

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	20 (1996)
<b>Artikel:</b>	Botschafter der reinen Kunst - vom Virtuosen zum Interpreten Joseph Joachim und Clara Schumann
<b>Autor:</b>	Borchard, Beatrix
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-869067">https://doi.org/10.5169/seals-869067</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

BOTSCHAFTER DER REINEN KUNST  
– VOM VIRTUOSEN ZUM INTERPRETEN  
JOSEPH JOACHIM UND CLARA SCHUMANN

von BEATRIX BORCHARD



Bild 1: Joseph Joachim auf der Weltkugel, Stammbuchzeichnung von John Callcott Horsley 1844 (London, British Library).

Ein Knabe steht geigespielend auf der Weltkugel, um ihn die Erdteile Afrika, Asien, Europa, Amerika. Europa ist durch eine bürgerliche Familie dargestellt, während die anderen Kontinente durch Ureinwohner symbolisiert werden. Alle lauschen dem Knaben, der mit beiden Beinen auf englischem Boden steht und auf Amerika herabsieht.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert, Öffentliche Musikdarbietung vom 17.–19. Jahrhundert (=Musikgeschichte in Bildern Bd.IV, Lieferung 2)*, Leipzig 1971, S. 5.

Eine Zeichnung des englischen Malers John Callcott Horsley für das Stammbuch eines Wunderkindes, des jungen Joseph Joachim. Anlaß der Zeichnung ist die umjubelte Aufführung des bis dahin als unspielbar gelten-den Beethovenschen Violinkonzertes am 27. Mai 1844 durch den damals Dreizehnjährigen. Horsley entwarf mit seiner Zeichnung eine Zukunftsvision: Joachim bringt der Welt die Musik Beethovens. Die Nationalität des Künstlers spielt dabei keine Rolle, Joachim galt zunächst als ungari-scher Geiger. Wichtig ist nur das Land, von dem aus der Siegeszug der europäischen Kunstmusik seinen Anfang nimmt: England. Nach London gebracht hatte ihn sein Mentor Felix Mendelssohn. Er war es, der ihm das Beethovensche Violinkonzert und die Bachschen Solosonaten verbunden mit dem Auftrag in die Hände gelegt hatte, nicht Virtuose, sondern Bot-schafter der *reinen* Kunst zu werden. Gleichzeitig aber hatte er ihm Mut gemacht zu komponieren. Aber was für einen Mendelssohn vereinbar war, sollte für den jungen Joseph Joachim zu einem Lebenskonflikt werden. Nach dem frühen Tode seines Mentors (1847) ging er 1852 auf der Suche nach einer neuen Orientierungsfigur nach Weimar zu Franz Liszt. Die Anstellung als Konzertmeister ließ ihm genug Zeit zu komponieren. Im Kreise Liszts begegnete er Bettine von Arnim geb. Brentano (1785–1859). Als Künstlerin an die Öffentlichkeit getreten war sie erst nach dem Tode ihres Mannes Achim von Arnim (1781–1831), zunächst als Schriftstellerin, dann als Bildhauerin, schließlich als Komponistin, und um sie herum hatte sich ein Kreis von Künstlern und „Weltverbesserern“, wie ihre Tochter Maxe die Freunde ihrer Mutter spöttisch nannte, gebildet. Anders als in Franz Liszt fand er in ihr eine Gesprächspartnerin, von der er sich in seiner Suche nach einem Weg jenseits eines Virtuosendaseins verstanden und geleitet fühlte. Seine Briefe aus dieser Zeit sind geprägt von seinen inneren Auseinandersetzungen zwischen den Erwartungen nicht nur seiner Fami- lie an eine große Karriere und einem Musikleben wie in London, das ihm zu sehr an kommerziellen Interessen orientiert schien, und dem Traum von einem ganz der kompositorischen Arbeit gewidmeten Leben. Bettine von Arnim nahm den Heimlosen, der sich von seiner Familie (einer unga- risch-jüdischen Kaufmannsfamilie) entfremdet fühlte, als Benjamin, wie sie ihn nannte, also als jüngsten Sohn in ihre Familie auf. Bei Bettine wurde seine geistige Heimat. In seinem Konkurrenten um die Liebe ihrer jüngsten Tochter Gisela, Herman Grimm (1828–1901), dem Sohn von Wil- helm, fand er einen Bruder, in der mit der Mutter eng verbundenen Gisela (1827–1889), die sich ebenfalls als Schriftstellerin verstand, eine Schwester und zugleich sein Ideal einer Frau. Und so kam er, so oft wie möglich, von Hannover, wo er seit 1853 Konzertmeister war und sich künstlerisch iso-liert fühlte, nach Berlin, um bei Bettine zu spielen.

Das Aquarell von Carl Johann Arnold (1829–1916) aus dem Jahr 1854 oder 1856 ist eines der zahlreichen Bilder des 19. Jahrhunderts, die das Musik-leben der Zeit dokumentieren. Die Sujets reichen vom großen öffentlichen

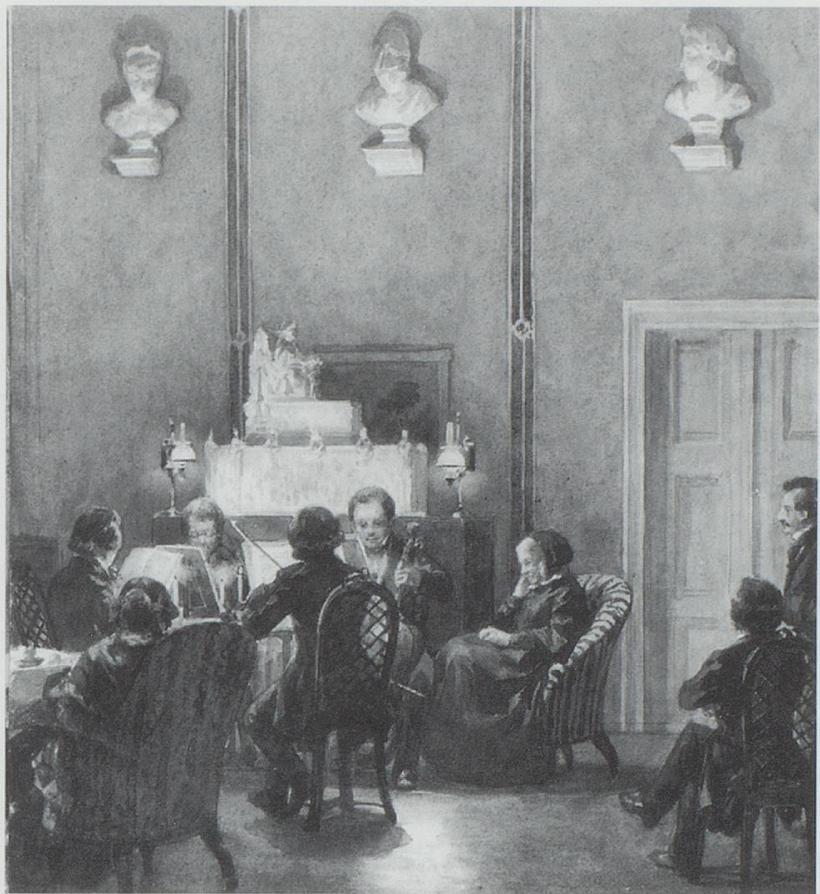


Bild 2: Quartettabend bei Bettine, Aquarell von Carl Johann Arnold 1854/56 (Frankfurt/M., Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum)<sup>2</sup>

Konzert bis zum intimen Vierhändigspielen im häuslichen Kreis.<sup>3</sup> Arnolds Bild wirkt auf den ersten Blick wie eine Momentaufnahme von einem privaten Quartettabend. Man glaubt fast, die Musik, die da gespielt wird, hören zu können. Bestimmend für den Gesamteindruck des Bildes: die Lichtverhältnisse. Während die Quartettspieler und die wenigen Zuhörer im Halbdunklen sitzen, fällt das Licht auf eine Art Altar, der im Hintergrund des Raumes aufgebaut ist, und auf drei antike Büsten, die von der Höhe des Raumes auf das Quartett hinabschauen. Die Musiker scheinen mitten im Spiel, alle blicken in die beleuchteten Noten. Nur das Gesicht des Cellisten ist zu erkennen. Der Primgeiger dagegen wendet uns den

<sup>2</sup> Vgl. ausführliche Beschreibung bei Borchard, Beatrix, „Quartettabend bei Bettine,“ in: *Töne, Farben, Formen, Über Musik und die Bildenden Künste*, Festschrift Elmar Budde hrsg. von Elisabeth Schmierer, Susanne Fontaine, Werner Grünzweig und Mathias Brzoska, Regensburg 1995.

Für den Hinweis auf dieses Bild und seine Bedeutung danke ich Norbert Meurs sowie dem Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum für die Publikations-Genehmigung.

<sup>3</sup> Vgl. das reiche Bildmaterial zu diesem Thema in: Schwab, Heinrich W., *Konzert, Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd.IV, Lieferung 2) Leipzig 1971.

Rücken zu, aber auf seinem Bogen liegt Licht, so daß bildnerisch ein Zusammenhang zwischen Büsten, Altar und Geigenbogen entsteht. Und die Zuhörer? Einige kehren dem Betrachter den Rücken zu, andere sind nur schemenhaft zu erkennen. Die einzige, auf die Licht fällt, ist eine Frau im Profil, offenkundig eine ältere Frau. Sie sitzt im Gegensatz zu den anderen in einem Sessel, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Ihre Augen sind geschlossen, sie hört nicht zu, sondern in sich hinein. Über der ganzen Szene liegt eine Aura der Andacht, des Sakralen.

Der Titel, den Arnold seinem Aquarell gegeben hat, verweist auf einen Ort: „Bei Bettine“, einen privaten Ort, für die informierten Zeitgenossen mit einer Berliner Adresse verbunden: In den Zelten Nr. 5, Tiergartenviertel – keine vornehme, und doch eine wichtige Adresse für Künstler, Wissenschaftler und politisch Verfolgte aus ganz Europa. Seit Ende 1847 bewohnte nämlich Bettine von Arnim, geb. Brentano mit ihren drei Töchtern Maxe, Armgard und Gisela dieses für die damaligen Verhältnisse weit vor den Toren der Stadt gelegene Haus.

Hier lebte Bettine von Arnim bis zu ihrem Tode, ging nur noch selten aus, arbeitete intensiv an ihren Werken. Bezeichnenderweise nennt jedoch der Künstler sein Bild weder *In den Zelten Nr. 5* noch *Quartettabend bei Bettine von Arnim*, sondern *Quartettabend bei Bettine* und bezeichnet damit neben einem konkreten vor allem einen geistigen Ort. Im Gegensatz zu ihrem bürgerlichen Namen, der sie als Frau eines Schriftstellers und als Mutter von sieben Kindern kennzeichnet, steht der Vorname *Bettine* nicht nur für eine Person, sondern auch für einen Mythos, für den Mythos eines spezifisch *weiblichen* Genies,<sup>4</sup> wie ihn Schlegel in seinem 1799 zum erstenmal erschienenen Roman *Lucinde* literarisch entfaltet hatte, und in dessen Geist Clemens von Brentano (1778–1842) seine Schwester als Personifikation *natürlicher* Genialität mit ihren beiden Momenten *Kindlichkeit* und *Weiblichkeit* stilisiert hatte. Bettine hatte sich dieses Bild zu eigen gemacht und als Grundlage ihrer Lebensinszenierung weiterentwickelt.

In Arnolds Aquarell steht für denjenigen, der weiß, was der Name *Bettine* bedeutet, alles in Bezug zu Bettine von Arnim als Künstlerin: Der Altar ist das Modell ihres Gegenentwurfs zu dem von Christian Daniel Rauch für Frankfurt entworfenen Goethe-Denkmal,<sup>5</sup> Ausdruck nicht nur ihrer Goethe-, sondern auch ihrer Schinkel-Verehrung (die Einflüsse Schinkels sind auch hier auf dem Bild deutlich an dem altarartigen Unterbau zu erkennen) und Zeugnis selbständiger künstlerischer Auseinandersetzung mit den Werken beider.

<sup>4</sup> Vgl. Ausstellungskatalog „*Herhaft in die Dornen der Zeit greifen...*“, *Bettine von Arnim (1785–1859)*, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 1985, S.10 (im folgenden abgekürzt: Katalog).

<sup>5</sup> Vgl. Ludwig Baron Döry, „Der lange Weg zum Goethe-Denkmal“, in: *100 Jahre Historisches Museum*, Frankfurt/Main 1978, S.289–302. Vgl. auch Petra Maisak, „Das Goethe-Denkmal“, in: Katalog S. 214–220.

Die Zeitgenossen konnten sich auch vorstellen, welche Musik auf diesem Bild gleichsam erklingt: ein Beethoven-Quartett. 1810 hatte Bettine Brentano, wie sie damals noch hieß, Beethoven besucht und ihm 1812 eine Begegnung mit Goethe vermittelt – sie wollte Goethe von Beethovens Bedeutung überzeugen – vergeblich. So nutzte sie ihr Goethe-Buch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, um von der Musik Beethovens zu sprechen.<sup>6</sup> Dieses Buch ist ein Zeugnis früher Beethovenrezeption, das m.E. bisher viel zu wenig beachtet worden ist. Wenn der Maler also bei Bettine ein Streichquartett vor ihrem Goethe-Denkmal spielen läßt, dann kann es sich eigentlich nur um ein Beethovensches Werk handeln.

Bildende Kunst (Büsten und Denkmal), Literatur (Goethe) und Musik sind also auf diesem Bild vereint. Sichtbar wird dies jedoch nur für den Wissenden, kann man doch das Denkmal nur als Goethe-Denkmal identifizieren, wenn man weiß, wer Bettine ist. Ansonsten hätte Arnold nur ein Buch mit dem Namen Goethe auf dem Rücken malen müssen, um Literatur als Literatur ins Bild zu bringen. So aber ist sie nur vermittelt *anwesend*, ebenso die Musik, eine Kunst, die eigentlich bildlich nicht darstellbar ist. Sie bedarf der Anwesenheit von Musikern, die sie *darstellen*. Welche Musik sie hier auf diesem Bild darstellen, kann man nur  *hören*, wenn man weiß, wer Bettine ist, und gleichsam automatisch Beethoven assoziiert. Daß hier Beethoven als Inbegriff von absoluter Musik *erklingt*, wird in der bildlichen Darstellung dadurch thematisiert, daß durch das Licht nicht die Spieler im Zentrum stehen, sondern das Werk, hier symbolisiert durch das Goethe-Denkmal. Außerdem hat der Maler Bettine im Gegensatz zu den anderen Zuhörern so nah an das Quartett gesetzt, daß sie selber als Mitspielerin gelten könnte, wenn nicht ihre Körperhaltung und die Tatsache, daß sie in einem Sessel und nicht auf einem Stuhl sitzt, sie als Hörende charakterisieren würde. Daß dies ein bewußtes Arrangement ist, zeigt ein Vergleich des Aquarells mit einer Beschreibung der Quartettabende in den Erinnerungen der ältesten Tochter Maxe:

Ihr Liebstes war die Musik, die ihr die treuen Freunde boten, die wohl wußten, welche Wohltat sie ihr damit erwiesen: Joachim, der oft von Hannover herüberkam, Flemming mit seinem Cello, der hochbegabte Pianist Ernst Rudorff ... u.a. Zuweilen kam auch ein Quartett zustande. Dann saß die Mutter nahe der Tür in ihrem dunklen Zimmer und lauschte den Tönen im Saal, während ihre Gedanken um fünfzig Jahre zurückkehrten zu der Zeit, da sie Beethoven selbst nahegestanden hatte.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl. besonders ihre Beschreibung des Besuchs bei Beethoven, Brief vom 28. Mai, in: *Bettina von Arnims Sämtliche Werke*, hrsg. von Waldemar Oehlke, Berlin 1920, Bd. 3: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 2. Teil, S. 454–461.

<sup>7</sup> *Maxe von Arnim, Tochter Bettinas/Gräfin Oriola, 1818–1894, Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft von Prof. Dr. Johannes Werner*, Leipzig 1937 (im folgenden abgekürzt: Maxe), S. 219.

Bettine von Arnim saß demnach nicht im Saal unter den Spielern, sondern in einem angrenzenden Raum, ihrem Wohnzimmer. Sie saß im Dunklen, Ausdruck höchster Hörfokussierung, nur im Zwiegespräch mit dem Komponisten und seiner Musik, durch nichts abgelenkt und unsichtbar, nur durch die Intensität ihres Hörens anwesend. Wenn Arnold sie in seinem Bild in den Kreis der Quartettspieler rückt, ist dies also keine realistische Darstellung einer oft gesehenen Szene, sondern eine symbolische. Offenkundig wollte er Bettine von Arnim als geistiges Zentrum eines Raumes darstellen, in dem sich im Namen Beethovens und Goethes Gleichgesinnte treffen, kein öffentlicher Raum, auch kein privater, wie z.B. ihr Wohnzimmer, sondern ein Raum zwischen Öffentlichkeit und privater Sphäre, für den es heute keine Entsprechung mehr gibt. In diesem Raum ist sie nicht Publikum wie die anderen Zuhörer, sondern gleich den Musikern Interpretin, denn sie vermittelt als Schriftstellerin (sie hat Wesentliches geschrieben über Beethoven, Goethe und Schinkel) zwischen den Kunstgöttern (hier Goethe und Beethoven) und dem Publikum. So hört sie auf diesem Bild nicht zu, sondern in sich hinein, sie kommuniziert mit dem Komponisten und seinem Werk, ist selber Teil des Werkes. Während sie sich in ihrem Hören auf das bezieht, was erklingt, beziehen sich die anderen Zuhörer auf die Spieler, sie folgen einer Darbietung, schauen zu. Charakteristisch die Körperhaltung des Zuhörers vorne rechts, er hat die Beine übereinandergeschlagen und seine Arme verschränkt. Bettine dagegen steht für Erlebtes, sie hat teil an den Idealen.

Carl Dahlhaus unterscheidet in seiner Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts zwei Formen des Hörens: ästhetische Kontemplation eines Werks als Form der Andacht und Selbstvergewisserung des Hörers durch Musik im Sinne einer Gefühlsästhetik und sieht in dem Arnoldschen Aquarell einen Beleg für die erstgenannte Haltung.<sup>8</sup> Sicher thematisiert der gesamte Bildaufbau die Haltung der ästhetischen Kontemplation, aber wenn man den Unterschied zwischen der Haltung Bettines und der der anderen Zuhörer betrachtet, schließen sich diese beiden Haltungen offenbar nicht aus. Zugespitzt formuliert: Bettine hört in sich hinein, vergewissert sich ihrer selber in der ästhetischen Kontemplation. Dem Maler ging es offenkundig um einen anderen Unterschied: Zuhören im Sinne von Folgen einer Darbietung im Gegensatz zu Zuhören als innere Zwiesprache mit dem, was erklingt. Und nicht zufällig hat Arnold die Gestalt Bettine von Arnims wie aus anderen Zeiten ins Bild gerückt und bildnerisch mit einer anderen Person in Verbindung gebracht, die hier die Zukunft verkörpert, auch wenn sie in die Vergangenheit schaut und uns den Rücken zuwendet: der junge Joseph Joachim.

<sup>8</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Wiesbaden 1980, besonders S. 73–79.

Warum zeigt der Maler ihn nicht von vorne? 1854 war Joseph Joachim zwar erst 23 Jahre alt, aber, wie bereits erwähnt, weltberühmt. Wie der ihrige war auch sein Name mit dem Namen Beethoven verbunden. Indem der Maler dennoch Joseph Joachim nicht von vorn zeigt, macht er ihn namenlos. Nur die Eingeweihten wissen, wer da spielt. Kann es einen stärkeren Ausdruck für die Unterordnung des Einzelnen unter das Kunstwerk geben? Beleuchtet aber ist sein Bogen, das „Instrument“, um das Kunstwerk lebendig zu machen. Indem Arnold in diesem Arrangement Bettine von Arnim und Joseph Joachim zusammenbringt, verknüpft er nicht nur die drei Künste Bildhauerei, Musik und Literatur miteinander, sondern auch die Zukunft mit dem längst verschwundenen klassisch-romantischen Zeitalter. Noch lebt Bettine von Arnim, aber sie verkörpert in einer Zeit der Restauration das verlorene romantische Zeitalter, in einer Zeit der Aufspaltungen und Spezialisierungen die Verbindung der einzelnen Künste mit dem Ziel der Poetisierung der Welt, in einer Zeit der nach der 48er Revolution resignierten Entpolitisierung die Forderung nach sozialem Engagement. In Arnolds Bild wird ein Kunstideal weitergegeben, das ein Lebensideal ist.



Bild 3: Clara Schumann und Joseph Joachim, Adolph Menzel 1854 (Zwickau, Robert Schumann-Haus)

Zwei Menschen – zwei Instrumente: Geige und Klavier. Der Raum, in dem die beiden spielen, wird, anders als auf dem Arnoldschen Aquarell, nicht dargestellt, auch die Zuhörer sind nur implizit anwesend. Nur aus der Bekleidung (Frack und angedeutetes Konzertkleid) und der Haltung des Geigers lässt sich indirekt entnehmen, daß hier eine Konzertsituation ab-

gebildet ist und nicht ein Musizieren im häuslichen Rahmen. Der Geiger spielt zu einem imaginären Publikum gewendet. Beider Aufmerksamkeit ist ganz auf die unhörbare Musik konzentriert, die Pianistin schaut in die Noten, er lauscht in sich hinein. Auch auf diesem Bild ist also die Musizierhaltung nicht auf Selbstpräsentation der Künstler gerichtet, es geht nicht um die Darstellung eines Konzerts als gesellschaftliches Ereignis. Identifizierbar werden die beiden Musiker durch die Bildunterschrift: *Clara Schumann und Joseph Joachim*. Die Widmung durch den Maler A. M. Erinnerung 20 Dec. 54 ordnet darüberhinaus die Zeichnung einem konkreten Ereignis zu, das nicht genannt wird, also nur vom Wissenden der dritten der ersten gemeinsamen öffentlichen Kammermusikveranstaltungen von Clara Schumann und Joseph Joachim in der Berliner Singakademie zugeordnet werden kann. Clara Schumann in ihrem Tagebuch:

... herrliches Programm, nur Bach, Beethoven und Robert. Joachim war so innig beglückt, daß wir Robert mit diesen beiden ausschließlich zusammengebracht; ich war auch recht selig dabei. Joachim spielte ganz herrlich.<sup>9</sup>

Diese Programmzusammenstellung, für uns heute so selbstverständlich, war damals ganz ungewöhnlich. Offenkundig war dem Maler Adolph Menzel, berühmt durch seine Historienbilder, bewußt, daß er Zeuge eines außergewöhnlichen Ereignisses war. Warum hätte er es sonst im nachhinein bildnerisch wie in einer Momentaufnahme festgehalten. So steht denn dieses Bild für einen historischen Wendepunkt: ein bestimmtes Kunst- und Künstlerideal wird aus dem Zwischenbereich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, wie ihn *Bei Bettine* repräsentiert, in die Öffentlichkeit getragen. Das Private wird nun vor Hunderten von Zuhörern, die gegen Geld eine Eintrittskarte erworben haben, zum Öffentlichen, und das öffentliche Konzert zum „Gespräch unter Eingeweihten“. Das Interesse der Zuhörer soll nicht mehr dem Künstler, dem Virtuosen oder der Virtuosin, gelten, sondern dem Werk. Zwei berühmte Künstler, Clara Schumann und Joseph Joachim – eine Frau und ein Mann – im Dienste der Werke anderer.

Dezember 1854 – der Zeitpunkt, zu dem Clara Schumann gemeinsam mit Joseph Joachim vor das Publikum trat, war kein beliebiger:

Clara Schumann, die unvergleichliche Künstlerin, spielte Beethovens Es-Dur Konzert. Was es in der Frauennatur Achtungsgebietendes, Bewunderungswürdiges, Hohes gibt, hier ist es vereinigt. Selbst das Unglück mußte hinzutreten, ihr die letzte Weihe zu geben. Das liebende und geliebte Weib eines großen Künstlers, die Mutter seiner zahlreichen Familie und als Virtuosin die verkörperte Poesie, steht sie als Priesterin am Altare der Kunst.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Tagebucheintragung vom 20.12.1854 zit. nach Litzmann, Berthold, *Clara Schumann*, Bd. II, Leipzig 1910, S. 359f.

<sup>10</sup> Viertes Konzert des Sternschen Orchestervereins, Berlin, *Neue Zeitschrift für Musik* November 1855.

Mit dem Unglück ist Schumanns Selbstmordversuch im Februar des Jahres gemeint. Der Zeitpunkt des gemeinsamen Auftretens ist also auch ein Wendepunkt im Leben Clara Schumanns, Beginn einer dritten Lebensphase nach der Ehe und einer frühen Virtuosenkarriere. Der Rezensent entwirft in seiner Konzertbesprechung von ihr ein spezifisch weibliches Künstlerbild. Einzig das Epitheton „Priesterin“ ist geschlechtsneutral, denn auch z.B. Joseph Joachim und viele andere Künstler und Künstlerinnen vor allem dann der 70er und 80er Jahre wurden „Kunstpriester“ genannt. Das Bild der Priesterin soll vielmehr den Gegensatz zu reiner Virtuosität, einer Virtuosität, die nur der Demonstration der eigenen spieltechnischen Fähigkeiten dient, charakterisieren. Zugeschnitten allein auf die Figur Clara Schumann ist die Verbindung mit zwei weiteren Rollen, die nicht das Verhältnis der Künstlerin zum Werk kennzeichnen, sondern zum Komponisten, zum Schöpfer des Werkes, und dieses Verhältnis ist ein geschlechterspezifisches: *Weib* – und zwar „liebend“ und „geliebt“ – eines großen Künstlers, „Mutter“ seiner „zahlreichen Kinder“ und „als Virtuosin die verkörperte Poesie“. Das Bild der „verkörperten Poesie“ lässt sich ebenfalls nicht auf einen männlichen Künstler übertragen und stammt bezogen auf Clara Schumann aus früheren Jahren, aus der Zeit ihrer Auftritte in Wien 1837/38, einem ersten Höhepunkt ihrer Karriere,

Eine halb erblühte Rose mit allen Reizen des Knospens und dabei mit dem vollen Duft einer entfalteten Centifolie! Kein Wunderkind – und doch noch ein Kind und schon ein Wunder. Es war wieder eine neue ungeahnte Ansicht der Virtuosität: nachdem diese in Thalberg als liebenswürdig vornehme Salonerrscheinung aufgetreten war, erschien sie jetzt in Clara Wieck als mädchenhafte Unschuld und Poesie.<sup>11</sup>

– so der berühmte Wiener Kritiker Eduard Hanslick in seinem Rückblick auf das Virtuosenzeitalter. Mädchen und auch Frauen als Blumen zu denken, hat Tradition und füllt Bände um Bände Gedichte und Lieder, spiegelt sich auch in bildlichen Darstellungen, wie z.B. in der Darstellung der neunjährigen Clara Wieck:



Bild 4: Clara als Blume  
(Zwickau, Robert Schumann-Haus)

<sup>11</sup> Hanslick, Eduard, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869/70, S. 332.

Es spricht viel dafür, daß Wieck seine Tochter bewußt zu einem weiblichen Virtuosentypus prägen wollte – weiblich und deutsch.<sup>12</sup> In Wien war Clara Wieck kein Kind mehr gewesen, sondern ein junges Mädchen, sie war 18. „Naivität, Kindlichkeit, Mädchenhaftigkeit, Poesie“ als Kennzeichen „weiblicher Natur“ verbunden mit einer bestimmten Spielweise, deren Hauptkennzeichnen nach allen Zeugnissen ein „schöner, gesanghafter Ton“ und „seelenvolles Spiel“ war – diese Verbindung ist kein Zufall, sondern entspricht ganz dem Weiblichkeitsbild der Zeit, wie es sich auch in Grillparzers Gedicht mit der Überschrift *Beethoven und Clara Wieck* niedergeschlagen hat:

### Beethoven und C.W.

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt  
Schloß seine Zauber grollend ein  
In festverwahrtem, demanthaltem Schrein,  
Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.  
Die Menschlein mühen sich geschäftig ab,  
Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß  
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister

Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,  
Sieht zu der hastig unberufenen Jagd.  
Sinnvoll-gedankenlos wie Mädchen sind  
senkt sie die weißen Finger in die Fluth,  
Und faßt, und hebt, und hat's. – Es ist der Schlüssel!  
Auf springt sie, auf mit höhern Herzensschlägen,  
Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen,  
Der Schlüssel paßt. Der Deckel fliegt. Die Geister,  
Sie steigen auf und senken dienend sich  
der anmuthsreichen, unschuldsvollen Herrin,  
Die sie mit weißen Fingern spielend lenkt.<sup>13</sup>

Clara Wieck war eine der ersten, die den Mut hatte, öffentlich eine Beethovensonate mit allen Sätzen zu spielen. Ihre Aufführung der f-moll Sonate op. 57, die Grillparzer zu seinem Gedicht inspirierte, war also eine musikgeschichtliche Pioniertat. Sein Gedicht jedoch thematisiert in erster Linie den Schein kindlicher Naivität – Clara Wieck – das Kind – das Naturwesen, das nicht durch Wissen den Zugang findet zur Geisterwelt der Musik, sondern in unbewußtem Spiel. Damit entspricht sie dem Frauenideal der Restaurationszeit. Das also, was das Publikum der damaligen Zeit an Wunderkindern faszinierte, der „Zauber der Unschuld und Anmut“

<sup>12</sup> Vgl. dazu Borchard, Beatrix, *Clara Wieck und Robert Schumann, Bedingungen künstlerischer Arbeit in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Weinheim und Basel 1985, 2. Aufl. Kassel 1992 und Borchard, Beatrix, *Clara Schumann, Ein Leben*, Berlin 1991.

<sup>13</sup> Zit. nach Litzmann, Bd. 1, S. 240.

(Schwab), die Assoziation von Kunst mit Spiel statt mit Arbeit als höchstem Ausdruck von Zweckfreiheit schien in Clara Wieck ins Erwachsenenalter hinübergerettet. Kinder wurden als *vorgeschlechtliche* Wesen angesehen, deswegen widersprach ein Mädchen auf dem Podium nicht der Vorstellung von einem weiblichen Geschlechtscharakter, der eine öffentliche Kunstausübung ausschloß. Erst die Pubertät verwandelte das *unschuldige* Kind in ein Geschlechtswesen.

Wenn in den Augen der Öffentlichkeit im Falle Clara Wiecks kein Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Virtuosentum entstand, dann nicht zuletzt, weil sich schon sehr früh ihre besonderen Fähigkeiten im Spiel der Werke anderer zeigten:

D. Clara Wieck hat unser musikalisches Publikum in einem 5ten Concert entzückt; das Erscheinen dieser Künstlerin kann als Epoche machend betrachtet werden, denn die höchste Kunstfertigkeit mit der größten Genialität vereint wie dies hier der Fall war, dürften sich nur selten vorfinden. D. Wieck zeigt auch da, wo sie fremde Compositionen spielt, ihre eigene Genialität, ihr Auffassungsvermögen, mit dem sie in das innerste Mark jeder Komposition einzudringen weiß. Unter ihren schöpferischen Händen gewinnt die gewöhnlichste Passage, das alltäglichste Motiv eine höhere Bedeutung, eine Färbung, wie sie nur die höchste Vollendung in der Kunstwelt zu geben vermag.<sup>14</sup>

In ihrem Spiel schienen sich also, zumindest aus dem Blickwinkel bzw. „Hörwinkel“ dieses Rezensenten, die Gegensätze zwischen eigenschöpferisch und nachschöpferisch aufzuheben.

Bekanntlich gehörte Clara Wieck zu den zahllosen Virtuosen, die auch komponierten. Nicht nur als Pianistin, auch als Komponistin galt sie als Wunderkind. Sie war noch keine elf, als der Vater sie in Dresden zum erstenmal öffentlich vorführte. Friedrich Wieck an seine Frau Clementine:

Daß sie komponieren könnte, wollte aber niemand glauben, weil es bei Frauenzimmern von dem Alter noch nie dagewesen. Als sie aber über ein aufgegebenes Thema fantasiert hatte, so war alles außer sich.<sup>15</sup>



Bild 5: Clara Wieck 1835  
(Zwickau, Robert Schumann-Haus)

<sup>14</sup> Wiener Morgenblatt vom 11.1.1838.

<sup>15</sup> Brief vom 19.3.1830, in: Wieck, Friedrich, *Briefe aus den Jahren 1830–1838*, hrsg. von Käthe Walch-Schumann, Köln 1968, S. 27.

So ist es kein Zufall, daß Wieck seine Tochter 1835 nicht nur als Pianistin, sondern auch als Komponistin von Julius Giere malen ließ. Auf dem Klavierpult sichtbar ist der Beginn des 3. Satzes ihres a-moll Klavierkonzertes op. 7, das erst nach Entstehung dieser Lithographie uraufgeführt wurde, nämlich am 9. November 1835 unter Mendelssohns Leitung im Leipziger Gewandhaus.

Der vom Vater gewiesene Weg hieß also: Pianistin und Komponistin ganz im Sinn des Virtuosenideals des 18. Jahrhunderts. Das galt für Clara Wieck, der Name Clara Schumann jedoch steht nicht für ihr eigenes Werk, sondern für das Werk ihres Mannes, Robert Schumann, den sie nach langen Kämpfen gegen den Vater 1840 geheiratet hatte. Besonders deutlich wurde dies vor allem nach Schumanns Tod, z.B. anlässlich ihres 50. Künstlerjubiläum. Anders als das 50. Künstlerjubiläum z.B. von Joseph Joachim wurde es nicht ein Fest ihrer Schüler, sondern eine Clara und Robert Schumann-Feier, in der ausschließlich Werke von Robert Schumann zur Aufführung kamen. An dem Titelblatt des Konzertprogramms lässt sich dies deutlich ablesen:

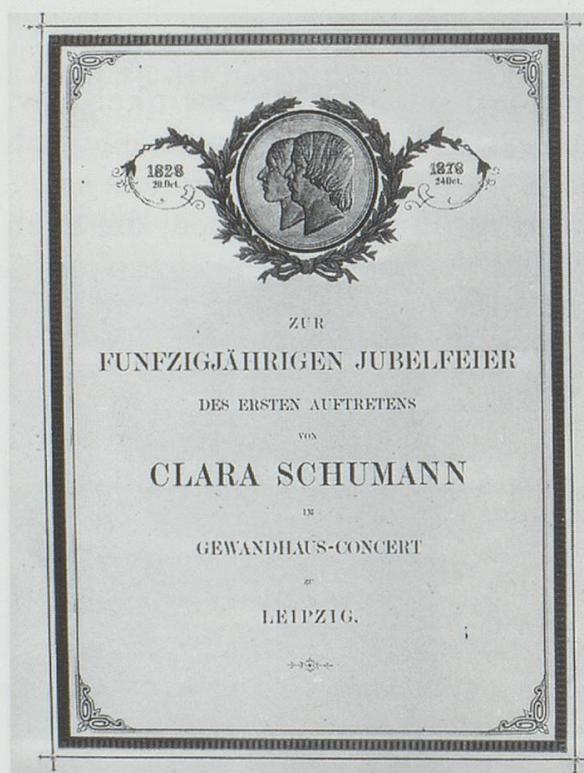


Bild 6 a: 50. Künstlerjubiläum Clara Schumann (Frankfurt/M., Universitätsbibliothek)

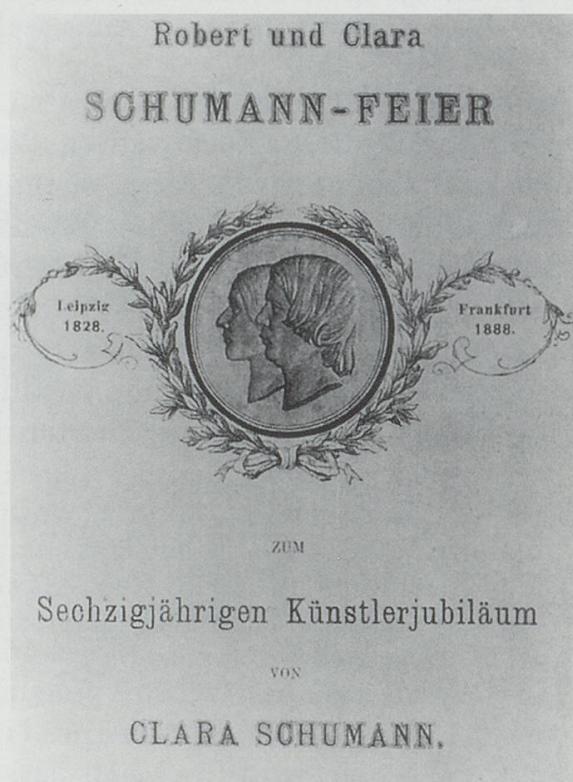


Bild 6 b: 60. Künstlerjubiläum Clara Schumann Leipzig, Universitätsbibliothek)

An den Seiten werden die Eckdaten der pianistischen Laufbahn von Clara Schumann aufgeführt, 1828 und 1878. Die Überschrift jedoch bezieht sich nicht nur auf sie, sondern auf das Künstlerpaar, ebenso das Medaillon. Obwohl die Künstlerin Schumann bereits als Kind kennengelernt hatte, bei ihrem Debüt war er noch nicht dabei, und im Jahre 1878 war er schon über zwanzig Jahre tot.

Das 3. Abonnementkonzert am 21. Oktober hatte die Gewandhausdirektion zu glänzenden Jubelfeier für Clara Schumann gestaltet. Ihr zu Ehren, wie zu Ehren ihres großen Gatten wurden lauter Schumannsche Werke aufgeführt, um das fünfzigjährige Jubiläum ihres ersten Auftrittens im Gewandhause zu feiern. Am 20.10.1828 erschien sie als neunjährige Clara Wieck zum 1. Male in diesem Konzertsaal und wurde bald in der ganzen zivilisierten Welt als Wunderkind bekannt und gepriesen. In reiferen Jahren ward sie die beste Interpretin Chopinscher und Schumannscher Werke; und das ist sie bis heute, bis zu ihrem 59. Jahre geblieben. Sie hat sich seitdem stets auf gleicher Höhe zu halten gewußt und das Virtuosentum von der besten Seite kultiviert. Ihr wurde nun auch ein festlicher Abend bereitet, wie er noch keinem Künstler, keiner Künstlerin in Leipzig zu Teil geworden. Mit Tusch und Applaus empfangen, mit zahlreichen Bouquets wahrhaft überschüttet, an den Wänden die Namenszüge von Clara und Robert Schumann, die beiden Jahreszahlen 1828 und 1878. Es währte lange Zeit, bevor die Manifestationen der Freude verhallten und sie mit ihres Gatten a-moll Konzert beginnen konnte.<sup>16</sup>

Die Rezension des Jubiläumkonzertes bestätigt, daß für die Zeitgenossen ihr Name nicht nur für sich selber stand, sondern zugleich für das Werk ihres Mannes. Clara Schumann als Stellvertreterin ihres Mannes, diese Rolle erlaubte ihr, nahezu ein Jahrhundert lang öffentlich aufzutreten, obwohl sie eine Frau war und sieben Kinder hatte. Ihr öffentliches Wirken stand nicht im Widerspruch zum Frauenbild der Zeit, sie verkörperte vielmehr die ideale Verbindung zwischen Geschlechtsrolle, Spielweise und Haltung gegenüber dem Werk. In der Figur der Clara Schumann trafen sich also eine allgemeine musikhistorische Entwicklung, nämlich die Trennung zwischen Komposition und Interpretation, mit einer zufälligen biographischen Konstellation. Denn Schumann – anders als andere Komponisten seiner Zeit – hatte aufgrund einer Handverletzung nicht sein eigener Interpret sein können. Ihr war also gleichsam natürlich die Aufgabe zugewachsen, seine Interpretin zu werden. Die Außenwelt sah in der Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpretin eine ideale Verbindung, eine gleichwertige Ergänzung verschiedener Fähigkeiten.

<sup>16</sup> Neue Zeitschrift für Musik vom 24. Oktober 1878.

1846 entstand das Gipsrelief der Bildhauers Ernst Rietschel mit Schumanns Profil im Vordergrund. Der Komponist Ferdinand Hiller, ein guter Freund des Schumannschen Ehepaars berichtet, daß der Bildhauer ursprünglich Clara Schumanns Profil in den Vordergrund stellen wollte, Schumann habe jedoch mit der Begründung, der produzierende Künstler sei wichtiger als der reproduzierende, darauf bestanden, daß er im Vordergrund abgebildet werden müsse.<sup>17</sup>

Bild 7: Doppelmedaillon  
(Zwickau, Robert Schumann-Haus)



Die Eintragung Schumanns in sein Haushaltsbuch: „Streit über Rietschels Bild“<sup>18</sup> zeigt, daß es bei diesem Streit nicht nur darum ging durchzusetzen, daß seine Frau nicht Klavier üben durfte, während er komponierte. Robert Schumann war bekanntlich einer der wichtigsten Verfechter und Propagandisten der Vorstellung eines autonomen Kunstwerkes. Er verstand Komponieren als gottgleichen, *männlichen* Schöpfungsakt, während interpretieren aus seiner Sicht eine nachschöpferische, *weibliche* Tätigkeit war und an den Augenblick gebunden. Für ihn standen beide Tätigkeiten in einem hierarchischen Verhältnis zueinander.

Franz Liszt dagegen, der selber Interpretation, Virtuosität und eigenständiges Schöpfertum in einer Person vereinigte, sah dies im Blick auf das Schumannsche Ehepaar anders:

Auch die Kunst sollte ihr wandelndes Liebesgedicht, ihre ‚erhabenen gleichen‘ Liebenden, ihre Künstlergatten aufzuweisen haben; und dieses Paar war bestimmt vielleicht das vortrefflichste Beispiel für die verschiedensten Formen zu gewähren, welche dasselbe Genie, dieselbe Poesie, dieselbe Kunst im Geiste des Mannes und im Herzen des Weibes annehmen. Diese soeben ausgesprochene Ebenbürtigkeit der künstlerischen Verdienste dieser beiden behaupten wir nicht auf das Geratewohl hin. Wir lehnen im voraus die Annahme ab, welche der schaffenden Thätigkeit das Virtuosenthum, welches hier von der Frau repräsentiert ist, unterordnet und dieses als eine Art Mitgift ihrer Schwäche bezeichnen möchte. Nicht ein Auswuchs sondern ein notwendiges Element der Musik ist die Virtuosität. ... Nicht passive Dienerin der Komposition ist die Virtuosität, denn von ihrem Hauche hängt das Leben wie der Tod des ihr anvertrauten Kunstwerks ab.

<sup>17</sup> Vgl. Hiller, Ferdinand, *Briefe an eine Unerkannte*, Köln 1877, S. 87f. und Borchard, Beatrix, *Clara Wieck und Robert Schumann*, S. 277.

<sup>18</sup> Schumann, Robert, *Tagebücher* Bd.III, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, Eintragung vom 24.1.1846, S. 187.

Sein Resumée in einem Artikel über Clara Schumann:

Keine glücklichere, keine harmonischere Vereinigung war in der Kunstwelt denkbar als die des erfindenden Mannes mit der ausführenden Gattin, des die Idee repräsentierenden Komponisten mit der ihre Verwirklichung vertretenden Virtuosin.<sup>19</sup>

Clara und Robert Schumann – das Künstlerpaar, ein Bild, das mit jedem Auftritt Clara Schumanns nach dem Tode Robert Schumanns in den Zuhörern und Zuschauern wieder wach wurde. In der Figur der Clara Schumann vereinten sich also Kunst- und Lebensideal im Sinne einer geschlechtsspezifischen Rolle.

Und Joseph Joachim?

Johannes Brahms ließ sich verschiedentlich mit Freunden photographieren. Ein frühes Photo zeigt ihn mit Joseph Joachim. 1853, als sie einander kennenlernten, war Joachim 22, Brahms 20 Jahre alt, Joachim bereits ein berühmter Mann, Brahms dagegen ein vollkommen Unbekannter. Die Freundschaft zwischen den beiden Freunden war zu Beginn durchaus noch nicht eine Freundschaft zwischen Komponist und Interpret, sondern zwischen zwei Komponisten. Schon Mendelssohn hatte, wie erwähnt, Joseph Joachim auf den Weg der Komposition gewiesen, und auch Liszt und Schumann hatten in ihm nicht nur den Interpreten, der sie zu zahlreichen Werken anregte, begrüßt, sondern auch den Komponisten. Joachim selber aber begann zunehmend an seiner Berufung zum Komponisten zu zweifeln.

So schrieb er an Gisela von Arnim:

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 so 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 erquickend freudigen Muth auszuströmen. O, ich ahne sie wohl, jene glückliche, beschwing-



Bild 8: Photographie: Joseph Joachim und Johannes Brahms 1867 (Göttingen, Privatbesitz)

<sup>19</sup> Liszt, Franz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1882, Bd.4, S. 196.

te Gottseligkeit, die ein immer von innerm Leben getragener Mensch empfinden muß, den nicht Unruhe, aber begeisternte Erkenntnis zur Mittheilung drängt – ich ahne sie die glutvolle Wärme, die auch dem kleinsten gönnt in ihrem Schein sich wohl zu fühlen – aber wie weit bin ich davon entfernt! Wie unwerth bin ich deiner, immer belebte, reiche Natur – göttliche Gisel.<sup>20</sup>

Gisela von Arnim war die eine, der er sich unterlegen fühlte, der andere war Johannes Brahms. Auch wenn er immer wieder eigene Stücke auf seine Programme setzte, allen voran sein Violinkonzert in ungarischer Weise, ein Stück, das seinerzeit in eine Reihe mit den Violinkonzerten von Mendelssohn und Brahms gestellt wurde,<sup>21</sup> Joseph Joachim verstummte als Komponist immer mehr, je ausschließlicher er sich auf die Interpretation dessen, was wir heute als klassisch-romantisches Repertoire begreifen, konzentrierte. Die Trennung zwischen Autor und Ausführendem war seit Beethoven kaum mehr aufzuhalten, und nicht zufällig verbindet sich mit dem Weg vom Virtuosen zum Interpreten sowohl Clara Schumanns als auch Joseph Joachims der Name Beethoven. Für beide stand diese Trennung als unmittelbare Konsequenz romantischer Musikästhetik außer Frage und bedeutete dennoch ein existentielles Problem; beide empfanden die Beschränkung auf die Rolle des Interpreten, des sich unterordnenden Dieners am Werk als Ausdruck eines schöpferischen Defizits. Für beide bot sich zur *Erklärung* dieses Defizits ein gesellschaftliches Denkmuster an: Frauen können nicht komponieren oder, um eine eigene Formulierung Clara Wiecks aufzugreifen: „Ein Frauenzimmer muß nicht componiren wollen, es konnte noch keine, sollte ich dazu bestimmt sein...“<sup>22</sup> Ergo: Sie versagte nicht persönlich, sondern hatte nur das falsche Geschlecht. Auch für Joachim gab es ein *Erklärungsmuster*, er war zwar keine Frau, aber Jude, und da konnte er z.B. bei Richard Wagner nachlesen, daß Juden qua Rasse nicht eigenschöpferisch sein könnten. Der Unterschied liegt nur darin, daß die Entscheidung für die Rolle des Interpreten, also des nachschöpferischen Parts, für Clara Schumann eine positive Rollenidentifikation ermöglichte, während Joachim dieses *Erklärungsmuster* nicht annehmen wollte. Und anders als bei ihr, deren Leben unlösbar mit einer problematischen Ehekonstellation verquickt war, wurde Joseph Joachim viel stärker als Partner anerkannt. Zahllose Werke regte er durch sein Spiel an, und seine überragende Bedeutung als Interpret war nicht zuletzt darin begründet, daß er im unmittelbaren Austausch mit fast allen richtungsweisenden Komponisten seiner Zeit stand, wie Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms,

<sup>20</sup> Joseph Joachim an Gisela von Arnim, Hannover ca. 21.10.1854, in: *Briefe Joseph Joachim an Gisela von Arnim*, hrsg. von Johannes Joachim, Göttingen 1911, S. 67f.

<sup>21</sup> Zur Entwicklung von Joseph Joachim vgl. Borchard, Beatrix, „Joseph Joachim – Vom Wunderkind zum Hohenpriester der deutschen Musik – Ein kulturhistorischer Weg“, in: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Neue Berlinische Musikzeitung* Beiheft 2/95.

<sup>22</sup> Tagebuch Clara Wieck, Eintrag vom 11.11.1839, zit. nach Litzmann Bd. I, 377.

später dann auch z.B. Max Bruch oder Antonin Dvořák. Er wurde zum Mitschöpfer vieler Werke, gerade weil er sich als Interpret verstand, der sich dem Autor unterordnet, und nicht mehr als Virtuose, der seine eigenen spieltechnischen Fähigkeiten in den Vordergrund stellt. Wie viel weniger selbstverständlich seine Haltung angesehen wurde als die von Clara Schumann, spiegelt sich in vielen zeitgenössischen Kritiken aus den sechzig Jahren seiner Laufbahn, so anlässlich seines Auftrittens 1860 in Dresden:

Joachims unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahre Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers ... Was ... diesen ersten aller lebenden Violinisten ... so hoch über das jetzige Virtuosentum, nicht blos seiner Fachgenossen, sondern in der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es – ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswerteres Beispiel für alle jene, die vom Dämon kleiner Eitelkeit besessen immer nur ihr langweiliges ‚Ich‘ zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht.<sup>23</sup>

Diese Haltung war es auch, die ihn zum Kammermusiker prädestinierte, und so ergaben sich nach Schumanns Selbstmordversuch die gemeinsam von ihm und Clara Schumann veranstalteten Kammermusikkonzerte wie selbstverständlich. Vor allem aber sein Quartett, 1869 gegründet, stand in wechselnden Besetzungen vier Jahrzehnte lang für vollendete Ensemblekunst.



Bild 9:

Ferdinand Schmutzer, Radierung 1904 (Frankfurt/M., Privatbesitz<sup>24</sup>)

<sup>23</sup> Vgl. Wasieliewski, Wilhelm J., Selbstzitat einer Kritik vom November 1860, in: *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig 1910, S. 498f.

<sup>24</sup> Mit freundlicher Genehmigung des Besitzers. Das Negativ stammt aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien.

Vom Jahre 1869 ab sah Berlin etwas ganz Neues, Unerhörtes: einen vollen Konzertsaal, dessen Estrade sich ebenfalls bald füllte. Ein Tempel der Kunst war erstanden, und in hellen Scharen strömten die Gläubigen hin, um aus dem Munde eines Priesters die neue Lehre zu vernehmen. Ich spreche von den Joachimschen Quartettabenden in der Singakademie. Am 31. Oktober 1869 trat Joachim mit seinen Genossen Schieber, de Ahna, Müller vor eine Gemeinde, die in demselben Augenblicks e i n e Gemeinde ward. ... Der Priester auf dem Podium kündigte nicht eine neue Lehre, wohl aber die alte durch neue, herrliche Tat. Wohl lockte vor allem Joachim in die Singakademie, er aber mit seiner hohen Auffassung von der Kunst wählte seine Genossen mit Sorgfalt und tat alles, um die Darstellung der klassischen Kammermusik über alle Zweifel zu erheben. Gewiss hatte man in den letzten Jahren gelegentlich von dem Florentiner Quartett ein Quartettspiel vernommen, das fern von der breiten Straße der Mittelmäßigkeit lag. Aber etwas anderes war es doch, wenn eine feste Institution mit einem Künstler an der Spitze, der ein Stück lebendiger klassischer Tradition verkörperte, die planmäßige künstlerische Erziehung der Masse übernahm. Das bedeutete nichts mehr und nichts weniger als die bisher entbehrte unentbehrliche Grundlage für ein innerlich starkes, im Charakter der Stadt begründetes Musikleben.<sup>25</sup>

So Adolph Weissmann in seinem 1911 erschienenen Buch *Berlin als Musikstadt*. Das Bild hat sich gewandelt: aus „Bei Bettine“ ist eine öffentliche, fest institutionalisierte Konzertreihe geworden. Der Primgeiger, der uns *bei Bettine* den Rücken zuwendet, wird nun 1905, am Ende seines Lebens als Führer eines Quartetts dargestellt. Gleichsam erleuchtet muß er (im Gegensatz zu seinen Mitspieler) nicht mehr in die Noten sehen. Sie fallen hinab. Das Licht rückt die Noten, die hier für das Werk stehen, und das Gesicht Joachims ins Zentrum, so als wäre der Geist des Komponisten über seinen Interpreten gekommen. Stand „Bei Bettine“ das Werk im Vordergrund, ist es hier der Spieler, jedoch nicht als Virtuose sondern als Stellvertreter des Komponisten. Und die Zuhörer? Man sieht sie nicht und sie sind auch überflüssig, wird hier doch Kunst um der Kunst willen lebendig. Dennoch sind sie viel stärker anwesend als auf dem Aquarell von Menzel, denn der Cellist (Robert Hausmann) sieht den Betrachter des Bildes direkt an. Warum spielt der Cellist nicht? Auch der Raum ist nur angedeutet. Ist es ein Privatraum oder ein öffentlicher Konzertsaal? Edith Stargard Wolff, Tochter des berühmten Berliner Konzertagentenpaars Louise und Hermann Wolff in ihren Erinnerungen:

Ich habe Joachim nur noch selten als Solisten gehört und ihn nur ein einziges Mal dirigieren sehen, ohne jedoch einen bleibenden Eindruck davon empfangen zu haben. Wenn auch die Technik seiner linken Hand allmählich zu schwinden begann und jüngere Geiger ihm an Virtuosität bereits überlegen sein mochten, so empfand man doch die Stilreinheit und die geistige Erfassung seines Spiels als etwas Einzigartiges.

<sup>25</sup> Vgl. Weissmann, *Berlin als Musikstadt*, Berlin und Leipzig 1911, S. 311.

Die weihevolle Stimmung jener Quartettabende in der Singakademie lässt sich mit Worten kaum beschreiben. Andachtsvoll, wie die Gemeinde einer Kirche, lauschte das Publikum dem Spiel der Vier. Kannte man auch seinen Nachbarn und die Umsitzenden nicht mit Namen, so fühlte man sich doch mit ihnen zu einer Gemeinschaft verbunden durch die regelmäßige Begegnung an dieser, edelster Kunst geweihten Stätte. Hörer waren darunter, die von weither kamen und oft erst lange nach Mitternacht ihren Wohnsitz in irgendeinem Nachbarort erreichen konnten.<sup>26</sup>

Der Konzertaal eine Kirche, das Publikum eine Gemeinde, der Künstler nicht nur ein Priester, sondern ein Volkserzieher. Bekanntlich wurde Joseph Joachim 1869 nach Berlin berufen, um dort eine Musikhochschule aufzubauen. Daß ein ausübender Künstler mit einer solchen Aufgabe betraut wurde, war durchaus umstritten, und es war vor allem seine Freundschaft mit Brahms, dessen Kammermusik er zum größten Teil in Berlin uraufführte, die ihm die Legimität gab. So hatte er nahezu vierzig Jahre lang die Gelegenheit, sein Verständnis von Kunstausübung auch auf seine Hochschularbeit zu übertragen.<sup>27</sup> Nicht im spieltechnischen Sinne machte er Schule, aber im ästhetischen, im Verständnis vom Kunst und der Rolle des Künstlers. Entsprechend präsentierte Schmutzer ihn auf seiner Radierung. Durch seine Unterrichtsweise, durch seine Berufungspolitik, durch seine Konzertreihen prägte er das Musikverständnis mehrerer Generationen in seinem Geiste.

Ein entsprechendes Bild von Clara Schumann existiert nicht.

Clara Schumann konnte, auch wenn sie in späten Jahren eine Anstellung am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main als Klavierlehrerin übernahm, nicht Öffentlichkeit prägen. Als Frau konnte sie keine Repräsentantin des Staates sein, nicht wie Joachim als Hochschulleiter, als Mitglied der Preußischen Akademie der Künste weder die deutsche Instrumentalmusik, noch die Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs repräsentieren. So wurde sie denn, als sie im Jahre 1896 starb, unter dem Motto „welche Künstlerin diese Frau, welche Frau diese Künstlerin“ nicht als schulebildend, sondern als einzigartige Erscheinung gerühmt, während der Tenor der Nachrufe auf den Tod von Joseph Joachim lautete, mit ihm ginge eine Ära zuende, eine Ära des Wandels des deutschen Konzertlebens und der Verständnisses von Kunstausübung.

<sup>26</sup> Stargardt-Wolff, Edith, *Wegbereiter großer Musiker*, Berlin 1954, S. 149.

<sup>27</sup> Borchard, Beatrix, „Im Dienst der echten, wahren Kunst“ – Joseph Joachim und die Hochschule für Musik“, in: „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“, 300 Jahre Akademie der Künste, Berlin 1996.



Bild 10: Clara Schumann im Alter (Photographie der Gräfin Oriola; Freiburg, Privatbesitz)