Stellung dazu: Er nennt die Bezeichnung des ‚Virtuosen‘ als „oft vergeudeteten Namen“.⁵¹ In einer Rezension im *Sammler* schreibt er 1828 über die junge Pianistin Leopoldine Blahetka (1809–1885) und den Enthusiasmus des Publikums angesichts ihrer Virtuosität: Wenige würden auch „Gefühl im Vereine mit dieser Bravour“⁵² fordern – ihre technische Fähigkeit sei „erstaunungswürdig“⁵³, aber nicht „die Seele der Musik“⁵⁴. Von dieser Gegenüberstellung des Übertreffens im Zur-Schau-Stellen von technischen Schwierigkeiten und deren Bezwingung einerseits, und des Fehlens emotionaler Tiefe andererseits ist bei Hofzinsler immer wieder zu lesen. Die Grundpfeiler musikalischer Virtuosität seien „Kunstfertigkeit und Gefühl“⁵⁵. Ohne Emotion und „wahre Empfindung“ sei ein echt musikalisches Kunstwerk undenkbar. Man könne wohl Ausdauer und Gelenkigkeit des Spielers bewundern, aber durchaus nie „wahre Virtuosität (im ganzen Umfang des Worts)“⁵⁶ darin sehen, so Hofzinsler. Der Wiener liegt hier in einer Diskussionstradition, die durchaus die deutsche Musikästhetik der damaligen Zeit prägte.⁵⁷ Ähnliches findet sich später auch bei Robert Schumann (1810–1856):

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das ABC möglichst schnell und

49 Zur Problematik seines Geburtsdatums siehe Christine Hoppe, *Der Schatten Paganinis. Virtuosität in den Kompositionen Heinrich Wilhelm Ernsts*, Hildesheim 2014, S. 213, sowie Mark W. Rowe, *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*, Farnham 2008, S. 20.

50 Er lernte ebenfalls bei Böhm und wurde Nachfolger von Schuppanzigh als Konzertmeister am Hofopertheater. Siehe dazu Hopfner 2011, S. 39.

51 *Der Sammler* vom 19.04.1828, 20. Jahrgang, Nr. 48, S. 192.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Vgl. Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich (=Geschichte der Musik in Deutschland 1)*, Reinbeck bei Hamburg 1984, S. 348f.