

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

Bakalářská práce

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

Joseph Joachim

Bakalářská práce

Student: Eva Leonie Kühnass, 3. ročník, HV-Nástroj

Vedoucí práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Oponent práce: Prof. Jiří Tomášek

Praha 2012

Ich versichere, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Prag, 19. 4. 2012

Eva Leonie Kühnass

An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D. für ihre Hilfe und wertvollen Ratschläge bedanken, die sie mir während des Schreibens an dieser Arbeit gegeben hat.

Ebenfalls danke ich Prof. Jiří Tomášek für seine Unterstützung und Inspiration.

Ein Dank geht auch an meine Familie für ihre Geduld und Fürsorge.



Joseph Joachim

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	7
II. Joseph Joachim	8
2.1. Ungarische Wurzeln.....	8
2.2. Wien und Joseph Böhm.....	9
2.3. Leipzig und Felix Mendelssohn-Bartholdy	10
2.4. Weimar und Franz Liszt	15
2.5. Hannover und Johannes Brahms	18
2.6. Berlin und die Musikhochschule	23
III. Joachims Schaffen	25
3.1. Joachims Werke.....	25
3.2. Joachims Einfluss und die Zusammenarbeit mit anderen Komponisten.....	29
IV. Joachims Violinschule	33
4.1. Geschichtlicher Kontext der Violinschulen und die Wiener Schule	33
4.2. Entstehung der Violinschule	37
4.3. Aufbau der Violineschule	39
4.4. Technische Details der Violinschule.....	41
4.4.1. Vibrato	42
4.4.2. Portamento.....	43
4.4.3. Bogenhaltung.....	43
V. Abschluss	44
VI. Resümee	46
VII. Quellen-, Literatur- und Abbildungsverzeichnis	47
VIII. Anhang	47
8.1. Personenverzeichnis	51

I. Einleitung

Joseph Joachim gilt als einer der größten Musikinterpreten des 19. Jahrhunderts.

Anhand seines Werdegangs sehen wir nicht nur die Entwicklung eines Jungen zu einem großen Musiker, sondern können auch die musikhistorische Entwicklung verfolgen, die sich gerade im 19. Jahrhundert im Umbruch befand und somit auch auf ihn als Interpreten beeinflussend wirkte.

Die Betrachtung eines so großen Musikers in Hinblick auf eben diese Musikgeschichte gab mir den Anreiz meine Bachelorarbeit diesem Thema zu widmen. Ich möchte mit dieser Arbeit die Person Joseph Joachim unter den verschiedensten Punkten betrachten und somit die Vielseitigkeit aufzeigen, die er in seinem Leben gezeigt hat. Vor allem geht es darum aufzuzeigen, inwieweit er als Musiker die Musikwelt beeinflusst hat. Joachim stellt einen neuen Interpretationstypus dar, der sein Können in den Dienst des Komponisten stellt und nicht nur versucht mit eigenen Kompositionen seine Virtuosität in den Vordergrund zu stellen. In seinem Werdegang spielen Menschen eine Rolle, die ihm im Laufe seines Lebens begegneten und mit denen er sich gegenseitig inspirierte, unter ihnen namhafte Komponisten und Intellektuelle. Ebenso beeinflussend auf die Person Joachims sind gewisse Städte und Stationen, die in seinem Leben auf ihn wirkten. Von seinem Geburtsort, eine damals noch ungarische Stadt, über Wien, Leipzig, Weimar und Hannover, bis zu seiner letzten Station Berlin. Über diese Orte und inwieweit ihn verschiedene Persönlichkeiten beeinflusst haben wird im ersten Abschnitt eingehend erläutert.

Der nächste Abschnitt fasst Joachim als Komponist und Berater ins Auge, das heißt also nicht nur seine Kompositionen, sondern auch seinen Einfluss auf andere Komponisten, die für Violine komponiert haben.

Seine pädagogischen Tätigkeiten sind ein bedeutender Teil seines Lebens, diese werden im vierten Abschnitt aufgezeigt. Eine besondere Stellung nimmt dabei die Violinschule ein, die er zusammen mit seinem Assistenten und Schüler Andreas Moser verfasste und die dessen musikästhetischen Ansichten darstellt. Da die Violinschule in den Jahren 1905 – 1906 erschienen ist, zeigt sie den Abschluss einer Epoche und somit den Stand der Violinpädagogik am Ende des 19. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang wird kurz auf die Geschichte der Violinschule eingegangen, um zu sehen, welche Position die Violinschule von Joachim und Moser in der Geschichte einnimmt. Ein abschließender Teil zeigt noch einmal Joachims Person, sein Einfluss und seine Bedeutung als Musiker seiner Zeit und seine Position in der Musikgeschichte. Als Hauptquelle für diese Arbeit sei hier die Biographie seines Schülers und

Assistenten Andreas Moser – „Ein Lebensbild“ genannt, die gemeinsam mit Joachim entstand und somit stark autobiographische Züge enthält.

II. Joseph Joachim

In diesem Kapitel wird Joachims Werdegang beschrieben. Jede Station seines Lebens ist mit einer Stadt in Verbindung gebracht, in der er zu dieser Zeit gelebt hat und mit einer Person verbunden, die für ihn in dieser Zeit besonders wichtig war.

2.1. Ungarische Wurzeln 1831 - 1839

Joseph Joachim wurde am 28. Juni 1831 in Kittsee bei Pressburg als siebtes Kind geboren.

Diese Region gehörte damals noch zu Ungarn und wurde erst nach dem 1. Weltkrieg an Österreich angeschlossen (das heutige Burgenland). Sein Vater war ein erfolgreicher Wollhändler jüdischer Abstammung, der auf eine bodenständige Ausbildung seiner Kinder bedacht war. Das war unter anderem der Grund, warum die Familie im Jahre 1833 nach Pest, der damaligen Hauptstadt, umzog.

Die Musik spielte keine besonders große Rolle im Hause Joachim, doch schon früh wurden die Eltern auf Joachims Talent aufmerksam, nachdem er auf seiner Kindergeige die Melodien imitierte, die seine Schwester sang.

Sein erster Lehrer war der Medizinstudent Stieglitz, der häufig in der Familie verkehrte. Dieser schlug schon nach kurzer Zeit vor, sich nach einem kundigeren Lehrer umzuschauen und so wurde der damalige Konzertmeister der Pester Oper Stanislaus Serwaczynski¹ der neue Lehrer des kleinen Joachims. Durch diesen erhielt Joachim von nun an eine fundierte Ausbildung, zu der auch Allgemeinbildung, Moral und regelmäßige Opernbesuche gehörten. Serwaczynski arbeitete mit der „Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot“, technische Fortschritte waren schnell zu sehen. Serwaczynski war die Haltung der linken Hand sehr wichtig, die rechte Hand vernachlässigte er, was Joachim später fast zum Verhängnis geworden wäre.

Im Jahre 1839 gab Joachim sein Debut-Konzert im „Adels-Kasino“ zusammen mit seinem Lehrer. Das Konzert war „[...] ein glänzender Erfolg für Lehrer und Schüler. Die zahlreichen

¹ siehe Anhang VIII 8.1.1.

Zuhörer jubelten dem blondlockigen, siebenjährigen Geigerlein aufmunternd zu und zeichneten es durch mehrmalige Hervorrufe aus.[...]“². Außerdem war es sein erster Kontakt mit adligen Kreisen und vor allem mit dem engsten Kreise um Ludwig van Beethoven³, der später noch ein so wichtige Rolle in seinem Leben spielen wird - Graf von Brunswick, dem Beethoven eine Sonate widmete, seine Schwester Therese und Baron Rosti.

2.2 Wien und Joseph Böhm 1839 - 1843

Auf einen Besuch seiner Cousine Fanny Frigidor hin wurde nun die Übersiedlung nach Wien entschlossen, wo der kleine Joachim im großväterlichen Hause untergebracht werden und ihm eine Geigenausbildung von den besten Lehren gegeben werden sollte. Wien hatte das Ansehen einer Musikhauptstadt, und das nicht nur wegen den 3 großen Wiener Klassikern – Haydn, Mozart und Beethoven.

Sein erster Lehrer in Wien wurde Miska Hauser⁴, ein Schüler Josef Mayseders⁵. Schon nach wenigen Monaten sah er aber, dass Joachim einen erfahrenen Lehrer brauchte.

Man ging also zu Georg Hellmesberger senior⁶, der wiederum Schüler des großen Böhm war und seinerzeit der führende Violinpädagoge in Wien war. Hellmesberger unterrichtete in der Zeit auch seine beiden Söhne Joseph und Georg. Joachim hatte also schon früh die Gelegenheit Kammermusik zu spielen. Hellmesberger war nun nach einiger Zeit aber mit Joachims linkem steifem Arm nicht zufrieden und sagte ihm voraus, dass aus ihm nie etwas werden würde. Die Enttäuschung war groß im Hause Joachim.

Um den großen Virtuosen Heinrich Wilhelm Ernst⁷ in einem Konzert zu erleben, verlängerte die Familie ihren Aufenthalt in Wien und nutze die Chance, seine Meinung über Joachim zu hören. Dieser erkannte sofort das große Talent des kleinen Joachims und empfahl in an Joseph Böhm⁸, bei dem auch er alles erlernt hat. Böhm unterrichtete am Wiener Konservatorium und spielte an der Wiener Hofkapelle. Seine große Leistung war aber die des Lehrers. Er war der Lehrer von Ernst, Hellmesberger und Joachim, aber auch von Jakob Dont⁹ und Eduard

² MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 7.

³ siehe Anhang VIII 8.1.2.

⁴ siehe Anhang VIII 8.1.3.

⁵ siehe Anhang VIII 8.1.4.

⁶ siehe Anhang VIII 8.1.5.

⁷ siehe Anhang VIII 8.1.6.

⁸ siehe Anhang VIII 8.1.7.

⁹ siehe Anhang VIII 8.1.8.

Reményi¹⁰, der der erste Duopartner von Brahms werden sollte. Böhm selbst war Schüler von Rode¹¹, und so konnte an Serwaczynskis Unterricht angeknüpft werden. Eben mit den Rode-Capricen sollte nun an einer geschmeidigen Bogenführung gearbeitet werden. Für die nächsten drei Jahre, also bis 1843, nahm Böhm ihn in sein Haus. Sehr prägend war in der Zeit nicht nur der musikalische Unterricht, sondern auch das Heranwachsen an die Kammermusik. In Böhms Haus wurde viel kammermusiziert, vor allem Werke von L.v.Beethoven. So wurde schon in den frühen Jahren der Grundstein von Joachims Musikästhetik gelegt.

Als die Welle der Geigenvirtuosen aufkam blieb Joachim ebenso unbeeindruckt wie bei Böhms Vorschlag nach Paris zu gehen. Paris hatte den Ruhm einer Geigenhochburg, mit dem Konservatorium verbanden sich Geiger wie Baillot, Kreutzer und Rode.

Doch Joachim wollte sich nicht sofort auf eine Solokarriere einlassen und schon gar nicht dem neuen Sturm der Virtuosen erliegen. So entschied sich Joachim an das gerade frisch von Felix Mendelssohn-Bartholdy¹² gegründete Konservatorium in Leipzig zu gehen, das die erste Musikhochschule in Deutschland werden sollte.

2.3. Leipzig und Felix Mendelssohn Bartholdy 1843 - 1850

Durch Mendelssohns Wirken und Einfluss als Komponist, Dirigent und Musiker gelang die Stadt Leipzig zu internationalen Ansehen, wie sie es seit Bach nicht mehr gesehen hatte. Mendelssohn, der, aus einer traditionsbewussten Familie stammend, sehr gebildet und musikalisch vielseitig war, sah sich als Publikumserzieher. Er wollte „...seiner über alles geliebten Kunst ein wahrer Diener und echter Priester sein...“¹³ und ebendiese edle Einstellung und absolute Unterordnung unter die Musik sollte für Joachim einer der größten Einflüsse werden. Mendelssohns Einsetzen für die Wiederaufführung alter Musik ist ein Beispiel dafür und findet in der Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion 1829 in der Berliner Singakademie einen Startschuss. So hebt er seit 1835 als Leiter des Gewandhausorchesters stetig das Niveau und macht sich als vielseitiger Dirigent eben nicht nur mit Aufführungen alter Musik verdient, sondern unterstützt auch seine Zeitgenossen durch Aufführungen ihrer Werke. Vor allem Schumanns Erfolg ist auf Mendelssohn zurückzuführen. Im Jahre 1848 gründete Mendelssohn das Konservatorium in Leipzig und

¹⁰ siehe Anhang VIII 8.1.9.

¹¹ siehe Anhang VIII 8.1.10.

¹² siehe Anhang VIII 8.1.11.

¹³ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 37.

legte damit den Grundstein für die Musikhochschulkultur in Deutschland. Er erhält bei der Etablierung des jungen Instituts vielseitige Hilfe, wie z.B. eben von Robert Schumann¹⁴, Moritz Hauptmann¹⁵, Ferdinand David¹⁶ und Ch.A.Pohlenz¹⁷. In kürzester Zeit entwickelt sich das Konservatorium zu einem der besten Bildungsstätten und somit Leipzig zu einer Welthauptstadt der Musik.

Das veranlasst Schumann zu dem Ausspruch: *“Es gibt in Deutschland, vielleicht in der Welt, keinen besseren Ort für einen jungen Musiker als Leipzig“*¹⁸

Seine Übersiedlung 1843 nach Leipzig hat Joachim wieder seiner Cousine Fanny Figdor, nun verheiratete Witgenstein, zu verdanken, bei der er in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Leipzig wohnte. Wieder hat sie die hohe Stellung Leipzigs erkannt und auf Joachims Umzug bestanden. So wurde Joachim 1843 Mendelssohn vorgestellt, mit der Absicht Schüler des Konservatoriums zu werden. Mendelssohns Urteil lautete aber wie folgt: *„Der Posaunenengel hat für sein Instrument kein Konservatorium mehr nötig, überhaupt keinen Lehrer im Violinspiel. Er könne getrost für sich alleine weiter arbeiten und von Zeit zu Zeit David etwas vorspielen, um dessen Rat und Urteil zu hören. [...] Den weitaus größeren Wert jedoch lege er darauf, dass der Knabe sorgfältigen und gründlichen Unterricht in wissenschaftlichen Fächern erhalte[...]“*¹⁹

Joachim bekam also unterrichtet in allen allgemeinen Fächern, wie Latein, Geographie, Geschichte, Literatur und Religion. Sein Lehrer war Magister Hering, der selbst Theologie studierte, aber frei von jeglicher starren Dogmatik war. Er versucht die Religion vom rein ethischen Standpunkt aus zu unterrichten, was später noch großen Einfluss auf Joachim haben wird. Für die Fächer Harmonielehre und Kontrapunkt war Moritz Hauptmann zuständig, ein angesehener Lehrer am Leipziger Konservatorium.

Joachim studierte von nun an die Geige selbst und fragte ab und zu den Lehrer am Konservatorium, Ferdinand David, um Rat. Besonders bei Stücken, die er entweder noch nicht gehört oder noch nicht gespielt hatte und das waren vor allem die Bachschen Stücke für Violine Solo, die Spohrschen Konzerte und die Konzerte von Mendelssohn und Beethoven.

¹⁴ siehe Anhang VIII 8.1.12.

¹⁵ siehe Anhang VIII 8.1.13.

¹⁶ siehe Anhang VIII 8.1.14.

¹⁷ siehe Anhang VIII 8.1.15.

¹⁸ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 38.

¹⁹ Ebenda, S. 39.

Ferdinand David, selbst ein Schüler von Spohr, war ein bedeutender Künstler und durch seine pädagogische Tätigkeit eine viel gesuchte und somit wichtige Person am Leipziger Konservatorium. Als enger Jugendfreund Mendelssohns genoss er ebenso eine fundierte Ausbildung, die ihm zu einem hervorragenden Konzertmeister und Widmungsträger Mendelssohns e-Moll Konzertes machte. Er überarbeitete ältere Kammermusik für Violine, um sie wieder mehr zugänglich zu machen. Leider hatte er die Tendenz sie derartig virtuos zu überarbeiten, durch anbringen von Schnörkeln und Kadenzen, und diese dienten nur zur Schaustellung technischer Fähigkeiten, dass die mit dem ursprünglichen Absichten des Komponisten nicht mehr viel zu tun hatten. Er selbst komponierte auch, doch fehlt seinen Kompositionen der tiefe Sinn, so dass sie den langen Weg bis in die heutigen Konzertsäle nicht überlebt haben. Jedoch war David in einem Aspekt fortschrittlich, denn er fügte seinen Bearbeitungen der Werke Bachs für Sologeige den Urtext mit hinzu.

Mit dem Ableben Bachs 1750 gerieten auch seine Werke in Vergessenheit. Für pädagogische Zwecke wurden sie zwar benutzt, beispielsweise fand 1798 die a-moll-Fuge Eingang in Cartiers „L'Art du violon“, auf Konzertpodien waren sie jedoch nicht zu finden.

Mendelssohn inspirierte mit seinem Vorhaben alte Musik wieder öffentlich zu spielen die Menschen in seiner Umgebung. Nicht zu letzt Jochim, der als erster öffentlich und unbegleitet Bachs Chaconne solo spielte. Dieser Tatsache ist es zu verdanken, dass das Interesse geweckt wurde für diese Werke – auch das der Nichtgeiger²⁰. Wie schwer vor allem Bachs Fugen sind, zeigt ein Ausschnitt aus einem Brief Joachims, den er 1855 an Brahms geschrieben hatte, nachdem er die große C-Dur Fuge spielte: „*Gestern spielte ich zum ersten Mal die große C Dur Fuge von Johann Sebastian, nicht ohne Angst, aber gut.*“²¹

Ein wichtiger Aspekt in Joachims Ausbildung war das regelmäßige Musizieren mit Mendelssohn, ob privat im kleinen Kreise, öffentliches Kammermusizieren oder später Konzerte mit dem Gewandhausorchester. Joachim war schon damals diese Art der zur Schaustellung zu wider, wie sie bei David zu sehen ist. Beeinflusst vom vielen Musizieren mit Mendelssohn, legte sich hier der Grundstein für Joachims Musikethik, der er sein Leben lang treu bleiben wird.

„*Er gewöhnte ihn daran, immer zuerst an die Musik und dann erst an sein Instrument zu denken, niemals um der angenehmeren Spielbarkeit willen die Intentionen des Komponisten zu opfern.*“²²

²⁰ vgl. KOLNEDER, W. *Das Buch der Violine*. 2. Auflage. Zürich : Atlantis Verlag AG, 1978, S. 329.

²¹ Ebenda, S. 238.

²² MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 45.

Und er wurde ermahnt *„die alten Meister zu ehren, und „es sei unkünstlerisch, ja barbarisch, an ihren Werken auch nur eine Note zu ändern“*²³

Ebenso beriet Mendelssohn ihn in der Wahl seiner Stücke. Sein Motto lautete: *„Ein echter Künstler soll nur das Beste spielen.“*²⁴

Und so kam es am 19. August 1843 zu seinem Debüt im Gewandhaus. Er spielte ein Adagio und Rondo von Charles Auguste de Bériot²⁵, von Mendelssohn am Flügel begleitet. Das Konzert war ein Erfolg, wenngleich von mehreren Missgeschicken begleitet. Zuerst riss Joachim gleich am Anfang die E-Saite und dann ging mitten im Stück auch noch der Feueralarm los, so dass das Publikum hastig raus rannte. Eine Besonderheit dieses Konzertes war für Joachim, dass er in der Generalprobe Robert Schumann kennen lernte. Ein Brief von Moritz Hauptmann an Franz Hauser²⁶ aus dem Jahre 1844 soll zeigen, wie viele Fortschritte Joachim in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Leipzig machte:

*„Da ist der Joachim aus Wien, der scheint’s so leicht gelernt zu haben [...], jetzt spielt er vielleicht eine Stunde (täglich), hat neulich die Spohrschen Gesangsscene, die er einige Tage vorher mit David vernommen hatte, im Gewandhaus – die Veranlassung war unvorhergesehen – gespielt, und da die Solostimme sich nicht fand, auswendig gespielt und so, dass Spohr selbst seine große Freude daran gehabt haben würde [...].“*²⁷

Joachims Talent ist mittlerweile nun auch bis nach England gelangt und so unternahm er 1844 die Reise dorthin. Bestückt mit Empfehlungsbriefen jeglicher Art standen ihm schnell alle Türen offen. So kam es zum fünften philharmonischen Konzert am 27. Mai 1844, wo er unter Mendelssohns Leitung zum ersten Mal das Violinkonzert von Beethoven spielte, das damals noch als „undankbar“ galt und selten aufgeführt wurde.

Zuerst wollte das Philharmonische Komitee das Auftreten Joachims als Wunderkind nicht zulassen, doch Mendelssohn überzeugte sie, *„dass es sich hier nicht um das Ausstellen eines künstlich gereiften Treibhausgewächses handle, sondern um die herrlichen Leistungen eines Künstlers, der bloß zufälligerweise noch sehr jung sei.“*²⁸

Das Konzert war ein großer Erfolg und so schreibt Mendelssohn an die Witgensteins in Leipzig: *„[...] Dann spielte er aber den Anfang so herrlich, so sicher und rein, und trotzdem, dass er ohne Noten spielte, mit solcher untadeligen Festigkeit, dass das Publikum ihn noch vor dem ersten großen Tutti dreimal durch Applaudieren unterbrach und dann das halbe Tutti*

²³ ebenda, S. 45.

²⁴ ebenda, S. 44.

²⁵ siehe Anhang VIII 8.1.16.

²⁶ siehe Anhang VIII 8.1.17.

²⁷ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr’s Verlag, 1898, S. 49.

²⁸ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr’s Verlag, 1898, S. 52.

*durch applaudierte; ebenso unterbrachen sie ihn einmal mitten in seiner Kadenz, und nach dem ersten Stücke hörte der Lärm eben nur auf, weil er einmal aufhören musste und weil den Leuten die Hände vom Klatschen und die Kehlen vom Schreien weh thun musste. Es war eine große Freude, das mit anzusehen, und dabei des Knaben ruhige und feste, durch nichts angefochtene Bescheidenheit. [...] Ein Erfolg, wie der anerkannteste, berühmteste Künstler ihn nie besser wünschen und besser haben kann. [...]*²⁹

Damit war der erste Auslandserfolg getan und mit Hilfe von Mendelssohn, der ihn in nennenswerte Kreise einführte, knüpfte er schnell neue Kontakte und machte sich einen Namen. Durch Mendelssohn lernte er aber nicht nur im Ausland große Persönlichkeiten kennen, sondern auch in Deutschland. So kam 1846 Ludwig Spohr³⁰ nach Leipzig zu Besuch. Joachim spielte ihm Spohrs siebtes Konzert vor, nach einigem zögern, denn der Besuch kam überraschend. Doch am Ende schrieb Spohr in seiner Autobiographie, dass Joachims Leistung „eine ganz meisterhafte“³¹ war.

Ebenso kam es zu einem Treffen mit dem Geiger Karol Lipinski³², der Joachim sehr verehrte und bewunderte. Wenn Lipinski in Leipzig war, spielte er jedoch nie im Gewandhaus. Denn als die Stelle zum Konzertmeister frei wurde, bevorzugte Mendelssohn für die Stelle Ferdinand David. Diese Geste der Zurücksetzung hatte Lipinski Mendelssohn nie verziehen und spielte in Leipzig daher lieber in kleineren Konzertsälen.

F. David wurde im Auftrag der Direktion des Gewandhauses beauftragt, Lipinski zu fragen, warum er denn nicht im Hause 1.Ranges spielen möchte (also im Gewandhaus), worauf der stolze Pole antwortete: „Wo ich spiele, ist immer ein Konzert von erstem Range!“³³

Eine Eigenheit hat Joachim sich seit der Zeit seiner Jugend bewahrt und zwar hat er in Gesellschaften und Privatzirkeln nie gegen Geld gespielt. Für viele Musiker war diese Art zu Musizieren die Haupteinnahmequelle, Joachim wollte sich jedoch seine Unabhängigkeit bewahren und als Gleichberechtigter in diesen Kreisen erscheinen.

Joachim war mit 16 Jahren schon Lehrer am Leipziger Konservatorium und Vize-Konzertmeister im Gewandhaus, wobei alle seine Schüler und Mitspieler älter waren als er selbst.

²⁹ ebenda , S. 53.

³⁰ siehe Anhang VIII 8.1.18.

³¹ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 57.

³² siehe Anhang VIII 8.1.19.

³³ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 62.

Im Jahre 1847 kam es mit Mendelssohn zur letzten gemeinsamen Reise nach London, denn noch im selben Jahr verstarb der große Komponist. Das war für die gesamte Musikwelt eine traurige Nachricht, die mit großer Bestürzung aufgenommen wurde. Nicht zuletzt für Joachim, der mit Mendelssohn seinen Mentor und sein Vorbild verlor. Mit tiefer Dankbarkeit drückt Joachim seine unendliche Trauer aus: „*Wer weiß, was aus mir geworden wäre, wenn ich Mendelssohn nicht so früh verloren hätte!*“³⁴

Nach Mendelssohns Ableben verlor Leipzig für Joachim die Anziehungskraft einer Musikstadt. Er verspürte den Drang, sich noch woanders in der Welt umzusehen, neue Dinge auszuprobieren.

So nahm er auf Franz Liszts Angebot hin die Stelle des Konzertmeisters in Weimar an.

2.4. Weimar und Franz Liszt 1850 - 1852

Weimar hatte in den letzten Jahren als Stadt der Dichter und Denker an Status verloren und da kam die Entscheidung Franz Liszts³⁵ sich als Kapellmeister zu verpflichten zum richtigen Zeitpunkt, um der Stadt wieder zu einem angesehenen Platz in der Musikwelt zu verhelfen.

So passierte es, dass Weimar zur Stadt der reformativen Bewegung wurde, wo sich Liszt vor allem für die Werke Richard Wagners³⁶ einsetzte.

In Weimar beginnt nun eine Zeit für Joachim, die kontroverser nicht hätte sein können. Denn Joachim begegnete Liszt zum ersten Mal, fünfzehnjährig, bereits im März 1846 in Wien und schon damals störte ihm sein virtuoseres zur Schau stellen. Doch ebenso war er von der Bescheidenheit der Person Liszt beeindruckt und spürte die neue Inspiration, die von der Bewegung um Liszt und seiner Persönlichkeit ausging. Wir sehen hier also zwei Pole, die sich damals in Joachim zeigten, die von den beiden Persönlichkeiten Mendelssohn und Liszt repräsentiert werden: Zum einen die jüdische Abstammung und das nicht virtuose, also die Unterwerfung unter die Musik mit Mendelssohn und zum anderen die gemeinsamen ungarischen Wurzeln und die Solistenkarriere mit Liszt.³⁷

Kontrovers war nicht nur die Person Joachim, sondern die gesamte musikhistorisch betrachtete Epoche. Komponisten und Musiker fingen in jener Zeit an neben ihrer musikalischen Tätigkeit auch literarisch tätig zu werden. So gründete Robert Schumann die

³⁴ ebenda , S. 65.

³⁵ siehe Anhang VIII 8.1.20.

³⁶ siehe Anhang VIII 8.1.21.

³⁷ vgl. BORCHARD, B. *Stimme und Geige - Amalie und Joseph Joachim*. 1. Auflage. Wien : Böhlau Verlag, 2005, S. 90.

„Neue musikalische Zeitschrift“, um Raum zur Stellungnahme zu schaffen. Ebenso leitet Richard Wagner mit seinen ersten Opern und seinen Schriften eine neue Ära, ja eine Kunstrevolution, ein und selbst in Frankreich greift Hector Berlioz³⁸ die Frage nach der Programmmusik auf und löst damit eine Diskussion über Chromatik und Enharmonik in der Musik aus.

Joachim, nach Mendelssohns Ableben auf der Suche nach neuen Inspirationen, entschied sich, gegen den Wunsch der Eltern, die sich für ihn eine Solokarriere vorgestellt hatten, den Konzertmeisterposten der Weimarer Oper anzunehmen. Die erste Zeit war für Joachim unglaublich inspirativ und kreativ. Bald traf er andere Musiker, mit denen er sich austauschte. Vor allem Joachim Raff³⁹, der Liszt bei dessen Instrumentalisierung half und Hans von Bülow⁴⁰ (Schriftsteller, Dirigent und Pianist) sollten bald seine engsten Vertrauten werden.

*„Raff [...] und Bülow waren während der ganzen Zeit, die Joachim in Weimar zubrachte, die drei Unzertrennlichen, die sich gegenseitig an den Idealen ihrer Kunst begeisterten, fleißig miteinander musizierten, vor allem aber in regem Gedankenaustausch der neuen Kunstrichtung ihre ganzen Sympathien entgegenbrachten“*⁴¹

Joachim war in dieser Zeit sehr beeindruckt von den Neuerungen in der Musik, vor allem von den Werken Wagners. Als Konzertmeister hatte er viel Gelegenheit die Partituren zu studieren und somit einen tieferen Einblick gewinnen. Zu den beeindruckendsten Momenten in der Weimarer Zeit zählten für Joachim das Zusammenspielen mit Liszt. Es war anregend für den jungen Musiker mit jemanden so virtuosen zu spielen, der es so wunderbar schaffte musikalisch zu charakterisieren. So schreibt er in einem Brief: *„Liszt spielt nicht Klavier, er modelliert vielmehr mit den Fingern Figuren“*⁴²

Diese Art des Musizierens war zwar inspirierend, doch fühlt Joachim schon damals, wenn es einen Schritt zu weit ging. Vielmehr schlug sein Schönheitsempfinden Alarm, *„Extravaganzen zu Gunsten unmittelbarer Wirkung zu begehen“*⁴³ Seine dienstfreie Zeit benutze Joachim für Konzertreisen. Oft spielte er in Leipzig, Moritz Hauptmann schreibt: *„Joachim ist einzig, bei dem ist nicht die Technik und nicht der Ton und nichts von allem, was man sagen kann, sondern dass das alles zurücktritt, sich gar nicht bemerkbar macht, dass man eben nur die Musik hört, - bei aller Tiefe eine Bescheidenheit des Vortrags, wie sie einem*

³⁸ siehe Anhang VIII 8.1.22.

³⁹ siehe Anhang VIII 8.1.23.

⁴⁰ siehe Anhang VIII 8.1.24.

⁴¹ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 76.

⁴² MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 79.

⁴³ ebenda, S. 79.

nicht wieder vorkommt, und doch ebenso wirksam, dass er überall anerkannt wird ohne Aufdringlichkeit irgend einer Art“⁴⁴

Auch kommt es im Dezember 1852 zu seinem Debüt in Berlin, in dem er das Beethovenkonzert spielt. Das Konzert war ein großer Erfolg und der Journalist Otto Gumprecht schreibt in der „National-Zeitung“: *„Nun betrat der junge Violinist das Podium [...], aber bei den ersten Klängen seiner Geige vergaß ich alles andere, den Konzertsaal, das Publikum, sogar Herrn Joachim. Der Adel und die Fülle des Tons, die vollendete Technik, die geistvolle Auffassung nahm mich ungeteilt in Anspruch. Erst im Adagio blickte ich wieder hin, aber von der Gestalt des Geigers konnte ich nichts mehr bemerken, sie war mir durch eine andere ganz und gar verdeckt [...] Er war es selbst, der Schöpfer der „neunten Symphonie“, [...] Nach dem Konzert fiel mir ein, dass zugleich die größten Wunder der Bravour an mir vorübergegangen: Doppelgriffe, chromatische Läufe in Oktaven und was weiß ich noch – aber während des Spiels hatte ich dessen kaum acht, denn der Virtuos geht hier durchaus im Künstler auf, jener wird von ihm gänzlich gedeckt. Unsere Stadt jedoch möge diesen Meister auf der Geige nicht wieder ziehen lassen, sondern ihn für immer, um jeden Preis, an sich fesseln.“⁴⁵*

Treffend erkennt Otto Gumprecht die Absicht Joachims, seine technischen Fähigkeiten in den Dienst der Musik zu stellen und nur als Vermittler zwischen Komponist und Publikum zu dienen. Es ist unausweichlich, dass Joachim mit dieser Einstellung mehr und mehr in den inneren Konflikt gegen die „neudeutsche“ Bewegung gerät. Lange Zeit trägt er diesen Konflikt mit sich, nicht bereit es Liszt zu sagen. Er hatte großen Respekt vor Liszt als Person und Musiker, hatte er doch eine fast väterlich-freundschaftliche Beziehung zu ihm. In dieser Zeit des inneren Konfliktes half Joachim das Treffen 1852 mit Bettina von Armin⁴⁶. Es kam zu einer tiefen Freundschaft der beiden, in der sie ihm durch geistige Unterstützung in seinen Überzeugungen half und ihn in seinen Absichten bestärkte. Liszts „Symphonische Dichtungen“ rufen in Joachim Abneigung und Widerwillen hervor. Zudem kommt noch, dass Liszt viel auf Reisen ist, worunter die Musikszene in der Stadt leidet und die Situation verschärft sich zwischen den Lagern der „Neudeutschen“ und den „klassischen“ Musikern, so dass geringschätzig über Musiker wie Mendelssohn gesprochen wird. All diese Faktoren und die unterstützende Bettina von Armin, verhelfen zu der Tatsache, dass Joachim die Person Liszt teilen muss in die Persönlichkeit, den Musiker, den er verehrt und den Komponisten, mit dessen Einstellung er sich nicht identifizieren kann. Als er sich im Stillen um einen neuen

⁴⁴ebenda, S. 81.

⁴⁵ ebenda, S. 100 ff

⁴⁶ siehe Anhang VIII 8.1.25.

Wirkungskreis umschaut, kommt ihm das Angebot des Konzertmeisters an der königlichen Hofkapelle Hannover gerade recht. Joachim trennte sich mit Liszt und allen Musikern in Weimar im Guten und hatte mit ihnen immerzu Briefkontakt. So behält Joachim die Weimarer Zeit als eine sehr positive und inspirative in Erinnerung, in der er vom Jüngling zu einem ausgereiften Musiker herangewachsen ist.

2.5. Hannover und Johannes Brahms 1853 - 1868

In der ersten Zeit als Konzertmeister der königlichen Hofkapelle in Hannover ging es Joachim sehr gut. Er fand ein Orchester mit gutem Niveau vor, das vor ihm Heinrich Marschner⁴⁷ geleitet hatte. Er fand unterstützende Ohren beim König Georg V.⁴⁸, mit dem es im Laufe der Jahre zur Freundschaft kommen wird. Als künstlerischer Leiter des Orchesters hatte er viele Freiheiten verschiedene Dinge auszuprobieren und sich hauptsächlich auf das Dirigieren zu konzentrieren. Hier fand Joachim die Möglichkeit seine musikalische Position zu finden. Er leitete das Orchester im Styl von Mendelssohn, das heißt Programmmusik fand dort keinen Platz, dafür eine Mischung aus älterer und zeitgenössischer Musik und Kammermusik. Es wurden die Symphonien Schumanns gespielt, die zu diesem Zeitpunkt fast unbekannt waren, Symphonien Mendelssohns, Mozarts und Schuberts (C-Dur), Uraufführungen von Brahms und seinen eigenen Werken (Ouvertüre zu Heinrich IV.) und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre. Auch solistisch ist er viel tätig. Neben Konzerten von Bach, Spohr und Viotti⁴⁹, spielt er seine eigenen Konzerte und am meisten das Beethovenkonzert. Die „Symphonische Dichtung“ von Liszt weigerte er sich aufzuführen und hier sehen wir die erste öffentliche Distanz zu Liszt. Musikalisch fühlte er sich ausgefüllt, er konnte seine Ideen verwirklichen und auch selbst musikalisch tätig sein. Er fühlte sich jedoch einsam, ihm fehlte der musikalische Austausch mit Gleichgesinnten, ihm fehlte Inspiration. Die Zeit der Einsamkeit nutzte er für seine eigenen Kompositionen, sind doch in der gesamten Zeit in Hannover über 50 Werke vollendet worden. Es schmerzte Joachim, dass seine Kompositionen nicht den gewünschten Erfolg beim Publikum erzielten.

Er versuchte einen Mittelweg zu finden, zwischen Publikumsgeschmack und seiner Anschauung der „reinen“ Musik.

⁴⁷ siehe Anhang VIII 8.1.26.

⁴⁸ siehe Anhang VIII 8.1.27.

⁴⁹ siehe Anhang VIII 8.1.28.

Er hatte in dieser Zeit schriftlichen Kontakt sowohl mit Schumann, als auch mit Liszt, zu denen er einen sehr engen Kontakt hatte. Das führte zu einer Art inneren Zerrissenheit bei Joachim. Auf der einen Seite verehrte er Liszt als Mensch, doch verlor er mehr und mehr den musikalischen Kontakt zu ihm, konnte sich immer weniger mit seinen Ansichten anfreunden. Schumann auf der anderen Seite hatte einen festen Standpunkt. Er gründete 1833 den „Davidsbund“, der sich gegen alle „Sünden“ in der neuen Musik richtete, gegen das leere Virtuositentum. Nach und nach aber richtete sich das Feindbild gegen Liszt und den Neudeutschen, in denen er die Hauptverräter sieht.

Im Jahre 1853 kommt es zum ersten Treffen zwischen Joachim und Johannes Brahms⁵⁰. Brahms war zu dieser Zeit mit dem Geigenvirtuosen Eduard Reményi auf Konzertreise, den Joachim schon vom Wiener Konservatorium kannte.

Joachim erkannte sofort Brahms großes Talent und sagte ihm beim Abschied: *„Wie ich meinen Landsmann schon lange kenne und nun auch glaube Sie beurteilen zu können, vermute ich, dass Sie es nicht allzulange mit Reményi aushalten werden; sollten Sie sich aber aus irgend einem Grunde von ihm trennen, so würde ich mich herzlich freuen, wenn Sie mich in Göttingen, wo ich die Sommermonate verbringe, aufsuchten; ich habe die größten Sympathien für Ihre Künstlerschaft.“*⁵¹

Joachim knöpfte an seiner bereits fundierten Allgemeinbildung an, indem er die Sommermonate an der Göttinger Universität verbrachte. Besonders interessierten ihn Geschichte und Philosophie.

Es kam tatsächlich, wie Joachim vorhergesehen hatte, zur Trennung zwischen Reményi und Brahms und so verbrachte Brahms ebenfalls die Sommermonate in Göttingen.

Brahms machte sich nach den Sommermonaten 1853 auf eine Konzertreise auf und so stattete Joachim ihn mit verschiedenen Empfehlungsbriefen aus, unter anderem einen für Robert Schumann, der sofort vom jungen Brahms begeistert ist. Und so antwortet Schumann auf Joachims Empfehlungsschreiben: *„Das ist der, der kommen musste!“*⁵²

Von diesem Moment an verbindet die drei, Joachim, Brahms und Schumann, eine tiefe und innige Freundschaft. Sie verbringen Zeit zusammen, korrespondieren schriftlich und so kommt es auch zum musikalischen Austausch und zur gegenseitigen Inspiration.

⁵⁰ siehe Anhang VIII 8.1.29.

⁵¹ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 116.

⁵² ebenda, S. 120.

Ein harter Schlag für Joachim ist der Tod des engen Freundes Robert Schumann im Juli 1856. Seit Mendelssohns Ableben hatte er nicht mehr so einen großen Verlust empfunden. Es war ein großer Verlust für die Musikwelt, die einen großen Komponisten verloren hatten und auch für Joachim der Verlust eines engen Vertrauten und Mitstreiter. Mit Clara Schumann verband ihm aber noch weiterhin eine lange mit viel musizieren verbundene Freundschaft.

Am Anfang der Freundschaft zu Brahms sieht sich Joachim als Komponist noch gleichgestellt mit Brahms und Brahms fühlt sich dem namhaften Joachim unterlegen.

Schon bald jedoch sieht Joachim in Brahms die Person, die der Aufgabe gerecht wird, an der er selber zu scheitern droht: Publikumsgerechte Musik zu komponieren, die die reine Absicht vertritt, also im Dienst der Musik steht. Schon lange zerrt in Joachim die Zerrissenheit zwischen den verschiedensten Musikrichtungen zu stehen:

„Von Weimar, wo man die „spezifischen“ Musiker geringschätzig behandelte, eilte er zu Schumann, der wieder von der modernen Programm-Musik nichts wissen wollte; in Straßburg hatte er mit Wagner Brüderschaft getrunken und eine Woche später mit Berlioz die Hände geschüttelt. Und dazu der fortwährende Verkehr mit Brahms und den anderen gleichgesinnten Freunden!“⁵³

Und so kommt es im Jahre 1857 zum offiziellen Bruch Joachims mit Liszt und dessen Musikauffassung, den Joachim an einen Brief an Liszt mitteilt:

„Ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend als Nahrung sog. [...] 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.“⁵⁴

Natürlich ist Liszt verletzt und enttäuscht, doch hört er ebenfalls Joachims Dank und die Bewunderung an die Person Liszt heraus, sodass die Freundschaft weiterhin bestehen bleibt.

Auch wenn die Situation für Beide geklärt war, so war sie es nicht für Liszts und Wagners Anhänger, die die Absage Joachims als „Attentat auf ihren Führer“⁵⁵ empfanden.

Schon in Leipzig hatte der junge Joachim eine Protestschrift gegen Brendel, dem Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“, unterschrieben, der einen anonymen Aufsatz „Aufklärung über das Judentum in der Musik“ veröffentlicht hat, in dem es hieß: „Die Periode des

⁵³ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 150.

⁵⁴ ebenda, S. 152.

⁵⁵ ebenda, S. 154.

*modernen Judentums in der Musik ist geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität zu bezeichnen.*⁵⁶

Es stellte sich nun heraus, dass sich Richard Wagner zu diesem Aufsatz bekannte.

Und so kam es 1860 zu einer erneuten Protestschrift gegen die Neudeutschen, dieses Mal unterzeichnet von Joseph Joachim, Johannes Brahms, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz.

Joachim war vom ersten Moment an ein großer Liebhaber von Wagner Musik, ließ die Tannhäuser-Ouvertüre mehrmals in Hannover spielen. Die Protestschrift geht also nicht gegen Wagner als Komponist, sondern hauptsächlich gegen die Theorien, Grundsätze der musikalischen Anschauung und gegen die aggressive Propaganda der Neudeutschen. Auch wird Schumann von Wagner angegriffen und so empfindet es Joachim als höchste Pflicht, sich für den „verjudeten“ Schumann einzusetzen.

Nun zeigt sich, inwieweit der Unterricht der Allgemeinbildung des Magisters Hering in Leipzig seine Spuren zeigte. Er hatte Joachim mit den Grundzügen des Christentums vertraut gemacht und seitdem fühlte Joachim sich hingezogen zu dem Glauben, der als höchstes Ideal die Liebe zum nächsten hatte.⁵⁷ Und so kam es zur Taufe und Übertritt Joachims vom Judentum zum Christentum. Taufpate war König Georg und seine Frau. Die Zeremonie fand im kleinen Kreise statt.

Von Hannover aus unternahm er viele Konzertreisen in seiner dienstfreien Zeit. Besonders ist an dieser Stelle England zu nennen, wo er so große Triumphe feierte, dass er jedes Jahr für ein paar Monate wiederkam. Er hat die dortige Musikszene derartig beeinflusst, wie er es ein paar Jahre später in Berlin machen wird. Besonders ist das Konzert in Wien 1861 zu nennen, wo er seit seiner Kindheit nicht mehr aufgetreten ist. Die Wiener hatten ihn noch als Wunderkind in Erinnerung, doch sein Auftritt übertraf alle Erwartungen und so wurde er mit offenen Armen aufgenommen.

Im Juni 1863 heiratete Joachim die Sängerin Amalie Schneeweiß, die er bei ihrem Gastspiel in Hannover kennen gelernt hat. Noch im selben Jahr wird Joachims erstes Kind, Johannes geboren. Amalie kann von diesem Zeitpunkt an wegen der damaligen rechtlichen Regelungen und auch auf Joachims Wunsch hin nicht mehr als Sängerin auftreten und muss auf ihre Gesangskarriere verzichten. Das macht Joachim zum Hauptverdiener der ganzen Familie und so muss er in seiner dienstfreien Zeit viel und regelmäßig Konzerte spielen.

⁵⁶ ebenda, S. 157.

⁵⁷ vgl. MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 160.

Diese Tätigkeit des regelmäßigen Spielen des Geldes wegen war von Joachim verhasst. Er sah es auch als Hindernis für seine Tätigkeit als Komponist.

Mit der Gründung eines eigenen Heimes wurde die Zeit in Hannover von nun an eine sehr angenehme. Joachim befand sich im höchsten Ansehen und wurde von dem Königspaar mit Huldbeweisen überschüttet. Es reisten von überall Schüler herbei, um bei dem berühmten Joachim unterrichtet zu nehmen.

Interessant ist, dass er für den Unterricht niemals Geld nahm. Er empfand das Unterrichten als eine „*künstlerische Gewissenspflicht*“⁵⁸ und empfand es als Belohnung, wenn seine Schüler eine gute Stellung bekamen und ihr Können weitergaben. Von seinen Schülern in Hannover sei vor allem Leopold Auer⁵⁹ erwähnt, der später am Sankt Petersburger Konservatorium unterrichtete und zu seinen Schülern Jascha Heifetz⁶⁰ und Nathan Milstein⁶¹ zählen kann.

Und doch kam es zu unangenehmen Situationen innerhalb der Hofkapelle. Ein Streit mit dem Musikdirektor um die Aufnahme eines Geigers in das Hoforchester veranlasste Joachim seine Stelle zu kündigen. Dazu kam noch die schwierige politische Situation Hannovers, das 1866 an Preußen angegliedert wurde, was wiederum den König zur Flucht veranlasste. Joachim blieb aber noch bis zum Jahre 1868.

Mit seinem Umzug nach Berlin wird er Mendelssohns Ideen weiter leben und gleichzeitig sein Lebenswerk bauen: Die Gründung einer Musikhochschule.

2.6. Berlin und die Musikhochschule 1868 - 1907

Die Situation in Preußen war in jener Zeit keine leichte. Sowohl finanziell als auch politisch war das Land nach all den Jahren des Krieges ausgelaugt. Und so sah auch die Situation im Bereich der Kultur aus. Zwar spielten Hans von Bülow und Ferdinand Laub⁶² regelmäßig Quartettabende und auch die königliche Kapelle spielte regelmäßig, doch war diese eher für die höhere Gesellschaftsschicht gedacht. Diese interessierte sich auch kaum für die aktuelle Musik. Da die Unterstützung von oben, also von Regierung und Adel, fehlte, war die Kunstszene auf Hilfe aus privaten und bürgerlichen Kreisen angewiesen. Das zeigt sich an der „Sing-Akademie“ und dem „Sternschen Konservatorium“. Auch die „Berliner Symphoniekapelle“ verdankt so ihr Überleben. Mit der wachsenden politischen Macht des

⁵⁸ ebenda, S. 179.

⁵⁹ siehe Anhang VIII 8.1.30.

⁶⁰ siehe Anhang VIII 8.1.31.

⁶¹ siehe Anhang VIII 8.1.32.

⁶² siehe Anhang VIII 8.1.33.

preußischen Staates, vornehmlich nach 1866 und dann später 1871 mit der Ernennung Berlins zur Hauptstadt des Deutschen Kaiserreiches, gewann Berlin an zunehmender Bedeutung, auch was die musikalische Förderung betrifft.

So wurden große Konzerte unter der Leitung Joachims geplant, die aus Musikern des königlichen Opernhauses und aus Privatmusikern zusammengestellt werden sollten. Doch aus diesen Verhandlungen entstand auf Joachims Anregen die Idee zur Gründung einer Hochschule für Musik, die 1869 mit Joachim als Direktor eröffnet wurde. Auf diese Weise konnte der eigene Nachwuchs ausgebildet werden.

Die Stellung als Direktor bedeutete für Joachim, dass er uneingeschränktes Vorschlagsrecht in Berufung der Lehrer besaß. Kulturpolitisch besaß Joachim soviel Einfluss, dass er die Hochschule nach seinen Vorstellungen leiten konnte. Seine Idee war im Geiste Mendelssohns aus der Hochschule einen Ort der Musikelite zu schaffen. Im Jahre 1869 fing die Hochschule mit 19 Schülern an. Die Schülerschaft wuchs in den Jahren bis 1890 auf knapp 250 an.⁶³ Auch die öffentlichen Aufführungen der Hochschule wurden sehr bald populär und zum kulturellen Höhepunkt der Stadt.

Legendär wurden sehr bald Joachims Quartettabende, in denen er ein Programm von Haydn über Mozart, Mendelssohn, Schumann, Schubert und Brahms etablierte. Wie schon bereits oben erwähnt war es um das öffentliche Musizieren am Anfang des Jahrhunderts nicht gut bestellt, fand das meiste (Kammer-)Musizieren doch eher im häuslichen Bereich statt. Im Jahre 1856 kam es zur Gründung des „Laubschen Quartettes“, das sich vor allem mit dem Spielen der bis dahin nicht sehr bekannten letzten Quartette Beethovens einen Namen machte. Mit Laubs Übersiedlung nach Moskau im Jahre 1862 endete auch das öffentliche Spielen des Quartettes. Doch das Wirken dieses Quartettes bereitete den Weg vor für das Joachim-Quartette, das sich aus Joachim, Schiever, de Ahna⁶⁴ und Wilhelm Müller zusammensetzte und ab 1869 regelmäßig konzertierte. Im Laufe der Jahre kam es zur Umorganisation der Besetzung (Karl Halir⁶⁵ - 2. Violine, Emanuel Wirth⁶⁶ - Viola, Robert Hausmann⁶⁷ - Violoncello). Das Joachim-Quartett gelang bald zu internationalem Ruhm und spielte in ausverkauften Konzertsälen. Auch dieses Quartett machte sich Verdient in der Verbreitung der letzten Quartette Beethovens, aber auch der Werke Brahms.

⁶³ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 203.

⁶⁴ siehe Anhang VIII 8.1.34.

⁶⁵ siehe Anhang VIII 8.1.35.

⁶⁶ siehe Anhang VIII 8.1.36.

⁶⁷ siehe Anhang VIII 8.1.37.

Das Einsetzen für Brahms brachte Joachim auch negative Kritik, wurde er doch einer „*nicht gerade edlen Kameraderie*“⁶⁸ beschuldigt und von einigen Kritikern zum „einseitigen Parteimann“ Brahms abgestempelt. Die Musikgeschichte wird jedoch zeigen, dass Joachims Eintreten für Brahms gerechtfertigt war.

Im Jahre 1882 kam es zur Gründung des Berliner Philharmonischen Orchesters, nachdem sich eine Gruppe von Musikern von dem 1867 von J. E. B. Bilse⁶⁹ gegründeten Unterhaltungsorchester trennten und sich zu einem selbstständigen Ensemble zusammaten. Joseph Joachim wurde für die Stelle des ersten Chefdirigenten vorgeschlagen, letztendlich übernahm jedoch Hans von Bülow den Posten.

Die Hochschule erlangte im Laufe der Zeit eine hohe Stellung, die vor allem mit Joachim als Person im Zusammenhang stand. Bereits eine große Persönlichkeit in der Kulturszene, erhöhte er sein Ansehen und somit das der Hochschule mit seinen Quartettabenden und anderen Konzerttätigkeiten.

1884 kam es zu einem großen Bruch im persönlichen Bereich, seine Ehe mit Amalie wurde geschieden. Joachim, eher eifersüchtiger Natur, warf Amalie Ehebruch vor. Dass dieser Vorwurf wohl unberechtigt war, zeigt sich an der Tatsache, dass viele der engsten Freunde der Familie auf Amalies Seite waren, unter ihnen auch Johannes Brahms. Es kam also nicht nur zur Scheidung, sondern auch zum Zerwürfnis zwischen Joachim und Brahms. Es kam später wieder zur Annäherung der beiden, Brahms komponierte für Joachim das Doppelkonzert für Violine und Cello, jedoch sollte es nicht mehr zu der innigen Freundschaft von damals zwischen den beiden kommen. Nur ein paar Jahre später, 1887, bekam Joachim zudem die Gicht, sodass auch seine Tätigkeit als Solist und Quartettspieler abnehmen musste.⁷⁰ Gleichzeitig nahm nun auch der Ruhm der Hochschule ab. Joachim leitete die Hochschule sehr konservativ, immer das Gedankengut Mendelssohns im Hinterkopf. Es schien, als ob diese Einstellung im Laufe der Zeit als überholt galt und somit mehr und mehr in Kritik geriet. In den letzten Jahren seines Lebens ließ er von Andreas Moser eine ausführliche Biographie anfertigen, schrieb mit diesem eine Violinschule und editierte die Solosonaten von Bach sowie die Beethovenquartette. Außerdem ließ er 1903 fünf Stücke auf

⁶⁸ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 208.

⁶⁹ siehe Anhang VIII 8.1.38.

⁷⁰ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 312.

Schallplatten aufnehmen, darunter das g-moll Adagio von Bach, Brahms Ungarischer Tanz Nr. 2 und seine eigene Romanze C-Dur. Bis zum Schluss war er als Quartettspieler tätig.

Joseph Joachim starb am 15. August 1907.

III. Joachims Schaffen

3.1. Joachims Werke

Joseph Joachim war nicht nur ein großer Violinist, Quartettspieler, Lehrer, Dirigent und Hochschulleiter, sondern er war auch als Komponist tätig.

Er begann mit seinen ersten Kompositionen in Leipzig, also ab ca. 1844, wo er Kompositionsunterricht bei Moritz Hauptmann bekam. Es sind insgesamt 13 Opuse entstanden und seine Vielfalt reicht von Ouvertüre über Instrumentalisierung bis zum Violinkonzert. Dazu kommt noch eine Reihe von Werken, die keine Opuszahl haben.

Die meisten Kompositionen sind in Hannover entstanden, also von 1853 bis 1868, dort hatte er neben seiner Tätigkeit als Konzertmeister der königlichen Hofkapelle und neben seinen Konzertreisen genug Zeit und Ruhe sich dem Komponieren zu widmen. In den fast 30 Jahren in Berlin war er zu sehr mit den Tätigkeiten als Hochschulleiter beschäftigt, daher sind hier nur wenige Werke entstanden.

Im Folgenden werden seine wichtigsten Werke nach dem Ort der Entstehung dargestellt.

In **Leipzig** entstanden op.1 „Andantino und Allegro scherzoso für Violine und Orchester“ in B-Dur, das er Joseph Böhm gewidmet hat.

Ebenso in Leipzig entstanden ist op.2, Romanze in B-Dur für Violine und Klavier, die seinem Harmonielehrer Moritz Hauptmann gewidmet ist. Die Romanze ist ein Zeugnis für seine musikalische Frühreife, schon jetzt ist eine Natürlichkeit und Vornehmheit zu hören. Die Romanze ist eine sehr melodische Komposition, in der das Klavier eine erstaunlich selbstständige Stimmführung hat.

Später in **Weimar** wurde zum op.2 noch ein „Phantasiestück“ und die „Frühlingsphantasie“ hinzugefügt. Wobei hier deutlich ein Unterschied in den Kompositionen zu hören ist. Die Romanze, noch in Leipzig entstanden, lässt die Nähe und den Einfluss zu Mendelssohn hören. Die zwei weiteren Stücke in op.2 sind bereits in Weimar entstanden. Man hört die Beeinflussung der norddeutschen Richtung, vor allem in der „Frühlingsphantasie“ ist klar Liszt herauszuhören. Ebenfalls in Weimar ist 1851 sein erstes Konzert, op.3, g-moll für

Violine und Orchester oder Klavier (in einem Satz) entstanden. Auch hier ist der norddeutsche Einfluss zu hören, das Konzert ist sogar Franz Liszt gewidmet. Liszt antwortete auf diese Widmung mit seiner Rhapsodie hongroise cis-moll, die er wiederum Joachim gewidmet hat. Das Konzert stellt hohe technische Ansprüche an den Geiger. Joachim selbst hat früher das Konzert oft gespielt, es wurde später aber von seinen anderen Konzerten verdrängt. Er spielte es später oft nicht gerne, da sich seine Einstellung über Liszt und die norddeutsche Bewegung geändert hatte.

In **Hannover** hat Joachim viel für Orchester komponiert. Hier seien vor allem seine Ouvertüren zu nennen: „Hamlet“ (op.4), „Demetrius“ (op.6), „Henry IV“ (op.7) und die Ouvertüre „In Memoriam Heinrich von Kleist“ (op.13) von 1861.

Ebenfalls für Orchester ist seine Instrumentalisierung der Grand Duos von Franz Schubert, die heute als Sinfonie C-Dur op.8 bezeichnet wird.

Für Violine und Klavier sind des Weiteren drei Stücke „Lindenrauschen“, „Abendglocken“ und „Ballade“ op.5 und „Nocturno“ op.12 entstanden. Die „Nocturno“ für Violine und Orchester oder Klavier ist ein melancholisches Stück, das die Nachtstimmung behandelt.

Aber auch für Bratsche hat Joachim komponiert:

Die „Hebräischen Melodien“ op.9 und „Variationen über ein Originalthema“ op.10.

Am Ende und nach der Zeit in Hannover, nachdem er zum Alleinfinanzierer der Familie wurde, musste er das Komponieren zugunsten von Konzertreisen aufgeben. Wie sehr er darunter litt wird hier deutlich: *„Aber die Pein kennst Du nicht, eine beständige Musik im Innern zu haben, wie ich jetzt Deinen Demetrius, und dabei gezwungen zu sein, die durch andere fremde zu verdrängen, in Proben u.s.w. Das grenzt an Inquisitions-Tortur! So muß es einer Mutter zu Muth sein, der man ihr jüngstes, liebstes Kind von der Brust reißt um ihr eins aus Feindesland dran zu legen.“*⁷¹

In den 30 Jahren in **Berlin** sind nur zwei Kompositionen entstanden. Zum einen „Variationen für Violine und Orchester“, die als Gegenwidmung für Sarasates 1.Heft der „spanischen Tänze“ entstanden sind und zum anderen eine Ende der 70er entstandene Komposition für Gesang: „Szene der Marfa aus Schillers unvollendetem Drama ‚Demetrius‘ für Mezzosopran und Orchester“, die er für seine Frau geschrieben hatte. Diese Komposition fand großen Anklang beim Publikum.

⁷¹ BORCHARD, B. *Stimme und Geige - Amalie und Joseph Joachim*. 1. Auflage. Wien : Böhlau Verlag, 2005, S. 133.

Eine seiner bedeutendsten Kompositionen ist sein zweites Violinkonzert „in ungarischer Weise“ op.11 in d-moll für die Violine mit Orchesterbegleitung, das 1861 entstanden ist.

Der erste Satz beginnt mit einer Einleitung des Orchesters, das das Hauptthema nach ungarischer Art spielt. Der Solist beginnt mit einer technisch sehr anspruchsvollen Verarbeitung des Hauptthemas. Auch Durchführung und Reprise sind für den Solisten technisch herausfordernd, ebenso wie die Kadenz.

Der zweite Satz ist eine *Romanze*, die mit einem lyrischen Thema beginnt. Hinzu kommt noch ein zweites Thema, doch endet die Romanze in typisch ungarischer Art mit dem ersten lyrischen Thema. Der dritte Satz, das *Finale alla zingara* zeigt in aller Deutlichkeit die zigeunerische Stimmung.

Hier lässt hier Joachim die ungarischen Einflüsse seiner Kindheit durchblicken. Das Konzert ist fast durchgehend symphonisch komponiert und hat einen hohen Anspruch an Technik und Bogenführung. Hinzu kommt die Schwierigkeit, es richtig „in ungarischer Weise“ zu interpretieren.

Sein drittes Konzert ist das in G-Dur. Er hatte es in den 1860er öfters gespielt, dann aber für mehrere Jahre liegen gelassen. Hans von Bülow drängte Joachim es wieder zu überarbeiten und drucken zu lassen.

Es ist Gisela von Arnim gewidmet, der verstorbenen Frau seines Freundes Herman Grimm. In dem Konzert sind literarische Themen Giselas Mutter – Bettina Brentano – verarbeitet. Auch dieses Konzert hat hohen technischen Anspruch und ist, ähnlich wie das Konzert „in ungarischer Weise“, sehr symphonisch gehalten.

Im ersten Satz hat das Orchester die Hauptmelodien, die Geige umspielt die Melodien mit Läufen und Passagen. Im zweiten Satz ist ein Klagegesang im Charakter eines Trauermarsches zu hören, dem eine tröstende und milde Melodie, ähnlich eines Lichtblickes, folgt. Der dritte Satz gibt mit seinen flotten Themen viele Möglichkeiten, um das technische Können zu zeigen.

Bereits früh in Komposition ausgebildet und früh mit der Orchesterbesetzung vertraut, wuchs Joachim zu einem ausgezeichneten Komponisten heran.

So schreibt Carl Flesch in seiner Autobiografie: „*Joachim war als Komponist eine außergewöhnliche Begabung*“⁷²

⁷² FLESCHE, C. *Erinnerungen eines Geigers*. 2. Auflage. Zürich : Atlantis Verlag AG, 1961, S. 37.

Joachim hatte immer versucht beim komponieren den höheren Wert zu suchen, immer versucht seine Kompositionen in den Dienst der Musik zu stellen.

Vielleicht ist gerade die Suche nach einem Kompromiss zwischen Publikumsgeschmack und seiner Einstellung zur „reinen“ Musik der Grund, warum gerade seine Kompositionen für Orchester nicht so gut beim Publikum ankamen, wie er es gerne gehabt hätte.

Anders ist es dagegen bei seinen Violinkonzerten.

Nach dem Beenden seines Konzertes „in ungarischer Weise“ hielt Brahms ihn für begabter als sich selbst. Und über die Bedeutung des Konzertes sagt Flesch: *„Es ist die bedeutendste Schöpfung, die ein Geiger jemals für sein Instrument geschrieben hat“*⁷³

Auch seine Orchestrierungen fanden großen Anklang, zeigen sie doch eine große Klangwirkung und eine großartige Instrumentierung.

Joachim gilt auch als ein großer Komponist von Kadenz.

Nicht nur die Kadenz, die er für das Violinkonzert von Brahms komponiert hat, zeigt sein Feingespür für Kompositionen, auch die Kadenz für Beethoven, Mozart und Viotti zeigen dies. Dass sie heute noch gespielt werden ist nur ein Beweis dafür.

Für das Beethovenkonzert schrieb er sogar zwei Kadenz. Die eine ist in seinen jungen Jahren entstanden, die zweite sehr viel später. Die erste Kadenz ist für den Geiger wohl die technisch dankbarere, wobei die spätere unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Reife wohl die bedeutendere ist.

Ebenfalls geht es ihm beim Komponieren nicht nur um eine Beschäftigung, sondern es geht tief zur Identifizierung seiner Person: *„Daß ich mit Liebe an der Heimat und allen Erinnerungen daran hänge, habe ich empfunden als ich mein Violin-Concert in Ungarischer Weise schrieb“*⁷⁴

*„Als Geiger fühle ich mich als Deutscher, als Komponist als Ungar.“*⁷⁵

Heute sind seine Werke fast völlig aus dem Konzertprogramm verschwunden.

Joachim verfolgte das Komponieren mit sehr großem Ernst. Er wollte auch dort seine Einstellung zur Musik Ausdruck verleihen und seine Botschaft vertonen, dass der Musiker und Komponist im Dienste der Musik steht.

⁷³ FLESCHE, C. *Erinnerungen eines Geigers*. 2. Auflage. Zürich : Atlantis Verlag AG, 1961, S. 37.

⁷⁴ zitiert nach BORCHARD, B. *Stimme und Geige - Amalie und Joseph Joachim*. 1. Auflage. Wien : Böhlau Verlag, 2005, S. 134.

⁷⁵ ebenda, S. 134.

Es ist bedauerlich zu sehen, dass die meisten Werke – hauptsächlich für Orchester- schon zu seiner Zeit keinen Anklang beim Publikum fanden.

Obwohl seine Violinkonzerte sich seiner Zeit große Beliebtheit erfreuten, werden auch diese heute kaum noch gespielt. Das liegt vielleicht an der technischen Schwierigkeit, mit der der Solist konfrontiert wird. Durch die Einspielung des Konzertes „nach ungarischer Weise“ von dem Geiger Christian Tetzlaff wird uns wieder in Erinnerung gebracht, welche Größe die Kompositionen Joachims haben.

Heute noch gespielt werden seine Kadenzen für Brahms, Beethoven und Viotti.

3.2. Joachims Einfluss und die Zusammenarbeit mit anderen Komponisten

Joachims großes Wirken besteht nicht nur im spielen und komponieren, sondern besteht auch in seinem weiten Einfluss auf die Musikwelt und auf Komponisten seiner Zeit.

Joachim war sehr aktiv in der künstlerischen Szene und so blieb es nicht aus, dass er Kontakte pflegte mit einem weiten Spektrum an Bekannten und Freunden aus den verschiedensten Bereichen. So zählten nicht nur fast alle Tonkünstler und verschiedene Maler zu seinem Bekanntenkreis. Er hatte auch lebhaften Austausch mit Mendelssohn, Spohr, Berlioz, Rossini und Gounod. Aber auch im schriftstellerischen Bereich zählten namhafte Persönlichkeiten dazu, so unter anderem Charles Dickens und die Brüder Grimm.

Joachim inspirierte die unterschiedlichsten Komponisten, und so tragen viele Stücke eine Widmung für ihn, so zum Beispiel Ernsts Nr.3 der „mehrstimmigen Studien“ für Violine, Liszts „Rhapsodie hongroise“ cis-moll und Raffs „Ekloge für Violine und Klavier“. Rubinstein komponierte für ihn „Drei Stücke“ für Violine und Klavier und nicht zuletzt widmete Sarasate ihm das 1.Heft der „spanischen Tänze“ für Violine und Klavier.

Auf einige Kompositionen möchte ich hier näher eingehen, da diese ein wichtiger Bestandteil der heutigen Geigenliteratur sind.

Einer seiner engsten Vertrauten war der Komponist **Johannes Brahms**. Dieser widmete Joachim seine Klaviersonate C-Dur, das Doppelkonzert für Violine und Cello op.102, das als Wiedergutmachung eines Streites zwischen den beiden gemeint war und das Violinkonzert, zum dem Joachim die Kadenz schrieb. Die drei Sonaten von Brahms sind zwar nicht Joachim gewidmet, doch spielten sie sie oft zusammen.

Das Violinkonzert ist im Jahre 1879 entstanden. Im selben Jahr spielte Joachim die Premiere im Gewandhaus in Leipzig, Brahms dirigierte.

Brahms schickte den Solopart an Joachim mit der Bitte um Korrektur. Dieser vereinfachte es an manchen Stellen. Brahms spielte selber keine Geige und so wurde die Zusammenarbeit mit Joachim ausschlaggebend für das Konzert. Brahms übernahm jedoch nicht sofort alle Korrekturen und so wurde ein lebhafter Briefwechsel geführt, der sogar bis nach der Uraufführung andauerte. So kommentierte Joachim zum Beispiel die Tempobezeichnung des letzten Satzes mit „non troppo vivace? sonst zu schwer“. Brahms fügte daraufhin „ma non troppo vivace“ hinzu, strich es dann wieder, um es in der endgültigen Partitur dann doch wieder einzusetzen.

Hier ist ein Beispiel, wie die Zusammenarbeit aussah:

Brahms an Joachim.

[Wörtschach, 22. Juni 1879.]

Lieber Freund,

Ich hoffe sehr, die Korrektur des Konzertes mit Dir in Salzburg zu lesen, und zur Erholung können wir dann auch eine kleine Sonate¹⁾ spielen! Laß mich doch wissen, wie es mit Kommen und Bleiben dort aussieht! Du wirst finden, daß ich von Deinen Lüfteleien gebührend Notiz genommen habe. Folgende Stelle aber konnte ich mich nicht entschließen nach Deinem Vorschlag zu ändern:

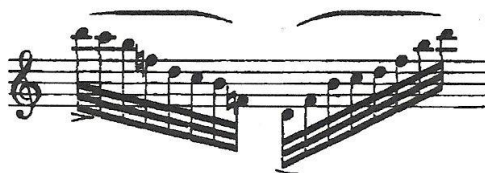


¹⁾ Die G-dur-Sonate op. 78 für Klavier und Violine. — ²⁾ Zwei Takte vor dem Buchstaben F in der Solostimme des Violin-Konzertes (1. Satz).

Die tiefen und hohen Anfangsnoten möchte ich nicht entbehren. Dir wird die Stelle nicht kräftig genug erscheinen? Kann man nicht Lüne weglassen oder verdoppeln?



Oder so was? Auch mehr Noten:



Du wirst Dich hüten, wieder um ein Konzert zu bitten? Etwas entschuldigt, daß das Konzert Deinen Namen trägt, Du also für den Violinsatz so wenig verantwortlich bist.

Necht herzlichen Gruß

Dir und den Deinen.

381.

Joachim an Brahms.

[Berlin] 26. Juni [1879].

V. B.!

So ist's wohl richtig?

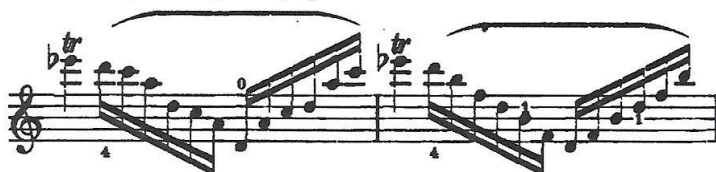


Abb.2 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, VII 7.2.

Was noch übrig geblieben ist, sind die Metronomangaben von Joachim. Joachim hatte das Konzert schneller gespielt, entgegen seinen anfänglichen Vorbehalten und schneller als es heute üblich ist.

Auch **Max Bruch**⁷⁶ ließ sich bei seinem 1. und 3. Violinkonzert von Joachim beraten. Also auch diese Konzerte sind auf Grund der Zusammenarbeit mit Joachim entstanden. Dieser spielte 1868 die Premiere des 1. Konzertes in Bremen.

Das 3. Konzert entstand „unter Ihrer wichtigen Mitwirkung, es ist ganz und gar für Sie gedacht und unter der Einwirkung Ihres Spiels entstanden.“⁷⁷ in den Jahren 1890/91, wie der Komponist an Joachim schreibt.

Antonin Dvořák komponierte sein Violinkonzert auf Nachfrage seines Verlegers Fritz Simrock. Im selben Jahr lernte Dvořák Joachim kennen und schickte ihm sogleich 1879 eine erste Fassung des Konzertes, dem es auch gewidmet ist. Joachim machte ein paar geigentechnische Anmerkungen, so dass dieser »das ganze Concert umgearbeitet, nicht einen einzigen Takt habe ich behalten«⁷⁸ So schreibt Dvorak seinem Verleger. Zwei Jahre später unternahm Joachim noch einmal Änderungen und Kürzungen an dem Konzert. Es kann zur erfolgreichen Premiere im internen Kreis der Berliner Musikhochschule. Die öffentliche Premiere übernahm 1883 František Ondříček⁷⁹ im Prager Nationaltheater.

Ein weiterer enger Vertrauter Joachims war **Robert Schumann**. Mit ihm und seiner Frau Clara Schumann verband ihn eine enge Freundschaft, die mit gemeinschaftlichem Musizieren verbunden war. Die beiden lernten sich bei einem Musikfestival im Jahre 1853 kennen, auf dem Joachim das Beethovenkonzert spielte. Einen Monat später schreibt Joachim an Schumann: „Möchte doch Beethovens Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk an's Licht zu ziehen, wunderbarer Hüter reichster Schätze!“⁸⁰ Wenige Zeit später beendete Schumann seine Arbeit an der Fantasie für Violine und Orchester op. 131 und ebenfalls sein Violinkonzert. Während es noch im selben Jahr zur Uraufführung der Fantasie kommt, wurde das Violinkonzert zu Lebzeiten Schumanns nie aufgeführt.

Obwohl Joachim nie Kritik zu dem Werk äußerte, äußerte er Bedenken zur technischen Ausführbarkeit und dass das Konzert undankbar sei für den Geiger. So entschieden er und Clara Schumann es auch nach Schumanns Tod nicht in Druck zu geben.

Das Konzert war eines der letzten Orchesterwerke Robert Schumanns und kam so in den Verruf, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits geistig umnachtet gewesen sei.

⁷⁶ siehe Anhang VIII 8.1.39.

⁷⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/3._Violinkonzert_%28Bruch%29

⁷⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Violinkonzert_%28Dvořák%29

⁷⁹ siehe Anhang VIII 8.1.40.

⁸⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Violinkonzert_%28Schumann%29

Nach Joachims Tod 1907 erbt dessen Sohn das Notenmaterial und verkaufte es an die Preußische Staatsbibliothek mit der Auflage, es erst 100 Jahre nach Schumanns Tod zu veröffentlichen.

Es wurde 84 Jahre nach dessen Entstehung, also 1937, im Zuge einer propagandistischen Inszenierung des Nationalsozialismus von Georg Kulenkampff in Berlin uraufgeführt.

Ebenfalls 1853 entstanden ist die „FAE“-Sonate für Joseph Joachim. Es ist eine Gemeinschaftskomposition von Johannes Brahms, Robert Schumann und Albert Dietrich⁸¹.

Der erste Satz ist von Dietrich, dem folgt eine kurze Romanze von Schumann. Der dritte Satz ist das Scherzo von Brahms und Schumann folgt mit dem Schlusssatz. Jeder Satz beinhaltet die Notenfolge F-A-E als ein Kryptogramm. FAE war das damalige Lebensmotto Joachims: Frei aber einsam. Die Sonate trägt die Widmung Schumanns: "F.A.E.: In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate R.S., J.B., A.D."

Die Sonate wurde Joachim am 28. Oktober in Schumanns Haus präsentiert.

Joachim spielte sie zusammen mit Clara Schumann und sollte gleichzeitig erraten, von wem die jeweiligen Sätze sind. Ebenfalls anwesend bei dieser Soiree waren Bettina von Arnim und ihre Tochter Gisela. Joachim hatte natürlich keine Schwierigkeiten die Komponisten der Sätze zu identifizieren. Die gesamte Sonate wurde 1935 zum ersten Mal komplett veröffentlicht.

IV. Joachims Violinschule

Die Violinschule wurde gemeinsam von Joseph Joachim und dessen Assistenten Andreas Moser geschrieben. Sie besteht aus drei Bänden, wobei die ersten zwei Bänder die Geigentechnik bearbeiten und der dritte Band über den musikalischen Vortag handelt. Die Violinschule ist 1905/06 erschienen.

4.1. Geschichtlicher Kontext der Violinschulen allgemein

Um zu verstehen, welchen Platz die Violinschule von Joachim und Moser in der Musikgeschichte einnimmt, wird hier in kurzen Zügen die Entwicklung der Violinschulen,

⁸¹ siehe Anhang VIII 8.1.41.

durch aufzählen der wichtigsten, dargestellt. Gleichzeitig wird gezeigt, was aus den jeweiligen Violinschulen von Joachim und Moser in deren Violineschule übernommen wurde.

Die Violineschule „The Art of playing on the Violin“ von Francesco **Geminiani** aus dem Jahre 1751 ist wohl die erste ihrer Art. Auch hat sich **Giuseppe Tartini** mit seinem ersten Lehrwerk über die Bogenführung (50 Variationen „*L'arte dell arco*“) um die Violinpädagogik verdient gemacht.

Wo das Spielen eines Instrumentes am Anfang des 18. Jahrhunderts noch ein Handwerk war – man wurde vom Meister ausgebildet, es wurde also nichts (Etüden) schriftlich festgehalten – entwickelte sich im Laufe der Zeit das Instrument und somit auch der Musiker vom Handwerker zum Künstlerinterpret.

Für die Betrachtungen ist die Violineschule von **Leopold Mozart** „Versuch einer gründlichen Violineschule“ 1756 von Bedeutung, ist sie doch die erste wichtige Schule dieser Art. Sie baut auf vielen „Exempeln“ - Übungen auf. Diese zeigen keinen Anspruch auf musikalische Wichtigkeit, der Schüler erlernt die weiteren Schritte bald an leichten Stücken aktueller Musik. Der damalige Glaube an den musikalischen Fortschritt verbot quasi den Gebrauch von älterer Musik. Schon hier ist bereits einen allgemeinen Bildungsanspruch zu erkennen, Leopold Mozart schrieb in der Violinschule sowohl Aufsätze über Musikgeschichte als auch Ausführungen zum Geigenbau.

Doch schon 1798 veröffentlicht **Jean Baptiste Cartier** seine „*L'art de violon*“, die in einem besonders ist: Cartier greift auf Werke älterer Meister zurück. Er widmet sie dem Pariser Konservatorium, obwohl er selber dort nie unterrichtet hat. Im ersten Teil vertritt er die allgemeinen Lehrmeinungen von Geminiani und Mozart, im dritten Teil folgt eine Sammlung von älteren Kompositionen, wie Bachs Sonaten und Tartini Teufelstrillersonate.

Die nächste wichtige Violinschule ist die 1815 veröffentlichte „**Méthode de Violon**“ von **Baillot, Kreutzer und Rode**. Hier ist eine deutliche Änderung in der musikalischen Haltung zu erkennen: Musik wird als hohe Kunst angesehen. Dieser professionelle Anspruch bedeutet, dass man im Besitz einer hohen technischen Fähigkeit sein muss, um sie richtig auszudrücken. Es wird also geraten, erst einmal die Technik zu erlernen, bevor man sich an die Interpretation macht. Das spiegelt sich auch in der Violineschule von Joachim/Moser

wieder. Hier finden wir viele kleine Stücke und Etüden zum Erlernen der Technik, besonders im zweiten Teil wurden vermehrt Etüden von Kreutzer verwendet.

Das Pariser Konservatorium hatte in dieser Zeit einen großen Einfluss auf die gesamte Musikerwelt. So hatte z.B. Beethoven Kontakt mit Kreutzer, dem er dann auch eine seiner Sonaten gewidmet hat.

Im Jahre 1833 schrieb **Louis Spohr** seine Violinschule. Es ist eine sehr detaillierte Schule vom Anfängerunterricht bis zur Frage des „schönen Vortrags“. Sie enthält viele von Spohr selbst komponierte Übungsstücke und viele Duos, die Eingang in Joachims/Mosers Violinschule finden. Obwohl geraten wird auch ältere Musik zu spielen, finden sich in der Schule hauptsächlich modernere Stücke. Seine Einstellung zum Spielen wird von Joachim/Moser teilweise wörtlich in deren Violinschule übernommen.

Charles de Bériot veröffentlicht seine „Méthode de violon“ im Jahre 1858.

Die Schule hat einen hohen Stellenwert, da sie die Technik gut ausbildet. Auch hier finden sich selbst komponierte Etüden und Duos, auch diese werden von Joachim/Moser übernommen. Ebenfalls von Joachim/Moser übernommen wird die Methode, mit der ersten Griffart anzufangen.

Wiener Geigenschule

Wohin sich das Violinspiel entwickelt hat zu dem Zeitpunkt, als Joachim 1839 nach Wien ging, soll hier in kurzen Umrissen beschrieben werden.

Als Begründer der Wiener Geigenschule darf wohl *Anton Wranitzky/Antonín Vranický* (1761 – 1819) bezeichnet werden. Die Grundzüge der älteren Wiener Geigenschule zu charakterisieren ist nicht so leicht, denn sie wurde viel vom ausländischen Zutun beeinflusst, hauptsächlich von Durchreisen aus Italien (Ferrari, Mestrino) und Frankreich (Kreutzer, Rode, Baillot). Das hing wohl mit der geographischen Lage zusammen, die ein ständiges Durchreisen durch Wien erlaubte.

Louis Spohr blieb zwei Jahre in Wien und tat sein eigenes zu dieser Entwicklung dazu.

Ein großer Bestandteil der Entwicklung der Wiener Geigenschule ist die Entwicklung der Musikform zu dieser Zeit, gewannen doch die leichten anmutigen Tanzformen ihren

Höhepunkt durch Haydn, Mozart und Schubert – Wranitzky selber hatte unterrichtet bei Haydn und Mozart.

So lässt sich die Wiener Geigenschule durch geschmeidige Bogenführung, schöne Tongebung und technische Virtuosität beschreiben.

Zwei weitere Vertreter sind *Joseph Mayseder* (1789 – 1863) und *Ignaz Schuppanzigh* (1776 – 1830). Beides waren Schüler von Wranitzky. Mayseder war ein hervorragender Solist mit eleganter Bogenführung und klarem Ton, bekam er in jungen Jahren Bewunderung von Spohr und Paganini. Schuppanzigh hingegen war bekannt für seine Kammermusik. Er war der Leiter des bekannten Rasumowsky-Quartetts. Schuppanzigh erlangte Ruhm durch seine Haydn- und Mozartquartette, jedoch seine größte Leistung bestand im Spielen von Beethovenschen Stücken.

Franz Clement (1784 – 1842) ist ein weiterer Wiener Geiger. Er war ein Solist, der mit viel Stärke, Sicherheit und Anmut spielte. Sein Gedächtnis war außergewöhnlich, spielte er Stücke nur vom Hören schon auswendig. Beethoven schrieb sein Violinkonzert für ihn, das er 1806 uraufgeführt hat. Das Konzert wurde in kurzer Zeit fertig gestellt, was für Beethoven recht ungewöhnlich war. Clement bekam die Partitur jedoch erst am Vorabend des Konzertes. Die Kritik fiel gemischt aus. So schreibt die damals neu gegründete Wiener Theaterzeitung: „[...] *es gesteht dem selben manche Schönheit zu, betont aber, dass der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und dass die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten*[...]“⁸² Das Konzert geriet in Vergessenheit, Henri Vieuxtemps⁸³ spielte es manchmal, bis Joachim es wieder auf das Podium zurückbrachte und es zu einem Prototyp des Violinkonzertes machte.

Einer der bedeutendsten Violinpädagogen und das Haupt der neuen Wiener Geigenschule war *Joseph Böhm* (1795 – 1876). Von seinem Vater und Pierre Rode ausgebildet wuchs Böhm zu einem international erfolgreichen Solisten heran. Bald jedoch gab er seine Karriere zugunsten des Lehrberufes auf. 1819 wurde er Professor am Wiener Konservatorium und erster Geiger an der Hofburg. Zu seine Schüler zählten u.a. Jenő Hubay, Heinrich Wilhelm Ernst, Jakob Dont, Georg Hellmesberger senior, Jakob Grün und Ede Reményi.

Böhm war auch ein hervorragender Quartettspieler. Da Joachim einige Jahre unter seinem Dach lebte, wurde er früh durch Böhms veranstaltete Quartettabende beeinflusst. Vor allem das Spielen der späteren Quartette Beethovens sollte ihn ein Leben lang begleiten.

⁸² MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 18.

⁸³ siehe Anhang VIII 8.1.42.

4.2. Entstehung der Violinschule

Die Idee zu dem Verfassen einer Violineschule war für Joachim keine neue Idee und doch hatte er sich all die Jahre nicht daran getraut, es zu verwirklichen. Er war sich nicht sicher, ob es möglich ist, seine Art zu unterrichten und zu spielen schriftlich festzuhalten.

Die Initiative und die Umsetzung der Violinschule ist auf seinen Assistenten Andreas Moser zurückzuführen.

Andreas Moser wurde 1859 in Semlin an der Donau geboren. Er erhielt schon früh eine Musikausbildung, entschloss sich dann aber zu einem Ingenieurstudium.

Während seines Studiums war er fortlaufend musikalisch tätig, er erhielt Geigen- und Gesangsunterricht, spielte im Orchester und im Studentenquartett.

Er merkte bald, dass das Ingenieurstudium für ihn nicht künstlerisch genug war, daher wechselte er das Fach zu Architektur. Auch während diesem Studium ist er musikalisch tätig, er leitete den akademischen Gesangsverein. Wegen seines inneren Wunsches seine geigerischen Fähigkeiten noch weiter auszubauen, stellt er sich Joachim vor und wird daraufhin 1879 dessen Schüler. Joachim ist begeistert von Mosers Fähigkeiten und rät ihm sogar zu einer Solistenlaufbahn.

Ab dem Jahr 1884 war er Konzertmeister an der Mannheimer Nationaloper, musste die Stelle aber nach wenigen Monaten wieder aufgeben, da er wegen Überbelastung an Armschmerzen litt. So wurde er 1888 Privatlehrer in Berlin. In den weiteren Jahren wurde er Joachims Hilfslehrer und bekam 1900 eine Professur an der Musikhochschule. Währenddessen musizierte er aber ständig weiter, er war u.a. der Bratscher in Joachims Konzerten. Die beiden verband eine enge Freundschaft, die nicht nur das berufliche betraf. Und so wird er nicht nur Joachims Assistent, sondern auch sein Biographieschreiber. Seine Joachimbiographie in zwei Bänden „Joseph Joachim- ein Lebensbild“ beendete er 1898, diese wurde nach Joachims Tod noch einmal aufgelegt.

Gemeinsam mit Joachim editierte er die Streichquartette von Beethoven und die Solosonaten und Patiten von Bach, Moser alleine editierte u.a. Werke von Ferdinand David, Streichquartette von Haydn, Mozart und Schubert und Bachs Violinkonzerte und Violinsonaten. Dass er nicht nur Musiker, sondern ein auf höchstem Niveau ausgebildeter Wissenschaftler war, zeigt sich deutlich an seinen Arbeiten. Sein Hauptwerk ist die „Geschichte des Violinspiels“, in dem er mit umfangreichen Wissen die Entwicklung des Violinspiels, bedeutende Solisten und deren Schulen skizziert. Des Weiteren veröffentlicht er

regelmäßig Aufsätze für die Zeitschrift für Musikwissenschaft „Musik“ und editiert und veröffentlicht sowohl seinen als auch Brahms Briefwechsel mit Joachim.

Nach Joachims Ableben wurde die Situation an der Musikhochschule nicht mehr tragbar für ihn. Bis zu seinem Tod 1925 lebte er in Abgeschiedenheit.

Andreas Moser ging 1899 nach dem Festkonzert zu Joachims 60. Bühnenjubiläum auf ihn zu mit der Idee gemeinsam eine Violinschule zu verfassen, um Joachims Vorstellungen und Erfahrungen festzuhalten.

Joachim hatte anfangs aber Zweifel, ob man sein Lehrverständnis schriftlich festhalten könne. Er machte in seinem Unterricht nie konkrete Angaben, wie man ein Stück zu spielen hat. Es ging ihm eher darum bei dem Schüler ein Gefühl zu entwickeln, mit dem der Schüler alleine entscheiden kann. Das wiederum führt uns zum zweiten Problem: Joachim unterrichtete nur bereits technisch ausgebildete Schüler, er hat also keine Erfahrung mit Geigenanfängern.

Deshalb unterrichtete er niemals alleine, sondern er hatte immer einen Assistenten, der mit dem Schüler die technischen Probleme übte. „[...]Joachim nur ganz selten einen Schüler allein unterwies, vielmehr immer noch die Dienste eines oder des anderen Nebenlehrers in Anspruch nahm, der den betreffenden Zögling vorerst in eine ordentliche ‚geigentechnische Verfassung‘ zu bringen hatte. War dies wenigstens in der Hauptsache seinen Anforderungen entsprechend geschehen, dann erst setzte seine Unterweisung ein, die vor allem durch das Beispiel wirkte [...]“⁸⁴

Joachim hatte kein festes Lehrkonzept, dass er hätte aufschreiben können, vielmehr unterrichtete er aus der Intuition heraus.

Der später entstandene Begriff der „Joachimschen Schule“ ist daher falsch, er entwickelte keine neue Schule. Vielmehr handelt es sich um ein Weitergeben alter Traditionen, denn sein Lehrer Böhm vermittelte ihm die „französischen Klassiker“, das heißt also Rhode und Viotti. Viotti wiederum hatte seine Vorläufer über Somis in Corelli und Vivaldi, also der italienischen Geigenschule.

Moser sieht die „Joachimsche Schule“ als eine „*Verpflanzung der klassischen französisch-italienischen Tradition, die dann auf dem Umweg über Wien in Berlin ihren bedeutsamsten und vornehmsten Vertreter gefunden hat.*“⁸⁵

Da Andreas Moser Erfahrung hatte mit Anfängerunterricht und er zudem Joachim beim unterrichten lang genug beobachtet hatte, um zu wissen, worauf es diesem ankam, übernahm Moser die Ausarbeitung des ersten Bandes.

⁸⁴ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr’s Verlag, 1898, S. 179.

⁸⁵ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr’s Verlag, 1898, S. 176.

Er konsultierte mit Joachim jeden Schritt, den er in der Violinschule ging. Joachim lieferte außerdem zu den ersten 2 Bänden Etüden und Übungsstücke und Aufsätze zu den Werken des dritten Bandes. Der dritte Band beinhaltet die ästhetische Hauptaussage und wird daher noch vor dem zweiten Band herausgegeben. Wahrscheinlich ahnte Joachim bereits, dass ihm nicht mehr viel Zeit bleiben würde.⁸⁶

Die Musikschule wird zweisprachig herausgegeben. Für die Übersetzung ins englische wurde der schottische Geiger und Komponist Alfred Moffat, der zu dieser Zeit an der Musikhochschule in Berlin studierte, beauftragt.

Nach der Veröffentlichung des ersten und dritten Bandes kam der französische Geiger und Komponist Henri Marteau⁸⁷ auf die Idee, die Violinschule ebenfalls ins französische zu übersetzen.

Henri Marteau wird 1908 der Nachfolger Joachims an der Musikhochschule in Berlin.

4.3.Aufbau

Die Violinschule von Joseph Joachim und Andreas Moser besteht, wie bereits erwähnt, aus 3 Bänden.

Der erste und der zweite Band beinhalten technische Grundlagen, der dritte Band hat die ästhetische Interpretation und musikalische Ausführung als Hauptschwerpunkt.

Der **erste Band** ist unterteilt in zwei Teile und befasst sich ausschließlich mit der ersten Lage. Es behandelt des Weiteren alle Dur und Moll Tonarten und chromatische Tonleitern, Stricharten, Dynamik und einfache Verzierungen.

Neben zahlreichen Übungen sind im ersten Band auch einfache Duos beider Autoren, Etüden und zweistimmige Volklieder, sowie leichte Stücke verschiedener, auch älterer, Komponisten, wie z.B. Campagnoli und Spohr, abgebildet.

Der Anhang des ersten Bandes ist ein Kapitel „Zur Geschichte der Violine und ihre Meister“, die den Bildungsanspruch beider Autoren zeigt. Es war beiden wichtig, dass die Schüler wissen, wen und was sie spielen, um sich auf die richtige Interpretation einzulassen.

Der **zweite Band** verfolgt systematisch die weiteren Schritte im Studium der Violine, d.h. also Intervall- und Intonationslehre, Doppelgriff- und Intonationsübungen und Saitenteilung durch Flageoletgriffe. Des Weiteren werden die weiteren Lagen eingeführt.

⁸⁶ MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 229.

⁸⁷ siehe Anhang VIII 8.1.43.

Außerdem wird das Vibrato, Portamento, Ricochet und Pizzicato behandelt. Der zweite Band schließt mit Tonleiterstudien ab.

Der **dritte Band** beginnt mit einer Einleitung von Moser „Vom Vortrag“. Es handelt sich hierbei um 10 Aufsätze zur Kunst des Vortrags. Anschließend folgen 16 Werke mit schriftlicher Einleitung von Joachim „Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen versehen von J.Joachim“.

Der erste und zweite Band sind sehr ähnlich in Aufbau und Gestaltung. Es handelt sich um einen Lehrgang zum Erlernen der technischen und musikalischen Grundlagen, der seinen Höhepunkt im dritten Band findet, der die Interpretationslehre behandelt. Das Ziel ist also eine allgemeine Bildung, die sowohl das künstlerische als auch das musikalische umfasst. So heißt es also im Vorwort: *„Nicht die Virtuosität ist unser Endziel, sondern der Musiker, der sein technisches Können künstlerischen Zwecken dienstbar machen soll. Stein auf Stein fügend wollen wir allmählich den Schüler dahin führen, wo das handwerksmäßige Geigen aufhört und das künstlerische Musizieren beginnt.“*⁸⁸

Hier spiegelt sich also Joachims Einstellung gegenüber dem Musiker wieder. Der Interpret steht im Dienste der Musik, es geht hauptsächlich darum, eine Komposition stilrein und sinngemäß wiederzugeben. Dies kann ein Musiker nur, wenn er nicht nur die technischen Fähigkeiten besitzt, sondern auch im Stande ist, das Werk sowohl emotional als auch geistig zu erfassen. Um das zu erreichen, braucht der Interpret ein umfassendes musiktheoretisches Wissen, das eine Allgemeinbildung und Kenntnisse über den Komponisten und dessen Epoche mit einschließt. Nur ist es dem Musiker möglich, eine gewisse künstlerische Selbstständigkeit zu erreichen.

All diese Überlegungen veranschaulicht Moser anhand seiner Aufsätze im dritten Band, denen er ein passendes Notenbeispiel hinzufügt. Die Notenbeispiele sind aus den verschiedensten Epochen, daran wird der stilgerechte Vortrag, also Vibrato, Klangfarbe, Fingersatz und Phrasierung, von Stücken gezeigt. Die Musikwerke des dritten Bandes sind: J. S. Bachs Violinkonzert a-Moll und d-Moll, je eine Sonate von Händel und von Tartini („Teufelstriller-Sonate“), Violinkonzerte von Viotti, Kreutzer, Rode, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn und Brahms. Der dritte Band kann also im engen Zusammenhang mit

⁸⁸ JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 1: Anfangsunterricht*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1905, S. 5/6.

Joachims Biographie gesehen werden, sind es doch alles Stücke von Komponisten, mit denen er im Laufe seines Lebens verbunden war.

4.4. Technische Details der Violinschule

In diesem Kapitel sollen nun einige Überlegungen und technische Details der Violinschule näher beschrieben werden.

Die allgemeine Einstellung, die in der Violinschule verfolgt wird, beschreibt Moser gleich eingangs: „*Nicht die Virtuosität ist unser Endziel, sondern der Musiker, der sein technisches Können künstlerischen Zwecken dienstbar machen soll.*“⁸⁹ Moser schreibt in der Einführung zum ersten Band, dass er absichtlich auf eine Erklärung der Theorie und Notenschrift verzichtet: „*Der soeben entwickelte Studiengang hat freilich zur Voraussetzung, daß der Lehrer in den Anfangsstunden, die ja hauptsächlich mit Strichübungen auf den leeren Saiten ausgefüllt werden, dem Schüler nach Erklärung der Notenschrift eine gründliche Kenntnis der Intervallehre beibringt.*“⁹⁰

Es wird also deutlich gemacht, dass die Violinschule nicht für das Selbststudium gemeint ist, sondern vielmehr ein „Leitfaden“ für den Lehrer ist.

Der Lehrer kann und soll entscheiden, welche Übungen angebracht sind für den Schüler und auf welche Übungen man eventuell später noch einmal zurückgreifen kann.

Auch hier wird Mosers Bildungsanspruch deutlich, denn er fordert den Lehrer auf den Unterricht abwechslungs- und bildungsreich zu gestalten, also während des Unterrichts die Geschichte über Komponisten und die Violine mit einfließen zu lassen.

Das ideale Einstiegsalter sieht Moser zwischen dem achten und zehnten Lebensjahr. Nur bei einem großen Talent kann auch schon vor dem siebten begonnen werden.

Wie oft in der Violineschule, bezieht sich Moser auch hier auf Spohr, der rät auf kleineren Geigen anzufangen, die der Körpergröße entsprechend ist. Das war zu dieser Zeit noch ein neuer Gedanke.

Moser stellt eingangs noch einmal fest, dass es nicht um schnelle Erfolge geht, sondern darum, gute Grundkenntnisse zu erlangen. Fehler, die einmal eintrainiert worden sind, sind später schwer rückgängig zu machen.

⁸⁹ JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 1: Anfangsunterricht*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1905, S. 5/6.

⁹⁰ ebenda, S. 10.

Eine Neuerung, die Moser in der Violinschule beschreibt ist die, den Schüler von vorne rein phrasieren zu lassen. Und das gleich von Beginn an, selbst bei den einfachsten Etüden und Stücken, denn die erlernte Technik dient später zur Gestaltung.

Eine weitere Neuerung, die Moser beschreibt, ist das Erlernen der D-Dur Tonleiter als erste Tonleiter und der somit verbundenen ersten Griffart. Moser nennt dafür mehrere Gründe. Zum einen ist die D-Saite die Kinderähnlichste, somit kann (und soll) das Kind zuerst singen, bevor es auf der Geige spielt.

Zum anderen befindet sich der rechte Arm beim Spielen der D- und A-Saite in Mitte, es kommt also zu keiner Umstellung der Armhaltung. Auch für die Finger ist die Position der ersten Griffart die am einfachsten. Von der Klavierliteratur beeinflusst war man gewöhnt mit der C-Dur Tonleiter zu beginnen. Auf der Geige ist das aber schwieriger, denn es bedeutet zum einen, dass man bereits mit der zweiten Griffart vertraut sein muss, zum anderen, dass man nicht mit einer leeren Saite beginnt. Heute ist das in der Violinpädagogik selbstverständlich, Moser war mit dieser Ansicht jedoch fast revolutionär, wenn wir uns die früheren Violinschulen ansehen. Wir sehen hier also, dass Moser die Violinschule sehr durchdacht und gut strukturiert hat. *„Stein auf Stein wollen wir allmählich den Schüler dahin führen, wo das handwerksmäßige Geigen aufhört und das künstlerische Musizieren beginnt.“*⁹¹

4.4.1 Vibrato

Zur Zeit Joachims war im Prinzip noch kein Vibrato üblich. Es wurde nur an markanten Stellen benutzt. So zitiert Moser Spohrs Gedanken: *„Der Schüler hüte sich daher, sie nicht zu oft und am unrechten Ort anzubringen. [...] Er verwende sie also nur zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Herausheben aller mit fz oder > bezeichneten Töne. Aber auch lang ausgehaltener Töne können durch sie belebt und verstärkt werden.“*⁹²

Das Vibrato findet in der Violinschule Platz im letzten Kapitel und so beschreibt Moser, wie das Vibrato auszusehen hat: Das Vibrato soll nicht *„durch krampfartige Zitterbewegungen der Hand oder gar des Armes hervorgerufen werden, sondern [...] durch mehr oder weniger schnell verlaufende Schaukelbewegungen bei ganz lockerem Handgelenk.“*⁹³

⁹¹ JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 1: Anfangsunterricht*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1905, S. 5.

⁹² JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 2: Ligestudien*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1906, S. 96.

⁹³ JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 2: Ligestudien*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1906, S. 96a.

Erst in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts kommt es zu einer neuen Ära im Geigenspiel, denn hier setzt sich das durchgängige Vibrato durch und wird somit zum Standard. Als einer der ersten war es Ysaye, der das durchgängige Vibrato anwendete, später dann auch Fritz Kreisler. Es kommt zu einer Änderung in der Einstellung zum Spielen, es kommt immer mehr auf den Individualismus an und dafür ist das Vibrato eine der besten Möglichkeiten. Für Moser ist für die Tongebung und Ausdrucksmöglichkeit die rechte Hand jedoch wichtiger.

4.4.2 Portamento

Im selben Kapitel wie das Vibrato wird auch das Portamento behandelt und zwar das Portamento vor dem Vibrato. Wie sehen also, dass das Portamento eines der wichtigsten Ausdrucksmittel war, das ihren Stellenwert vor dem Vibrato hatte.

Wichtig war die Weiterführung der Musiklinie bei Tonsprüngen, es sollte die Gesangstimme nachgeahmt werden. So beschreibt Moser verschiedene Portamentoarten anhand von Gesangstechniken und verschiedenen Notenbeispielen.

Interessant ist, dass je mehr das Vibrato an Stellung gewinnt, das Portamento an Stellung verliert, so dass es schon in der Mitte des 20. Jahrhunderts völlig an Bedeutung verloren hat. Heute wird der hörbare Lagenwechsel als ein Manko, ein großes Glissando als Kitsch betrachtet und man versucht das Portamento mit abgestreckten Fingern zu vermeiden.

4.4.3 Bogenhaltung

Moser vertritt zum Thema Bogenhaltung die so genannte altdeutsche Schule. Das heißt die Finger der rechten Hand liegen eng aneinander über der Strige, der Daumen liegt dem Mittelfinger gegenüber. Der Oberarm und Ellenbogen sind in einer tiefen Stellung, der Arm ist relativ fest, so dass die Bogenbewegungen aus dem Handgelenk ausgeführt werden.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wird diese von der franko-belgischen Schule abgelöst. Charakteristisch für diese Schule ist der hohe Ellenbogen, durch Bewegung in Ober- und Unterarm kommt es zu einer Entlastung des Handgelenks.

Interessant ist zu betrachten, warum Moser und Joachim an der Altdeutschen Schule festgehalten haben, wo doch die steife Arm- und Bogenführung Joachim fast zum Verhängnis

wurde. Dies passierte aus ästhetischen Gründen, denn für Joachim und Moser war der reine und feine Klang wichtig. Dadurch, dass man den Bogen quasi mit den Fingerkuppen festhält, bekommt man einen reinen und luftigen Ton.

Wie wir jedoch schon im Kapitel über das Vibrato gesehen haben, ging die Entwicklung zu einem kräftigen Ton über, so dass diese im Laufe der Zeit von der franko-belgische Schule abgelöst wurde. Ein weiterer Grund war, dass eine derartige Belastung des Handgelenkes auf lange Sicht nicht tragbar war. Flesch kommentiert die Bogehaltung der Altdeutschen Schule so: *„Da diese Bewegung jedoch von der Natur gar nicht vorgesehen, also im wahrsten Sinne des Wortes unnatürlich ist, war es kein Wunder, dass sich die Mehrzahl der in dieser Weise malträtierten Schüler Armleiden zuzogen und auf Lebzeiten geigerische Krüppel wurden.“*⁹⁴

Für Moser und Joachim ist die Ausdifferenzierung des Klanges in Stücken verschiedener Epochen jedoch am wichtigsten. Um dieses Klangideal beizubehalten, halten sie an der Altdeutschen Schule fest.

V. Abschluss

Anhand dieser Arbeit haben wir Joseph Joachim unter den verschiedenen Gesichtspunkten kennen gelernt. Nicht nur Joachim als Geiger und Quartettspieler, sondern auch als Komponist, Lehrer, Dirigent und Hochschulleiter.

Joseph Joachim ist einer der größten Geiger des 19. Jahrhunderts, der die Musikwelt nachhaltig beeinflusst hat. Er hat einen neuen Typus Geiger geschaffen; einen Geiger, der sich als Interpret dem Werk unterordnet.

Diese Einstellung unterscheidet ihn von seinen Künstlerkollegen in dieser Zeit, wie zum Beispiel Pablo de Sarasate und Eugène Ysaÿe, die eher das Virtuose gesucht haben.

Als Protege Mendelssohns unter dessen Obhut genommen, genoss er früh eine viel umfassende Bildung; eine Tatsache, die ihn ebenfalls von anderen Künstlern unterscheidet.

Ebenfalls unter Mendelssohns Einfluss ist die Idee entstanden, alte Musik wieder zugänglich zu machen. Joachim war der erste, der Bachs Chaconne solo in einem Konzert gespielt hat und hat somit die Bahnen freigemacht für die Wiederaufnahme Bachscher Werke für Geige (solo) in das Konzertprogramm. Später hat er zusammen mit Moser eine von ihm editierte Ausgabe der Bachschen Werke für Violine herausgebracht.

⁹⁴ FLESCHE, C. *Erinnerungen eines Geigers*. 2. Auflage. Zürich : Atlantis Verlag AG, 1961, S. 36.

Auch während der Zeit in Berlin bemüht er sich alte Musik wieder lebendig zu machen, so kommt es zu mehreren großen Aufführungen der Händeloperatorien in der Musikhochschule.

Er hat viele Komponisten seiner Zeit inspiriert für ihn Werke zu schreiben, mit vielen Komponisten hat er sogar zusammengearbeitet oder hatte eine beratende Position während des Komponierens. Für viele Konzerte hat er Kadenzen geschrieben, die heute noch gespielt werden. Nicht nur für die Konzerte seiner Zeit (Brahms, Spohr,...), sondern auch für ältere Werke, wie Beethovens Violinkonzert, Mozarts Violinkonzerte (A-Dur, D-Dur), Tartini (Teufelstrillersonate) und Viotti.

Seine Einstellung zur Musik und seine Musikästhetik hat er in den letzten Jahren seines Lebens versucht festzuhalten. So entstanden seine Violinschule, die er zusammen mit seinem Assistenten Andreas Moser verfasst hat und fünf Aufnahmen auf Tonträger, die uns einen kleinen Einblick in seine Ansichten verschaffen. Zu hören ist der erste Satz aus der g-moll-Violinsonate, die Bourée aus der h-moll-Solopartita von Bach, den ersten und zweiten Ungarischen Tanz von J.Brahms mit eigener Bearbeitung für Violine und Klavier und seine eigene C-Dur Romanze.

In den Aufnahmen hören wir, was er versucht in seiner Violinschule festzuhalten: Er lässt als Interpret die Musik des Komponisten sprechen. Nirgends ist ein aufdringlicher Ton zu hören, eher ein schlanker Ton mit sparsamen Vibrato. Das Portamento als Ausdrucksform wendet er nur an, wenn es wirklich nötig ist, so bei den Ungarischen Tänzen zum Beispiel. Ausdruckformen benutzt er also nur, um den musikalischen Inhalt dazustellen, ohne Übertreibung und zur Show-Stellung. Dieses versucht er auch im dritten Band seiner Violinschule darzustellen, wo es um „den Vortrag“ geht.

All dies findet in seinem Quartettspiel einen Höhepunkt. Nicht nur, dass er durch sein Wirken half den Kammermusikkanon zu erneuern, er setzte damit auch eine Messlatte, die schwer zu übersteigen ist. Zur Würdigung Joachims wurde 1967 ein Platz in Berlin nach ihm benannt und zum 100. Jubiläum der Hochschule für Musik Berlin wurde 1969 von der Deutschen Bundespost eine Sonderbriefmarke herausgegeben. In Hannover findet seit 1991 der „Internationale Joseph Joachim Violinwettbewerb“ statt und in Weimar seit 1993 alle drei Jahre ein internationaler Kammermusikwettbewerb, der Joachims Namen trägt.

Joseph Joachims Geigenspiel war außergewöhnlich. Mit seiner Außergewöhnlichkeit und neuem Pathos, dass er der Musikwelt brachte wurde er zum Ideal und beeinflusste viele Musiker und Interpreten, es kam zu einem Wandel des Virtuositums.



Abb.3 Joseph-Joachim Quartett: Joachim, Hausmann, Wirth, Halíř , VII 7.2.

VI. Resümee

Diese Arbeit widmet sich dem Leben einer der größten Geiger des 19. Jahrhunderts.

Die Person Joseph Joachim wird unter den verschiedensten Gesichtspunkten betrachtet, so auch seine Werke und seine Zusammenarbeit mit anderen Komponisten, die für ihn komponiert haben.

Ein weiterer Punkt der Arbeit ist die Violineschule, die er mit seinem Assistenten Andreas Moser geschrieben hat. Hier werden sowohl seine pädagogischen Tätigkeiten deutlich, als auch seine Musikästhetik und Interpretationsweise. Eben diese neue Interpretationsart macht ihm zu einem der wichtigsten Musiker des 19. Jahrhunderts.

Das Ziel der Arbeit ist ein Porträt der Person Joseph Joachim im Kontext der Musikgeschichte.

Summary

This thesis is a study of one of the greatest violinists of the 19th century, Joseph Joachim.

The person, his compositions and the collaboration between himself and the many composers that composed for him will be examined from a variety of perspectives. In addition, the violin school that he created with his assistant Andreas Moser will be analysed. Here we will see his pedagogic actions, as well as his music aesthetics and his method of interpretation. In

particular it is this, his ground-breaking new interpretation that makes him to be one of the most important musicians of his time. The goal of the thesis is to show a portrait of Joseph Joachim in the context of music history.

Resumé

Tato práce je věnována životu jednoho z největších houslistů 19. století. Osoba Josepha Joachima je zkoumána z různých úhlů pohledu stejně jako jeho kompozice a spolupráce s různými skladateli, kteří pro něj komponovali. Dalším aspektem této práce je houslová škola, kterou napsal se svým asistentem Andreasem Moserem. Zde můžeme vidět jeho pedagogickou činnost, ale i vyjímečnou hudební estetiku a způsob interpretace. Právě díky jeho novému přístupu k interpretaci byl jedním z nejdůležitějších hudebníků 19. století. Cílem této práce je zachytit portrét osobnosti Josepha Joachima v dobovém kontextu.

VII. Literatur- und Quellenverzeichnis

7.1. Literatur- und Quellenverzeichnis

BORCHARD, B. *Stimme und Geige - Amalie und Joseph Joachim*. 1. Auflage. Wien : Böhlau Verlag, 2005. ISBN 3205772423.

BRAHMS, J., JOACHIM, J. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Volume 2*. Berlin : Deutsche Brahms-Gesellschaft mbh, 1908.

FLESCHE, C. *Erinnerungen eines Geigers*. 2. Auflage. Zürich : Atlantis Verlag AG, 1961.

JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 1: Anfangsunterricht*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1905.

JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 2: Lagenstudien*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1906.

JOACHIM, J., MOSER, A. *Violinschule, Band 3: Vortragsstudien*. 1. Auflage. Berlin : Simrock, 1905.

KOLNEDER, W. *Das Buch der Violine*. 2. Auflage. Zürich : Atlantis Verlag AG, 1978. ISBN 3-7611-0397-2.

MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898.

Elektronische Quellen:

www.wikipedia.org (April 2012)

www.ojm.at/artikel/goldmark01 (März 2012)

www.youtube.com/watch?v=f-p8YeIQkxs (April 2012)

7.2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Bild: www.museumsgesellschaft-tuebingen.de/t3

Unterschrift: MOSER, A. *Joseph Joachim – Ein Lebensbild*. 1. Auflage. Berlin : B. Behr's Verlag, 1898, S. 128.

Abbildung 2:

BRAHMS, J., JOACHIM, J. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Volume 2*. Berlin : Deutsche Brahms-Gesellschaft mbh, 1908, S. 154/155.

Abbildung 3:

www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7721203c/f11

VIII Anhang

8.1. Personenverzeichnis

1. Stanislaus Serwaczynski: 1781 Lublin – 1859 Lemberg; Violinist und Komponist, längere Konzertreisen, später auch Lehrer von Wieniawski, Konzertmeister der Oper Pest.
2. Ludwig van Beethoven: 1770 Bonn - 1827 Wien; Komponist der Wiener Klassik, Wegbereiter der Romantik
3. Miska Hauser: 1822 Pressburg – 1887 Wien; österreichisch-ungarischer Violinist und Komponist, Unterricht im Violinspiel bei Joseph Böhm und Josef Mayseder, Konzerte u.a. in Deutschland, Russland, Skandinavien, USA
4. Josef Mayseders: 1789 Wien – 1863 Wien; österreichischer Violinvirtuose, Quartettspieler, Lehrer und Komponist. Konzertmeister des Hofopernorchesters und Leiter der Hofmusikkapelle
5. Georg Hellmesberger senior: 1800 Wien – 1873 Wien; österreichischer Violinist und Pädagoge, Professor am Wiener Konservatorium, Konzertmeister am Hofoperntheater
6. Heinrich Wilhelm Ernst: 1814 Brünn – 1865 Nizza; Violinist und Komponist, Schüler von Böhm am Wiener Konservatorium, Zeitgenosse und Konkurrenz von Paganini

7. Joseph Böhm: 1795 Budapest – 1876 Wien; österreichisch-ungarischer Violinist und Komponist, einer der bedeutendsten Violinpädagogen des 19. Jahrhunderts, Begründer der Wiener Schule, Professor am Konservatorium in Wien
8. Jakob Dont: 1815 Wien – 1888 Wien; Violinist, Komponist, Violinpädagoge; Schüler von Hellmesberger und Böhm, später selber tätig am Wiener Konservatorium; seine wichtigsten Werke sind seine 24 Etüden und Capricen op. 35 und 24 Vorübungen zu Kreutzer und Rode op. 37
9. Eduard Reményi: 1828 Miskolc – 1898 San Francisco; ungarischer Violinist, Schüler bei Böhm am Wiener Konservatorium, Konzertreisen in der ganzen Welt
10. Pierre Rode: 1774 Bordeaux – 1830 Château de Bourbon; französischer Violinist, Schüler von G.B.Viotti, später Professor am Pariser Konservatorium, Konzertreisen, Lehrer von J.Böhm; schrieb gemeinsam mit P. Baillot und R.Kreutzer eine Violinschule
11. Felix Mendelssohn Bartholdy: 1809 Hamburg – 1847 Leipzig; bedeutender Komponist der Romantik, Pianist, Organist; Gründer der ersten Musikhochschule in Leipzig und „Missionär“ der Werke J.S.Bachs und Händel.
12. Robert Schumann: 1810 Zwickau – 1856 Bonn; Komponist und Pianist der Romantik, unterrichtete in Leipzig und Dresden, später städtischer Musikdirektor in Düsseldorf; verheiratet mit der Pianistin Clara Schumann; Nervenleiden, das zum Selbstmordversuch führte.
13. Moritz Hauptmann: 1792 Dresden – 1868 Leipzig; Violinist, Musiktheoretiker, Komponist, Ausbildung bei L. Spohr, Geiger der Hofkapelle in Dresden und Kassel, Lehrer am Konservatorium in Leipzig, Gründer der Bach-Gesellschaft
14. Ferdinand David: 1810 Hamburg – 1873 Schweiz; Violinist und Komponist, Schüler von L.Spohr und M.Hauptmann in Kassel, am Königsstädtischen Theater Berlin tätig, später Konzertmeister im Gewandhausorchester in Leipzig, Lehrer am Konservatorium Leipzig; ihm ist Mendelssohns Violinkonzert gewidmet
15. Christian August Pohlentz: 1790 Sallgast – 1847 Leipzig; deutscher Komponist, Gesangslehrer und Gewandhauskapellmeister, F.Mendelssohn Bartholdy wurde sein Nachfolger
16. Charles Auguste de Bériot: 1802 Löwen – 1870 Brüssel; belgischer Violinist, Komponist, Violinpädagoge; Lehrer am Brüsseler Konservatorium, Gründer der „franco-belgischen“ Violinschule; befreundet mit Pierre Baillot und Henri Vieuxtemps
17. Franz Hauser: 1794 bei Prag – 1870 Freiburg; Sänger, Gesangslehrer; Leiter und Gründer des Münchner Konservatorium, Sammler der Werke Bachs
18. Ludwig Spohr: 1784 Braunschweig – 1859 Kassel; deutscher Komponist, Pädagoge, Dirigent, neben Paganini größter Violinist, Organisator von Musikfesten

19. Karol Lipinski: 1790 Lublin – 1861 Lemberg; polnischer Violinist, Operndirigent und Komponist; Leiter der Musikakademie in Lemberg, Konzertmeister der königlichen Kapelle in Dresden; Bekanntschaft mit Paganini
20. Franz Liszts: 1811 Raiding(damaliges Ungarn) – 1886 Bayreuth; Komponist, Pianist, Dirigent, Pädagoge; Klaviervirtuose, Wegbereiter der „programmatischen Musik“ und „Neudeutschen Schule“, Mitbegründer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
21. Richard Wagners: 1813 Leipzig – 1883 Venedig; Komponist, Dirigent, Schriftsteller; Gründer von Festspielen; beeinflusste die Musikwelt mit Neuerungen in der Harmonik
22. Hector Berlioz: 1803 La Côte-Saint-André – 1869 Paris, französischer Komponist und Musikkritiker; Begründer der sinfonischen Programmmusik und der modernen Orchesterinstrumentation
23. Joachim Raff: 1822 Schweiz(Lachen) – 1882 Frankfurt am Main; Musikpädagoge und Komponist; Sekretär und Assistent von Franz Liszt; später Direktor des Konservatoriums in Frankfurt
24. Hans von Bülow: 1830 Dresden – 1894 Kairo; Dirigent, Pianist, Komponist; Hofkapellmeister in Hannover und Meinigen; dirigierte Uraufführungen von Wagner-Werken, erster Chefdirigent der Berliner Philharmoniker
25. Bettina von Armin: 1785 Frankfurt am Main – 1859 Berlin; deutsche Schriftstellerin und Vertreterin der deutschen Romantik; Kontakt mit großen Persönlichkeiten wie J.W.von Goethe, L.van Beethoven und dem preußischem König Friedrich Wilhelm IV:
26. Heinrich Marschner: 1795 Zittau – 1861 Hannover; Komponist, Kapellmeister in Leipzig, Dresden und Hannover; seine Opern gelten als Bindeglied zwischen den Werken Webers und Wagners
27. König Georg V: 1819 Berlin – 1878 Paris; letzte König von Hannover und 2. Herzog von Cumberland; großer Förderer der Musik und Kunst; nach Annexion Hannovers an Preußen Exil in Wien und Paris
28. Giovanni Baptist Viotti: 1755 Fontanetto Po – 1824 London; italienischer Violinist und Komponist; Wegbereiter der modernen Violintechnik; Konzertreisen durch ganz Europa; Mitglied der königlichen Kapelle Turin, im Dienst der Königin Marie Antoinette, Mitbegründer der Royal Philharmonic Society
29. Johannes Brahms: 1833 Hamburg – 1897 Wien; deutscher Komponist, Dirigent, Pianist; einer der bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts
30. Leopold Auer: 1845 Veszprém – 1930 bei Dresden; Violinist, Pädagoge, Dirigent; Lehrer am St. Petersburger Konservatorium, später in Philadelphia und New York; Tschaikowski widmete ihm sein Violinkonzert; seine pädagogische Einstellung schrieb er in „Violin playing as I teach it“ nieder
31. Jascha Heifetz: 1901 Vilnius – 1987 Los Angeles; einer bekanntesten Violinisten des 20. Jahrhunderts; studierte in St. Petersburg unter Leopold Auer, spielte mit sechs Jahren Mendelssohns Violinkonzert, Debütkonzert in den USA in der Carnegie Hall

32. Nathan Milstein: 1903 Odessa – 1992 London; als Elfjähriger Debüt mit Glasunows Violinkonzert unter dessen Leitung, Studium bei Leopold Auer in St. Petersburg, Tournee mit Vladimir Horowitz; später Studium bei Eugène Ysaÿe in Brüssel; berühmte Einspielung von Bachs Sonaten und Partiten

33. Ferdinand Laub: 1832 Prag – 1875 Italien(Bozen); tschechischer Geiger und Komponist; auf Liszts Anregung Konzertmeister in Weimar; Professor am Stern`schen Konservatorium, Konzertmeister der preußischen Hofoper; Konzertreisen durch ganz Europa; österreichischer Kammervirtuose, Professor am Moskauer Konservatorium; Tschaikowski widmete ihm sein drittes Streichquartett

34. de Ahna: 1835 Wien – 1892 Berlin; Studium in Wien und Prag; Kammervirtuose, später militärische Laufbahn; Konzertmeister der königlichen Kapelle in Berlin

35. Karl Halíř: 1859 Hohenebel – 1909 Berlin; Violinist, Kapellmeister und Musikpädagoge; Studium am Prager Konservatorium, später bei Joachim in Berlin; Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle und später an der Königlichen Hofoper Berlin; Professor an der Hochschule in Berlin; Konzerte in New York; Mitglied des Joachim-Quartetts

36. Emanuel Wirth: 1842 Žlutice - 1923 Berlin; Studium in Prag; Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium in Rotterdam, später Lehrer für Violine und Viola an der Berliner Hochschule

37. Robert Hausmann: 1852 Rottleberode – 1909 Wien; deutscher Cellist und Pädagoge; Brahms widmete ihm seine Cellosonate Nr.2, Max Bruch sein Cello-Konzert op.47; spielte mit Joachim die Uraufführung von Brahms Doppelkonzert für Violine und Cello

38. Johann Ernst Benjamin Bilsse: 1816 Liegnitz – 1902 ebenda; deutscher Kapellmeister und Komponist; Violinunterricht in Wien bei Josef Böhm; spielte in der Kapelle von Richard Strauss; Gründer der Bilsse`schen Kapelle, aus dessen Musiker später das Berliner Philharmonische Orchester entstand

39. Max Bruch: 1838 Köln – 1920 Berlin; deutscher Komponist, Dirigent, Pädagog; Leiter des Stern`schen Gesangsverein und Philharmonic Society in Liverpool, Lehrer der Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin

40. František Ondříček: 1857 Prag – 1922 Mailand; tschechischer Geiger und Komponist; Studium am Prager Konservatorium und am Conservatoire de Paris; später Leiter des Neuen Wiener Konservatoriums und Lehre am Prager Konservatorium; Ehrenmitglied des London Philharmonic Orchestra

41. Albert Dietrich: 1829 bei Meißen – 1908 Berlin; deutscher Komponist und Dirigent; Studium am Leipziger Konservatoriums und bei Robert Schumann in Düsseldorf; Städtischer Musikdirektor in Bonn, Hofkapellmeister am Oldenburgischen Staatstheater

42. Henri Vieuxtemps: 1820 Verviers – 1881 bei Algier; belgischer Komponist und Violinist; Studium am Brüsseler Konservatorium bei C.A. de Bériot; Studium der Komposition in Wien und Paris; Konzertreisen durch die ganze Welt; Lehrer am Konservatorium in St. Petersburg und Brüssel; Mitbegründer der franko-belgischen Violinschule

43. Henri Marteau: 1874 Reims – 1934 Lichtenberg; deutsch-französischer Violinist und Komponist; Professor in Genf und Berlin; Komponist von Orgelwerken; Konzerte in der ganzen Welt