

Vasiliki Papadopoulou (Wien)

## „[...] über die outrirte, willkürliche Bezeichnung“: Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben des 19. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Interpretationsforschung

Gerühmt für seine Interpretationen sowohl älterer als auch zeitgenössischer Musik, erwies sich Joseph Joachim (1831–1907) als eine überaus einflussreiche Geiger- und Pädagogenpersönlichkeit. Der wohl berühmteste deutschsprachige Violinvirtuose des 19. Jahrhunderts galt für seine Zeitgenossen als Leitfigur; auch seine kompositorischen Leistungen wurden – vor allem in den ersten Jahren seiner Laufbahn – geschätzt. Wiederholt zogen Kritiker seine Interpretationen als Paradigma heran, wenn es sich um die Ausführung „klassischer“ Werke handelte. Als Primarius des Joachim-Quartetts errang er nicht nur künstlerische Anerkennung, seine Quartettabende erlangten zudem eine ausschlaggebende gesellschaftliche und politische Bedeutung.<sup>1</sup> In neuerer Zeit rückte Joachim ins Interessenfeld von Musikforschenden, insbesondere aus geschichtlicher, kulturhistorischer sowie interpretatorischer Sicht.<sup>2</sup>

Sein ehemaliger Schüler und Mitarbeiter Andreas Moser (1859–1925) publizierte gemeinsam mit Joachims Sohn Johannes (1864–1949) umfangreiche Teile der Korrespondenz Joachims mit bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Doch wie einige Studien und Forschungen offenlegen, finden sich in verschiedenen Bibliotheken und Archiven zahlreiche noch nicht ausgewertete Dokumente, vor allem Briefe, die sich für jeden der erwähnten Aspekte nicht nur in Bezug auf Joachim, sein Leben und seine Laufbahn, sondern auch hinsichtlich seines Umfelds und der herrschenden Usancen als zum Teil überaus aufschlussreich erweisen.<sup>4</sup> Zudem werden Dokumente aus Joachims Korrespondenz teilweise als Konvolute und von unterschiedlicher Relevanz nach wie vor im Handel angeboten.

- 1 Beatrix Borchard, „Kulturpolitik im Berlin der Kaiserzeit. Das Joachim-Quartett im Vergleich zum Wiener Hellmesberger Quartett“, in: *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit und Michael Werner (= Music Life in Europe 1600–1900, Circulation, Institutions, Representation 5), Berlin 2008, S. 171–194.
- 2 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien u. a. 2005; ein Joseph Joachim gewidmetes Heft der Zeitschrift *Die Tonkunst* (2007, Heft III) anlässlich der hundertjährigen Wiederkehr seines Todes; *Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose*, hrsg. von Michele Calella und Christian Glanz, Wien 2008; Katharina Uhde, *Psychologische Musik, Joseph Joachim, and the Search for a New Music Aesthetic in the 1850s*, PhD Diss. Duke University 2014; Internationales Symposium *Joseph Joachim at 185*, Boston, 16.–18.6.2016; Dissertationsprojekt von Johannes Gebauer an der Universität Bern: *Joseph Joachim. Interpretationspraxis und Klassikervortrag*; [http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user\\_upload/documents/Projekte/Diverse/PosterGebauer.pdf](http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Projekte/Diverse/PosterGebauer.pdf) (24.9.2017); Katharina Uhde, *The music of Joseph Joachim*, Woodbridge 2018 sowie weitere einzelne Beiträge.
- 3 *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, 3 Bde., Berlin 1911, 1912, 1913 sowie *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, 2 Bde., Berlin 31908, 21908.
- 4 Borchard, *Stimme und Geige*, S. 627ff: Dort sind umfangreiche Sammlungen unpublizierter Korrespondenz im Besitz diverser Institutionen angeführt, u. a. im Staatlichen Institut für Musikforschung – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, *Briefnachlass Joseph Joachim*.

Dieser Beitrag widmet sich einem Teilbereich der Interpretationsforschung, der in neuester Zeit gleichfalls ins Blickfeld gerückt ist und instruktive Ausgaben aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert untersucht.<sup>5</sup> Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht unberücksichtigte und unpublizierte Korrespondenz Joseph Joachims sowie relevante Presse- und persönliche Berichte aus seinem Umkreis; die darin enthaltenen Aussagen gestatten aufklärende, bedeutsame Einblicke sowohl in Joachims Haltung gegenüber instruktiven Ausgaben jener Zeit als auch in den Stellenwert solcher Editionen im damaligen Verständnis. Sie fungieren zudem als Korrelat zu bestehenden Deutungsversuchen jener Auffassungen, teilweise kontrastiv zu früheren Studien.<sup>6</sup> Letztlich sind darin Hinweise auf Joachims Anschauung über die interpretatorische Freiheit und die Rolle von Interpretinnen und Interpreten enthalten, wodurch sich wiederum aktuelle Fragen der Interpretationsforschung darbieten.

### *Instruktive Ausgaben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*

Instruktive Ausgaben, die unter weiteren – freilich nicht synonymen – Namen bekannt sind (Interpretations-, Bearbeitungs-, Phrasierungs- oder Erläuterungs-Ausgaben), enthalten editorische Zusätze und Änderungen des zugrundeliegenden Notentexts, die sich nicht nur auf Vortrags- und Tempobezeichnungen beschränken, sondern auch verschiedene andere musikalische und interpretatorische Aspekte betreffen, wie Artikulation, Bogensetzung, Fingersatz, Dynamik, Akkordbrechung, Notenwerte oder gar Vibrato. Ohne näher auf die Terminologie-Frage einzugehen,<sup>7</sup> wird im Folgenden der Begriff „instruktive Ausgabe“ verwendet, da dieser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für derartige Editionen gebräuchlich war.<sup>8</sup> Zudem wurden viele dieser Editionen an jenen Ausbildungsstätten eingeführt, an denen die jeweiligen Herausgeber unterrichtet haben.

Vor dem Tonbandzeitalter bedienten sich viele Interpreten und Pädagogen dieses Mediums, nicht nur wegen fehlender Alternativen. Teilweise sehr detaillierte Angaben bezüglich verschiedener Interpretationsaspekte werden dadurch ermöglicht, bei denen die geschriebene Sprache und in Worte gefasste Erklärungen an ihre Grenzen stoßen. Dabei zeichnen sich zwei Aspekte der Notation ab: das Deskriptive einer Interpretation und das Präskriptive einer Instruktion,<sup>9</sup> die freilich aufgrund der Biographien der meisten Herausgeber sowie der Funktion solcher Ausgaben in einer wechselseitigen Beziehung zueinander stehen. Im Lauf

5 Vgl. das Projekt CHASE an der University of Leeds: *Collection of Historical Annotated String Editions*: [mhm.hud.ac.uk/chase/](http://mhm.hud.ac.uk/chase/) (27.8.2018); Clive Brown, „Joachim’s performance style as reflected in his editions and other writings“, in: *Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose*, hrsg. von Michele Calella und Christian Glanz, Wien 2008, S. 205–224; Chiara Bertoglio, *Instructive Editions of Bach’s Wohltemperiertes Klavier: An Italian Perspective*, Diss. University of Birmingham 2012; Vasiliki Papadopoulou, *Zur Editions- und Aufführungsgeschichte von J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo in der Zeit von 1802 bis 1940*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2015.

6 Beispielsweise Brown, „Joachim’s performance style“ sowie ders., „Ferdinand David’s Editions of Beethoven“, in: *Performing Beethoven*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge [u. a.] 1994, S. 117–149.

7 Siehe hierzu Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts: eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Clavier“ und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen 2001, S. 21f.

8 Vgl. die Reihe *Instructive Ausgabe Klassischer Klavierwerke* der Edition J. G. Cotta (ab 1869) sowie Clara Schumanns *Instructive Ausgabe der Klavier-Werke von Robert Schumann* bei Breitkopf & Härtel (1883–1886).

9 Vgl. Bertoglio, *Instructive Editions*, S. 23.

des 19. Jahrhunderts nahm bekanntlich die Bezeichnung der Kompositionen im Hinblick auf die Interpretation sowie die Detailliertheit unterschiedlicher Vortrags- und Dynamikbezeichnungen zu. Barocke und klassische Kompositionen mit ihrer für die nachfolgenden Generationen weniger geläufigen Musiksprache, welche zudem „in so sparsamer Weise mit Vortragszeichen“ versehen waren,<sup>10</sup> dienten als Ansporn für viele Editoren, solche Werke für ihr Zeitalter passend und verständlich darzustellen. Dies kommt etwa in einer Aussage des Violinisten Ferdinand David (1810–1873), Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters und Lehrer am dortigen Konservatorium, zum Ausdruck:

„Ich weiß aus eigener und Beethovenscher und besonders Bachscher Erfahrung, daß es nicht gut ist, ein Violinstück ohne alle Stricharten und Fingersätze in die uncultivirte Violinwelt zu schicken. Sie geben sich nicht die Mühe, das Richtige herauszufinden und sagen dann lieber, stellenweise sei es undankbar und unspielbar.“<sup>11</sup>

Zwei Jahre zuvor (1843) hatte David die erste instruktive Ausgabe von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für die Violine allein (BWV 1001–1006) herausgebracht, die „[z]um Gebrauch“ bei dem damals neugegründeten „Conservatorium der Musik zu Leipzig“ eingeführt wurde.<sup>12</sup> Ihr folgten zahlreiche von David herausgegebene instruktive Editionen von Werken J. S. Bachs, Tommaso Vitalis, Joseph Haydns, Giovanni Battista Viottis, Wolfgang Amadé Mozarts, Ludwig van Beethovens, aber auch Pierre Rodes, Rodolphe Kreutzers und seines Lehrers Louis Spohr,<sup>13</sup> die sowohl Werke der solistischen Violinliteratur als auch Kammermusik einschlossen. Diese sowie weitere Ausgaben anderer prominenter Interpreten und Pädagogen signalisierten den Anfang einer Epoche,<sup>14</sup> in der instruktive und bearbeitende Violinausgaben große Verbreitung fanden.<sup>15</sup> Unterschiedliche Tendenzen und Praktiken lassen sich hinsichtlich der Behandlung des Notentextes wie auch der einzelnen musikalischen und interpretatorischen Aspekte skizzieren: Einige instruktive Violinausgaben enthalten ein zweites, klein gedrucktes, nicht annotiertes System, welches das „Original“ wiedergeben soll; die editorischen Änderungen und Zusätze werden im oberen, groß gedruckten System angeführt.<sup>16</sup> Aus heutiger Sicht ein überraschender Schritt in Richtung eines historisch-kritischen editorischen Ansatzes. Berücksichtigt man jedoch die

10 Andreas Moser, „Zu Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“, in: *Bach-Jahrbuch* 17 (1920), S. 30–65, hier S. 39.

11 Julius Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, S. 229, Brief Ferdinand Davids an Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 2. Januar 1845, zit. in Brown, „Joachim's performance style“, S. 223f.

12 *SECHS SONATEN für die Violine allein von JOH. SEBASTIAN BACH. STUDIO ossia TRE SONATE per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von FERD. DAVID*, Leipzig 1843.

13 Dies ist nur eine Auswahl; für eine umfassende Auflistung von Davids instruktiven Ausgaben siehe CHASE-Projektseite, unter Editor „David“: <http://mhm.hud.ac.uk/chase/view/editor/15/> (28.8.2018).

14 Vgl. die Vorreiter-Ausgabe der Bach'schen Sonaten für Cembalo (in der Ausgabe: Klavier) und Violine (BWV 1014–1019), herausgegeben 1841 von Karol Lipiński bei C. F. Peters.

15 Bis zum Tod J. Joachims kamen allein von Bachs *Sei Solo* für Violine 14 instruktive Ausgaben heraus. Ähnliches galt für Beethovens Violinkonzert sowie für instruktive Editionen für Klavier, deren etwas früherer Beginn mit Carl Czernys sehr verbreiteten Ausgaben von Bachs *Wohltemperirtem Clavier* beim Verlag C. F. Peters einsetzte.

16 Ferdinand David verwendete diese Praxis als Erster in seiner Ausgabe der Bach'schen *Sei Solo* für Violine.

Anmerkung bzw. Erklärung auf dem Titelblatt von Davids Ausgabe der Bach'schen *Sei Solo* für Violine, ändert sich dieser vermeintliche „Objektivitäts“- und „Originalitäts“-Anspruch:

„Für Diejenigen[,] welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten aufs genaueste revidirt ist, mit kleinen Noten beigefügt.“<sup>17</sup>

Das Edieren des „Original-Textes“ diente also nicht als Grundlage für eine „trocken[e]“ Wiedergabe,<sup>18</sup> sondern für eine individuelle „Bezeichnung“. Auch der unter dem Kürzel O. L. publizierende Rezensent von Davids Ausgabe – vermutlich der Musikschriftsteller und Freund Robert Schumanns Oswald Lorenz, der als einer der Verfasser der Beiträge zu Beginn des Bandes aufgezählt wird – äußerte eine ähnlich zu deutende Erklärung: „[W]enn im Einzelnen, namentlich in den Stricharten, Manches anders gefaßt werden kann, so ist eben darum die Urschrift beigefügt.“<sup>19</sup> Die Artikulation und die Bogensetzung sind tatsächlich jene Aspekte, die in instruktiven Ausgaben die meisten Änderungen und Zusätze erfuhren, eine Praxis, die bis in die Zwischenkriegszeit dominierte.

Freilich zeichnen sich Unterschiede bezüglich der Annotation des zugrundeliegenden Notentextes ab, sowohl im Hinblick auf die Behandlung einzelner musikalischer Aspekte als auch zwischen den Herausgebern. So „bezeichneten“ die einen sehr detailliert die Bogenstriche und die Artikulation, andere griffen gar in die Notenwerte und die allgemeine Notation ein,<sup>20</sup> und die meisten fügten – wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß – Fingersätze hinzu, die dem Zeitgeschmack und den herrschenden Spieltraditionen entsprachen.

### *Joseph Joachim und die instruktiven Ausgaben seiner Zeit*

Joseph Joachim verstand sich bereits in seinen Zwanzigern zunehmend weniger als Komponist<sup>21</sup> und entwickelte sich zu einem vielgefragten Lehrer und Interpreten. 1869 wurde er

17 Bach, *Sechs Sonaten*, hrsg. von David, Titelblatt.

18 Moser, „Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“, S. 39: David ging „von der Annahme [aus], daß er [Bach] hinsichtlich der Dynamik, der Wahl von Stricharten, Fingersätzen und dergleichen auf die Einsicht und Erfahrung des Darstellers rechnete, wenn anders die Wiedergabe nicht trocken ausfallen sollte.“

19 O. L., „Joh. Seb. Bach, Sechs Sonaten für Violine allein (Studio, ossia tre sonate per il Violino solo senza Basso). Herausgegeben von Ferd. David. Neue Ausgabe. Leipzig, F. Kistner. 3 Hefte à 1 Thlr.“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20/5 (15. Januar 1844), S. 17f., hier S. 17.

20 Vgl. Jacques Dont (Hrsg.), *ADAGIO aus der ersten Sonate für Violino solo senza Basso von Joh. Seb. Bach. mit Fingersatz, Betonungszeichen, Metronomisierung und Klavierbegleitung*, Wiener-Neustadt 1883: Die Notenwerte sind hier vervierfacht, d. h. Viertel gleich Ganze, womit ein ganz anderes Notenbild entsteht mit gravierenden Auswirkungen auf den Takt und dessen Betonungen. Ähnlich ging Paolo Felis vor, der 1910 die erste Sonate (BWV 1001) beim Berliner Verlag „Neue Reform“ herausbrachte, in der die Notenwerte verdoppelt sind (Viertel gleich Halbe), zit. in: Lukas Näf und Dominik Sackmann, „Rezeption von Bachs Kammermusik“, in: *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch: Bachs Kammermusik*, hrsg. von Siegbert Rampe und Dominik Sackmann (= Das Bach-Handbuch 5/2), Laaber 2013, S. 373.

21 Vgl. Brief Joachims an Gisela von Arnim, spätere Frau von Joachims Freund Herman Grimm, von Mitte Oktober 1854: „Ach, warum soll ich Dir's nicht sagen, meine liebe einzige Freundin, mehr als je fühle ich oft Zweifel, ob ich zum schaffenden Künstler geboren, ob meine ganze Natur nicht eine zu schwerfällige sei, die sich begnügen sollte zu verstehen, und in sich aufzunehmen, was andere Köstliches biethen. Alle meine Arbeiten erscheinen mir oft so mühsam, unfrei, kummervoll, peinlich – statt

Direktor der damals neu gegründeten *Königlichen Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst* in Berlin. Betrachtet man sein Schaffen und seine Laufbahn, nehmen instruktive Ausgaben dennoch keine zentrale Stellung ein. Moser erwähnt in seiner Joachim-Biographie drei „Phrasierungsausgaben“, zwei von ihnen herausgegeben unter Mosers Mitarbeit;<sup>22</sup> hinzu kommen 16 Werke, die Joachim in der gemeinsam mit Moser erarbeiteten *Violinschule* mit Annotationen herausgab,<sup>23</sup> darunter auch das zeitgenössische, ihm gewidmete Brahms'sche Violinkonzert.<sup>24</sup> Zudem annotierte Joachim das Violinkonzert Mendelssohns und die Violinstimmen von Kammermusikwerken des Komponisten (Klaviertrios, Streichquartette und -quintette).<sup>25</sup> Posthum (1908) kam unter Joachims und Mosers Namen die Ausgabe der Bach'schen *Sei Solo* heraus. Wilhelm Altmann (1862–1951), Bibliothekar an der damaligen Königlichen Bibliothek zu Berlin, schrieb diesbezüglich in Joachims Nekrolog:

„Im Gegensatz zu den anderen Geigern ist Joachim, obwohl er sich dadurch einen grossen Geldgewinn hätte verschaffen können (auch hierbei zeigte es sich wieder, dass er kein Geschäftsmann war), als Herausgeber klassischer Werke verhältnismässig nur wenig tätig gewesen.“<sup>26</sup>

Bedenkt man einerseits Joachims Prominenz als Lehrer und wirft man andererseits einen Blick auf *seine* Ausgaben – nicht die unter Mosers Mitarbeit entstandenen –, so gewinnt diese Aussage an Bedeutung. Wie Clive Brown bemerkte, enthalten die frühen Joachim'schen

---

erquickend freudigen Muth auszuströmen.“, in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1, S. 217.

- 22 Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Berlin 1910, S. 395: „Beethoven: Sonaten für Klavier und Violine. (Peters.)“; gemeinsam mit A. Moser: „Beethovens Streichquartette in Part. und Stimmen. (Peters.)“ und die posthum erschienene Ausgabe von „Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. (Bote & Bock).“ Es folgt der Vermerk, dass Joachim an Friedrich Chrysanders Ausgabe Corelli'scher Werke nicht beteiligt war.
- 23 Folgende Werke sind im dritten Band der *Violinschule* enthalten und werden jeweils mit einem Kommentar von Moser eingeleitet: „Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur bezeichnet und mit Kadenz-versehen von JOSEPH JOACHIM“: Bach: Violinkonzert a-Moll (BWV 1041), Konzert für 2 Violinen (BWV 1043); Georg Friedrich Händel: Sonate für Violine und Cembalo A-Dur (HWV 361); Giuseppe Tartini: Sonate für Violine und Basso continuo g-Moll „Teufelstriller“; Viotti, 22. Violinkonzert a-Moll; Kreutzer, 19. Violinkonzert d-Moll; Rode: 10. Violinkonzert h-Moll, 11. Violinkonzert D-Dur; Mozart: Violinkonzert D-Dur (KV 218), Violinkonzert A-Dur (KV 219); Beethoven: Violinkonzert D-Dur op. 61, Violinromanze G-Dur op. 40, Violinromanze F-Dur op. 50; Spohr: 8. Violinkonzert a-Moll op. 47 „In Form einer Gesangsszene“; Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert e-Moll op. 64 (MWV O 14); Johannes Brahms: Violinkonzert D-Dur op. 77.
- 24 Joachim war am Publikationsprozess von Brahms' op. 77 beteiligt; zwischen dem Erstdruck und der in der *Violinschule* befindlichen bezeichneten Version finden sich einige Änderungen, die jedoch anderer Natur sein dürften als die bearbeitenden, sich den zeitgenössischen Usancen anpassenden und der Verständlichkeit wegen eingesetzten Änderungen und Zusätze in instruktiven Ausgaben älterer Werke. Dennoch enthält jene deutlich mehr Fingersätze, die im Erstdruck nicht vorhanden sind und deren Ausführung auf hörbare Portamenti hindeutet.
- 25 Außerdem war Joseph Joachim zuständig für die Herausgabe von Streicher-Kammermusikwerken im Rahmen der *Alten Mozart-Ausgabe*, die sich als eine *Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* verstand und demnach keine editorischen Zusätze instruktiven oder interpretatorischen Charakters enthält.
- 26 Wilhelm Altmann: „Joseph Joachim †“, in: *Die Musik* 6 (1906/1907), Heft 24, S. 319–329, hier S. 328f.; dort führt Altmann die Joachim'schen Ausgaben von Corellis, Mendelssohns und Beethovens Werken an (vgl. Anm. 22, auch bezüglich der Corelli'schen Ausgabe).

Ausgaben von Mendelssohns Werken wenige Zusätze,<sup>27</sup> eine Praxis, die in einem Gegensatz zu den gemeinsam mit Moser erarbeiteten Editionen steht. Diese Vorgehensweise, erstens verhältnismäßig wenige instruktive Ausgaben zu veröffentlichen und zweitens seine Editionen vergleichsweise sparsam zu „bezeichnen“, wurde anhand eines vielzitierten Briefs von Joachim an Alfred Dörrffel (1821–1905) erklärt und bekräftigt.<sup>28</sup> Gemäß Georg Kinsky, der den Brief veröffentlicht hat, wandte Dörrffel sich an Joachim mit der Bitte, dass dieser eine „mit Vortragsbezeichnungen versehene Ausgabe der Chaconne“ (BWV 1004/5) für den Verlag C. F. Peters übernehme.<sup>29</sup> Der Brief stammt aus dem Jahr 1879 und betrifft vor allem die unausgeschriebenen Arpeggien in der Bach'schen *Ciaccona* (T. 89–120), deren Aus- bzw. Aufschreiben Joachim – wohl als Antwort auf Dörrffels briefliches Ersuchen – wie letztendlich auch eine instruktive Ausgabe der *Ciaccona* abgelehnt hat:

„[S]o muß ich zu dem Resultat gelangen, daß gerade dies etwas unausführbares an sich hat: den[n] was Ihnen an meiner Wiedergabe wohl gefallen haben mag, ist wahrscheinlich daß sie frei klang und den Stempel des Reflektirten, in der Weise daß ich etwa das eine Mal genau wie das andere Mal nüancirte, nicht an sich trug. [...]“<sup>30</sup>

Hier wird erstens die von Joachim hochgeschätzte spielerische Freiheit zum Ausdruck gebracht, der man auch in einer späteren, unten angeführten Aussage begegnet. Brown schrieb über die Unterschiede zwischen Joachims Bach-Aufnahme des *Tempo di Borea* (BWV 1002/7) und den in der gemeinsam mit Moser besorgten Ausgabe wiedergegebenen editorischen Interpretationszusätzen: „it seems more likely that they are a symptom of his well documented tendency to play things quite differently on different occasions.“<sup>31</sup> Ein weiterer Aspekt – neben der interpretatorischen Spontaneität – betrifft die subjektive Wirkung der editorischen Annotationen auf den zugrundeliegenden Kompositionstext:

„Wan[n] ich anfangs mit den 5 oder 6 Noten, weiß ich wirklich selbst nicht: es wird je nachdem ich einmal früher oder später *crescendire* wechseln, was wieder von momentanen Dingen abhängt, wie von minder oder mehr erregter Stimmung, besseren oder schlechteren Bogenhaaren, die leichter im *piano* oder im *forte* ansprechen, dün[n]ern oder dickern Saiten, ja was weiß ich von welchen Zufälligkeiten! Aber aufschreiben läßt sich's meines Erachtens nicht. Thäte man's in einer oder der andern Manier, so würde der *Bach'sche* Text zu subjektiv gefärbt dastehen. – Und da sind wir leider an einem wunden Punkt der meisten Herausgeber unserer Zeit angelangt, der mir [...] z. B. schon *David's* in vieler Hinsicht höchst verdienstlichen Arbeiten bis zu einem Grade verleidet, daß ich immer trachte von andern *Exemplaren* als den seinen zu spielen. Man bezeichnet, man *arrangirt* heutzutage wirklich viel zu viel an fremden Sachen – (die eignen bezeichne man so peinlich genau wie möglich!)“<sup>32</sup>

27 Brown, „Joachim's performance style“, S. 209f.

28 Borchard, *Stimme und Geige*, S. 504f.

29 Georg Kinsky, „Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach“, in: *Bach-Jahrbuch* 18 (1921), S. 98–100, hier S. 98.

30 Hervorhebung im Original. Kinsky, „Ein Brief Joseph Joachims“, S. 99, datiert: [Berlin, 6. Mai 1879]; Wortlaut gemäß Briefdigitalisat, GB-Lam, Foyle Menuhin Archive Collection, 2005.2446: <https://www.ram.ac.uk/museum/item/34658> (9.6.2018).

31 Brown, „Joachim's performance style“, S. 222.

32 Kinsky, „Ein Brief Joseph Joachims“, S. 99 bzw. GB-LAm, 2005.2446.

Wie im Folgenden dargelegt wird, äußerte Joachim sich hinsichtlich Ferdinand Davids instruktiver Ausgaben nicht nur zwiespältig, sondern sogar deutlich ablehnend. Es bleibt unsicher und – kombiniert man diese Äußerung mit weiteren – schließlich fraglich, ob und in welchem Maß eine auf sogenannten „Urtext“-Ausgaben basierende, aus heutiger Sicht „historisch informierte“ Aufführungspraxis barocker Kompositionen ohne modernisierende Änderungen und Zusätze des zugrundeliegenden Notentextes in jener Aussage impliziert ist, um voreilige, in diese Richtung weisende Gedanken vorwegzunehmen. Interpretation schien eine wichtige Stellung nicht nur zwischen der Komposition, ihrer Überlieferung und der Rezeption einzunehmen; den Ausführenden und ihrer Individualität wurde die Komposition anvertraut. Joachims Einwand richtete sich vielmehr gegen die Einschränkung der interpretatorischen Freiheit durch die notierten Vortragsbezeichnungen und nicht auf die Veränderung des Notentextes durch den Interpreten, wie im Folgenden erörtert wird; dennoch war der gegebene – obwohl schwer zu definierende – Rahmen zu respektieren. Seinen Brief an Dörffel schloss Joachim mit einem Hinweis auf die Bedeutung des Lehrers wie auch der Bildung, und zwar einer allgemeinen musikalischen und nicht nur einer Instrumental-Ausbildung, welche genau zum universellen Verständnis einer Komposition führen sollte:

„Wer nicht als Spieler eine so allgemeine musikalische Bildung, eine so warme Empfindung für die *Componisten* hat, daß sich ihm das Technische wie Geistige aus eigem Verständniß ergibt, der bleibe überhaupt davon, sie vor andern Menschen zu spielen. Das ist wohl für einen Schulmeister, der ich ja jetzt bin, gar wenig pädagogisch?! Vielleicht – indeß scheint mir die Aufgabe des Lehrers auch nicht die zu dressiren, sondern zu dem oben gewünschten Grade des Verständnisses hinzuleiten, wobei gewiß manches von *David* Gebrachte auch noch seinen anregenden Nutzen haben kan[n], der ja ein feiner Kopf und tüchtiger Künstler war. [...]“<sup>33</sup>

Die pädagogische Komponente solcher Ausgaben sowie ihre Stellung im damaligen Musikleben und Verständnis werden in einem an Joachim adressierten, bislang unpublizierten Brief thematisiert. Der Violinlehrer Emil Kross (1852–1917) brachte neben pädagogischen Studien zum Violinspiel<sup>34</sup> auch zahlreiche Werke der Violinliteratur in instruktiven Ausgaben heraus. Ein Exemplar seiner Edition der Bach’schen *Sei Solo* für Violine<sup>35</sup> befindet sich im Nachlass Joachims im Archiv der Berliner Universität der Künste,<sup>36</sup> das vermutlich Kross selber Joachim geschenkt hatte. Aus Aachen schreibend, erwähnte Kross eine „hiesige musikalische Kraft“, die „über die sogenannten subjectiven Ausgaben“ sagte:

„Allerdings wären letztere überflüssig, wenn alle Lehrer annähernd Joachime wären. Für das Gros unserer Violinlehrer reichen aber die spärlichen Vortragszeichen der *Componisten* nicht aus, geschweige denn für Schüler.‘ – Ich habe mich, nicht nur weil ich das ‚Gros‘ der Violinlehrer, sondern auch viele sogenannte gute und das Unheil kenne, dass

33 Ebd., S. 99f.

34 Emil Kross, *Die Kunst der Bogenführung – praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tons*, op. 40, Heilbronn a/N. ca. 1892; ders., *Systematische Accord-Studien für Violine*, op. 98, 3 Hefte, Mainz ca. 1899; ders., *Wie hält man Violine und Bogen?* Leipzig 1900.

35 JOH. SEB. BACH. SECHS SONATEN für die VIOLINE (Klavier-Begleitung von Robert Schumann) mit genauem Fingersatz Bogenstrichen Vortragszeichen & erläuternden Anmerkungen versehen von EMIL KROSS, Mainz ca. 1905.

36 Mit Signatur: D-Bhm, RB 0663 und Stempel: „Joseph Joachim-Nachlaß“.

[recte: das] sie dadurch, dass sie den Schülern oft unnütz viele Jahre ihres Lebens rauben – des Honorars, das so oft weggeworfen, sei gar nicht gedacht, – in Familien bringen, zu ähnlichen Ausgaben veranlasst gesehen.“<sup>37</sup>

Darin spiegelt sich nicht nur der anfangs erwähnte Beweggrund zur Herausgabe instruktiver Editionen wider, manche Kompositionen – darunter primär solche aus älteren Epochen – seien dürftig „bezeichnet“. Joachims Forderung einer auf musikalischem Grundverständnis beruhenden Lehre bzw. vielmehr das Fehlen einer solchen Instruktion leiten denn auch zu einer weiteren Rezipientengruppe der instruktiven Ausgaben hin, welche die Lehrenden und nicht (nur) die Lernenden einschließt. Zudem kommt eine gewisse Rechtfertigung der Herausgabe instruktiver Editionen zum Vorschein, und zwar sowohl in Kross' Aussage als auch in derjenigen der „hiesigen musikalischen Kraft“: Jene wären – ganz nach Joachims Auffassung – überflüssig, wenn Joachims didaktische (und musikalische) Befähigung ubiquitär wäre. Da aber die Realität dem nicht entsprach, wurden viele zum instruktiven Edieren angeregt. Erneut wird Joachim hier als Paradigma oder Autorität in Sachen Interpretation angesehen, eine – wenn auch aus dem Kontext der Privatkorrespondenz stammende<sup>38</sup> – Bestätigung einer weit verbreiteten Auffassung zu dieser Zeit.

Die in Joachims Brief an Dörfel erwähnte, aus den editorischen Interpretationshinweisen resultierende subjektive Färbung des Notentextes, die in der Charakterisierung solcher Ausgaben als „subjektiv“ in Kross' Schreiben wiederzufinden ist, kommt in zwei weiteren, zehn Jahre älteren Briefen zur Sprache, und zwar in Verbindung mit instruktiven Ausgaben Davids. Joachim schrieb 1869 an seine Frau Amalie:

„Es besitzt hier Jemand sämtliche Manuskripte Mozart'scher Quartette, und ich habe die gedruckte Partitur sorgfältig zu vergleichen angefangen; da ist's denn erstaunlich, was für Ungenauigkeiten sich mit der Zeit in die Bezeichnungen eingeschlichen, und eine David'sche Ausgabe, die ich neulich unter die Finger bekam, leistet darin wieder das Unverschämteste. Der bringt wirklich der Leipziger Jugend das Gift des Unschmacks tropfenweis bei.“<sup>39</sup>

Joachim sagte 1875 Hermann Härtel seine editorische Mitarbeit an der Redaktion der Streicherkammermusik der *Kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe W. A. Mozarts Werke* (Leipzig: Breitkopf & Härtel) zu,<sup>40</sup> deren Editionsarbeiten teilweise bis 1882 dauerten.<sup>41</sup> Dieses wie auch weitere Gesamtausgabe-Vorhaben beabsichtigten, einen Notentext – ganz nach Joachims später formuliertem Postulat – frei von editorischen Zusätzen wiederzuge-

37 Emil Kross an Joseph Joachim, Aachen, 21. Mai 1888, D-Bim, Bestand *SM 12 Briefnachlass Joseph Joachim*, Doc. Orig. Emil Kross 2.

38 Es sollte darüber hinaus in Betracht gezogen werden, dass Kross im selben sowie in weiteren Schreiben aus dieser Zeit Joachims Zusage für die Revision der Bériot'schen Violinsschule im Auftrag des Verlagshauses B. Schott's Söhne anstrebte.

39 [London, 17. März 1869], in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 5.

40 J. Joachim an H. Härtel, [London], 18. März [1875], in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 159f., Begleitschreiben zu den gesendeten Korrekturfahnen der Quintette in g-Moll (KV 516) und D-Dur (KV 593). Zu Joachims Beteiligung an der Alten Mozart-Gesamtausgabe siehe Wolf-Dieter Seiffert, „Mozarts Streichtrio KV 563: Eine Quellen- und Textkritische Erörterung“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1998, S. 54–84, hier S. 57–64; Joachim wurde mit der Herausgabe von Mozarts Streichduos, -trios, -quartetten und -quintetten betraut.

41 J. Joachim an Breitkopf & Härtel, Berlin, 18. November [1882], in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 237f.



ben. Gleichfalls aus dem Jahr 1869 stammt folgender unpublizierter Brief Joachims an einen namentlich nicht genannten, doch mit ihm befreundeten Adressaten:

„Verehrter Freund! Du kön[n]test mir eine rechte musikalische Freude machen, wen[n] Du die große Güte haben wollest [?], mir eine Abschrift der *Ciacona* von *Vitali* [hierzu eine Anmerkung am Rande: „in G moll“], die *David* in der ‚hohen Schule‘ herausgegeben hat, nach dem in des Königs Bibliothek vorhandenen *Exemplar* anfertigen zu lassen. Das Stück ist wirklich herrlich, und ich spielte es sehr gerne nächste Woche in einem Concerte der Frau Schumann hier öffentlich; leider aber läßt es mein Gewissen nicht zu (dies freundschaftlichst unter uns, nicht wahr?!) die *David*’sche Bearbeitung, in der vieles unnöthig geändert sein muß, zu benützen. Man kommt bei all den Sachen der ‚hohen Schule‘ über die outrirte, willkürliche Bezeichnung nicht zu vollem Genuß der mancherlei Schätze, worüber wir mündlich hoffentlich weiter sprechen. Indes kannst Du jedenfalls sicher sein, daß ich nicht etwa eine Concurrenz-Ausgabe im Sinn habe [...].“<sup>42</sup>

Ein weiteres Mal kommt hier Joachims Ansicht über die im Detail, gar im Übermaß bezeichneten instruktiven Ausgaben deutlich zum Ausdruck. Zweifellos würde der vorliegenden Untersuchung ein Blick in das Umfeld Joachims und die Aussagen seiner Schüler zu Joachims Einsatz instruktiver Ausgaben im Unterricht sowie dessen Haltung über dieselben durch solche tradierten Perspektiven einen erweiterten, vielseitigeren Blickwinkel verleihen. Moser schrieb darüber:

„Joachim, der sich bei seinen Vorträgen der Sonaten und Partiten bis zum Erscheinen der von Dörffel für die Bachgesellschaft besorgten Ausgabe (1880) an die Einrichtung Davids gehalten hatte, ging in den letzten Jahrzehnten seines Lebens in manchen Punkten über die Vorschläge seines ehemaligen Beraters noch hinaus.“<sup>43</sup>

Dass Joachim Davids instruktiver Bach-Ausgabe nahestand, artikulierte ein weiterer Schüler Joachims, der ungarische Violinist Jenő Hubay (1858–1937), im Vorwort seiner Edition der Bach’schen *Sei Solo* für Violine:

„Als ich meine Studien an der Berliner königlichen Hochschule unter Joachims Leitung vollendete, bildete das Studium der Bachschen Solosonaten den wichtigsten Teil seines Unterrichtes. Joachim ließ die sehr verdienstvolle Ausgabe von Ferdinand David benützen [...]. Allerdings änderte Joachim sehr viel an dieser Ausgabe in Bezug auf die Spielart, Bogenstriche, Fingersätze, Vortragszeichen.“<sup>44</sup>

42 Ohne Ort, 28. November 1869, 4 Seiten auf Doppelblatt, Gr. 8°, angeführt im Katalog Nr. 32 vom Jahr [2009] des Auktionshauses *Kotte Autographs* als Nummer 472, S. 118f. samt einer Reproduktion der ersten Briefseite auf dem Internet-Auftritt desselben; die Übertragung ab der fünften Zeile ist dem Katalog entnommen.

43 Moser, „Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“, S. 47.

44 Jenő Hubay, „Vorwort“ zu *JOH. SEB. BACH VIOLINSONATEN VIOLINO SOLO Revidiert von JENŐ VON HUBAY*, Wien ca. 1921, S. III (die Ausgabe wurde zuerst bei Harmonia Kiadas in Budapest in zwei Heften mit den Stichplattennummern H. 824 und H. 825 herausgegeben und wenig später in die Universal-Edition aufgenommen).

Gustav Havemann (1882–1960), dessen Ausgabe von Bachs Solosonaten und -partiten 1940 diejenige seines – nun als jüdisch verfeimten Lehrers – im selben Verlag ersetzen sollte,<sup>45</sup> berichtete dagegen im Jahr 1957, dass Joachim um die Jahrhundertwende diese Werke nach Joseph Hellmesbergers Ausgabe spielen ließ.<sup>46</sup> Solche subjektiv geprägten Aussagen mit schwankendem Wahrheitsgehalt und ebensolcher Zuverlässigkeit führen erwartungsgemäß zu Widersprüchen: Dass sich Joachim in seiner privaten Korrespondenz kritischer über die David'schen instruktiven Ausgaben äußerte, während er in seinem Schreiben an Dörffel etwas zurückhaltender auftrat, und dass Moser und Hubay vermutlich sowohl das Vermächtnis Joachims als auch Davids aufrechterhalten wollten, dürften nur einige Gründe dafür sein. Eine letzte Aussage von Mischa Elman (1891–1967), einem Schüler Leopold Auers (1845–1930), der mit Joachim in Hannover studiert hatte, sei hier noch angeführt:

„There must be perfect sympathy also with the composer's thought; his spirit must stand behind the personality of the artist. [...] But too rigorous an adherence to ‚tradition‘ in playing is also an extreme. I once played privately for Joachim in Berlin: it was the Bach *Chaconne*. Now the edition I used was a standard one: and Joachim was extremely reverential as regards traditions. Yet he did not hesitate to indicate some changes which he thought should be made in the version of an authoritative edition, because ‚they sounded better‘. And ‚How does it sound?‘ is really the true test of all interpretation.“<sup>47</sup>

Bemerkenswerterweise verstand Elman „Tradition“ scheinbar als eine im Einklang mit den Gedanken des Komponisten stehende Interpretation, als beinhalte das Tradierte mehr Originalitätsansprüche im Hinblick auf die Komposition.<sup>48</sup> Andererseits könnte „Tradition“ auf den zugrundeliegenden Notentext der Komposition hinweisen. Ob Joachim aber die Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Davids oder Hellmesbergers instruktive Edition benutzte und seinen Schülerinnen und Schülern empfahl sowie seine Haltung den verschiedenen Ausgaben gegenüber, wird von Elman wie auch von Hubay durch das nachdrückliche Streben nach einer individuellen Interpretation relativiert und ergänzt. Selbst der „ehrfürchtige“ Joachim sah sich zu Änderungen im zugrundeliegenden Kompositionstext veranlasst.

Schließlich stützt ein weiterer unpublizierter Brief Joachims aus späterer Zeit seine bereits zehn bzw. zwanzig Jahre zuvor artikulierte Ansicht über instruktive Ausgaben:

„Sehr geehrter Herr!

Bei allem großen Interesse für die einzigen Quartette *Haydn's*, die ich innig liebe, ist es mir nicht möglich Ihren Wunsch zu erfüllen: aus principiellen Gründen. Ich bin nun einmal ein entschiedener Gegner aller Ausgaben, die dem Vortragenden bis in's kleinste *Détail* jeden Bogenstrich, jede Ausdrucksnuance vorschreiben, ihm jede Freiheit des eigenen Nachempfindens rauben. Mir ist schon der Anblick einer Stimme, die in jedem Takt viele Bezeichnungen, Finger, Herauf- und Herunterstrich, Häkchen, ‚Haarnadeln‘

45 *Job. Seb. Bach. Sonaten und Partiten für Violine allein herausgegeben von Gustav Havemann*, Berlin 1940.

46 Gustav Havemann, „Spielen die deutschen Geiger die Solosonaten und Partiten von Bach in seinem Sinne“, in: *Musik und Gesellschaft* 7/2 (Februar 1957), S. 95–97, hier S. 95. Joseph Hellmesbergers sen. (1828–1893) Bach-Ausgabe erschien ca. 1866 im Verlag C. F. Peters, Bureau de Musique, erlebte aber zahlreiche Neuauflagen durch die Edition Peters und wurde somit zur verbreitetsten Ausgabe von Bachs *Sei Solo* im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

47 Frederick H. Martens, *Violin Mastery. Talks with Master Violinists and Teachers*, New York 1919, S. 41f.

48 Diese Annahme wirft weitere und sehr interessante Fragen auf, deren Erörterung jedoch über den vorliegenden Rahmen hinausgehen würde.

bietet, ein unwillkommener! Ich greife am liebsten zu den alten Urausgaben. Was wir brauchen ist: eine mögliche korrekte Wiedergabe des Originals, ohne jede Zuthat. Gewiß ist manches vortrefflich Überdachte in Ihrer Ausgabe, das will ich nicht bestreiten; aber ich ken[n]e nicht genug davon um über das Ganze mir ein Urtheil zu bilden. Ich habe nur die 2<sup>te</sup> Lieferung vor Augen, die Sie mir sandten. Verzeihen Sie also, wen[n] ich mich ablehnend verhalte; ich bilde [mir] aber auch wirklich nicht ein, daß meine Empfehlung genügen sollte um ein immerhin verdienstliches Unternehmen in Fluß zu bringen! Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

Joseph Joachim

Bendler Str. 17

d. 11. Nov<sup>br</sup>49

Zwar ist dieser Brief ohne Jahresangabe und der Adressat bleibt unbekannt, dennoch gibt es Ansätze zu dessen Kontextualisierung. Joachim bezog seine Wohnung in der Berliner Bendler Straße 17 im Oktober 1889<sup>50</sup> (dies ist somit das Jahr *ante quem non*). Zudem erschienen zu dieser Zeit sukzessive Joseph Haydns *Sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Genau revidirt und mit Fingersatz-, Bogenstrich- und Vortragszeichen versehen von Reinhold Jockisch*,<sup>51</sup> eine Ausgabe, die tatsächlich zahlreiche Vortragsbezeichnungen und andere Annotationen enthält. Ob der Adressat des Briefes wirklich Reinhold Jockisch (1848–1906) war, muss dennoch offenbleiben. Ausdrücklich sprach Joachim sich in den letzten Jahrzehnten seines Lebens gegen instruktive Ausgaben aus und plädierte für die unbezeichneten Erst- bzw. „Urausgaben“, allerdings nicht, um die Werke ohne jegliche zusätzliche Ausdrucksnuancen aufzuführen, sondern damit die Freiheit des Interpreten nicht eingeschränkt wird. Dies leitet gar zu Joachims früher Devisen: „Frei, aber einsam!“ hin, wenn auch lediglich als Anklingen einer schwer zu definierenden Freiheit.

Den Aspekt der Variabilität und Individualität des Vortrags brachte Joachim auch in den letzten Jahren seines Lebens zum Ausdruck, und zwar in der 1905 gemeinsam mit Moser besorgten *Violinschule*; im dritten Band derselben sind 16 Violinwerke „bezeichnet“ – also in Form instruktiver Ausgaben<sup>52</sup> – herausgegeben:

„Wenn ich es unternommen habe, als Abschluß des Ganzen die Bezeichnung der klassischen Meisterwerke nach meiner Auffassung vorzunehmen, so bin ich mir wohl bewußt, damit nicht etwa die allein seligmachenden Mittel zur Wiedergabe zu bieten; können ja die einzelnen Passagen mit den verschiedensten Fingersätzen und Bogenstrichen wirksam wiedergegeben werden, und jeder Meister wird die ihm am bequemsten liegenden Mittel der Ausführung wählen. Aber selbst die gewissenhafteste Befolgung

49 D-HVs, Handschriftenarchiv Mappe Joseph Joachim (ohne Signatur); Unterstreichung im Original. Dieser Fund ist Recherchearbeiten der Autorin zu Joseph Joachim und Johannes Brahms an der Wiener Arbeitsstelle der *Johannes Brahms Gesamtausgabe* zu verdanken, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften angesiedelt ist und vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung und der ÖAW finanziert wird.

50 Vgl. Joachims Brief an Heinrich von Herzogenberg vom 19. Mai [1889], in dem er von der Wohnungssuche und der gefundenen Wohnung in der Bendler Straße 17 schrieb, in: Joachim / Moser (Hrsg.), *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3, S. 352. An Heinrichs Frau Elisabeth berichtete er am 3. Juli desselben Jahres, dass er am 1. Oktober dorthin ziehen würde, in: ebd., S. 358.

51 Erwähnt wird die zahlreiche Bände umfassende Ausgabe im *Verzeichnis des Musikalien-Verlags von Fr. Kistner in Leipzig. Teil II enthaltend die Neuerscheinungen der Jahre 1894–1905*, S. 20–22.

52 Siehe Anm. 23.

meiner Vorschriften würde keine Gewähr bieten, daß das Ganze nach meinem Sinn klingt. Das Individuelle der Auffassung läßt sich eben nicht in technische Vorschriften bannen. Je nach dem Temperament des einzelnen Ausführenden wird eine Stelle vielleicht elegisch gefärbt zum Ausdruck gelangen, die ich mir etwa in ruhig verklärter Stimmung schwebend gedacht habe, oder eine andere feurig, die ich humoristisch empfand usw. in infinitum! Aber es wird schon nützlich sein, wenn der strebend Lernende, nachdem er in sich aufgenommen, was die vorausgehenden Bände über Phrasierung und Vortragskunst lehren, eine von mir gewissenhaft erwogene Form der Ausführung vor sich hat.“<sup>53</sup>

Kombiniert man das zuvor Gesagte mit der folgenden Aussage des ungarischen Violinisten und Schülers sowohl Joachims als auch Hubert Léonards in Paris, Tivadar Nachèz (1859–1930), wird die These der Variabilität und Individualität einer Interpretation bekräftigt:

„[A]s a teacher of interpretation he was incomparable! As an interpreter of Beethoven and of Bach in particular, there has never been any one to equal Joachim. Yet he never played the same Bach composition twice in the same way. We were four in our class, and Hubay and I used to bring our copies of the sonatas with us, to make marginal notes while Joachim played to us, and these instantaneous musical ‚snapshots‘ remain very interesting.“<sup>54</sup>

Beide Äußerungen stellen ein weiteres Indiz dafür dar, dass deskriptive editorische Zusätze im Einklang mit Joachims Auffassung standen und im Sinne einer musikalischen Momentaufnahme erfolgten; jedoch lagen Joachim präskriptive, allgemeingültige Vorschriften gleichbleibenden Charakters fern. Es dürfte sich also auch bei den in der *Violinschule* befindlichen ‚instruktiven Ausgaben‘ jener Werke nicht um einen in den letzten Jahren seines Lebens erfolgten „Sinneswandel“<sup>55</sup> oder um einen Widerspruch zu seiner in früherer Zeit sehr deutlich ausgedrückten Position als „entschiedener Gegner“ solcher Ausgaben handeln. Denn diese stellen freilich *eine* – wenngleich „informierte“ – Interpretationsmöglichkeit unter vielen dar.<sup>56</sup> Einerseits sollten die Freiheit und der Abwechslungsreichtum der Interpretation nicht durch festgelegte Vorschreibungen eingeengt werden, andererseits sollten deskriptive editorische Zusätze einer musikalischen Momentaufnahme den Geist der Komposition respektieren und gleichzeitig das Produkt profunder Bildung sein.

Im Hinblick auf das Individuelle der Interpretation kann der Kontext nicht außer Acht gelassen werden: Individualität entsteht und entwickelt sich aus dem Vorhandenen und bleibt als Aktion bzw. Reaktion, als Entwicklung, als bewusste oder unbewusste Handlung untrennbar vom jeweiligen Zeitgeist. Diese musikalischen Momentaufnahmen sind demnach historische Dokumente, die im Spiegel ihrer Zeit und unter dem Einfluss der jeweiligen persönlichen oder kollektiven Auffassung entstanden sind.

53 Joseph Joachim, „Vorwort“, in: *Violinschule*, hrsg. von Joseph Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1905, S. 4; vgl. auch Borchard, „Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim“, in: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*, hrsg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 3), Schliengen 2011, S. 106–121, hier S. 114.

54 Martens, *Violin Mastery*, S. 165.

55 Siehe Borchard, „Programmgestaltung“, S. 114, für eine ähnliche Argumentation.

56 Vgl. ebd.

Joachim dürfte mithin eine bestimmte Art von Freiheit der Interpretation gemeint und propagiert haben. Gerade dabei stellt sich die wesentliche Frage nach den Grenzen der Interpretation. Die Antwort darauf kann bekanntlich nicht eindeutig oder lehrbuchmäßig ausfallen; zudem unterliegt sie wechselnden Kontexten, Auffassungen und Zeiteinflüssen. In einer Rezension des österreichischen Musikkritikers und -pädagogen Robert Hirschfeld (1857–1914) über ein Konzert des Joachim-Quartetts kommt dieser Aspekt einleuchtend zum Ausdruck:

„Die wahre Freiheit ist aus der Natur des schöpferischen, nicht des nachbildenden Meisters zu holen. Joachims Freiheit ist bei Beethoven eine andere wie bei Haydn oder Schubert oder Schumann. Die Freiheit Joachims – und wie frei kann er sein! – scheint mir völlig die Freiheit Goethe’s, der sagte: ‚Die wahre Liberalität ist Anerkennung‘. Anerkennen im Vortrage, an dem man eben die Meister erkennt, ist Joachims Geheimniß, sein geheimstes Können.“<sup>57</sup>

Gemäß Hirschfelds Deutung stand für Joachim nicht die Willkür ausübender Künstler und Interpretinnen im Mittelpunkt, sondern die informierte interpretatorische Freiheit, die sich an den Eigenarten der jeweiligen Komposition orientierte und somit gewisse – freilich von der jeweiligen Epoche sowie der persönlichen oder kollektiven Auffassung abhängige bzw. gesetzte – Grenzen respektierte.

\*\*\*

Auch wenn diese Ausführungen lediglich eine Deutungsmöglichkeit der Äußerungen Joachims bezüglich instruktiver Ausgaben darstellen sowie einen Einblick in seine Interpretationsauffassung ermöglichen, erheben sich neue, durch weitere Studien und Überlegungen zu klärende und allgemeinere Fälle betreffende Fragen: Wie zeichnet sich innerhalb der von Joachim propagierten und von einigen seiner Zeitgenossen bezeugten Interpretationspluralität ein individuelles Interpretationsprofil ab, das letztendlich auch Joachim zu seiner Individualität führte und zum Paradigma anhand seiner Interpretation(en) werden ließ? Welche Aspekte der Interpretation führen zu dieser interpretatorischen Individualität und wie können diese von der Interpretationsforschung qualitativ und quantitativ herausdestilliert werden? Somit gelangt man letztlich zur von Umberto Eco trefflich formulierten Frage: „Quis custodiet custodes? Wie kann die Autorität die Interpretation legitimieren, wenn sie ihrerseits von der Interpretation legitimiert wird?“<sup>58</sup> Welche waren die tragenden, mithin auch außermusikalischen Elemente, die zum Entstehen von Autoritäten beitrugen?

Dies sind Fragen, die gerade in musikhistorischen Interpretationsforschungen von Relevanz erscheinen und weitere Auseinandersetzungen in diesem Bereich anstoßen dürften. Eine ganze Bandbreite – von der Interpretationsforschung bislang nur partiell berücksichtigter – schriftlicher Dokumente, etwa Korrespondenz und persönliche Aufzeichnungen von prominenten wie auch weniger bedeutenden Interpretinnen, Interpreten und Musikpädagogen, deren schriftliche Hinterlassenschaft nur in Ausnahmefällen im Mittelpunkt musikhistorischer Publikationen stehen, kann genauso wie die zahlreich vorhandenen Presseberichte zum näheren Erfassen solcher Fragestellungen beitragen. Vielfältige wie auch komparatisti-

57 Robert Hirschfeld, „Feuilleton. Quartett Joachim. (Eine Betrachtung zur Goethe-Feier.)“, in: *Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung*, Nr. 287, 15. Dezember 1900, S. [1]f.

58 Umberto Eco, „Welt als Text – Text als Welt“, in: *Streit der Interpretationen*, Hamburg 2005, S. 31.

sche Studien über die Auffassungen einzelner Interpreten erscheinen daher vielversprechend, wie der Fall Joachim in der bisherigen Forschung gezeigt hat.

Instruktive Ausgaben des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts enthalten zahlreiche Annotationen zu musikalischen und interpretatorischen Aspekten. Als populäres Medium der damaligen Zeit standen sie oft im Mittelpunkt zeitgenössischer Diskussionen und zogen die Aufmerksamkeit von Musikern und Musikpädagogen auf sich. Bislang unberücksichtigte Korrespondenz des wohl prominentesten Violinisten und Pädagogen im deutschen Sprachraum, Joseph Joachim, offenbart ihn als „entschiedenen[n] Gegner“ instruktiver Ausgaben. Aufgrund ihres einschränkenden Charakters dürften sie auch von weiteren Interpreten nicht favorisiert worden sein;<sup>59</sup> doch die darin enthaltenen, auch von Joachim als solche erachteten musikalischen Momentaufnahmen bleiben von ihrer Zeit bzw. ihrem Ort untrennbar und dienen weiterhin als wertvolle historische Dokumente für die Interpretationsforschung.

#### *Abstract*

Instructive editions from the late 19th and early 20th century include various annotations regarding musical and interpretative aspects, such as articulation, bowings, fingerings, dynamics, note values, or vibrato. As a popular medium at the time, instructive editions were often in the centre of contemporary discussions and attracted the attention of musicians and music teachers, bequeathing us a wide corpus of valuable sources. Joseph Joachim was arguably the most prominent violinist and a sought-after pedagogue in the German-speaking world at the time. Hitherto unknown letters as well as revisited statements by Joachim lead to new insights regarding his attitude towards instructive editions: he viewed them – despite his (few) publications in this genre – very critically, as he was convinced that detailed instructions would limit the freedom of the performer. He instead preferred editions without annotations, but interpreted the music freely and variably in what he considered the spirit of the composer. Joachim's attitude thus poses general questions as to the role and freedom of performance and interpretation in the second half of the nineteenth century.

---

59 Für den Fall Hans von Bülow's siehe Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart 1999, S. 207–212: Auch Clara Schumann äußerte diesbezüglich ihre Einwände.