

I 90447/69,2



BURGENLÄNDISCHE HEIMATBLÄTTER

69. JAHRGANG

2007

HEFT 2



Joseph Joachim

GEIGEN-SPIEL-KUNST · JOSEPH JOACHIM
UND DER „WAHRE“ FORTSCHRITT

DIE „BURGENLÄNDISCHEN HEIMATBLÄTTER“

erscheinen im Jahr viermal. Bestellungen sind an die Verwaltung der Burgenländischen Heimatblätter, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, 7001 Eisenstadt zu richten. Der Bezugspreis für 2007 beträgt € 10,- (Einzelheft € 2,50). Einzahlungen erfolgen mit Erlagschein oder direkt an die Verwaltung. – Manuskripte sind als PC-Ausdruck mit CD-Rom oder Diskette, gegebenenfalls in Maschinschrift im Höchstausmaße von 20 Seiten und einseitig beschrieben an das Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv, 7001 Eisenstadt zu senden. - Für den Inhalt der Beiträge sind die betreffenden Autoren verantwortlich.

Impressum: Medieninhaber (Verleger) und Herausgeber: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Landesarchiv- Landesbibliothek und Landesmuseum, Hauptreferatsleiter: W. Hofrat Dr. Roland Widder, Redaktion: Dr. Felix Tobler, Verwaltung und Vertrieb: Landesarchiv – Landesbibliothek, alle: 7001 Eisenstadt, Europaplatz 1. – Herstellung (Druck): Rötzer-Druck Ges.m.b.H., Mattersburger Straße 25, 7000 Eisenstadt, Umschlaggestaltung: Rötzer-Druck Ges.m.b.H., Mattersburger Straße 25, 7000 Eisenstadt. - Offenlegung gemäß § 25 Mediengesetz: Land Burgenland. – Grundlegende Richtung: Landeskunde des Burgenlandes. – Alle Rechte, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung, vorbehalten. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen, audiovisuellen oder sonstigen Verfahren zu vervielfältigen oder zu verarbeiten. Diese Genehmigungspflicht gilt ausdrücklich auch für die Verarbeitung, Wiedergabe und Verbreitung mittels Datenverarbeitungsanlagen.

ISSN 1018-6107

**GEIGEN-SPIEL-KUNST
JOSEPH JOACHIM UND
DER „WAHRE“ FORTSCHRITT**

**Katalog zur Sonderausstellung
im Haydn-Haus Eisenstadt
30. März – 11. November 2007**

GEIGEN-SPIEL-KUNST

Joseph Joachim und der „wahre“ Fortschritt Sonderausstellung zum 100. Todestag im Haydn-Haus Eisenstadt, Haydngasse 19–21

Öffnungszeiten:

30. März – 11. November 2007, täglich 9.00–17.00 Uhr

Konzeption: Dr. Gerhard WINKLER, Dr. Wolfgang KUZMITS

Gestaltung: Vukovits Graphic-Design

Organisation: Dr. Wolfgang KUZMITS,
Schloss Esterházy Management GmbH, Eisenstadt

Leihgeber und Fotos:

Institutionen:

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Eliette und Herbert v. Karajan Institut, Salzburg

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt

Kirchenbuchamt Hannover

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv

Richard-Wagner-Museum und Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl v. Ossietzky

Klassik Stiftung Weimar, Goethe- u. Schiller-Archiv, Weimar

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv

Privatsammlungen:

Silvester ETER, Wien

Christian LAMBOUR, Wien

Thomas SCHREIBER, Wien

HR Dr. Gerhard STRADNER, Wien

Dr. Felix TOBLER, Drassburg

Mag. Dr. Walter ZAJICEK, Wien

Katalog zur Ausstellung

Burgenländische Heimatblätter, 69. Jahrgang 2007, Heft 2

Redaktion dieses Heftes und Texte, wenn nicht anders angegeben:

Dr. Gerhard WINKLER

Geleitwort

In der Idee einer umfassenden Haydn-Pflege, die sich die Kulturpolitik des Burgenlandes zum Ziel gesetzt hat, nimmt das Haydn-Haus Eisenstadt einen zentralen Stellenwert ein. Das Haus, in dem Haydn zwölf Jahre gelebt hat, stellt neben dem Schloss Esterházy in Eisenstadt und dem Franz-Liszt-Museum in Raiding einen der wichtigsten musealen „Originalschauplätze“ der Musikgeschichte unseres Landes dar. Es ist als Gedenkstätte mit einer permanenten Ausstellung eingerichtet, worin den BesucherInnen anhand originaler Objekte, Porträts, Partituren und Dokumenten nicht nur Haydns Leben und Werk nahe gebracht, sondern auch der Wohncharakter eines bürgerlichen Eisenstädter Haushalts im 18. Jahrhundert vermittelt wird.

Als Haydn-Gedenkstätte repräsentiert das Haydn-Haus Eisenstadt darüber hinaus jedoch nichts Geringeres als den ideellen Mittelpunkt der burgenländischen Musikgeschichte. Neben Joseph Haydn, Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel, Carl Goldmark oder Jenő Takács ist es vor allem der 1831 in Kittsee geborene und 1907 in Berlin verstorbene große Geigenvirtuose, Komponist und Pädagoge Joseph Joachim, der als einer der großen Söhne unseres Landes seinen festen Platz in der europäischen Musikgeschichte erobert hat.

Seit 1998 finden im Haydn-Haus Eisenstadt alljährlich Sonderausstellungen statt, in denen je nach Anlass ein bestimmter Aspekt herausgegriffen und präsentiert wird. Ich freue mich sehr, dass diese Persönlichkeit zum 100. Todestag durch eine Sonderausstellung so gewürdigt wird, wie es ihrer Bedeutung entspricht.

In diesem Sinn wünsche ich der Ausstellung einen regen Besuch nicht nur seitens des auswärtigen Publikums, sondern auch der Kulturinteressierten des Landes.

Helmut BIELER
Kulturlandesrat
des Burgenlandes

Vorwort

Der bedeutende Geigenvirtuose, Komponist und Pädagoge Joseph Joachim wurde am 28. Juni 1831 in der jüdischen Gemeinde des damals westungarischen Ortes Kittsee geboren und starb am 15. August 1907 in Berlin.

Joachim zählt zu den hervorragenden Geigern und Geigenpädagogen des 19. Jahrhunderts. Das Geigentalent Joachims fand bald adäquate Lehrer in Pest und vor allem in der Person Joseph Böhms in Wien. Schon früh als „Mozart der Geige“ gefeiert, erklimmte das Wunderkind schnell die musikalische Karriereleiter, schon als Dreizehnjähriger absolvierte er seine erste Konzertreise nach London. Niemand geringerer als Franz Liszt holte Joachim 1850 als Konzertmeister nach Weimar; 1852 ging er in gleicher Funktion an den Hannoveranischen Hof, wo er 1859 zum Konzertdirektor ernannt wurde; 1866 erteilte ihn der Ruf aus Berlin, wo er die Leitung der neu gegründeten Königlichen „Lehranstalt für ausübende Tonkunst“ übernahm, aus der 1869 die der Akademie der Künste (der heutigen Universität der Künste) angegliederte Musikhochschule hervorging, in deren Direktorium er bis zu seinem Lebensende im Jahre 1907 verblieb. Sein 1869 gegründetes Streichquartettensemble war schul- und stilbildend. Aus seiner Schule gingen etwa 400 Violinisten hervor.

Neben seinen Prägungen in Wien und Leipzig hat Joachim sein Künstlerprofil wesentlich aus dem musikalischen Kulturkampf des 19. Jahrhunderts, in dem er an strategischen Punkten anwesend war: der Auseinandersetzung zwischen dem durch Franz Liszt verfochtenen „Fortschritt“ und der durch seine Freunde Schumann und Brahms vertretenen „Tradition“, gewonnen. Als Mitbegründer und Leiter der Berliner Musikhochschule, als Solo-Interpret sowie als Prinzipal seines Streichquartett-Ensembles trug Joachim wesentlich zur Formierung des heute noch gültigen klassischen Musikrepertoires bei.

Joachim gilt nicht nur als einer der Pioniere des modernen Geigenspiels; seine bleibende Bedeutung besteht in seinem Anteil an der Profilierung des heute gültigen Interpretentypus klassischer Musik. An seiner Person kann man den Wandel im Künstlerbild ablesen, der sich im 19. Jahrhundert vollzieht: die endgültige arbeitsteilige Trennung des „Schaffenden“ vom „Ausführenden“ und die Formierung des Ideals eines „nachsöpferischen“ Künstlers. Joachim stellte sein eigenes Komponieren zurück, um ganz dem klassischen Meisterwerk zu dienen. Gegen die „romantischen“ Virtuosen und

„Selbstdarsteller“ Paganini und Liszt vertritt Joachim den modernen Interpreten, der mit seinem Können ausschließlich dem Werk zu seiner Präsenz verhilft.

Aus Anlass des 100. Todestages ist die diesjährige Sonderausstellung im Haydn-Haus Eisenstadt dieser bedeutenden Persönlichkeit gewidmet, die zu den musikalischen Heroen in der Geschichte des Burgenlandes zählt.

Die Ausstellung gliedert sich in zwei Teile: In einem biographischen Abschnitt wird gezeigt, wie sich der beschriebene Prozess im Lebenslauf des Künstlers und seinem Engagement für den „wahren“ Fortschritt in der Musik niedergeschlagen hat. Im „systematischen“ Abschnitt werden jene Folgeerscheinungen präsentiert, die die Künstlerbilder des 19. Jahrhunderts in der Gegenwart gezeitigt haben: Joseph Joachim und Clara Schumann als Pioniere der heutigen E-Musik-Kultur, Liszt und Paganini als frühe Vorläufer der Popstars und Showbiz-Szene.

Im Namen der Schloss Esterházy Management GmbH Eisenstadt dürfen wir allen Personen danken, die zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben, vor allem den öffentlichen und privaten Institutionen sowie Privatsammlern, die Leihgaben und Fotos zur Verfügung stellen, der Gestalterin, Frau Heidi Vukovits, und nicht zuletzt dem Burgenländischen Landesarchiv, namentlich Herrn wHr Dr. Roland Widder und Herrn Dr. Felix Tobler, für die Ermöglichung, dass der Katalog in der Publikationsreihe der *Burgenländischen Heimatblätter* erscheinen konnte.

Dr. Gerhard WINKLER
Dr. Wolfgang KUZMITS

RAUM I

1. Joseph Joachim und die Geige



1 JOSEPH JOACHIM (1831–1907)

im Alter von dreizehn Jahren

Porträt mit Violine, Berthold Fischer, Wien 1844

Öl auf Leinwand, 59,8 x 73,6 cm hoch

Rechts unten signiert und datiert (eingesitzt): „B. Fischer / 844“

Originaler vergoldeter Holzrahmen mit Hohlleiste und Perlstab

Privatsammlung

Ein Knabe in weißem Hemd, vermutlich aus Seide mit Perlmutterknöpfen und Gehrock aus schwarzem Samt, hält vor seinem Körper eine Geige und sitzt auf einem in barocker Art geschnitztem Holzstuhl mit Polsterung aus rosa Samt.

Das Ölgemälde befand sich in den Jahren um 1918 bis ca. 1940 im Musiksalon der Familie des Kunsthändlers Amatus Caurairy und seiner Frau Henriette im Beethovenhaus in Wien 3., Ungargasse 5. Letztere war die Tochter des Kunsthändlers Reinhold Entzmann aus Wien. Deren musikalische Töchter Henriette, Déjanire und Yvonne, studierten an der Wiener Musikakademie Klavier, Violoncello bzw. Violine und traten als Solisten, sowie auch gemeinsam als Trio öffentlich auf. Die jüngste, die Geigerin Yvonne Caurairy, später verheiratete Suppan, erhielt um 1940 das Ölgemälde für ihre Wohnung in Wien 3., Ungargasse 4, und führte die Kunsthandlung ihrer Eltern bis 1973 weiter. In diesem Jahr übernahm ihre Tochter, Frau Elisabeth Fuchs, die Firma und erhielt das Ölporträt um 1990 zum Verkauf. Sie ist die Gewährsperson für diese Informationen und meint, dass die Identität des dargestellten Geigers bereits um 1918, als das Bild noch im Musiksalon ihrer Großeltern hing, nicht mehr bekannt war, da sein Name sonst in der Familie weitergegeben worden wäre. Das Ölgemälde war also von ca. 1918 bis 1995 in Familienbesitz, wurde am 30. Mai desselben Jahres in der Wiener Kunsthandlung Reinhold Entzmann & Sohn als „Porträt eines jungen Geigenvirtuosen“ verkauft und ist seitdem in Wiener Privatbesitz.

Der Porträtmaler Berthold Fischer war im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts in Wien tätig. Durch das hier erstmals präsentierte Ölporträt wächst sein bisher bekanntes Oeuvre auf insgesamt neun Werke, die im folgenden in chronologischer Reihenfolge aufgezählt werden:

- 1835 *Porträt eines Ehepaares* aus der Sammlung Alfons Joessel, auf der 285. Kunstauktion im Dorotheum, Wien, 28.2.–2.3.1918
- 1841(?) *Porträt des Herrn A. Cremieuy*, gezeigt auf der Akademieausstellung zu St. Anna, Wien
- 1842 *Dame in mittleren Jahren mit Rüschenhaube und Spitzkragen*, auf der Kunstauktion E. Hirschler & Co., Wien, 26.11.1907
- 1842 *Bildnis einer jungen Dame* aus der Sammlung Baron Orosz von Balázsfalva, auf der Kunstauktion A. Stöckl, 8.–9.3.1909

- 1843 *Porträt einer Dame in dekolletierter Toilette*,
auf der Kunstauktion Albert Kende, Wien, 4.–5.12.1905
- 1843 *Frauenportät*,
auf der 16. Kunstauktion Albert Kende, Wien, 14.–15.1.1910
- 1844 *Porträt eines jungen Geigenvirtuosen*,
in der Kunsthandlung Reinhold Entzmann, Wien, 30.5.1995
- 1845 *Bildnis einer Dame in grauvioletterm Kleide mit weißem
Schultertuche*, auf der 408. Kunstauktion im Dorotheum,
Wien, 18.5.1931
- 1845 *Porträt einer unbekanntten Dame*
„(Kniestück, sitzend, weißes Kleid mit Spitzenaufputz, rosa Gürtel,
in den Händen Skizzenbuch und Bleistift)“,
Nr. 70.583, Dorotheumsankauf 1938–1945
Gerhard STRADNER, Wien

2 VIOLINE

nach Giuseppe Guarneri „del Gesù“ (1698–1744)

Carl Zach (ca. 1850–1918), Wien 1896

Privatsammlung

Druckzettel mit unregelmäßigem (teilweise schwarz gerastertem) Rand: *Carl Zach & Co / (Wappen) k k priv Instrumentenateliers kgl griech Kammerlieferanten / Welt Patent / No* [mit schwarzer Tusche geschrieben] 135 [gedruckt] (gleichseitiges Dreieck) [oberhalb] *C Z* [im Dreieck] & *Co* [unterhalb] *SCHUTZMARKE* [außerhalb] *gemacht in Wien* [mit schwarzer Tusche geschrieben] 1896.

Brandstempel im Inneren des Bodens: (gleichseitiges Dreieck) [oberhalb] *C Z* [im Dreieck] & *Co* [unterhalb] *WIEN*

Braungelber Lack, gleichmäßig erhalten; Decke aus weitjähriger Fichte; Geteilter Boden aus geflammtem Ahorn, die Flammen nach außen abfallend; Aus drei Spänen bestehende Randeinlage; geflammte Zargen; Hals und Schnecke original; vermutlich originale Wirbel aus Ebenholz, sowie alter Ebenholzsaitenhalter mit Längsriefen; modernes Griffbrett aus Ebenholz.

Obere Breite 16,4 cm; mittlere Breite 11,2 cm; Untere Breite 20,3 cm; Zargenhöhe 2,8 cm; Corpuslänge 35,2 cm; Gesamtlänge (ohne Knopf) 60,2 cm. Um die Form besser erfassen zu können, wurde der heute übliche Kinnhalter abmontiert. Eine Abbildung des Zettels findet sich bei Hamma 1986.

Bei der im Ölgemälde Kat.-Nr. 1 dargestellten Geige handelt es sich vermutlich um eine Violine von Giuseppe Guarneri aus dem Jahre 1737 Joseph Guarneri, dessen Geigen heute zu den am meist gesuchten gelten, erhielt auch den Beinamen „del Gesù“, weil er auf einigen seiner Geigenzettel das eucharistische Zeichen IHS mit dem Kreuz darüber anbrachte, das u. a. als die griechischen Anfangsbuchstaben des Namens Jesu gedeutet wird.



Kat.-Nr. 2



Kat.-Nr. 3

Das hier gezeigte Instrument von Carl Zach wurde im Jahre 1896 nach dem Modell Guarneris gebaut. Vielleicht diente ihm die Guarneri Geige des Jahres 1735 aus dem Besitze des Geigers Eduard Reményi als Vorbild, die Carl Zach bei der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen im Jahre 1892 in Wien präsentierte. In späterer Zeit verwendete Joachim Instrumente einige von Antonio Stradivari. Die folgende Katalognummer Kat.-Nr. 3 soll es dem Besucher ermöglichen, die Formunterschiede zwischen dem Guarneri- und dem Stradivari-Modell zu erkennen. Man beachte dazu vor allem die Stellung und Form der beiden Schalllöcher in bezug auf die Decke.

Carl Zach ist der Sohn von Thomas Zach und 1888 dessen Geschäftsnachfolger in Wien I, Kärntnerstraße 34. Er war sehr produktiv und versorgte 1891 das Stadttheater in Hamburg mit Instrumenten. 1892 wurde er Ausschussmitglied der Genossenschaft und stellte im gleichen Jahr bei der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen im Jahre in Wien zwei eigene Streichquartette, sechzehn Violinen und seine Privatsammlung von alten Streichinstrumenten aus. Carl Zach soll auch zwei Patente angemeldet haben: Ein Verfahren zur Imprägnierung von Hölzern für Streichinstrumente und eines zur Behandlung von Hölzern für Resonanzkörper mit Leuchtgas. Er soll sich später auch in Budapest, Darmstadt und Mannheim aufgehalten haben, bis er nach London kam, wo er verstarb. Zach führte die Tradition des Wiener Geigenbaus weiter und gab sie an seinen Schüler Anton Jirowsky I weiter, durch die sie über Anton Jirowsky II und III auf den noch heute aktiven Johann Krumpböck weiterwirkt.

Literatur:

Lütgendorff 1922, I, S. 234; II, S. 186, 596, 614 (Nr. 269); Prochart 1979, S. 187, 188, 196, 198; Lohrmann – Stradner 1985, S. 33, 46; Stradner 1985, S. 42–44; Hamma 1986, Bd. 2, S. 571–573; Stradner 1987, S. 445, 446; Drescher 1990, S. 703; Hopfner 1999, S. 558.

Gerhard STRADNER, Wien

3 VIOLINE

nach Antonio Stradivari (ca. 1644–1737)

Carl Zach (ca. 1850–1918), Wien 1896

Privatsammlung

Druckzettel wie in Kat.-Nr. 2 [jedoch mit den handschriftlichen Eintragungen] 305 [sowie] 1896.

Nicht erkennbarer Brandstempel im Inneren des Bodens mit teilweise lesbare Schrift ober- und unterhalb: *SCHUTZMARKE* / (Wappen) / *CARL ...* / *WIEN*

Braungelber, etwas rötlicher Lack, gleichmäßig erhalten; Decke aus Fichte; geteilter Boden aus geflammtem Ahorn mit horizontalen Flammen; aus drei Spänen bestehende Randeinlage; geflammte Zargen; Hals und Schnecke original; die Kanten der Schnecke und des Wirbelkastens sind schwarz gefärbt. Vermutlich originale Wirbel und originales Griffbrett; Saitenhalter neu, alle aus Ebenholz.

Obere Breite 16,6 cm; mittlere Breite 11,3 cm; Untere Breite 20,8 cm; Zargenhöhe 3,0 cm; Corpu slänge 35,9 cm; Gesamtlänge (ohne Knopf) 58,9 cm. Auch diese Geige wird ohne den heute üblichen Kinnhalter gezeigt um die Umrissform besser erkennen zu können. Eine sehr ähnliche Violine von Carl Zach desselben Jahres ist bei Hamma 1986 abgebildet.

Joseph Joachim hat zeit seines Lebens auf vielen verschiedenen Stradivari-Geigen gespielt, die heute die Beifügung „ex Joachim“ tragen.

Das hier gezeigte Instrument von Carl Zach soll in Vergleich mit Kat.-Nr. 2 die Unterschiede von Guarneri- und Stradivari-Modell veranschaulichen.

Im Jahre 1896 hat Carl Zach bereits seine 305. Geige im Stradivarimodell und erst seine 135. nach Guarneri gebaut. Dies zeigt seine allgemeine Bevorzugung des Strad-Modells.

1892 betreute Carl Zach namhafte Solisten, wie Joseph Joachim, Hugo Heermann, Jenő Hubay, Franz Ondriček, Arnold Rosé, Pablo Sarasate und August Wilhelmy, die vorwiegend auf Stradivari-Instrumenten spielten. Im gleichen Jahr überreichte er Kaiser Franz Joseph I. anlässlich seines Besuches bei der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien seine heute in der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums ausgestellte sogenannte „Kaisergeige“, bei der statt der Geigenschnecke der vergoldete Kopf des Kaisers dargestellt wird. Auch weitere Geigen tragen anstelle der Schnecken aus Holz geschnitzte, kleine Porträtbüsten der folgenden Persönlichkeiten: König Georg I. von Griechenland, Königin Victoria von England, der Wiener Musiker Johann und Josef Schrammel.

Literatur:

Lütgendorff 1922, I, S. 234; II, S. 596; Prochart 1979, S. 187, 188, 196, 198; Lohrmann – Stradner 1985, S. 33, 46; Stradner 1985, S. 42–44; Hamma 1986, Bd. 2, S. 571–573, Stradner 1987, S. 445, 446; Drescher 1990, S. 703; Hopfner 1999, S. 558.

Gerhard STRADNER, Wien

Das Porträt eines jungen Geigenvirtuosen Zur Identifikation der dargestellten Person sowie ihrer Violine

Gerhard STRADNER, Wien

Zunächst gab es keine Hinweise auf die Identität des Knaben. Lediglich die Violine, bei der es sich um keine Attrappe, sondern offenbar um ein altes Meisterinstrument handelt, gab den Hinweis auf seine Tätigkeit und vielleicht Bekanntheit als junger Geiger. Eine erste Auswahl von Personen, die aus Altersgründen, wegen ihrer Begabung als Geiger und aus Gründen des Wienbezuges in Frage kamen, ergab die folgenden Namen: Joseph Hellmesberger (geb. 1828), Georg Hellmesberger d. J. (geb. 1830), Miska Hauser (geb. 1822), Edmund Singer (geb. 1831), Ludwig Straus (geb. 1835), Jacob von Grün (geb. 1837) Eduard Reményi (geb. 1830), Otto v. Königslöw (geb. 1824), August Ritter von Adelburg (geb. 1830) und Heinrich Karl Hermann De Ahna (geb. 1835). Infolge ihres Bekanntheitsgrades und der Bedeutung für Wien schienen die beiden Brüder Hellmesberger als Kandidaten am ehesten in Frage zu kommen.

Beim Betrachten eines Ölgemäldes im Büro der Wiener Philharmoniker, auf dem Joseph Hellmesberger zu sehen ist, wurde es jedoch klar, dass hier verschiedene Persönlichkeiten vorliegen, und Clemens Hellsberg, Vorstand der Wiener Philharmoniker, brachte zum ersten Mal den Namen Joseph Joachim ins Spiel, der 1831 geboren wurde und bereits 1842 im Wiener Konservatorium als Geiger aufgetreten war. Der Vergleich mit den Photographien von Joachim, die durchwegs in höherem Alter angefertigt worden waren, brachten allmählich die Vermutung, auf dem richtigen Wege zu sein. Allen Personen, denen eine Reproduktion der Abbildung des jungen Geigers und die Fotos Joachims vorgelegt worden waren, meinten, dass es sich um ein- und dieselbe Person handeln könnte, wodurch jedoch nichts bewiesen war.

Nun wurde versucht, der Wahrheit über die dargestellte Geige näher zu kommen. Joseph Joachim spielte bei seinen großen Erfolgen in Wien und 1844 in London auf einer Violine von Giuseppe Guarneri „del Gesù“, Cremona, aus dem Jahre 1737, die ihm die Familie Wittgenstein lieh. (Auf die Erklärung des Beinamen „del Gesù“ wird bei Kat.-Nr. 2 eingegangen.) Dieses Instrument befindet sich heute in der Sammlung Dr. Ephraim Engleman in San Mateo, Kalifornien. Der Wiener Geigenbauer Marcel Richters, der als Kenner italienischer Geigen bekannt ist, musste allerdings feststellen, dass die auf dem Bild dargestellte Form der Violine nicht als Guarneri-Modell zu erkennen ist. Die Farben des Geigenlackes auf dem Bild und die der Geige Joachims sind jedoch sehr ähnlich. Dies betrifft auch andere Merkmale. Es spricht also nichts dagegen, dass es sich bei dem dargestellten Instrument um Joachims Guarneri von 1737 handeln kann, was indes keinen Beweis für die Identität des jungen Geigers mit Joseph Joachim darstellt.

Somit musste der Schlüssel für die Lösung des Problems allein in der dargestellten Person gesucht werden. Ein Kontakt mit dem Gerichtsmedizinischen Institut der Universität Wien führte zu Prof. Johann Szilvassy, der jedoch aus Krankheitsgründen den Fall nicht mehr übernehmen konnte. Auch das Bundeskriminalamt in Wien konnte bei der Lösung nicht weiterhelfen, da das dort übliche Erstellen von Fahndungsbildern am vorhandenen Problem vorbeigeht.

Kontakte mit dem Anatomischen Institut der Universität Wien führten zur Abteilung für Plastische Chirurgie des Allgemeinen Krankenhauses sowie des Krankenhauses der Rudolfsstiftung, Wien. Die dort angewandten Methoden bestehen in künstlichen Eingriffen und entsprechen nicht den natürlichen Alterungsvorgängen, wodurch auch diese Kontakte keine Erfolge versprachen. Den entscheidenden Durchbruch ergab der Kontakt mit Prof. Maria Teschler von der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien. Sie verwies auf Prof. Friedrich Rösing von der Arbeitsgruppe „Identifikation nach Bildern“ an der Universität Ulm. Prof. Rösing übernahm am 3. Jänner 2007 das Projekt Joachim mit großer Begeisterung. Zunächst stellte sich jedoch heraus, dass künstlerische Darstellungen, wie Zeichnungen, Entwürfe und Stiche kaum brauchbar sind, weil sie wenig realistisch sind. Daher galt es zunächst aus der Fülle der Fotografien des bereits älteren Joseph Joachim jene zu finden, auf denen die Kopfstellung etwa der des Ölgemäldes entspricht. Das fertige Gutachten lag am 2. Februar vor und wird im folgenden in vollem Wortlaut (mit einigen Erläuterungen in eckigen Klammern) gebracht, damit der Leser die Beweisführung nachvollziehen kann (siehe Anhang S. 75–82).

Prof. Rösing kommt in seinem Gutachten zum Schluss, dass es sich bei dem im Ölgemälde abgebildeten jungen Geiger *mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit* um den damals 13jährigen Joseph Joachim handelt. Weiters stellt er fest, dass der Maler des Bildes *Berthold Fischer ein präziser Portraitist ist*.

Joseph Joachim, der bereits mit sechs Jahren als Wunderkind galt, spielte am 27. Jänner 1842 im Wiener Conservatorium die Othello-Fantasie von Heinrich Wilhelm Ernst (siehe Kat.-Nr. 9) und trat am 5. April desselben Jahres ebenda mit dem Violinkonzert von Jacques Pierre Joseph Rode auf. Sein Debüt im Leipziger Gewandhaus fand am 19. August 1843 statt, wo er gemeinsam mit Pauline Viardot, Clara Schumann und Felix Mendelssohn Adagio und Rondo von Bériot spielte. Mit der Interpretation des Violinkonzertes von Ludwig van Beethoven feierte er am 27. Mai 1844 seinen großen Triumph in London. Vielleicht waren diese künstlerischen Erfolge der Anlass, dass ein Verehrer Joachims oder seine Familie das Ölporträt beim Wiener Maler Berthold Fischer beauftragte. Joachim spielte damals auf einer Violine aus dem Besitz der ihm sehr nahe stehenden Familie Wittgenstein. Das Instrument wurde von Giuseppe Guarneri im Jahre 1737 in Cremona

gebaut und befand sich bei Ausbruch des zweiten Weltkrieges in Wien. Der damalige Besitzer Wilhelm Kux vernichtete jedoch alle Unterlagen zu diesem wertvollen Instrument, und so gelangte es später zwar als Guarneri, aber sonst unerkant in die Sammlung Henry Hottinger in New York. Nachdem diese Guarneri-Geige wieder erkannt worden war, erhielt sie den Namen „Joachim“ und wurde 1965 an die Wurlitzer Sammlung in New York verkauft, von wo sie 1998 von Dr. Ephraim P. Engleman in San Mateo bzw. San Francisco in Kalifornien erworben wurde. Das Ahornholz der beiden einteiligen Böden der „Joachim“ und der im selben Jahr gebauten „Turkish“ wurden demselben Baumstamm entnommen. Joseph Joachim verwendete im Laufe seines langen Musikerlebens Violinen verschiedener erstklassiger Geigenbauer, darunter einige von Antonio Stradivari. Eine von ihnen, die „Chaconne“ aus dem Jahre 1725 gehört zur Instrumentensammlung der Österreichischen Nationalbank und wird derzeit von Prof. Rainer Küchl, Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, gespielt. Da es bei der Darstellung der Geige in Joachims Jugendbildnis keine Widersprüche gibt, worauf bereits an früherer Stelle hingewiesen wurde, kann mit großer Sicherheit angenommen werden, dass es sich wohl um die „Joachim“ handelt. Selbstverständlich wurde das von seinen Besitzern geschätzte Instrument in den nun letzten, mehr als 150 Jahren den jeweiligen Erfordernissen der Spielpraxis angepasst. So hat es jetzt seine vier Wirbel aus Ebenholz, wie dies heute allgemein üblich ist. Das Ölbild zeigt noch vier gelbe, also aus Buchs gefertigte Wirbel mit je einem Ebenholzauge. Im Vergleich zum härteren Ebenholz ist Buchs weicher und daher stärker der Abnützung unterworfen. In der modernen Spielpraxis wird ein Kinnhalter verwendet. Joachim hält eine Geige ohne Kinnhalter in seinen Händen. Dies lässt zwei verschiedene Deutungen zu. Heute werden Geigen bei der Präsentation in Ausstellungen und bei Abbildungen in Büchern, bei denen es auf das Erfassen des Umrisses ankommt, in der Regel ohne Kinnhalter gezeigt. Der Kinnhalter war bereits Anfang des 19. Jahrhunderts von Luis Spohr erfunden worden und sicherlich Joseph Joachim – wenn auch in einfacherer Ausführung als heute – bekannt. Es kann nun sein, dass Joachim die einfache Holzrippe, die unter der Henkelsaite verankert wird, um dem Kinn einen Widerstand zu bieten, bei seinen Malsitzungen abgenommen oder aber noch in barocker Manier ohne Kinnstütze gespielt hat. Ein wesentlicher Unterschied liegt auch in der Besaitung. Heute werden bereits in der Länge abgepasste Saiten aus verschiedenen Materialien, teils mit Metalldraht umspinnen, verwendet. Die Geige Joachims zeigt noch einen Bezug aus reinem, also durchwegs nicht umspinnemem Darm. Es ist bekannt, dass die Wiener Philharmoniker noch anfangs des 20. Jahrhunderts blanke E-Saiten verwendeten, es ist jedoch bemerkenswert, dass dieses Bilddokument von 1844 deutlich zeigt, dass die G-Saite noch nicht umspinnen war. Aus dem Wirbelkasten ragen die oberen Enden der überlangen hohen Saiten, um bei gerissenen Saiten über genügend Saitenreserve zum

Knüpfen zu verfügen. Das untere Ende der E-Saite ist von vorne durch den Saitenhalter gezogen und in Form einer Schlinge an der Saite selbst mittels eines Knotens befestigt. Die Saitenstärken bzw. Stärkenverhältnisse können der Abbildung zwar nicht entnommen werden, es dürfte aber eher mit stärkeren (also dickeren) Saiten gespielt worden sein, was nur bei einem sehr guten Instrument zu brauchbaren klanglichen Ergebnissen führt. Somit zeigt die Geige Joachims eine Art der Besaitung (von den Stärken abgesehen), die sich noch nicht von der in der Barockzeit unterscheidet.

In der Zusammenfassung ergibt sich der folgende Befund: Der auf Berthold Fischers Ölporträt von 1844 dargestellte junge Musiker ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit der dreizehnjährige Joseph Joachim. Er hält in seinen Händen eine Violine, mit großer Wahrscheinlichkeit jene von Giuseppe Guarneri, Cremona 1737, mit dem Beinamen „Joachim“ Das Instrument weist durchwegs Darmsaiten ohne Umspinnung auf.

Literatur:

Wasielewski 1920, S. 497; Lütgendorff 1922, II, S. 186, 614 (Nr. 269); Stradner 1972, Nr. 105; Fuchs 1978, Bd. E I / K 113; Biddulph 1994, S. 40, 41; Chiesa 1998, Bd. 1, S. 76–81, Bd. 2, S. 70–73; Borchard 2005, S. 70, 80, 85; Hopfner 2002, S. 76–83; *Grove* 1980, Bd. 9, S. 652–653; *MGG* 1985, Bd. 7, S. 56–74, Tafel 3.

Anhang:

Gutachten zur Identität nach Bildern zwischen dem „Porträt eines jungen Geigenvirtuosen“ und dem Geiger Joseph Joachim (1831–1907)

Friedrich RÖSING, Ulm

Methodik

Die Identifikation lebender Personen auf Bildern basiert auf dem Grundsatz der Individualität: Alle Menschen sind in ihrem äußeren Erscheinungsbild verschieden und damit im Prinzip unterscheidbar. Zur Erfassung der Individualität dienen die etablierten Methoden der Anthropologie und Kriminalistik. Die Sachlogik und die Merkmalsgrundlagen der Identifikation sind zuerst von Knusmann 1988 im zentralen Lehrbuch *Anthropologie* (Band I/1, G Fischer, Stuttgart) veröffentlicht, dann in zwei Handbuchbeiträgen von 2006 von mir (Ferner: *Straßenverkehrsrecht*, Nomos; Widmaier: *Münchener Anwalts-handbuch Strafverteidigung*, CH Beck). In einer weiteren Veröffentlichung wird die Adaptation dieser Methodik auf Gemälde beschrieben: Rösing 2006, *Kunstgeschichte und Anthropologie, Anthropol. Anz.* 64/1, S. 355–360.

Bei dieser Methodik werden zwei Abbildungen von Menschen verglichen, indem feine, einzelne Merkmale des Gesichts oder auch des Körpers betrachtet werden, deren Häufigkeit in der Bevölkerung eingegrenzt und deren Erkennbarkeit und Realitätsnähe eingeschätzt wird. Die Häufigkeiten sind die Grundlage für die Einschätzung der Identitätswahrscheinlichkeit.

Die Merkmalsanalyse muss vor allem langsam und sorgfältig vonstatten gehen, feine einzelne Merkmale definieren und für die Identität gradierte Stufen zulassen; die Elemente des normalen täglichen Erkennens, nämlich Schnelligkeit, Ganzheitlichkeit und die Polarisierung (Prägnanztendenz) zwischen „identisch“ und „nicht identisch“ sind zu vermeiden. Erkennen und Identifizieren sind ganz verschiedene Vorgänge.

Die Aufteilung der menschlichen Gestalt in feine einzelne Merkmale und deren Analyse ist der entscheidende Kern der hier angewandten Methode: Je weiter die Analyse ins Detail geht, weg von der Komplexität, desto einfacher und verständlicher werden die Beschreibungen, desto leichter nachvollziehbar wird der Identitätsschluss. So verliert der Vergleich an Subjektivität und gewinnt an Beweiskraft.

Bei der Analyse von Gesichtern muss stets das Problem des Artefaktes bedacht werden. Bei Fotos sind dies zahlreiche technische Einflüsse, bei Gemälden ist dies zusätzlich die „künstlerische Freiheit“, also eine realitätsferne Wiedergabe der menschlichen Gestalt – sei es auf eine Augenblickseingabe hin oder wegen Stilempfinden des Künstlers oder Stereotypen der Zeit. Somit muss bei allen Merkmalen geprüft werden, ob die gefundene Ausprägung anatomisch bzw. anthropologisch überhaupt möglich ist. Falls nein, ist das Merkmal nicht mehr zu verwenden. Falls aber ein Künstler ein Merkmal frei hinzu gefügt hat, das es tatsächlich gibt, so ist dies nicht erkennbar; dann wird ein Merkmal zu Unrecht einbezogen. Diese Möglichkeit bewirkt eine gewisse „Unschärfe“ in der Identifikation nach Gemälden: auch bei einigen Unähnlichkeiten kann einmal auf Identität geschlossen werden, insbesondere, wenn die ähnlichen Merkmale besonders charakteristisch/persönlich sind.

Die allgemeine Logik der Identifikation bedeutet auch, dass eine Unähnlichkeit nur dann als Ausschlussmerkmal gewertet werden kann, wenn es keine andere Erklärung für die Abweichung gibt. Falls doch, ist meist nicht mehr abzuwägen zwischen den verschiedenen Hypothesen, sodass das Merkmal ausfällt.

Von den gut 150 Merkmalen, die bei einem Vergleich routinemäßig betrachtet werden, werden in einem Gutachten nur die benannt, die auf beiden Bildern erkennbar sind.

Für die Erstattung von Identitätsgutachten gelten Qualitätsstandards (erschienen 1999 in kriminalistischen und wissenschaftlichen Zeitschriften; neue Fassung in bild-identifikation.de).

Die Identitätswahrscheinlichkeit wird nach folgender Neun-Stufen-Skala eingeschätzt:

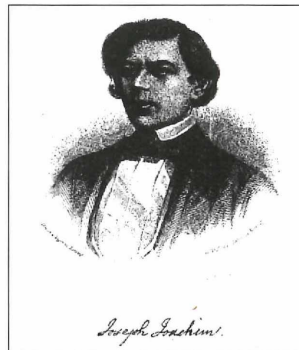
- mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit identisch
- höchst wahrscheinlich identisch
- sehr wahrscheinlich identisch
- wahrscheinlich identisch
- Identität nicht entscheidbar
- wahrscheinlich *nicht* identisch
- sehr wahrscheinlich *nicht* identisch
- höchst wahrscheinlich *nicht* identisch
- mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit *nicht* identisch

Die Bilder

Bezugsbild ist hier ein Ölbild von Berthold Fischer 1844 [siehe Kat.-Nr. 1]. Es wird hier als erstes reproduziert. Die Klarheit der Darstellung und der Eindruck einer hohen Realitätsnähe sprechen schon für eine Entstehung im späten Biedermeier bzw. frühen Historismus. Für die Identifikation ist dies eine gute Ausgangslage. Andererseits hat das Bild einen Anfang von romantischer Süßlichkeit, was bedeuten könnte, dass Merkmale wie die Gesichtsreliefierung verändert dargestellt wurden.

[Hier wurde im Gutachten eine verkleinerte Farbproduktion des Ölgemäldes eingefügt].

Als Vergleichsbilder stehen zunächst die beiden unten abgebildeten künstlerischen Porträts zur Verfügung. Die Zeichnung links ist von Adolph Menzel 1854, übernommen aus MGG 1985, Bd. 7, 56–74, Art. *Joachim*, Tafel 3, sie zeigt also Joachim im Alter von 23 Jahren [siehe Kat.-Nr. 30]. Die Radierung rechts ist Abb. 8 in Borchard 2005 (S. 70), sie zeigt ihn in Weimar im Alter von ca. 21 Jahren [siehe Kat.-Nr. 13].



Durch die recht zahlreichen Fotografien von Joachim sind wir gut über seine Gesichtszüge informiert. Dadurch erweist sich die Zeichnung, insbesondere aber die Radierung als krass realitätsfern. Die Radierung zeigt irgendeine Nase, aber nicht die des Musikers Joseph Joachim. Die Zeichnung von Menzel erlaubt sich leichte Freiheiten bei der Haarform, Brauenform, Nase, Wangenkontur und beim Mund. Damit sind diese beiden Porträts von der weiteren Analyse auszuschließen. Andererseits zeigen sie deutlich die Problematik und „Unschärfe“ der Gemälde-Identifikation: Auch bei dokumentierter Identität kann die Identität mitunter nicht nachvollzogen werden, weil der Zeichner falsche, aber sonst existierende Formen abbildet.



Bezugsbild



(1) 12 Jahre

Von den bekannten Fotografien wurden folgende für den Vergleich verwendet: Ein Porträt im Alter von 12 Jahren, Quelle: Borchard 2005, Abb. 13, S 85. Es passt vom Alter her wohl gut zum Gemalten, sodass es auf der folgenden Vergleichstafel rechts von ihm angeordnet wird. Joachim lächelt hier einmal leicht, das muss bei Merkmalen der Mundregion beachtet werden. Es ist von technisch schlechter Qualität, nämlich stark gerastert. Bei der Wangenkontur rechts findet sich in Höhe des Mundes eine Einziehung, die nicht anatomisch sein kann, also als Artefakt gewertet werden muss. Auch die starke Unterkieferbetonung dürfte Folge eines falsch abgebildeten Reflexes sein.

Ein Portrait im Viertelprofil von links „in jüngeren Jahren“, aber nach seiner Hochzeit 1863, also vielleicht im Alter von 32–35 Jahren, Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Portraitsammlung, Bildarchiv, Pf 356: B (5E). Es passt in der Blickrichtung sehr gut zum Gemälde, daher wird es direkt darunter abgebildet.

Ein Portrait stehend im Halbprofil von links, ohne Ehering und Scheitel noch links, also wohl im Alter von Ende 20 bis Anfang 30, Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Portraitsammlung, Bildarchiv, Pf 356: B(4).

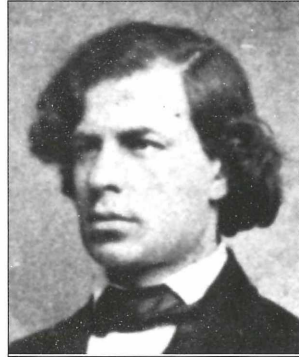
Der Alterswandel zwischen dem jugendlichen und dem erwachsenen Joachim ist bemerkenswert gering. Die Schwere bzw. Fleischigkeit der Gesichtszüge ist stets vorhanden, übrigens auch kaum verstärkt in höherem Alter.

Alle drei Fotografien sind gut geeignet für die Identifikation. Dass es mehrere sind, ist eine sehr gute Ausgangslage. Bei den Vergleichsfotos sind keine bild-technischen Artefakte mit Wirkung auf Gesichtsmerkmale erkennbar.

Alle Bilder wurden mit einem adaptiven Präzisionsprogramm und mit hoher Pixeldichte eingelese. Sie wurden bearbeitet: automatische Tonwertkorrektur und Ausschnitt und Drehung des Kopfes. Es wurden keine weiteren Veränderungen vorgenommen.



(2) etwa 32–35



(3) etwa 28–32

Merkmale und Vergleich

1. Nach den Gesichtsproportionen ist der junge Mann auf dem Gemälde von leptomorphem [langem – schlankem] Konstitutionstyp. Das ist in einer europäischen Referenzbevölkerung des 19. Jahrhunderts eher selten, also für den Gemalten eher charakteristisch bzw. persönlich.

Diese allgemeine Einschätzung des Körperbaues findet sich bei Joseph Joachim wieder, und zwar über alle hier dokumentierten Altersstufen hinweg.

2. Der Hirnkopf ist relativ klein. Nach der Stirn steigt er noch weiter nach hinten an. Die Parietalhöcker [die zwei Höcker auf dem Scheitelbein] sind offenbar nicht betont. Das ist mäßig charakteristisch.

Die 3 Kopfmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder. Der Anstieg des Kopfes ist gut im Vergleichsbild (3) erkennbar.

3. Das Gesicht ist hoch-schmal, nur mäßig tief und nach Scheidt schmal-eiförmig; es wirkt grazil. Insgesamt ist es gut unterpolstert. Das Gesamtprofil ist im Mittelgesicht steil (keine Mittelgesichtsprognathie [Prognathie: Form des Gesichtsprofils, bei der die Linie Nasenwurzel – Schneidezähne zur Ohr-Augen-Ebene einen Winkel unter 80 Grad bilden]), und es steht leicht vor. Keine Narben, keine Hautflecken. Das ist charakteristisch.

Diese 9 allgemeinen Gesichtsmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder.

4. Die Kopfhare sind dunkel, sehr dicht, fast schulterlang und gewellt. Der Beginn des Scheitels zeigt eine recht niedrige Haargrenze an. Die Schläfenhaargrenze hat offenbar nicht den üblichen Knick nach vorn; dies ist unsicher feststellbar, denn die langen Haare können die Spitze teilweise abdecken. Der Abstand der Schläfenhaare zur Augenregion ist gering. Das ist sehr charakteristisch. Manche Haarmerkmale haben wegen leichter Veränderbarkeit und wegen Beleuchtungsabhängigkeit ein geringes Gewicht.

Die 7 Kopfhhaarmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder. Die Haargrenzmerkmale sind nur mit dem jungen Joachim auf Bild (1) vergleichbar, später hat er leichte Geheimratsecken entwickelt. Haartracht ist generell kein sehr gewichtiges Merkmal. Hier aber fallen die durchgehend langen Haare auf, dies ist offensichtlich eins der zeitstabilen Stilmerkmale des Musikers.

5. Die Stirnregion ist relativ zum Gesamtgesicht nur mäßig hoch. Die Stirn ist mittelbreit. Sie hat parallele Seitenwände. Sie ist steil. Keine Stirnhöcker, keine Überaugenbögen. Das ist kaum charakteristisch, sondern entspricht der häufigsten, mittleren Form der Stirn.

Die 6 Stirnmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder.

6. Die Augenbrauen auf dem Gemälde sind kräftig und dunkel. Keine Behaarung der Glabella (Räzel) [eine Erhebung am unteren Rand des Stirnbeins zwischen den beiden Augenbrauenbogen und mitten über der Nasenwurzel], im Gegenteil: Die Brauen beginnen erst recht weit lateral [seitlich]. Der Verlauf der Brauen ist asymmetrisch, daher seien sie getrennt analysiert. Bei der rechten verläuft der mediale [in der Mitte gelegene] Anteil von gut zwei Dritteln etwas gerundet und steigt leicht an; am lateralen Ende dieses Brauenabschnittes findet sich kein Knick, sondern nur eine etwas stärkere Rundung. Bei der linken Braue verläuft der mediale Anteil fast gerade und steigt stärker an; im lateralen Drittel fällt sie kräftig nach unten ab, ist dabei kaum gerundet und wird ungewöhnlicher Weise nicht dünner, sondern eher sogar kräftiger; an der Grenze zwischen diesen beiden Brauenabschnitten links findet sich ein deutlicher Winkel. Das Argument des geringeren Gewichts für Haarmerkmale gilt eingeschränkt auch für die Brauen. Das ist sehr charakteristisch.

11 der 13 Merkmale der Brauen finden sich bei Joseph Joachim wieder. Insbesondere die Übereinstimmung der sehr persönlichen Asymmetrie und des originell dicken Brauenendes links ist gewichtig. In den feineren Formen aber gibt es Abweichungen zum Gemälde. So ist dort der mediale Anstieg bei beiden Brauen größer, wodurch sie insgesamt höher stehen. Das aber ist ein beliebtes Merkmal von bürgerlichen Portraits seit dem Barock, hinter dem vielleicht der Wille steht, Aufmerksamkeit und Klugheit auszudrücken.

7 Die Augen liegen flach und mittelweit auseinander. Die Augenspalte ist sehr weit, oben stärker gewölbt und steht gerade. Das Oberlid ist durch eine deutliche Furche von der Deckfalte getrennt. Der Oberlidraum ist rechts mäßig hoch und links in Korrelation zum Augenbrauenverlauf etwas größer, besonders lateral. Der Unterlidraum ist in keiner Weise gegliedert. Das ist sehr charakteristisch.

Von diesen 10 Merkmalen der Augen stimmen nur 5 mit Joseph Joachim überein. Die meisten der Ähnlichkeiten betreffen nur ganz allgemeine Befunde, aber es ist auch die charakteristische Asymmetrie der Oberlidhöhe dabei. Krass ist hingegen der Unterschied bei der Weite der Lidspalte [die bei voll geöffnetem Auge von Ober- und Unterlid gebildete Öffnung, in der der Augapfel frei liegt]; auch die Oberlidfurche [die Furche oberhalb des Oberlides] und die Oberlidraumhöhe sind anders. Das Fehlen aller Unterlidraumgliederung auf dem Gemälde ist auch auffällig – das aber ist deutlich realitätsfern, auch ein junger Mensch von 12 Jahren hat hier Furchen und Falten. Das spricht dafür, dass der Porträtist das Auge eher stereotyp dargestellt hat.

8. Die Mittelgesichtsregion ist relativ zum Gesamtgesicht hoch. Das Mittelgesicht ist wenig flach. Jochbögen und Wangenbeine sind nicht betont. Die Wangen sind mäßig gepolstert und wenig ausgewölbt. Der Unterrand des Unterkiefers ist in beiden Richtungen gut gerundet. Das ist wenig charakteristisch. Die 7 Merkmale der Wangenregion finden sich bei Joseph Joachim wieder. Beim Erwachsenen ist die untere Wangenpartie ausgewölbt, offenbar aber nicht beim Jugendlichen auf (1).

9. Die Nase des Gemalten ist lang, schmal, wenig prominent und symmetrisch. Die Nasenwurzel ist breit und wenig eingezogen. Der Nasenrücken ist angedeutet konkav, eher breit und nimmt nach unten an Breite leicht zu. Die Nasenseitenwände sind nicht ausgewölbt. Die Nasenspitze ist groß und nicht abgesetzt. Die Nasenflügel sind wenig gewölbt und hoch. Die Nasenflügel furche ist eher flach. Der Nasenflügelunterrand ist gebogen. Der Nasensteg steht gegenüber den Flügeln etwas nach unten vor. Der Nasenboden steht gerade, sodass die Nasenlöcher nur wenig sichtbar sind. Das ist sehr charakteristisch.

Die 18 Nasenmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder, und zwar fast stets auch in der feineren Ausprägung. Lediglich die Nasenflügel furche scheint auf den Fotos etwas flacher zu sein.

10. Die Mundregion tritt gegenüber Kinn und Nase leicht vor. Der Hautoberlippenraum ist mäßig niedrig und steht in der Mitte etwas vor. Das Philtrum [mittlere Nasen-Mund-Rinne] ist gut ausgeprägt und breit. Die Philtrumleisten konvergieren stark nach oben. Die Mundspalte ist eher breit, in Form und Lage symmetrisch und doppelt geschweift, sodass die Mundwinkel aufwärts gebogen sind. Die Mundwinkel sind für einen so jungen Menschen stark eingezogen. Die Lippen sind etwas prominent, die Unterlippe steht nochmals weiter vor, die Lippenhöhe ist mittelgroß, die Oberlippe ist wesentlich niedriger als die Unterlippe. Der Lippensaum ist kräftig ausgeprägt, aber Lippenfurchen sind keine erkennbar. Der Oberlippenrand ist lateral leicht und der Unterlippenrand ist nicht geschweift. Der Philtrumeinschnitt in die Oberlippe ist breit und eher tief. Die Mund-Kinn-Furche ist flach und liegt hoch. Das ist sehr charakteristisch.

23 der 24 Merkmale der Mundregion finden sich bei Joseph Joachim wieder. Bei ihm aber liegt die Mund-Kinn-Furche niedrig.

11. Das Untergesicht ist relativ zum Gesamtgesicht knapp mittelhoch. Das Kinn ist schmal, symmetrisch, wenig prominent, einspitzig und sehr gleichmäßig gerundet. Das ist mäßig charakteristisch.

Die 6 Kinnmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder. Er weicht aber deutlich ab mit einem breiteren und klar zweispitzigen Kinn, das außerdem asymmetrisch ist, indem die eine Spitze stärker ausgebildet ist.

12. Vom Ohr ist noch das Läppchen erkennbar. Es ist sehr klein und sehr spitz und nicht angewachsen. Das ist charakteristisch.

Die 3 Ohrmerkmale finden sich bei Joseph Joachim wieder.

Schlussfolgerung

Bei dem jungen Mann auf dem Gemälde ließen sich 107 Merkmale erkennen; dies ist eine sehr hohe Zahl, Ausdruck der präzisen Malweise des Berthold Fischer. Die Haare, die Brauen, die Augen, die Nase und der Mund sind in der Normalbevölkerung sehr selten und damit für den Gemalten sehr charakteristisch. Die Erkennbarkeit der benannten Merkmale ist nie beeinträchtigt.

99 dieser Merkmale entsprechen den Photographien von Joseph Joachim, 8 sind unähnlich. Die Abweichungen betreffen zum einen kleinräumige und sehr allgemeine Merkmale, bei denen also die Abweichung wenig gewichtig ist. Dann aber gibt es auch gewichtigere Abweichungen: Die Brauen von Joseph Joachim sind nicht so stark hochgewölbt, woraufhin der Oberlidraum niedriger ist, die Lidspalte ist nicht so weit, er hat eine normale Unterlidraumgliederung, seine Mund-Kinn-Furche liegt niedriger und sein Kinn ist zweispitzig und leicht asymmetrisch. Der Unterschied bei Brauen/Oberlidraum und Augen dürfte der stereotypen Gestaltungsnorm von Portraits zuzuschreiben sein, wie sie seit dem Barock vorherrscht. Dies ist eine alternative Erklärung für die Abweichungen, die nach der allgemeinen Logik der Identifikation nicht mehr zulässt, diese Abweichungen allein als Ausschluss von der Identität zu werten. So verbleiben die unterschiedlichen Formen des Kinnes. Für ein Gemälde sind dies mengen- und gewichtsmäßig wenige Abweichungen. Dem steht die hohe Zahl von Übereinstimmungen gegenüber, die z. T. sehr charakteristisch sind.

So ist auf Identität zu schließen. Unter Berücksichtigung der Zahl der übereinstimmenden Merkmale, deren Relation zu den nicht übereinstimmenden Formen, des Grades der Übereinstimmung, der dabei einzuschätzenden Bevölkerungshäufigkeit und der Interkorrelation zwischen Merkmalen ist für diesen Schluss das höchste der neun verbalen Prädikate der Wahrscheinlichkeitseinschätzung anzusetzen:

Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit identisch.

Umgekehrt ist aus diesem Ergebnis zu schließen, dass der Maler Berthold Fischer ein präziser Portraitist ist, ganz im Gegensatz z.B. zu Adolph Menzel.

2. Herkunft und künstlerische Prägungen (1831–1848)



Wand:

4 DAS GEBURTSHAUS IN KITTSEE

Photographie nach einer Postkarte, vor 1930

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, Fotosammlung 9729

Das als Geburtshaus Joachims geltende Gebäude trug nacheinander je eine ungarische und eine deutsche Gedenktafel zur Erinnerung an die Joachim-Gedenkfeiern von 1911 und 1931. Die heute am Haus angebrachte deutsche Tafel hat die Inschrift:

„In diesem Hause erblickte am 28. Juni 1831 der Geigenkünstler / Joseph Joachim / Direktor der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin / (1869–1907) / das Licht der Welt. / Burgenländische Landesregierung im Verein mit / Gesangsverein „Liedertafel“ Kittsee und / Ortsbevölkerung v. Kittsee / 1931.“

Die Familie stammte ursprünglich aus Schwaben, der Vater war ein Kaufmann, der der jüdischen Gemeinde von Kittsee nahe stand, die zu den

„Sheva Qehillot“, den „Sieben Gemeinden“ unter Esterházyischem Protektorat im historischen nördlichen Westungarn zählte. Die Familie verließ diesen Ort allerdings schon zwei Jahre später, 1833, und übersiedelte nach Pest.

1927 gibt der Journalist Otto Abeles in der *Wiener Morgenzeitung* einen Bericht über die damals noch existierende jüdische Gemeinde („Kehilla“) von Kittsee, in dem auch Joachim erwähnt wird (den Übertritt zum Christentum hat Joachim allerdings nicht erst in Berlin, sondern schon in Hannover vollzogen, siehe unten, Kat.-Nr. 37):

„Denn es ist nicht mehr da, das alte Kittsee, es gibt keine ‚Gass‘ mehr. Ein Häuflein Steuerträger, gezählte Neunzehn, erhält das sterbende Gemeinwesen. Diese Kehilla von jetzt, kaum hundert Seelen, blieb von schweren Schicksalsschlägen verschont, wahrte ihre Traditionen, ist aber durch Abwanderung ausgeblutet. Draußen sind viele Söhne der Gemeinde zu Reichtum und Ehre gelangt und – abgefallen. Ein Sprössling von Kittsee war der berühmte Geiger Joachim, an dessen Geburtshaus eine Gedenktafel in ungarischer Sprache angebracht ist. Die Familien Mautner, Figdor, Singer kommen von hier; bekanntlich hat auch Frau Bundespräsident Hainisch ihr Stammhaus im Kittseer Ghetto.

„Es hat mir weh getan“, sagte mir Herr Rabbiner Perls, „als mich Joachim aus Berlin um Übersendung seines Geburtsscheines anging, denn ich wusste, dass er das Dokument benötigte, um den Austritt aus dem Judentum zu vollziehen.“ – Als ich mich vorstellte, meinte der zarte, greise Mann: „Auch mein Amtsvorgänger hieß Abeles, aber sein Sohn heißt schon Andor.“ So erfährt man zwischen Tür und Angel die Geschichte der Entfremdung und des Verfalls.“ (zitiert nach Reiss 1997, S. 112)

5 JOSEPH BÖHM (1795–1876)

Porträt, Lithographie v. Joseph Kriehuber, 1839

Mit lithographierter Signatur

Wien, Tobias Haslinger, 23 x 35 cm hoch

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Der aus Pest gebürtige Violinvirtuose und -pädagoge unterrichtete den jungen Joseph Joachim am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in den Jahren 1839 bis 1844. Böhm war nicht der erste Lehrer des jungen Geigentalents – als solcher hatte der Pole Stanislaus Serwaczynski in Pest fungiert, – aber vielleicht wohl derjenige mit der künstlerisch nachhaltigsten Prägung. Joachim war seinem Wiener Lehrer bis zu dessen Tod freundschaftlich verbunden. Mit der Ausbildung durch Joseph Böhm nahm Joachim gleichsam die Wiener Geigenschule als bedeutenden Faktor in seine Karriere mit.



6 DAS LEIPZIGER GEWANDHAUS

Der Saal der Großen Concerte im Gewandhause zu Leipzig

Originalzeichnung v. Straßberger

Xylographie, Illustrierte Zeitungsbeilage, um 1870, 42 x 29 cm quer

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Die Darstellung zeigt den Saal des sog. „Ersten“ Gewandhauses von 1781 vor seinem Umbau 1884.

Joachim wechselte im Herbst 1843 von Wien an das Leipziger Konservatorium, wo er Schüler Ferdinand Davids wurde und von Moritz Hauptmann in Musiktheorie unterrichtet wurde. Er stellte sich am 14. August 1844 als Dreizehnjähriger erstmals dem Leipziger Publikum vor, als er in einem Konzert der Sängerin Pauline Viardot-Garcia mitwirkte.

7 FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809–1847)

Porträt von Cleopha Schlemmer, geb. Lindheimer

Öl auf Holz, 18,2 x 20,3 cm hoch

Privatsammlung

Von der Malerin ist nur bekannt, dass sie am 11. Januar 1841 in Frankfurt am Main den Dr. iur. Johann Philipp Schlemmer (1803–1890) heiratete. Er ist der Widmungsträger der Orgelsonaten op. 65 von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Der junge Joachim musizierte regelmäßig mit dem Leiter der Gewandhauskonzerte, dem Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy.

Mendelssohn an seinen Freund, den Dichter und Hannoveranischen Gesandtschaftssekretär Karl Klingemann, über Joseph Joachim, 18. März 1844, in einem Empfehlungsschreiben nach London:

„[...] durch diese Zeilen mache ich Dich mit einem Knaben bekannt, der mir seit der dreivierteljährigen Bekanntschaft, die ich mit ihm habe, so ans Herz gewachsen ist, den ich so wahrhaft lieb habe und hochschätze, wie ich es nur von sehr wenig Bekannten der letzten Jahre sagen kann. Es ist der dreizehnjährige Joseph Joachim aus Pest in Ungarn. Sein wirklich wunderbares Violinspielertalent kann ich Dir gar nicht genug beschreiben, Du musst es selbst hören, und aus der Art, wie er alle möglichen jetzigen und früheren Solo's spielt, wie er alles dechiffriert, was auf Noten steht, wie er Musik kennt und hört, auf die herrlichen Aussichten schliessen, die die Kunst von ihm haben kann, um ihn so hoch zu stellen, wie ich es tue. Aber dabei ist er zugleich ein trefflicher, kerngesunder, wohlzogener, durchaus braver und kluger Junge voll Verstand und voll rechter Ehrlichkeit.“ (Moser 1908, Bd. I, S. 61)

Joseph Joachim aus Leipzig an Joseph Böhm über Felix Mendelssohn Bartholdy, 6. Oktober 1843:

„[...] das Concert war überhaupt äußerst interessant, denn Mendelssohn spielte im Concert von seiner Composition dann einige Lieder ohne Worte, und als der Jubel des Publicums nicht enden wollte, ging er ans Klavier und fantasierte über Weber'sche Motive (ich übertreibe nicht) hinreißend schön. Ich glaube, das wäre einmal ein Klavierspieler nach Ihrem Wunsche; welcher herrliche Anschlag, welches enorme „fertigt sein“, welches jugendliche Feuer bei einer künstlerischen Ruhe. Seine Compositionen kennen Sie. Der Mensch ist äußerst liebenswürdig, und *so bescheiden wie es der wahre Künstler immer ist.*“ (Autograph: Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Hervorhebung GW)



Vitrine:

8 JAHRESBERICHT

Verzeichniß und Classification der Schüler des Conservatoriums in Wien

Schuljahr 1841–1842

Wien, J.R. Wallishauser, 1842

Jahresberichte des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1841/42–1859/60

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 8400/125

Aufgeschlagen S. 3: Hier ist unter „Dritte Classe des Hr. Prof. Böhm“ Joseph Joachim als Schüler verzeichnet.

9 KONZERTPROGRAMM

Viertes Concert 27. Jänner 1842

Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Programmzettel, Faltblatt zugeschlagen, 12 x 19 cm hoch

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

In der Programmfolge, die mit Beethovens Fünfter Symphonie beginnt, ist als 5. Punkt verzeichnet:

„Variationen für die Violine, von Ernst, vorgetragen von Joseph Joachim“

Der aus Brünn gebürtige Wiener Violinvirtuose und Gefolgsmann Paganinis, Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), war Mitschüler Joachims in der Klasse Joseph Böhms.

10 JOSEPH JOACHIM

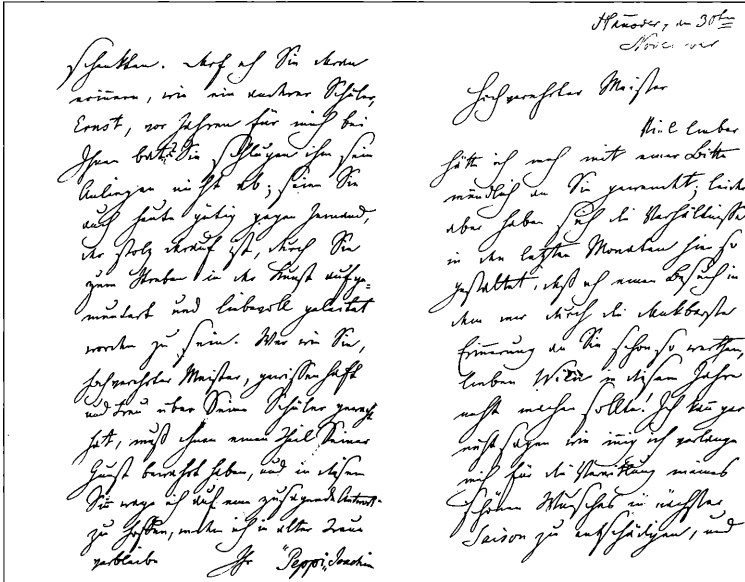
Brief an Joseph Böhm, Hannover 30. November [1853]

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Faksimile

„Hochverehrter Meister,

Viel lieber hätte ich mich mit einer Bitte mündlich an Sie gewandt; leider aber haben sich die Verhältnisse in den letzten Monaten hier so gestaltet, dass ich einen Besuch in dem mir durch die denkbeste Erinnerung an Sie schon so werthen, lieben Wien in diesem Jahre nicht machen sollte! Ich kann gar nicht sagen, wie innig ich verlange mich für die Vereitlung meines schönen Wunsches in nächster Saison zu entschädigen und Sie wiederzusehen, theurer Lehrer! [...]

Unterschrieben: „Ihr Peppi Joachim“



11 JOSEPH JOACHIM

Concert (in ungarischer Weise)

für die Violine mit Orchesterbegleitung [„Nr. 2“] d-moll op. 11 [1857]

„Johannes Brahms gewidmet“

Notendruck, Partitur, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1861]

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 52.522

Wenn sich Joachim als Komponist später stets der „Deutschen Tonkunst“ zu-
gehörig erachtete, so rissen dem Geiger die künstlerischen Fäden zu seinem
Geburtsland Ungarn nie ab. Mit dem Konzert „in ungarischer Weise“ nimmt
Joachim wie sein Kollege Franz Liszt oder sein Freund Brahms teil an der
Tradition des sog. „Style hongrois“ des 19. Jahrhunderts (vgl. Bellmann 1993).

12 JOSEPH JOACHIM

Brief an Joseph Böhm, ohne Ort und Datum

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
Faksimile

„Gestatten Sie mir, verehrter Herr Professor, Ihnen das eben erschienene
Concert einzuschicken. Wie Sie ihm in Ihrer Bibliothek einen kleinen Raum
einräumen wollen, so wird das Ihrem Schüler eine große Freude sein, der Sie
verehrungsvoll grüßt und verbleibe
Ihr Pepi J.“

3. Konstellationen im musikalischen Kulturkampf I: Joachim und die Liszt-Wagner-Schule

Es war zwar äußerlich nur eine Episode, wirkte sich jedoch zweifellos prägend auf die Persönlichkeit des jungen Geigenvirtuosen aus. Franz Liszt, seit 1848 Hofkapellmeister „in außerordentlichen Diensten“ in Weimar, berief Joachim 1850 an sein Orchester, wo dieser bis zu seinem Abgang nach Hannover Anfang 1853 als Konzertmeister fungierte. Joachim kam zwar zu spät nach Weimar, um an der legendären Uraufführung von Richard Wagners *Lohengrin* (28. August 1850), die er erlebte, selbst mitwirken zu können, er war in dieser Periode jedoch mit Joachim Raff, Hans von Bülow und Peter Cornelius Mitglied des innersten Liszt-Kreises und als solcher Zeuge der musikalischen Avantgarde rund um Liszt und seiner musikalischen Neuerungs-Bewegung. Die Beziehungen zwischen Joachim und Liszt waren stets freundschaftlich und respektvoll. Joachims erstes Violinkonzert g-moll op. 3 ist Franz Liszt gewidmet, was dieser mit der Widmung der XII. Ungarischen Rhapsodie an Joseph Joachim beantwortete.

Joachim hatte auch Richard Wagner in dessen Schweizer Exil persönlich kennen lernen können, als er im Oktober 1853 nach dem Karlsruher Musikfest mit der Weimarer Gruppe um Liszt nach Basel fuhr, wo sie Wagner trafen. Während der Weimarer Zeit Joachims waren die späteren künstlerischen Fronten jedenfalls keineswegs bemerkbar. Die Begegnung mit Liszt führte bei Joachim jedoch offensichtlich zur inneren Abgrenzung seines Künstlerprofils von dem des „Virtuosen“ Liszt, eine Abgrenzung, die durch die Mitgliedschaft im Schumann-Brahms-Kreis später nach und nach verschärft und „institutionalisiert“ wurde:

„Lange ist mir nicht so bittere Täuschung geworden, wie durch Liszts Compositionen: ich musste mir gestehen, dass ein gemeinerer Missbrauch heiliger Formen, dass eine eklere Coquetterie mit den erhabensten Empfindungen zu Gunsten des Effektes nie versucht worden war – die Stimmungen der Verzweiflung, die Regungen der Reue, mit denen der wirklich fromme Mensch einsam zu Gott flüchtet, kramt Liszt mit der süßlichsten Sentimentalität vermischt und einer Märtyrer-Miene am Dirigierpult aus, dass man die Lüge jeder Note hört, jeder Bewegung ansieht.“

(an Clara Schumann, 10. Dezember 1854, zitiert nach Seibold 2005, Tl. 1, S. 332; bzw. Borchard 2005, S. 129)

Dass die Liszt-Gegnerschaft vieler zeitgenössischer deutscher Musiker weit über musikalisch-ästhetische Fragen hinausging (in deren Rahmen sie allerdings primär ausgefochten wurden), sondern auch in prinzipiellen Motiven des Künstlerhabitus wurzelte, zeigt der berühmte Absagebrief Joachims an

Liszt von August 1857 Im September dieses Jahres war zur Zentenarfeier des Großherzogs Carl August in Weimar ein großes Fest geplant, in dessen Rahmen die große Goethe-Schiller-Doppelstatue von Ernst Rietschel vor dem Hoftheater aufgestellt wurde (dem heutigen Deutschen Nationaltheater, wo sie heute als eines der bekanntesten Wahrzeichen Weimars noch steht, siehe Kat.-Nr. 17). Bei dieser Feier fanden u.a. Liszts *Eine Faust-Symphonie* nach Goethe, der Chor *An die Künstler* und die Symphonische Dichtung *Die Ideale* ihre Uraufführung. Liszt hatte bei Joachim in Hannover angefragt und ihn zur Mitwirkung an den musikalischen Programmen eingeladen. Die Antwort Joachims vom 27. August 1857 aus Göttingen verdient es, in extenso zitiert zu werden:

„Die Beharrlichkeit der zutrauensvollen Güte, mit der Du, vielumfassend kühner Geist, Dich zu mir neigst, um mich dem Verein der von Deiner Kraft bewegten Freunde angefügt zu sehen, hat für meinen Mangel an Offenheit etwas Beschämendes, das ich nicht jetzt zuerst fühle und das mich, mir selbst gegenüber, tief demüthigen müsste, hätte ich nicht zugleich das tröstende Bewusstsein, dass dieser Mangel an Offenheit, der so schlimm gegen meinen Aufenthalt in Weimar und Deine immergleiche Heiterkeit kontrastirt, nicht Feigheit sei, und vielmehr dem besten Gefühl verwandt war, das ich in mir trug, als müsse mein geringes Selbst, so unbedeutend an geistiger Macht und Energie es sich Dir gegenüber vorkommt, dennoch im Stande sein, durch die tiefe Wahrheitsliebe und die tiefe Neigung zu Dir, die Du zugleich an ihm haftend wusstest, ein Stachel für Dich zu werden, den ich nicht verwundend gebrauchen dürfte. — Aber was hülfte es, wollt' ich noch länger zaudern klar auszusprechen, was ich empfinde — meine Passivität Deinem Wirken gegenüber müßt' es unschön umnebeln, dennoch offenbaren, Dir, der gewohnt ist, Enthusiasmus für Sich handeln zu sehen, und der auch mich echter, thatkräftiger Freundschaft fähig hält. So will ich denn nicht mehr verschweigen, was, ich gesteh' es beichtend ein, Dein männlicher Geist früher zu hören fordern müsst', ja worauf er als solcher ein Anrecht hat: *Ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht Allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend Nahrung sog. Wäre es denkbar, dass mir je geraubt würde, dass ich je dem entsagen müßt', was ich aus ihren Schöpfungen lieben und verehren lernte, was ich als Musik empfinde, Deine Klänge werden mir nichts von der ungeheuren, vernichtenden Öde ausfüllen.* [Hervorhebung G.W.] Wie sollt' ich mich da mit denen zu gleichem Zweck verbrüderet fühlen, die unter dem Schild Deines Namens und in dem Glauben (ich rede von den Edlen unter ihnen), für die Gerechtigkeit der Zeitgenossen gegen die Thaten der Künstler eintreten zu müssen, die Verbreitung Deiner Werke mit allen Mitteln zu ihrer Lebensaufgabe machen? Vielmehr muß ich darauf gefasst sein, mit dem, was ich mich bescheide für mich zu erstreben, immer mehr von ihnen abzuweichen, und das, was ich für gut erkannt, was

ich für meine Aufgabe halte, auf eigne Verantwortung, wär's noch so still, zu üben. Ich kann Euch kein Helfer sein und darf Dir gegenüber nicht länger den Anschein haben, die Sache, die Du mit Deinen Schülern vertrittst, sei die meine. So muß ich denn auch Deine letzte liebevolle Aufforderung zur Theilnahme an den Festlichkeiten in Weimar zur Feier Karl Augusts unbefolgt lassen: ich achte Deinen Charakter zu hoch, um als Heuchler, und das Andenken des Herrschers, der mit Goethe und Schiller lebte und vereint zu ruhen wünschte, zu heilig, um als Neugieriger gegenwärtig zu sein. Vergieb mir, wenn ich in die Vorbereitungen zu der Feier einen Moment der Betrübniß mischte; ich muß' es. Dein Ehrfurcht gebiethender Fleiß, die Menge Deiner Anhänger werden Dich mich leicht verschmerzen lassen, aber wie Du immer von diesen Zeilen denkst, glaube eins von mir: dass ich nicht aufhören werde, für Alles, was Du mir warst, für die ganze oft überschätzende Wärme, die Du für mich in Weimar hattest, für all das, was ich von Deinen göttlichen Gaben oft lernend aufzunehmen strebte, von tiefstem Herzen die volle, treue Erinnerung eines dankbaren Schülers in mir zu tragen.“
(Joachim 1911, S. 441–443)

Wand:

13 JOSEPH JOACHIM

Porträt, Radierung, mit Signatur

Leipzig: Weger, um 1850, „G. Wolf n. d. Leben in Weimar“, 22 x 26 cm hoch
Privatsammlung

14 FRANZ LISZT (1811–1886)

Porträt, Lithographie von Joseph Kriehuber, Wien 1856

mit lithographierter Signatur

Wien: L.T. Neumann, 36 x 45 cm hoch

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, Kunstsammlung KS 1364

Dieses Porträt des Weimarer Liszt wurde anlässlich von Liszts Aufenthalt in Wien Ende Jänner 1856 angefertigt, als Liszt das Wiener Mozart-Zentenarfest leitete.

15 RICHARD WAGNER (1813–1883)

Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten

Programmzettel der Uraufführung in Weimar am 28. August 1850

Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth

Foto

16 RICHARD WAGNER

Porträt, Lithographie

Turin: Doyen, 1873, 25 x 33 cm hoch

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, Kunstsammlung KS 996

Dieses Blatt entstand anlässlich der italienischen Erstaufführung des *Lohengrin* in Mailand.

17 DIE GOETHE-SCHILLER-GRUPPE ZU WEIMAR

modelliert von Ernst Rietschel, in Erz gegossen von Ferdinand v. Miller

Xylographie, um 1857

Foto: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv, Pk 3260/7

Vitrine:

18 JOSEPH JOACHIM

Ouvertüre zu „Hamlet“ op. 4, 1852–1853

Autograph der Partitur

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XII 33.266

Faksimile der ersten Notenseite

Dieses Orchesterwerk, von Robert Schumann sehr geschätzt, ist in Weimar entstanden und ursprünglich auf die Weimarer Verhältnisse berechnet. Eine autographe Zweitschrift des Stücks in Weimar trägt die Widmung an die Freunde und Kollegen des Weimarer Hoftheaterorchesters. Joachims Orchesterouvertüren – neben *Hamlet* auch zu Shakespeares *Heinrich IV.* und Schillers *Demetrius* – sind nicht nur als Konzertstücke, sondern natürlich auch in Hinsicht auf eine Verwendung im Rahmen von Bühnenmusik konzipiert. Auch Liszts eigenes späteres „Gegenstück“, die Symphonische Dichtung Nr. 11, *Hamlet*, ist ursprünglich für diesen Zweck komponiert.

19 FRANZ LISZT

Rhapsodies hongroises pour Piano No. 3–15

Notendruck Berlin: Schlesinger, Pl.-Nr. 4090

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 57.815

Die Nr. 12 der *Ungarischen Rhapsodien*, 1853 erstmals in Druck erschienen, ist Joseph Joachim gewidmet.

20 FRANZ LISZT

Konzept eines Briefes an Joseph Joachim, 7 August 1856

Klassik Stiftung Weimar, Goethe u. Schiller Archiv, GSA 59/53, 29

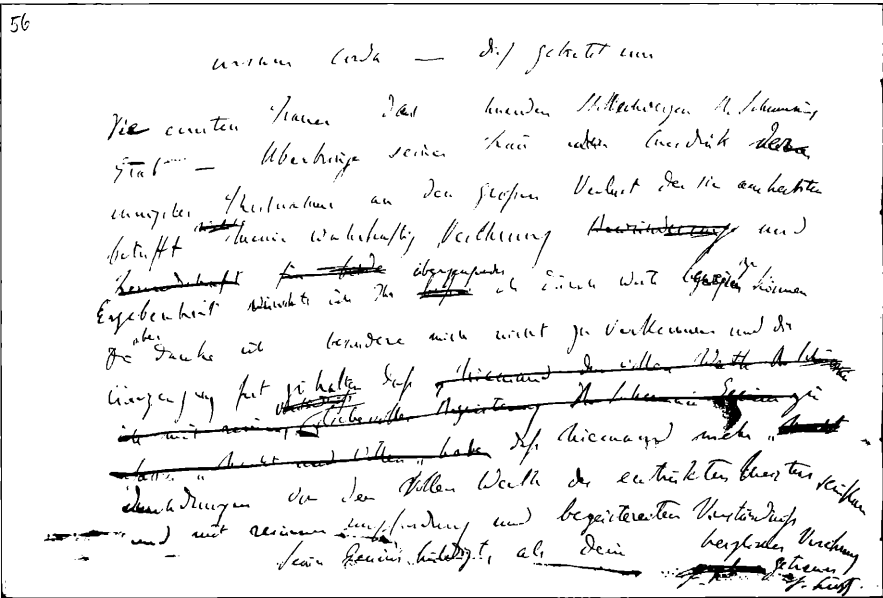
Faksimile

„Sursum corda – dies gebietet uns die ernsten [sic] Trauer, des mahnenden Stillschweigen R. Schumanns Grab – Überbringe seiner Frau den Ausdruck der Theilnahme an den [sic!] großen Verlust der sie am härtesten betrifft [...]"

Joachim hatte Liszt am 2. August 1856 im Auftrag Clara Schumanns den Tod Robert Schumanns mitgeteilt.

Franz Liszt und das Ehepaar Schumann standen ursprünglich in freundschaftlichen künstlerischen Beziehungen. Liszt war schon 1837 in seinen Aufsätzen für die Pariser *Revue et Gazette musicale* für Robert Schumann, den er damals noch nicht persönlich kannte, eingetreten, und er hatte die junge Pianistin bereits 1839 in Wien kennen gelernt. Liszt nahm als Hofkapellmeister in Weimar Schumannsche Werke in sein „Programm“ Schumanns Widmung der C-Dur-Fantasie op. 17 an Liszt wurde von Liszt mit dessen Widmung der H-moll-Sonate (1853) an Schumann beantwortet.

Doch inzwischen war von der Seite des Ehepaars Schumann eine tiefe persönliche und künstlerische Entfremdung gegen den Weimarer Liszt eingetreten, die sich in der Liszt-Gegnerschaft des Joachim-Brahms-Kreises fortsetzte.



21 FRANZ LISZT

Symphonische Dichtungen für Großes Orchester. Partitur

Nr. 11, Hunnenschlacht (nach Kaulbach)

Nr. 12, Die Ideale (nach Schiller)

Notendrucke; Partituren, Breitkopf und Härtel [1858 bzw. 1861], Pl.-Nr. 9788 u. 10160

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 58.279 u. 52.308

Als Nr. 10 der Symphonischen Dichtungen figuriert Liszts „Gegenstück“ zu Joachims Overture, *Hamlet*.

Nr. 12, *Die Ideale*, wurde am 5. September 1857 anlässlich des Festkonzerts zur Einweihung der Goethe-Schiller-Doppelstatue vor dem Weimarer Hoftheater im Rahmen der Zentenarfeier des Großherzogs Carl August uraufgeführt. Joseph Joachim hatte Liszt die Mitwirkung an diesem Konzert mit dem oben zitierten „Bekennenbrief“ abgesagt.

22 DAS „MANIFEST“

Die Erklärung gegen die „Neudeutschen“

Berliner Musikzeitschrift „Echo“ 19 (1860), S. 142

Foto, Ausschnitt

„Unter den deutschen Tonsetzern circulirt eine Adresse der Hrn. Brahms, Joachim und Grimm, worin sie der Parthei der Z u k u n f t s m u s i k e r einen Absagebrief schreiben und ihre Kunstgenossen zur Unterschrift auffordern. Die Erklärung lautet: „Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Parthei verfolgt, deren Organ die Brendel'sche Zeitschrift für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ersten strebenden Musiker mit der ihr vertretenen Richtung überein, erkannten in den Compositionen der Führer ebendieser Richtung Werke von künstlerischem Werth, und es wäre überhaupt namentlich in Norddeutschland der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik und zwar zugunsten derselben ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Thatsachen zu protestiren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, dass sie die Grundsätze, welche die Brendel'sche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und dass sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ‚N e u d e u t s c h e n‘ Schule, welche theils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und theils zur Ausstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen oder verdammen können. Johannes Brahms, Joseph Joachim, Jul[ius] Otto Grimm, Bernh[ard] Scholz.“

Mit dieser von Brahms und Joachim mit unterzeichneten „Erklärung“ (ein Rundbrief, der infolge einer Indiskretion zu früh veröffentlicht und daher nur von vier Personen unterschrieben wurde) war die „politische“ Spaltung in der Musikwelt Deutschlands des 19. Jahrhunderts zwischen einer von Liszt angeführten Partei des musikalischen „Fortschritts“ und einer Partei der Traditionalisten gleichsam „offiziell“ besiegelt und institutionalisiert.

Franz Brendel, der Herausgeber der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* (und Nachfolger Schumanns in dieser Funktion) hatte am Ersten Tonkünstlerfest im Juni 1859 in Leipzig den Begriff einer „Neudeutschen Schule“ geprägt und vorgeschlagen, mit diesem neuen Ausdruck die Spottbezeichnung der „Zukunftsmusik“ zu ersetzen, mit der die musikalische Fortschritts-Bewegung belegt wurde. (Der Begriff leitet sich vom Titel der Wagnerschen Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850, ab).

23 RICHARD WAGNER (1813–1883)

Das Judenthum in der Musik

Neuveröffentlichung, Leipzig: J.J. Weber, 1869

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, Bibliothek 4733

„Vernehmen Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde und eifrigsten Für-Streiter, F r a n z L i s z t, erging. Gerade durch das großherzige Selbstvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte er dem vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade dieser sie brauchte. Was der Gegner so angelegentlich wünschte, die Secretirung der ihm so ärgerlichen Judenthumsfrage, war auch Liszt angenehm, natürlich aus dem entgegengesetzten Grunde, einem ehrlichen Kunststreite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, während Jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den Erklärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt zu halten. [...] Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszts, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker“ [...] zu acceptiren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höchst willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch zu verleumden, und mit dem „Zukunftsmusiker“ war jetzt dem feurig lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. *Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebnen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein,* [Hervorhebung V. G.W.] welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.“ (S. 39–40)

„Robert Schumann [...] An dem Verlaufe seiner Entwicklung als Componist lässt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsere Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastische Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnißvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. [...]“ (S. 51)

Joseph Joachim hatte bereits 1850 eine Protestnote des Leipziger Konservatoriumslehrkörpers an Franz Brendel, den Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik*, mit unterzeichnet, weil er einen antijüdischen Aufsatz eines gewissen K. Freigedank darin abgedruckt hat. Wagner argumentiert darin nicht eigentlich biologisch-rassistisch (von „Rasse“ – französisch: „race“ – wird er erst später im Fahrwasser des Grafen Gobineau sprechen), aber darum nicht weniger perfide: Die Jahrhunderte währende Diaspora hätte die Juden dahingehend sozialisiert, ihr Hauptaugenmerk darauf zu legen, die Sprache des jeweiligen Wirtsvolkes möglichst genau nachzuahmen. Dies gelte auch und gerade für die Künste. In der Musik führe dies aber zu kalter Glätte oder unverständlichem Gestammel, weil Musik von „innen“, von den Urwurzeln her, getragen sein müsse. Auf diesem Gebiet sei daher der Jude zu wahrhaftem Schöpferum unfähig. Dies war zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich gegen die erfolgreichen Konkurrenten Mendelssohn und Meyerbeer gerichtet.

In der Nachrede zur Neuveröffentlichung des Aufsatzes als selbständige Publikation 1869 – Joachim war ein Jahr zuvor gerade nach Berlin übersiedelt – setzt Wagner noch einen drauf, indem er seine Diagnose praktisch auf die gesamte musikalische Szene Deutschlands ausdehnt, überall die Machenschaften des „Musikjudentums“ witternd: In den knapp zwanzig Jahren seit der Erstveröffentlichung des Aufsatzes habe das „Musikjudentum“ praktisch jede Schlüsselstelle erobert. Ein Talent wie das Schumanns z.B. sei in den letzten Jahren seines Lebens wegen des allzu großen jüdischen Einflusses in seiner Umgebung gänzlich „in Trägheit versunken“ usw. Nicht nur dieser Hinweis enthält einen deutlichen Seitenhieb auf Joachim; auch dessen „Abfall“ von Liszt wird von Wagner als Symptom des jüdischen Komplotts gegen die „Zukunftsmusik“ hingestellt. Seine antisemitischen Angriffe sind implizit aber auch gegen jenen Künstlertyp gerichtet, den Joachim immer stärker zu verkörpern beginnt, nämlich den durch die zunehmende Spezialisierung hervorgebrachten – in Wagners Diktion „jüdisch-unproduktiven“ – Musikinterpreten, der nicht mehr selbst komponiert, sondern sein Genie primär der Wiedergabe von Werken anderer widmet (vgl. Hinrichsen 2001).

4. Konstellationen im musikalischen Kulturkampf II: Der Schumann-Kreis / Joachim und Brahms

Der junge Geigenvirtuose wurde von Schumann 1853 als Solist des Beethoven'schen Violinkonzerts zum Niederrheinischen Musikfestival in Düsseldorf eingeladen. Diese Begegnung mit dem Ehepaar Schumann war für Joachim von weittragender Bedeutung. Im selben Jahr lernte Joachim durch den ungarischen Geiger Eduard Reményi den beinahe gleichaltrigen Johannes Brahms kennen, den er in den Düsseldorfer Schumann-Kreis einführte. Aus diesen Konstellationen entwickelte sich mit Brahms eine lebenslange Freundschaft, die nur in den 1880er Jahren durch die Auseinandersetzung im Ehescheidungskrieg Joachims von seiner Frau, der aus Graz gebürtigen Sängerin Amalie, geb. Schneeweiß, unterbrochen wurde. Zahlreiche beiderseitige Widmungen von Werken unterstreichen auch die starke künstlerische Komponente dieser Freundschaft. So z.B. ist nicht nur das spätere Violinkonzert op. 77 (1877), das heute üblicherweise mit der Kadenz gespielt wird, die Joseph Joachim zum ersten Satz beigetragen hat, sondern schon das erste veröffentlichte Opus von Brahms, die große C-Dur-Klaviersonate op. 1 (Leipzig 1853), dem Freunde Joseph Joachim gewidmet.

Die Mitgliedschaft im Schumann-Kreis wahr mehr als nur Freundschaft unter Musikern; sie besaß für die beiden jungen Musiker Joachim und Brahms durchaus die Bedeutung einer künstlerischen Brüderschaft, ähnlich den von Schumann in den 1830er Jahren entwickelten Idee eines „Davidsbundes“ Diese Verbundenheit fand z.B. ihren Ausdruck in der von Schumann, Albert Dietrich und Brahms für Joachim 1853 als Gemeinschaftswerk komponierten a-Moll-Violinsonate, der sog. „F.A.E.-Sonate“ (Die drei Musiknoten des gemeinsamen musikalischen Ausgangsmaterials beziehen sich auf Joachims damaliges Lebensmotto „Frei, Aber Einsam“). Die Gesinnungsgemeinschaft erhielt durch Schumann sehr bald eine starke musikpolitische, gegen die Weimarer „Zukunftsmusik“ gerichtete Komponente, die weit über Schumanns Tod im Jahr 1856 hinausreichte. So pries Schumann 1854 in der von ihm vormalig herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* in seinem Artikel *Neue Bahnen* Johannes Brahms als den kommenden „Berufenen“ Im Schumann-Kreis wurde Brahms als der „wahre Apostel“ der Tonkunst geführt, der Weimarer Liszt galt hingegen als der „Judas Ischarioth an der Ilm“, d.h. als abgefallener Apostel und Verräter an den wahren Idealen der Tonkunst. Einer brieflichen Äußerung Schumanns zufolge seien die zeitgenössischen „Zukunftsmusiker“ nichts als „Gegenwartsmusiker“, d.h. vergängliche Phänomene, die vermeintlichen „Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel Beethoven)“ jedoch die „wahren Zukunftsmusiker“ (zitiert nach Seibold 2005, Tl. 1, S. 327). Richtungsweisend für Joachim als Interpreten klassischer Musik erwies sich jedoch die Begegnung mit Clara Schumann und ihrem Einsatz für die wahrheitsgetreue Wiedergabe der Meisterwerke der Musikliteratur.

Wand:**24 JOSEPH JOACHIM**

Porträt, Lithographie

Leipzig: Breitkopf & Härtel, um 1855, 26,5 x 28,5 hoch

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, Kunstsammlung KS 1323

25 ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Porträt, Heliogravüre mit faksimilierter Signatur

Fr. K. Rumpf; Berlin: Georg Gerlach & Co., 30 x 42 cm hoch

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

26 BRAHMS UND JOACHIM IN JUNGEN JAHREN

Nach einer Originalphotographie, J. Reiner, Klagenfurt 1856

Fotovergrößerung nach Vorlage

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nr. 10002516

27 CLARA SCHUMANN, geb. WIECK (1819–1896)

in älteren Jahren am Flügel sitzend

Originalphotographie Franz Hanfstaengl, München, 13 x 18 cm hoch

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, PH 1101

Hanfstaengl (1804–1877) war als Lithograph schon ein berühmter Mann, als er sich 1852 der Photographie zuwandte. Bald wurde er nicht nur Münchens, sondern ganz Deutschlands bedeutendster Photograph. Auch Liszt schätzte Hanfstaengl sehr, der mit den Malern Franz Lenbach und Wilhelm v. Kaulbach zu dem engeren Münchner Bekanntenkreis des Komponisten gehörte.

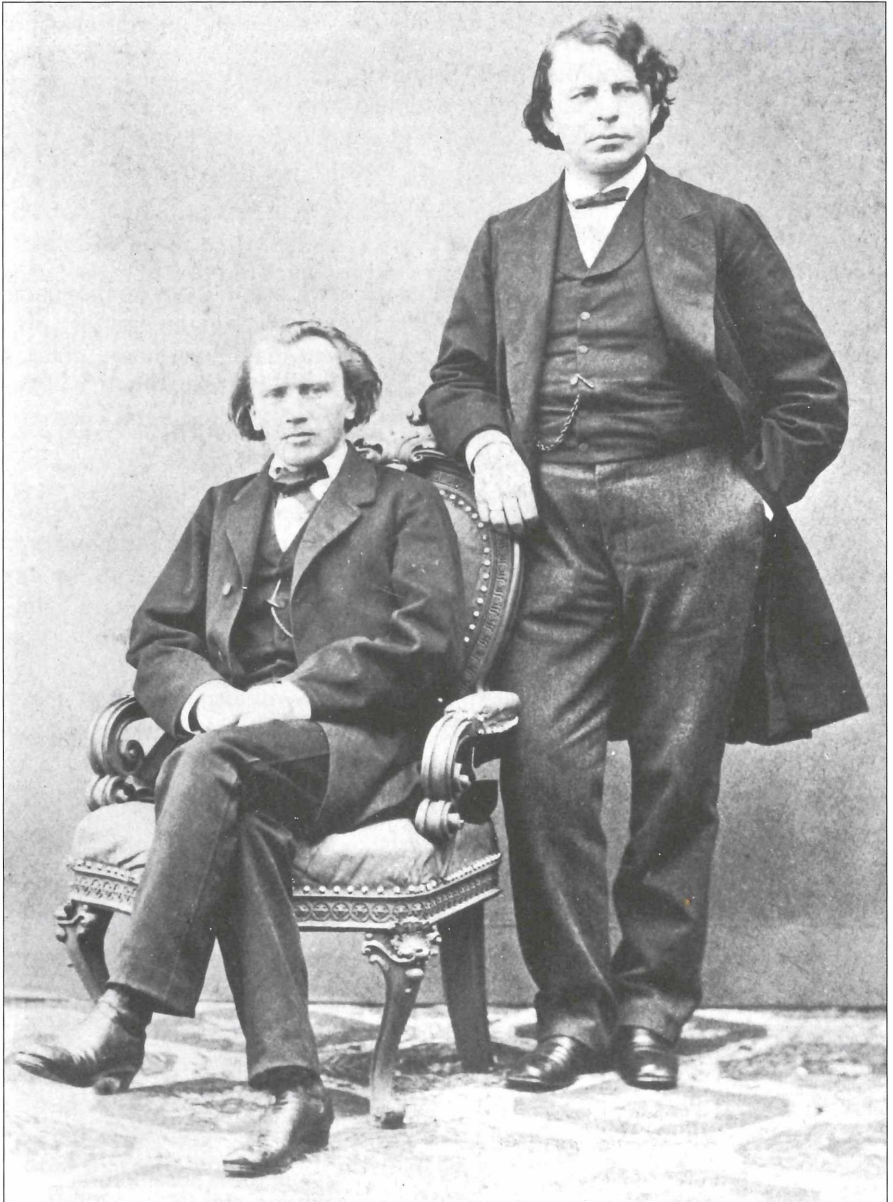
28 JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

in seinem Arbeitszimmer

Heliogravüre, Wien: V.A. Heck,

nach einer Photographie von Maria Fellingner, 52 x 40 cm quer

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien



Vitrine:

29 CLARA SCHUMANN

Drei Romanzen für Pianoforte und Violine op. 22 [1853]

„Joseph Joachim freundschaftlichst gewidmet“

Notendruck, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Pl.-Nr. 9201

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, IX 36.355

„Aus dem Nachlass von Johannes Brahms“

Die Pianistin Clara Schumann hat beim Interpretieren Joseph Joachim prägende Eindrücke hinterlassen. Wie sehr er sich mit ihren Bestrebungen einig wusste, belegen unzählige Briefzitate. Joachim bezeichnete Clara Schumann „gottbegabte Frau und eine herrliche Künstlerin“ „Fort mit aller Unwahrheit, es lebe die Schumann!“ (Brief an Brahms, 14. September 1854, zitiert nach Borchard 2005, S. 115).

Es war Franz Liszt, der in seinem Aufsatz in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1855 in Clara Schumann das Ideal des „reproduzierenden“ (d.h. in späterer Diktion „nachsöpferischen“) Künstlers erblickt: Die Virtuosität an einem Instrument sei ebenso wenig wie die Malerei nur eine nachahmende Tätigkeit oder bloß mechanische Fähigkeit, sondern ebenso „schöpferisch“ wie das Erschaffen neuer Werke. Liszt sieht im Künstlerehepaar Schumann die ideale, auf gleicher poetischer Höhe stehende Symbiose zwischen einer „produzierenden“ und einer „reproduzierenden“ künstlerischen Tätigkeit.

„Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar, als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin: beide auf den höchsten Stufen des Kunstaltars stehend und in Regionen lebend, zu welchen die Nebel der Gemeinheit nicht mehr empordringen können.“

Liszt beschreibt Clara Schumanns Haltung dem wiederzugebenden Werk gegenüber mit der pointierten Beobachtung:

„Für ihre gesteigerte Empfindsamkeit wäre der unrichtige Ton eine Katastrophe, die verfehlte Passage eine gebrochene Sympathie, vergriffenes Tempo eine verkannte Liebe, falsch aufgefasster Rhythmus eine geschmähte Großthat, die ihr empörtes Innere wie ebenso viele Kränkungen empfinden müsste. [...] Eine unterwürfige, glaubens- und ehrfurchtsvolle Geweihte des delphischen Gottes, dient sie mit schauernder Gewissenstreue seinem Kultus.“

Zitternd, auch nur ein Jota des zu kündenden Spruches zu verlieren, eine Silbe falsch zu betonen und so zur schuldigen, trügerischen Interpretin zu werden, bezwingt sie ihr eigenes Gefühl.“
(Liszt 1855, S. 196, 204)

Joseph Joachim und Clara Schumann repräsentieren auch unter diesem Aspekt parallele Lebensläufe: Beide beginnen ihre Laufbahnen auch als „produzierende“ Künstler und „Schöpfer“ von musikalischen Werken, um sich schließlich aus verschiedenen biographischen Umständen dafür zu entscheiden, das eigene Komponieren hintanzustellen und für das Ideal des „Nachschöpferischen“ zu leben (Clara als komponierende „Frau“ und Witwe Roberts, Joachim wohl unter dem Eindruck seines Freundes Brahms).

30 JOACHIM UND CLARA SCHUMANN MUSIZIEREND

Zeitungsfoto nach einer Zeichnung von Adolph v. Menzel, 1854
Fotovergrößerung

31 JOSEPH JOACHIM

Ouverture zu Heinrich IV [1854]

Vorsatzblatt, Titel und autographe Widmung an Johannes Brahms
Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XII 39.690
Faksimile

„Ouverture zu Shakespeares Heinrich IV, componirt und Johannes in inniger Verehrung und Freundschaft gewidmet von Joseph Joachim 1854“

32 JOHANNES BRAHMS

Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters op. 77 [1877]

Notendruck, Partitur Berlin: N. Simrock 1879, Pl.-Nr. 8133

„Joseph Joachim zugeeignet“

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien IX 70.742, „Prachtexemplar“

Darin:

Vorsatzblatt, autographe Widmung an die Geigerin Marie Soldat
Faksimile

„Fräulein Marie Soldat herzlich freundschaftlich Joh. Brahms“

33 MARIE SOLDAT-ROEGER (1863–1955)

Originalphotographie, Wien: Horvath, 13 x 18 cm

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, PH 1128

Die aus Graz gebürtige junge Geigerin Marie Soldat war Brahms 1879 während seines Sommerurlaubs in Pörschach vorgestellt worden. Er vermittelte sie nach Berlin an die Königliche Musikhochschule zu Joseph Joachim, wo sie dessen Schülerin und zeitweise dessen Privatschülerin war. Sie galt als einer der besten Geigerinnen ihrer Zeit. Ihr letzter Auftritt erfolgte 1937

34 JOSEPH JOACHIM

Kadenz zum 1. Satz des Violinkonzerts von Brahms

Abschrift von Marie Soldat mit eigenhändigen Änderungen von Brahms

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien A 103a, IX 79743

Faksimile, S.1 des Notentextes (linke Innenseite des Bogens)

35 BRAHMSDENKMAL

Von Joachim unterschriebener Aufruf zur Errichtung

des Brahmsdenkmals von Max Klinger in Hamburg, o.J. [ca. 1900]

Karte, 11 x 7 cm quer

Privatsammlung

A page of handwritten musical notation, likely a score for violin and piano. The page contains ten staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in German, including "cresc.", "rit.", "poco", "piu", "a tempo", "ritardando", "Lento", "cresc. ad", and "poco". The handwriting is in black ink on white paper. The score is framed by a simple black border.

5. Berufsstationen des Interpreten und Pädagogen London, Hannover, Berlin

Die drei geographischen Begriffe markieren wichtige Berufsstationen Joseph Joachims, obwohl sehr unterschiedlichen Charakters: Der erste bezeichnet einen Fixpunkt der Konzertreisen, die beiden anderen feste Lebensstationen. Schon als 1844, als Dreizehnjähriger, trat Joachim, von Mendelssohn empfohlen, zum ersten Mal in London als Solist auf. England blieb zeitlebens ein Fokus von Joachims Konzerttätigkeit und seines Quartetts, ebenso wie der Künstler Joachim durch das „nüchtern-demokratische“ angelsächsische Musikmilieu mitgeprägt wurde.

1852 wurde Joseph Joachim von Weimar aus als Konzertmeister an den Hannoveranischen Hof berufen, wo er 1859 zum Konzertdirektor ernannt wurde. 1866 ereilte ihn der Ruf aus Berlin, wo er die Leitung der neu gegründeten Königlichen „Lehranstalt für ausübende Tonkunst“ übernahm, aus der 1869 die der Akademie der Künste (der heutige Universität der Künste) angegliederte Musikhochschule hervorging, in deren Direktorium er bis zu seinem Lebensende im Jahre 1907 verblieb.

Wand:

36–37 DIE TAUFE / DIE TAUFPATEN

Georg V., König v. Hannover (1819–1878)

Marie, Prinzessin v. Sachsen-Altenburg, Königin v. Hannover (1843–1907)

Doppelporträt mit Welfenwappen, Xylographie

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv, Ptf 177:(6)

Foto, montiert mit

Taufeintragung Joachims 3. Mai 1855

Aegidienkirchenbuch 1855, Seite 57

Kirchenbuchamt Hannover

Foto

Joachim hat sich 1855 in Hannover unter der persönlichen Patenschaft des Hannoveranischen Königspaars lutherisch taufen lassen (er führte die Taufnamen „Georg“ und „Maria“). Dieser Schritt wird für seine amtliche Stellung und noch viel mehr später für die in Berlin keineswegs unnütz gewesen sein, aber er bedeutete mit Sicherheit nur einen äußeren Akt, der innerlich längst Vollzogenes, nämlich die soziale Assimilation an die Umwelt, quasi symbolisch besiegelte. Das Bestreben, ganz „Deutscher“ zu sein, steht jedoch auch in engem Zusammenhang mit Joachims Künstlerhabitus, sein Eintreten für die „deutsche Tonkunst“:

„Joachim stand schon als Jüngling, als er noch im Fahrwasser der „Neudeutschen“ segelte, bei seinen Zeitgenossen, ob sie nun der alten oder neuen Richtung angehörten, in dem unbestrittenen Ansehen, der berufenste Interpret der ‚deutschesten‘, im Sinne Wagners also christlichen Musik zu sein. Denn darüber waren sie alle einig – und Joachims ganzes Künstlerleben hat ihnen darin recht gegeben –, so rein und keusch wie er hat kein zweiter ausübender Tonkünstler seinen Beruf erfüllt, bei keinem anderen ist der Virtuose so im Musiker aufgegangen, keiner hat seine Persönlichkeit so in den Hintergrund gerückt, wenn es galt, ein Kunstwerk in seiner vollen Reine und Schönheit wieder erstehen zu lassen.“ (Moser 1908, I, S. 63)

38 DOCTOR OF MUSIC

Herr Joseph Joachim, the New Doctor of Music, University Cambridge Installation of Herr Joachim as musical Doctor of the University of Cambridge

Beilagen *The Graphic*, London, Nr. 381, Saturday, March 17th 1877
zwei Xylographien, je 29 x 39 cm hoch
Privatsammlung

- “1. The Senate house: Classical Music in the Gallery
2. The Ceremony in the Senate House
3. The Concert at the Guild Hall. Herr Joachim Playing”



Kat.-Nr. 41

39–41 DIE KÖNIGLICHE MUSIKHOCHSCHULE BERLIN

Das Palais Raczynski

Potsdamer Straße Nr. 120

**Neubau Berlin-Charlottenburg 1902, Komplex Studiengebäude und
Konzertsaal**

Vergrößerungen nach Originalphotographien

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv

Die Fotos zeigen die drei Gebäude, in denen die Berliner Musikhochschule zur Wirkungszeit Joachims in zeitlicher Folge untergebracht war.

Vitrine:

42 JOSEPH JOACHIM

Hebräische Melodien

(Nach Eindrücken der Byron'schen Gesänge)

für Viola und Pianoforte op. 9 [1854]

Notendruck, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Pl.-Nr. 9147

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in
Wien, XI 36670

„Aus dem Nachlass von Johannes Brahms“

Der Titel dieser in Hannover entstandenen Komposition hat nicht unmittelbar mit „jüdischer“ Musik zu tun, sondern bezieht sich auf den gleichnamigen Gedichtzyklus des englischen Dichters Lord Byron (1788–1832).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Thema" by Joseph Joachim. The score is written for piano and solo viola. The title "Thema" is written in the top left, and "Solo Viola" is written above the first staff. The music is in E major and consists of several measures. Below the music, there is a handwritten dedication in German: "Für freundlicher Erinnerung mit der Bitte der gnädigen Comtesse einmal die Fortsetzung des Themas spielen zu dürfen. Joseph Joachim".

43 JOSEPH JOACHIM

Autographes Albumblatt, Wien 4. März 1861

mit Notenzeile: „Thema“:

[Variationen über ein eigenes Thema für Viola und Klavier E-Dur op. 10, 1854]
Blatt, 26 x 11,5 cm quer

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 51.361

„Zu freundlicher Erinnerung, mit der Bitte, der gnädigen Comtesse einmal die Fortsetzung des Themas spielen zu dürfen. Joseph Joachim“

44 KONZERTANKÜNDIGUNG

Oxford University Musical Club

A Concert will be given in the Sheldonian Theatre, February 14th, 1888

Programmzettel, 20,2 x 26 cm hoch

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl v. Ossietzky,
Brahms-Archiv 1888.2

Faksimile

Die Mitwirkenden:

„Professor Joachim, Herr L. Ries, Mr. A Gibson, Mr. W.F. Donkin. Mr. C. Ould, Mr. J. Taylor, and Mr. F. Harvey“

Das Programm bestand aus Werken Beethovens, Spohrs, Schumanns, Bachs und Haydns.

45 JOSEPH JOACHIM

Brief an [George Frederick] Anderson,

Leiter der Londoner Philharmonic Society, 5. Mai 1849

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Faksimile

Joachim über seine Absage, das Violinkonzert Mendelssohns zu spielen:

„[...] I need not say, that I am very sorry, not to have had the opportunity of playing at the Philharmonic-Concerts – but I can assure You at the same time, that the only reason of my declining was, that I thought Mendelssohn's Concerto, which in fact I was anxious to play at the Philharmonie, could not be heard, after two Symphonies, with the attention, due to this great work [...]“

(Ich brauche nicht zu sagen, dass es mir sehr leid tut, dass ich nicht die Gelegenheit hatte, in den Philharmonie-Konzerten zu spielen – aber ich kann Ihnen gleichzeitig versichern, dass der einzige Grund meiner Absage der war, dass ich dachte, Mendelssohns Konzert, das ich in der Tat begierig war in der Philharmonie zu spielen, könnte nach zwei Symphonien nicht mit der Aufmerksamkeit, die diesem großen Werk gebührt, gehört werden.)

46 KONZERTPROGRAMM

VIII. Aufführung der Hochschule für Musik zu Berlin

unter der Leitung von Joseph Joachim, 21. Januar 1876

Saal der Sing-Akademie, Berlin

Programmzettel, 22,5 x 28,5 cm hoch

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 1, Nr. 255, Bl. 60

47 KONZERTPROGRAMM

Feier der fünfzigjährigen künstlerischen Wirksamkeit Joseph Joachims, 1. März 1889

Hochschule für Musik zu Berlin, Potsdamer Str. 120

Programmzettel, 22 x 28,5 cm hoch

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 1, Nr. 256, Bl. 391

Auf dem Programm stehen vor allem Kompositionen Joseph Joachims.

RAUM II

6. Die „Joachim-Schule“: der Virtuose im Dienste der Werkinterpretation

Nicht nur gingen über 400 Violinisten in Berlin aus Joseph Joachims Interpretations-„Schule“ hervor. Die Schul- und Stilbildung erfolgte auch über andere strategische Schienen, z.B. über die Gestaltung von Konzertprogrammen. Schon in Hannover hatte Joachim als Konzertdirektor damit begonnen, seinen Programmen einen bestimmten Zuschnitt in Hinsicht auf das Repertoire und die stilistische Geschmacksbildung des Publikums zu geben. In Berlin veranstaltete Joseph Joachim seit 1873 mit dem Chor und dem Orchester der Hochschule große öffentliche Konzerte – später Konzerte vor geladenem Publikum –, in denen namentlich klassische Werke in stilistisch mustergültiger Weise aufgeführt wurden. (Dass hier auch sein Freund Brahms mit seinen neuen Werken nicht vernachlässigt wurde, ist selbstverständlich.)

Einen hohen Stellenwert in Joachims Sendungsbewusstsein für das klassische Repertoire nahm sein beinahe zeitgleich mit seinem Dienstantritt in Berlin im Jahr 1869 gegründete Streichquartettensemble – das Berliner Gegenstück zum 1849 gegründeten Hellmesberger-Quartett in Wien –, ein, mit dem in den Programmen und Zyklen in der Berliner Singakademie und auf Tournée im In- und Ausland Repertoirepflege betrieben wurde. Im Zentrum stand dabei das Streichquartettœuvre von Beethoven, das zyklensweise in den Abenden des Joachim-Quartetts gegeben zu werden pflegte.

Auf diese Weise trug Joseph Joachim als Solist wie als Prinzipal seines Ensembles Wesentliches zur Bildung des heute gültigen klassischen Musikrepertoires bei.

Wand:**48 JOSEPH JOACHIM**

Porträt, mit Violine

Nach einer Originalphotographie, J.C. Schaarwächter, Berlin

Fotovergrößerung nach Vorlage

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nr. 00041413

49 DAS JOACHIM-QUARTETT

Radierung von Ferdinand Schmutzer, 1905

Landesmuseum Burgenland, Kunstsammlung KS 1845, 138 x 90 cm quer

Aufgeschlagen auf dem Pult Joachims: die Violinstimme von Beethovens Streichquartett op. 59/3

Ferdinand Schmutzer (1870–1928), Porträtmaler und Radierer, Präsident der Wiener Secession und ab 1908 Professor für Graphische Künste an der Wiener Akademie, trat besonders durch Porträtradierungen von Mitgliedern der Wiener Gesellschaft hervor, darunter auch mit dem Porträt Sigmund Freuds.

Vitrinen:**50 MAX BRUCH (1838–1920)****Concert für die Violine (Vorspiel, Adagio und Finale)**

Erstes Violinkonzert g-moll op. 26, 1865–1867

„Joseph Joachim in Freundschaft zugeeignet“

Notendruck, Partitur, Leipzig: Siegel, Pl.-Nr. 5801

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, H 25.545 / IX 28.582

51 ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904)**Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters**

Violinkonzert a-moll op. 53, 1880

„Joseph Joachim zugeeignet“

Notendruck, Partitur, Berlin: Simrock, Pl.-Nr. 1663

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, H 25.553 / IX 28.669, „Aus dem Nachlass von Johannes Brahms“



52 DAS JOACHIM-QUARTETT

Originalphotographie, mit den Signaturen der Quartettmitglieder
Postkarte, Berlin – Paris – London: Internationales Porträt-Atelier,
16 x 10,5 cm quer

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 51.261

53 LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Kammermusik-Werke Band I. Sämtliche Streichquartette

Notendruck, Taschenpartitur, Leipzig: Ernst Eulenburg

Aus dem Besitz von Eusebius Mandyczewski

Mit den Signaturen der Mitglieder des Quartetts:

Privatsammlung

Joseph Joachim

Carl Halir

Emanuel Wirth

Karl Klingler, Wien 1907

Robert Hausmann, Bonn Wien 1903

Wien, März 1907, Joseph Joachim

54 EUSEBIUS MANDYCZEWSKI (1857–1929)

Originalphotographie Wien: Adèle k.k. Hofatelier, 6,5 x 10,5 cm hoch
Privatsammlung

Der aus Czernowitz gebürtige bedeutende Musiker, Pädagoge und Freund von Johannes Brahms war von 1887 bis zu seinem Tod Archivar und Sammlungsleiter der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und verantwortete in dieser Funktion die Herausgabe der sog. Alten Haydn-Gesamtausgabe.

55–57 KONZERTPROGRAMME

Quartett-Abende. Joachim, de Ahna, Wirth, Hausmann

Saal der Singakademie Berlin, 13. April 1885, 4. Abend II. Zyklus

Quartett-Abende. Joachim, Halir, Wirth, Hausmann

Saal der Singakademie Berlin, 10. Januar 1907, 1. Abend, II: Zyklus

Beethoven-Abend

Programmzettel

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Nr. 10013664 u. 10013663

Faksimiles

Beide ausgewählten Programme des Joachim-Quartetts bestehen ausschließlich aus Streichquartetten Ludwig van Beethovens.

Zweites Künstler-Concert

Merseburg, 2. Januar 1891

Programmzettel, 20, 5 x 26 cm hoch

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl v. Ossietzky,

Brahms-Archiv 1891.2

Faksimile

In dieser Programmfolge tritt Joachim neben dem örtlichen „Gesangsquartett hiesiger Dilettanten“ als Solist in Beethovens Kreutzer-Sonate, Schumanns 3 Stücken für Violine und Klavier op. 84 und Mendelssohns Violinkonzert op. 64 (mit Klavierbegleitung) auf.

Quartett-Abende

Joachim, Halir, Wirth, Hausmann

Die Vertretung des zur Zeit behinderten
Herrn Professor **Wirth** hat Herr **Karl Klingler** übernommen.

Donnerstag, den 10. Januar 1907, Abends 8 Uhr

IM SAAL DER SING-AKADEMIE

1. Abend (II. Cyclus).



PROGRAMM.

Beethoven-Abend.

1. **Quartett A-dur, op. 18 No. 5.**

Allegro.
Minuetto.
Andante cantabile con Variazioni.
Allegro.

2. **Quartett F-dur, op. 135.**

Allegretto.
Vivace.
Lento assai, cantante e tranquillo.
Grave, ma non troppo tratto (Der
schwer gefasste Entschluss).

3. **Quartett, op. 59 No. 3.**

Introduzione (Andante con moto).
Allegro vivace.
Andante con moto quasi Allegretto.
Minuetto (Grazioso).
Allegro molto.

Kleine Partitur-Ausgaben an der Kasse.

2. Abend (II. Cyclus): **Donnerstag, den 31. Januar 1907**

Abends 8 Uhr.

PROGRAMM: **Haydn**: Quartett. — **Beethoven**: Quartett, B-dur,
op. 18. — **Brahms**: Quintett, G-dur.



58 JOSEPH JOACHIM

Erinnerungskarte mit Originalphotographie, J.C. Schaarwächter, Berlin
 Mit Signatur, Berlin 3. April 1904, und autographe Notenzeile: „Menuett J.S.
 Bach“

[Menuet I aus der Partita für Violine Solo E-Dur BWV 1006]

Karton, 11 x 17 cm hoch

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 51.256

59 JOSEPH JOACHIM

Brief an unbekannte Empfängerin, Wien, 31. Dezember 1898

Mit Notenzeile

[Beginn des Variationensatzes aus dem Haydn'schen „Kaiserquartett“]

Faltblatt, zugeschlagen, 11 x 17 cm hoch

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 52.376

„Freundlichen Dank für Ihre überaus liebenswürdigen Zeilen; Ihrem Wunsch nachkommend, geehrtes Fräulein, zur Erinnerung an das Quartett: [...] eine jeder Oesterreicherin gewiss willkommene Begrüßung!

Joseph Joachim“

60 JOSEPH JOACHIM

Kádenczia Beethoven hegedű első tételéhez

Joachim Józseftől

Kadenz zum ersten Satz von Beethovens Violinkonzert

In: Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma 1885

(Ungarisches Ausstellungsalbum der Tonkünstler)

Notendruck, Budapest: Rózsavölgyi, 1885, S. 6–7

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 58.165

Schon 1844 hatte der Dreizehnjährige das Londoner Publikum mit seiner Interpretation des Beethovenschen Violinkonzerts zu Begeisterungstürmen hingerissen. Dieses Werk verblieb stets im Brennpunkt von Joachims solistischer Interpretentätigkeit. Joachim, schrieb mehrere Kadenzen zu diesem Stück, allein drei zum ersten Satz: 1844 die erste Version, der er eine erleichterte Fassung folgen ließ. Als er 1885 aus Ungarn angefragt wurde, ein eigenes Stück zum nationalen Ausstellungsalbum ungarischer Tonkünstler beizutragen, sandte er die bereits 1857 komponierte zweite Version ein.

Das Album enthält Originalkompositionen von Franz Liszt (XIX. Ungarische Rhapsodie), Carl Goldmark u.a.

61 JOSEPH JOACHIM / ANDREAS MOSER

Violinschule I. II. III.

Notendruck, Berlin – Leipzig 1905

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, BLM 56.232

Die Violinschule ist keine Elementarschule für die Violine; sie besteht aus einer Folge von zehn Aufsätzen Mosers „Vom Vortrag“ und dem Abdruck von „Sechzehn [sic!] Meisterwerken der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen versehen von Joseph Joachim“

62 NACHRUF

Sechshundneunzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1908

Joseph Joachim

2 Expl.,

Landesmuseum Burgenland, Eisenstadt, Bibliothek 4519
Privatsammlung

Dieses dem Künstler aus Anlass seines Todes gewidmete Jahresheft enthält eine ausführliche Würdigung aus der Feder des Biographen Andreas Moser.

„Joachim war der letzte grosse Zeuge und Mitarbeiter einer für uns Nachkommen schon lange abgeschlossenen Kunstepoche. Wie ein altersgrauer Markstein ragt er in die Gegenwart hinein, und mancher hat wohl verwundert gefragt, wie eine solche Gestalt sich noch in unsere Zeit fügen sollte. Über der Festigkeit, mit der er seinen künstlerischen Standpunkt vertrat, hatte man ganz vergessen, dass auch er einmal ein Stürmer und Dränger gewesen, der sich erst nach harten Kämpfen zu jenen Anschauungen durchgerungen hat, denen er dann für immer treu geblieben ist.“ (S. 41)

7. Der „romantische“ Virtuose: Paganini und Liszt Die überwundene „Gegenposition“?

Der legendäre Geiger Nicolò Paganini, dessen Virtuosenimage Franz Liszt auf das Klavier zu übertragen übertrug, und Franz Liszt selbst pflegten als Verkörperungen des „romantischen“ Virtuositums stets in einem Atemzug genannt zu werden. Die Überwindung jeglicher Schwierigkeiten, die Vollbringung aberwitziger Kunststücke und die jegliche Fassungskraft übersteigenden technischen Fertigkeiten auf ihrem Instrument ließen sie zum Zielobjekt ekstatischen Geniekultes oder pittoresker Dämonisierung („Teufelsgeiger“, „Hexenkunst“) sowie auch zum dankbaren Opfer der Karikaturisten werden.

Der Zeichner der Berliner Radierung von 1842 mit ihren in Ohnmacht sinkenden Damen erfasst auf satirische Weise die quasi-erotischen Elemente des „Lisztomanie“-Starkults, die Heinrich Heine schon 1835 in Paris angesichts von Liszts Virtuosenkonzerten diagnostizierte:

„Die Lösung der Frage gehört vielleicht eher in die Pathologie als in die Ästhetik. Ein Arzt, dessen Spezialität weibliche Krankheiten sind und den ich über den Zauber befragte [...] lächelte äußerst sonderbar und sprach dabei allerlei von Magnetismus, Galvanismus, Elektrizität, von der Ansteckung in einem schwülen, mit unzähligen Wachskerzen und einigen hundert parfümierten und schwitzenden Menschen angefüllten Saale [...] von den Phänomenen des Kitzelns, von musikalischen Spanischen Fliegen und anderen scabrosen Dingen, welche, glaub' ich, Bezug haben auf die Mysterien der Guten Göttin [...]“ (zitiert nach Betz 2001, S. 20)

Franz Liszt, der „Pop-Star“ des 19. Jahrhunderts – dieses Bild ist natürlich sehr einseitig, denn es trifft bei Liszt nur auf die erste Hälfte seiner Biographie zu: Liszt hat nach 1847 seine Virtuosenkarriere an den Nagel gehängt und danach kein einziges öffentliches Konzert mehr gegeben. Trotzdem ist die Aura des romantischen Virtuosen weit über seinen Tod hinaus an seiner Person haften geblieben.

Es waren vor allem deutsche Musikerkreise – als Wortführer fungierten u. a. die ehemals freundschaftlich verbundenen Kollegen des Schumannkreises mit Joachim und Brahms –, die dem Künstlerhabitus Liszts kritisch gegenüberstanden: Sie empfanden Liszts Umgang mit Musik als eitle Selbstdarstellung, theatralisch, verlogen und Effekthascherei und setzten ihm den Dienst am klassischen Meisterwerk mit der Verpflichtung zu absoluter „Texttreue“ entgegen. (Auch in diesem Vorwurf wurde Liszt ein Opfer seines Virtuosen-Images, denn auch Liszt hat sich bei der Interpretation etwa von Beethoven-Sonaten stets um „Wahrhaftigkeit“ bemüht.)

Überspitzt gesagt: Dem romantischen Virtuosen ist das Spiel des Instruments Ausdruck seiner Persönlichkeit, der moderne klassische Interpret dient mit seiner Virtuosität dem Meisterwerk. Auf diese Weise wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts der „Primat der Virtuosität allmählich durch den der Werkinterpretation gebrochen“ (Dahlhaus 1980, S. 114) und aus dem Streit zwischen „Fortschritt“ und „Tradition“ in der Musik, der hauptsächlich zwischen den Vertretern der Liszt-Wagner- und denen der Schumann-Brahms-Schule ausgefochten wurde, ging das moderne, „nachsöpferische“ Interpretationsideal klassischer Musik, vertreten durch Joseph Joachim und Clara Schumann als Sieger hervor.

An der Person Joachims kann man also den Wandel im Künstlerbild ablesen, der sich im 19. Jahrhundert im Zuge der arbeitsteiligen Ausdifferenzierung der musikalischen Institutionen vollzieht: die endgültige Trennung des „Schaffenden“ vom „Ausführenden“ und die Formierung des Ideals eines „nachsöpferischen“ Künstlers.

63 NICOLÒ PAGANINI (1782–1840)

die Violine spielend

Karikatur, Aquarell von Johann Peter Lyser

Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Foto

Paganini, die Violine spielend und auf einem Tisch tanzend, auf dem sich allerhand Zeichen der Zauberei befinden, daneben seltsame Gestalten und tanzende Gerippe („Hexentanz“).

64 FRANZ LISZT IM KONZERTSAAL

Radierung von Adam Brennglas nach einer Zeichnung von Theodor Hosemann
Karikatur anlässlich der Konzertsreihe des Virtuosen in Berlin, 1842

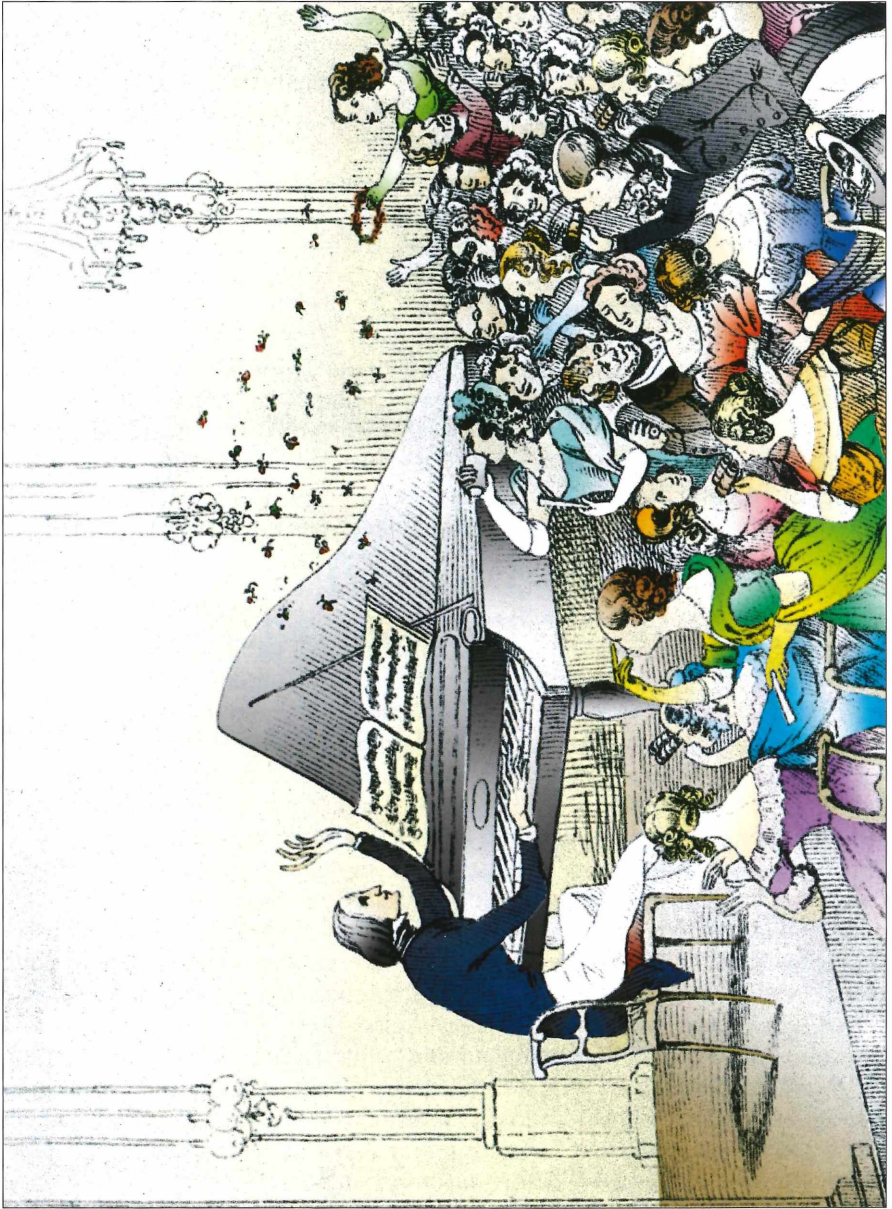
Titelblatt von *Berlin, wie es ist und trinkt*, Heft 14

Fotoinszenierung

65 FRANZ LISZT

Zeitgenössische Karikaturen

Fotos



RAUM III

8. Die modernen Positionen des „Virtuosen“: Karajan – Elvis

Der letzte Abschnitt der Ausstellung ist den aktuellen modernen Folgeerscheinungen der im 19. Jahrhundert von Liszt und Joachim eingenommenen gegensätzlichen Positionen der „auratischen“ Künstlerpersönlichkeit gewidmet, veranschaulicht an zwei exemplarischen Verkörperungen des jeweiligen Typus in den Szenen der sog. „E-“ und „U-Musik“ des 20. Jahrhunderts: Herbert v. Karajan und Elvis Presley.

In der modernen Ernste-Musik-Szene hat sich der Typus des „reproduktiven“, „nachsöpferischen“ Künstlers, als dessen Geburtshelfer sich Joseph Joachim betätigt hat, die dominierende Position erobert. Der moderne Musik-Interpret hat die Aufgabe (wie dies der Pianist Vladimir Horowitz in einem Interview ausgedrückt hat), sich mit seiner gesamten Person in die Gefühlswelt des Komponisten und seines Werkes einzuklinken, um es in seiner wahrhaften Gestalt wiedergeben zu können. Die am weitesten zugespitzte Form des modernen „Virtuosen“ ist aber der Dirigent, ein Musikertypus, der sich seinerseits im Zuge der arbeitsteiligen Trennung zwischen dem „Schaffenden“ und dem „Ausführenden“ herausgebildet hat. Der „Virtuose des Taktstocks“ führt das zu interpretierende Musikwerk nicht mehr selbst am Instrument aus, sondern verinnerlicht es ganz, um es als Mittler zwischen dem in der Partitur niedergelegten heiligen Notentext und dem realen Klangereignis durch den Bann seiner Gesten auf den Orchesterapparat zu übertragen („Magie des Taktstocks“). Gestik, Körperhaltung und Mimik des Dirigenten drücken in jedem Augenblick des Vollzugs die hohe Konzentration und Durchdrungenheit von der zu vollführenden Aufgabe aus. Der Frack – ein Kleidungsstück, das sich historisch von der Hofkleidung des 18. Jahrhunderts ableitet – will den „Dienst“ an der heiligen Sache signalisieren. Das Publikum des klassischen Konzertes, selbst unter dem Bann der Veranstaltung, sitzt still und wenn möglich bewegungslos in seinen Sitzreihen, um dem Ereignis zu lauschen. Gleichzeitig sind aber im Zuge seiner dominierenden Position die Starkult-Elemente des „Virtuosen“ auf den „Interpreten“ übergegangen.

Dagegen das Popkonzert: Wie Ken Russell in seinem Film *Lisztomania* 1975 gezeigt hat, lassen sich wesentliche Charakteristika des modernen Popstars in Franz Liszts „romantischem“ Virtuositentum wiederfinden. Die Affinität zwischen beiden folgt jedoch keiner historisch-kontinuierlichen Entwicklung, sondern stellen eher eine neu formulierte Übernahme von Elementen des Virtuosenkonzerts unter den Bedingungen des Show-business dar. Dazu gehören das auffällige, bisweilen schreiende Outfit des Künstlers, seine extrovertierte Selbstinszenierung, das Ausagieren seines Ausdrucksbedürfnisses sowie die Begleiterscheinungen des Starkults selbst. Dem Popstar dient seine

Musik zum ungebremsten Ausdruck seiner Person, nicht als Dienst an der Sache der Musik. Umgekehrt ist auch das Auditorium des Popkonzerts dazu anstachelt, durch das eigene Ausagieren seiner Gefühle ein ekstatisches Feedback zur Vorstellung auf der Bühne zu geben (vgl. die Ohnmacht sinkenden Damen im Liszt-Konzert Kat. Nr. 64).

66–71 HERBERT v. KARAJAN (1908–1989)

Dirigierstab

Frack

Regiestuhl

Fotoinszenierung

Schallplattencovers

Almanach der Salzburger Festspiele 1959

Eliette und Herbert v. Karajan Institut, Salzburg

Privatsammlungen

72–75 ELVIS PRESLEY (1935–1977)

Jumpsuit „Sunlight Suit“

Das Originalkostüm wurde von Elvis Presley getragen von Januar 1973 bis März 1974

Mikrofon

Schallplattencovers

Fotoinszenierung

Privatsammlungen

Literatur:

- Biddulph 1994 - Peter Biddulph, *The Violin Masterpieces of Guarneri del Gesù*, London 1994
- Bellmann 1993 - Jonathan Bellmann, *The „Style hongrois“ in the Music of Western Europe*, Boston 1993
- Betz 2001 - Albrecht Betz, *Das Vollkommene soll nicht geworden sein – Zur Aura des Virtuosen*, in: *Virtuosen, Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, hrsg. v. Herbert v. Karajan Centrum, Wien 2001, S. 9–31
- Borchard 2005 - Beatrix Borchard, *Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, hrsg. v. Markus Grassl und Reinhard Kapp, Bd. 5), Wien – Köln – Weimar 2005
- Chiesa 1998 - Carlo Chiesa – John Dilworth – Roger Hargrave – Stewart Pollens – Duane Rosengard – Eric Wen, hrsg. v. Peter Biddulph, London 1994
- Dahlhaus 1980 - Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 6), Wiesbaden 1980
- Drescher 1990 - Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ergänzungsband erstellt von Thomas Drescher, Tutzing 1990
- Fuchs 1978 - Heinrich Fuchs, *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*, Wien 1978
- Grove 1980 - *The New Grove*, London – Washington – Hong Kong 1980, Bd. 9
- Hamma 1986 - Walter Hamma, *Geigenbauer der deutschen Schule des 17. bis 19. Jahrhunderts*, 2 Bände, Tutzing 1986
- Hinrichsen 2001 - Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikbankiers“ – *Über Richard Wagners Vorstellungen vom „Judentum in der Musik“*, in: *Musik & Ästhetik*, 5 (2001), H. 19, Stuttgart, Juli 2001, S. 72–87
- Hopfner 1999 - Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900, Adressenverzeichnis und Bibliographie*, Kunsthistorisches Museum Wien, Tutzing 1999
- Hopfner 2002 - Rudolf Hopfner, *Meisterwerke der Geigenbaukunst – Die Streichinstrumentensammlung der Österreichischen Nationalbank, Kunsthistorisches Museum und Österreichische Nationalbank*, Wien 2002
- Joachim 1911 - *Briefe von und an Joseph Joahim*, hrsg. v. Johannes Joachim u. Andreas Moser, Bd. I, Berlin 1911
- Jungheinrich 1986 - Hans Klaus Jungheinrich, *Der Musikdarsteller. Zur Kunst des Dirigenten*, Frankfurt 1986
- Liszt 1855 - Franz Liszt, *Clara Schumann*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Lina Ramann, Bd. 4, *Aus den Annalen des Fortschritts*, Leipzig 1882, S. 187–206
- Lohrmann – Stradner 1985 - Klaus Lohrmann, *Die rechtliche und soziale Situation der Wiener Geigenbauer*; Gerhard Stradner, *Die Geige in Wien*, in: *Wiener Geschichtsblätter*, Hrsg. Verein der Geschichte der Stadt Wien, Wien, 40. Jg. 1985, Heft 2, S. 33–40, sowie 41–8
- Lütgendorff 1922 - Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Band I und II, Frankfurt am Main 1922
- MGG 1985 - *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Friedrich Blume, Kassel u.a. 1985, Bd. 7
- Moser 1908 - Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Bd. 1–2, Berlin ²1908
- Prochart 1979 - Ferdinand Prochart, *Der Wiener Geigenbau im 19. und 20. Jahrhundert*, (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, hrsg. v. Othmar Wessely, Bd. 16), Tutzing 1979
- Reiss 1997 - *Aus den Sieben Gemeinden. Ein Lesebuch über Juden im Burgenland*, hrsg. v. Johannes Reiss, Eisenstadt 1997
- Seibold 2005 - Wolfgang Seibold, *Robert und Clara Schumann in ihren Beziehungen zu Liszt (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. v. Siegfried Schmalzriedt, Bd. 8), Teil 1–2, Frankfurt u.a. 2005
- Stradner 1972 - Gerhard Stradner, *Zur Entwicklung der Geige (Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart)*, Graz 1972 (maschinschr.)
- Stradner 1985 - Gerhard Stradner, *Die Sonderausstellung – Die Wiener Geige*, in: *Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, N.F. IV (32) Juni 1985, H. 14, S. 42–44
- Stradner 1987 - Gerhard Stradner, *Die Instrumente der Wiener Schrammeln*, in: *Studia organologica, Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, hrsg. v. Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 445–452
- Warnke 2001 - Martin Warnke, *Der virtuose Künstler*, in: *Virtuosen, Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, hrsg. v. Herbert v. Karajan Centrum, Wien 2001, S. 81–99
- Wasielewski 1920 - Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1920