Nutzungsbedingungen

Dieses Werk ist lizensiert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Terms of use

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Paganini — Mythos und Wirklichkeit

Paganini starb vor 100 Jahren (am 27. Mai 1840)

Von Friedrich W. Herzog, Prien am Chiemsee.

Es ist nicht ohne Reiz, die intimen Lebenszüge eines Künstlers kennenzulernen, wenn sie als Beiträge zu seinem Charakter bedeutungsvoll sind. Für die Beurteilung des Künstlerischen hat diese Kenntnis in der Regel keinen entscheidenden Wert, denn es gibt Künstler, die als Menschen „interessant" sind, ohne über das entsprechende schöpferische Talent zu verfügen. Gegen die Zeit aufzustehen, bedeutet deshalb nicht in jedem Falle eine revolutionäre Tat. Als Niccolo Paganini sein Recht auf rücksichtslose Ellbogenfreiheit verkündete, erklärte er, daß es seiner Natur entgegen sei, Entlehntes vorzutragen. „Ich will meine Eigentümlichkeit behaupten." Über seinen persönlichen Stil sind wir durch zahlreiche zeitgenössische Zeugnisse unterrichtet, obwohl in ihnen im Grunde nur ein technischer Vorgang erklärt wird. Wie viele Gesangsmeister geben beispielsweise vor, das Geheimnis der Gesangskunst Carusos entdeckt zu haben! Sie vergessen dabei, daß das Genie sich seine eigenen Gesetze schafft, die weder durch Schulen noch durch Gebrauchsanweisungen zu übertragen sind. Ungezählte Anekdoten ranken sich um Paganinis Spiel, der auf der G-Saite wahre Wunder — andere sagen: Hexenkunststücke — vollbrachte. Als er einmal mit dem zu seiner Zeit berühmten Komponisten Ferdinando Paër musizierte, schlug ihm dieser vor, dasselbe Stück noch einmal auf einer Saite zu spielen. Gerade das habe er eben getan, antwortete Paganini. Paër hatte am Klavier nichts davon gemerkt.

Diese Freude an der schöpferischen Technik findet ihre Verwirklichung durch eine Spannungsfähigkeit der linken Hand, die nicht einmal anormal groß, aber erstaunlich streckfähig ist. Sie vermochte die gewöhnliche geigerische Streckfähigkeit fast zu verdoppeln. Nach einem ärztlichen Gutachten war sie in der Lage, „die vorderen Glieder der Finger der linken Hand, die die Saiten berühren, seitlich umzubiegen, senkrecht zur natürlichen Gelenkbewegung, und zwar mit spielender Leichtigkeit, Sicherheit und Schnelligkeit". Seine technische Virtuosität gab ihm alle Möglichkeiten, um ein blendendes Feuerwerk von den Saiten springen zu lassen. Das Pizzikato dient ihm dabei ebenso als Ausdrucksmittel wie das Flageolett, dessen Doppelgriffe er mit unantastbarer Treffsicherheit meisterte. Das Ornament wird in seinem Spiel zum Ausdruck. Ein Dresdener Kritiker verglich damals Paganinis Kunststücke mit den Wölfen, Bären, Affen und Ziegen, die so oft als Ausladungen und Verkränzungen der gotischen Kirchen zu bemerken sind. Ein Bild, das den Eindruck seiner Künste trefflich wiedergibt. Indem Paganini die Saiten um einen halben Ton höher spannte, gewann sein Flageolett noch an Leuchtkraft. Wurde hier das Podium zur Szene, so versank der Geiger in tiefsten, dem Werk hingegebenen Ernst, wenn er sich in einem langsamen Satz aussingen konnte. Nach einer Wiener Pressestimme aus dem Jahre 1828 war Paganini im Adagio mit einem Zauberschlag umgewandelt, „ein seelenvoller Sänger in edlem gebundenen Stil und zarter Einfachheit, himmlische Klänge entdeckend, die vom Herzen kommen und zum Herzen dringen". (Arturo Codignola hat in seinem von der Vaterstadt des Komponisten herausgegebenen Werk „Paganini intimo" — Genua 1935 — neben zahlreichen Briefen des Geigers auch diese Berichte aus den großen Musikstädten Europas gesammelt und gesichtet.) Und wieder mag eine Anekdote für Paganinis Kunst zeugen. Als er zum erstenmal in der Pariser Oper spielte, bemerkte die Sängerin Maria Malibran, die als Bellinis unsterbliche Norma in die Musikgeschichte eingegangen ist, beim Verlassen des Saals, das sei wundervoll gekonnt, aber in Wahrheit könne Paganini nicht singen. Als man Paganini diese Bemerkung hinterbrachte, ließ er am nächsten Abend auf der G-Saite einen Kantilenenzauber von solcher Innigkeit aufblühen, daß die Zuhörer zu Tränen erschüttert wurden. Auch die Malibran war von Paganinis Spiel so gerührt, daß sie seine Herausforderung, dasselbe Stück zu singen, ablehnte.

Man hat versucht, die Kompositionen Paganinis als leeres Artistentum abzutun. Vergessen wir nicht, daß seine Kapricen auch heute noch das letzte und höchste technische Problem bedeuten und daß es keinen Geiger von Bedeutung gibt, der nicht auf seiner Deutung fußt. Robert Schumann schrieb sein op. 3 als „Studien und Kapricen nach Paganini". Auch sein op. 10, die Sechs Konzertetüden, ist eine Übertragung von Paganinis Geigenkapricen für Klavier, nach seinen eigenen Worten eine „göttliche, aber etwas herkulische Arbeit". Johannes Brahms bestätigte seine Achtung vor Paganini durch seine brillanten und geistvollen „Variationen über ein Thema von Paganini, Op. 35". Hector Berlioz wurde durch Paganini zu der Sinfonie „Harold in Italien" angeregt. Rossini huldigte seinem Landsmann in überschwenglicher Weise, und aus der Feder von Franz Liszt stammt ein Nachruf, der als gerechte Würdigung des Virtuosen auch heute noch lesenswert ist.

Daß sich um die Persönlichkeit Paganinis Legen-