

Beatrix Borchard

Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim

Wer über Streicherpraxis im 19. Jahrhundert forscht, denkt normalerweise an spieltechnische Fragen, an Instrumentenbau, Stimmungsfragen und so weiter. Als aufführungspraktische Quellen dienen alte Schulen, bezeichnete Ausgaben, Dirigierpartituren oder Stimmen mit Eintragungen, ästhetische Schriften, schließlich Aufnahmen, wenn es welche gibt. Selten miteinbezogen werden Rezensionen, musikpolitische Polemiken oder auch etwa in Briefen überlieferte Äußerungen. Die Problematik der Heranziehung solcher Quellen scheint augenfällig: In Briefen überlieferte Äußerungen sind Zufallsäußerungen, in jedem Falle adressierte Äußerungen, und Rezensionen, Essays, musikpolitische Polemiken und so weiter bis zu öffentlichen Stellungnahmen zumeist der Tagesaktualität geschuldet. Was jedoch ist mit dem Repertoire eines Künstlers, einer Musikerin, mit ihren beziehungsweise seinen Spezifika etwa in der Programmgestaltung und Konzepten der Konzertinszenierung? Und was mit seinem oder ihrem Image? Gehören diese Aspekte mit zur historischen Aufführungspraxis?

Wie wir wissen, besteht das, was wir heute im Zeitalter der Massenmedien einen international bekannten Star nennen, aus einer Mischung aus biographischer Person und einer Art Überbau. Dieser Überbau wird umgangssprachlich auch Image genannt.¹ Der amerikanische Soziologe Orrin Klapp sieht die Basis starbezogener Bedeutungen in dem Rückgriff auf Symbolsysteme.² Die biographische Person eines Künstlers, einer Künstlerin wird in ein Symbol transformiert, das heißt in etwas Wahrnehmbares, das auf etwas nicht unmittelbar Wahrnehmbares verweist und dieses repräsentiert.³ Nur als Symbol – so Klapp – kann eine herausragende Persönlichkeit den jeweiligen kulturellen und sozial-politischen Umständen angepaßt und für unterschiedliche kommunikative Zwecke nutzbar gemacht werden.

Auch im Bereich der Kunstmusik ist ein Image Produkt einer bewußten oder auch unbewußten Auswahl und Kombination von Symbolen, die im musikalischen Handeln

1 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Silke Borgstedt: ›Maria‹ als Geschäftsmodell. Die Inszenierung eines kulturellen Stereotyps am Beispiel der Sängerinnen Jenny Lind und Madonna, in: *Modell Maria*, Hamburg 2007, hg. von Martina Bick, Beatrix Borchard, Katharina Hottmann und Krista Warnke, S. 223–236.

2 Orrin E. Klapp: *Heroes, Villains and Fools*, Englewood Cliffs NJ 1962, S. 11.

3 Vgl. Gabriele Köhler: Symbol, in: *Grundbegriffe der Soziologie*, hg. von Bernhard Schäfers, 4. Aufl., Opladen 1995, S. 356.

des Künstlers, der Künstlerin, im Bühnenverhalten, im Verhältnis zum Publikum und so weiter Gestalt gewinnen. Sie konkretisieren sich zudem in Texten über den Künstler, die Künstlerin, seien es Rezensionen, Biographien, Interviews. Zunächst also die Frage: Was symbolisierte ein Künstler wie Joseph Joachim?

Joseph Joachim (1831–1907) Künstlerjubiläen, Nachrufe und Gedächtnisreden, auch Photos und Gemälde zeugen vom Blick der Zeitgenossen auf eine Persönlichkeit. Als der Geiger, Komponist, Dirigent, Konzertorganisator, Hochschuldirektor, Pädagoge im August 1907 starb, galt er als Verkörperung der gedachten Traditionslinie Bach, Beethoven und Brahms, als *Priester der Kunst*, dessen Arbeit selbstlose Hingabe kennzeichnet, als ein Künstler, der »alle Klüfte, die zwischen Ländern und Völkern sonst bestehen, [...] für die Musik durch seine Kunst überbrückt.«⁴ Diese letzte Charakterisierung ist im Laufe der Jahrzehnte so sehr zu einem Gemeinplatz heruntergekommen, daß es uns schwer fällt, uns in eine Zeit zu versetzen, wo dieser Gemeinplatz noch keiner war, sondern zur Imageentwicklung einer ganz bestimmten Person gehörte. Der Pfarrer, der Joachims Grabrede hielt, verknüpfte die Weltgeltung der Kunstmusik deutscher Provenienz mit einem kulturellen Hegemonieanspruch:

»Ja, nennt es, wie ihr wollt, dieses wunderbare Etwas, ohne das auch die höchste Kunstfertigkeit, wie alles Menschenthum hohler Klang bleibt, nennt es: Liebe zur Sache, Liebe zur Idee – es ist doch im tiefsten Grunde Gottesliebe. Darum: ein deutscher Künstler war's. Es ist wohl keine Überhebung, sondern auch nur dankbare Anerkennung dessen, was unserem Volke von oben herab gegeben wurde, wenn wir sagen: diese völlige Versenkung in die innere Welt ist deutsche Art. Er hatte sie. Auf fremden Boden erwachsen, auf deutschen verpflanzt, hat er auch jene andere deutsche Gnadengabe bewährt: zu allen Völkern allverstehend und allverständlich zu reden in der Weltsprache der Töne.«⁵

Auffällig zunächst die Charakterisierung Joachims als »deutsch«. Bekanntlich war Joachim nicht deutscher, sondern österreichisch-ungarisch-jüdischer Herkunft, deswegen die Formulierung »auf deutschen Boden verpflanzt«. Was in dem Bild des Pflanzens als ein quasi naturhafter Vorgang erscheint, war einer teils bewußten, teils durch die Art der Ausbildung bedingten Entscheidung geschuldet. Von der kulturell gemischten ungarischen Hauptstadt der Dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts führte der Weg für ein sogenanntes Wunderkind gleichsam automatisch nach Wien, in die Hauptstadt des damaligen Kaiserreiches und damit in den deutschen Kulturraum. Die anschließende

- 4 Vgl. Beatrix Borchard: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, 2. Aufl., Wien 2007 (12005) (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6), bes. S. 57–63.
- 5 Zitiert aus der Rede anlässlich der Beisetzung Joseph Joachims am 19. August 1907, gehalten von Wilhelm Nithack-Stahn, Pfarrer an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin, zit. nach Borchard: *Stimme und Geige*, S. 58.

Entscheidung, nicht nach Paris, damit in einen anderen Kulturraum zu gehen, um sich von dort aus als Solist durchzusetzen, sondern nach Leipzig, bedeutete einen weiteren Schritt in Richtung auf das Image eines deutschen Geigers und verdankte sich wiederum der jüdischen Herkunft Joseph Joachims. Denn Leipzig hieß damals Felix Mendelssohn Bartholdy und dieser war seinen Weg stellvertretend für das aufgeklärte Judentum seiner Zeit gegangen. Die Krönung von Joachims weiterer Entwicklung, die über die Stationen Weimar, dann Hannover nach Berlin und damit in die preußische, bald deutsche Hauptstadt führte, war ab 1868 bis zum Tode die Funktion des Leiters der einzigen staatlichen Musikhochschule auf deutschem Boden. Verknüpft mit dieser Funktion war seine Mitgliedschaft in der Musiksektion der Akademie der Künste, der höchsten Musikbehörde des Wilhelminischen Kaiserreiches. Dieser Aufstieg machte den Geiger zum national und international anerkannten Repräsentanten einer Musikkultur, die sich als spezifisch deutsch verstand. Sie war verbunden mit einer Ausgrenzung von allem, was nicht »ins Bild« paßte.⁶

Die drei B's Von Bach zu Beethoven und zu Brahms, so auch das Motto der Nachrufe auf Joseph Joachim. Hans von Bülow hatte diese drei Namen als ästhetische Formel erfolgreich durchgesetzt.⁷ Von Bülow war als Pianist, Dirigent, Herausgeber und Rezensent ein streitbarer Politiker, Joachim hingegen weder ein intellektueller Künstler noch ein Redner. Als Musiker stand er jedoch durch seinen Interpretationsstil, seine Programmgestaltung sowie seine pädagogische Arbeit, deren subkutane Wirkung nicht hoch genug einzuschätzen ist, wie von Bülow für die Idee einer Vorherrschaft der deutschen Instrumentalmusik mit Beethoven als »Centralsonne der modernen Tonwelt« (Hans von Bülow) und Brahms als legitimen Beethoven-Erben. Was angeblich Brahms und Beethoven über ihren Rang als Komponisten hinaus miteinander verband, war aus der Sicht beispielsweise eines so tonangebenden Musikkritikers wie Eduard Hanslick eine ähnliche Persönlichkeitsstruktur, die sich im »strengen ethischen Charakter« ihrer Musik niederschläge, der »das Große und Ernste, Schwere und Komplizierte« gemeinsam sei.⁸ Der Schritt von dieser Bestimmung zu einer geschlechtsspezifischen Zuordnung war

6 Vgl. Beatrix Borchard: Groß – deutsch – männlich? Groß – männlich – deutsch? Zur Rolle Joseph Joachims für das deutsche Musikleben der Wilhelminischen Zeit, in: *Die Tonkunst* 1 (2007), H. 3, S. 218–231.

7 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation*. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), bes. S. 92–106.

8 Auf den Spuren Beethovens: Johannes Brahms – der legitime Nachfolger Ludwig van Beethovens?, in: Michael Ladenburger und Otto Biba: *Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven. Zeugnisse einer künstlerischen Auseinandersetzung*, Beethoven-Haus in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Ausstellungskatalog, Bonn 1997, S. 5–7.

klein. So galt als männlichster aller männlichen Komponisten bereits seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Beethoven.⁹ Genie als Wesensmerkmal der schöpferischen Person rückte Beethoven in die Nähe des Göttlichen, machte ihn zum gottgleichen Tonschöpfer.¹⁰ Gott jedoch konnte nur männlich gedacht werden.

Die Namen Bach-Beethoven-Brahms stehen also auch für eine männliche Reihe, und zum Attribut des Männlichen trat bereits bei Adolph Bernhard Marx das des Nationalen.¹¹ Beethoven wurde zum ersten »National-Helden der deutschen Musik«. ¹² Bald folgte Bach, schließlich Brahms.¹³ Die Beispiele für die Verknüpfung von ästhetischen, ethischen, nationalen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen sind zahllos. Bleiben wir jedoch beim Image der deutschen, damit männlichen, sachlichen Vortragsart als einer der wesentlichen Zuschreibungen, die sich auf Joseph Joachim als Interpreten richteten.

Während der Virtuose als Typus etwa von Adolph Weissmann als eine theatralische und geschlechtsambivalente Figur präsentiert wird,¹⁴ wurde der Name Joseph Joachim schon früh mit einer Gegenwelt zur Welt des Schauspiels verknüpft. Sein Spiel stand für das Geistige der Musik statt für die Präsentation des Körpers, für das Hören statt des Sehens, für »intensive Mitarbeit« des Einzelnen statt für die Verführung der Massen. So heißt es etwa in einem Gedenkartikel zehn Jahre nach Joachims Tod:

»Denn sein Spiel berauschte nicht und machte nicht trunken, aber es machte froh und glücklich und ließ alles Erdschwere weit hinter sich: daher war es ein Erlebnis, ein hoher geistiger Gewinn. [...] Der gebildete Zuhörer will und muß selbst an dem Aufbau des Werkes beteiligt sein; für ihn ist Musikhören ein Akt intensiver Mitarbeit, nicht bloßen passiven Genusses. Die größte Forderung an den reproduzierenden Künstler der Gegenwart und der Zukunft heißt, so zu spielen, daß dieses aktive Zuhören möglich ist. Die Erfüllung dieser Forderung ist die schwerste Aufgabe für den Künstler, denn das Werk soll nicht in der Verzerrung erscheinen, sondern rein und klar wie im Spiegel. Und ein

- 9 Vgl. Elisabeth Eleonore Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart und Weimar 1992.
- 10 Vgl. Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a. M. 1986, bes. S. 82–91.
- 11 Vgl. Helmut Kirchmeyer: Ein Kapitel Adolph Bernhard Marx. Über Sendungsbewußtsein und Bildungsstand der Berliner Musikkritik zwischen 1824 und 1830, in: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S. 73–102, bes. S. 85f.
- 12 Vgl. Bauer: *Beethoven*, S. 173–200. Vgl. auch Rainer Cadenbach: *Mythos Beethoven*, Ausstellungskatalog, Laaber 1986.
- 13 Vgl. Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen: Der »deutsche« Bach. Bach, Beethoven und ..., in: *Bach und die Nachwelt*, hg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Bd. 2, Laaber 1999, S. 22–28.
- 14 Adolph Weissmann: *Der Virtuose*, Berlin 1918. Vgl. dazu Beatrix Borchard: *Der Virtuose – ein »weiblicher« Künstlertypus?*, in: *Musikalische Virtuosität*, hg. von Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhüller, Mainz 2005, S. 63–76.

Spiegel soll das Spiel des echten Musikers sein, wie es das Spiel Joachims war. Joachims Beispiel wird daher noch in weiter Zukunft wirksam sein und anregend auf jeden Künstler, der gleich ihm das Höchste erreichen und die Zeichen der Zeit verstehen will.«¹⁵

Schaut man sich die Kritiken aus den über sechzig Jahren Konzertiertätigkeit an, dann fällt auf, wie früh bereits bestimmte Epitheta mit Joachims Spielweise und -haltung verbunden wurden. Als ein Beispiel unter unzähligen sei Wilhelm Joseph von Wasielewski zitiert:

»Joachims unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahre Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers [...]. Was [...] diesen ersten aller lebenden Violinisten [...] so hoch über das jetzige Virtuositum, nicht bloß seiner Fachgenossen, sondern in der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, – ein bei seiner absolut dominierenden Stellung um so nachahmenswertheres Beispiel für alle Jene, die vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen immer nur ihr langweiliges ›Ich‹ zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht.«¹⁶

Ein moralischer Unterton ist nicht zu überhören. Wilhelm von Wasielewski war selbst Geiger, erster Schumann-Biograph und Autor einer Geschichte des Violinspiels, in der er Joseph Joachim als Überwinder eines ihm als überholt geltenden Virtuosenideals situiert.

Der Geiger Carl Flesch schließlich akzentuierte in seinem Nachruf mit dem Titel »Was bedeutet uns die Erinnerung an Joseph Joachim?« nicht nur implizit die moralisch-ästhetischen Aspekte von Joachims Image:

»Nun er dahingegangen, ist uns sein Name mehr als die Erinnerung an den großen Geiger und Menschen: er bedeutet für uns ein Programm fürs Leben – das der künstlerischen Würde und Ehrlichkeit.«¹⁷

Echtheit, Wahrheit, Würde, Ehrlichkeit – diese Begriffe fallen etwa auch bei Eduard Hanslick, der nicht müde wurde in zahllosen Rezensionen Joseph Joachim als einen »durch die glänzendste Virtuosität hindurchgegangenen vollendeten Musiker« zu preisen.¹⁸

Die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, das ›Opfer des Ichs‹ – diese Forderungen erscheinen heute im Bereich der klassischen Musik als selbstverständlich.

15 Joseph E. Müller: Joseph Joachims Wirken im Lichte der Gegenwart, in: *Neue Musik-Zeitung* 38 (1917).

16 Selbstzitat einer Kritik vom November 1860 in: Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*, 8. Aufl., Leipzig 1927 (1868), S. 498.

17 *Die Musik* 7 (1907/08), H. 1 (1. Oktoberheft), S. 45.

18 Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre (1870–1885)*. Kritiken, Berlin 1886, S. 153.

Denn zur Vorstellung einer absoluten Musik gehört notwendig die Rolle des Priesters als Vermittler zwischen Gott/Komponist, dem Tonschöpfer, und dem Volk/den Zuhörern/der Gemeinde. Seine Arbeit darf nicht Selbstdarstellung, sondern muß Dienst sein. Dennoch erhalten diese Formulierungen im politischen Kontext der Nationalstaatsbildung, die sich in Abgrenzung gegen andere Kulturen vollzog, einen anderen Klang. Für diesen Prozeß wurde Joseph Joachim zum Symbol, nicht zuletzt auch durch seine, dank seiner Funktion und Ausstrahlung als Berliner Musikhochschuldirektor und Lehrer ganze Generationen von Geigern und Geigerinnen prägende Repertoirepolitik.

Solorepertoire Überblickt man die Programme aus Joachims über sechzigjähriger Konzertiertätigkeit, so stößt man auf ein zunächst überraschendes Phänomen: Während er als Quartettspieler in seiner Abonnementreihe in der Berliner Sing-Akademie nicht ein Programm wiederholte, konzentrierte er sich als Solospieler im wesentlichen auf wenige Werke. Das am häufigsten gespielte Stück war Bachs *Chaconne* aus der *Partita d-Moll* für Violine solo (BWV 1004). Der *Chaconne* entspricht im Bereich der Konzertliteratur Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61. Beide Werke begleiteten ihn sein ganzes Künstlerleben.

Bei den Solostücken ohne Orchester stellt sich die Situation entsprechend der Konzertliteratur dar. In großem Abstand zur *d-Moll-Chaconne* (BWV 1004) folgen Tartinis *Teufelstriller-Sonate*, die beiden Violinromenzen von Beethoven und ab Anfang der 1870er Jahre als Paradestücke einzelne der von ihm selbst für Violine bearbeiteten *Ungarischen Tänze* von Johannes Brahms.¹⁹ Als Zugabe werden in den Kritiken am häufigsten einzelne Sätze aus Bachs Soloviolinsonaten oder Joachims Bearbeitung des Schumannschen *Abendlied* op. 85,2 genannt.²⁰

Daß der Geiger bestimmte Stücke bewußt nicht in der Öffentlichkeit spielte, weil er, modern formuliert, ein bestimmtes Image aufrechterhalten wollte, darauf verweist eine briefliche Bemerkung seiner Frau gegenüber dem Musikschriftsteller Adolph Kohut, der sie als Grundlage für eine Veröffentlichung über Joseph Joachim²¹ schriftlich befragt hatte:

19 1871 erschienen die ersten beide Hefte bei Simrock. Sie enthalten Bearbeitungen der *Tänze* Nr. 1–5 (Heft 1) und der Nr. 6–10. Die Hefte 3 und 4 erschienen 1880 mit den *Tänzen* Nr. 11–16 und 17–21.

20 Ursprünglich für Klavier zu vier Händen komponiert, bearbeitete Joachim das Stück 1862 zunächst für Violine und Orchester, dann auch für Violine und Klavier und spielte es in beiden Versionen je nach Konzertzusammenhang.

21 Adolph Kohut: *Josef Joachim. Ein Lebens- und Künstlerbild. Festschrift zu seinem 60. Geburtstag*, am 28. Juni 1891, Berlin 1891.

»Ich glaube daß man jetzt oft genug J. nicht so hoch u. groß hält, als er in Wahrheit ist. Unparteiische Richter welche genug von Violine verstünden müßten ihm auch als Techniker die erste Stelle zuweisen. Ich habe oft genug ihn, seine Art einzelne Stellen zu spielen mit der Art Sarasate's u. Anderer vergleichen können u. stets gefunden, daß er alles größer, kühner u. feuriger vorträgt – auch ›Virtuosentückchen‹ kühner u. eleganter spielt, als die andern, wenn er dies freilich nur für sich allein in seinem Studierzimmer vollbringt – weil er öffentlich sich nur als Priester des Allerschönsten u. Höchsten zeigen will.«²²

Bach Geprägt durch Felix Mendelssohn Bartholdy, seinen Theorielehrer Moritz Hauptmann, den Geiger Ferdinand David sowie durch Robert und Clara Schumann rühmte man Joseph Joachim schon früh als einen der wichtigsten Bach-Interpreten seiner Zeit. So verwundert es nicht, daß er bei der Eröffnung des Bach-Hauses in Eisenach im Jahre 1907 als erster das Haus betreten durfte. Dabei beruhte sein Ruhm im wesentlichen auf der Interpretation eines einzigen Stückes von Bach, eben der *Chaconne*.²³ Gerade dieses Stück wurde im Sinne romantischer Musikästhetik als tönende Philosophie gehört.²⁴ Ein Geiger als Philosoph? Konnte es einen größeren Gegensatz zu der dämonischen Figur des Teufelsgeigers Paganini auf der einen Seite und der einer eher handwerklich orientierten Gestalt eines Louis Spohr auf der anderen Seite geben?

In den Kontext der Frage nach dem, was Joseph Joachim symbolisierte, gehört auch, dass sich Joseph Joachim lange Zeit weigerte, eine bezeichnete Ausgabe der *Chaconne* herauszugeben. Seine Gründe erläuterte er ausführlich in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 6. Mai 1879:

»Gehrter Herr Dörffel!

Ihr Herr Sohn hat mir Ihren Wunsch, die *Chaconne* betreffend übermittelt. Vor allen Dingen muß ich Ihnen da meinen warmen Dank für die herzlich anerkennende Art, in der Sie mir aussprechen daß Sie an meiner Wiedergabe Bachscher Sachen Freude hatten, ausdrücken. Schon um Ihnen dafür auch etwas angenehmes zu erweisen, möchte ich nun Ihrem Verlangen nachkommen, die *Chaconne* nach meiner Art zu ›bezeichnen‹ und namentlich die *Arpeggien* auszuschreiben. Aber wenn ich darüber nachdenke, so muß ich zu dem Resultat gelangen, daß gerade dies etwas unausführbares an sich hat: denn was Ihnen an meiner Wiedergabe wohl gefallen haben mag, ist wahrscheinlich daß sie frei klang und den Stempel des Reflektierten, in der Weise daß ich etwa das eine Mal genau wie das

²² Zit. nach Borchard: *Stimme und Geige*, S. 502.

²³ Vgl. zur Sonderstellung der *Chaconne*: *Bach-Lexikon*, hg. von Michael Heinemann, S. 136 f. Neben der *Chaconne* als Einzelnummer nahm Joachim im Laufe der Jahre nach und nach auch die C-Dur-Sonate (BWV 1005) und andere Solosonaten in sein Repertoire auf. Unter den Violinkonzerten spielte er, wie erwähnt, das a-Moll-Konzert (BWV 1041) und das d-Moll-Doppelkonzert (BWV 1043) öffentlich sowie einzelne Sätze aus verschiedenen Suiten, wie etwa aus der E-Dur-Suite (BWV 817).

²⁴ Vgl. Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, S. 705 f. Zum Begriff ›tönende Philosophie‹ vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

andere Mal nüancierte, nicht an sich trug. Die Wirkung der Arpeggien z. B. liegt für mich darin, ein breit angelegtes Crescendo derartig auszuführen, daß mit Steigerung der Tonstärke sich gegen Ende hin allmählich 5 und dann 6 Noten aus den vier 32steln entwickeln, bis die sechs Noten die Oberhand behalten, wo dann auch der Baß markierter hervortritt. Wann ich anfangs mit den 5 oder 6 Noten, weiß ich wirklich selbst nicht: er wird je nachdem ich einmal früher oder später crescendire wechseln, was wieder von momentanen Dingen abhängt, wie von minder oder mehr erregter Stimmung, besseren oder schlechteren Bogenhaaren, die leichter im piano oder im forte ansprechen, dünneren oder dickeren Saiten, ja was weiß ich von welchen Zufälligkeiten! Aber aufschreiben läßt sich's meines Erachtens nicht. Täte man's in einer oder der anderen Manier, so würde der Bachsche Text zu subjektiv gefärbt dastehn. – Und da sind wir leider an dem wunden Punkt der meisten Herausgeber unserer Zeit angelangt, der mir (ich darf es Ihnen an dieser Stelle gestehen) z. B. schon Davids in vieler Hinsicht höchst verdienstliche Arbeit bis zu einem Grade verleidet, daß ich immer trachte von andern Exemplaren als den seinen zu spielen. Man bezeichnet, man arrangiert heutzutage wirklich viel zu viel an fremden Sachen – (die eigenen bezeichne man so peinlich genau wie möglich!). Wer nicht als Spieler eine so allgemeine musikalische Bildung, eine so warme Empfindung für die Composition hat, daß sich ihm das Technische wie Geistige aus eigenem Verständnis ergibt, der bleibe überhaupt davon, sie vor andern Menschen zu spielen. Das ist wohl für einen Schulmeister, der ich ja jetzt bin, gar wenig pädagogisch?! Vielleicht – indeß scheint mir die Aufgabe des Lehrers auch nicht die zu dressieren, sondern zu dem oben gewünschten Grade des Verständnisses hinzuleiten, wobei gewiß manches von David Gebrachte auch noch seinen anregenden Nutzen haben kann, der ja ein feiner Kopf und tüchtiger Künstler war. Aber in Bausch und Bogen führt unser modernes für Conservatorien »zum Gebrauch herzurichten« zur Manier. Schon deshalb, weil manche oft gerechtfertigte leise Vortragsregung durch aufschreiben geradezu vernichtet wird – ein gestochenes cresc:[endo] mf, f, ff sieht Einen gar derb an, und hört sich noch härter und aufdringlicher an in Ton übersetzt! – Aber nun habe ich nicht nur Ihnen Ihren schmeichelhaften Wunsch nicht erfüllt, sondern auch noch eine Art langweiliger Vorlesung gehalten, und ich habe nichts zu meiner Entschuldigung vorzubringen, als daß wenigstens Ihnen gegenüber meiner Gesinnung unrecht geschehen würde, wenn Sie sagten: *qui s'excuse s'accuse*. Ich hätte gern willfahrt.

In vorzüglicher Hochachtung Joseph Joachim«²⁵

Der Name Bülow fällt hier nicht, doch impliziert dieser Brief die Ablehnung von Phrasierungsausgaben und zeigt, wie vorsichtig man mit den Ausgaben, die wir von Joachim haben, umgehen muß, wenn es um aufführungspraktische Fragen geht. Hans von Bülows Ziel war es, die Interpretation eines Notentextes so genau wie möglich festzulegen.²⁶ Joachim hingegen konnte und wollte nicht seine Deutung – er spricht von »subjektiver Färbung des Textes« – und ihre immer wieder andere technische Umsetzung festschreiben und damit kraft seiner Autorität kanonisieren. Der Brief an Dörffel zeigt, wie prägend die Vorstellung der Unwiederholbarkeit des musikalischen Ereignisses für Joachims Selbstverständnis war. Aus seiner Sicht entstand das musikalische Kunstwerk während

²⁵ Georg Kinsky: Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach, in: *Bach-Jahrbuch* 18 (1921), S. 98 ff.

²⁶ Vgl. Hinrichsen: *Interpretation*, S. 156–230.

einer Aufführung immer wieder neu. Deswegen konnte eine Notenausgabe bestenfalls Dokument einer Realisierungsmöglichkeit unter anderen sein. Wenn sich Joachim gleichwohl am Ende seines Lebens doch noch von Andreas Moser zu einer Interpretationsausgabe bestimmen ließ, ist dies kein Beweis für einen Sinneswandel in dieser Frage. Vielmehr trieb ihn wie von Bülow und viele andere Interpreten das Bedürfnis, Spuren zu hinterlassen. So heißt es im Vorwort zu der mit Moser herausgegebenen Violinschule:

»Wenn ich es unternommen habe, als Abschluß des Ganzen die Bezeichnung der klassischen Meisterwerke nach meiner Auffassung vorzunehmen, so bin ich mir wohl bewußt, damit nicht die allein seligmachenden Mittel zur Wiedergabe zu bieten; können ja die einzelnen Passagen mit den verschiedensten Fingersätzen und Bogenstrichen wirksam wiedergegeben werden, und jeder Meister wird die ihm am bequemsten liegenden Mittel der Ausführung wählen. Aber selbst die gewissenhafteste Befolgung meiner Vorschriften würde keine Gewähr bieten, daß das Ganze nach meinem Sinn klingt. Das Individuelle der Auffassung läßt sich eben nicht in technische Vorschriften bannen. Je nach dem Temperament des einzelnen Ausführenden wird eine Stelle vielleicht elegisch gefärbt zum Ausdruck gelangen, die ich mir etwa in ruhig verklärter Stimmung schwebend gedacht habe, oder eine andere feurig, die ich humoristisch empfand usw. in infinitum! Aber es wird schon nützlich sein, wenn der strebend Lernende, nachdem er in sich aufgenommen, was die vorausgehenden Bände über Phrasierung und Vortragskunst lehren, eine von mir gewissenhaft erwogene Form der Ausführung vor sich hat, und die von mir komponierten Kadenzen zur Verfügung erhält.«²⁷

Auch diese Ausgabe kann folglich nur eingeschränkt als Basis für aufführungspraktische Rekonstruktionsversuche herangezogen werden.

Entsprechendes gilt, wenn auch aus anderen Gründen, für die wenigen Aufnahmen, die Joachims Spiel dokumentieren. Zwar spielte Joachim noch einige Stücke ein, aber die technischen Möglichkeiten waren begrenzt und die *Chaconne* wäre allein wegen ihrer Länge nicht aufzunehmen gewesen. Unter den wenigen erhaltenen Tondokumenten von Joachims Spiel finden sich zwei Bach-Aufnahmen: das Adagio aus der g-Moll-Violinsonate (BWV 1001) und die *Bourrée* aus der h-Moll-Solopartita (BWV 1002). Joachim spielte die beiden Stücke im Jahre 1903 ein, als er bereits 72 Jahre alt war. Trotz des Rauschens hört man deutlich den am Gesang orientierten Vortragsstil mit Portamento und sparsam eingesetztem Vibrato, das im Sinne einer Verzierung zu verstehen ist. Kennzeichnend ist seine Tongebung: Joachim zeichnete sich, zeitgenössischen Urteilen zufolge, vor allem in späteren Jahren nicht durch einen sinnlichen Ton aus, wie beispielsweise seine Konkurrenten Pablo Sarasate oder auch Fritz Kreisler. So klingt sein Spiel weniger virtuos als verinnerlicht, die Phrasierung ist bis ins letzte ausgefeilt. Sie ist ganz auf die Belebung des Details gerichtet, auf den plastischen Ausdruck der Melodie und

27 Joseph Joachim und Andreas Moser: *Violinschule. Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen versehen von Joseph Joachim*, 3 Bände, Berlin 1905, Vorwort.

die Durchsichtigkeit des Stimmgeflechts. Das von den Zeitgenossen so gerühmte kontrastreiche Spiel, die scharfe Rhythmik und die elastische Kantilene²⁸ hingegen sind kaum zu hören. Der freie Umgang mit Zeit jedoch ist frappierend und bestätigt Otto Klemperers Bemerkung, daß auch der alte Joachim seine ungarischen Wurzeln nicht leugnete.²⁹ Bezogen auf Joachim als Bach-Interpreten haben wir es also mit höchst heterogenem Quellenmaterial zu tun.

Beethoven Beethovens Violinkonzert blieb seit seinem Londoner Auftritt mit 13 Jahren am stärksten mit Joachims Namen verknüpft, schien doch das Stück dank seines Spiels erstmals für die Hörer in seiner Logik nachvollziehbar. Diese musikalische Logik war offenkundig eine Logik des Gefühls.³⁰ Viel mehr wissen wir nicht, da kein aufführungspraktisches Material im engeren Sinne erhalten ist. Man kann sich nur fragen, ob es vielleicht einen Zusammenhang zwischen der historisch-biographischen Kontextualisierung dieses Werkes wie sie in der Kommentierung des Werkes innerhalb der Joachim/Moserschen Violinschule vorgenommen wurde³¹ und dem Umstand gibt, daß allen Beschreibungen zufolge, das Publikum Joachims Spiel nicht nur als Darstellung eines Stückes erlebte. Joachim wurde, um mit Carl Dahlhaus zu sprechen, nicht nur als Statthalter des ästhetischen Subjekts des Werkes wahrgenommen.³² In Joachim schien vielmehr der Komponist auch biographisch präsent.³³ So schreibt der nicht eben zur Emphase neigende Johannes Brahms im Jahre 1855 an Joachim:

- 28 Vgl. dazu auch den Joachim-Artikel in der alten MGG von Wolfgang Boetticher in: MGG, Bd. 7, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1958, Sp. 56–64.
- 29 Peter Heyworth: *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt a. M. 1974, S. 36. Vgl. auch Joachim W. Hartnack: *Große Geiger unserer Zeit*, Zürich 1983, S. 97f. Hartnack rühmt Joachims »männlich-energiegeladenes, außerordentlich temperamentvolles und bei aller Lyrik unsentimentales Spiel.« Martin Elste geht in seiner Veröffentlichung *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Kassel und Stuttgart 2000, trotz Joachims stilprägender Rolle als Bach-Interpret nicht detailliert auf die beiden Aufnahmen ein.
- 30 Der Begriff der musikalischen Logik wurde von Johann Nikolaus Forkel geprägt. Vgl. Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788.
- 31 Wie im Vorwort zu der gemeinsam mit seinem Schüler Andreas Moser herausgegeben Violinschule: Joachim und Moser: *Violinschule*.
- 32 Carl Dahlhaus: *Der Dirigent als Statthalter*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976), S. 307f. Vgl. auch Danusers Vorwort in: *Musikalische Interpretation*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 1992 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11), Abschnitt »Interpretensubjektivität«, S. 34ff.
- 33 Vgl. Mosers Beschreibung der Feiern zum 50. Künstlerjubiläum in: Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue, umgearb. und erw. Ausgabe in zwei Bänden, Berlin 1908–1810, hier Bd. 2, S. 273 und 344 ff.

»Immer und immer erinnert mich das Konzert an unsere erste Bekanntschaft, von der Du freilich nichts weißt. Du spieltest es in Hamburg, es muß viele Jahre her sein, ich war gewiß Dein begeistertster Zuhörer. Es war eine Zeit, in der ich noch recht chaotisch schwärmte und es mir gar nicht darauf ankam, Dich für Beethoven zu halten. Das Konzert hielt ich so immer für Dein eigenes.«³⁴

In dieselbe Richtung geht etwa Hans von Bülow's Äußerung nach einem Auftritt Joachims in Berlin: »Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven hat selbst gespielt.«³⁵ An dieser Bemerkung wird der Unterschied zwischen Joachim und heutigen Solisten hinsichtlich Rolle und Selbstverständnis des Instrumentalisten vor der Erfindung der Schallplatte deutlich. Gleichzeitig zeigt sich, daß es keinen Widerspruch zwischen Joachims Image der Sachlichkeit und der von dem Musiker in seinem Brief an Dörffel formulierten notwendigen Subjektivität und Situationsgebundenheit jeder seiner Aufführungen gibt. Entscheidend ist vielmehr, daß Produktion und Reproduktion in diesem Kontext nicht in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehen.³⁶

Joachim trug durch seine Arbeit wesentlich zur Verbreitung von Beethovens Werken wie auch zum Beethoven-Kult bei. Abgesehen vom Violinkonzert war es vor allem sein Einsatz für die späten Quartette, der seine europaweite Geltung als Beethoven-Spieler begründete.³⁷ Daß ihm wie unter den Bach-Interpreten auch unter den Beethoven-Interpreten ein besonderer Platz eingeräumt wurde, wurde besonders deutlich anlässlich seines 50. Künstlerjubiläums, als ihm als »dem berufensten Kündler Beethovenscher Kunst, die Übernahme der Ehrenpräsidentschaft« des Vereins Beethovenhaus in Bonn angetragen wurde.³⁸ Während des zweiten Bonner Kammermusikfestes,³⁹ im Rahmen dessen ausschließlich Werke von Beethoven zur Aufführung kamen, spielte das Joachim-Quartett in Beethovens Geburtszimmer die *Cavatine* aus op. 130 und das *Adagio* aus dem *Harfenquartett* op. 74 auf den Streichinstrumenten des Komponisten. Monumentalisie-

34 Johannes Brahms an Joseph Joachim, ca. 22. 2. 1855, abgedruckt in: Andreas Moser: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, 2 Bände, Berlin 1908, hier Bd. 1, S. 91f.

35 Adolph Weissmann: *Berlin als Musikstadt*, Berlin und Leipzig 1911, S. 250. Vgl. auch Eduard Hanslick über Joachims ersten Auftritt in Wien mit Beethovens Violinkonzert im Frühjahr 1861, in: Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898, S. 166–170.

36 »Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität; denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerks ab,« so Franz Liszt im Kontext eines Aufsatzes über Clara Schumanns Rolle für das Werk ihres Mannes. Franz Liszt. *Gesammelte Schriften*, hg. von Lina Ramann, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 196.

37 Nicht die späten Quartette spielte Joachim am häufigsten, sondern vor allem op. 130, 95 sowie 59,1 und 2.

38 Vgl. Rainer Cadenbach: Joseph Joachims Programme. Die große Zeit seiner Bonner Kammermusikfeste von 1890 bis 1907, in: *Neue Berlinische Musikzeitung* 10 (1995), H. 2, S. 40–57 (Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft).

39 Das erste Kammermusikfest fand vom 11. bis zum 15. 5. 1890, das zweite vom 10. bis zum 14. 5. 1893 statt.

rung und Biographisierung des Werkes gingen bei dieser Inszenierung Hand in Hand. Die immer neue Blüten treibende Heldenverehrung, die man Beethoven im 19. Jahrhundert angedeihen ließ, warf auch einen Abglanz auf Joseph Joachim als dessen Stellvertreter auf Erden. Beim dritten Kammermusikfest, das kurz nach dem Tode von Johannes Brahms⁴⁰ vom 23. bis zum 27. Mai 1897 stattfand, standen auch Werke von Brahms als legitimen Nachfolger von Beethoven auf dem Programm.

Brahms Joachims Autorität als Hochschulleiter beruhte wesentlich auf seiner künstlerischen Freundschaft mit Johannes Brahms. Seine Rolle bei der Entstehung verschiedener Konzerte, vor allem des Violinkonzertes op. 77 und des Doppelkonzertes op. 102, soweit sie sich in Handschriften und Briefen nachweisen läßt, ist aufgearbeitet und muß hier nicht weiter erläutert werden.⁴¹ Im vorliegenden Kontext ist jedoch entscheidend, wie Joachim durch seine Programmpolitik Johannes Brahms in die Reihe der klassischen Meister gleichsam klingend einschrieb, sind doch die Joachimschen Quartettabende in der Berliner Singakademie ein Musterbeispiel für gezielte Programmpolitik.⁴² In wechselnden Besetzungen, aber stets mit Joachim als Primarius, trat das nach ihm benannte Quartett 36 Jahre lang jeweils achtmal pro Saison auf, spielte also insgesamt 288 Programme, ohne auch nur eines zu wiederholen.⁴³ Die einzelnen Stücke erklangen nicht in chronologischer Reihenfolge, und wurden in immer wieder neue musikalische Konstellationen gebracht. Das den Programmen zugrunde liegende Konzept zeigt, daß Joachim mit seinen Quartettabenden einen kammermusikalischen Kanon etablieren wollte. Dieser bestand nicht aus einigen wenigen (Meister-)Werken, sondern umfaßte cum grano salis das gesamte Streichquartettsschaffen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms.

Neben den Werken der genannten Komponisten, die bis heute zur klassischen Streichquartettliteratur zählen, gehörten für Joachim noch das Es-Dur-Quartett und das d-Moll-Quartett von Cherubini zu dem zu etablierenden Repertoire. Louis Spohr berücksichtigte er hingegen als Komponisten in diesem Bereich nicht mehr, obwohl er sich

⁴⁰ Johannes Brahms starb am 3. April 1897.

⁴¹ Otto Schnirlin-Berlin: Brahms und Joachim bei der Entstehung des Violin- und des Doppelkonzertes von Johannes Brahms, in: *Die Musik* 21 (1928), S. 101–110, und Boris Schwarz: Joseph Joachim and the Genesis of Brahms' Violin Concerto, in: *Musical Quarterly* 69 (1983), S. 503–523. Günther Weiss-Aigner: Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms, in: *NZfM* 135 (1974), S. 29–41. Vgl. auch ders.: *Johannes Brahms Violinkonzert D-Dur*, München 1979 (Meisterwerke der Musik, H. 18).

⁴² Vgl. Borchard: *Stimme und Geige, Kanonisieren und Tradieren: Quartettsoireen*, S. 618 f.

⁴³ Vgl. Borchard: *Stimme und Geige, Anhang, Repertoireauswertungen*, hier besonders die Quartettprogramme.

in seinem Solorepertoire nach wie vor intensiv für dessen Werke einsetzte. Außer Cherubini, Dvořák und Rubinstein, und diese auch nur sehr vereinzelt, waren nur deutsche Komponisten in diesen Programmen vertreten. Joachims Programme waren eindeutig historisch orientiert. Bis auf Werke von Brahms wurden zeitgenössische Kompositionen zumeist nur einmal und teilweise auch nur im Rahmen reiner *Novitätenabende* erprobt. Quartette süddeutscher Komponisten wie Rheinberger, Raff, Goldmark, der Brüder Lachner, aber auch von Max Bruch oder Carl Reinecke fehlen dagegen gänzlich.

Offenkundig betrachtete es Joachim nicht als seine Aufgabe, sich für die Weiterentwicklung der Quartettliteratur zu engagieren. Seine Programme stehen in ihrer historisierenden Tendenz vielmehr für das »zum Dogma versteinerte offizielle Bild der Gattung«. ⁴⁴ Der einzige zeitgenössische Komponist im Bereich der Kammermusik, für den sich Joachim konsequent einsetzte, war sein Freund Johannes Brahms. Alle Brahms-Werke wurden mehrfach aufgeführt und immer wieder in andere historische und musikalische Zusammenhänge gestellt. Damit ordnete Joachim Johannes Brahms von vornherein unter die Musterautoren der Streichquartettliteratur ein. Damit können die Joachimschen Quartettabende – wie bereits erwähnt – als ein Beispiel für gezielte, auf Ausgrenzung von allem nichtdeutschen und anderen zeitgenössischen Komponisten beruhende Programmpolitik dienen, die für die Rezeption von Brahms als *Klassiker* der Kammermusik und als spezifisch *deutscher* Musiker schon zu Lebzeiten entscheidend wurde. ⁴⁵

Konzertinszenierung Der Satz auf den Programmzetteln der Joachimschen Quartettabende in der Singakademie »Während der Musik bleiben die Türen geschlossen« zeigt, daß das Publikum gewohnt war, nach eigenem Gutdünken zu kommen und zu gehen. Erst ab dem 15. Oktober 1903 fehlt er auf den Abendzetteln – ein bestimmtes Verhaltensmuster hatte sich also durchgesetzt. Ein besonders aufschlußreicher Hinweis auf das Selbstverständnis Joachims ist die Angabe, »Kleine Partitur-Ausgaben an der Kasse«: ⁴⁶ Wer in die Noten schaut, blickt nicht auf die Musiker, die sich in diesem Konzertarrangement nur als Vermittler zwischen dem Werk und den Hörern und Hörerinnen ver-

⁴⁴ Vgl. Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel u. a. 1974, S. 301.

⁴⁵ Vgl. Arnold Schering: *Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering*, hg. und eingel. von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 284–303.

⁴⁶ Ab 16. 10. 1886: »Kleine Partitur Ausgaben vorstehend genannter Quartette sind an der Kasse zu haben: No. 1 und No 2 à 40 Pf., No 3 à 70 Pf.« Ab 15. 12. 1888 heißt es nur noch: »kleine Partitur-Ausgaben an der Kasse«.

stehen. Die Zuhörer sollten den Notentext mitverfolgen und die Interpretation der einzelnen Werke bewußt nachvollziehen: Der idealtypische Besucher dieser Abende setzte sich mit den aufgeführten Werken auseinander, indem er zu Hause selbst Quartett oder eines der verbreiteten Arrangements für Klavier zu zwei oder vier Händen spielte. Außerdem lag fast die gesamte klassische Quartettliteratur in Taschenformat vor.

»Ich habe Joachim nur noch selten als Solisten gehört und ihn nur ein einziges Mal dirigieren sehen, ohne jedoch einen bleibenden Eindruck davon empfangen zu haben. Wenn auch die Technik seiner linken Hand allmählich zu schwinden begann, und jüngere Geiger ihm an Virtuosität bereits überlegen sein mochten, so empfand man doch die Stilreinheit und die geistige Erfassung seines Spiels als etwas Einzigartiges. Die weihevollere Stimmung jener Quartettabende in der Singakademie läßt sich mit Worten kaum beschreiben. Andachtsvoll, wie die Gemeinde einer Kirche, lauschte das Publikum dem Spiel der Vier. Kannte man auch seinen Nachbarn und die Umsitzenden nicht mit Namen, so fühlte man sich doch mit ihnen zu einer Gemeinschaft verbunden durch die regelmäßige Begegnung an dieser, edelster Kunst geweihten Stätte. Hörer waren darunter, die von weither kamen und oft erst lange nach Mitternacht ihren Wohnsitz in irgendeinem Nachbarort erreichen konnten.«⁴⁷

Die Worte, die Edith Stargardt-Wolff, Tochter der Konzertagenten Louise und Hermann Wolff in ihren Erinnerungen wählt, um die Atmosphäre der Quartettabende einzufangen, sind aufschlußreich: Sie spricht nicht von Publikum, sondern von Gemeinde und Kirche. Anders jedoch als die Wagner-Gemeinde, einem bürgerlichen Massenpublikum, bildeten die Besucher und Besucherinnen der Quartettabende eine ausgesprochene Bildungselite, »um die gemeinsam ein Band der Begeisterung geschlungen war.«⁴⁸ Das Quartett als Inbegriff der Ausgewogenheit von musikalischen Gedanken und musikalischem Ausdruck setzte Wissen voraus.⁴⁹

Die Aura des Religiösen, die speziell das Quartettspiel umgab, war alles andere als neu. Ungewöhnlich war nur die gesellschaftliche Relevanz, die diesen Konzerten beigegeben wurde: Rasch gehörte es in den führenden Berliner Gesellschaftskreisen zum guten Ton, die Quartettabende zu besuchen. Da von Anfang an ein Abonnement pro Zyklus aufgelegt wurde, kam ein großer Teil der Plätze für mehr als dreißig Jahre nicht mehr in den freien Verkauf. Das hohe Bildungsniveau des Publikums war für Berlin charakteristisch. Seit Beginn des Jahrhunderts gab es eine ungebrochene musikalische Bildungstradition, die auf dem ausgeprägten privaten Musikleben und dem pädagogischen Impetus von Musikern und Musikkritikern basierte.

47 Edith Stargardt-Wolff: *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954, S. 149.

48 Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig und Zürich 1922, S. 145.

49 Vgl. dazu Elmar Budde: *Richard Wagner in Berlin*, Vortrag gehalten am 14. 2. 1983 in der Reihe »Wagner zur Diskussion« in der Deutschen Oper Berlin, Abdruck in: *Deutsche Oper Berlin. Spielzeit 1982/83*, Berlin 1983, S. 213–225 (Beiträge zum Musiktheater, Bd. 2), hier bes. S. 223 f.

Vom Selbstverständnis des Publikums als *Gemeinde* war bereits die Rede. Doch auch Joachim verhielt sich auf dem Podium der Sing-Akademie wie zu Hause und als ob die Zuhörer seine persönlichen Gäste wären: Nach Andreas Mosers Zeugnis unterhielt Joachim sich vom Podium aus mit dem einen oder anderen, gab zur Begrüßung die Hand, plauderte und scherzte, so daß das Quartettspiel wie eine Fortsetzung der Unterhaltung mit dem Publikum wirkte, nun mit Musik.⁵⁰ Gleichzeitig standen die Konzerte des Quartetts in engem Bezug zu Joachims eigener häuslichen Musizierpraxis wie auch zu derjenigen seiner Zuhörer: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es überall zahllose Hausquartette, die teilweise auch in den Ferien nicht auf das Quartettspiel verzichten wollten und sich an der Ostsee oder wo auch immer sie hinreisten, Musikpavillons errichteten. Die einzelnen Mitglieder des Joachim-Quartetts spielten regelmäßig in privaten Kreisen in anderen Formationen und Proben fanden in verschiedenen Privatwohnungen statt.

Kulturpolitische Implikationen In den Akten zur Hochschulgründung im Jahre 1869 ist nachzulesen, daß die Veranstaltung öffentlicher Quartettabende nicht nur erwünscht, sondern sogar im Statut der Hochschule verankert wurde. Parallel zur Gründung der Berliner Musikhochschule eingerichtet, sollten die Konzerte des Joachim-Quartetts nicht nur als »Vorbild für die Schüler und zum Genuß des Publicums dienen, sondern gleichzeitig als Mittel zur Bildung der Nation«. ⁵¹ Der Nationalgedanke hatte in unterschiedlicher Ausprägung bei allen europäischen, überwiegend aus privater Initiative entstandenen Hochschulgründungen des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle gespielt. Die Berliner Hochschule jedoch ging auf staatliche Initiative zurück und mit ihrer Gründung war ausdrücklich der Auftrag verbunden, zur »Festigung des deutschen Nationalcharakters« beizutragen.⁵² Denn – so die Argumentation –

»es ist eine psychologische Tatsache, daß die tiefstnigsten Denker auch im Gemüthsleben die reichsten, unendlichsten sind; und das deutsche Volk, welchem vorzugsweise die Arbeit des Gedankens beschieden ist, hat von jeher in schwärmerischster Empfindung und jenseitigem Sehnen alle anderen übertroffen. Und ebendarum ist bei ihm die Musik einheimisch und nirgend die wahre Tiefe dieser unsäglichen Kunst so ausgekostet, wie bei dem deutsche Volke.«⁵³

Das dieser Zuweisung zugrunde liegende gedankliche Muster verdankt sich einer Verbindung zwischen der Bestimmung des spezifisch »Deutschen« in Abgrenzung zu allem »Nicht-Deutschen« im Sinne von »Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit« und der Bestim-

⁵⁰ Moser: *Joseph Joachim*, 2. Ausg., Bd. 2, S. 205.

⁵¹ Vgl. Borchard: *Stimme und Geige*, S. 542–545.

⁵² Vgl. Borchard: *Stimme und Geige*, S. 369 f.

⁵³ Eduard Krüger: *Hegel's Philosophie der Musik*, in: *NZfM* 7 (1842), S. 30.

mung des »Deutschen« als des Universellen, der großen Synthese.⁵⁴ Die Quartettabende Joseph Joachims stehen für die kulturpolitische Dimension dieser Idee: Hier findet sich ein feststehendes Ensemble, das unabhängig von Marktgesetzen über Jahrzehnte zusammenarbeiten konnte. Das Publikum bestand aus Kennern, vor denen sich die Erweiterung des bereits bestehenden Kanons vollzog; und zwar um noch unbekannte Quartette bereits anerkannter Autoren und um neue Komponisten wie Schubert, Schumann und Brahms. Die Erweiterung führte durch die Konzentration auf eine Gattung gleichzeitig zu einer Verengung, die mit einer Nationalisierung und Hierarchisierung innerhalb der Gattung und gegenüber anderen musikalischen Ausdrucksformen einherging.

Joachim symbolisierte demnach nicht nur die »Weltsprache« der deutschen Instrumentalmusik, sondern auch den Universalanspruch des Deutschen, gerade weil er zwar in sprachlicher Hinsicht und in Fragen seiner ästhetischen Haltung als Deutscher galt, nicht jedoch im nationalen und ebensowenig in dem, was die Nationalsozialisten später dann im rassistischen Sinne deutsch nannten. Daß er zum Symbol wurde, bestimmte sowohl Joachims eigenes kulturelles Handeln als auch die Rezeption seiner künstlerischen Arbeit. Somit ist das, was er symbolisierte, Teil seiner Aufführungspraxis und für diese entscheidender als etwa Fingersätze und Phrasierungen.

54 Vgl. dazu Bernd Sponheuer: Zur Kategorie des ›Deutschen‹ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, in Zusammenarbeit mit der Staatsoper unter den Linden hg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150.

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.
Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini?
A comparative assessment of the two virtuosos with
particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleichklingend« – »trotz
unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf
der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil
der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader
in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der
Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of
the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von
Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

SPIELPRAXIS DER SAITENINSTRUMENTE
IN DER ROMANTIK • Bericht des Symposiums
in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben
von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck
und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 3



Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3