Vom Genie zum Star. Verehrung, Verehrte und Verehrende im 19. Jahrhundert

Karin Rhein

Rhein, Karin. „Vom Genie zum Star. Verehrung, Verehrte und Verehrende im 19. Jahrhundert“. In *Genie Idol Star: Verehrung im 19. Jahrhundert*, von Karin Rhein mit einem Beitrag von Veronika Zink, 23–40. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2026. Ausst.Kat. GNM, Nürnberg. Heidelberg: arthistoricum.net, 2026. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1774.c26446.

Vom Genie zum Star. Verehrung, Verehrte und Verehrende im 19. Jahrhundert

Karin Rhein

„Teutschland leidet an einer Seuche, welche manches Unheil anrichtet: unterschieden von andern Krankheiten, die man flieht, ist sie angenehm, ja so gar Modesache geworden, und richtet daher mehr Schaden an, weil weder Alter, noch Stand, Leute abhält, solche zu suchen. Dieses ist das Genie-Fieber." [1]

Das Fieber verbreitete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Titel „Genie" wurde zum exklusiven Nimbus. Über fast 150 Jahre hinweg geizte man nicht mit Superlativen der Anerkennung; man feierte „Geisteshelden", „große Geister", „Eminenzen", „Zeitenwender", „Welterleuchter" und „geistige Führer". [2] Diese galten als die bestimmenden Produzenten von Geschichte, Ideen, Wissen und Kunst sowie als potenzielle Erretter einer dem Anschein nach gefährdeten Gesellschaft.

Die ‚Geniezeit' der Jahre 1760 bis 1775 und die folgenden Jahre gingen einher mit der Loslösung der Dichter und Dichterinnen, der Künstler und Künstlerinnen von den Höfen und der Weiterentwicklung ihrer Berufsstände für einen freien, verstärkt bürgerlichen Markt mit größerer Konkurrenz. Abhebung aus der Masse und Vermarktung wurden zunehmend nötig. Das Prädikat „Genie" konnte dabei hilfreich sein. Aber es gab weitere Gründe, die den Genie-Kult beförderten: Das Subjektive und Einzigartige gewannen an Bedeutung. Die jüngere Generation der Dichter hatten gegen Ende des 18. Jahrhunderts das vernunftgeleitete Gelehrtentum satt, sehnte sich nach Unvernunft, Leidenschaft, Staunen und Erhabenem. Die unbegrenzte, unbegrenzbare, irrationale Genialität war ein Aufbegehren gegen Beschränkungen und strengen Rationalismus der vorigen, von der Aufklärung geprägten Generation. Die zunehmende Säkularisation führte zudem zu einer Aufwertung der menschlichen Schöpferkraft.

Was macht ein Genie aus?

Johann Georg Sulzer (1720 – 1779) definierte das Genie in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771/74) als einen sich durch Überlegenheit auszeichnenden Menschen mit besonderer Geschicklichkeit, Fruchtbarkeit und Vorzüglichkeit des Geistes, großer Begabung zur Lösung von Problemen, höherer Fähigkeit zu Erkenntnis und genauer Beobachtungsgabe sowie als Meister der eigenen Seelenkräfte, außerdem fähig zu Empfindsamkeit, Vorstellungskraft, Leidenschaft und begabt mit einem ausgeprägten Tätigkeitsdrang. Da sich Genie sowohl auf eine besondere Fähigkeit

1 Graf von Werthern, „Über das Genie als eine Seuche unserer Tage", *Patriotisches Archiv für Deutschland*, 4, XI (1786): 399.

2 Vgl. auch Julia Barbara Köhne, *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen* (Böhlau Verlag, 2014), 14.

als auch auf den gesamten Menschen beziehen lasse, gäbe es eine große Mannigfaltigkeit der Genies.[3]

Bei Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) zeichnet sich das Genie vor allem durch sein grenzüberschreitendes Denken und Handeln aus und durch das Überwinden von Autoritäten oder auch Hierarchien. Goethe behandelte dies in seiner *Hymne* auf Prometheus (1789), den Titanen aus der griechischen Mythologie, der den Menschen gegen den Willen Zeus' das Feuer brachte und dafür leiden musste **(Abb. 1)**.[4] Er machte ihn zum Vorbild für die Künstler der Sturm und Drang-Zeit, indem er ihn gegen die höchste Macht aufbegehren und sprechen ließ:

> **[…] Hier sitz' ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde, / Ein Geschlecht, das mir gleich sey, / Zu leiden, zu weinen, / Zu genießen und zu freuen sich, / Und dein [Zeus'/des Gottes] nicht zu achten, / Wie ich!**

Das Genie hatte in diesem Sinne das Recht und die Pflicht, sich in seiner Überlegenheit gegen die bestehende Obrigkeit zu wenden; es sollte frei sein von jeder Art der Fremdbestimmung. Den gedanklichen Hintergrund hierfür bildeten das nahende Ende des Absolutismus und die Freiheitsbewegungen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts, der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg und die Französische Revolution.

Goethe wandte sich mehrfach dem genialen Menschen zu – dem großen Schöpfer und Weltenerschaffer in *Mahomets Gesang* (1772/73), dem erkenntnissüchtigen, kompromisslos suchenden und nach Vollendung strebenden, weltentfremdeten und auch Irrwege beschreitenden großen Geist im *Faust* (1808).[5]

Durchstreift man unterschiedliche Genie-Auffassungen des späten 18. und 19. Jahrhunderts,[6] so ergeben sich als Genie-Kriterien: Autonomie und Souveränität, Originalität, Schöpfungskraft, die Fähigkeit zu höherer Erkenntnis und zur Voraussicht, Intuition, Leidenschaft bis hin zu Fanatismus, Naturnähe, Einfühlungsvermögen, Ganzheitlichkeit des Verstehens und Denkens.[7] Hinzu kommen in den Charakterisierungen etwas Charismatisches, Mystisches, Geheimnisvolles. Einig ist man sich in der Regel auch darin, dass das Genie zunächst oft verkannt oder für verrückt gehalten

Abb. 1
Prometheus und die Okeaniden, um 1887

Otto Gustav Gradler (1836 – 1921, Reduktion) nach Eduard Müller (1828 – 1895, Entwurf), Hermann Gladenbeck & Sohn, Berlin-Friedrichshagen (Guss); Zinkguss, galvanisch verkupfert, dunkelbraun patiniert, Postament und Drehteller aus Holz; H. 74,6 cm, B. 31,4 cm, T. 34,6 cm; GNM, Pl.O.3380, seit 2004 Leihgabe der LETTER Stiftung, Köln
Foto: GNM/Georg Janßen

3 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste […]: Erster Theil, zweyter Band, von E bis J* (Heilmann, 1777): 610–614.

4 Prometheus wurde an einen Felsen gekettet, wo ein Adler regelmäßig von seiner Leber fraß. – Karl Marx bezeichnete Prometheus als „vornehmsten Heiligen und Märtyrer im philosophischen Kalender". Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*. Bd. 40 (Karl Dietz Verlag, 1968), 262. – Die von Eduard Müller ursprünglich 1868 geschaffene Skulptur fand 1879 einen Platz in der Berliner Nationalgalerie. Ihr Erfolg führte zu kleineren Reproduktionen in Bronze, Gips und Porzellan.

5 Vgl. Hermann Türck, *Der geniale Mensch* (Otto Rassmann, 1897), 137–158.

6 Siehe dazu in einer Auswahl das Literaturverzeichnis.

7 Teils heißt es auch, das Genie vereine in sich alle Arten Mensch zu sein, vgl. Edgar Zilsel, *Die Geniereligion: Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, herausgegeben und eingeleitet von Johann Dvořak (Suhrkamp, 1990), 86.

Abb. 2
Teller mit der *Geburt Shakespeares,* 1786

Johann Georg Kraus (Weißdreher), Andreas Hagel (Bemalung) nach Angelika Kauffmann (1741 – 1807, Motiv), Kaiserliche Porzellanmanufaktur, Wien;
Porzellan, teils vergoldet, bemalt;
Dm. 24,5 cm; GNM, Ke2207
Foto: GNM

Abb. 3
Erwin von Steinbach.
Die Erfindung der Gotik, um 1849

August von Kreling (1819 – 1876);
Öl auf Leinwand; H. 46 cm, B. 37,5 cm;
GNM, Gm1987
Foto: GNM/Georg Janßen

werde, da es seiner Zeit voraus sei. Seine Welt sei die Zukunft. Hieraus entstünden Leiden und eine Verwandtschaft mit dem Märtyrer, insbesondere, wenn das Genie gegen höhere Mächte opponiere. Sein Lohn sei jedoch die Unsterblichkeit.

Differenzen gibt es in der Auffassung über die Bedeutung des Genie-Schaffens. Ist ein geniales Werk auch immer das Werk eines Genies, und erschaffen Genies nur geniale Werke? Nach Friedrich Wilhelm Joseph Schellings (1775 – 1854) *System des transzendentalen Idealismus* (1800) hat das vom Genie geschaffene Kunstwerk eine besondere Erkenntnisfunktion.

Zu den Dogmen der „Genie-Religion“ [8] gehört, dass der einmal als Genie anerkannte Mensch erhaben sei über richtig oder falsch, gut oder böse. Eine zerstörerische, gefährliche Seite scheint teils sogar zu ihm dazu zu gehören, wie etwa bei Napoleon, Beethoven, Paganini oder Wagner. Bis heute muss man sich der Frage stellen, was wir einem „Genie“ verzeihen können. [9]

Als autonomer Schöpfer wird das Genie gottgleich. Es erschafft Neues, greift ins Weltgeschehen oder die Kunstentwicklung ein und bringt namhafte Veränderungen hervor. Die geniale geistige und männliche Schöpfungskraft wird dabei der Gebärfähigkeit der Frau entgegengesetzt, nicht nur als Ausgleich, sondern als Überflügelung. [10]

Die Genies sind im 18. und 19. Jahrhundert konzeptions- und kulturell bedingt männlich und weiß und fast immer aus der westlichen Hemisphäre, [11] dazu oft exzentrisch und eher unsozial. Sexualität spielt hingegen keine wesentliche Rolle. Der französische Schriftsteller Théophile Gautier (1808 – 1872) bezeichnete 1832 in einer der wenigen Ausnahmen die Balletttänzerin Marie Taglioni (1804 – 1884) als „Genie gleichen Ausmaßes wie Lord Byron und Lamartine“. [12] Aber insgesamt scheiterten Versuche, die Frauen geniefähig zu machen. Ida Gräfin von Hahn-Hahn (1805 – 1880) ließ ihre Hauptperson in dem autobiografisch beeinflussten Roman *Gräfin Faustine* von 1840 für die Geschlechtslosigkeit des Genies argumentieren, [13] widersprach mit deren Charakterisierung aber zugleich auch wieder den eigenen Aussagen zur Gleichstellung der Frau. Lange war die Überzeugung

8 So bezeichnet z. B. von Edgar Zilsel in seinem gleichnamigen Buch von 1918.
9 Etwa im Falle Richard Wagners den Antisemitismus.
10 Köhne, *Geniekult,* 24.
11 Beispielsweise Cäsar, Napoleon, Bismarck, Mozart, Beethoven, Kolumbus, Goethe, Shakespeare. Noch 1908 schrieb Karl Scheffler in *Die Frau und die Kunst* (J. Bard, 1900), 29: „Der schöpferischen Kraft, im Schaffen wie im Genuß der Kunst, ist die Frau durchaus unfähig, weil ihr die Triebfeder dazu fehlt: der fanatisch vorwärts drängende Wille.“
12 Zitiert in André Levinson, *Marie Taglioni (1804 – 1884)* (Dance Books LTD, 1977), 43. Der Dichter George Gordon Noel, 6. Baron Byron (1788 – 1824), Hauptvertreter der englischen Romantik, und Alphonse Marie Louis Prat de Lamartine (1790 – 1869), französischer Schriftsteller und Politiker.
13 Ida Gräfin von Hahn-Hahn, *Gräfin Faustine* (Hofenberg, 2015), 132–135, bes. 134/135.

vorherrschend, dass sich Frauen rein medizinisch-anthropologisch wesentlich von Männern unterschieden[14] und deshalb nicht zu genialen Leistungen befähigt wären. Sie galten als zu empfindsam und zu wenig willensstark, als allgemein unfähig zu Vernunft, zu wissenschaftlichem Denken und zu hoher Schöpfungskraft.

Wer konnte aber eigentlich die Genie-Kriterien erfüllen? Bei der Lektüre hierzu kristallisieren sich einige Prototypen heraus. Der wohl am häufigsten genannte Name der Zeit ist William Shakespeare (1564 – 1616, **Abb. 2**).[15] Eine Shakespeare-Renaissance setzte in England mit dem 200. Geburtstag des Dichters 1764 ein. In den deutschsprachigen Ländern waren es Schriftsteller, Dichter und Philosophen wie Johann Gottfried Herder, Christoph Martin Wieland, Goethe, August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, die Shakespeare neue Geltung verschafften. Man sprach ihm Genialität als ganzheitliches Vermögen zu.[16] In Goethes Festrede *Zum Schäkespears Tag* vom 14. Oktober 1771 in Frankfurt[17] heißt es, Shakespeare sei der Inbegriff eines neuen Dichter- und Denkertypus, der die Existenz und die Unendlichkeit fühlen lasse. Er erzeuge Natur und echte Menschen anstelle von Künstlichkeit und zeige in seinen Stücken die Geschichte der Welt. Andere Prototypen des Genies werden verkörpert durch den wiederentdeckten Baumeister Erwin von Steinbach (um 1244 – 1318, **Abb. 3**)[18], Albrecht Dürer (1471 – 1528) und Raffael (1483 – 1520), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791, **Abb. 4**)[19] sowie in der jüngeren Gegenwart Goethe **(Kat. 1)** und Ludwig van Beethoven (1770 – 1827, **Kat. 61**).

Abb. 4
Der siebenjährige Mozart beim Musizieren mit Vater und Schwester Marianne, 1764

Jean Charles Delafosse (1734 – 1789, Stecher) nach Louis Carrogis de Carmontelle (1717 – 1806, Entwurf);
Kupferstich und Radierung;
H. 39,3 cm, B. 26,2 cm; GNM, HB23076
Foto: GNM/Monika Runge

14 Vgl. z. B. Wilhelm Heinrich Riehl, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Bd. 3, *Die Familie* (Cotta, 1861), 5 oder auch Charles Darwin, *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*, Bd. 1. (E. Schweizerbert'sche Verlagshandlung, 1875), 11/12.

15 Der klassizistische Wiener Bildteller illustriert die Jugend Shakespeares nach den Versen von Joseph Wharton (1722 – 1800) in der Dichtung *The Enthusiast* (1744). Shakespeare lauscht als Kind den Worten seiner Ziehmutter, der Phantasie.

16 Konkreter zeichnete sich seine Genialität aus durch: Schöpferkraft und die Fähigkeit, in seinen Dramen Menschen lebendig werden zu lassen, außerdem Wahrhaftigkeit der Empfindungen, Individualität, Autorität, Innovation und Regelbruch. Er war der Überwinder der französischen Theater-Regel, der Regel von den drei Einheiten Ort, Handlung und Zeit.

17 Johann Wolfgang von Goethe und Ernst Beutler, *Goethes Rede zum Sckäkespears Tag: Wiedergabe der Handschrift* (Goethe-Gesellschaft, 1938), 99.

18 Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* aus dem Jahr 1773 hatte Erwin von Steinbach als genialen Erfinder der Gotik und Baumeister des Straßburger Münsters populär und die Gotik zur nationalen Baukunst gemacht. Inzwischen weiß man, dass die Gotik keine deutsche Erfindung ist. Das Gemälde zeigt ihn, wie er in einem Buchenhain die Inspiration für die gotische Architektur findet. Hinter ihm zeigt sein Schüler Knaus der angeblichen Tochter Steinbachs ein Dreiblatt als Anspielung auf die Dreipassform des gotischen Maßwerks.

19 Mozart galt und gilt als Inbegriff des Wunderkindes und des europäischen „Superstars" des 18. Jahrhunderts. Mit vier Jahren begann er Klavier zu spielen, mit fünf komponierte er erste Stücke, mit sechs ging er auf seine erste Konzertreise. Das Blatt wurde sowohl einzeln als auch gemeinsam mit Mozarts Sonaten verkauft. Es fand in Frankreich, England, der Schweiz, Belgien, Holland und den deutschen Ländern bis 1778 Verbreitung. Die Unterschrift nennt an erster Stelle Leopold Mozart, den Vater und „Manager" seiner zwei Kinder.

Der Wandel der Genie-Vorstellung

Um 1800 und in den folgenden Jahrzehnten erweiterte und veränderte sich der Geniebegriff immer wieder und schien sich neuen gesellschaftlichen Bedürfnissen anzupassen. Bei Friedrich (1772 – 1829) und August Wilhelm Schlegel (1767 – 1845) ist die menschliche Genialität um 1800 eng an die Freiheit des menschlichen Geistes gebunden: „Genie ist zwar nicht Sache der Willkür aber doch der Freiheit [...]. Man soll von jedermann Genie fordern, aber ohne es zu erwarten. Ein Kantianer würde dies den kategorischen Imperativ der Genialität nennen."[20] – „Genie zu haben, ist der natürliche Zustand des Menschen [...]."[21] Genie und Schöpferkraft als natürliche Gaben, als allgemeine menschliche Möglichkeiten – das machte Hoffnung und gab Antrieb.

Von den Romantikern bis zu Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) eignet den Genies immer auch ein mystisches, geheimnisvolles, nicht fassbares Element, das sich nicht wissenschaftlich erklären lässt. Dies entsprach einem Bedürfnis nach dem Irrationalen, nicht Verstehbaren.

In Deutschland sind die Genies lange Zeit vor allem Künstler; in England und Frankreich waren es schon deutlich früher auch Politiker oder Naturwissenschaftler. Galt Genie als Naturgabe,[22] dann war es nichts Erlernbares, weshalb der Wissenschaftler, der seine Kenntnisse erwerben und weitergeben konnte, in Deutschland zunächst meist nicht zu den Genies gezählt wurde. Hier vollzieht sich um 1800 ein Wandel: Bei Johann Gottlieb Fichte (1762 – 1814) durfte auch der Gelehrte Genie sein, wenn er von übernatürlich-göttlichen Ideen geleitet wurde. Mit Fichte schritt die (auch schon bei Sulzer anklingende) Abkehr vom ganzheitlichen Genie voran. In seinen Erlanger Vorlesungen *Über das Wesen des Gelehrten* 1795 heißt es, von der Idee ergriffen zu sein, heiße Genie zu haben.[23] Der Genie-Begriff weitet sich bei Fichte zusätzlich, indem dem Genie nicht alle Erkenntnis in Leichtigkeit zufliegen musste, sondern auch Fleiß hinzukommen durfte. Wenige Jahre danach legte Alexander von Humboldt (1769 – 1859) mit seiner Amerika-Expedition den Grundstein für seinen Ruf als „Wissenschafts-Genie" des 19. Jahrhunderts **(Kat. 27, 28)**. In der Tat erfüllte er zahlreiche der Geniekriterien: Universalismus, Erkenntnisfähigkeit, Prophetie und Visionskraft, Innovationskraft, Leidenschaft, Autorität, Leidensbereitschaft- und -fähigkeit, Neugier, dazu Disziplin und Arbeitseifer. Humboldts Bekanntheit und Wertschätzung waren und blieben auch nach seinem Tod international.

20 Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*, Berliner Ausgabe (Holzinger, 2013), 5 (Kritische Fragmente, 1797, Spruch 16).
21 August Wilhelm von Schlegel, „II. Ideen", in *Athenaeum: Eine Zeitschrift*. III (1800): 7.
22 Vgl. Kant, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Friedrich Nicolovius, 1798/1802.
23 Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Philosophie und Politik 1750 – 1945*, Bd. 1 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1985), 387.

Bereits zu Lebzeiten betitelte man ihn mit Superlativen wie „der größte Mann seit der Sintflut“.[24]

Hatte das Genie der Geniezeit noch die Aufgabe gehabt, gegen bestehende Autoritäten zu opponieren, wurde es in der Biedermeier- und Vormärzzeit zum Inbild der Revolte gegen die biedere Untertanenwelt, gegen Anpassung, unterdrückte Freiheit und eine zunehmend industrialisierte, rationalisierende Nützlichkeitswelt. In Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* von 1818 hat Genie eine zentrale Bedeutung. Es steht hier für absolute Objektivität in der Erkenntnis, freie Anschauung und die Fähigkeit zur Loslösung von Trieben und menschlicher Zweckbestimmung: Schopenhauer (1788 – 1860, **Abb. 5**) stellte das Genie dem gewöhnlichen Menschen der „Fabrikwaare der Natur“[25] gegenüber. Auch in Nietzsches (1844 – 1900) Frühwerken *Geburt der Tragödie* (1872) und *Unzeitgemäße Betrachtungen* (1873 – 76) bildet die Massengesellschaft mit ihren „Herdentieren“ den kontrastierenden Hintergrund für das Genie als schöpferischen Einzelgänger mit freiem Geist.[26] Seine Aufgabe ist es, für kulturelle Erneuerung zu sorgen, für die Erzeugung des Großen und Schönen. Der Genie-Begriff durchzieht das gesamte Werk Nietzsches **(Abb. 6)**[27] und ist darin mehrfach dem Deutungswandel unterworfen. Der Philosoph stellte die Genie-Idee in Schriften wie *Menschliches, Allzumenschliches* (1878 – 80) oder *Morgenröthe* (1881) zunehmend infrage, interpretierte sie als Ideal, Konstrukt und Kompensation.[28] In *Also sprach Zarathustra* (1883 – 85) kreierte er wiederum das Bild des Übermenschen, der an die Stelle eines toten Gottes treten würde.

Nietzsche unterschied zwei Arten des Genies: das überkomplexe geistige Genie und das gewaltsame Genie nach Feldherren-Vorbild. Bestes Beispiel hierfür war Napoleon (1769 – 1821), das ‚Taten-Genie‘, die menschliche Verkörperung von Größe, Kraft und Gewalt. Der französische Kaiser wurde in Deutschland gehasst und bewundert (vgl. S. 66–75). Bewunderung erfuhr er als Naturgewalt, Militärgenie, Reformer und Machtmensch. Hölderlin (1770 – 1843) widmete ihm eine Ode, Beethoven ihm anfangs seine *Eroica*. Wieland (1733 – 1813) meinte, es hätte seit Menschengedenken

Abb. 5
Bildnis des Philosophen Arthur Schopenhauer, 1855

Julius/Jules Lunteschütz (1822 – 1893);
Öl auf Leinwand; H. 65 cm, B. 52 cm;
GNM, Gm501
Foto: GNM/Jürgen Musolf

Abb. 6
Büste Friedrich Nietzsche, neuerer Nachguss nach der Hermenbüste von 1902

Max Klinger (1857 – 1920);
Gips, H. 22,5 cm, B. 15,5 cm, T. 12 cm;
GNM, o. Inv.
Foto: GNM/Georg Janßen

24 Friedrich Wilhelm IV., zitiert in: Bayard Taylor, *The Life, Travels and Books of Alexander von Humboldt* (Rud und Carleton, 1860), XI.

25 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung: Gesamtausgabe in zwei Bänden*, herausgegeben von Arthur Hübscher, Bd. 1 (Reclam, 1987), 276.

26 Sebastian Kaufmann, „Das Genie im Schaffen Nietzsches“. *German Life and Letters* 75, 3. Juli 2022. https://freidok.uni-freiburg.de/data/237134, 398.

27 1902 schuf Max Klinger nach der Totenmaske Friedrich Nietzsches das wahrscheinlich bekannteste Bildnis des Philosophen, das immer wieder reproduziert wurde. Nietzsche war im August 1900 nach langer Krankheit in geistiger Umnachtung gestorben.

28 In *Morgenröthe* bezeichnet er z. B. geniale Erkenntnisse als Zufallsfunde und spricht seine Zweifel an denjenigen aus, die bereit sind, zu verehren. Das Kapitel „Der Heroen-Cultus und seine Fanatiker“, Kap. 4, Abschnitt 298, übt Kritik an der Heldenverehrung des 19. Jahrhunderts.

nicht drei wie ihn gegeben, man müsse ihn zum Diktator machen[29] und Goethe verehrte ihn als „Kerl", als „Halbgott", der von Sieg zu Sieg schritt, „immer erleuchtet, immer klar und entschieden, und zu jeder Stunde mit der hinreichenden Energie begabt, um das, was er als vorteilhaft und notwendig erkannt hatte, sogleich ins Werk zu setzen."[30] Gewalt, Machtgier, Unterwerfungslust und Egomanie waren Teil dieses Taten-Genies und wurden vielfach akzeptiert. Es obsiegte die Bewunderung für den großen Anführer und seine Durchsetzungskraft im Gegenüber zu einer klein(lich) bis mittelmäßig erscheinenden Welt.

1887 veröffentlichte der italienische Arzt Cesare Lombroso (1835–1909) sein Buch *Genie und Irrsinn*. Darin untersuchte er den Zusammenhang zwischen besonderen geistigen Fähigkeiten und Erkrankungen. Seit der Antike gab es Theorien, dass Genie und Wahnsinn nah beieinander lägen. Lombroso betrachtete die Leiden ‚großer Männer' wie Napoleon oder Cäsar (100–44 v. Chr.), die anregende Wirkung von Krankheiten auf den Geist, etwa bei Heinrich Heine (1797–1856), das Schaffen in traumhaften Zuständen bei Goethe, Friedrich Gottlieb Klopstock, Voltaire oder Mozart, den Einfluss von Alkoholismus, erhöhter Sensibilität, Melancholie, aber auch das Missverstehen von überragender Geistesfähigkeit als Irrsinn. Als Beispiele für „geisteskranke" Genies findet man bei ihm unter anderem Robert Schumann und Schopenhauer, Mozart, Karoline von Günderode und Nikolaus Lenau. Geisteskrankheit ist bei Lombroso jedoch weit gefasst, subsummiert etwa auch „Trübsinn"/Depressionen oder Angststörungen.[31] Zu hinterfragen sind zudem seine Geniezuschreibungen und Datensammlungen. Teils beruft er sich allein auf die Aussagen von Künstlern und ignoriert deren Interesse an der eigenen Legendenbildung. Lombroso kam schließlich zu dem Ergebnis, dass einige ‚Geisteskrankheiten' die geistigen Fähigkeiten, die Kreativität und Radikalität in der Umsetzung von Neuem steigern könnten. Genie und Wahnsinn würden sich jedoch nicht grundsätzlich bedingen. Bis heute hält sich der Mythos von der engen Verknüpfung von außergewöhnlichen Menschen mit dem Hang zu Wahnsinn, Abgründigem, Selbstzerstörerischem. Auch der Nietzsche-Kult setzte nach der geistigen Umnachtung des Philosophen ein.

Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert hinein durchzog das Genie-Thema deutsche Literatur, Wissenschaft und Wissenschaftstheorie. Idealisierungen lebten dabei fort. 1897 schrieb etwa

29 Christoph Martin Wieland, 11.02.1798, in: Siegfried Scheibe und Hans Werner Seiffert, *Wielands Briefwechsel*, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 14.1 (Akademie Verlag, 2000), 189, Nr. 180.

30 Goethe im Gespräch mit Eckermann, 11.03.1828, in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Heinrichshofen'sche Buchhandlung, 1848), 226/227.

31 Cesare Lombroso, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte* (Philipp Reclam, o. J.), 84 sowie 108–111.

Hermann Türck (1856 – 1933) über das Gute, Selbstlose, Objektive, Wahrheits- und Freiheitsliebende der Genies, das in der Aussage gipfelte: „Genie ist Liebe.“[32] Zur gleichen Zeit (zwischen 1898 und 1918) erschienen die „Geisteshelden“-Biografien im Berliner Verlag Ernst Hofmann & Co.[33] Solche „Geniebündelliteratur“[34] erweckte das Gefühl, zwischen diesen Genies gäbe es geheime Bande. Hinzu kamen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gedichte, Flugschriften und Bilder in Zeitschriften, in denen die Genies im Himmel als brüderliche Gemeinschaft zusammentrafen **(Abb. 7)**.[35] Diese Idee war nicht neu. Sie findet sich bereits in der antiken Vorstellung von der Göttergemeinde im Olymp.

Die „Genieforschung“ durchströmte in dieser Zeit Religionswissenschaft, Soziologie, Psychologie, Sexualwissenschaft, Philosophie, Anthropologie, Literaturkritik, Biologie, Evolutionstheorie, Phrenologie und Rassentheorie. Als Ursachen für einen solchen Drang nach Erforschung des Genies gelten Untergangs- und Dekadenzängste vor der Jahrhundertwende, Emanzipationsbewegungen, verbunden mit der Sorge um Macht- und Einflussverluste, Säkularisation, Demokratisierung, Obrigkeitsgläubigkeit, Technisierung und Versachlichung der industriellen Welt, Ängste vor Überfremdung durch Zuwanderungen oder auch Orientierungslosigkeit in einer sich schneller verändernden Welt.[36] Das Genie verkörperte die sicheren Wertekonstanten, Führungskraft und Überlegenheitsgefühl. Fragen, die sich an die Forschungen um 1900 knüpften, waren beispielsweise, ob sich Genie reproduzieren, formen, züchten, vererben oder anerziehen lasse[37] und ob man Genie auch auf Kollektive und Nationen übertragen könne.[38] Konnte man Genies als Anführer einer Nation und Gesellschaft bewusster nutzen? 1885 setzte sich auch der Arzt, Schriftsteller und Politiker Max Simon Nordau (1849 – 1923) in seiner Schrift *Paradoxe* mit dem Genie-Begriff auseinander. Nordau war der Überzeugung, dass die Genies „der Weltgeschichte eine neue Wendung“ geben würden.[39] Individuelles Genie hatte nach seiner Auffassung eine physiologische Basis, etwa ein ausgebildeteres Gehirn und bessere nervliche Vernetzungen, woraus besondere Fähigkeiten im Hinblick auf Gedächtnisleistung, Willenskraft, Bewusstsein und Denken resultieren würden. Auch deshalb sollte das Genie Anführer

Abb. 7
Im Musiker-Himmel, 1910
Olaf Gulbransson (1873 – 1958), in *Simplicissimus* 14, H. 47 (1909/10), S. 813; GNM, 2° L. 2703 h
Foto: GNM/Lena Klose

32 Türck, *Der geniale Mensch*, 28.
33 Sie wurde von Anton Bettelheim und später Ernst Hofmann herausgegeben. Die Reihe begann mit Friedrich Schiller und behandelte unter anderem Walther von der Vogelweide, Shakespeare, Molière, Lord Byron und Theodor Fontane, die Brüder Humboldt, Tizian und Columbus.
34 Zilsel, *Die Geniereligion*, 83.
35 In Gulbranssons Karikatur trifft Beethoven im Himmel auf Mozart und Wagner. Mozart feuchtet ein Spitzentuch für den sitzenden Wagner an und antwortet auf Beethovens Frage: „Was fehlt denn dem Wagner eigentlich?“ – „O mei, sei Bua hat scho wieder an Oper g’schrieben.“
36 Vgl. Köhne, *Geniekult*, 62.
37 Vgl. z. B. Max Nordau, „Psycho-Physiologie des Genies und Talents“, in *Paradoxe. Neue Ausgabe*, hrsg. von Max Nordau (Victor Ossmann, 1891), 152.
38 Vgl. Köhne, *Geniekult*, 13.
39 Nordau, *Psycho-Physiologie*, 119/120.

Abb. 8
Kater Murr seine Denkwürdigkeiten schreibend

König Ferdinand II. von Portugal (1816 – 1885, Entwurf), in *Freya. Illustrirte Blätter für die gebildete Welt* 7 (1867), S. 165; Holzstich; H. 15 cm, B. 15,3 cm; GNM, HB26081b
Foto: GNM

sein. Mit seiner Bewertung des Genies ging eine Abwertung der Normalmenschen einher, die er unter anderem als „Schmarotzer" und Nachahmer bezeichnete. Weiter stellte der zu Rassentheorien neigende Nordau fest, dass das Potenzial zur Entwicklung von Genie nach Geschlecht, Alter, Volkszugehörigkeit und Epoche variiere.[40] Er glaubte aber auch, dass eine Gesellschaft in ihrer Gesamtheit Genie zeigen könnte, indem sie neue Wege ginge.

Konstrukt und Kritik

Kriterienkatalog, Prototypen und Definitionswandel dürften bereits deutlich gemacht haben, dass die Idee des Genies ein Konstrukt und Ideal ist – geprägt durch Zeitumstände, gesellschaftliche Rahmenbedingungen und Entwicklungen. 1878 schrieb Friedrich Nietzsche: „So begabte Wesen, wie ich sie mir als Genies vorstellte, haben nie existiert."[41] Das Genie entsprach einem Bedürfnis nach außergewöhnlichen Individuen. Es diente als Leitstern, an dem sich Menschen im Hinblick auf Werte und Normen orientierten oder auf den sie ersehnte gesellschaftliche, national erwünschte Werte und Normen projizieren konnten.[42] Das Genie legitimierte auf diese Weise die Unantastbarkeit der eigenen Werte.

Schon in der Zeit des Vormärz karikierte E.T.A. Hoffmann (1776 – 1822) die Genie-Ideologie. In seinem ‚satirischen Roman' *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819/21, **Abb. 8**) wandte er sowohl das Genie- und Künstlerideal als auch den Bildungsroman in der Art von Goethes *Wilhelm Meister* (1795/96) ins Komische. Anhand des sich für ein Genie haltenden Katers parodierte er darin überzogene Identitätsbildung, Künstlerleiden und Verkennung durch die Gesellschaft. Dem Kater steht zugleich die Biografie des genialen und weltfremden, an den eigenen Ansprüchen scheiternden und dem Wahnsinn nahen Musikers Johannes Kreisler gegenüber. Hoffmann brachte dabei eigene Erfahrungen des Scheiterns aus seinem Leben als Künstler ein. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war es beispielsweise Friedrich Rückert (1788 – 1866), der in humorvoller Weise über die übertriebene ‚Sakralisierung' literarischer Persönlichkeiten nachdachte. In einem Gedicht von ihm heißt es:[43]

40 Nordau, *Psycho-Physiologie*, 146.
41 Friedrich Nietzsche, „Nachgelassene Fragmente 1875 – 1879". In *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in Einzelbänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. VIII, 29 [16]. 3. Aufl. (Dtv Verlagsgesellschaft, 1999), 515.
42 Bei Friedrich Schiller etwa der Wert der Freiheit, bei Shakespeare die Grenzüberschreitung, bei Dürer die gesunde deutsche Weltanschauung. Vgl. dazu z. B. Axel Gehring, *Genie und Verehrergemeinde: Eine soziologische Analyse des Genieproblems* (H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968), 79/80.
43 Für den Hinweis Dank an Rudolf Kreutner. Dokument im Stadtarchiv Schweinfurt, Sammlung Dr. Rüdiger Rückert, Sign.: A II 71h-3, Februar 1863; Vgl. A II 71b-216, A II 71h-98 u. A II 71k-73. – Mit „Bettina" ist Bettina von Arnim gemeint (1785 – 1859). Johann Gottfried Seume (1763 – 1810), Schriftsteller und Dichter, Autor des *Spaziergangs nach Syrakus.* Jean Paul (1763 – 1825), Schriftsteller und Dichter. Das Rollwenzelei war ein Gasthaus bei Bayreuth, in dem Jean Paul gerne einkehrte.

Vor den neuen zeitweiligen
Werden die alten Heiligen
Den Platz im Kalender räumen,
Daß nach Bettina's Träumen,
Aufblühe der Cultus des Genius.
Dabei denn muß
Es auch Reliquien geben;
Und so haben wir eben
Aufgefunden von Seumen
Den Spazierstock, mit dem er zu Fuß
Spaziert übers Meer nach Syrakus.
Nun suchen wir nach dem Ränzel,
Das Jean Paul umhieng,
Wann er nach der Rollwenzel
Mit Dichterproviant wallfarten gieng.

Auch für die Genie-Forschung Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts gab es kritische Hinterfragung, insbesondere der ins Rassentheoretische oder Nationalistische gehenden Tendenzen. Die möglichen Konsequenzen beschäftigten und besorgten Schriftsteller und Wissenschaftler wie Walter Benjamin, Jakob Wassermann, Edgar Zilsel und Julian Hirsch. In seinem Buch *Die Geniereligion* von 1918 assoziierte der Wissenschaftler und Wissenschaftstheoretiker Edgar Zilsel (1891–1944) den deutschen Genie-Kult mit Träumen von der Vorherrschaft der deutschen Nation bzw. der arischen, germanischen Rasse.[44] Er stellte die Genie-Definitionen und den Wissenschaftscharakter vieler Genie-Theorien in Frage, war misstrauisch gegenüber den darin enthaltenen mystischen, geheimnisvollen und abgründigen Elementen.[45] Zilsel warnte (die Deutschen) davor, sich als Volk von Genies zu sehen und zu überschätzen.[46]

Der ‚Star' des 19. Jahrhunderts

Im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff des „Stars" noch nicht im heutigen Sinne verwendet. Dieser setzte sich erst mit dem Film im 20. Jahrhundert durch. Wohl sprach man aber schon vereinzelt von „Sternen" oder übernahm das französische „Etoiles" der Primaballerinen.[47]

44 Zilsel, *Die Geniereligion*, 19.
45 Zilsel, *Die Geniereligion*, 92/93.
46 Zilsel, *Die Geniereligion*, 20.
47 Franz.: Sterne/Stars. 1882 nannte Julius von Ludassy seine Biografie über Fanny Elßler *Der tanzende Stern*, erschienen bei Schuster & Löffler. Eine französische Publikation von 1893 trug den Titel *Les Etoiles en voyage. La Patti . Sarah Bernhardt – Coquelin*, erschienen bei Tresse & Stock, 1893. Bühnenidol wäre die korrektere Bezeichnung, der Griffigkeit halber soll hier dennoch der Titel des Stars benutzt werden.

Der Star musste kein Genie sein, doch sind die Übergänge teils fließend. In beiden Kategorien wirkt Verehrung. Für das Genie erfolgt diese manchmal erst nach einer Phase der Verkennung. Der Star hingegen existiert nur durch seine Präsenz und Bekanntheit im öffentlichen Leben und zu Lebzeiten. Mehrfach trifft man in Texten zum Genie auf Versuche der Abgrenzungen zu Virtuosen und Talenten. Gemeinsam haben Genie und Star, dass sie schöpferisch tätig sind, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen, dass sie ein hohes Maß an Individualität, Originalität und Charisma aufweisen müssen und dass sie die Bewunderung selbst der Höchststehenden einer Gesellschaft erlangen können. Die Prophetie des Stars war sein Gespür für kommende Trends. Er musste nicht die Welt verändern, sollte aber in seiner Kunst Innovatives herbringen, wobei Grenzen überschritten und Regeln gebrochen werden konnten.

Im Hinblick auf Berühmtheit und Identifikationskraft übertreffen die Stars die Genies. Sie erreichen ein breiteres Publikum. Während zwischen dem Genie und den übrigen Menschen ein großer Abstand zu sein schien, blieb der Star erreichbar oder, wie Nietzsche analysierte: „[Der] Künstler und sein Gefolge müssen Schritt halten“.[48] Die Kluft dürfe nicht so groß werden, dass das Publikum die Höhen nicht mehr mit ihm erklimmen könne und missmutig wieder vom Berge des Außergewöhnlichen hinabsteige.

Der Reiz des Bühnenidols lag und liegt bis heute im Changieren zwischen Erreichbarkeit und Unerreichbarkeit.

In der Star-Verehrung ist zudem das Maß der Emotionalität deutlich gesteigert. Dem Genie bringt man stille Ehrfurcht entgegen, der Star hingegen lässt heftige Emotionen ausbrechen: Seine Fans schreien, weinen, quellen über vor Liebe oder werden gar hysterisch.

Anders als beim Genie hatten außerdem Frauen in der Kategorie des Stars ähnliche Möglichkeiten des Aufstiegs und der Verehrung wie die Männer, dies belegen Clara Schumann (1819 – 1896), Fanny Elßler (1810 – 1884), Sarah Bernhardt (1844 – 1923) und viele weitere. Bühnen-Frauen konnten oft freier und unabhängiger leben, durften Regeln und Rollenbilder brechen. Im Leben weiblicher und männlicher Stars gab es dennoch deutliche Unterschiede. Weiblichen Bühnenstars wurde oft ein schamloser Lebenswandel mit wechselnden Liebschaften unterstellt. Dieser war einerseits von Reiz, andererseits verwerflich. Noch widersprüchlicher wurde die Wahrnehmung durch die Idolisierung besonders jungfräulich und moralisch erscheinender Vertreterinnen ihrer Zunft. So hieß es über Jenny Lind (1820 – 1887, **Kat. 69**):[49]

48 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister* (Anaconda, 2006), 144, Viertes Hauptstück, Nr. 168.

49 *The New York Herald. 6. 9.* 1850.

> It is not for her beauty; [...]
> It is her high moral character – her spotless name,
> which the breath of slander has never tainted –
> her benevolence – her charity – her amiable temper –
> her religious sentiment which she so carefully cultivates [...].

Doch ebenso reizvoll erschien der eher leichtlebige weibliche Star, dessen Affären mit vielleicht sogar hochgestellten Persönlichkeiten, wie im Falle von Charlotte von Hagn (1809 – 1891) mit Ludwig I. (1786 – 1868) oder Fanny Elßler mit Friedrich von Gentz (1764 – 1832), eine sinnlich-erotische Aura schufen. Eine Heirat beeinflusste die Bühnen-Karriere von Frauen oft wesentlich. Charlotte von Hagn **(Kat. 73)** beendete ihre Karriere mit ihrer Hochzeit. Für die Frauen gab es auch damals den Zwiespalt zwischen Karriere und Kindern. Uneheliche Kinder, heimliche Geburten und Kinder, die anderswo aufgezogen wurden, treten in mehreren Biografien zutage. Freiheiten stießen auf Grenzen, wo die Künstlerinnen von der Förderung durch Theaterleiter oder Manager abhängig waren, die seit der Institutionalisierung des Theaters auf den leitenden Posten saßen.

Die Bühnenstars des 19. Jahrhunderts, männlich oder weiblich, waren oft Virtuosen, wie Niccolò Paganini (1782 – 1840), Franz Liszt (1811 – 1886, **Abb. 9**) oder Clara Schumann. Sie wirkten meist über nationale Grenzen hinweg, oft sogar international, zeichneten sich durch einen besonderen Stil aus und bildeten größere Fankreise um sich. In der Regel machte eine Mischung aus Virtuosität, Originalität, Erscheinung, Charakter, Privatleben und einprägsamem Image, teils durch einzelne Bühnenrollen geprägt, die ‚Starqualität' aus.[50]

Im 19. Jahrhundert, seit der Zeit der Romantik, entstand ein neuer Typus des Bühnen-Stars, für den die Treue zu Noten oder Text hinter der Individualität seiner Präsentation zurücktrat. Der Interpret wurde selbst zur Sensation der Vorführung[51] oder wie Franz Liszt sagte: „Das Konzert bin ich."[52] Statt Kunstfertigkeit oder Stimmvolumen zählten nun verstärkt Leidenschaft und die Emotionalisierung des Publikums[53] sowie der Ereignischarakter des Auftretens.[54] Ein Paradebeispiel hierfür war der italienische Geiger Niccolò Paganini **(Kat. 75)**, der bei seinem Spiel mit Verzögerungen, Übertreibungen, Bizarrerien und gesteigerter Expressivität arbeitete.

Abb. 9
Gedenkmedaille Franz Liszt, nach 1886
Messing, versilbert; Dm. 5 cm;
GNM, LGA11961
Foto: GNM/Dirk Messberger

50 Vgl. zur Stardefinition auch Claudia Balk, *Theatergöttinnen: Inszenierte Weiblichkeit; Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse* (Stroemfeld/Roter Stern, 1994), 64: „Aus einigen persönlichen Charakteristika, dem Rollenrepertoire und dem ‚öffentlichen Privatleben' wird eine Person mit einem bestimmten Erscheinungsbild konstruiert, die einer möglichst großen Anzahl von Menschen als Projektionsfläche für Wunsch- aber auch Angstvorstellungen taugt."

51 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Fischer Taschenbuch, 2002, 257.

52 Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, 257.

53 Veronika Zink spricht sehr zutreffend von einem entstehenden „Konsum von Gefühlen", vgl. Veronika Zink, *Von der Verehrung. Eine kultursoziologische Untersuchung* (Campus, 2014), 102.

54 Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, 257.

Abb. 10
Serviettenring, Fanny Elßler, undatiert

Unbekannter Hersteller;
Silber; Dm. 5,1 cm, H. 3,5 cm;
John Neumeier Stiftung, Hamburg, 17598
Foto: John Neumeier Stiftung, Hamburg

Er spielte auf einer einzelnen Violinensaite oder ahmte mit dem Instrument Tierstimmen nach. Hinzu kam seine besondere Art der Erscheinung: sein düsteres, kränkliches, gespenstergleiches Aussehen, die schmale Gestalt mit blassem Gesicht, umrahmt von langen schwarzen Haaren, seine gekrümmte Haltung, seine Spinnenfinger. Sie wurde begleitet von Geschichten um einen Gefängnisaufenthalt, um seine Affären oder um seine scheinbar morbide Vorliebe, auf Friedhöfen zu spielen. Fester Bestandteil seines Images war das Diabolische; man nannte ihn infernalisch-himmlisch und „Teufelsgeiger“.[55] Das Unheimliche, Düstere, Dämonsche ist ebenfalls Teil der Beethoven-Darstellungen. Auch Sarah Bernhardt inszenierte ihre dunklen Seiten. So gibt es Beschreibungen ihres Schlafzimmers, das mit Fledermausmotiven, einem Vampir, einem Sarg[56] und dem Skelett eines jungen Mannes dekoriert war. Hier trifft sich der Star-Kult mit der Idee von Genie und Wahnsinn, aber auch der Liebe für Anekdoten, Skandalöses oder Provokantes.

Die meisten der damaligen Stars zeichneten sich durch etwas Einzigartiges, oft erst von ihnen Erschaffenes, aus – ein Markenzeichen: Marie Taglionis Spitzentanz als Sylphide, Fanny Elßlers ‚Volkstänze‘, das Extemporieren Ferdinand Raimunds (1790 – 1836), der „Wolter-Schrei“ von Charlotte Wolter (1834 – 1897), die patentierten Inszenierungen des Schleiertanzes der Loïe Fuller (1862 – 1928), das Leidend-Verinnerlichte und Transzendente der Eleonora Duse (1858 – 1924). Franz Liszt versuchte bei seinen Auftritten, eine persönliche Atmosphäre zu schaffen, begrüßte, parlierte, begab sich ins Publikum, setzte sich dann wieder, um wie von plötzlicher Inspiration ergriffen weiterzuspielen.[57]

Star-Vermarktung

Das Star-System des 19. Jahrhunderts basierte auf neuen Formen der Vermarktung und der sich entwickelnden Konsumkultur der Zeit. Der Star wurde zum Geschäftsmodell und zum ‚Goldesel‘. Fan-Artikel zur Vergegenwärtigung des Idols gab es bereits in großer Zahl und in unterschiedlichen Ausführungen: druckgrafische Porträts, Ausschneidebögen, Tassen, Pfeifenköpfen, Lampen, Medaillons, Büsten, Etuis mit Porträts, Serviettenringe und vieles mehr **(Abb. 10)**. Speisen wurden zu Ehren von Bühnenkünstlern und -künstlerinnen benannt, etwa das „Roastbeef à la Liszt“, Modetrends durch sie gesetzt. Eine Hut-Fabrik warb mit dem modisch behüteten Kopf der Sängerin Henriette Sontag (1806 – 1854, **Kat. 132**). Der Name Marie Taglionis wurde zum Inbegriff der Perfektion, so dass man von „Taglionisieren“ sprach, wenn man meinte, dass sich eine Tänzerin der Perfektion annäherte.

55 Edward Neill, *Niccolò Paganini* (Knaur, 1993), 196.
56 Auf einem Foto sieht man die Schauspielerin in ihm liegend.
57 Theodor Krause, „Franz Liszt“, in *Der Basar* 32, H. 36 (1886): 385–386.

Die erfolgreichen Künstler und Künstlerinnen waren oft über Monate und Jahre unterwegs auf Tourneen oder zu Gastspielen. Von Januar 1829 bis Februar 1831 gab Paganini etwa 100 Konzerte in 40 deutschen Städten. Liszt hatte oft drei bis vier Konzerte pro Woche, besuchte dazu Empfänge und Soireen. Die Tänzerin Fanny Elßler tourte ab 1840 für etwa zwei Jahre durch die USA **(Kat. 93–98)**. Sarah Bernhardt begann 1879 mit ausgedehnten Gastspielreisen: 1880 verließ sie die Comédie Française, wurde unabhängig und begab sich auf eine halbjährige Tournee durch 51 Städte der USA. 1881 gab sie Vorstellungen in Russland, Italien, Griechenland, Ungarn, der Schweiz, Dänemark, Belgien und den Niederlanden. Zwischen 1886 und 1889 folgten erneut Gastspiele in den USA und von 1891 bis 1893 eine Welttournee. Sie war allein neunmal in Amerika. Dabei füllte sie einmal sogar ein Eissportstadion.

Die Preise für die Auftritte der Stars waren schon damals hoch. Im Falle Paganinis gab es deswegen teils Proteste. Zum damaligen Marketing gehörten aber ebenfalls schon Wohltätigkeitsveranstaltungen. So trat Liszt 1838 für die Opfer der Hochwasserkatastrophe in Ungarn auf. Fanny Elßler tanzte für Waisen, die Sklavenbefreiung, das Bunker-Hill-Nationaldenkmal und die Unterstützungskasse für Schauspieler.[58]

Zusätzliche Einnahmen ermöglichten Kooperationen mit Unternehmen und Verkäufe eigener Produkte: Paganini verbreitete etwa seine *Capricci* über den Verleger Ricordi in ganz Europa, obwohl sie bei vielen als unspielbar galten. In Wien kooperierte er mit dem Musikverlag Artaria, ebenso mit dem Porträtisten Joseph Kriehuber (1800–1876), zum Verkauf von Porträts. Er vertrieb ebenfalls Violinenbögen. Franz Liszt verband 1824 seine Auftritte in London mit Werbung für die Flügel von Erard.

Durch Plakate, die Entwicklung der Fotografie und die zum Beispiel mit ihr möglichen Autogrammkarten **(Abb. 11)**,[59] erhielt die Star-Verehrung im 19. Jahrhundert weiteren Rückenwind. Es gab ebenfalls schon eine international funktionierende Presseberichterstattung. Der Agent Marie Taglionis, Eugène Desmares (1804–1839), hielt während ihrer Zeit in Sankt Petersburg Kontakt zu Pariser Journalisten und bat sie, über die Erfolge in Russland zu berichten.[60]

Und schon damals verzichteten die Stars oft auf ein Privatleben. Während sich das Publikum seit der Zeit des Vormärz‘ eher ins Private zurückzog, lieferten sich die Stars der Öffentlichkeit mehr und mehr aus. Das Interesse an ihrem Leben, an ihren Lieben, an ihren Geheimnissen wuchs und verbreitete sich in Form von Gerüchten und Anekdoten. Man findet

Abb. 11
Autogrammkarte von Vally Worth, um 1910

Photographisches Atelier Berthold Bing, Wien;
Fotografie auf Karton; H. 16,5 cm, B. 11 cm;
Deutsches Theatermuseum, München, VIII 19702
Foto: Deutsches Theatermuseum München, ID 338481

58 Vgl. dazu Emil Pirchan, *Fanny Elssler: Eine Wienerin tanzt um die Welt* (Wilhelm Frick Verlag, 1940).
59 Die Operettensängerin Vally Worth trat unter anderem 1907 in Oscar Straus *Ein Walzertraum* auf. Auf der Karte steht die Widmung: „Zur bleibenden Erinnerung / an VallyWorth / Venedig in Wien“. „Venedig in Wien“ spielt vermutlich auf eine Aufführung der Operette *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauss an.
60 Vgl. Chloé D’Arcy, *Marie Taglioni: Etoile du ballet romantique* (Presse universitaires de Bordeaux, 2022), 135.

Abb. 12
Apotheose Ludwig van Beethovens, 2. Hälfte 19. Jh.

Lithographisches Institut Wilhelm Korn & Co., Berlin, nach unbekanntem Zeichner, Verlag Henry Litolff, Braunschweig; Lithografie; H. 54 cm, B. 39,8 cm; GNM, P23109
Foto: GNM/Dirk Messberger

sie zu Paganini, Liszt, Elßler, Raimund. Man wollte über Sarah Bernhardt oder Eleonora Duse wissen, mit wem sie verkehrten, wie sie sich kleideten und schminkten, was sie über die Tagesereignisse dachten.[61] Der Star sollte sich auf der Bühne und darüber hinaus offenbaren. Um jedoch den Hauch des Außergewöhnlichen und Auratischen zu bewahren, musste andererseits etwas Geheimnisvolles erhalten bleiben. Die Trennung von öffentlichem und privatem Leben wurde zu einer gekonnten Gratwanderung. Dies machte wohl auch einen großen Teil des Erfolgs von Sarah Bernhardt aus, die auf der Bühne als artifizielle Femme fatale, als sexuelle Göttin in historistisch üppigen und exotisch überbordenden Kulissen und Kostümen erschien und dies in ihrer „privaten" Kleidung und ihren Wohnungen ähnlich weiterführte, indem sie sich in Seide, Samt und Pelz, mit Schals, Schleiern, Gürteln, Blumen und Schmuck zeigte und ihre Wohnung exzentrisch, exotisch, luxuriös und farbenprächtig, teils auch mit Löwe, Tiger, Luchs, Reptilien und Vögeln ausstattete. Sie inszenierte ihr Leben. Einen anderen Weg schlug Eleonora Duse ein, die sich privat sehr zurückzog, keine Interviews gab, selten an gesellschaftlichen Ereignissen teilnahm, sich kaum schminkte und sich fast nur in schlichter, dunkler Kleidung präsentierte. Das machte sie geheimnisvoll und spannend für Publikum und Presse, die in das Unbekannte ihres Lebens, Geheimnisse und Legenden hineinerfanden.

Genies und Stars – die modernen Götter

Schon vielfach wurde über die Nähe des Genie- und Starkults zur Religion geschrieben. Die Genies und Stars scheinen die säkularen Götter und Göttinnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu sein **(Abb. 12)**.[62] Ihre Fans waren die Jünger, die in Verzückung oder Ekstase gerieten, gemeinsame Riten und Rituale pflegten, zu Wirkungsstätten und Gräbern der Verehrten pilgerten **(Kat. 149)**, „Reliquien" sammelten, andere missionieren wollten und, wenn es sein musste, Glaubenskriege führten. So gab es mehrfach einander feindselig gesinnte Fankreise, etwa die „Elßleristen" und „Taglionisten", die Anhängerschaft von Fanny Elßler und Marie Taglioni, die um 1838 Höhepunkte der Konkurrenz erreichten (vgl. S. 166–167). Oder es gab die „Hagnianer" und „Bauerianer", Fans von Charlotte von Hagn und Karoline Bauer sowie später Fans von Charlotte Wolter und Clara Ziegler, von Sarah Bernhardt und Eleonora Duse.

Die Verehrenden von Genies und Stars verband die Sehnsucht nach dem Außeralltäglichen, dem Erleben und Erkennen von etwas Besonderem, der Hoffnung auf Helden, die die Welt besser machen, die sich vom Alltäglichen lösen und es zu Ruhm und Unsterblichkeit bringen. Sie konnten

61 Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, 272.
62 Vgl. Werner Telesko, Susana Zapke und Stefan Schmidl, *Beethoven visuell: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten* (Hollitzer, 2020), 158, Abb. S. 159. Die „Apotheose" verbildlicht gebändigte Kraft, Himmlisches und Dämonisches im Werk und Charakter Beethovens.

im Schatten ihres Idols gemeinsame Werte und Gefühle ausleben und sich in einer als gespalten empfundenen Gesellschaft als Gemeinschaft erleben. Zugleich bot sich die Möglichkeit, für Momente in eine andere Welt zu flüchten und extreme Gefühle auszuleben, die ihnen im Alltag untersagt waren. 1828 musste die Wiener Polizei bei den Konzerten Paganinis eingreifen, weil Gedränge und Leidenschaft so groß waren. Eine Karikatur zeigt, wie sich die Berliner vor einem Paganini-Konzert im wahrsten Sinne des Wortes zerreißen **(Kat. 77)**. Bei Liszt gerieten vor allem die Damen in Hysterie, weinten und fielen in Ohnmacht. Zu einem seiner Konzerte heißt es:[63]

> **[…] eine Dame ist vor ihm niedergekniet und hat ihn gebeten seine Fingerspitzen küssen zu dürfen, – eine hat ihn im Koncertsaal publice umarmt, – eine dritte hat den Überrest aus seiner Theetasse in ihr Flacon gegossen […] Die Narrheit hat nie einen größeren Triumph gefeiert!**

Die extreme Verehrung diente als Ventil in einer vernunftbasierten, von Kontrollen und Zwängen geprägten Gesellschaft, in der insbesondere der Zwang zur Selbstkontrolle immer stärker wurde.

63 Zit. nach Lina Ramann, *Franz Liszt: Als Künstler und Mensch*, Bd. II.1 (Breitkopf und Härtel, 1887), 174.

→ Balk, Claudia. *Theatergöttinnen: Inszenierte Weiblichkeit; Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse.* Stroemfeld/Roter Stern, 1994. Ausstellungskatalog, Deutsches Theatermuseum, München.

→ D'Arcy, Chloé. *Marie Taglioni: Etoile du ballet romantique.* Presse universitaires de Bordeaux, 2022.

→ Darwin, Charles, *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl.* Bd. 1. E. Schweizerbert'sche Verlagshandlung, 1875.

→ Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Heinrichshofen'sche Buchhandlung, 1848.

→ Gehring, Axel. *Genie und Verehrergemeinde: Eine soziologische Analyse des Genieproblems.* H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968.

→ Goethe, Johann Wolfgang von und Ernst Beutler. *Goethes Rede zum Sckäkespears Tag: Wiedergabe der Handschrift.* Goethe-Gesellschaft, 1938.

→ Hahn-Hahn, Ida Gräfin von. *Gräfin Faustine.* Hofenberg, 2015.

→ Kant, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht.* Friedrich Nicolovius, 1798/1802.

→ Kaufmann, Sebastian. „Das Genie im Schaffen Nietzsches". *German Life and Letters* 75, 3. Juli 2022. https://freidok.uni-freiburg.de/data/237134.

→ Köhne, Julia Barbara. *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen.* Böhlau Verlag, 2014.

→ Krause, Theodor. „Franz Liszt". *Der Basar* 32, H. 36 (1886): 385–386.

→ Levinson, André. *Marie Taglioni (1804 – 1884).* Dance Books LTD, 1977.

→ Lombroso, Cesare. *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte.* Philipp Reclam, o. J.

→ Marx, Karl und Friedrich Engels. *Werke.* Bd. 40. Karl Dietz Verlag, 1968.

→ Neill, Edward. *Niccolò Paganini.* Knaur, 1993.

→ Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in Einzelbänden.* Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bde. 3. Auflage. Dtv Verlagsgesellschaft, 1999.

→ Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister.* Anaconda, 2006.

→ Nordau, Max. „Psycho-Physiologie des Genies und Talents". In *Paradoxe. Neue Ausgabe.* Herausgegeben von Max Nordau. Victor Ossmann, 1891, 118–211.

→ Pirchan, Emil. *Fanny Elssler: Eine Wienerin tanzt um die Welt.* Wilhelm Frick Verlag, 1940.

→ Ramann, Lina. *Franz Liszt: Als Künstler und Mensch.* Bd. II.1. Breitkopf und Härtel, 1887.

→ Riehl, Wilhelm Heinrich. *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik.* Bd. 3, Die Familie. Cotta, 1861.

→ Scheffler, Karl. *Die Frau und die Kunst.* J. Bard, 1900.

→ Scheibe, Siegfried und Hans Werner Seiffert. *Wielands Briefwechsel.* Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 14.1. Akademie Verlag, 2000.

→ Schlegel, August Wilhelm von. „II. Ideen". *Athenaeum: Eine Zeitschrift* III (1800): 4–33.

→ Schlegel, Friedrich. *Athenäums-Fragmente und andere Schriften.* Berliner Ausgabe. Holzinger, 2013.

→ Schmidt, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Philosophie und Politik 1750 – 1945.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1985.

→ Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung: Gesamtausgabe in zwei Bänden.* Herausgegeben von Arthur Hübscher. Reclam, 1987.

→ Sennett, Richard. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität.* Fischer Taschenbuch, 2002.

→ Sulzer, Johann Georg(e). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste [...]: Erster Theil, zweyter Band, von E bis J.* Heilmann, 1777.

→ Taylor, Bayard. *The Life, Travels and Books of Alexander von Humboldt.* Rud und Carleton, 1860.

→ Telesko, Werner, Susana Zapke und Stefan Schmidl. *Beethoven visuell: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten.* Hollitzer, 2020.

→ Türck, Hermann. *Der geniale Mensch.* Otto Rassmann, 1897.

→ Von Werthern, Graf und Herr [wohl Jakob Friedemann]. „Über das Genie als eine Seuche unserer Tage". *Patriotisches Archiv für Deutschland* 4, XI (1786): 397–408.

→ Zilsel, Edgar. *Die Geniereligion: Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung.* Herausgegeben und eingeleitet von Johann Dvořak. Suhrkamp, 1990.

→ Zink, Veronika. *Von der Verehrung. Eine kultursoziologische Untersuchung.* Campus, 2014.