

Frankfurter WAGNER Kontexte

Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main



Mareike Beckmann

August Wilhelmj
Der deutsche Paganini?

Frankfurter Wagner-Kontexte

Herausgegeben vom Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main

Frankfurter Wagner-Kontexte | Band 2

Herausgegeben vom Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main

Mareike Beckmann

August Wilhelmj

Der deutsche Paganini?

Tectum Verlag



**Richard-Wagner-Verband
Frankfurt am Main e.V.**

Mareike Beckmann
August Wilhelmj
Der deutsche Paganini?
Frankfurter Wagner-Kontexte, Bd. 2

Zugleich: Dissertation an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main, 2018

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019 ePub:
ePDF: 978-3-8288-7036-9
(Dieser Titel ist zugleich als geducktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4162-8 im
Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 2569-5258

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung eines Ausschnitts des Kniestücks
von August Wilhelmj, 1880er-Jahre, mit der Signatur S36/Foo275, Universitätsbibliothek
Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Auftakt

Mit dem vorliegenden zweiten Band der *Frankfurter Wagner-Kontexte* rückt ein weiterer Vertreter der Neudeutschen Schule des 19. Jahrhunderts ins Blickfeld. Autorin Mareike Beckmann, die ab ihrem 7. Lebensjahr im Geigenspiel ausgebildet wurde und an den Musikhochschulen in Würzburg und Frankfurt am Main studierte, widmete ihre Dissertation dem 1845 im hessischen Usingen geborenen Violinisten August Wilhelmj. Ebenso wie Alexander Ritter, der Protagonist des im Juli 2018 erschienenen Eröffnungsbandes der *Frankfurter Wagner-Kontexte*, ist er ein Repräsentant einer Strömung, die von einem konservativ-absoluten Musikverständnis zur Programmatik einer „Musik der Zukunft“ führt.

Wilhelmj studierte wie Ritter am Leipziger Konservatorium bei Ferdinand David, dem mit Felix Mendelssohn Bartholdy befreundeten Konzertmeister des Gewandhauses, und beide gehörten später zum engen Zirkel der ersten Bayreuther Festspiele.

August Wilhelmj lernte Richard Wagner im musikliebenden Hause seiner Eltern kennen, wo der Komponist des *Fliegenden Holländers*, des *Tannhäuser* und *Lohengrin* ein gern gesehener Gast war. Der Vater August Wilhelm, Prokurst am Wiesbadener Hofgericht, und die Mutter Charlotte, eine Sängerin und Pianistin, führten eines der größten Weingüter im Rheingau und waren dabei so erfolgreich, dass sie bei der Pariser Weltausstellung von 1867 die einzige Goldmedaille dieser Kategorie gewinnen und Hoflieferanten des Deutschen Kaiserhauses werden konnten.

Berühmt wurde der schon frühbegabte Sohn August insbesondere durch eine von ihm entwickelte Technik des kantablen Geigenspiels, die völlig neue Maßstäbe des technisch Spielbaren setzte. Die entscheidende Neuerung war eine Kombination aus veränderter Körperhaltung und Bogentechnik, die den unhörbaren Bogenwechsel und folglich die unendlich lange Melodie ermöglichte. Zugleich versetzte er die Geiger in die Lage, ein Tonvolumen zu produzieren, das die damals entstehenden Konzertsäle mit bis zu 5.500 Plätzen füllen konnte. Den Interpretationsstil des späteren Bayreuther Meisters beeinflusste er damit auf prägende Weise. „Die Thränen in meinen Augen mögen Ihnen das sagen, wofür mein Mund keine Worte findet.“ Dieses überschwängliche, für Wagner typische Lob galt somit dem Erneuerer des Geigenspiels, der neben seiner solistischen Weltkarriere zudem ein exzellenter Orchestermanager war. 1875 beauftragte Wagner ihn mit der Zusammenstellung des ersten Bayreuther Festspielorchesters. Zwei Jahre später bereitete der hoch geschätzte Konzertmeister die Londoner Konzerte Wagners in der Royal Albert Hall vor. Der Revolutionär des Geigenspiels war also über seine organisatorischen Fähigkeiten hinaus ein Inspirator für den Revolutionär des Musiktheaters.

Neben Wilhelmj und Wagner vertraten auch Franz Liszt, Joachim Raff (der Gründungs-direktor des Dr. Hoch's Konservatoriums Frankfurt), Peter Cornelius und Felix Draeseke die Neudeutsche Schule. Später traten Komponisten wie Gustav Mahler und Richard Strauss in die Nachfolge dieser Bewegung und legten sie mit ihrem programmativen Stil neu aus. Es darf nicht verwundern, dass darüber von Beginn an ein erbitterter Interpretationsstreit entbrannte. Bildeten bei den Komponisten Brahms und Wagner die jeweiligen Gegenpole, so spalteten sich Fachwelt wie Publikum beim Violinspiel einerseits in die traditionsbewussten Befürworter einer „selenvoll“ sanften Tongebung und andererseits in die Fürsprecher einer technisch perfekten Wiedergabe des neuen vollen Tones. Der werkgetreue Aufführungsstil eines Joseph Joachim (1831–1907) stand gegen die moderne Modulation der Ton-

artencharakteristik des August Wilhelmj. Galt Joachim als der „lyrische Tenor“ unter den Violinisten, verkörperte Wilhelmj den „Heldentenor“ dieser Instrumentengruppe.

Die hiermit präsentierte Dissertation, die Mareike Beckmann 2018 bei Prof. Dr. Peter Ackermann in Frankfurt am Main einreichte, befasst sich mit dem musikwissenschaftlichen Teilbereich der angewandten Interpretationswissenschaft. Sie beleuchtet mit der Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert zudem ein noch relativ junges Forschungsfeld und besticht mit der Lebendigkeit einer Künstlerbiografie. Dem Leser wird technisches Wissen über das Violinspiel ebenso verständlich vermittelt wie Vita und kompositorisches Schaffen des ersten Konzertmeisters der Bayreuther Festspiele.

Mein besonderer Dank für die Realisierung dieses Bandes gebührt:

- Tamara Kuhn für die kompetente und geduldige Betreuung auf Seiten des Tectum Verlages,
- Prof. Dr. Peter Ackermann von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt für die Autoren-Empfehlung,
- Dr. Sven Hartung für die Leitung des Gesamtprojektes Frankfurter Wagner-Kontexte im Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main,
- den Mitgliedern des Richard-Wagner-Verbandes Frankfurt am Main für die zweckgebundenen Spenden zur Herausgabe der Reihe.

Dirk Jenders
Vorsitzender



Richard-Wagner-Verband
Frankfurt am Main e.V.

www.rww-ffm.de/Publikationen

Danksagung

Der herzlichste Dank gilt meinen Eltern, Christiane Beckmann und Dr. Wolf Helmut Beckmann, ohne deren finanzielle, emotionale und zeitliche Unterstützung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre sowie Carsten Dückert, der mir zusammen mit seinen Eltern Doris und Hans-Joachim Dückert viele Freiräume zum Verfassen dieser Arbeit ermöglicht hat. Ich danke besonders Anna und Clara Dückert für ihre großartige Unterstützung und Geduld.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Peter Ackermann, welcher diese Arbeit mit dem größten Vertrauen in mich betreut und meinen Forschungsbereich durch die Idee zu dem vorliegenden Thema ungemein erweitert hat. Ich verdanke Ihm nicht nur die Entstehung der Dissertation, sondern meine gesamte musikwissenschaftliche Karriere, die er von den ersten Anfängen an liebevoll begleitet und geprägt hat und dies noch weiterhin tut.

Ich danke herzlich dem Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main e. V. für die Finanzierung der Druckkosten und die damit einhergehende Aufnahme des Werks in die Schriftenreihe Frankfurter Wagner-Kontexte. Insbesondere möchte ich dem Vorsitzenden, Herrn Dirk Jenders, und dem Projektleiter Herrn Dr. Sven Hartung für die gute Zusammenarbeit danken. Auch Frau Kuhn vom Tectum Verlag danke ich herzlich für ihr Engagement bei der Drucklegung.

Ich danke auch den Nachfahren Wilhelmjs, Frau Katharina Fuchs und Prof. Dr. Christof Hottenrott mit seiner Familie für die Initiierung der Arbeit und die stets liebevolle Motivation sowie dem Ehepaar Daume für den uneingeschränkten Zugang zum Archiv des Heimatmuseums Usingen.

Wichtige Inspiration und Unterstützung habe ich durch das Forschungsprojekt an der Hochschule der Künste Bern erfahren, welches unter der Leitung von Prof. Dr. Kai Köpp mein Augenmerk auf die angewandte Interpretationsforschung gelegt hat und dessen Mitglieder großes Interesse an meiner Arbeit zeigten. Hervorheben möchte ich neben Kai Köpp insbesondere Dr. Johannes Gebauer, der mir ein wichtiger Austauschpartner zu interpretatorischen Fragen war und mir wichtige Materialien und Quellen großzügig zur Verfügung stellte. Ich danke auch Prof. Dr. Clive Brown von der Universität Leeds und Prof. Dr. Florian Bassani von der Universität Bern.

Hervorheben möchte ich zudem Dr. Kai Hinrich Müller und Jochen Schäfsmeier, sowie die Musiker von Concerto Köln. Das auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Orchester leistet durch sein großes Interesse an meinen Erkenntnissen über August Wilhelmj für das laufende Projekt Wagner-Lesarten einen großen Beitrag zum Voranschreiten meiner Studien über die Aufführungspraxis Richard Wagners. Ich danke besonders auch dem Initiator dieses Projekts, Kent Nagano, der mir durch geduldiges Anhören und Ausprobieren meiner Thesen die theoretischen Dinge durch sein Dirigat zusammen mit Concerto Köln hörbar macht, und der mir mit seinem Angebot, ihn in streicherspezifischen aufführungspraktischen Fragen Unterstützung zu leisten ein großes Vertrauen entgegenbringt. Diese Zusammenarbeit ist äußerst wertvoll für mich.

Inhalt

4 Der Interpretationsstil August Wilhelmj	59
4.1 August Wilhelmjs technische Grundlagen	59
4.1.1 Haltung	59
4.1.1.1 Haltung und Position der Violine bei August Wilhelmj	59
4.1.1.2 Einflüsse der Haltung auf die Interpretation Wilhelmjs	67
4.1.1.3 Die Haltung der Violine – Die Funktion der linken Hand	69
4.1.1.4 Die Neigung der Violine	75
4.1.1.5 Die Position der linken Hand	76
4.1.2 Die Bogenhaltung	77
4.1.3 Haltung des rechten Arms	80
4.2 Vom richtigen und schönen Vortrag	83
4.2.1 Tonbildung	84
4.2.1.1 Die Tonbildung Wilhelmjs auf der Grundlage der Bogenführung	84
4.2.1.2 Die Bogenführung Wilhelmjs	85
4.2.1.3 Piano und Dolce	86
4.2.1.4 Der Umgang Wilhelmjs mit dem Bogendruck	87
4.2.1.5 Der Umgang Wilhelmjs mit der Strichgeschwindigkeit	88
4.2.1.6 Wilhelmjs Umgang mit dem Bogenwechsel	89
4.2.2 Legato-Spiel	91
4.2.2.1 Das kantabile Spiel Wilhelmjs	94
4.2.2.2 Die Bogentechnik Wilhelmjs – Das Sparen des Bogens	96
4.3 Die Violine Wilhelmjs	99
4.3.1 Wilhelmjs Saitenbezug	102
4.3.2 Der Bogen Wilhelmjs	103
4.4 Vom musikalischen Vortrag Wilhelmjs	104
4.4.1 Der poetische Gehalt der Interpretationen Wilhelmjs	105
4.4.2 Wilhelmj als Tonpoet – das Moment des Lyrischen in der Musik	107
5 Wilhelmj als Diva – Nachahmung der Stimme und des Gesanges	111
5.1 Prinzipien der Gesangskunst als Schlüssel zum seelenvollen Spiel	114
5.1.1 Technische Stilmittel des Gesangs	114
5.1.2 Der Registerwechsel auf der Violine	114
5.1.3 Wilhelmjs Umgang mit dem Fingersatz im gesanglichen Spiel	115
5.1.4 Wilhelmjs Gebrauch des Portamento	116

5.2	Tempo Rubato	124
5.2.1	Das Tempo Rubato auf der Violine	126
5.2.2	Accompagnement des Tempo Rubato	130
5.2.3	Rubato	133
5.2.4	Das Tempo Rubato bei Wilhelmj	135
5.3	Vibrato	143
5.4	Sul G-Spiel	153
6	Interpretationsanalyse der Bearbeitungen Wilhelmjs	155
6.1	Schuberts Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs für Violine und Klavier	156
6.1.1	Der Affekt	158
6.1.2	Die Phrasierung	160
6.1.3	Portamento	162
6.1.4	Tempo Rubato	168
6.1.5	Analyse anhand historischer Tonträger	169
6.1.5.1	Ave Maria mit Gesang	169
6.1.5.2	Ave Maria auf der Violine	171
6.2	Air on the G-String	175
6.3	Niccolò Paganinis Violinkonzert Nr. 1, op. 6 in der Bearbeitung durch August Wilhelmj	180
6.3.1	Die Kantilene Wilhelmjs	193
6.4	August Wilhelmjs Interpretation des Beethoven Violinkonzerts op. 61	198
6.5	Gegenüberstellung der Bearbeitungen Wilhelmjs	201
6.6	Joachim Raffs Violinkonzert Nr. 1, op. 161	207
7	Wilhelmj als neuschöpfernder Interpret	217
8	Alles ist Schönklang – Wilhelmjs Einflüsse auf das moderne Violinspiel	225
9	Der Weg in das Zeitalter der Perfektion	227
Quellenverzeichnisse		231
Literaturverzeichnis		231
Notenverzeichnis		235
Weblinks		235
Audioverzeichnis		236

Abbildungsverzeichnis

Abb. 2.1:	Brief Wilhelmjs aus dem Jahr 1863 aus Leipzig; „Auf der kleinen Photographie mache ich [...] den so berühmten As-Griff, den nur Paganini ausführen konnte.“ Quelle: Usinger Geschichtsheft Nr. 7, S. 12, Signatur WA WB 756 b und c	11
Abb. 2.2:	Karikatur von Toby Rosenthal: The illustrated wasp vom 4.2.1880, WA, S. 45/3	12
Abb. 2.3:	Porträt Paganinis. Eugène Delacroix, 1832, Öl auf Pappe, Quelle: Phillips Collection, Washington (D. C.), The Yorck Project (2002), hier: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Ferdinand_Victor_Delacroix_045.jpg	17
Abb. 2.4:	Joseph Joachim als klassische Diva. Quelle: H. C. Worbs, Das Dampfkonzert, S. 179	38
Abb. 3.1:	Parade auf dem Opernplatz Berlin. Franz Krüger, 1824–1830. Ausschnitt: Henriette Sontag und Niccolò Paganini. Quelle: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, NG A II 648, hier: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Krüger_Parade_detail_Sontag_Paganini.jpg	45
Abb. 3.2:	A. Wilhelmj. Kniestück. Quelle: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Signatur des Originals: S 36/Fo2169	47
Abb. 4.1:	Violinschule von Ferdinand David (1864), Fig. I bis IV	60
Abb. 4.2:	Pierre Baillot, L'art du violon, Fig. I	61
Abb. 4.3:	Spohr, Violinschule 1838, Fig. I und II	62
Abb. 4.4:	Spohr, Violinschule 1838, Fig. II, S. 9	63
Abb. 4.5:	August Wilhelmj. Kniestück. Quelle: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Signatur des Originals: S 36/F10274	65
Abb. 4.6:	Alfredo Piatti, Carl Reinecke und Joseph Joachim bei der Bonner Beethoven-Feier 1890. Quelle: Gemeinnütziger Verein „Beethoven-Haus Bonn“, https://da.beethoven.de/sixcms/list.php?page=museum_internet_ausstellung_seiten_de&sv%5binternetausstellung.id%5d=87907&skip=2	66
Abb. 4.7:	August Wilhelmj, Kniestück. S. Williams. Quelle: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Signatur des Originals: S 36/Foo275	70
Abb. 4.8:	Campagnoli, Violinschule op. 21 (1797)	71
Abb. 4.9:	Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, S. 55	72

Abb. 4.10: August Wilhelmj: Bruststück. Quelle: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Signatur des Originals: S 36/Fo2170	73
Abb. 4.11: August Wilhelmj. Usinger Geschichtshefte Nr. 7, S. 13	74
Abb. 4.12: Madame Langley playing her violin. Quelle: „Women Violinists of the Victorian Era“ in The Lady's Realm, 1899, hier: www.songofthelarkblog.com	76
Abb. 4.13: Die Abbildung zeigt das Becker'sche Kinnhaltermodell bei Beatrice Langley. Quelle: The Lute, 1896, S. 544, hier: Sophie-Drinker-Institut, www.sophie-drinker-institut.de/	76
Abb. 4.14: Musizierende Engel. Gaudenzio Ferrari, ca. 1530–1540, Fresko. Quelle: Santa Maria dei Miracoli, Saronno, The Yorck Project (2002), hier: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaudenzio_Ferrari_002.jpg	78
Abb. 4.15: Eugène Ysaÿe. https://alchetron.com/Eugène-Ysaÿe	78
Abb. 4.16: Modern Paganini the Elder (Wieniawski). The Musical World, 6.1.1877, S. 14	81
Abb. 4.17: „Modern Paganini the Younger at the Promenades“. The Musical World, 6.1.1877, S. 15	91
Abb. 4.18: Begleitschreiben zu Wilhelmjs Dodd-Bogen. Quelle: „August Wilhelmj's Spectacular Dodd Bow. Benjamin Hebbert, 26.6.2015. https://hebbertsviolins.wordpress.com/2015/06/26/august-wilhelmjs-spectacular-dodd-bow	103
Abb. 5.1: Baillot, L'art du violon, „Verzierungen des Gesanges“	116
Abb. 5.2: Spohr, Violinschule, S. 120	119
Abb. 5.3: Spohr, Violinschule, S. 120	120
Abb. 5.4: Spohr, Violinschule, S. 122, T. 5 und 6	121
Abb. 5.5: Baillot, S. 71 (Schlesinger)	121
Abb. 5.6: Riemann, Lexikon Bd. 2, S. 869	123
Abb. 5.7: Baillot, L'art du violon, Schlesinger 1836, S. 131	131
Abb. 5.8: Spohr, Violinschule, S. 199	132
Abb. 5.9: Spohr, Violinschule, S. 202 und 203	133
Abb. 5.10: Rubinstein, Quelle: Hans Christoph Worbs, Das Dampfkonzert, S. 39	139
Abb. 5.11: Spohr, Violinschule, S. 213	143
Abb. 5.12: Baillot, L'art du violon, S. 174 f	143
Abb. 5.13: Spohr, Violinschule, S. 210	144
Abb. 5.14: Spohr, Violinschule, S. 176	145

Abb. 5.15: Ausschnitt aus Modern Paganini the Younger at the Promenades, The Musical World, 6.1.1877, S. 15	149
Abb. 6.1: Franz Schubert, Ave Maria D 838, T. 3–6, Leipzig, Peters, undatiert, Nr. 20a, 9023.	161
Abb. 6.2: Schuberts Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takte 1–15. Undatierte Edition	161
Abb. 6.3: Takt 1 bis 4	162
Abb. 6.4: Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takt 13	163
Abb. 6.5: Kai Köpp. Die hohe Schule des Portamento, www.dissonance.ch	165
Abb. 6.6: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 1–15, Fingersätze, die ein Portamento zulassen	166
Abb. 6.7: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 11	166
Abb. 6.8: Franz Schubert, Ave Maria D 838, Takt 5 und 6, Leipzig, Peters, undatiert, Nr. 20a, 9023 (imslp)	167
Abb. 6.9: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 6	167
Abb. 6.10: Wilhelmj, Ave Maria, Takte 3–5	167
Abb. 6.11: Wilhelmj, Ave Maria, Takte 3–5	168
Abb. 6.12: Elisabeth Schumann, Ave Maria im Sonic Visualizer, Darstellung von Portamento und Vibrato	169
Abb. 6.13: Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takte 1–15, Bezeichnung mit den von Kathleen Parlow verwendeten Stilmitteln (weiße Markierungen zeigen diverse Portamenti an, die aus der Aufnahme nicht verbindlich zugeordnet werden können)	172
Abb. 6.14: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 11	172
Abb. 6.15: Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takte 1–15, mit Bezeichnung der von Isolde Menges verwendeten Stilmittel	173
Abb. 6.16: Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takte 1–15, mit Bezeichnung der von Mischa Elman verwendeten Fingersätze und Stilmittel	174
Abb. 6.17: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Fingersätze	176
Abb. 6.18: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Fingersätze Parlows	178
Abb. 6.19: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Fingersätze Isolde Menges	178
Abb. 6.20: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Stilmittel der Geigerin Marie Soldat	179
Abb. 6.21: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, n. d. (ca. 1880), Collection Litolff No 2373, Takte 144 ff	181

Abb. 6.22: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Leipzig: B. Senff, n. d. [1880–84], Pl. 1642, Takte 86–90	181
Abb. 6.23: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takt 35	182
Abb. 6.24: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 96–100	183
Abb. 6.25: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takt 37	183
Abb. 6.26: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 96–100	184
Abb. 6.27: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 36–39	184
Abb. 6.28: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 40–43	185
Abb. 6.29: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takt 101–105	185
Abb. 6.30: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 43 ff	186
Abb. 6.31: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 44 ff	187
Abb. 6.32: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 49 ff	188
Abb. 6.33: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takt 52 f	190
Abb. 6.34: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takt 52 bis 62	190
Abb. 6.35: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 58 ff	191
Abb. 6.36: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 61 und 62	191
Abb. 6.37: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 58–66	192
Abb. 6.38: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 67–74	193
Abb. 6.39: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 77, 79 und 80	194
Abb. 6.40: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 77 ff	194

Abb. 6.41: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 137 ff	195
Abb. 6.42: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 86–101	195
Abb. 6.43: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Leipzig: B. Senff, n. d. [1880–84], Pl. 1642, Takte 115–121	197
Abb. 6.44: Alberto Bachmann, Encyclopedia, S. 163	203
Abb. 6.45: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Edition Peters ca. 1883, Bearbeitet durch A. Wilhelmj, S. 1	204
Abb. 6.46: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 89–97	204
Abb. 6.47: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 101–113	206
Abb. 6.48: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 102–103	206
Abb. 6.49: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 101–105	207
Abb. 6.50: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Edition Schott & Co, London 1901, Takte 106–109	207
Abb. 6.51: Joachim Raff, erstes Violinkonzert, 2. Satz: Takte 84–95	209
Abb. 6.52: Joachim Raff, erstes Violinkonzert	210
Abb. 6.53: Hail, Columbia von Philip Phile. Quelle: Dykema, Peter, Will Earhart, Osbourne McConathy, and Hollis Dann. <i>I Hear America Singing; 55 Songs and Choruses for Community Singing</i> . Boston: C. C. Birchard & Company, 1917, hier: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/6_Hail_Columbia.png	211
Abb. 6.54: Joachim Raff, erstes Violinkonzert, 3. Satz, Takte 1–39	212
Abb. 6.55: Joachim Raff, erstes Violinkonzert, 3. Satz, Takte 140–153	213
Abb. 6.56: Raff, Violinkonzert op. 161, C. F. W. Siegel, 1872	214
Abb. 6.57: Raff Violinkonzert op. 161 in der Bearbeitung Wilhelmjs, C. F. W. Siegel, 1892 (Schluss des ersten Satzes und Beginn des zweiten Satzes)	214

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit erforscht die Art und Weise des Violinspiels eines der international angesehensten Geiger der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. August Wilhelmj¹ steht als Enkelschüler Louis Spohrs² und Schüler Ferdinand Davids³ in der direkten Fortführung der im 19. Jahrhundert als klassisch deutsch bezeichneten Tradition des Violinspiels.

August Wilhelmj war ein Geiger, dem Henry C. Lahee⁴ attestierte, mit Eugène Ysaÿe der einzige reife, großartige Künstler gewesen zu sein, der je als Violinvirtuose die Vereinigten Staaten bereist habe. Wilhelmjs Bearbeitungen „klassischer“ Violinliteratur nahmen großen Einfluss auf Interpreten des 20. Jahrhunderts und werden auch im 21. Jahrhundert noch gespielt. Als Sohn einer angesehenen Sängerin, welche bei einem der renommiertesten Gesangspädagogen des Pariser Conservatoires, Marco Bordogni, studierte, kann Wilhelmj als Schlüsselfigur des Konzertlebens bis hin zur Jahrhundertwende angesehen werden, welche zahlreiche Aufschlüsse über die Gemeinsamkeiten von Gesangskunst und der Art des Violinspiels vermitteln kann.

Der Forschungsschwerpunkt der Arbeit liegt auf dem Interpretationsstil des Geigers und den daraus resultierenden Editionen von Bearbeitungen alter Musik sowie romantischer Kompositionen. Von besonderem Interesse sind die Entwicklung des Violinspiels im 19. Jahrhundert und die Einordnung Wilhelmjs in die Tradition des deutschen Violinspiels sowie seine Relevanz für das moderne Violinspiel in Deutschland.

Da die enge Verknüpfung von Gesang und Violinspiel für das musikalische Verständnis im 19. Jahrhundert grundlegend ist, soll das Augenmerk in dieser Arbeit hauptsächlich auf das *gesangsreiche Spiel*⁵ Wilhelmjs gelegt werden, ohne jedoch das virtuos instrumentale Spiel zu vernachlässigen. Für das sich am Gesang orientierende Spiel sind die Tonbildung und Tonmodifizierung sowie dem Gesang zugehörige Stilmittel wie Portamento, Tempo rubato und Vibrato relevant, ebenso jedoch Fragen der Phrasen- und Melodiebildung sowie die Betrachtung bogentechnischer Parameter. Die Verbindung von Violinspiel und Gesang ist bei Wilhelmj von besonderem Interesse, da er als Sohn einer Sängerin des Pariser Konseratoriums eine direkte Verbindung zur französischen Schule herstellt. Da Pierre Rode als einflussreiches Vorbild auf Louis Spohr wirkte, schließt sich der Kreis, und es lassen sich enge Bezüge verschiedener Schulen eruieren und miteinander in Beziehung setzen.

Biographische Details über Wilhelmj sind in der Arbeit nur von Bedeutung solange sie Aufschlüsse über den Interpretationsstil des Geigers geben. Zur besseren Orientierung und

1 August Wilhelmj, 1845 (Usingen)–1908 (London).

2 Louis Spohr, 1784 (Braunschweig)–1859 (Kassel).

3 Ferdinand David, 1810 (Hamburg)–1873 (Klosters, CH).

4 Henry C. Lahee, *Famous Violinists*, S. 115.

5 Vgl. Spohr, *Violinschule*.

zur Erschließung von Wilhelmjs Person werden die wichtigsten Lebensdaten und Lebenswege jedoch grundlegend dargestellt.

Auf dieser Basis lassen sich Erkenntnisse darüber gewinnen, wie sehr sich Wilhelmj auf Pfaden der durch Louis Spohr geprägten deutschen Tradition befindet, bzw. inwiefern er von diesen abweicht und neue Wege einschlägt, welche die Richtung zum modernen Violinspiel weisen.

Als enger Freund und Konzertmeister Richard Wagners ist er maßgeblich für die Interpretation des Komponisten von Bedeutung. Sein Interpretationsstil erhellt somit Fragen der Aufführungspraxis Richard Wagners und anderer neudeutscher Komponisten, wie zum Beispiel Joachim Raffs, welcher Wilhelmj sein erstes Violinkonzert op. 161, vollendet 1871, widmete.

Das Wirken Wilhelmjs spiegelt eine Entwicklung des Zeitgeists in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider. An seinem Spiel lassen sich Veränderungen der Musikwahrnehmung dieser Zeit herausarbeiten, welche für Wilhelmjs Erfolg vorrangig von Bedeutung sind. Als äußerst populärer Interpret ist er jedoch ebenso maßgeblich für eine sich verändernde Musikästhetik verantwortlich. Die Arbeit berücksichtigt daher die durch Wilhelmjs Schaffen geprägten Auswirkungen auf das Violinspiel des 20. und 21. Jahrhunderts.

August Wilhelmj ist Verfasser einer Violinschule, „*a modern school of the violin*“, welche Instruktionen und Erläuterungen enthält, die einen Einblick in die Grundlagen seines Spiels erlauben. Als Pädagoge, welcher bis in den Beginn des 20. Jahrhunderts hinein in London wirkte, legte Wilhelmj in den 15 letzten Lebensjahren seinen Schwerpunkt auf die Musikvermittlung. Aufzeichnungen seiner Schüler geben Aufschlüsse über die Art und Weise seines Violinspiels und bilden die Schnittstelle zur Interpretationsweise des 20. Jahrhunderts.

Ebenfalls wird deutlich, wie durch das Fortschreiten der Zeit die Absicht Louis Spohrs, „*Die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen*“⁶, von der Idee abgelöst wird, das Werk des Komponisten am Leben zu erhalten. Es ist daher möglich, August Wilhelmj einen Platz in der Geschichte der Interpretationspraxis zuzuordnen und auf die Erwartungen seines Publikums zu schließen.

1.1 Abriss des aktuellen Forschungsstandes

Das Forschungsfeld der Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert ist noch relativ jung. Während die Interpretationsforschung des Barock und der Klassik einiges Interesse auf sich gezogen haben, wird die heutige Interpretation romantischer Musik aus der Perspektive des 20. und 21. Jahrhunderts vollzogen und als Resultat einer relativ geradlinigen Tradition beurteilt, ohne den verzweigten Weg über die Einflüsse anderer Nationalitäten zu berücksichtigen. Die Kategorisierung des *romantischen* Zeitalters bedarf ebenfalls einer Differenzierung, welche verschiedene Tendenzen der Musik des 19. Jahrhunderts aufzeigt und verschiedenen Strömungen zuordnet.

Einige musikwissenschaftliche Werke behandeln die wesentlichen Parameter der *romantischen* Interpretationspraxis, in dem sie Lehrwerke des 19. Jahrhunderts auflisten und miteinander in Vergleich setzen. Sie vernachlässigen jedoch häufig die individuellen Züge verschiedener Interpreten, welche zudem verschiedene Schulen und Nationalitäten vertreten und nicht mehr allgemein als *romantisch* kategorisiert werden können. Die Hoch-

6 Spohr, *Violinschule*, Vgl. Kai Köpp, Nachwort.

schule der Künste Bern befasste sich mit der Analyse instruktiver Ausgaben, um ein individuelles Bild diverser Interpreten herauszuarbeiten. Dieses soll Rückschlüsse auf einen zu verallgemeinernden Interpretationsstil des 19. Jahrhunderts möglich machen. Das Projekt entwickelte sich im Rahmen der SNF-Förderungsprofessur Kai Köpps, welcher die „Angewandte Interpretationsforschung“ anhand von instruktiven Quellen bzw. „Interpretationsausgaben“ zu erschließen intendierte.⁷

Fehlendes Bewusstsein für die Individualität eines Musikers und deren Veränderung im Laufe einer Karriere verleiht oft zu einer Pauschalisierung der verschiedenen Interpretationsstile. Am Beispiel der „Wilhelmj-Cylinder“, Tonträger der British Library, welche als von Wilhelmj eingespielt gelten, wird deutlich, wie sehr zwei Geiger wie August Wilhelmj und Émile Sauret z. B. zwei vollkommen unterschiedliche Interpretationsstile aufweisen konnten, obwohl sie zur selben Zeit am selben Ort zu einer Lehrtätigkeit berufen waren. Dass die Einordnung der einzelnen Interpreten des 19. Jahrhunderts auch im heutigen Forschungsstand noch große Lücken aufweist, zeigt die British Library mit ihrem Archiv historischer Tonträger. In der Rubrik „Wilhelmj Cylinders“ lässt sie Aufnahmen hören, deren Analyse die Schlussfolgerung nahe legt, dass es sich nicht um eine Einspielung Wilhelmjs handelt.

August Wilhelmjs Bearbeitungen werden heute ausschließlich aus der Sicht moderner Geiger beurteilt. So werfen seine Editionen für diese nur selten Fragen auf, da sie in einer Tradition verhaftet sind, die mit Wilhelmjs Zeichenvokabular nach Hugo Riemann relativ vertraut zu sein scheint. Wilhelmjs Bezeichnungen stehen jedoch zu seiner Zeit in einem anderen Zusammenhang als heutzutage und erfordern spieltechnische Besonderheiten, die dem modernen Geiger nicht mehr uneingeschränkt geläufig sind. Im Vordergrund stehen dabei die Bestimmung der Tonqualität mittels des Bogens und deren Unterstützung durch das Vibrato der linken Hand. Bei dem im 19. Jahrhundert vibratoärmeren Spiel ergeben sich Veränderungen in der Tongebung durch Bogengeschwindigkeit, Bogendruck und Kontaktstelle des Bogens. Ein Augenmerk auf die Tongebung ist bei Wilhelmj von besonderem Interesse, da er in dem Ruf stand, einen besonders vollen, warmen aber auch tragenden Ton zu besitzen. In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie sehr bei der Suche nach „dem“ Interpretationsstil des 19. Jahrhunderts die Physiognomie, Psychologie und Individualität des jeweiligen Interpreten von Bedeutung sind. Sekundärliteratur über August Wilhelmj ist äußerst rar. Robin Stowell⁸ und Eduard Melkus⁹ z. B. bedienen sich der gängigen, bezüglich Wilhelmj wenig aussagekräftigen Quellen, wie Andreas Mosers „Geschichte des Violinspiels“. Der Bezug auf den Freund und Bewunderer Joseph Joachims, dem größten Konkurrenten Wilhelmjs, bringt politische Fragestellungen ins Spiel, die eine objektive Beurteilung des Geigers erschweren. Auch von Stowell aufgegriffene saloppe Äußerungen durch Wilhelmjs Schüler lassen keine fundierten Erkenntnisse zu. So liefert dieser ohne Quellenangabe den Hinweis auf ein Violinkonzert Wilhelmjs. Lediglich Goby Eberhardt erwähnt einen ersten Satz im Manuskript, welcher im Stile Wagners gehalten sei. Nach seiner Weltreise habe Wilhelmj seinen Schüler Eberhardt besucht und ihm aus dem Konzert vorgespielt:

7 <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=140>.

8 <https://sounds.bl.uk/classical-music/wilhelmj>.

9 Stowell, *Romantic performance practice*.

10 Melkus, *Die Violine*.

„Dann setzte er sich ans Harmonium und machte mich bekannt mit seinem ‚VIOLIN-KONZERT‘ – ganz im Wagnerstil gehalten.“¹¹

Wilhelmj habe es ihm zudem vorgepfiffen und auf der Violine angespielt. Dieses Manuskript aufzufinden war jedoch nicht möglich. Selbst das umfangreiche Material des Usinger Heimatmuseums zeigte keinerlei Hinweise auf die Existenz eines Violinkonzerts. Ebenso wenig liefert der Familienbestand der Erben Wilhelmjs Hinweise darauf.

Das Material des Museums und der Familienarchive ist hauptsächlich biografischer Art. Einen großen Teil des Bestands bilden zudem Rezensionen, Notendrucke und Handschriften.

Die University of Leeds gibt durch Clive Brown eine schöne Übersicht über streicherspezifische Grundlagen des Violinspiels im 19. Jahrhundert. Der Schwerpunkt liegt bei Clive Brown auf der möglichen Interpretation der Musik von Johannes Brahms. Dessen enger Freund Joseph Joachim gilt als der am besten erforschte Geiger, wobei bezüglich seines konkreten Interpretationsstils noch zahlreiche Fragen offen sind. Wilhelmj wird in der Kritik seiner Zeit häufig als neben Joachim stehender, weltbester Geiger angesehen. Wilhelmjs Erforschung jedoch ist ungleich unterrepräsentiert.

1.2 Forschungsziel und Methode

In der Arbeit soll anhand der grundlegenden Anweisungen der Wilhelmj'schen Violinschule auf eine mögliche Instruktion seiner Editionen geschlossen werden. Diese werden in Beziehung zu den Instruktionen seiner Vorgänger und Zeitgenossen gesetzt. Louis Spohr, Ferdinand David und das Werk Joachims und Mosers sind von besonderem Interesse.

Wilhelmjs Interpretationsstil nach Traditionen und Neuerungen aufzuschlüsseln ist, vor allem unter Berücksichtigung der einzelnen Lebensphasen des Interpreten, eine der wichtigsten Herausforderungen der gegenwärtigen Studien. Darüber hinaus seinen Einfluss auf die moderne Art des Violinspiels aufzuzeigen ist ein wesentlicher Anspruch dieser Arbeit. Hierzu werden Aussagen seiner Schüler mit den Anweisungen des Pädagogen Wilhelmj, welcher als Professor für Violine an der Guildhall-Akademie in London tätig war, abgeglichen. Hieraus ergeben sich Erkenntnisse zur Funktion August Wilhelmjs als Wegbereiter des Geigenspiels des 20. Jahrhunderts und dessen Ästhetik.

Eine wichtige Quelle bieten zahlreiche Konzertkritiken. Diese werden zueinander in Vergleich gesetzt, um Gemeinsamkeiten und Widersprüche aufzudecken und so ein geschlossenes Bild des Geigers entstehen zu lassen.

Des weiteren bieten Tonaufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert die Möglichkeit, theoretisch erschlossene Merkmale von Wilhelmjs Interpretationsstil mit Geigern der nachfolgenden Generation in Beziehung zu setzen, bzw. diese miteinander abzugleichen. Einen wichtigen Beitrag dazu leistete das durch das britische Forschungsprojekt CHARM¹² entwickelte Softwareprogramm „Sonic Visualiser“¹³. Dieses wurde für die Analyse historischer Tondokumente erdacht und kann Interpretationsmerkmale sichtbar zu machen, die dem Hörer durch bloßes Hören schwerer zugänglich sind. Durch die Visualisierung werden Vib-

11 Eberhardt, G., *Erinnerungen*. S. 21.

12 <http://www.charm.rhul.ac.uk>.

13 <http://sonicvisualiser.org>.

rato, Tempo rubato, Portamento und Dynamik, sowie Fragen des Zusammenspiels mehrerer Stimmen deutlich und objektivierbar.

1.2.1 Zentrale Fragestellungen

Um den Interpretationsstil Wilhelmjs zu erforschen, sind einige zentrale Fragestellungen nötig.

Am Anfang steht die Frage nach den technischen Grundlagen des Geigers. Diese bestehen aus Geigenhaltung und technischen Prinzipien der Bogenführung, sowie der Griffweise der linken Hand. Die in Wilhelmjs Violinschule dargestellte Methode wird mit der seiner Vorgänger und Zeitgenossen verglichen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszustellen und Wilhelmjs Position in der Tradition zuordnen zu können.

Des Weiteren steht die Frage nach den im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Stilmitteln des Geigers im Vordergrund. Es wird herausgearbeitet, wie der Umgang mit Portamento, Tempo rubato und Vibrato in Wilhelmjs Editionen erkennbar wird. Da keine Tonaufnahmen zur Verfügung stehen, ergänzen Rezensionen die Suche nach Hinweisen über Wilhelmjs Verwendung der dem gesanglichen Spiel zugeordneten Prinzipien des „schönen Vortrags“.¹⁴

Im Mittelpunkt der Fragestellungen steht die Tonbildung August Wilhelmjs. Die seinerzeit überwältigende Klangfülle und Größe seines Tons stellt eine Eigenart seines Spiels dar, welche Bewunderung aber auch Ablehnung hervorrief. Die Arbeit ermittelt die Hintergründe seiner Tonstärke, deren technische Grundlagen und die musikalischen Anforderungen seines Spiels.

Da Wilhelmj sowohl im gesanglichen als auch im virtuosen Spiel gleichermaßen Anerkennung erhielt, sollen die Mittel seiner überragenden Virtuosität aufgezeigt werden. Der häufig vollzogene Vergleich zu Niccolò Paganini soll auf seine Berechtigung hin überprüft werden.

Schließlich besteht die Frage nach der Funktion Wilhelmjs in der Tradition des deutschen Violinspiels. Anhand der durch Hermann Danuser vorgenommenen Unterscheidung verschiedener Interpretationstypen¹⁵ kann Wilhelmjs Rolle in der Entwicklung der Tradition als neuschöpfender Interpret eingeschätzt werden, welcher seinerzeit als überaus innovativ angesehen wurde:

„Auf der Geige muss er als Selbstschöpfer betrachtet werden. Er hat die Leistungsfähigkeit des Instruments erweitert und fortgebildet. [...] das Ergebnis eines ganz neuen, tief durchdachten Systems.“¹⁶

August Wilhelmj steht damit an einer zentralen Stelle der Entwicklung des modernen Violinspiels.

¹⁴ Spohr, *Violinschule*, S. 195.

¹⁵ Danuser, *Aspekte der Musikalischen Interpretation*.

¹⁶ Undatierter Artikel aus der Zeitung „Über Land und Meer“, Wilhelmj-Archiv Usingen. S. 83/3.

1.3 Untersuchungsmaterial

Nachdem die Wilhelmj-Cylinder der British Library als nicht von Wilhelmj stammend erkannt werden konnten,¹⁷ entfällt die Analyse eines Tonträgers August Wilhelmjs. Zur Verfügung stehen lediglich Aufnahmen einiger Zeitgenossen, mit denen Wilhelmjs Spiel verglichen wurde. Analysen und allgemeingültige Annahmen, welche Rückschlüsse über die Art und Häufigkeit des Gebrauchs von Vibrato, Portamento und Tempo rubato Aufschluss geben könnten, lassen sich nur bedingt aus dem vorhandenen Tonträgermaterial ableiten. Die individuelle Spielweise der aufgenommenen Interpreten erschwert eine allgemeingültige Aussage über den Interpretationsstil des 19. Jahrhunderts und macht dementsprechend einen Abgleich mit Wilhelmj schwierig. Hinzu kommt die unzulängliche technische Qualität einiger Tonträger. Besonders im Hinblick auf die Verwendung von Vibrato wirft die Eigendynamik des Tonträgers viele Fragen auf. Das „Eiern“ und Auftreten von Störgeräuschen eines Wachszylinders z. B. lässt nur eingeschränkte Erkenntnisse zu. Dennoch geben sie Einblicke in die Spielweise der Wilhelmj folgenden Generation und machen Rückschlüsse auf Wilhelmjs Spiel möglich. Die Unterscheidung verschiedener Geschmäcker und Hörweisen erweist sich zusätzlich als schwierig. So ist es z. B. eine Frage des Geschmacks, wie eine Interpretation auf den Zuhörer wirkt. Jedoch auch vermeintlich objektivere Kriterien wie z. B. Intonation erweisen sich als äußerst relativ und von der persönlichen Auffassung des Hörers abhängig.¹⁸ Eine Zuordnung der verschiedensten Kriterien zur Beurteilung eines persönlichen Interpretationsstils lässt sich daher nur relativ und im Vergleich zu anderen Interpreten oder auch anderen Rezessenten vornehmen.

Zum objektiveren Vergleich verschiedener Interpretationen dient der bereits erwähnte „Sonic Visualiser“, mit Hilfe dessen sich historische Tonaufnahmen optisch darstellen lassen. Das besondere Augenmerk liegt in dieser Arbeit auf der Darstellung und Ermittlung der verwendeten Parameter Portamento, Tempo rubato und Vibrato.

Einen weit größeren Teil des Forschungsmaterials bilden Zeitungsrezensionen über Wilhelmjs Spiel. Sehr konkrete Beschreibungen, Vergleiche oder Abgrenzungen zu und von seinem Spiel erhellen viele Aspekte seiner Spielweise. Die Auswertung der Kritiken und deren Vergleich mit anderen Musikern, bzw. seinen eigenen Editionen machen eine Einordnung des Geigers in sein musikalisches Umfeld möglich.

Einen beträchtlichen Teil des Materials bilden die Editionen Wilhelmjs. Bearbeitungen und Arrangements sind auf detaillierteste Weise bezeichnet und geben Einblicke in seine Arbeitsweise. Besonders im Vergleich mit vorangegangenen und konkurrierenden Editionen lassen sich Eigenarten Wilhelmjs ausmachen. Arrangements zeigen im Vergleich zum Original auf, welchen Kriterien Wilhelmj die größte Bedeutung zumaß, und wie er diese in den Vordergrund stellte. Gleichzeitig lassen Wilhelmjs Prioritäten Rückschlüsse auf den Zeitgeist zu.

Weniger umfangreich sind Beschreibungen der Person Wilhelmj von Zeitgenossen, welche zudem oft sehr subjektiv sind. Dennoch lassen sich Übereinstimmungen und Widersprüche ausmachen, die sehr aufschlussreich sein können. Zahlenmäßig unterfrequentiert,

17 Vgl. Kapitel 6.3.

18 Vgl. Morgan-Browne, der die Intonationsweise Wilhelmjs und Ysaës als gegensätzlich beschreibt. S. 227.

dafür jedoch sehr bedeutend für diese Arbeit sind einige, wenige Interviews und andere persönliche Äußerungen des Geigers.

Da es in der Sekundärliteratur nur wenige Hinweise über Wilhelmj gibt, ist diese nur für die Ermittlung des musikalischen Umfelds des Geigers relevant. Literatur, welche Wilhelmjs Person betrifft findet sich selten, und die Quellenangaben sind sehr unvollständig.

Die Biografie Ernst Wagners lässt sich mittels diverser Zeitungskritiken nachvollziehen und bedarf keiner grundlegenden Überarbeitung. Für die Arbeit relevante Punkte wurden aufgenommen und einer Überprüfung und Vertiefung unterzogen.

2 August Wilhelmj im Vergleich mit den großen Geigern des 19. Jahrhunderts

Die Worte der renommierten deutschen Sängerin Henriette Sontag¹⁹ sollten für den jungen August Wilhelmj schicksalhaft sein: „*Du wirst einmal der deutsche Paganini werden!*“²⁰ prophezeite sie ihm, als sie ihn bei einem Hauskonzert im Hause Wilhelmj gehört hatte.

August Wilhelmj sieht sich schon im Jugendalter dem Vergleich mit den größten Geigern seiner Zeit und deren Vorgängern ausgesetzt. Es bleibt zu überprüfen, inwiefern Klischees zur Assoziation mit dem vielleicht interessantesten Geiger des 19. Jahrhunderts, Niccolò Paganini führten, bzw. welche Eigenarten des „Teufelsgeigers“ tatsächlich Gemeinsamkeiten mit August Wilhelmj darstellen.²¹

Im Vergleich mit anderen Geigern zeigen sich zudem solche Eigenschaften eines Interpreten, die Informationen über seine Persönlichkeit geben und auf seinen Interpretationsstil schließen lassen. Durch Übereinstimmung und Abgrenzung diverser Stilmittel zeigt sich ein Bild, welches Aufschlüsse über das Spiel August Wilhelmjs zulässt. Neben Niccolò Paganini wird Wilhelmj auch immer wieder dem zeitgenössischen Geiger Joseph Joachim gegenübergestellt. Während Paganini als verstorbenes Idol als großes Vorbild Wilhelmjs angesehen wird, gilt Joseph Joachim als sein größter Konkurrent. Beide, Paganini und Joachim, stellen Größen dar, welche im 19. Jahrhundert als unerreichbar dastehen. August Wilhelmj gilt seinerzeit für viele Kritiker als der einzige Geiger, welcher das Niveau seiner Vorbilder erreicht, bzw. es sogar übertroffen habe. Wilhelmj wird damit als größter Geiger aller Zeiten gefeiert²²:

„Besonders zutreffend dürfte die Aeußerung eines geistreichen Kritikers sein: „*Die Einen nennen ihn einen zweiten Vieuxtemps, Andere sagen, es sei ein Joachim mit noch größerer Gewalt der Ausführung, noch andere endlich sprechen von einem zweiten Paganini. Die Urtheilsvollsten und Scharfsichtigsten jedoch vergleichen Wilhelmj mit keinem andern Virtuosen, aus dem einzigen Grunde, weil Wilhelmj eben Wilhelmj ist.*“²³

19 Henriette Sontag, 1806 (Koblenz)–1854 (Mexiko).

20 Casseler Tages-post. 3.3.1883. Wilhelmj-Archiv S. 105/2. Vgl. Ernst Wagner S. 10.

21 Einen ersten kurzen Abgleich führte Robin Stowell durch, ohne jedoch auf die detaillierten Spielweisen der Geiger konkret einzugehen. Vgl. Stowell, in Barizza, *diabolus in musica*. S. 3 ff.

22 Zwar ist der hier folgende Artikel anonym, doch spiegelt er durch seine Aussage in der 3. Person plural den Diskurs über Wilhelmjs Image Joseph Joachim gegenüber.

23 Undatierter Artikel zu einem Konzert in Danzig. Wilhelmj-Archiv, S. 70/1.

Im Vergleich mit anderen Geigern zeigt sich jedoch, welche Übereinstimmungen im Spiel der Geiger auf Parallelitäten schließen lassen und als allgemeine Stilmittel der Zeit oder einer bestimmten Tradition gewertet werden können. Es lassen sich auch Reminiszenzen herausstellen, welche individuelle Gemeinsamkeiten zweier Geiger aufdecken. Zudem lassen Vergleiche durch Abgrenzung verschiedener Stile Schlüsse auf individuelle Vortragsweisen der einzelnen Geiger zu. Diese wiederum ermöglichen erst die konkrete Gegenüberstellung und den direkten Vergleich zweier Interpreten. In dieser Arbeit sollen daher Aufschlüsse über Wilhelmjs Spiel aus der Gegenüberstellung mit den bedeutendsten Interpreten des 19. Jahrhunderts gezogen werden, die von Kritikern immer wieder als Vergleich dienen; dies sind in erster Linie Niccolò Paganini und Joseph Joachim.

2.1 Wilhelmj – der deutsche Paganini?

Mit Paganini musste sich Wilhelmj schon in jungen Jahren messen, und er hält den Erwartungen der Zuhörer stand: Wie Henriette Sontag attestierte auch Franz Liszt ihm das Potential des Italieners. Dieser erkannte schon früh die Anlage der Fähigkeiten des großen Vorbilds Paganini und die damit verbundene Verantwortung, dieses Potential zu nutzen. Nach der Ausbildung bei Conrad Fischer vermittelte Franz Liszt den jungen Geiger an Ferdinand David mit den Worten:

„aus dem da machen Sie mir einen deutschen Paganini.“²⁴

Ein Journalist²⁵ bestätigt in einem kurzen Lebenslauf Wilhelmjs die Erwartungen der Förderer Wilhelmjs:

„Das Urtheil Franz Liszt's, bei welchem der junge Wilhelmj durch den Prinzen E. von Wittgenstein im Frühjahr 1861 eingeführt wurde: [...] hier bringe ich Ihnen den zukünftigen zweiten Paganini.“²⁶

Auch Wilhelmj selber gewinnt, wohl angesichts des großartigen Vergleichs mit dem namhaftesten aller Geiger großes Selbstbewusstsein, jedoch eine ebenso große Verantwortung. Wilhelmj sieht sich einer Aufgabe verpflichtet, die den hohen Erwartungen der Förderer gerecht wird. Seine unfehlbare Technik, die in nahezu jeder einzelnen der zahlreichen Rezensionen hervorgehoben und bewundert wird, legt bei vielen Kritikern die Assoziation zu Niccolò Paganini nahe.

In Berichten über Wilhelmjs Spiel ist vom *Paganini der Neuzeit*, dem *deutschen Paganini*, dem *zweiten Paganini*, und vom *neuen Paganini* die Rede. Andere beschreiben, wenn nicht direkt seine Person, dann doch zumindest sein Spiel als mit dem Paganinis vergleichbar. Wilhelmjs technisches Können wird sogar als noch über die Fähigkeiten Paganinis heraus-

24 Wagner, E., *Taunusbote*, S. 15.

25 Der unbekannte Journalist bestätigt ein Zitat Liszts, das immer wieder in der Presse aufgenommen wird. Zwar ist der Zitierende namentlich nicht bekannt, doch Ferdinand David bestätigt mit dem Aufbau seiner Violinschule, dass er Liszts „Urtheil“ in seine Lehrmethode aufnimmt. Er bildet durch seine Übungen im Stil Paganinis tatsächlich einen Geiger mit überragenden virtuosen Fähigkeiten aus.

26 Unbeschrifteter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 61/1.

ragend beschrieben²⁷, und „es fragt sich, ob selbst Paganini diese reelle Technik besaß?“²⁸ Als dem Italiener besonders ähnlich wird in Wilhelmjs Spiel die große Streckfähigkeit der linken Hand erkannt. Als bemerkenswert beschreibt das Publikum die „erstaunlichsten tours de force, die wir in den Zaubereien dieses neuen Paganini erlebten.“²⁹ Und tatsächlich sind diese „tours de force“, welche der linken Hand des Geigers eine ungemeine Dehnfähigkeit abverlangen, eine große Fähigkeit Wilhelmjs, über die er bereits als Teenager mit Stolz berichtet. In einem Brief schickt er seinen Eltern gar eine Fotografie mit, welche die große Streckfähigkeit der linken Hand des Geigers bezeugt:



Abb. 2.1: Brief Wilhelmjs aus dem Jahr 1863 aus Leipzig: „Auf der ...] den so berühmten As-Griff, den nur Paganini ausführen konnte.“

-
- 27 Die hier folgende rhetorische Frage des Rezensenten spiegelt den Diskurs wider, in welchem Wilhelmj immer wieder mit Paganini in Vergleich gesetzt wird, ohne dass eine wirkliche Antwort darauf erwartet wird. Der Vergleich von Wilhelmj mit Paganini durch das weitgehend anonyme Publikum kann somit als Klischee gewertet werden.
- 28 Unbeschriffter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 74/1.
- 29 Unbeschriffter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 69/1 (Die technischen Fertigkeiten Wilhelmjs und der Vergleich mit Paganini auf der technischen Grundlage werden auch hier, da durch Vertreter eines größeren, anonymen Publikums geäußert, als Klischee betrachtet werden müssen.

Die physiognomischen Eigenschaften der Hände der Musiker, welche das Greifen großer Intervalle ermöglichen, bieten die beste Voraussetzung für die Ausführung der Paganini'schen Kompositionen. Während Paganini allerdings über dünne, lange, äußerst dehnfähige Finger verfügte, punktete Wilhelmj mit großen, kräftigen Händen, welche so manchen Kritiker an die „Klauen des Löwen“³⁰ erinnerten:

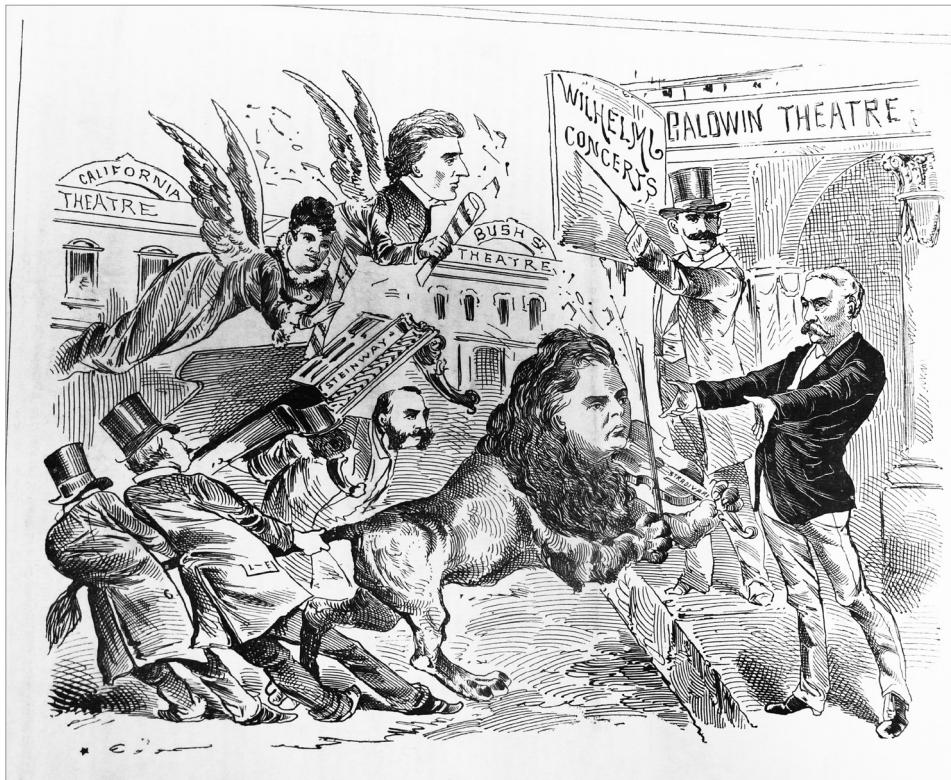


Abb. 2.2: Karikatur von Toby Rosenthal: *The illustrated wasp* vom 4.2.1880

So unterschiedlich die Äußerlichkeiten, vor allem der Hände Wilhelmjs und Paganinis gewesen sein mögen; sie boten die gleichen technischen Möglichkeiten zu virtuosen Höchstleistungen. Wilhelmj spielte die Werke Paganinis so überzeugend, dass die Presse ihm schon in jungen Jahren bestätigt er sei „Der unbestritten beste Paganini-spieler.“³¹

Doch nicht nur als Interpret erkennt man in Wilhelmj einen würdigen Nachfolger Paganinis, auch als Komponist gesteht man ihm gleichrangige Fähigkeiten zu. Wilhelmj verfüge über ein großes Verständnis der Kompositionen Paganinis, so dass man ihm attestiert:

30 Vgl. Toby Rosenthal. Abb. 2.2 und E. E. Taubert in Moser, S. 489.

31 Unbeschrifteter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 65/1 (Der unbekannte Rezensent kann als Vertreter eines breiten Publikums gewertet werden, der den Diskurs der Zeit widerspiegelt, in dem Wilhelmjs Spiel immer wieder mit dem Paganinis assoziiert wird.).

„Die Cadenz zum Paganini'schen Conzertsatze, die von Herrn Wilhelmj selbst war, zeugt von verständigem Eingehen in die Composition.“³²

Aufgrund ihrer Subjektivität ist die Rezension nur bedingt aussagekräftig, und so scheint eine hervorstechende Verbindung zwischen den beiden Virtuosen über die als übermenschlich geltenden technischen Fähigkeiten zu bestehen. Während Paganini als Inbegriff des Geigenvirtuosen zum größten Geiger aller Zeiten geadelt wird, scheint Wilhelmj dieses Bild noch zu überragen:

„there lives no violinist who can master the compositions of Paganini as Wilhelmj does, [...]. He is said to be superior even to Paganini. Such a technique as his is very little short of marvelous.“³³

Im Vergleich mit August Wilhelmj muss Paganini nun posthum die Konkurrenz seines *Nachfolgers* fürchten, welcher ihm gewissermaßen seinen Rang als der größte Geiger aller Zeiten streitig zu machen droht. Der Kritiker Hermann Starcke beschreibt in den Dresdner Nachrichten im Jahr 1890, dass sich Wilhelmj nie dagewesener Fingersätze bediene, zu denen kein anderer Geiger fähig sei. Anderen Geigern sei „z. B. die Art seiner Oktaven-Passagen, die Methode, wie er sie technisch beherrscht, gar nicht bekannt. Er bedient sich hier, im schnellen Zeitmaße der unglaublichen Gabelgriffe (mittelst des zweiten und vierten, dritten und fünften Fingers) und erzeugt so eine Wirkung, die geradezu verblüfft.“³⁴

Dieser Fingersatz³⁵ ist für den heutigen Geiger eine Selbstverständlichkeit und die inzwischen als „Fingersatzoktaven“ bezeichneten Griffe werden inzwischen von jedem Geiger verwendet. Die Anmerkung, dass diese Art des Oktavspiels vor Wilhelmj bei keinem Geiger beobachtet worden sei, legt den Schluss nahe, dass er sie prägte bzw. dass er einer der ersten Geiger war, welche sich der Fingersatzoktaven bedienten. Dieser Fingersatz ermöglicht selbst im schnellsten Tempo ein derart virtuoses Spiel, dass es selbst Paganini unerschlossen geblieben sei:

„Oktavgänge mit dem 2. und 4. Finger und 3. und 5. Finger abwechselnd in schnellstem Tempo durch alle Lagen. Selbst Paganini soll umsonst nach einer solchen Vollendung in technischer Beziehung gestrebt haben.“³⁶

Auch der Geiger Leopold Auer³⁷, welcher im selben Jahr wie Wilhelmj geboren wurde und stark von Joseph Joachim geprägt wurde und damit in einer äußerst klassischen Tradition steht, beschreibt Wilhelmj als den ersten Geiger, der sich der Fingersatzoktaven bedient habe. Er bestätigt, dass diese Art die Oktaven zu spielen eine Erscheinung des letzten Vier-

32 Unbeschriffter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 63/1.

33 New York Dramatic News / Society Journal. 27.7.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 2.

34 Dresdner Nachrichten, 1890. Wilhelmj-Archiv, S. 126/5.

35 Der in der Kritik beschriebene Fingersatz bezeichnet den überstreckten vierten Finger als „5. Finger“ und nimmt alle fünf Finger, wie etwa beim Klavierfingersatz als Grundlage, so dass der erste Finger der Daumen ist. Nach der heutigen Bezeichnung nahm Wilhelmj die Oktaven mit dem ersten und dritten, bzw. mit dem zweiten und vierten Finger.

36 Sonntagsblatt der New Yorker allgemeinen Zeitung, 29.9.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3/4.

37 Leopold Auer, 1845 (Veszprém in Ungarn)–1930 (Dresden).

tels des 19. Jahrhunderts sei, und dass er sie, bevor er sie bei Wilhelmj erlebte, nie zuvor gehört habe. Auer betont, dass die Geiger, von denen er unterrichtet wurde die Fingersatzoktaven nicht verlangten, und dass Hellmesberger, Dont und Joachim sie nicht gelehrt hätten. Auer lernte diese Art Oktaven zu greifen bei August Wilhelmj kennen, als er das Konzert in D-Dur von Paganini spielte,

„in which he introduced a scale of double ‚fingered‘ octaves in a cadenza of his own composing – that I heard them for the first time.“³⁸

Auer zeigt sich durch die Perfektion der Ausführung der Doppelgriffe beeindruckt, führt sie aber auf die besondere Physiognomie der Hände des Geigers zurück und erkennt sie damit als eine Besonderheit Wilhelmjs. Andere Geiger könnten mit diesem Fingersatz ohne eine derartige Streckfähigkeit der linken Hand, wie Wilhelmj sie auszeichnet, Probleme haben:

„Because of their novelty, and on account of the perfection and boldness with which Wilhelmj executed them those double ‚fingered‘ octaves produced a great effect. But to play them as he played them one would need his giant hand and his long, slender, fingers.“³⁹



Auer betont, dass er der Art Wilhelmjs, Oktaven zu spielen auch in der Violinliteratur nie begegnet sei. Selbst bei den virtuosesten der Geiger habe er sie nie zuvor gesehen:

„in the violin literature of the period there is no trace of double ‚fingered‘ octaves. Neither Paganini, Vieuxtemps nor Ernst [...] Wieniawski, nor Bazzini employed them in their works, which represent the flower of the virtuoso compositions of the time.“⁴⁰

Leopold Auer verweist zwar auf die schlanken, streckfähigen Finger Wilhelmjs, welche ihn zu den technischen Höchstleistungen eines Paganini befähigten, dennoch hebt er Wilhelmjs Spiel von dem der virtuosen Vorgänger ab und misst ihm eine innovative Bedeutung bezüglich der technischen Perfektion bei.

Auch die Presse urteilt, dass sie eine derartige technische Perfektion nie vor Wilhelmj gehört habe. Dies betrifft unter anderem auch die Schnelligkeit, in der Wilhelmj schwerste Passagen auszuführen imstande sei.

Zahlreiche Kritiken wie die folgende bestätigen, dass Wilhelmj in technischer Fertigkeit seinem Vorbild zum mindesten gewachsen sei:

„Auch das Tempo, in welchem Wilhelmj seine Virtuosität präsentiert wirkt beeindruckend auf das Publikum. Die Läufe in schnellster Bewegung hat man seit Paganini nicht gehört.“⁴¹

38 Auer, *Violin playing as I teach it*, S. 94.

39 Ebenda.

40 Auer, S. 95.

41 Unbeschrifteter Artikel. 25.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 83/4 (Die Kritik ist mit der Formulierung *man*

Wilhelmjs Schüler, Goby Eberhardt, räumt jedoch ein, dass Paganinis Virtuosität gar nicht unbedingt auf schnellen Bewegungen basiert habe:

„Er [Sivori] machte mir [Goby Eberhardt] manche Mitteilung über Paganini [...]. Paganini habe überhaupt keine schnellen Tempi genommen, sondern nur durch einen dämonisch festgehaltenen Rhythmus das Publikum gepackt. [...] Auch Ole Bull und Konzertmeister Eliasen aus Frankfurt a. M. bestätigten mir die ruhigen Tempi Paganinis.“⁴²

Einige Rezessenten stellen vor Begeisterung die Leistungen Wilhelmjs über diejenigen Paganinis, der seit Jugendjahren als großes Vorbild auf Wilhelmj wirkte. Dennoch überwiegen die Kritiken, in denen Wilhelmj als größter *lebender* Geiger dargestellt wird. Nur wenige schmälern die Leistungen Paganinis und vor allem sein Image und räumen Wilhelmj die Vorherrschaft selbst über den 1840 verstorbenen Virtuosen ein. Eine Gleichberechtigung und einen ebenbürtigen Stand scheint Wilhelmj jedoch zu genießen, solange das Idol selber unaugestastet bleibt. Nur wenige Geiger seiner Zeit genießen diesen Ruf:

„August Wilhelmj ist ein Phänomen am Himmel der Kunst. Solche Größen erscheinen selten mehr als einmal im Jahrhundert und wer sie sieht, hört und begreift, dem bleiben sie eine unvergängliche Erinnerung für's ganze Leben. Sein ganzes Wesen ist von einer Würde und einer gewissen Noblesse durchdrungen, die, ehe noch eine Saite erklungen, etwas Ungewöhnliches vermuten lässt. Sein Spiel ist frei von aller Effekthascherei, ein Vorzug, den er vor den meisten Bühnenkünstlern jeglicher Richtung voraus hat. [...] soviel für den Paganini der Neuzeit.“⁴³

Dennoch scheint es irreführend zu sein, in Wilhelmj und Paganini eine gewisse Seelenverwandtschaft festzustellen. Im Gegenteil ist es auffallend, dass Paganini und Wilhelmj oft äußerst gegensätzlich beschrieben werden.

Sowohl Paganinis Physiognomie, als auch sein Auftreten sind von den Eigenschaften Wilhelmjs grundlegend verschieden. Die Gegensätzlichkeit im Erscheinungsbild beider Virtuosen ist derart gravierend, dass die Gemeinsamkeiten ausschließlich im Violinspiel zu suchen sein können. Während Wilhelmj äußerlich eine Ähnlichkeit zu Beethoven attestiert wird, die von Männlichkeit, Kraft und Stärke geprägt ist, bildet Paganini das optische Gegenstück. Die Haltung Paganinis ist äußerst asymmetrisch und widerspricht grundlegend den Prinzipien der zu Paganinis Lebzeiten aufkommenden romantischen französischen und deutschen Schule.

habe derartige Läufe seit Paganini nicht gehört als Einblick in den Diskurs über das Spiel Paganinis zu bewerten. Der Rezessent spiegelt somit gerade in seiner Anonymität ein Image, welches Paganini in den 1880 Jahren anhaftete.).

42 Eberhardt, G., *Erinnerungen*, S. 11.

43 Der Freiheitsfreund Pittsburgh, 22.10.1878. WA S. 11/1 (Der Hinweis auf die Freiheit von *Effekthascherei* in Wilhelmjs Spiel verweist auf die Schulenzugehörigkeit des Interpreten. Wilhelmj gilt seinerzeit als Vertreter der *deutschen* Schule und wird damit von den Vorurteilen, die gegenüber anderen Schulen bestanden, freigesprochen. Die *deutsche* Schule grenzt sich bewusst von der Effekthascherei ab, und die Freiheit davon wird zum grundlegenden Merkmal der als klassisch deutsch bezeichneten Tradition.).

Während Wilhelmj vollkommen in der Tradition Louis Spohrs und dessen Schüler Ferdinand David steht und eine sehr aufrechte und symmetrische Haltung aufweist, wird Paganinis Haltung als „*rather unorthodox*“⁴⁴ beschrieben. Auch am Pariser Konservatorium wird die Haltung Paganinis als derart individuell erklärt, dass sie für den Studierenden keine Vorbildfunktion haben könne.

Der schmächtige, fast weiblich anmutende Italiener verlagerte das Gewicht seines Körpers auf die linke Hüfte, während er den rechten Fuß ungewöhnlich weit, oft nur mit der Spitze, vor dem Körper absetzte. Den linken Ellenbogen zog Paganini ausgesprochen weit vor den Körper und entwickelte damit eine Haltung, die den Gegenpol zu Wilhelmjs Auftreten darstellte, da dieser den linken Arm ungewöhnlich weit nach außen kehrte.⁴⁵ Die Haltung des Bogenarmes ist ebenso bei beiden Geigern äußerst gegensätzlich. Carl Guhr beschreibt in seinem Bericht über Paganinis Kunst die Violine zu spielen, dass der rechte Arm bei Paganini „*ganz fest am Körper*“⁴⁶ liege und sich „*beinahe niemals*“ bewege. Dies bewirke, dass nur das Handgelenk freien Spielraum habe, welches bei Paganini „*sehr gekrümmmt*“ sei, und sich „*äußerst leicht bewegt*.“ Wie sich zeigen wird⁴⁷, steht Paganinis autodidaktische Spielweise vor allem bezüglich der Bogenführung ebenfalls im starken Gegensatz zu der seines Nachfolgers Wilhelmj.

Neben den gravierenden äußerlichen Unterschieden im Erscheinungsbild der Virtuosen⁴⁸ scheint auch das Temperament der beiden wenig Verwandtschaft aufzuweisen. Daraus resultierend werden die Höchstleistungen beider Geiger auf gegensätzliche Art und Weise erklärt. Während Paganini als „Teufelsgeiger“ gehandelt wird, der durch sein dämonisches Auftreten nicht selten als Inkarnation des Todes betrachtet wird, spiegelt Wilhelmj dessen geniales Gegenstück. Die Ursache ihrer „Genialität“ wird als von zwei gegensätzlichen Polen ausgehend beschrieben. Während Paganini im Pakt mit dem Teufel zu stehen scheint, empfange Wilhelmj seine überirdischen Fähigkeiten direkt von Gott:

„die einfach hehre Melodie (*Händel Largo*) wird unter dem Bogen Wilhelmj's zu einem Gebet werden, daß einen jeden Hörer packen und unbedingt andächtig machen muß.“⁴⁹

Unabhängig von der Inspirationsquelle vollbringen also beide Virtuosen Wunder, welche dem romantischen Hörer als übermenschlich erscheinen. Die Zauberkraft, welche beiden Geigern gemein ist, röhrt lediglich von anderen Quellen her. Paganini müsse seine Seele an den Teufel verkauft haben, ist die Erklärung solcher Hörer, die in seinem Spiel die Virtuosität bewundern, jedoch auch als darin vorherrschend kritisieren. Da Paganinis künstlerische Seele sich in den Klauen des Teufels befindet, müsste sie in seinem Spiel fehlen:

„Paganini appeared as a wonder-worker. That he was the greatest master of the violin that ever lived, and probably a greater than ever will live again [...] but he had not the soul of a great artist.“⁵⁰

44 Robin Stowell, *Violin technique*, S. 37.

45 Vgl. Wilhelmjs Haltung in Kapitel 4.1.

46 Guhr, S. 4.

47 Vgl. Wilhelmjs Bogenhaltung und Bogenführung in Kapitel 4.1.

48 Vgl. Wilhelmjs Haltung in Kapitel 4.1.

49 Der Western, 5.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 28/3.

50 The New York Times, 6.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 4/1.



Abb. 2.3: Porträt Paganinis von Eugène Delacroix, 1832

Der vom Aberglauben des Publikums gezeichnete Paganini beschreibt laut Cincinnati Commercial, dass es die schwierigste Aufgabe eines Musikers sei, das Gefühlsleben des Publikums gefangen zu nehmen. „*One must suffer much to make others feel,‘ said Paganini*“⁵¹. Dass es auch Wilhelmj nicht immer gelang, seine Zuhörer emotional zu berühren, zeigen Vorwürfe einiger Kritiker, die auch in Wilhelmjs Spiel *Wärme und Seele* vermissen und ihm eine gewisse *Gefühlskälte* unterstellen. Aufgrund seiner herausragenden technischen Fähigkeiten glauben einige Kritiker, dass das Seelenvolle in seinem Spiel untergehen müsse. Doch die große Mehrzahl der Kritiken sieht die Ursache für die mangelnde Empfindung weniger im Künstler, als vielmehr im Hörer. Max Goldstein, Kritiker der *New Yorker Musikzeitung*, bestätigt Paganinis Empfindung, dass es dem Künstler einige Anstrengung abverlange, das Publikum emotional einzunehmen und sieht das Defizit beim Hörer. Der mangelnde Kunstverständnis des Publikums könnte leicht dazu führen, dass der Hörer sich vom Vortrag ungerührt zeige. „*Welcher Unglücksmensch mag wohl zuerst auf die Idee gekommen sein, in Wilhelmj’s Spiel Wärme und Seele zu vermissen?*“⁵² lautet seine rhetorische Frage in der *New Yorker Musikzeitung* und verweist damit auf die schnelle Verbreitung unsachgemäßer Gerüchte durch den unverständigen Hörer. Max Goldstein scheint mit seiner Frage direkten Bezug auf die Kritik eines Kollegen zu nehmen, welcher über das vorangegangene Konzert Wilhelmjs, knapp vier Wochen vorher, in der *New Yorker Musikzeitung* schreibt:

„*Herr Wilhelmj spielte [...] die ‚Ungarischen Lieder‘ von Ernst mit unübertrefflicher Technik, aber vielleicht ein wenig kalt. Sein Spiel glich einem herrlichen, kunstvollen Marmorgebilde – ohne Odem.*“⁵³

Ein weiterer Kritiker der selben Zeitung teilt Max Goldsteins Auffassung, versucht jedoch darauf Antwort zu geben, indem er die *Unglücksmenschen* eines Mangels an Urteilsvermögen bezichtigt, bzw. die Ursache mit einer vorübergehenden Verstimmung des Hörers erklärt, die den Zugang zu seinen Emotionen hemme. In einem Konzert in Chicago, bei welchem ein „*Publikum von 2500 Personen, fast nur Deutsche und die ‚nobelsten‘ Amerikaner*“⁵⁴, anwesend war, könne sich der Leser der *New Yorker Musikzeitung* denken, dass die fehlende Empfindungsfähigkeit beim Hörer zu suchen sei, „*dass auch Chicago nicht ohne Musiker ist, welche in jener inneren Abgeklärtheit des Künstlers mehr Schlechtes als Gutes erblicken, die namentlich aus den ‚Ungarischen Liedern‘ von Ernst resp. aus Wilhelmj’s Wiedergabe derselben Späne schneiden*“.⁵⁵

Die Abgeklärtheit sei dabei ganz und gar nicht als kritisches Urteil zu verstehen, sondern als notwendige Eigenschaft eines souveränen Künstlers, die ihn befähigt, eine *objektive* Interpretation zu präsentieren, welche unabhängig von momentanen Stimmungen ist. Diese Objektivität ließe das Publikum missen, wenn es das Spiel Wilhelmjs als gefülsarm kritisere:

„*das unbefangene Publikum ahnte seinen [Wilhelmjs] Vorträgen gegenüber, was der wirklich urheilsfähige bestimmt erkannte. Wenn ich nun die Bemerkung hinzufüge, dass des Meisters Grösse hin und wieder durch konzertgewöhnnte, oder aus augenblicklicher Stim-*

51 The Cincinnati Commercial, 24.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 31/1.

52 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/0.

53 New Yorker Musikzeitung, 4.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 28/2.

54 New Yorker Musikzeitung, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/1.

55 Ebenda.

mung entstandene Gleichgültigkeit ersetzt wird, so glaube ich nicht, mich [...] schuldig zu machen. Ein Mensch ist menschlichem unterworfen, und Aspannung und Missmuth und dgl. sind menschlich.“⁵⁶

Der Cleveland Herald sieht die Ursache für die Uneinigkeit der Kritiker in einer unpassenden Kategorisierung der verschiedenen Virtuosen in diverse Vortragsweisen. Während Wilhelmj oft als ein Künstler gewertet werde, der sich an den kunstverständigen Hörer richte, spielten andere mehr „für's Herz“. Die Zeitung betont jedoch, dass eine solche Einordnung nicht gerechtfertigt sei, und dass die Vorurteile Wilhelmj gegenüber nicht standhielten:

,It has been frequently stated in making a comparison of existing virtuosos (as if Wilhelmj could be compared to any one at all) that whereas Wilhelmj played to the head, another has played to the heart. If anyone present at the concert had been deceived by such conclusions, the result must have dispelled the illusion. In all selections the artist most significantly excited all the emotions.“⁵⁷

Mit der Zuordnung der Geiger in verschiedene Vortragsweisen wird das Aufkommen einer Romantikkritik deutlich, welche einen *Generalangriff*⁵⁸ auf alle Art *weichlicher, elegischer* und *melancholischer* Musik startet. Geiger, welche *für's Herz* spielten, werden in der Kritik immer wieder der Effekthascherei oder der Sentimentalität bezichtigt. Diese Neigung zu großen Gesten und verzerrten Gesichtern ist ein häufig an Paganini geübter Kritikpunkt⁵⁹ und wird zunehmend dem Virtuositätsbegriff zugeordnet:

,Paganini was a representative of the bravura school, and Wilhelmj lives among the classics.“⁶⁰

Es sei nur zu selbstverständlich, dass sich ein ungebildetes Publikum immer wieder durch Effekthascherei beeindrucken lasse. Fehlten die Effekte, so könne für den Hörer leicht der Eindruck entstehen, dass der Geiger weniger leidenschaftlich spiele. Genau in diesem nach Bewunderung strebenden Scharlatan verstecke sich jedoch der Teufel, welcher den Hörer gefangen nehme. Wilhelmj hebe sich von dem scharlatanhaften Spiel ab, in dem er sich der echten, wahren Kunst mit den höchsten Ansprüchen verpflichtet sehe:

,Mögen andere stärker an momentane Gefühle und Leidenschaften appellieren, uns zwingender bei unsren schwachen Seiten packen und mit sich fortreissen – unser bestes menschliches Fühlen und Denken, unsere Seele, nimmt nur Wilhelmj gefangen.“⁶¹

56 Ebenda.

57 The Cleveland Herald, 26.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 41/1.

58 Vgl. Martin Geck, „Zwischen Romantik und Restauration“, S. 25.

59 Es ist zu betonen, dass die Virtuosität Paganinis nicht ausschließlich negativ bewertet wurde. Paganini galt im Gegenteil als großes Vorbild für viele Musiker, und der italienische Stil beeinflusste die Virtuosität des 19. Jahrhunderts gewaltig. Im deutschen Violinspiel jedoch geriet die Virtuosität immer wieder in die Kritik und wurde besonders nach Spohr der deutschen Ernsthaftigkeit und Gediegenheit gegenübergestellt.

60 New York Herald, 8.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 14/9.

61 Westliche Post, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/5.

Zahlreiche Konzertberichte erkennen in Wilhelmj den wahren Künstler, der sich deutlich vom nach Bewunderung strebenden Geiger abhebe. Der Vorwurf, dass sein Spiel einer gewissen Wärme entbehre und seelenlos sei, ist nur in sehr wenigen Kritiken zu lesen. Als besondere Stärke wird dagegen hervorgehoben, dass Wilhelmj sich weder zu wenig gefühlvoll präsentiere, noch sein Spiel mit Effekten überlade und eine übertriebene, unwahrhaftige Leidenschaft darstelle. Das Maß an Expressivität in seinem Spiel erzielt eine große Resonanz sowohl beim musikkundigen als auch beim unvoreingenommenen Publikum. Der Erfolg Wilhelmjs scheint großenteils darin begründet, dass er das richtige Maß an Emotionalität und objektiver Sachlichkeit einzuhalten vermag. Laut Kritik wird seine Wahrhaftigkeit der Kunst gegenüber beiden Parametern in der Musik gerecht und bringt sie somit sowohl für den romantischen als auch für den realistischen Hörer zur Vollkommenheit:

„Wilhelmj is not an artist of the frigid school, neither is he one of the passionate. He looks upon art as art in the highest sense of the word, and never permits a departure from classic finish for the purpose of pleasing the indifferently educated ear. He despises those showy tricks of the bow to which some very excellent performers resort, to tickle the ears of the groundlings‘. He is true to his art. [...] His style is wonderfully simple, and his action unostentatious. A complete abstinence from display almost deceives the auditor for a moment with a feeling that there is a lack of brilliant coloring, if not of delicate shading; but the finest versatility soon dissipates this impression.“⁶²

Anders als der reine Virtuose wird Wilhelmj als wahrer Künstler beschrieben, dem es *heiliger Ernst*⁶³ um seine Kunst sei. Während Paganini nur eigene Kompositionen spielte, ist August Wilhelmj größtenteils Interpret. Ein Vergleich mit Paganini kann daher lediglich über die musikalische Reproduktion stattfinden. Wenn für Kritiker in Paganinis Spiel das Seelenvolle fehle, so findet diese Bewertung weitgehend über seine eigenen Kompositionen statt.

Die Kompositionen Paganinis weisen einen äußerst individuellen Stil auf. Da Paganini weitgehend Autodidakt war, gibt es keine deutlichen Verbindungen zu einer eventuellen Tradition, welcher Paganini sich verpflichtet fühlt. Sein individueller, aber auch origineller Stil, sowohl in der Art und Weise zu komponieren, als auch in der Reproduktion seiner Werke, macht einen direkten Vergleich mit anderen Musikern schwierig. Während Heinrich Ernst⁶⁴ seinen Stil deutlich zu imitieren scheint, spricht man von Wilhelmj als dem „deutschen Paganini“. Ernst präsentiert sich sowohl äußerlich als auch musikalisch als Nachfolger Paganinis und erntet ähnliche Kritik wie Paganini selber. Als *deutscher Paganini* sieht Wilhelmj sich jedoch Werten einer Tradition verpflichtet, die auf das virtuose Feuerwerk Paganinis und seiner Imitatoren verzichtet. Die einfache und natürliche Ausführung kan-tablier Stücke habe Wilhelmj deutlich vom reinen Virtuosentum ab:

„Herr Wilhelmj, leaving for a while the Paganini and Ernst schools of violin pyrotechnics, selected for his contributions to last evening’s concert compositions largely in the cantabile style [...] as exhibitions of his masterly power in the production of even, perfect and well sustained tone.“⁶⁵

62 Pittsburgh Daily Dispach, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/7.

63 Undatierter Artikel aus der Deutschen Zeitung aus dem Jahr 1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3/2.

64 Heinrich Ernst: 1814 (Brünn)–1865 (Nizza).

65 Boston Daily advertiser, 2.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 14/4.

Wilhelmj verzichte auf Effekte, welche dem Hörer ein leidenschaftliches Spiel vorgaukeln oder durch auffällige Gestik vom Wesentlichen der Musik ablenken. Damit hebt sich Wilhelmj bewusst vom Virtuosentum ab und verpflichtet sich einer ernsthaften, *klassischen* Interpretationsweise. „*It is earnest, honest playing, without a trace of meretricious effort or display*“⁶⁶, urteilt der Cleveland Leader im Jahr 1878 über den deutschen Künstler. Als ein Geiger, der durch seine gediegene Ernsthaftigkeit überzeugt, verkörpert Wilhelmj in Amerika den Prototyp des deutschen Künstlers, welcher bewusst darauf verzichte, die Massen zu beeindrucken, wie es laut Kritik z. B. Ole Bull⁶⁷ beabsichtigte:

„*Experts place him [Wilhelmj] above Ole Bull as musical artist. While Ole Bull indulges in musical trickery and caters to the taste of average American audience, Wilhelmj conscientiously clings to the most classic creations.*“⁶⁸

Durch die Ernsthaftigkeit und die Natürlichkeit seines Spiels erziele Wilhelmj eine Wirkung, die wesentlich anrührender wirke, als die virtuose *Effekthascherei* mancher Kollegen. Der Cleveland Herald hebt Wilhelmj durch seine Schlichtheit gar als den größten aller Virtuosen hervor. Der Verzicht auf imponierende Gebärden zeichne das Spiel Wilhelmjs aus und erhebe es über die vordergründige Virtuosität aller anderen in Amerika gastierenden Geiger. Ihm allein sei es möglich zum Herzen des gebildeten amerikanischen Publikums zu sprechen, denn nur der von jeglicher Schlacke der Virtuosität gereinigte pure Ton, bewirke einen beeindruckenden Effekt:

„*Of all the great virtuosos that have visited the city, surely none have so stirred the emotions to the very depth as he [Wilhelmj] did last night. Descending to none of the tricky efforts sometimes resorted to, even by artists of great reputation, the simplicity of his style bringing out the purest tones conceivable, he produced the most telling effect.*“⁶⁹

Während Niccolò Paganini als Allegorie für die Virtuosität bezeichnet werden kann, lässt Wilhelmj jegliche Klischees des italienischen Virtuosen missen. Paganinis legendär gewordenen Verrenkungen während des Spiels lassen ihn in die Nähe des Teufels rücken, der den Glanz seines Spiels mit der Schönheit seiner Person zu opfern scheint. Verrenkte Glieder und verzerrte Mimik führen dem Publikum die übermenschlichen Leistungen des Virtuosen vor Augen. Die Gebärden suggerieren dem Hörer, dass Perfektion für den normalen Menschen unerreichbar, und nur mit dem Opfer der reinen Seele möglich sei. Die unschuldige Schönheit weicht dem anrüchigen, staunenerregenden Akt der in Sensationslust übergreifenden Bewunderung. Dennoch strebt die Mehrzahl aller Virtuosen an, die technische Vollkommenheit des Italieners zu erreichen. Nur Wenigen wird die Nähe zu Paganini attestiert; nicht nur Geigern, sondern ebenso Pianisten und anderen Instrumentalisten

⁶⁶ The Cleveland Leader, 29.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/3.

⁶⁷ Ole Bull (1810–1880) ließ sich im Jahre 1831 durch Paganini stark inspirieren und strebte zeitlebens danach, die Technik seines Violinspiels zu vervollkommen. Laut Henry C. Lahee urteilte Louis Spohr 1829 über den norwegischen Geiger: „*unfortunately, like Paganini, he sacrifices what is artistic to something that is not quite suitable to the noble instrument. His tone, too, is bad*“. Auch die Aufnahmeprüfung am Pariser Konservatorium im Jahr 1831 bestand Bull nicht. Lahee, S. 79.

⁶⁸ The Daily Eagle, 13.4.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 39/2.

⁶⁹ Cleveland Herald, 24.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/2.

ten. Wilhelmj gehört im Diskurs der Zeit zu den wenigen Geigern, die es mit dem großen Vorbild aufnehmen können, so dass die Kritik ihm häufig zugesteht, der „zweite Paganini“, der „deutsche Paganini“ oder der „neue Paganini“ zu sein.

„Since Paganini, we will name from out a host of masters but three, whom we consider greatest, and which it has been our good fortune to listen to. These are Ole Bull, Sivori and Vieuxtemps. Herr Wilhelmj possesses more than the collective talents of all these, without resorting to the charlatany of either. He does not writhe in the tortures at the task as Ole Bull does. Does not flourish the bow for impression's sake like Vieuxtemps, not alternately smile and frown at his instrument for effect as Sivori does.“⁷⁰

Wilhelmjs Spiel zeichne sich also dadurch aus, dass es auf imponierende Spielereien verzichte. „He never resorts to pyrotechnics for the purpose of holding the popular ear“.⁷¹ Darin hebe er sich von anderen Virtuosen ab und wird von der Kritik häufig als der größte Geiger aller Zeiten gekürt. Wilhelmj verzichtet auf großartige Effekte, so dass es ihm gelingt, sein Publikum gerade durch das Gegenteil seiner Konkurrenten zu überzeugen, denn vor allem sein „künstlerisch gediegener Vortrag versetzte das Publikum in Ekstase.“⁷² Es ist von besonderem Interesse, dass Wilhelmj die Kritiker mit der Natürlichkeit seines Spiels am 1. Satz des ersten Violinkonzerts von Niccolò Paganini beeindruckte. Es scheint Wilhelmj keine Mühe abzuverlangen das Konzert zu interpretieren. Wo Paganini einen Pakt mit dem Teufel schließen musste gelingt es Wilhelmj ohne Effekthascherei „den in seiner Geige schlummernden Dämon zu wecken und in schuldigem Gehorsam Passagen und Figuren so erklingen machen zu lassen, wie sie in ihrer Art zu effektieren unerhört sind.“⁷³

Der Kritiker konkretisiert, dass gerade das Vermeiden der Effekte das wahrhafte Wunder des Geigenspiels ausmache:

„Ja, wenn er Mühe dabei hätte, wenn er sich krümmen und winden, mit dem Bogen tüchtig fuchteln, mit den Armen schweifen möchte, wenigstens sich die Haarlocken ins Gesicht fallen lassen und wieder zurückschütteln wollte, da würde man noch an etwas Ungewöhnliches glauben; aber dieser Mann steht ja so einfach ruhig da, als ob er den Bogen nur symbolisch auf und ab zu streichen brauche, um den in seiner Geige schlummernden Dämon zu wecken.“⁷⁴

Damit steht Wilhelmj in der Tradition seines Vorgängers Louis Spohr, aus dessen Schule er über seinen Lehrer Ferdinand David hervorgeht. Mit Spohr hat Wilhelmj den Vergleich zu Paganini gemeinsam, denn auch dieser erzielte bei seinem Publikum eine enorme Wirkung. Es zeigt sich bei Louis Spohr, dass er die virtuose Spielweise mit den Parametern der aufkommenden neueren Art des Violinspiels verbindet, welche sich durch größere Sanglichkeit und Fülle im Ton auszeichnet. Das Verständnis von Schönheit, welches auf einer größeren Einfachheit beruht und die Natürlichkeit des Spiels propagiert, lässt den Geiger

70 The Illustrated Wasp, 24.1.1880. Wilhelmj-Archiv, S. 47/5.

71 The New York Herald, 23.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 17/3.

72 New Yorker Musikzeitung, 4.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 28/2.

73 Königsteiner Hartungsche Zeitung, 13.2.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 104/1.

74 Königsteiner Hartungsche Zeitung, 13.2.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 104/1.

Spohr in der Kritik transalpiner Rezessenten stärker leuchten, als Paganini. Nach einem Konzert in Italien im Jahr 1816 schreibt ein Kritiker der AMZ:

,Hier konnte man Hrn. Sp. nicht genugsam bewundern, und man stellte ihn ohne Bedenken dem hier so berühmten alles bezaubernden Violinspieler, Paganini, wenigstens an die Seite. Ich sage ›wenigstens‹: denn in Schönheit des Spiels übertrifft ihn Hr. Sp. zuverlässig.“⁷⁵

Das neue Ideal der Sanglichkeit, welches das Zierliche und Figurative aus der Musik verdrängt, soll für die Schulen nördlich der Alpen prägend wirken. Die italienische Virtuosität Paganinis, aber auch die spanische, „südliche verfliegende Gluth“ Pablo de Sarasates⁷⁶ und dessen „prickelndes Feuer“⁷⁷ werden in Deutschland wegen des Mangels an Ernsthaftigkeit und Gediegenheit kritisiert. Louis Spohr distanziert sich von der Virtuosität Paganinis, und auch die wichtigsten Vertreter der Pariser Schule weisen die autodidaktische Spielweise Paganinis, wenn auch nicht ohne große Bewunderung, ab. Spohr, welcher Paganini im Jahr 1830 in Kassel hörte, beschreibt Paganinis Spiel als „eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und Kindischem und Geschmacklosem, weshalb man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlt“.⁷⁸ Ein besonderer Kritikpunkt sind für Spohr die springenden Bogenarten, welche dem Spiel das Ernsthafteste nähmen und als pyrotechnische Effekte zu sehr dem ungebildeten Publikum imponierten. Er fordert konsequent ein Spiel mit ausschließlich liegendem Bogen, der die Saite niemals verlassen solle. Ähnlich verhält es sich mit den künstlichen Flageolettönen Paganinis, welche Spohr ablehnt, weil sie dem Vortrag die Natürlichkeit raubten. Die von Spohr propagierten Anforderungen an einen geschmackvollen Vortrag werden seinem Enkelschüler August Wilhelmj wie nur wenigen anderen Interpreten zugesprochen. „Er zählt nicht zu den Virtuosen, die durch glänzende Effecte und brillante Nuancen unser Erstaunen wecken“.⁷⁹

August Wilhelmj steht in der durch Spohr geprägten Tradition als „ein echter, gottbegnaderter Vertreter der deutschen Schule“⁸⁰ da.

Die als *deutsche Schule* bezeichnete Tradition beinhaltet, dass sich das Spiel von der Virtuosität als Selbstzweck abwendet.

Wilhelmj gilt unumstritten als Vertreter dieser Tradition, auch wenn er, wie sich zeigen wird, vor allem als technisch herausragender Virtuose große Anerkennung findet. Dennoch wird Wilhelmj die Ernsthaftigkeit und Gediegenheit seines Spiels immer wieder attestiert. Er spielt nicht „nur aus dem hohlen Zwecke eines Opfers an die Göttin Virtuosität. Die Kunst des Geigenspiels ist eine edlere und höhere geworden, seit sie diese von den italienischen und

75 AMZ, xviii (1816) S. 747 zitiert in: Clive Brown, *Louis Spohr – eine kritische Biographie*, S. 134.

76 Pablo de Sarasate: 1844–1908.

77 Unbeschrifte Zeitung vom 19.12.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 112/5. (Die Summe aller Rezensionen, auch anonymer Personen, lässt von Sarasate ein Bild entstehen, welches mit spanischen Klischees in Verbindung gebracht werden kann. Der genaue Interpretationsstil des Geigers Sarasate lohnt einer detaillierten Analyse.)

78 Clive Brown, *Louis Spohr – eine kritische Biographie*, S. 253.

79 Unbeschriffter Artikel vom 14.4.1888. Wilhelmj-Archiv, S. 113/1. (Leider war der Rezensent dieses Artikels nicht zu ermitteln; gibt er doch den Eindruck ein tieferes Verständnis in die Entwicklung des Violinspiels nach Spohr und einer daraus resultierenden „deutschen Schule“ zu besitzen. Der Artikel vermittelt jedoch auch in seiner Anonymität das Bewusstsein verschiedener, konkurrierender nationaler Schulen in den späten 1880er Jahren.)

80 Ebenda.

französischen Meistern gepflegte Richtung beseitigt hat und mit Eifer daran denkt, sich jenen Compositionen zuzuwenden, welche großen Ton, mächtigen und gesunden Bogenstrich, hohe musikalische Intelligenz und inniges und reines Gefühl von dem Vortragenden verlangen“.⁸¹

Die genannten Ansprüche an das deutsche Violinspiel wie *großer Ton* und *mächtiger Bogenstrich*, sind Attribute, die August Wilhelmjs Spiel im Besonderen auszeichnen. Als junger Vertreter der deutschen Schule erhebt Wilhelmj den Anspruch, die Tradition zu modernisieren und versteht sich als ein Interpret der neuen deutschen Schule. Dies bedeutet, dass er sich auf die Virtuosität der Italiener, Franzosen und Belgier, aber auch auf die Zierlichkeit der Wiener Klassik zurückbesinnt. Ausschlaggebend für diese Rückbesinnung scheint sein internationales Auftreten, besonders jedoch der Aufenthalt in Amerika zu sein. Dies lässt sich anhand der Überarbeitungen seiner Editionen festmachen, in denen er im Fortschreiten seiner Karriere immer mehr von den Prinzipien anderer Schulen übernimmt; jedoch ohne die Werte der als deutsch bezeichneten Tradition zu verwerfen. In Amerika treffen diverse Strömungen aufeinander und Wilhelmj trifft auf ein heterogenes, deutlich größeres Publikum als in Deutschland. Auch durch seine Weltreise in andere Länder, besonders auch Russland, wird Wilhelmj durch diverse Parameter anderer Schulen geprägt. Wilhelmj spricht von dieser Bereicherung der deutschen Tradition als Modernisierung der deutschen Schule.

Diese Modernisierung ruft zwar gespaltene Reaktionen hervor, Bewunderer jedoch erkennen in Wilhelmj den berufensten Vertreter der deutschen Schule und fassen sein Spiel folgendermaßen zusammen:

„August Wilhelmj erschien uns wiederum als der berufenste Vertreter der echten deutschen Kunst; einfach bescheiden und schlicht, wie er auftritt so spielt er auch; einfach, natürlich und ungezwungen quellen in großartiger Erhabenheit die Töne aus seiner Zaubergeige.“

Der Kritiker ergänzt, dass Wilhelmj in der *echten deutschen Kunst* nicht seines Gleichen habe. Tatsächlich wird Wilhelmj in der Überzahl aller in dieser Arbeit ausgewerteten Rezensionen als der „*Geigerkönig, Geigenkaiser oder Imperator*“, zumindest jedoch als *Geigerfürst* dargestellt. Diese Vormachtstellung weckt im Publikum häufig die Assoziation zu Niccolò Paganini. Weniger relevant scheint es für das Publikum zu sein, wie Paganini genau gespielt hat. Es reicht die bewunderungswürdige Vollkommenheit seiner technischen Fähigkeiten auf seinem Instrument. Befürworter der Spielweise Wilhelmjs loben ihn als „*ein Phänomen am Himmel der Kunst*“⁸².

Als *deutscher Paganini* weist Wilhelmj zum italienischen Vorbild gegensätzliche Stilmittel des Violinspiels auf. Die Größe und Fülle seines Tones stehen der Tonqualität Paganinis diametral gegenüber. Insbesondere die sehr verschiedene Bogenhaltung und Bogenführung beider Geiger erzeugt bei Jedem eine individuelle Färbung des Tons. Während Wilhelmjs legendär gewordene Größe und Fülle des Tons den Erwartungen der deutschen Schule gerecht wird, wird Paganinis Ton als leise und schmächtig beschrieben. Robin Stowell führt Paganinis Kompromisse in der Tonstärke auf das virtuos-zierliche Spiel des Ita-

81 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 65/1 (Der Rezensent verweist auf eine deutsche Schule, welche sich bewusst von italienischen und französischen Traditionen distanziert und die Eigenarten Wilhelmjs als grundlegend für die deutsche Schule beschreibt, und auch Spohr die genannten Attribute favorisiert.)

82 Der Freiheitsfreund Pittsburgh, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/1.

lieners zurück⁸³. Seine Bogenhaltung ermögliche eine bessere Ausführung geworfener und springender Bogentechniken, sei jedoch der Tonproduktion hinderlich. Zudem ermöglichte die äußerst dünne Besaitung Paganinis eine bessere Ausführung des Flageoletts, was ebenfalls einen Tonverlust mit sich bringt. Wilhelmj hingegen wählte einen Saitenbezug mit mittlerer Tonstärke.⁸⁴ Dies gewährt eine sichere Ausführung des Flageoletts, ohne Einbußen in der Tonstärke machen zu müssen. Dennoch ist es nicht zuletzt die Vollkommenheit des Flageolettspiels, welches die Assoziation Wilhelmjs zu Paganini großenteils hervorruft.

Wilhelmjs Lehrer Ferdinand David studierte bei Louis Spohr, welcher einen übermäßigen Gebrauch, vor allem des künstlichen Flageoletts, ablehnte. Dennoch nimmt das Flageolettspiel einen beträchtlichen Teil der Violinschule Davids ein. David scheint damit auf die Anweisungen Franz Liszt zu reagieren. Liszt vermittelte Wilhelmj an David mit den Worten, dass er aus ihm einen zweiten Paganini machen solle. Tatsächlich mündet das Lehrwerk Davids in Kompositionen Paganinis und stellt dafür relevante technische Übungen bereit. Da Ferdinand David seinen bevorzugten Schüler Wilhelmj für Musterbeispiele heranzieht, ist es möglich, dass er die Mahnung Franz Liszts, Wilhelmj zu einem zweiten Paganini zu machen ernst und wörtlich nahm, und sie in sein Unterrichtswerk einfließen ließ, indem er Paganinis Fähigkeiten bis ins letzte Detail zu vermitteln suchte. Die Intensität der Darstellung der technischen Mittel Paganinis kann somit wie eine Widmung an Wilhelmj gewertet werden, wenn man sich Franz Liszts Mahnung an Ferdinand David vor Augen führt. Während Joseph Joachim sich der klassischen, von seinem Lehrer Joseph Böhm⁸⁵ ausgehenden Interpretationsweise widmet, vertieft Wilhelmj auch die Anforderungen der italienischen Schule. Die technische Vollkommenheit ist ein stets zitiertes Attribut Wilhelmjs. Die technische Souveränität Wilhelmjs gilt bis dato als unerreicht. Besonders in der Ausführung virtuoser Werke Paganinis und Ernsts, welche er im Dezember 1878 aufführte, überzeugte er mit technischer Meisterschaft:

„Hr. Wilhelmj ist zweifelsohne der größte aller lebenden Geiger. Er übertrifft an [...] Gewandtheit, Sicherheit des Strichs und des Griffes ganz sicher die großen Violinisten, die wir in diesem Lande gehört haben.“⁸⁶

Als größter *lebender* Geiger wird Wilhelmj als Paganini der Gegenwart gewürdigt, jedoch nicht über das große Vorbild hinaus gehoben. Andere Kritiker jedoch lassen keinen Vergleich Wilhelmjs zu, da seine perfekte Technik nicht zu übertreffen sei:

„His artistic excellence and superiority admit of no comparison, his mastery of the instrument being perfect.“⁸⁷

Selbst den Vergleich mit den größten Konkurrenten seiner Zeit muss Wilhelmj nicht scheuen. „Alle Vergleiche mit den Leistungen anderer berühmter Geiger der älteren und der

83 Robin Stowell, *Violin technique*, S. 61.

84 Vgl. Wilhelmjs Saitenbezug in Kapitel, 4.3.1.

85 Joseph Böhm: (1795–1876). Böhm vermittelte an Joachim die Tradition der Wiener Klassik, insbesondere den Interpretationsstil L. v. Beethovens. Laut Andreas Moser sah sich Joachim mehr der Schule Böhms verpflichtet als der Davids. Ich danke Dr. Johannes Gebauer für diesen Hinweis.

86 Illinois Staatszeitung, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 20/4.

87 The Hawk-Eye, 10.6.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 41/5.

neueren Zeit sind der charakteristischen, durch und durch eigenartigen Manier Aug. Wilhelmj's gegenüber gar nicht am Platze. — Alles in Allem: So wunderbar schön und vollendet ist hier noch nicht gespielt worden. Solche Zeugnisse sind um so gewichtiger, als Wieniawski und Sarasate Wilhelmj's unmittelbare Vorgänger in Amerika waren.“⁸⁸

Die Beurteilung der technischen Fähigkeiten ist bei Wilhelmj umstritten. Die Sicherheit in der Intonation, die Leichtigkeit seines Bogenstrichs in Verbindung mit einer enormen Tonfülle sind seinerzeit unerhört. Selbst Kritiker, welche den Interpretationsstil Wilhelmjs ablehnen, bewundern seine unübertroffene technische Souveränität. Dass die Ausbildung des Technischen im Violinspiel für Wilhelmj an Bedeutung gewinnt, wird sich im Vergleich der Violinschule Wilhelmjs zu den Werken seiner Vorgänger zeigen. Wilhelmj betont, dass die moderne Art des Violinspiels einer systematisch ausgebildeten Technik bedürfe. Sein Lehrwerk beabsichtigt, die bestehenden Defizite vorangegangener Schulen auszugleichen, und legt ihren Schwerpunkt auf die frühe Ausbildung technischer Grundlagen.

Kommentare wie solche der amerikanischen Zeitung *The Journal Evansville* deuten an, dass selbst erfolgreiche Virtuosen Defizite in der technischen Ausführung der Werke aufwiesen. Wilhelmj hebe sich damit deutlich von all seinen Konkurrenten ab:

„We are so accustomed to imperfections, even in the highest artistic training, that we are in the habit of making allowances, but the playing of Wilhelmj is above all art.“⁸⁹

Wilhelmj gilt damit als ein Geiger, dem es gerade durch die fundierte Technik möglich sei, den Ansprüchen an den wahren Künstler zu genügen. Gerade durch die Makellosigkeit seines Spiels wird ein Interpret fähig, die *ideale Schönheit* einer Komposition zu vermitteln. Denn „da präsentirt [...] sich [...] ein anderes Bild, das durch seine ideale Schönheit Aller Blicke auf sich zieht.“⁹⁰

Gerade die Perfektion gilt hiermit als ein wesentliches Merkmal der Vollkommenheit. Im Dienste des musikalischen Ausdrucks ermöglicht die technische Perfektion die wahre Kunst, welche dem Interpreten als Genie nach Beherrschung der Technik gottgegeben zufalle. Wilhelmjs Technik bleibe damit nicht mehr Selbstzweck, sondern „Seine Herrschaft über die Technik des Instruments ist eine so souveraine und dient in so unbeschränkter Weise einem hohen Schönheitsideale.“⁹¹

In diesem Ideal, dass sich bar jeglicher irdischer Fesseln und materieller Einschränkungen präsentiere, zeuge die Technik vom wahren Genius des Geigers:

„His technique is even more than perfect in every respect, while his firm and yet graceful bowing helps to bring forth wonderfully pure, great and noble tones unlike those of any other violinist – for it is an established fact, that Wilhelmj brings forth greater volumes of tone than any of his great predecessors or contemporaries; and this, not because he plays on an inimitable Stradivarius, but because it is with him one of nature's sublime gifts.“⁹²

88 Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 8/6.

89 *The Journal Evansville*, 17.12.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 45/1.

90 *The Nation*, 23.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 100/2.

91 *Rigasche Zeitung*, 16.11.1872. Wilhelmj-Archiv, S. 93/1.

92 *Daily Evening Post*, 14.2.1880. Wilhelmj-Archiv, S. 51.

Mit der Betonung der Größe als vorstechendes Merkmal seiner Genialität stehe Wilhelmj selbst als Paganini überlegen dar.

Nur wenige Kritiker sehen in Wilhelmj den reinen Virtuosen. Bei aller Perfektion ist es vor allen Dingen die Tonqualität, welche die Vormachtstellung des Deutschen bestimmt. Damit wird Wilhelmj nicht nur den Ansprüchen an einen Virtuosen, sondern auch an den *echten Künstler* gerecht. Während namhafte Geiger als reine Virtuosen abgetan werden, stehe Wilhelmj als der einzige, „*god-like*“⁹³ Künstler als *Imperator der Geige* dar:

„Von vornherein macht vor allem Wilhelmj nicht den Eindruck eines ‚Virtuosen‘, sondern eines ‚echten Künstlers‘, dem es heiliger Ernst um seine Kunst ist; daß er aber alle die Virtuosenkünste eines Vieuxtemps, Sarasate, Sauret, Wieniawsky und wie sie alle heißen mögen besser kennt, als diese Virtuosen selber, merkt der Laie nicht einmal bei der fabelhaften Leichtigkeit, mit welcher A. W. dieselben spielend ausführt, ohne dass er einen Gesichtsmuskel verzieht; ohne daß Körper, Kopf oder Arm wiegen und schwenken. Dabei weiß Wilhelmj einen geradezu übernatürlichen Ton zu entfalten, welcher sogleich die größten Hallen füllen muß. – Da lernt man erst begreifen, was eine Geige und was ein Geiger ist. [...] Es ist nicht schwierig August Wilhelmj’s Platz in der Welt festzustellen. Er ist nicht nur der erste aller Geiger und einer der vorderstehenden Musiker überhaupt, sondern er ist so groß, daß er uns geradezu alle übrigen Künstler vergessen macht. Die Größe ist vielleicht die Eigenschaft, welche uns bei seinem Spiele am meisten imponiert.“⁹⁴

Der Vergleich Wilhelmjs mit den namhaftesten Geigern seiner Zeit verdeutlicht seine Rolle im Musikleben des späten 19. Jahrhunderts. Die am häufigsten zitierten Besonderheiten Wilhelmjs sind seine unübertroffene Technik und die zur damaligen Zeit ungewohnte Fülle des Tons. Die technische Souveränität führt beim breiten Publikum zu der Assoziation mit Niccolò Paganini, bezüglich der Tonqualität steht Wilhelmj jedoch alleine da und gelangt zu einem tatsächlich mit Paganini vergleichbaren Ansehen:

„er ist der Paganini der Gegenwart. [...] Wilhelmj’s Name ist durch seine Geige so rühmlich bekannt wie derjenige Paganini’s.“⁹⁵

2.2 August Wilhelmj und Joseph Joachim: Wem gebührt die Palme?

Der Geiger, welcher am häufigsten als Wilhelmjs Nebenbuhler dargestellt wird ist Joseph Joachim. Der für seine klassische und traditionsbewusste Interpretationsweise angesehene Geiger geht, die Technik der Violine betreffend, teilweise aus den selben Wurzeln hervor, wie August Wilhelmj. Als Student Böhms und Davids sieht sich Joachim als Enkelschüler Spohrs der deutschen Tradition verpflichtet und steht in dem Ruf eines äußerst werktreuen Interpreten, dessen Aufgabe es sei, die *Idee des Komponisten* ins Leben zu rufen. Andreas

⁹³ The Cincinnati Commercial, 19.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 23/3.

⁹⁴ Deutsche Zeitung, September 1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3/2.

⁹⁵ Unbeschrifter Artikel vom 3.11.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 121/3. (Zahlreiche Kritiken führen den Vergleich Wilhelmjs mit Paganini auf. Sie vermitteln in ihrer Vielzahl einen Einblick in den Diskurs des ausklingenden 19. Jahrhunderts, in dem Paganini noch immer als Symbol für die Virtuosität und das Genie fungiert.)

Moser, welcher mit Joachim eine umfangreiche Violinschule edierte, kritisiert Wilhelmj als einen Interpreten, der sich zu wenig nach den Vorgaben des Komponisten richte. So beschreibt Moser Wilhelmjs Interpretationsstil als *Attentat auf ein Kunstwerk*.⁹⁶ Ein besonderer Kritikpunkt Mosers ist die Missachtung der dynamischen Vorgaben, welche bei Wilhelmj „*bloß auf satte Tongebung*“⁹⁷ ausgerichtet seien. Dennoch gesteht Moser ihm zu, „*Der berühmteste Schüler Davids*“⁹⁸ zu sein. Dies bestätigt die These, dass Joachim nicht als Schüler Davids galt, da dieser in Mosers Augen als der berühmteste Schüler hätte gelten müssen. Ausschlaggebend für seine Erfolge seien die „*nahezu unfehlbare Sicherheit auf dem Griffbrett namentlich im mehrgriffigen Spiel*“ und die „*überaus saftige, in manchen Kreisen sprichwörtlich gewordene Tongebung*“.⁹⁹ Moser lehnt die Ausrichtung des Violinspiels auf eine möglichst große Tonfülle ab und vermisst an Wilhelmjs Spiel die „*Charakterisierungsfähigkeit*“.¹⁰⁰ Es wird aus der Kritik Mosers deutlich, dass sich mit Joachim und Wilhelmj zwei Parteien gegenüberstehen, welche um den ersten Rang konkurrieren:

„Um die Palme aber können nur Wilhelmj und Joachim ringen.“¹⁰¹

Joseph Joachim wohnte im Jahr 1872 einem Konzert Wilhelmjs bei und zeigte sich „gegen den ersten Eindruck sehr enttäuscht“.¹⁰² Er kritisiert an seinem Spiel „*innere Leere*“ und schreibt in einem Brief an seine Frau Amalie Joachim:

„Soviel innere Leere hätte ich nicht erwartet – nicht einmal [...] ein einigermaßen sicheres Erfassen des äußerlichen Effekts, geschweige denn wirkliches Leben. Dabei David'sche schlechte technische Angewohnheiten, nicht einmal eigene; aber ein pomadiges, sinnliches Schwelgen in der Geige, die herrlich klang.“¹⁰³

Joachim bestätigt die konkurrenzlose Klangqualität der Violine Wilhelmjs, kritisiert jedoch, dass Wilhelmj dem Ton die Idee des Komponisten opfere. Er kritisiert besonders die aus seinen Bearbeitungen resultierenden Veränderungen der Tonartencharakteristik. Um eine größere Tonfülle zu erzielen, änderte Wilhelmj die vorgeschriebene Tonart in eine auf der Geige resonantere Tonart. Joachim schreibt:

„Das Abendlied (von Schumann) spielte er in D-Dur statt des dämmrige [!] Des“.¹⁰⁴

Auch die von Paganini beabsichtigte Wirkung des ersten Violinkonzerts in Es-Dur durch eine Skordatur der Violine wird durch die Transposition nach D-Dur durch Wilhelmj geschwächt. Während Joachim und Moser das Spiel Wilhelmjs als „*eben nur eine geigerische*

96 Moser, *Die Kunst des Violinspiels*, S. 489.

97 Ebenda.

98 Ebenda, S. 488.

99 Ebenda, S. 488/89.

100 Ebenda, S. 489.

101 Die Westliche Post, 23.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 25/6.

102 Moser, *Die Kunst des Violinspiels*, S. 489.

103 Ebenda, S. 489/90.

104 Ebenda, S. 490.

*Glanzleistung*¹⁰⁵ abwerten, relativieren befürwortende Stimmen das Spiel Wilhelmjs als zwischenzeitlich gereift. Ein Jahr nach dem Entstehen des zitierten Briefes heißt es im Jahr 1873:

„A. Wilhelmj gehört unstreitig zu den ersten Geigern unserer Zeit, und schwer ist es, zu entscheiden, wem die Palme gebühre, Joachim oder Wilhelmj, zumal der Vorwurf, welcher dem Letzteren früher gemacht wurde, daß er über Äußerlichkeiten des Spiels den geistigen Inhalt der Composition vernachlässige, allmälig jegliche Berechtigung verloren hat.“¹⁰⁶

Es zeigt sich, dass Joseph Joachim und Wilhelmj um den ersten Rang unter den besten Geigern konkurrieren. Hinter jedem Geiger steht eine Partei, welche ihre musikästhetischen Vorstellungen im Spiel des jeweiligen Geigers umgesetzt findet.

Joseph Joachim und August Wilhelmj können damit als Vertreter zweier verschiedener Strömungen bewertet werden, die sich musikästhetisch gegenüberstehen. Während Joachim als enger Freund und Vertrauter von Johannes Brahms und Felix Mendelssohn eine konservative Musikausübung befürwortet, wendet sich Wilhelmj mehr der neudeutschen Schule zu und präsentiert sich als „eifrigsten und erfolgreichsten Förderer Rich. Wagners“.¹⁰⁷

Dass dieser Parteienstreit vor allem vom Publikum ausgehe betont ein Kritiker der Wiesbadener Presse:

„Das Publikum hatte sich [...] schon vor dem Konzerte in zwei Heerhaufe getheilt und nahm Partei je nach seinem Standpunkte für Joachim oder Wilhelmj! Als ob es in der Kunst ohne Vergleiche nicht ginge und zwei gleichberechtigte Meister nicht nebeneinander existieren könnten! So gab und giebt es denn in unserer Gegend zwei sich schroff gegenüberstehende Parteien.: die ‚Joachimisten‘ und die ‚Wilhelmjisten‘.“¹⁰⁸

Aus den jeweiligen Kritikpunkten der Parteien lassen sich Rückschlüsse über die Prinzipien der beiden sich gegenüberstehenden Geiger ziehen. Im Vordergrund steht bei den Anhängern Wilhelmjs die technische Perfektion und Präzision, bzw. die Herrschaft über das Instrument, während bei Joachim die Wärme und Lebendigkeit im Spiel bewundert wird:

„Wilhelmjisten tadelten an Joachim’s Spiel den ‚kleinen Ton‘, sowie Mangel an ‚Reinheit der Intonation‘ und ‚an correcter Einhaltung des Zeitmaßes‘; – die ‚Joachimisten‘ vermissten bei Wilhelmj das ‚Seelenvolle‘, sprachen von ‚Marmorkälte‘ und was dergleichen war.“¹⁰⁹

Die kurze Zusammenfassung der Hauptkritikpunkte an den Geigern zeigt, dass durch Joachims „Ungenaugkeiten“, etwa der *Intonation* oder der *Einhaltung des Zeitmaßes*, das Spiel lebendiger zu werden scheint. Die Hörer assoziieren mit dem freien Spiel Joachims das *Seelenvolle*, das durch eine perfekte Ausführung verloren zu gehen scheint. Das *Seelenvolle* scheint sich geradezu in der menschlichen Fehlbarkeit zu manifestieren. Wie sich im Kapitel über das Tempo Rubato zeigen wird, ist das Freispiel ein Mittel, welches dem Vortrag die Ähnlichkeit zur menschlichen Stimme verleiht. Die Reinheit der Intonation ist stark sub-

105 Ebenda, S. 489.

106 Reform, 11.9.1873. Wilhelmj-Archiv, S. 75/4.

107 The Times zitiert in „Über Land und Meer“, Wilhelmj-Archiv, S. 83/3.

108 Wiesbadener Presse, undatiert. WA S. 74/1.

109 Wiesbadener Presse, undatiert. Wilhelmj-Archiv, S. 74/1.

jektiv geprägt und kann mit der jeweiligen Tonart einer Komposition unterschiedlich rein wirken. Es ist durchaus möglich, dass Wilhelmj mit seinen Bearbeitungen und Transpositionen in auf der Violine resonantere Tonarten, dem Hörer ein Gefühl von reinerer Intonation zu geben imstande war. Da Joachim kritisiert, dass Wilhelmj das Abendlied Schumanns statt im *dämmrigen Des* in D-Dur spielte, ist davon auszugehen, dass die Anhänger Joachims bei Wilhelmj ein Ausdeuten der Tonart vermissten, weil die Tonartencharakteristik dem großen Ton und der reineren Intonation zum Opfer fiel. Umgekehrt wird der daraus entstehende große Ton zum Charakteristikum Wilhelmjs und lässt ihn als den größten aller Geiger, „*the greatest artist of the present century*“,¹¹⁰ dastehen.

Die „*höchste Fülle und Breite des Tones*“ mache Wilhelmj zum „*Geigerkönig*“.¹¹¹

Da Joachims technische Vollkommenheit selten angezweifelt wird und nur von starken Befürwortern Wilhelmjs abgestuft wird, liegt der Schluss nahe, dass es keine technischen Unzulänglichkeiten des Geigers sind, die ihm den ersten Platz unter den Geigern streitig machen. Es besteht vielmehr die „*Erkenntnis, daß Wilhelmj zwar an Technik und Auffassung von Joachim erreicht werde, daß aber sein Ton einzig dastehe.*“¹¹²

Auch der Verfasser des folgenden Urteils bestätigt, dass Joachim den Vergleich mit Wilhelmj auf der technischen Ebene nicht zu scheuen brauche:

„*ich kann mich keines Violin-virtuosen, mit Ausnahme Joachims, erinnern, dem nicht bei irgend einer schwierigen Applicatur-Passage, im Flageolet oder im polyphonen Spiel doch [der] ein oder der andere Ton mißglückt wäre.*“¹¹³

Die unfehlbare Sicherheit der Technik äußert sich bei beiden Geigern in einer fehlerfreien Interpretation, die den Ansprüchen Louis Spohrs gerecht wird. Im fehlerfreien, *richtigen Vortrag*¹¹⁴ des Notentextes sieht er die Grundlage des *schönen Vortrags*, welcher über die texttreue Wiedergabe einer Komposition hinausgehe. Da sowohl Joachim, als auch Wilhelmj diese Grundlage als die „*ersten aller lebenden Geigenvirtuosen*“¹¹⁵ erfüllen, stellt sich die Frage, welche Parameter des *schönen Vortrags* für die Einordnung der beiden Geiger relevant sind. Das bei Joachim gelobte „*Seelenvolle*“ wird auch Wilhelmj selten abgesprochen. Nach einem Konzert in Riga im Jahr 1885 wird ihm, wie auch in zahlreichen anderen Rezensionen, bestätigt:

110 Cleveland Herald, 27.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 31/2.

111 Undatierter Artikel, 28.4.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 110/5. (Die Größe und Fülle des Tons werden in der Mehrheit der ausgewerteten Rezensionen als Eigenarten Wilhelmjs genannt. Wenige Kritiken erwähnen diese Eigenschaften des Tons nicht. In der Masse gibt daher auch ein anonymer Artikel ein deutliches Bild von der Besonderheit Wilhelmjs.)

112 Mainzer Tageblatt, 1.3.1873. Wilhelmj-Archiv, S. 95/3.

113 Unbeschrifteter Artikel vom 15.11.1873. Wilhelmj-Archiv, S. 75/1. (Der Artikel verweist darauf, dass Joachim und Wilhelmj immer wieder in Vergleich gesetzt werden. Zahlreiche der ausgewerteten Artikel betonen die technische Unfehlbarkeit Wilhelmjs. Einige Rezessenten sehen hierin einen Unterschied zu Joachim, welcher Wilhelmj in technischer Hinsicht unterlegen sei. Der Autor dieser Rezession relativiert diesen Unterschied, der jedoch retrospektiv nicht zu bewerten ist.)

114 Vgl. Spohr, *Violinschule*, S. 195.

115 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Crefeld vom 14.4.1888. Wilhelmj-Archiv, S. 114/2.

„Das seelenvolle Spiel hat auf uns mit ganz dem selben Zauber gewirkt, wie vor zehn Jahren, als wir den Geigenmeister zum letzten Male in Dresden hörten.“¹¹⁶

Es liegt daher der Schluss nahe, dass verschiedene Stilmittel ein seelenvolles Spiel bewirken. Die Hauptursache, welche das Publikum urteilen lässt, dass Wilhelmjs Spiel warm und zum Herzen gehend sei, ist in erster Linie die enorme Tonfülle und Klanggröße seines Spiels. Die Klangschönheit, welche bei Wilhelmj vor allem auf Reinheit der Intonation und Resonanz beruht, lässt Wilhelmj zum größten aller Geiger avancieren:

„Es kann keinen edleren, erwärmenderen, süßeren und zum Herzen [...] sprechenden Ton geben, als der Ton dieses Geigentitanen unserer Tage ist. Die Klangschönheit des Spieles ist geradezu unbeschreiblich.“¹¹⁷

Die Tonqualität Wilhelmjs wird aufgrund ihrer Bedeutung in einem späteren Kapitel näher untersucht werden. Die neuartige Art der Tonproduktion lässt die Wirkung des traditionsbewussten Spiels Joachims als weniger kräftig erscheinen. Die Art und Weise seines als klassisch bezeichneten Spiels gibt auch Joachim einen Vorsprung gegenüber seinem Rivalen. Sein Ton entbehre zwar der Größe, überzeuge jedoch durch *klassische Klarheit und Noblesse*. Im Vergleich zeugen die Tonqualitäten beider Geiger von großer Schönheit; lediglich von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet:

„Wie unter den heute lebenden Koryphäen des Geigenspiels Joseph Joachim derjenige ist, welcher mit höchster klassischer Klarheit und Noblesse die großen Meister interpretiert, so ist Wilhelmj der Künstler, aus dessen Saiten der gewaltigste Ton hervorquillt, ein Ton so voll, so rund und markig.“¹¹⁸

Die Geister streiten sich, welche Spielweise die schönere sei. Der volle Ton Wilhelmjs konkurriert mit der edlen Ausgestaltung einer Interpretation Joachims. Dieser Wilhelmj eigene Ton sei es auch, welcher Wilhelmjs technische Perfektion von reiner Virtuosität unterscheide. Damit spricht der folgende Kritiker der Tonbildung Wilhelmjs den Grund für die uneingeschränkte Vorherrschaft über alle Virtuosen-Kollegen, auch Joachim, zu. Davon unterschieden sei jedoch die Interpretationsweise Joachims, welcher das Augenmerk mehr auf die Idee der Komposition als auf deren klangliche Umsetzung lege. Dies bestätigt die Aussage Joachims, welcher sich selbst weniger als Geiger, sondern eher als Musiker erkenne, der nur zufällig die Geige als sein Instrument gewählt habe.¹¹⁹ Wilhelmj dagegen spiegelt den Inbegriff des Geigers und legt den Fokus auf die klangliche Umsetzung einer Komposition, wobei diese als Mittel zum Zweck erscheint:

116 Unbeschriffter Artikel aus dem Jahr 1885. Wilhelmj-Archiv, S. 109/4.

117 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Baltimore, 17.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/1. (Sehr viele Rezensionen betonen die Klangschönheit in Wilhelmjs Spiel.)

118 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Düsseldorf vom 17.4.1888. WA S. 110/3.

119 Vgl. Eberhardt, G., *Erinnerungen*.

„Es ist nicht das spezifisch musikalische Element bei W.[ilhelmj], welches fanatisierend wirkt. In ruhig bemessener stilvoller Gestaltung, in objectiver Einordnung unter die absolut streng musikalischen Formen mag man Joachim vor W. nennen. Aber in der spielenden technischen Unfehlbarkeit kann sich Niemand mit W. messen. Und wenn trotzdem nicht der Eindruck leerer Technik hervortritt, so ist die nicht minder stupende Tongröße, die Dicke des Tones, oder richtiger die gesättigte Dichtigkeit des Tones, von der G-Saite bis zu schwindelndsten Höhe, die Ursache hiervon.“¹²⁰

Ein Rezensent der Zeitung *Die Gegenwart* erklärt die unterschiedlichen Schwerpunkte der Geiger in ihren Spezialisierungen und den damit verbundenen Anforderungen an die Interpreten. Für den reisenden Virtuosen und Solisten ist die Lautstärke für die Tragkraft in den immer größer werdenden Sälen und vor dem stetig wachsenden Publikum unerlässlich. Da er „vorzugsweise als der Concertspieler erscheint, aalerdings [!] in der edelsten Richtung“¹²¹ ist die Größe des Tons ein wichtiges Moment seines Spiels. Joachim hingegen habe „jetzt den Schwerpunkt seiner Thätigkeit weniger auf das Solospiel [ge]legt, vielmehr auf eine allumfassende didaktische Wirksamkeit und auf das Quartettspiel, in der er einzig dasteht“.¹²² Aus diesen unterschiedlichen Anforderungen an die Künstler heraus sei „Ein Vergleich zwischen Joachim und Wilhelmj [...] unstatthaft“.¹²³

Dennoch ist Joachim einer der Geiger, welcher Wilhelmj am häufigsten gegenübergestellt wird. Der Kritiker eines nicht beschrifteten Artikels erkennt Joachims Spiel als „keusch“; Wilhelmjs Spiel hingegen sei „kühner“ und „herausfordernder“.¹²⁴ Andere wiederum „vergleichen Wilhelmj mit einem ‚Helden‘, Joachim mit einem ‚lyrischen Tenor‘“.¹²⁵ Das Heldenhafte in Wilhelmjs Spiel lässt ihn zu Richard Wagners bevorzugtestem Geiger avancieren. Als erster Konzertmeister der Bayreuther Festspiele 1876 steht Wilhelmj an der Spitze einer neuen deutschen Schule, welche die Größe zum Prinzip macht. Die stetig wachsende Fülle der Kompositionen erfordert besonders von den solistischen Künstlern eine angemessene Tonbildung, welche in der Lage ist, sich über große Orchesterapparate durchzusetzen. Als „Held“ wird Wilhelmj eine durchsetzungsfähige Stimme abverlangt.

Wilhelmj und Joachim stehen sich als Vertreter unterschiedlicher ästhetischer Richtungen gegenüber. Beide Geiger bilden aus sich überschneidenden klassischen Wurzeln heraus unterschiedliche Schwerpunkte aus. Dies zeigt sich unter anderem in der Programmgestaltung, bei welcher die Geiger ihre Schwerpunkte unterschiedlich setzen. Während Joachim ein klassisches Programm befürwortet, wählt Wilhelmj solche Kompositionen aus, welche sich auf der Violine zugunsten eines großartigen Klanges umsetzen lassen. Die in folgender Rezension mitschwingende negative Kritik zeigt, dass für Wilhelmj der Schönklang ein wesentliches Merkmal der gelungenen, von Spohr als „schön“ bezeichneten Interpre-

120 Dresdner Nachrichten, 18.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 98/2.

121 Die Gegenwart Nr. 51, 19.12.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 99/2.

122 Ebenda.

123 Ebenda.

124 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 74/1. (Der Artikel spiegelt die Unterscheidung verschiedener dramatischer Stile wider wie sie besonders in den Dramen Richard Wagners von Bedeutung sind. Die anonymen Stimmen spiegeln die Bedeutung dieser Unterscheidungen für die Instrumentalmusik als Imitation des Gesanges und geben damit Einblick in den Diskurs der Zeit.).

125 Ebenda.

tation darstellt, während der *schöne Vortrag* Joachims auf der musikalischen Ausdeutung einer Komposition basiert:

„Hinsichtlich der sogenannten ‚musikalischen Richtung‘ befindet sich Joachim bekanntlich auf sogenanntem streng classischen Boden, seine Programme weisen daher vorzugsweise Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr u. s. w. auf – selten, sehr selten findet man Namen von Componisten der Gegenwart oder gar der sogenannten „neudeutschen Schule“. Anders bei Wilhelmj! Ich glaube, im Grunde huldigt er gar keiner Richtung – oder besser gesagt, ist Eklektiker; wenn die Musik nur schön ist und klingt, nach dem Namen des Autors scheint er nicht zu fragen.“¹²⁶

Das Moment der Schönheit geht mit einer verstärkten Subjektivität einher und so bestätigt die Kritik „*Joachim spielt objektiv, Wilhelmj subjektiv*“¹²⁷, dass Wilhelmjs Interpretationsansatz eine stärkere Individualisierung einer Komposition darstellt.

Mit der romantischen Intention des Selbstausdrucks wird Wilhelmj seinem Kollegen „*Joachim, dem Classiker, gegenüber, mit Recht der Romantiker auf der Geige genannt.*“ Während sich die klassische, objektive Interpretation und die subjektive, romantische Herangehensweise für zahlreiche Kritiker gegenseitig gegenüberstehen, attestiert der Rezensent der folgenden Kritik, dass Wilhelmjs Individualisierung durchaus als eine Bereicherung der objektiven Interpretation zu bewerten sei:

„[was ihn] von seinem gleich gefeierten Kunstgenossen Joachim unterscheidet, ist der interessante individuelle Zug in seltener Vereinigung mit der vollkommenen [...] akademischen Beherrschung des Stoffes[.] Wilhelmjs Vortrag hat die Ruhe und Klarheit der klassischen Schule, dabei aber das lebendige Blut des Romantikers, eine Erscheinung, die seinem Spiel einen eigenthümlichen Reiz gibt.“¹²⁸

Die Individualisierung wird damit als wesentliches Mittel gewertet, eine Komposition zum Leben zu erwecken. Wilhelmj steht damit nicht im Widerspruch zu Spohrs Anweisung, dass der Interpret die Idee des Komponisten ins Leben rufen müsse, sondern wird ihr gerade durch die als *romantisch* bezeichnete Subjektivität im Spiel gerecht. Die Persönlichkeit des Interpreten fließt in wesentlich stärkerem Maße in die Interpretation mit ein als bei Joachim. Dieser gravierende Unterschied zwischen den beiden Geigern ruft sowohl kritische als auch befürwortende Stimmen hervor. Eine objektive Bewertung kann aufgrund der unterschiedlich gesetzten Maßstäbe auch in der damaligen Kritik nicht erfolgt sein. Wilhelmj imponierte durch seine subjektive Interpretationsweise und wählte in der Programmgestaltung vorwiegend Werke von Komponisten, welche seinen Interpretationsstil befürworteten:

126 Unbeschriffter Artikel Wilhelmj-Archiv, S. 74/1. (Leider war der Autor dieses Artikels nicht zu ermitteln. Seine Argumentation ist aber dennoch von großem Interesse, da er einen Diskurs widerspiegelt, in welchem der Schönheitsbegriff sich nicht an der Idee des Komponisten orientiert, so wie Spohr es für den „schönen Vortrag“ fordert, sondern einen neuartigen Schönheitsbegriff andeutet, welcher maßgeblich auf dem Klang der Violine und Wilhelmjs individuellem Spiel basiert.)

127 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 69/2. (Der anonyme Artikel ergänzt ein Bild Wilhelmjs als Gegenspieler Joachims. In der Summe geben einzelne Rezensionen ein geschlossenes Bild, in welchem Wilhelmj von einer als „klassisch deutsch“ zu bezeichnenden Tradition absticht.)

128 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Prag vom 17.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 80/2.

„Für Richard Wagner hat er bekanntlich ein großes Faible; nicht zu verwundern ist es daher, wenn Wilhelmj darnach in der Regel für einen Romantiker, Joachim dagegen für einen exclusiven Klassiker gilt! Und dergleichen Neigungen pflegen dann auch in den Vortrag des Solisten überzuspielen. Joachim spielt glatt, abgerundet, ausgefeilt, zugespitzt und durchaus objectiv – seine Persönlichkeit tritt ganz zurück. Wilhelmj ist viel frischer, urwüchsiger – ‚kühner‘, ‚herausfordernder‘.“¹²⁹

Das Heldenhafte in Wilhelmjs Spiel zeigt sich in der außergewöhnlichen Größe des Tons, welcher dem individuellen Erscheinungsbild des Geigers entspricht. Zusammen mit der Ruhe und dem als statuenhaft bezeichneten Auftreten erzeugt Wilhelmj den Eindruck einer bedeutenden Persönlichkeit, die sich im Spiel manifestiert. Durch Wilhelmjs Spiel erscheint das Romantische nicht, wie unter anderen von Johann Wolfgang Goethe assoziiert, als das Kranke, sondern als *frisch* und *kühn*. Das Auftreten Wilhelmjs wird trotz der als romantisch bezeichneten Interpretationsweise von den meisten Kritikern dennoch als klassisch beschrieben. Wilhelmjs Spiel weist demnach Eigenschaften auf, die sein Lehrer Ferdinand David ihm vermittelt hat, und die als Bestandteil einer etablierten Tradition gewertet werden können. Besonders bezüglich der Bogenführung erweisen sich die Einflüsse Davids als deutlich erkennbar:

„Seine Bogenführung wie sein Spiel sind klassisch zu nennen und erinnern an seinen Lehrer David in Leipzig“.¹³⁰

Da Joachim Wilhelmj *David'sche technische schlechte Angewohnheiten* unterstellt, ist davon auszugehen, dass David die klassische Tradition seines Lehrers Spohr bereits einer Modernisierung unterzog und diese an seinen Schüler Wilhelmj vermittelte. Damit befindet sich Wilhelmj bereits als Schüler an einem Scheidepunkt der klassischen Tradition, welcher den Weg in eine neue Ästhetik des Violinspiels lenkt.

2.2.1 Joachim und Wilhelmj: Klassiker oder Romantiker?

Durch das ernsthafte Spiel, welches auf Spielereien und virtuose Kunststücke verzichtet, erlangt eine Interpretation *Anmut und Grazie*, welche laut Kritik das Spiel Wilhelmjs auszeichneten. Es wird von der Kritik nicht bestätigt, dass Wilhelmj von David die *schlechten* Angewohnheit übernommen habe „allerlei kokette Mätzchen“¹³¹ in seinem Spiel anzubringen, wie Andreas Moser es David vorwirft. Eine solche Musik, wie Wilhelmj sie präsentierte, richte sich an das kunstverständige Publikum, welches sich nicht durch Effekte beeindrucken lasse, sondern das Ruhige, Ernsthafe und Natürliche im Vortrag verlange. Wenn die

129 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 74/1.

130 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 60. (Inwiefern der Eindruck des Rezensenten zu bestätigen ist, zeigt sich im praktischen Teil dieser Arbeit. Wilhelmj bestätigt diese Aussage jedoch, da er bereits zu Beginn seines Studiums bei David 40 neue Bogenarten von seinem Lehrer gelernt habe. Auch Moser bestätigt mit seiner Kritik, dass Wilhelmj David'sche technische Angewohnheiten habe, das Urteil des Rezensenten.)

131 Moser, *Geschichte*, S. 516.

Kritik¹³² von *innerer Abgeklärtheit* spricht, die Wilhelmjs Spiel ausmache, so scheint sein Spiel besonders das kunstverständige Publikum anzusprechen, welches vom Künstler *alt-classische Objektivität*¹³³ verlangt, und welche der Kritiker der New Yorker Musikzeitung, Max Goldstein Wilhelmj auch zuspricht. Ein Kritiker des Nashville Banner beschreibt nicht nur Wilhelmjs Spiel als klassisch, sondern sieht die Ursache für den Mangel an Expressivität Wilhelmjs vor allem im klassischen Programm, welches für das nicht fachkundige Publikum zu wenig zu Herzen gehe. In einer Kritik über ein Konzert, in dem Wilhelmj das Violinkonzert Beethovens spielte, schreibt der Nashville Banner:

„His programme was decidedly too classic for Nashville audience [...] The people must be educated up to it“, und der Bericht konkretisiert die daraus resultierende Wirkung auf das Publikum: „there was a lack of warmth.“¹³⁴

Der Musikpädagoge, Komponist und Kritiker Richard Wuerst, welcher ebenfalls bei Ferdinand David Violine studierte, beschreibt schon im Jahr 1872 nach einem Konzert Wilhelmjs in Hamburg, was den Vortrag des Geigers auszeichne:

„Vielleicht gibt es Leute, die Wilhelmjs Spiel kühl finden. Freilich er wimmert nicht und zierte sich ebenso wenig, als er affectiert, aber trifft doch das Herz des Hörers durch die Fülle und Schönheit seines Geigentons und durch die Geraadheit und Natürlichkeit seines Vortrages.“¹³⁵

Die aus Ferdinand Davids Schule hervorgegangenen Geiger erhielten eine Ausbildung, welche besonderen Wert auf die Ausbildung des *Classischen* legte. „Wilhelmj [...] verdankt hauptsächlich seinem unvergleichlichen Lehrer David die unübertroffene Technik und den classischen Styl“. Dementsprechend zeigt sich zu Beginn seiner Karriere der Einfluss Davids auch in seinem Spiel.

Der *classische Vortrag* wird als eine Vortragsweise beschrieben, welche auf einer *classischen Einfachheit*, sowie einer *Geraadheit* und *Natürlichkeit* beruhe. Dieser wesentliche Aspekt des gelungenen Vortrags zeichne alle die großen Geiger aus, welche aus Davids Schule hervorgegangen sind und vermitteln einen wesentlichen Anspruch der als *deutsch* bezeichneten

132 „altclassische Objektivität [...] wie sie [...] in die Erscheinung tritt. Sie können sich denken, dass auch Chicago nicht ohne ‚Musiker‘ ist, welche in jener inneren Abgeklärtheit des Künstlers mehr Schlechtes als Gutes erblicken, die namentlich aus den ‚Ungarischen Liedern‘ von Ernst resp. aus W’s Wiedergabe der selben Späne schneiden; sa va sans dire. Aber das unbefangene Publikum ahnte seinen Vorträgen gegenüber, was der wirklich urtheilsfähige bestimmt erkannte. Wenn ich nun die Bemerkung hinzufüge, dass des Meisters Grösse hin und wieder durch konzertgewöhnte, oder aus augenblicklicher Stimmung entstandene Gleichgültigkeit ersetzt wird, so glaube ich nicht, mich [...] schuldig zu machen. [...] Ein Mensch ist menschlichem unterworfen, und Aspannung und Missmuth und dgl. sind menschlich“. New Yorker Musikzeitung, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/1.

133 New Yorker Musikzeitung, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/1.

134 The Nashville Banner, 25.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/2.

135 Unbeschriffter Artikel aus dem Jahr 1872. Wilhelmj-Archiv, S.58/1. (Der Artikel gibt trotz seiner Anonymität einen Einblick in den Diskurs der Zeit, da er den sich wandelnden Schönheitsbegriff hervorhebt, der verstärkt auf dem Schönlklang und der Fülle des Tons basiert. Zugleich hebt er diejenigen Attribute des als „klassisch deutsch“ bezeichneten Violinspiels hervor: die Natürlichkeit und Freiheit von künstlichen Effekten. Damit deutet der Rezensent einen sich allmählich vollziehenden Paradigmenwechsel an.)

136 Unbeschriffter Artikel Wilhelmj-Archiv, S. 61/1.

Schule. „*Die edle Einfachheit*“¹³⁷ zeichne diese Schule aus. Der Unterschied zwischen dem echten Künstler und dem einfachen Virtuosen wird immer wieder betont und nur wenige werden dem Rang Wilhelmjs gleichgestellt. Lediglich Joseph Joachim und Wilhelmj seien „echte deutsche Künstler“¹³⁸ urteilt der Louisville Anzeiger. Ihr großer Vorzug unter den anderen Virtuosen erkläre sich vor allem in der *edlen Einfachheit* und *klassischen Ruhe*, welche die beiden Künstler weit über jegliche Virtuosen stelle:

„Wer diesen neben Joachim größten aller Geiger nicht selbst gehört hat, wird sich auch aus der sachverständigsten Kritik schwerlich eine richtige Vorstellung von seinem Spiele machen können, das durch classische Ruhe und Reinheit, durch künstlerische Anmut und vollendete Harmonie [...] auch über das glänzendste Virtuosenthum emporragt.“¹³⁹

Der kritische Hörer begrüßt in Wilhelmjs Spiel die Ruhe, Einfachheit und Natürlichkeit:

„Die ganze Natur, das ganze Wesen und Auftreten athmen eine olympische Ruhe und zugleich eine klassische Einfachheit, die jedem überschwänglichen, geschraubten und erkünstelten Wesen abhold und apathisch zu sein scheint.“¹⁴⁰

Immer wieder wird deutlich, dass das klassische Spiel mit genau diesen Attributen in Verbindung gesetzt wird: Ruhe, Einfachheit und Natürlichkeit. Während die überschwängliche Virtuosität das Publikum lediglich zum Staunen bringe, gehe der gesangliche Vortrag zum Herzen und werde dem Anspruch nach Wärme im Ton und nach Expressivität gerecht. Doch auch die Einordnung Wilhelmjs in eine der beiden Richtungen, die virtuose oder die gesangliche, sei bei Wilhelmj nicht möglich. Mit seiner herausragenden Technik stünden dem Geiger alle Kompositionen offen, sowohl die eines Paganini oder Ernst, als auch die der Klassiker, Bach und Beethoven. Einteilungen wie „*Paganini was a representative of the bravura school, and Wilhelmj lives among the classics*“¹⁴¹ erweisen sich als äußerst subjektiv und stoßen auf den deutlichen Widerspruch solcher, die sagen, Wilhelmj sei *kein Classiker-spieler*.¹⁴² Ein Blick auf Wilhelmjs Programmgestaltung zeigt deutlich die Vorlieben des Geigers an. Zwar gehört Beethovens Violinkonzert zu den am häufigsten rezensierten Interpretationen Wilhelmjs, jedoch beschränkt der Geiger sich auf den Vortrag des ersten Satzes. Die Kreutzer-Sonate und das a-moll Quartett op.132 Beethovens stehen ebenfalls gelegentlich auf dem Programm, doch bilden die als nicht klassisch geltenden Werke die Mehrzahl in seinen Konzerten. In einem undatierten Artikel gibt ein Rezensent eine Erklärung für Wilhelmjs Programmgestaltung:

„Wenn er freilich besondere Vorliebe für die Meister der Gegenwart zu hegen scheint, so dürfte sich dies bei einer so originell angelegten Künstlernatur, wie Wilhelmj, vielleicht daraus erklären, daß die wenigen sogenannten ‚klassischen‘ Geigengencompositionen von seinen Vorgängern schon zu ausgenutzt sind. Wilhelmj’s Programme tragen daher vorzugs-

137 Westliche Post, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/5.

138 Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

139 Westliche Post, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/5.

140 Louisville Anzeiger, 21.12.1878 Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

141 New York Herald, 8.11.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 14/9.

142 Unbeschrifteter Artikel vom 25.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 68/7.

weise die Namen Rubinstein, Raff, Svendsen, Hegar u. s. w.; seit neuester Zeit auch Reißmann, Wierst, R. Becker, Ferd. Hiller und Bernhard Scholz! Gleichwohl spielt Wilhelmj auch das Beethoven'sche und Mendelssohn'sche Concert in durchaus neuer, originaler Auf-fassung und zudem die Bach'schen und Paganini'schen Geigensachen mit einer Vollen-dung, in der ihm schwerlich Jemand gleichkommen dürfte“¹⁴³.

Glaubt man dieser Beschreibung von Wilhelmjs Spiel, so scheint sich Wilhelmj nicht an einem klassischen Kanon zu orientieren. Wilhelmjs Spiel wird gar als ein Bruch mit der Tradition des *klassischen* Violinspiels gewertet. Es stellt sich die Frage, was also genau die Attribute seines Spiels sind, welche die Kritik urteilen lassen, Wilhelmjs Spiel sei *klassisch-objectiv*. Eine wesentliche Rolle spielen in dieser Beurteilung die Natürlichkeit und die Einfachheit im Vortrag, welcher auf effekthaschende Kunststücke verzichtet, sowie die damit einhergehende Ruhe und Ernsthaftigkeit des Vortrags. Diese natürliche Einfachheit scheint David an Wilhelmj als Grundlage der klassischen Tradition vermittelt zu haben:

„David [...] formed for him that classic purity of style which distinguishes his performances.“¹⁴⁴

Aus den aufgeführten Rezensionen geht hervor, dass Wilhelmjs Spiel sowohl ein Fortführen der Tradition nach Louis Spohr aufweist, sich jedoch deutlich einer als modern geltenden Interpretationsweise zuwendet. In dieser produktiven Fortführung der Tradition erkennt ein unbekannter Rezensent die große Stärke Wilhelmjs:

„Als ein besonderes Verdienst aber müssen wir dem rheinischen Geigenmeister nachrühmen, daß er hoch über den sich in solch lächerlicher Weise anfeindenden beiden Parteien der „klassischen Schablone“ und der sogenannten „Wagnerianer“ oder „Zukunfts-musiker“ steht [...], für Wagner's epochemachendes Genie ebenso begeistert ist, wie für dessen große Vorgänger und Zeitgenossen.“¹⁴⁵

Das Zitat übt Kritik am bekannten Parteienstreit des 19. Jahrhunderts und sieht eine große Stärke in Wilhelmjs Unabhängigkeit von sich feindlich gegenüberstehenden Lagern. Der Louisville Anzeiger lehnt es ebenfalls ab, die Geiger einer musikästhetischen Richtung zuzuordnen und beschreibt den Wettstreit Wilhelmjs und Joachims als irrelevant. Der Kritiker verweist auf einen Konkurrenzkampf, der nach seiner Ansicht mehr von den Hörern, als von den Interpreten selber auszugehen scheint. Mit Goethe stellt er die rhetorische Frage:

„Wer ist größer, Wilhelmj oder Joachim?“ [...] „streitet Euch doch nicht über diese Frage, sondern seid stolz darauf, daß Ihr zwei solche Männer [...] habt.“¹⁴⁶

143 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 74/1.

144 Unbeschriffter Artikel vom 7.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 20/3 (vgl. FN 133).

145 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 74/1. (Der Artikel gibt einen Einblick in den Diskurs der Zeit, in dem die Diskussion über den Parteienstreit thematisiert wird.)

146 Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.



Abb. 2.4: Joseph Joachim als klassische Diva. Aus H. C. Worbs, *Das Dampfkonzert*

2.2.2 Imagebildung: der größte deutsche Geiger

Die deutlichste Konkurrenz zwischen den beiden „größten“ Geigern basiert weniger auf dem violinspezifischen Können Wilhelmjs und Joachims als auf dem Image, welches beide sich aufzubauen versuchten. Während der Louisville Anzeiger stolz sein möchte, dass es zwei *größte, deutsche Geiger* gibt, beansprucht jede Partei der Geiger, dass ihrer der *Größte* sei. Wie Beatrix Borchard in einem Aufsatz über die Imagebildung Joachims berichtet¹⁴⁷, wählte Joachim seine Programmgestaltung nach Gesichtspunkten der Symbolträchtigkeit aus, und bedachte sehr genau, mit welchen Symbolen Joachim assoziiert werden sollte. Borchard erkennt das Image Joachims in der Fortführung der „gedachten Traditionslinie Bach, Beethoven und Brahms, als ‚Priester der Kunst‘“¹⁴⁸. Sie betont dabei, dass Joachim in einer *deutschen Traditionslinie* stehe, auch wenn er selber *nicht deutscher, sondern österreich-ungarisch jüdischer Herkunft* sei. Gerade dieser Bruch in Joachims Image lässt August Wilhelmj

147 Borchard: *Programmgestaltung und Imagebildung als Teil der Aufführungspraxis: Joseph Joachim*. In: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*. Bericht des Symposiums in Bern 2006. Hrsg. Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard, S. 106 ff.

148 Ebenda, S. 107.

als einen gewaltigen Konkurrenten dastehen, welcher ebenso um das Image des traditionsbewussten deutschen Geigers ringt. Dieser scheint durch seine Herkunft einen gewissen Vorteil bei der Imagebildung zu genießen:

,Jeder der beiden [Joachim und Wilhelmj] hat seine speziellen Vorzüge, die auch in der Verschiedenheit ihrer Nationalität [...] ihre Begründung finden mögen.“¹⁴⁹

In Joachims Grabrede¹⁵⁰ wird der österreich-ungarische Jude als „*ein deutscher Künstler*“ gefeiert, welcher auf „deutsche Art“ zur „völlige[n] Versenkung in die innere Welt“ fähig gewesen sei. Der Pastor attestiert ihm, dass er die „deutsche Gnadengabe“ besessen habe, „zu allen Völkern allverstehend und allverständlich [...] in der Tonsprache der Töne“ reden zu können. Auch in dieser Funktion des Vermittlers der deutschen Kunst über die Grenzen seines Wirkens hinaus zeigt sich Wilhelmj als der Überlegene: Während Joachim in Deutschland sesshaft wurde, erlangte Wilhelmj als reisender Virtuose weltweit den Ruf als größter Geiger Deutschlands. Sein Image ist umso mehr das des Vermittlers deutscher Kunst im Ausland. Er gilt als „*der vielgefeierte Mann, der in allen Zonen der Erde als treuer Priester deutscher Kunst gestanden.*“¹⁵¹

Beide, Joachim und Wilhelmj gelten also als *Priester* der deutschen Kunst, mit dem Unterschied, dass Wilhelmj ein deutlich größeres Wirkungsfeld aufzuweisen hat:

,Es freut uns, das Wilhelmj ein DEUTSCHER ist, wenngleich ihm, dem Künstler die ganze Welt ein Vaterland ist.“¹⁵²

Besonders in den USA gilt Wilhelmj als die Verkörperung des deutschen Künstlers: „*Hier pflegen wir Deutsche nicht nur deutsche Gemüthlichkeit, sondern auch deutsche Kunst.*“¹⁵³

Wilhelmj stellt auf beiden Seiten der Erde „den urgewaltigen Titanen germanischer Geistesfülle“ dar. „*Nachdem dieser geniale deutsche Künstler in beiden Hemisphären die deutsche Musik in einem ununterbrochenen Siegeszuge zu Ehren gebracht, kehrte er in seine Heimat zurück als Erster unter den Ersten.*“¹⁵⁴

Wilhelmj avanciert zum größten Konkurrenten des älteren Joachim, welcher sein Image als der größte deutsche Geiger abgeben zu müssen droht. Es zeichnet sich nach der Rückkehr Wilhelms von seiner Welttournee ab, dass er nun „*als der berufenste Vertreter der echten deutschen Kunst*“¹⁵⁵ gelten könne. Denn, so heißt es weiter: „*Er hat nicht seines Gleichen!*“

Wilhelmj verkörpert den *echten deutschen Künstler* nicht nur musikalisch, sondern vor allem auch in seinem äußeren Erscheinungsbild und Auftreten. Seine „*männlich schöne, beinahe an die Züge des genialen Beethoven erinnernde Erscheinung*“¹⁵⁶ lässt ihn auch optisch

149 Unbeschriffter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 69/2. (Der Artikel ist für die Diskursanalyse von Bedeutung, da sie die Thematik des Nationalen in der Musik andeutet.)

150 Borchard, Beatrix, *Programmgestaltung und Imagebildung*, S. 107. Zitiert aus der Rede anlässlich der Beisetzung J. Joachims, gehalten von Wilhelm Nithack-Stahn in Berlin 1907.

151 Berliner Fremdenblatt, 21.12.1882 Wilhelmj-Archiv, S. 102/1.

152 Der Freiheitsfreund Pittsburgh, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/1.

153 Tägliche Illinois Staatszeitung, 6.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/1.

154 Unbeschriffter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 81/2.

155 Berliner Fremdenblatt, 21.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 102/1.

156 Unbeschriffter Artikel vom 19.12.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 112/5. (Der Artikel bestätigt, dass im Dis-

als die Reinkarnation der „Centralsonne der modernen Tonwelt“¹⁵⁷ dastehen. „The big man, with the beethoven-like head“ erfüllt auch die Persönlichkeitsstruktur, mit welcher Eduard Hanslick den deutschen Musiker charakterisiert, da er „das Große und Ernste, Schwere und Complizierte“¹⁵⁸ durchaus verkörpert, wenn er vor sein Publikum tritt. Er wirke „like a giant among his associates“¹⁵⁹, sowohl im Erscheinungsbild als auch im übertragenen Sinn, indem er „Ruhe, Ernst, Tiefe, Bildung, Größe, Sicherheit, Überlegenheit, Natürlichkeit, Einfachheit, Bescheidenheit, [und] Leistung“¹⁶⁰ ausstrahle. „August Wilhelmj ist der Prototyp des ächten Germanen – sein Spiel, der Ton den er seiner Violine zu entlocken weiß, zeichnet sich durch eine gewisse robuste Kraft und Macht aus. Siegreich und triumphierend ziehen die unbeschreiblichen Töne seiner Geige durch den Saal.“¹⁶¹

Der Erfolg, wenn nicht sogar der Sieg Wilhelmjs, ist ein wesentliches Merkmal seines Images. Mit dieser Verkörperung des Siegers wird Wilhelmj wie Beethoven „auf den Sockel“¹⁶² gehoben und erscheint in seinem Auftreten geradezu ebenfalls als Statue:

„Ruhig, wie eine in Marmor gemeißelte Statue stand er da.“¹⁶³

Beschreibungen Wilhelmjs, die sein Image abbilden, sind zudem stets geprägt von Attributen der Männlichkeit und „als ‚männlichster‘ aller ‚männlichen‘ Komponisten“¹⁶⁴ kann im 19. Jahrhundert seit jeher Beethoven gelten. Wilhelmj scheint auf das Publikum als ein ähnlicher Inbegriff des Männlichen zu gelten, und spielt dadurch seinem Konkurrenten Joachim gegenüber einen deutlichen Vorsprung in der Imagebildung als größter deutscher Geiger ein: Die Assoziation des „Charakterkopf[es] mit seinen energischen durchgearbeiteten Zügen an Beethoven und Rubinstein erinnernd, war geeignet, ein hohes Interesse zu erregen, insbesondere, wenn man die kräftige männliche Gestalt in Gedanken mit dem eben erst heranwachsenden Jüngling verglich, der 1862 hier in einem Concert [...] die ruhmreiche Aera seiner Concertreisen begann“.¹⁶⁵

Mit dem Attribut des *Nationalen*¹⁶⁶, welches Adolf Bernhard Marx dem *Männlichen* an die Seite stellt, wurde nicht nur Beethoven, sondern auch Wilhelmj zum „National-Helden der deutschen Musik“¹⁶⁷ und macht Joachim diesen Rang streitig.

Joachim wird zudem als *gottgleicher Tonschöpfer* inszeniert.¹⁶⁸ Wenn er als National-Held dem Jüngeren weichen muss, so könnte sich Joachim auf sein überregionales, gottgegebenes Genie berufen. Doch auch diesbezüglich gelingt es Wilhelmj Schritt zu halten, wenn es heißt:

kurs der 1880er Jahre Beethoven als geniales Vorbild in der Musik fungierte, so wie es sich schließlich in der Wiener Sezession manifestiert.)

157 Hans von Bülow zitiert in Borchard, *Programmgestaltung und Imagebildung*, S. 108.

158 Eduard Hanslick zitiert in Borchard, S. 108.

159 The Chicago Tribune, 17.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/4.

160 Undatierter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 126/2.

161 Undatierter Artikel über Wilhelmjs Debut in New York, Wilhelmj-Archiv, S. 8/6.

162 Bauer, Eleonore: „Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos.“ Stuttgart/ Weimar 1992. Zitiert in Borchard, *Programmgestaltung und Imagebildung*, S. 109.

163 Berliner Fremdenblatt, 21.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 102/1.

164 Bauer, „Wie Beethoven auf den Sockel kam.“ Zitiert in Borchard, S. 109.

165 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Köthen am 6.3.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 79/4.

166 Vgl. Borchard, *Programmgestaltung und Imagebildung*, S. 109.

167 Ebenda.

168 Ebenda.

„Wilhelmj erinnert in seinem Aeußern und auch in seinem Wesen stark an Rubinstein, allerdings ist er größer, stattlicher, eine fast imponierende Gestalt, aber der Kopf hat wie der Rubinstins etwas Beethovenartiges, wir möchten sagen massiv imponierendes; das sieht ihm ein Jeder an, daß er kein gewöhnlicher Sterblicher ist, sondern daß die gütigen Götter ihm den Weihekuß des Genius auf die Stirn gedrückt haben.“¹⁶⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wilhelmj dem älteren Kollegen zumindest bezüglich der Imagebildung nicht unterlegen ist. Wilhelmj wird als der Inbegriff des Deutschen beschrieben. Folgende Kritik vermittelt die mit Wilhelmj assoziierte Symbolik folgendermaßen:

„Wie läßt sich wohl sein Spiel am kürzesten und treffendsten charakterisieren? Man könnte sagen, daß es kräftig, klar, markig und gesund, echt deutsch [...] wie Eichenrauschen [ist].“¹⁷⁰

Die Assoziation mit dem Eichenrauschen ist interessant, wenn man sie mit einem Geiger in Zusammenhang bringt. Sie verdeutlicht, inwiefern das Subjektive in der Musik dazu fähig ist, den Hörer in einen Rausch zu versetzen, ihn also zu *berauschen*. Der klassisch-objektive Vortrag sei dazu weniger in der Lage, richtet er sich doch eher an den Intellekt als an das Gefühl. Über Joseph Joachim schreibt die Neue Musik-Zeitung in einem Gedenkartikel:

„sein Spiel berauschte nicht und machte nicht trunken, aber es machte froh und glücklich.“¹⁷¹

Wilhelmjs Spiel wird „der echte deutsche Geist, [...] der uns anheimelt, unvermerks fortreißt und begeistert“¹⁷² zugeschrieben. Es ist die Begeisterung, die den Hörer in rauschähnliche Zustände zu versetzen vermag. Sein Spiel richtet sich damit nicht primär an den Intellekt des Hörers, sondern intendiert, ihn ebenfalls auf emotionaler Ebene zu berühren. Dies beinhaltet, dass Wilhelmj sich in seinen Interpretationen deutlich stärker nach der Mode richtet, als Joachim, welcher Wert darauf legt, dass der gebildete Zuhörer aktiv zuhört, anstatt passiv zu konsumieren. Beatrix Borchard beschreibt Joachim als einen Interpreten, der das Geistige der Musik hervorhebt und die Präsentation des Körpers verabscheue. Wilhelmj wird von Joachims Befürwortern dafür kritisiert, dass er sich zu sehr nach dem Geschmack der Massen richte. In diesem Punkt unterhält Joachim sein Image als werktreuer, traditionsbewusster Interpret. Der jüngere Wilhelmj dagegen scheint „der Kunst ihre populäre Basis belassen“¹⁷³ zu wollen. Wilhelmj fehlt es jedoch nicht an Körperkontrolle und ruhiger Überlegenheit bei der Ausführung, sondern er vertritt seine eigene Persönlichkeit im Werk, indem er es stärker individualisiert und seiner eigenen Person und Spielweise anpasst.

In dieser Unterscheidung besteht Joachims Chance, seine Vormachtstellung als echter traditioneller, deutscher Geiger Wilhelmj gegenüber zu erhalten. „Der Meister [Wilhelmj], dessen Ähnlichkeit mit Beethoven einen eigenartigen, schon an sich bezwingenden Eindruck macht“ mag äußerlich klassisch wirken, doch die Authentizität seiner Interpretationen spre-

169 Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

170 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 102/2.

171 Neue Musik-Zeitung 38 (1917) zitiert in Borchard, *Programmgestaltung und Imagebildung*, S. 111.

172 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Nürnberg. 19.12.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 112/5.

173 Theodor Hagen: *Civilisation und Musik*. Leipzig 1848, S. 11. in M. Geck, S. 27.

chen konservative Kritiker Wilhelmj ab. „*Joachims Clique*“¹⁷⁴ intendiert die Verschiedenheiten im Image zu verstärken und verweist kritisch auf Wilhelmjs außerordentliche Subjektivität des Vortrags.

Mit dieser gravierenden Unterscheidung der beiden Geiger stehen sich die beiden Lager gegenüber, welche als konservativ und neudeutsch, zumindest retrospektiv, die Musikszene des 19. Jahrhunderts zu bestimmen scheinen. Wilhelmj erhält das Image des neudeutschen Geigers, was für Anhänger dieser Position mit dem *echten deutschen Geiger* gleichbedeutend gewertet wird, und Joachim behält in seinen Kreisen das von ihm aufgebaute Persönlichkeitssbild, welches den traditionsbewussten Interpreten präsentiert.

So wie Joachim als *Verkörperung der Traditionslinie*¹⁷⁵ der *drei B's, Bach – Beethoven – Brahms*¹⁷⁶ bewertet wird, kann Wilhelmj als Vertreter der modernisierten Traditionslinie der größten deutschen Komponisten betrachtet werden und vertauscht gewissermaßen das dritte *B* gegen das *W* eines neudeutschen Komponisten. Es ist kein Zufall, dass beide Interpreten Johann Sebastian Bachs Chaconne und die Violinliteratur Beethovens als ihre Paradesstücke auswählten. Brahms jedoch ist im Programm Wilhelmjs kaum zu finden, stattdessen stehen Komponisten wie Raff und Hegar im Vordergrund. Die zwei großen *W's*, Wagner und Wilhelmj, bilden den Einstieg in eine neue Musikästhetik und lassen Joachim, den schon bald als altmodisch dastehenden Vertreter der deutschen Tradition, hinter sich. Wilhelmj bereitet mit seiner Hinwendung zur „*französischen realistischen Romantik*“¹⁷⁷, welche durch Berlioz, Liszt und Wagner geprägt ist, den Weg in eine romantisch-realistische, bzw. neue deutsche Schule. Ähnlich wie Beethoven, mit welchem Wilhelmj häufig assoziiert wird, und den Wilhelmj mit der Auswahl seiner Programme zu seiner Imagebildung gerne heranzieht, steht der Geiger an einem Schnittpunkt von klassischen und romantischen, bzw. idealrealistischen Prinzipien. Mit der „*Rückkehr zum Alten*“¹⁷⁸, welche sich in seiner Programmgestaltung mit der Vorliebe für Bach und Beethoven zeigt und der gleichzeitigen Hinwendung zu Komponisten wie Raff und Hegar kann er als Vermittler von klassisch-romantischer Tradition und Idealrealismus betrachtet werden. In diesem Sinne sollte für die neue deutsche Ästhetik das prophetische Wort Franz Liszts wahr werden:

„Wilhelmj wird der größte Geiger der Deutschen werden.“¹⁷⁹

174 Goby Eberhardt, *Erinnerungen*, S. 19.

175 Vgl. Borchard, *Programmgestaltung und Imagebildung*.

176 Geprägt durch Hans von Bülow. Vgl. Hinrichsen, Hans-Joachim: *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*. Stuttgart 1999 H.3, S. 218–231. Zitiert in Borchard: *Programmgestaltung und Imagebildung*, S. 108.

177 Wilhelm Fischer, in Guido Adler (Hg): *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Auflage. Berlin 1930, S. 963. In Geck, S. 132.

178 Vgl. Otto Lange: *Neue Berliner Musikzeitung. Schlusswort*. Jg.2, 1848, S. 376. in Geck, S. 29.

179 Frei zitiert in einem unbeschrifteten Artikel über Konzert in Wiesbaden. Wilhelmj-Archiv, S. 67/4.

3 August Wilhelmj – Der Weg zum „Geigerkönig“ – Biographisches

Die tiefergehende Beschäftigung mit Geigern des 19. Jahrhunderts erfordert, dass man die Tradition hinterfragt und etablierte Klischees aufdeckt, die das Bild der Interpreten verdunkeln. Ebenso ist es notwendig, die Individualität und Persönlichkeit des jeweiligen Geigers zu beleuchten und von dem Habitus seiner Zeitgenossen abzugrenzen. Im Abgleich mit der Tradition bilden sich dann Prinzipien und Gemeinsamkeiten heraus, die bestimmten Schulen zugeordnet und in ihrem zeitlichen und räumlichen Umfeld gedeutet werden können.

August Wilhelmj war reisender Virtuose, bevor er sich als Violinpädagoge in London niederließ. Es gilt daher diese beiden Seiten des Geigers unter die Lupe zu nehmen und miteinander in Bezug zu setzen. Das Wirken Wilhelmjs als Virtuose fand in seinen jungen Jahren statt, während der Unterricht sein spätes Wirken als Geiger prägte.

Wilhelmj war sowohl Virtuose als auch Pädagoge für sein Instrument und brachte als Professor an der Guildhall-School in London einige erfolgreiche Geigerinnen und Geiger hervor. Wie einige seiner Kollegen verfasste Wilhelmj eine Violinschule. Er machte sich jedoch nicht nur durch das elementare, rein technisch orientierte Unterrichtswerk, sondern auch durch weiterführende interpretatorische Anleitungen verdient. Zwar verlegte er keine sogenannten „Klassiker-Ausgaben“, jedoch edierte er Kompositionen, die er mit detaillierten Bezeichnungen versah. August Wilhelmj verfasste eine Violinschule, die er als „modern“ betitelte. Was die Modernität seines Werkes ausmacht, muss innerhalb seines zeitlichen Entstehungsrahmens gedeutet werden. Die von Wilhelmj angestrebte Ästhetik des Geigenspiels ist in seiner Schule weniger zu finden als in seinem Wirken als Konzertmeister Richard Wagners und in seinem Schaffen als Bearbeiter älterer Werke vom Barock bis in seine Zeit. Modern zu nennen sind für Wilhelmj jedoch auch der didaktische Ansatz und der Aufbau seiner Unterrichtsmethode. Zumindest als früher Vertreter in Deutschland legte er größten Wert auf die solide Ausbildung der Technik des noch jungen Geigers im Anfangsstadium und richtete sein Werk ganz und gar darauf aus. Während sich Joseph Joachim auch als Verfasser instruktiver Ausgaben einen Namen machte, beschränkte Wilhelmj sich auf Übungen, welche die technischen Grundlagen des Anfängers sicherstellen sollten. Diese Absicht gibt schon Aufschluss über den Anspruch an das eigene Violinspiel und bestätigt den Ruf Wilhelmjs als eines Virtuosen, der mit seiner überragenden Technik, Reinheit des Spiels sowie der Präzision und Perfektion der Bogenführung in der Rezeption fast alleine da steht.

Es ist daher notwendig, um das gesamte Schaffen Wilhelmjs beleuchten zu können, sowohl musikalische, als auch technische Besonderheiten des Geigers näher zu untersuchen. Erst die Betrachtung beider Komponenten des Virtuosen gibt Aufschluss über sei-

nen Interpretationsstil. Dies liegt vor allem darin begründet, dass er seine Kompositionen und Bearbeitungen bis ins kleinste Detail bezeichnete. Diese Spielanweisungen lassen Einblicke sowohl in technische als auch in musikalische Parameter seines Spiels zu und geben ein relativ geschlossenes Bild seines Interpretationsansatzes.

3.1 August Wilhelmjs Jugend und seine musikalische Ausbildung

Zur besseren Einordnung der Person August Wilhelmj soll an dieser Stelle ein biographischer Überblick erfolgen. Die Arbeit verzichtet allerdings auf eine ausführliche Biografie, da sie eine Interpretationsanalyse darstellt, in der nur wichtige Stationen im Leben August Wilhelmjs Erwähnung finden sollen. Ernst Wagner hat im Jahr 1928 eine kleine Biografie vorgelegt, die aufgrund des mangelnden Umfangs einer gewissen Überarbeitung bedürfte, die jedoch im Rahmen dieser Arbeit keine weitere Berechtigung finden kann. Lediglich biographische Fragestellungen, welche für den Interpretationsstil Wilhelmjs ausschlaggebend sein könnten, finden Berücksichtigung.

3.1.1 Jugend

August Wilhelmj (Daniel Ferdinand Victor) wurde 1845, am 21. September, im nassauischen Usingen als Sohn des Juristen am Hofgericht zu Usingen, August Wilhelm Wilhelmj, und seiner Frau Charlotte Petry geboren. August Wilhelmjs Mutter war Sängerin und Pianistin und studierte bei Marco Bordogni¹⁸⁰ am Pariser Konservatorium Gesang und erhielt Unterricht als Pianistin bei Charles Gounod und Frédéric Chopin. Die Ausbildung der Mutter ist für die musikalische Entwicklung Wilhelmjs von Bedeutung, da der Gesang als die Grundlage auch für das Instrumentalspiel anerkannt war, und die Prinzipien der Ausführung von Gesang und Geigenspiel eng verwandt waren. Im Jahr 1849 zog die Familie Wilhelmj nach Wiesbaden um, wo der Vater als Prokurist des Hofgerichts großes Engagement in die Bildung seiner beiden Söhne legte.¹⁸¹

3.1.2 Ausbildung

August Wilhelmj erhielt den Anfangsunterricht bei seinem Vater, der selber ein guter Dilettant auf der Geige war. Schon vor seinem 6. Lebensjahr erhielt Wilhelmj Geigenunterricht beim Konzertmeister des Wiesbadener Hoftheaters, Konrad Fischer, welcher der Familie regelmäßige Hausbesuche abstattete. Schon in diesem Alter deutete sich bei dem jungen Geiger die Fähigkeit eines absoluten Gehörs an.¹⁸²

¹⁸⁰ Giulio Marco Bordogni (1789–1856). Durch Luigi Cherubini 1820 zum Professor für Gesang am Pariser Konservatorium berufen. Lehrer Henriette Sontags.

¹⁸¹ Bruder August Wilhelmj war Albert Wilhelmj, Dr., Jurist, 1844–1905.

¹⁸² Vgl. Ernst Wagner, S. 9.



Abb. 3.1: „Parade auf dem Opernplatz Berlin“. Sontag und Paganini von Franz Krüger, 1822, Ausschnitt

Der Vater Wilhelmj empfing gerne prominente Gäste in seinem Hause, zu denen auch Henriette Sontag zählte.¹⁸³ Die Familie legte großen Wert auf das Urteil der berühmten Sängerin über die musikalischen Fähigkeiten ihres Sohnes und war stolz, dass sie dem jungen August eine mit Paganini vergleichbare Karriere prognostizierte. „Du wirst einmal der deutsche Paganini werden“¹⁸⁴ soll sie ausgerufen haben, während sie ihn hochgenommen und geküsste habe. Henriette Sontag lobte besonders Wilhelmjs Tonbildung und die Reinheit im Ton.¹⁸⁵

Die Begegnung des jungen Wilhelmj mit der renommierten deutschen Sängerin wirkte wie ein Motor auf die musikalische Ausbildung des Geigers. Der Vater organisierte zahlreiche Gelegenheiten, seinen begabten Sohn in der Öffentlichkeit auftreten zu lassen, unter anderem am Theater Wiesbaden. Das Renommee des Vaters als Prokurist des Hofgerichts sowie seine finanziellen Möglichkeiten zur musikalischen Ausbildung des Sohnes gewährten dem jungen Talent ein großes Netzwerk an wichtigen Persönlichkeiten der Politik und des Musiklebens. Regelmäßig richtete der Vater große Veranstaltungen und Feste in seinem Hause aus, welches später als eines der größten Weingüter des Rheingaus Musiker wie Richard Wagner anzog. Schon früh geriet August Wilhelmj in Kontakt mit guten und erfolgreichen Musikern, die im Hause Wilhelmj musizierten. Nicht zuletzt durch die Bekanntheit der Mutter als Sängerin und Pianistin zog es immer wieder Musiker in das Haus der Familie, um zu musizieren. Auch der Vater spielte regelmäßig Quartett, dem August beiwohnen und zuhören konnte. Im Jahr 1853 durfte der kleine Geiger zum ersten Mal in einem Quartett mit dem Vater mitspielen. Er profilierte sich im Quartettspiel dermaßen, dass er von diesem Zeitpunkt an regelmäßig an der Kammermusik im Hause teilnehmen durfte.

Im Januar 1854 trat Wilhelmj mit seiner Mutter erstmals öffentlich in einem Konzert in Limburg an der Lahn auf, welches als Benefizkonzert „zum Besten der Armen“¹⁸⁶ gegeben wurde. In der Nassauischen Allgemeine Presse hieß es:

„Frau Prokurator Wilhelmj von Wiesbaden, deren Unermüdlichkeit das Hauptverdienst des Abends gebührt, trug die große Arie aus Norma (casta diva), einige Mendelssohn'sche Kompositionen und zum Schlusse einige allerliebste kleine Lieder von Taubert mit bekannter, neu bewährter Meisterschaft vor [...]. Ihr Sohn, der achtjährige August Wilhelmj, spielte mit einer für das Alter ungewöhnlichen Fertigkeit und Sicherheit Variationen¹⁸⁷ von Jansa.“¹⁸⁸

Gut zwei Jahre darauf trat Wilhelmj im März 1856 im Hoftheater Wiesbaden mit seinem Lehrer Konrad Fischer öffentlich auf. Sie spielten Variationen von Heinrich Joseph Wassermann.¹⁸⁹ Die Duos für zwei Violinen zeugen von äußerst fortgeschrittenen technischen

¹⁸³ Henriette Sontag war Schülerin Marco Bordognis und Kommilitonin Charlotte Petrys, der Mutter Wilhelmjs. Als eine der renommiertesten deutschen Sängerinnen wirkte sie u.a. in Konzerten unter der Leitung Carl Maria von Webers und Ludwig van Beethovens. Sie inspirierte zahlreiche Komponisten und Dichter, darunter Johann Wolfgang Goethe, welcher sie als *flatternde Nachtigall* bezeichnete. (Heinrich Stümcke: *Henriette Sontag, ein Lebens- und Zeitbild*: Dearbooks, Bremen 2012. S. 275.)

¹⁸⁴ Ernst Wagner, S. 10.

¹⁸⁵ Vgl. Ernst Wagner, S. 10.

¹⁸⁶ Wagner, E., *Biographie*, S. 11.

¹⁸⁷ Leopold Jansa: (1795–1875).

¹⁸⁸ Wagner, E., *Biographie*, S. 11.

¹⁸⁹ Heinrich Joseph Wassermann (1791–1838), deutsch-schweizerischer Geiger und Schüler Louis Spohrs.

Fähigkeiten des Schülers. Schon im Alter von 10 Jahren wurden daher immer wieder die bemerkenswert sichere Technik in seinem Spiel, die Größe des Tons und seine makellose Intonation betont, die Wilhelmj's Spiel auszeichneten.

Kurz darauf gab Wilhelmj Konzerte mit Orchesterbegleitung im regionalen Umkreis. In Wiesbaden, Eltville, Limburg, Schlangenbad usw. konzertierte der junge Künstler unter der Leitung seines Lehrers Konrad Fischer. Auch seine Mutter Charlotte Petry nahm daran mit Gesangseinlagen teil. Auf dem Programm standen zu jener Zeit die Violinkonzerte von Heinrich Wilhelm Ernst, Ludwig van Beethoven, sowie ein Violinkonzert von Henry Vieuxtemps.

Wilhelmj wurde schon bald als eine Art Wunderkind behandelt, hatte zahlreiche öffentliche Auftritte und spielte in vornehmen Privathäusern.

Schon als junger Geiger musste August Wilhelmj sich dem Vergleich mit dem älteren Kollegen Joseph Joachim stellen. Über ein Konzert, in dem Wilhelmj das neunte Violinkonzert von Louis Spohr vortrug, urteilte der Geiger Louis Eller¹⁹⁰:

„Ich war geradezu verblüfft. In Bonn, wo ich vor einigen Tagen Joachim [...] hörte, glaubte ich, das Unerreichbare anzustauen. Aber in allen seinen großen Eigenschaften macht ihm jetzt schon dieser kleine Junge Konkurrenz.“¹⁹¹

Die Erfolge des jungen August Wilhelmj hinderten den Vater zunächst nicht an der Absicht, seinen Sohn „der Gelehrtenlaufbahn zuzuführen“.¹⁹²

Als Schüler des Herzoglich Nassauischen Gelehrten gymnasiums erwiesen sich die Leistungen des Künstlers als „ungenügend“. Er lernte „durchaus nichts“, attestiert werden ihm „Unerzogenheit“, „Unaufmerksamkeit“, „Faulheit“, „Ungehorsam“, „Spielerei“ während des Unterrichts, „Misshandlung eines Schülers“, „Trägheit“, sowie „Lachen und Nichtarbeiten“.¹⁹³

Wilhelmj beendete seine schulische Karriere mit Ende des Jahres 1860.

Dass August Wilhelmj im Bereich der Musik und seiner Instrumentalausbildung nicht im Geringsten dem Urteil des Gymnasiums entsprach, bezeugen zahlreiche Dokumente über Proben und Vorbereitungen seiner Konzerte. Beim Studieren der Violinliteratur legte er



Abb. 3.2: A. Wilhelmj. Kniestück

190 Eller, Louis (1820–1862). Geigenvirtuose, Komponist. Unbeschrifteter Artikel. Vgl. WA S. 63.

191 Wagner, E., Biographie, S. 13.

192 Ebenda.

193 Ebenda.

einen großen Perfektionismus an den Tag, der ihn dazu anhielt, einzelne Takte über mehrere Stunden hinweg zu üben und zu repetieren. Goby Eberhardt berichtet seine Beobachtungen über Wilhelmjs Ausdauer beim Üben:

„Er nahm bei jedem neuen Werke, das er studierte, die schwersten Stellen zuerst vor und übte daran mit unglaublicher Ausdauer und Geduld. Einem kleinen Sextgang in der Romanze von Chopin widmete er einundinehalb Stunde Zeit.“¹⁹⁴

August Wilhelmj verdankte beim Voranschreiten seiner Geigerkarriere viel dem Konzertmeister des Wiesbadener Hoftheaters, seinem Lehrer Konrad Fischer. Wichtige musikalische Eindrücke empfing Wilhelmj bei den Konzerten, an denen sein Lehrer ihn unter Mitwirkung seiner Mutter Charlotte Petry zu jeder Gelegenheit mitspielen ließ.

Einen geregelten Kompositionunterricht erhielt Wilhelmj in diesen jugendlichen Jahren noch nicht, seine Ausbildung war ausschließlich auf die Violine gerichtet.

3.1.3 Erlaubnis zur Virtuosenkarriere

Nach dem Abbruch des Schulunterrichts am Gymnasium ermöglichte der Vater seinem Sohn die bestmögliche, umfangreiche Ausbildung für seine Virtuosenkarriere. Im Frühjahr des Jahres 1861 reiste der Fünfzehnjährige nach Weimar, um sich dort Franz Liszt vorzustellen. Er erhielt für diesen Anlass ein Empfehlungsschreiben des Prinzen Emil von Wittgenstein, dem Generalleutnant und späteren Staatsminister von Nassau, zu dem der Vater in regelmäßigen Kontakt stand. Wilhelmj trug dem berühmten Pianisten das achte Violinkonzert von Louis Spohr, sowie die „Airs Hongrois“ op. 22 von Heinrich Wilhelm Ernst vor. Das Urteil Franz Liszts bestärkte die Familie Wilhelmj, die Ausbildung des Sohnes ausschließlich auf eine Solistenkarriere hin auszurichten. Über Liszts Empfehlung gelangte Wilhelmj zum Konzertmeister des Gewandhausorchesters Leipzig, Ferdinand David, der am Leipziger Konservatorium seine Ausbildung übernahm. Liszt soll dem Lehrer die Worte „Aus dem da machen Sie mir einen deutschen Paganini“¹⁹⁵ mit auf den Weg gegeben haben. August Wilhelmj berichtet von seinem Unterricht bei Ferdinand David in einem Brief vom 28.4.1861 an seine Familie:

„Ich mache furchtbare Fortschritte bei David, er ist ein guter Kerl. Bei ihm war Joachim, Kömpel u. s. w., er hat sie alle was gelernt. Er ist sehr gründlich — ich habe schon einen stärkeren Ton und auch einen besseren Ansatz. Zu mir sagte er, als Joachim zu ihm gekommen sei, hätte er nicht mehr gekonnt als ich und er verspräche sich von mir noch mehr. Das spornt mich nun sehr an, unter sechs Stunden fange ich garnicht [!] an. Ich spiele jetzt ein Konzert von Viotti und Etüden von Fiorillo. In dieser kurzen Zeit habe ich schon mehr als 40 verschiedene Stricharten gelernt, von denen ich noch keine einzige kannte. Im August spiele ich in Weimar, Liszt lud mich ein, auch in Leipzig habe ich Gelegenheit, alle Woche Quartett, Trio und mit Daviden im Orchester im Gewandhaus zu spielen. [...]“

194 Goby Eberhardt, *Erinnerungen*, S. 11.

195 Usinger Geschichtshefte, S. 10.

Seid unbesorgt für mich und mein Wohl. Nun ist die Zeit da, wo ich lerne, und ich ruhe nie, bis ich der erste Geiger bin. Bezahl mir nur alles, ich will das Meinige tun.

*Euer alter treuer
Lump Gustel^{“¹⁹⁶}*

Sein Biograph Ernst Wagner attestiert ihm 1928 ohne Angabe von Quellen, dass er bereits eine vollkommene Technik auf der Geige beherrscht habe, und dass er „dafür“ kaum noch einen Lehrer gebraucht habe. Wahrscheinlich beruft er sich auf einen unbeschrifteten amerikanischen Artikel vom 7. Dezember 1878, in dem es unter dem Titel „August Wilhelmj – the new Paganini“ heißt:

„From 1861 to 1864 Wilhelmj remained in the Leipzig Conservatory of music, under the personal charge of Herr David [...]. David himself superintended his practical study of the violin, and formed for him that classic purity of style which distinguishes his performances of solos or quartets. His mastery of ‘technique’ was complete, when he entered the Conservatory.“¹⁹⁷

Aus Wilhelmjs Brief allerdings geht hervor, dass er bei David mehr als 40 verschiedene Stricharten gelernt habe, die ihm bis dahin unbekannt gewesen seien. Auch der schon vor seinem Eintritt ins Leipziger Konservatorium viel gelobte große Ton auf dem Instrument habe durch David weitere Verbesserung erlangt. Auch der erwähnte verbesserte Bogenansatz ist laut Wilhelmj der Verdienst seines neuen Lehrers in Leipzig. Dass Wilhelmj zunächst Fiorilloetüden¹⁹⁸ studierte zeigt, dass David in der Methode seines Unterrichts keine vollkommen ausgebildete Technik voraussetzte, sondern mit weniger virtuosen Etüden technische Grundlagen nach und nach aufbaute.

Wilhelmjs Ehrgeiz, sein Instrument bis zur Vollendung beherrschen zu wollen geht aus seinem außerordentlichen Fleiß hervor. Er nennt 6 Stunden als minimale Übezeit. Hinzu kommen Gelegenheiten des Kammermusikspiels und der Orchesterpraxis. Der gehobene soziale Status seines Elternhauses ermöglichte es dem jungen Virtuosen, seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf seine Solistenkarriere zu richten.

3.1.4 Studien bei Ferdinand David

Ferdinand David lobt den Ehrgeiz seines Schülers, deutet jedoch an, dass es ihm gut tun würde, sich auch mit essentiellen Dingen und weniger virtuosen Übungen abzufinden. Er empfiehlt dem Vater Wilhelmj, er solle seinen Sohn dazu anhalten, „täglich 3 Stunden die Geige zu stimmen, 2 Stunden Saiten aufzuziehen und die übrige Zeit, die nicht durch Essen, Trinken, Schlafen und Spazierengehen in Anspruch genommen ist, die c-moll Tonleiter in der ersten Lage zu üben, das ist bildend für Geist und Herz und der sicherste Weg, ein großer Künstler zu werden“.¹⁹⁹

¹⁹⁶ WAU, WB-758,1 auch zitiert in Ernst Wagner S. 16 und Usinger Geschichtshefte Nr. 7, S. 11.

¹⁹⁷ Unbeschriffter Artikel vom 7.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 20.

¹⁹⁸ Federigo Fiorillo (1755–1823): 36 Etüden op. 3.

¹⁹⁹ Wagner, E., Biographie, S. 8.

Da sich der Brief Davids an den Vater richtet, ist er als eine Art Zeugnis oder auch als *Feedback* über die Fortschritte Wilhelmjs aufzufassen. Er betont, dass es eine Freude sei, mit Wilhelmj zu arbeiten, da es für ihn keine Schwierigkeiten gebe.²⁰⁰ In seinem Brief jedoch deutet er an, dass es für einen „großen Künstler“ notwendig sei „*Geist und Herz*“ zu schulen.

David empfiehlt dazu das unermüdliche Üben der c-moll Tonleiter in der ersten Lage. Diese Anweisung ruft zur Demut auf, sich auch den schlüchten Übungen zu widmen, und die tristeren, auf der Geige weniger brillanten und klangvollen Tonarten nicht zu vernachlässigen.²⁰¹ David impliziert damit, dass es nicht ausreiche, ein technisch vollkommener Virtuose zu sein, sondern dass es, um ein wahrer *Künstler* zu sein, eines tugendhaften, bescheidenen Herzens bedürfe. David scheint hier noch Defizite zu erkennen, und auch andere Personen in Wilhelmjs Umgebung äußern am Verhalten Wilhelmjs Kritikpunkte.

Aus den Mahnschreiben des Direktors des Konservatoriums und des Pastors, in dessen Haus Wilhelmj während seiner Studienzeit wohnte, geht hervor, dass der seinerzeit 16-jährige „*Von Ordnung und Pünktlichkeit, von Fügsamkeit und Rücksichtnahme [...] noch sehr wenig, oder doch sehr ungewöhnliche Begriffe*“²⁰² habe.

Die Beschreibung zeigt einen wenig angepassten, sehr selbstbewussten Charakter Wilhelmjs, der in konservativen Kreisen durchaus Aufsehen zu erregen imstande war.

Auch die Konzertreisen, welche Wilhelmj noch während seines Studiums innerhalb Deutschlands²⁰³ unternahm, stärkten zwar sein Selbstbewusstsein, was sich in Honorarforderungen widerspiegelt, als er 1863 in Baden Baden vor dem preußischen König spielte.²⁰⁴ Dennoch empfindet er die Notwendigkeit, sich ungehindert seinem Studium widmen zu können. Er schreibt dem Vater, die Reisen seien zu weit, das Honorar zu klein und der Verlust für das Weiterstudium zu groß.

Am Konservatorium in Leipzig erhält Wilhelmj schließlich Unterricht in Musiktheorie und Komposition bei Moritz Hauptmann²⁰⁵ sowie Ernst Friedrich Richter.²⁰⁶

Über Wilhelmjs Spiel in der Zeit seiner Ausbildung gibt ein Professor des Konservatoriums in Lüttich, Jules Chymers, Auskunft:

„August Wilhelmjs linke Hand ist ungewöhnlich groß und nervig, und sämtliche Finger haben einen Grad von Geschmeidigkeit und Geschicklichkeit erlangt, von dem man sich schwer eine Idee machen kann. Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimenpassagen macht er in dem rapidesten Tempo mit einer Leichtigkeit und Unfehlbarkeit, mit einer Breite und Tonfülle, als ob es einfache Noten wären. Er setzte z. B. ganz frei oben am Stege ein und ging mit abwechselndem Fingersatze in Oktaven bis zum Halswirbel herab und wieder zurück zum Stege, und das im Allegro=Takte, aber durchaus deutlich und klar und mit jener imponierenden Wucht, die überhaupt sein ganzes Spiel charakterisierte.“²⁰⁷

200 Wilhelmj-Archiv, S. 46: „*David said, he knows no difficulties*“.

201 Nach der Tonartencharakteristik von Berlioz ist c-moll eine düstere, wenig klangvolle Tonart.

202 Wagner, E., *Biographie*, S. 18.

203 1862 reist er nach Köthen, Hamburg, Bremen, Altenburg. 1863 sind Wiesbaden und Mainz Reiseziele für öffentliche Konzerte.

204 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 77.

205 Moritz Hauptmann (1792–1868).

206 Ernst Friedrich Richter (1808–1879).

207 Wagner, E., *Biographie*, S. 19.

Chymers betont die Größe und Wuchtigkeit des Tons in Wilhelmjs Spiel schon in der Zeit seiner Ausbildung. Des Weiteren bewundert er die außergewöhnliche Virtuosität seines Spiels. Interessant ist die Beschreibung seiner Hände, die später in Andreas Mosers Geschichte des Violinspiels als „*die Klauen des Löwen*“ bezeichnet werden sollten.²⁰⁸

Über ein weiteres, nicht ausschließlich technisch zu wertendes Moment seines Spiels, die Intonation Wilhelmjs, berichtet Chymers:

„Man hat gesagt, dass die Geige das einzige reine Instrument sei; absolut genommen ist das richtig. Allein ich habe auch von den großen Künstlern nicht durchaus rein geigen hören [!], mit alleiniger Ausnahme von August Wilhelmj; seine Intonation kann deshalb rein genannt werden in der vollsten Bedeutung des Wortes.“²⁰⁹

Selbst Joseph Joachim, dem Wilhelmj 1862 in Bremen begegnet, zeigt sich beeindruckt von Wilhelmjs Spiel. Joachim empfiehlt den Geiger an den Dirigenten Jules Pasdeloup²¹⁰, welcher seinerzeit die renommierten „Concerts populaires pour la musique classique“ in Paris, leitet. Wilhelmj reist im Jahr 1867 einer Einladung Pasdeloups folgend dorthin, um in einem Konzert im „Cirque Napoléon“ aufzutreten.

Zwar beschreibt Joachim Wilhelmj nicht als Konkurrenten, dennoch mussten sich die beiden Geiger vor dem Publikum immer wieder vergleichen lassen. Bei den „Concerts populaires“ in Paris 1867 folgten die Konzerte der beiden Geiger unmittelbar aufeinander.

In einer Rezension des Kritikers Paul Smith heißt es in der französischen Presse vom 27. Januar 1867:

„En nous quittant, le grand violoniste Joachim a fait quelque chose de plus étonnant de plus rare, de plus admirable encore que le talent qu'il venait de nous faire connaître: Il s'est donné un successeur et l'a choisi dans un esprit tout différent de celui d'Auguste, qui, dire-on, ne songeait qu'à sa faire regretter en laissant son héritage à Tibère. Joachim a désigné, a présenter pour son successeur Wilhelmy [!] jeune artiste de vingt-deux ans, élève du Conservatoire de Leipzig, applaudi déjà en Autriche, en Angleterre, mais tout à fait inconnu chez nous. Nous nous garderons bien d'imiter quelques-uns de nos confrères qui, pour mieux glorifier Joachim, ont commencé [!] par étendre à ses pieds tous les violonistes passés et présents.“²¹¹

208 Moser, S. 498. In der häufigen Assoziation Wilhelmjs mit dem Löwen lässt sich die Bedeutung der russischen Schule für Wilhelmj erahnen. Gerade in Russland erhielt Wilhelmj praktisch uneingeschränkte Bewunderung für sein Violinspiel, und prägt damit neben Leopold Auer die Ästhetik der Russischen Violinschule.

209 Chymers zitiert in Ernst Wagner S. 20.

210 Jules Pasdeloup, (1819–1887) französischer Dirigent, studierte am Konservatorium in Paris.

211 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 74.

3.2 Berufsleben

3.2.1 Konzerttätigkeit: Wilhelmjs Einstieg ins Berufsleben – Konzertreisen

Ab dem Jahr 1865 unternimmt Wilhelmj, nachdem er sich von einer schweren Krankheit erholt hat, erstmals Konzertreisen ins Ausland. Beginnend mit der Schweiz führt er seine erste Tournee 1866 weiter nach Holland. Es folgen weitere Konzerte innerhalb Deutschlands, wo er vor dem preußischen König und anderen Adelsgesellschaften auftritt. Auf das Angebot eines Konzertmeisterpostens bei der philharmonischen Gesellschaft in Hamburg kommt er nicht zurück. Zeitgleich erhält er das Angebot von Charles de Bériot, ihn in Brüssel zu unterstützen, welches er nicht annimmt.

Der Ausbruch des preußisch-österreichischen Krieges drängt Wilhelmj und seine Frau zur Hochzeitsreise im Sommer 1866 nach England. Sie treffen bei diesem Anlass auf die sehr bekannte und erfolgreiche Sängerin Jenny Lind. Diese vermittelt Wilhelmj den Kontakt zum derzeitigen Dirigenten des „Coventgarden-Theatres“, Alfred Mellon²¹², der ihm begeistert zu einer Vielzahl an Konzerten verpflichtet. Sein erstes Konzert in London vor Königin Viktoria ist ein derartiger Erfolg, dass er für weitere Konzerte ein „ungewöhnlich hohes Honorar“²¹³ ausgehändigt bekommt.

Auch in Paris feiert Wilhelmj 1867 große Erfolge mit seinen Auftritten bei den „Concerts populaires pour la musique classique“ unter der Leitung des Dirigenten Jules Pasdeloup.

Viel Erfolg wird Wilhelmj auch bei Konzerten in Italien zuteilt. „Wer vermag es, den magischen Effekt in Worten zu schildern, welchen Wilhelmj durch sein Spiel bei den Zuhörern hervorrief“²¹⁴, heißt es 1868 über die Resonanz der Konzerte seiner Italienreise.

Auf die Einladung der Großfürstin Helena Pawlowna reist Wilhelmj 1868 nach St. Petersburg. Er trifft dort auf Hector Berlioz, der über Wilhelmjs Spiel sagt:

„Nie habe ich einen Geiger mit einem solchen bezaubernden, großen und edlen Tone gehört, als der war, welcher der junge Wilhelmj seinem Instrument zu entlocken wusste; ich gestehe, es steckt etwas Phänomenales in diesem jungen Manne.“²¹⁵

3.2.2 Wilhelmj als Pädagoge

August Wilhelmj wirkte nach seinem Rücktritt aus dem Virtuosenleben als anerkannter Pädagoge. Im Jahr 1882 gründete er eine Musikschule in Biebrich-Mosbach, welche sich jedoch nicht lange erhielt, da er 1886 nach Blasewitz umzog. Im Jahr 1893 siedelte er nach London über und nahm 1894 das Angebot der Guildhall Music School in London an, die Stelle der ersten Professur im Fach Violine zu übernehmen. Laut seinem Schüler Goby Ebe-

212 Alfred Mellon (1820–1867)

213 Wagner, E., *Biographie*, S. 24.

214 Unbeschriebener Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 78.

215 Unbeschriebener Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 68 (Die Musikästhetik des Komponisten Berlioz beeinflusst auch Wilhelmj und gibt wichtige Impulse für sein Violinspiel. Die spätere Zugehörigkeit zur neu-deutschen Schule zeigt sich auch in seinem Violinspiel, welches vermehrt durch die Einflüsse der franko-belgischen Schule bestimmt wird und in einen international geprägten Stil mündet. Dies zeigt, wie Wilhelmj die als klassisch deutsch bezeichnete Tradition zunehmend internationalisiert.)

rhardt wies Wilhelmj die große Stärke auf, das Niveau des Schülers sofort zu erkennen und unmittelbar darauf einzugehen. Sein als *anregend* beschriebener Unterricht beinhaltete vor allem, „schwierige Passagen durch Vorübung zu überwinden“. Dieses Urteil Eberhardts lässt sich am Prinzip der Violinschule Wilhelms deutlich nachvollziehen. Wilhelmj beschreibt die Grundlage seiner Modernisierung der Violinpädagogik darin begründet, dass sämtliche Schwierigkeiten des Violinspiels isoliert in, von ihm in seinem Unterrichtswerk bereitgestellten, Übungen vorbereitet werden. Diese Vorübungen ermöglichen mehr Leichtigkeit im Spiel, was Eberhardt bestätigt und als große Hilfe anerkennt. Wilhelmj beschreibt damit die Vorgehensweise seines eigenen Übens, welches darauf basiert, dass er sich schwere Stellen zuerst vornahm, um den Spielfluss einer Interpretation gewährleisten zu können.²¹⁶

3.2.2.1 Wilhelmjs Violinschule

Mit dem Jahrhundertwechsel erscheint der erste Teil der Violinschule August Wilhelmjs, die er mit seinem ehemaligen Schüler James Brown (1863–1943) verfasst. Das Unterrichtswerk richtet sich nicht in erster Linie an Wilhelms eigene fortgeschrittenen Studenten, sondern ist als eine Violinschule für Anfänger gedacht, welche die Grundlagen der Violintechnik aufs Genaueste ausbilden soll. Nach Vollendung des Gesamtwerks verlegt Wilhelmj mit seinem Schüler 6 Bände im Novello Verlag in London. Während James Brown durch die Herausgabe der Violinschule wenig Beachtung erfährt, steht der wesentlich namhaftere Wilhelmj als der hauptsächliche Verfasser im Fokus des Interesses. Das Werk ist in einer Art und Weise aufgebaut, die Wilhelmj und Brown als eine neue, moderne Aufbereitung des grundlegenden Lernmaterials anpreisen. Sie hebe sich dadurch ab, dass sie das Lernmaterial in einer systematischeren und verständlichen Weise aufbereite als bisher erschienene Unterrichtswerke:

„The purpose of this work is to provide, in one systematic and comprehensive scheme, all that is necessary for the acquirement of the Art of Modern Violin Playing.“²¹⁷

Das Unterrichtswerk ist so aufgebaut, dass zwei Bücher parallel durchgearbeitet werden. Die sechs Bücher sind unterteilt in die Sektionen a und b, von denen die erste der „Technical Practice“ gewidmet ist, und die zweite eine Zusammenstellung von „Studies“ darstellt. Das tägliche Üben der Technik wird bei Wilhelmj wörtlich genommen großgeschrieben und bildet die Grundlage der gesamten Violinschule:

„The foundation of ‚A Modern School for the Violin‘ is laid by means of a series of six Books dealing exclusively with the important subject of DAILY TECHNICAL PRACTICE.“²¹⁸

Jedes Buch ist in Kapitel unterteilt, die jeweils eine Unterrichtseinheit, „lessons“ genannt, darstellen. Diese beinhalten ein bestimmtes technisches Problem, das isoliert betrachtet und geübt wird. Das Voranschreiten des Schwierigkeitsgrads geht so vonstatten, dass erst

²¹⁶ Vgl.: Eberhardt, G., S. 11, „Er nahm bei jedem Werk, das er neu studierte, die schwersten Stellen zuerst vor.“

²¹⁷ Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, General Preface.

²¹⁸ Wilhelmj & Brown, *Preface*.

das Einfache geübt wird, und die Schwierigkeiten der technischen Übungen nur langsam sukzessiv gesteigert werden. Als Grundsätze gelten für die Autoren: „*To teach one thing at a time*“ und „*To present the simple before the complex*“.²¹⁹

Mit diesem Anspruch hebt Wilhelmj sich deutlich von seinen beiden Vorgängern Spohr und David ab. Während die beiden Älteren dem Schüler die Bewältigung mehrerer technischer Schwierigkeiten innerhalb einer Etüde abverlangen und den Schwierigkeitsgrad schnell steigern, legt Wilhelmj Wert auf das gewissenhafte Üben einzelner, isolierter technischer Elemente. Die Vorgehensweise orientiert sich an dem natürlichen Auftreten technischer Probleme, und stellt Übungen zu deren Bewältigung zur Verfügung.

Dass Wilhelmjs Lehrwerk eine Ergänzung, sowohl zu den bereits bestehenden Violinschulen seiner Zeit, als auch zum praktischen Unterricht mit einem Lehrer darstellt, zeigt sich daran, dass er Voraussetzungen des Violinspiels, wie z. B. Haltung, Bogenhaltung und Bogenführung nur stichpunktartig abhandelt und ohne Abbildung belässt. Auch die Anweisungen zu den jeweiligen Übungen beschränken sich auf knappe Stichpunkte, die der Erklärung durch einen Lehrer bedürfen. Parallel zu den täglichen praktischen Übungen sind die „Studies“ zu studieren, welche die in den „lessons“ erarbeiteten „skills“ im größeren Zusammenhang zur Anwendung bringen.

Im Rahmen der „Studies“ werden außerdem Parameter des Geigenspiels behandelt, die nicht rein technisch zu bewerten sind, wie zum Beispiel „*Tone-Production*“ and „*Expression*“²²⁰. Es ist jedoch bemerkenswert, dass die Themen Tonbildung und Ausdruck sich bei Wilhelmj gegenseitig bedingen und in seiner Violinschule rein technisch dargestellt sind. So beschreibt Wilhelmj unter dem Titel „*Tone-Production*“ die Erzeugung eines lauten Tons, während die Bildung des sanften, leisen Tons, „*soft-tone*“, in der Kategorie „*Expression*“ abgehandelt wird. Beide Tonqualitäten werden über die Bogenkontaktstelle in Verbindung mit der Bogengeschwindigkeit produziert. Die Tonproduktion ist bei Wilhelmj von besonderem Interesse, da er immer wieder für seinen außerordentlichen Ton gefeiert wird. Der musikalische Ausdruck wird in Wilhelmjs Violinschule entsprechend über die Bogenführung beschrieben und rein technisch dargestellt. Mit diesem Ansatz, Parameter des musikalischen Vortrags auf technischer Ebene zu definieren, hebt sich Wilhelmj deutlich von seinen Vorgängern ab. Besonders bezüglich der Tonproduktion ist Wilhelmj als Vorreiter zu betrachten, welcher mittels einer veränderten Bogentechnik zu größerer Tonfülle gelangt. Besonders beeindruckte Wilhelmj mit dem ersten Satz des Beethoven'schen Violinkonzerts, in welchem er die Hörerwartungen, zunächst des amerikanischen Publikums übertraf:

„Wilhelmj is the first violinist here who has begun the solo in this movement with a full-bow breadth of expression, befitting the grandeur of the work and of its source.“²²¹

Mit der ungewohnten Tonstärke ruft Wilhelmjs Spiel jedoch auch Kritik²²² hervor, weil es den Ausdruck der Komposition verfehle. Der Vorwurf, Wilhelmj würde die Expressivität zugunsten der Lautstärke opfern, basiert auf der kritisierten Technisierung seiner Inter-

219 Ebenda, Introduction Book 1a.

220 Ebenda, Book 1b.

221 The World, 11.5.1879. WA S. 40/4.

222 Vgl. E. E. Taubert in Moser: S. 489 „zu meinem und des neben mir sitzenden Emil Sauret nicht gerungen Schecken stürzte sich Wilhelmj jedoch mit einer solchen Berkerswut, fortissimo ed appassionato, auf den Anfang, daß dieses bis dahin noch von keinem sich selbst respektierenden Geiger auf ein Kunstwerk

pretationen. Während sich dynamische Parameter technisch darstellen lassen, ist musikalischer Ausdruck nicht verbal zu formulieren und somit nicht über bogentechnische Prinzipien darstellbar.

Wilhelmjs Prinzip der Tonbildung und der Erzeugung von Ausdruck wird in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt.²²³ An dieser Stelle soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass Wilhelmj unter dem Titel „*Expression*“ auch die Beschreibung des „*dolce*“ aufführt, während sein Lehrer David sich auf die Bezeichnungen beschränkt, welche die Dynamik betreffen. Dies weist darauf hin, dass Wilhelmj auch das, was gemeinhin als musikalischer Ausdruck bezeichnet wird, über die Dynamik hinaus technisch zu übersetzen weiß. Mit diesem Ansatz macht Wilhelmj die Expressivität seines Spiels konzeptualisierbar. Wilhelmjs Interpretation kann damit als „*das Ergebnis eines ganz neuen, tiefdurchdachten Systems*“²²⁴ betrachtet werden.

3.2.2.2 Die Grundlagen der Violinschule Wilhelmjs – Drei Schulen im Vergleich: Spohr – David – Wilhelmj

Die Violinschule Wilhelmjs hat den Anspruch, die technischen Grundlagen des jungen Geigers dermaßen zu festigen, dass er der *Kunst des modernen Violinspiels* gewachsen ist. Ein entscheidender Punkt am modernen Violinspiel ist die technische Ausbildung in ihren Grundlagen. Während Wilhelmjs Lehrer Ferdinand David und dessen Lehrer Louis Spohr Unterrichtswerke schufen, die sich weniger mit intensiven Übungen für den Anfänger auffalten, versuchen Wilhelmj und Brown diese Lücken zu schließen. Nach Wilhelmjs Auffassung, und auch nach modernen Prinzipien der Violindidaktik schreiten die Schulen seiner Vorgänger zu schnell voran und bieten nicht genug Material, welches der Schüler üben kann, um seine technischen Grundlagen auszubilden. Die Violinschule erhebt den Anspruch, das Violinspiel auf ein sicheres Fundament zu stellen. Die moderne Art des Violinspiels verlange dem Schüler die größte Souveränität der Technik ab, die nur mit einem gut durchdachten Unterrichtsplan zu gewährleisten sei. Wilhelmj und Brown reagieren auf diesen Anspruch mit ihrem sechsbändigen Werk, das ausschließlich dem Training der Technik gewidmet ist. Über die drei Generationen von Louis Spohr über Ferdinand David bis hin zu August Wilhelmj wird somit eine Verlagerung der Prioritäten deutlich sichtbar. Während Spohr in seiner Violinschule kleine zweistimmige Kompositionen bereitstellt, welche er mit Bezeichnungen und Vortragsangaben versieht, legt David in seiner Schule einen deutlichen Schwerpunkt auf die Vermittlung der Technik. In seinem Vorwort heißt es: „*Diese Schule handelt also nur von der Technik des Violinspiels*“²²⁵

Ferdinand David folgt dem Ansatz seines Lehrers, das Lernmaterial in Form von Kompositionen aufzubereiten. Seine Violinschule von 1863 bestätigt, dass David ebenso wenig Erfahrung im Unterrichten von Anfängern hatte wie sein Lehrer Louis Spohr. Dieser bittet im Vorwort seines Unterrichtswerks um die Resonanz von Lehrern, die seine Schule als Leit-

verübte Attentat den damaligen Referenten der ‚Post‘, E. E. Taubert, zu dem Ausruf begeisterte: ‚Gleich mit den ersten markigen Oktavgängen merkte man die Klauen des Löwen.‘“

223 Vgl. Kapitel 4.2.

224 Posener Zeitung, 2.20.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 103/2.

225 David, *Violinschule*, S. 3 (Vorwort).

faden für den Unterricht nutzen „da er, so viele Schüler er auch bildete, doch keinem ersten Unterricht erteilte, und folglich über diesen keinen eigenen Erfahrungen zu sammeln vermogte.“²²⁶

Während Spohr, wie er im Vorwort andeutet, seine Schule auch für den Anfangsunterricht ausarbeitet, reduziert Ferdinand David die Übungen für Anfänger dermaßen, dass nicht davon auszugehen ist, dass sich sein Lehrwerk an Schüler wendet, die mit dem Violinspiel erst beginnen.

Sein Werk resümiert die Grundlagen des Geigenspiels lediglich innerhalb kurzer Abschnitte und stellt nur wenige Etüden zum Erlernen grundlegender Fähigkeiten zur Verfügung. Die Übungen schreiten in ihren Schwierigkeiten dermaßen schnell voran, dass sie innerhalb eines Bandes von 73 Seiten mit Etüden im Stile Paganinis enden.

David betont, dass seine Arbeit ausschließlich dazu diene, den praktischen Unterricht eines Lehrers zu begleiten, und nicht dazu, die technischen Fähigkeiten des Geigers bis zur Vollkommenheit auszubilden, da die Ausbildung des Geschmacks und des Vortrags schriftlich nicht zu vollziehen sei. David erklärt seine Bedenken am Beispiel der Sprache:

„Wenn es schon schwer halten dürfte, allein aus einer Grammatik eine fremde Sprache zu erlernen, so ist es geradezu unmöglich, dass Jemand, ohne Hilfe eines tüchtigen Lehrers, die complicierte Mechanik des Violinspiels sich aneigne. Der Lehrer wird also nachhelfen müssen, wo die Schule nicht ausreicht. Vorzüglich gilt dies vom Styl und vom Vortrage, welche man durch gedruckte Worte und Notenbeispiele nicht Jemandem beibringen wird.“²²⁷

David will mit seinem Werk lediglich „den Weg andeuten, den der Verfasser seit Jahren mit seinen Schülern gegangen ist“.²²⁸ Der schnell voranschreitende Aufbau seiner Violinschule legt den Schluss nahe, dass er den Weg vornehmlich mit fortgeschrittenen Schülern gegangen ist. Der direkte Vergleich der Violinschulen von Louis Spohr und seinem Schüler Ferdinand David zeigt eine deutliche Verlagerung der Prioritäten. Während Spohr betont, dass „die eigentlich künstlerische Ausbildung, die leider so manchem Virtuosen abgeht, nicht vernachlässigt werden“²²⁹ dürfe, und dass „Mit der Ausbildung des Technischen [...] die des Geschmacks und das Erwecken und Läutern des Gefühls stets gleichmäßig verbunden seyn“ müsse, legt David in seiner Violinschule größeren Wert auf die Vermittlung der Technik. David überlässt die Bildung des Geschmacks dem Lehrer. Die Verlagerung der Prioritäten zeigt sich auch darin, dass Spohr ausführliche schriftliche Erklärungen zu seinen Übungen anbietet, während David nur stichpunktartig vermerkt, wie eine Übung auszuführen sei. Es ist davon auszugehen, dass David das Werk seines Lehrers kannte, und dass er mit seiner Schule Lücken zu schließen versuchte, die Spohrs Schule aufweise. David ergänzt seine zweistimmigen Kompositionen durch unbegleitete Übungen, die sich an Tonleitern orientieren. Sein Werk bietet dem Studenten Skalenübungen unterschiedlichster Art in sämtlichen Tonarten. Beginnend mit Tonleitern durch eine Oktave steigert sich der Schwierigkeitsgrad bis hin zu „Decimengänge[n] durch zwei Octaven“.²³⁰ Sämtliche technischen Fragestellungen werden am Beispiel der Tonleiter durchgearbeitet, so zum Beispiel das Intervallspiel, Lagenwechsel, Triller und Doppelgriffe, aber auch Bogentechniken, Stricharten und rhyth-

226 Spohr, *Violinschule*, S. 4.

227 David, *Violinschule*, S. 2 (Vorwort).

228 David, S. 2 (Vorwort).

229 Spohr, *Violinschule*, S. 7.

230 David, *Violinschule*, S. 30.

mische Strukturen. Einen beträchtlichen Teil der Arbeit nehmen auch Übungen für Flageoletttöne ein, die der Schüler auch als künstliche Doppel-Flageoletttöne beherrschen soll. In diesem Punkt hebt sich David deutlich von seinem Lehrer ab, welcher das Üben des künstlichen Flageoletts als unnötig empfindet.

3.2.2.3 Die Bedeutung des Flageolettspiels

Die Bedeutung der Spieltechnik des Flageolett erfuhr im Laufe des 19. Jahrhunderts eine deutliche Veränderung. Als ein von Paganini gern und häufig genutzter Effekt wurde er nicht von allen Geigern gleichermaßen geschätzt. Spohr lehnte das Flageolettspiel weitgehend als unnatürliche, *kindische* Spielereien und damit als *Effekthascherei* ab:

„Die sogenannten Flageolet-Töne müssen, weil sie von dem natürlichen Tone des Instruments ganz abweichen, als untauglich verworfen werden. Es heißt daher das edle Instrument herabwürdigen, wenn man ganze Melodien in solchen kindischen, fremdartigen Tönen spielt.“²³¹

Spohr möchte seinen Schülern „ernstlich rathen, ihre Zeit nicht bey dem Studium desselben zu verlieren und darüber Nützlichere zu versäumen.“²³²

Auch wenn der Effekt des Flageoletts auch für David kein musikalisch bedeutender ist, so sieht er den Vorteil dieser Technik in der Eignung, die Sicherheit und Fertigkeit der linken Hand weiter auszubilden.

Ferdinand David empfiehlt daher, anders als Spohr, das gründliche Studium der Flageoletttöne, „obgleich die meisten derselben in der Praxis selten vorkommen und nicht immer von schöner Wirkung sind“, da sie für die „Ausbildung der linken Hand immerhin von Nutzen“²³³ seien.

Besonders bei dem Wissen um Wilhelmjs Fleiß ist davon auszugehen, dass er das Flageolett im Stile der Übungen Davids bis zu vollkommenen Beherrschung übte. Dementsprechend wird Wilhelmj auch für die „Flötenklänge“ bewundert, die das Publikum „noch nie flötenähnlicher hörte“.²³⁴ Auch technisch beschrieben sind „his harmonics clear and delicate“,²³⁵ „his harmonic effects marvellously fine“.²³⁶

Wilhelmjs Ausführung dieses Effekts scheint sich von der Art anderer Geiger abzuheben, da ausgesprochen viele Kritiken immer wieder „sein wunderbares Flageolet“²³⁷ betonen.

Diese Besonderheit kann als Verdienst seines Lehrers gewertet werden, da nur wenige Geiger sich dem Studium des Flageoletts widmeten. Spohr schreibt, dass „die größten Geiger aller Zeiten [...] [wie] z. B. „Pugnani, Tartini, Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont u. a.“²³⁸ sich des Stilmittels nicht bedient hätten, das eine Sonderheit Paganinis sei.

231 Spohr, *Violinschule*, S. 108.

232 Ebenda.

233 David, *Violinschule*, S. 64.

234 Undatierter Artikel aus dem Jahr 1866. Wilhelmj-Archiv, S. 81/5.

235 The Daily Inter-Ocean, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 22.

236 Buffalo Courier 29.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 32.

237 Der Deutsche Correspondent, Baltimore 15.3.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 35.

238 Spohr, *Violinschule*, S. 108.

In der folgenden Kritik wird deutlich, dass selbst zum Ende des 19. Jahrhunderts das Flageolett nur sparsam verwendet wurde, so wie es Spohr empfiehlt. Wilhelmj jedoch gebrauchte es durchaus und erzielte damit eine modernere, sich vom klassischen Spiel abwendende Spielweise. In Wilhelmjs Bearbeitung der „ungarischen Volksweisen“²³⁹ verschmähe er auch jene Effekte nicht, „die die klassische Musik nicht kennt, [...] z. B. länger dauerndes Flageolet=spiel“²⁴⁰.

Das Flageolett wird hauptsächlich dem Spiel Paganinis zugeordnet, wie es auch Spohr konstatiert. Dass Ferdinand David die Kunst Paganinis als die unübertreffliche Vollendung technischer Möglichkeiten ansieht, zeigt sich darin, dass er sein Unterrichtswerk mit einer höchst virtuosen Flageolett-Komposition Paganinis schließt und daran nur noch einige Übungen anschließt, die das Pizzicato behandeln, vornehmlich das Pizzicato mit der linken Hand bzw. den simultanen Gebrauch von Bogen und Pizzicato, welche ebenfalls als Besonderheiten Paganinis gelten.

Es ist beachtlich, dass Ferdinand David in Seitenzahlen gemessen mehr als 10 % seiner Violinschule auf die Übung der künstlichen Doppelflageolettöne verwendet. Weitere 6 % behandeln die natürlichen Flageolettöne. In der Ergänzung seiner Violinschule um die rein technischen Übungen, die nicht in Form von Kompositionen vermittelt werden, liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen den Schulen Ferdinand Davids und Louis Spohrs. David wird seiner Aufgabe also gerecht, wenn er Franz Liszts Anweisung folgt, aus Wilhelmj einen zweiten, deutschen Paganini zu machen. Es ist durchaus denkbar, dass David sein Lehrwerk dahingehend seinem Musterschüler Wilhelmj widmete, dass er ihn nicht nur als Musterschüler abbildete, sondern dass er Franz Liszts Worte im Hinterkopf hielt und seine Übungen so auswählte, dass sie den Schüler zu dem Spiel eines Paganini befähigen. Die Ausbildung des Technischen steht dabei im Mittelpunkt.

Im Vergleich der Violinschulen von Ferdinand David und August Wilhelmj lässt sich eine weitere Verlagerung der Prioritäten hin zum Technischen ausmachen.

Die Absicht der „Modern School for the Violin“ von Wilhelmj und James Brown ist es, eine systematische, leicht verständliche und eingängige Strategie zur Verfügung zu stellen, welche die Autoren im Vorwort ihres Unterrichtswerkes als „necessary for the acquirement of the Art of Modern Violinplaying“ beurteilen.

239 „Ungarische Melodien“ von H.W. Ernst op. 22. Der Kritiker geht fälschlicher Weise von der Annahme aus, dass es sich um ein Stück Wilhelmjs handele. Ernst selber schreibt Flageolett vor.

240 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Koblenz vom 11.3.1891. Wilhelmj-Archiv, S. 127.

4 Der Interpretationsstil August Wilhelmj

4.1 August Wilhelmjs technische Grundlagen

4.1.1 Haltung

4.1.1.1 Haltung und Position der Violine bei August Wilhelmj

Wilhelmj zeigt in seiner Violinschule keine Abbildung der richtigen Haltung, sowohl des Geigers als auch der Violine. In knappen Sätzen führt er unter 6 Punkten die wesentlichen Merkmale an, welche für ihn die richtige Haltung des Geigers und der Violine ausmachen:

„(1) *An erect attitude is necessary.*

(2) *The head should slightly incline to the left.*

(3) *The weight of the body rests on the left foot, while the Right is advanced a little.*

(4) *The violin must be firmly held between the left collar-bone and the chin, with some assistance from the shoulder. The ‘chin’ should be placed on the chin-rest.*

(5) *The violin must be held up, so that the line formed by the strings from the bridge to the nut is horizontal.*

(6) *The violin should be tilted sideways at about 20 or 30 degrees, to allow horizontal bowing on the G string.*²⁴¹

Zwar werden die Anweisungen über die korrekte Haltung nicht durch eine Abbildung ergänzt, Aufschlüsse jedoch erhalten wir über die Violinschule Ferdinand Davids, der die Frage der Haltung an seinem Schüler August Wilhelmj beispielhaft erklärt und diesen in vier Abbildungen darstellt.²⁴²

241 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*. Book IA: „Position“.

242 David, *Violinschule*, Fig. I-IV.

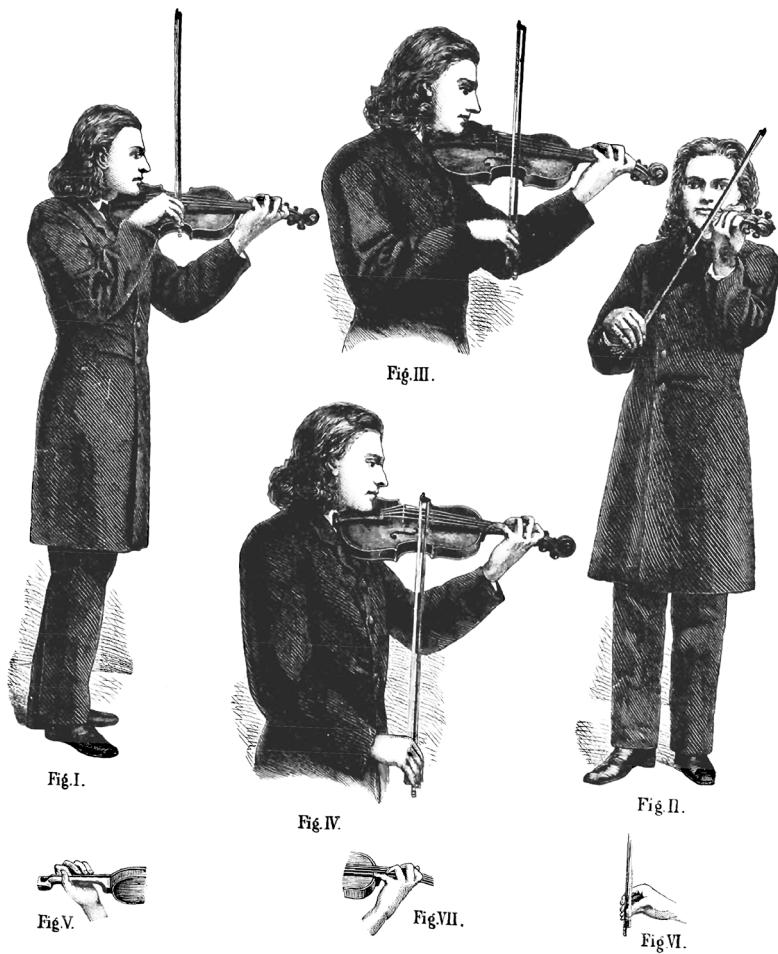


Abb. 4.1: Violinschule von Ferdinand David (1864), Fig. I bis IV

David und Wilhelmj zeigen deutlich übereinstimmend die aufrechte Haltung des Körpers und die Stellung der Füße sowie die leichte Linksneigung des Kopfes. Entsprechungen lassen sich auch im Vergleich mit der Schule Louis Spohrs ausmachen. Die aufrechte Haltung und die Stellung der Füße²⁴³ stimmen im Wesentlichen in allen drei Lehrwerken über ein. Auch die Anweisungen, welche Pierre Baillot in seinem Werk *L'art du violon* im Hinblick auf die Haltung der am Pariser Konservatorium lehrenden Geiger gibt, beschreiben die von Spohr, David und Wilhelmj favorisierte Haltung und Fußstellung.

243 Lediglich geringe Unterschiede zeigen sich im genauen Winkel, den die Füße zueinander haben sollten.

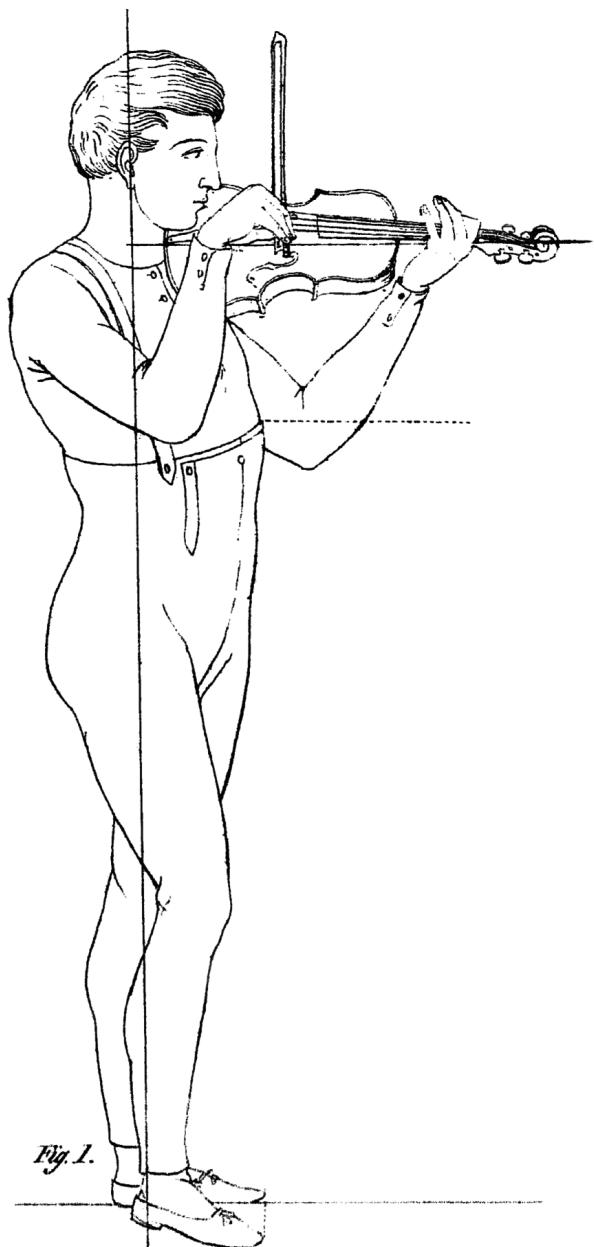


Fig. I.

Das Ganze der Stellung von der Seite. Ensemble de l'attitude vue de profil.

Abb. 4.2: Pierre Baillot, *L'art du violon*, Fig. I

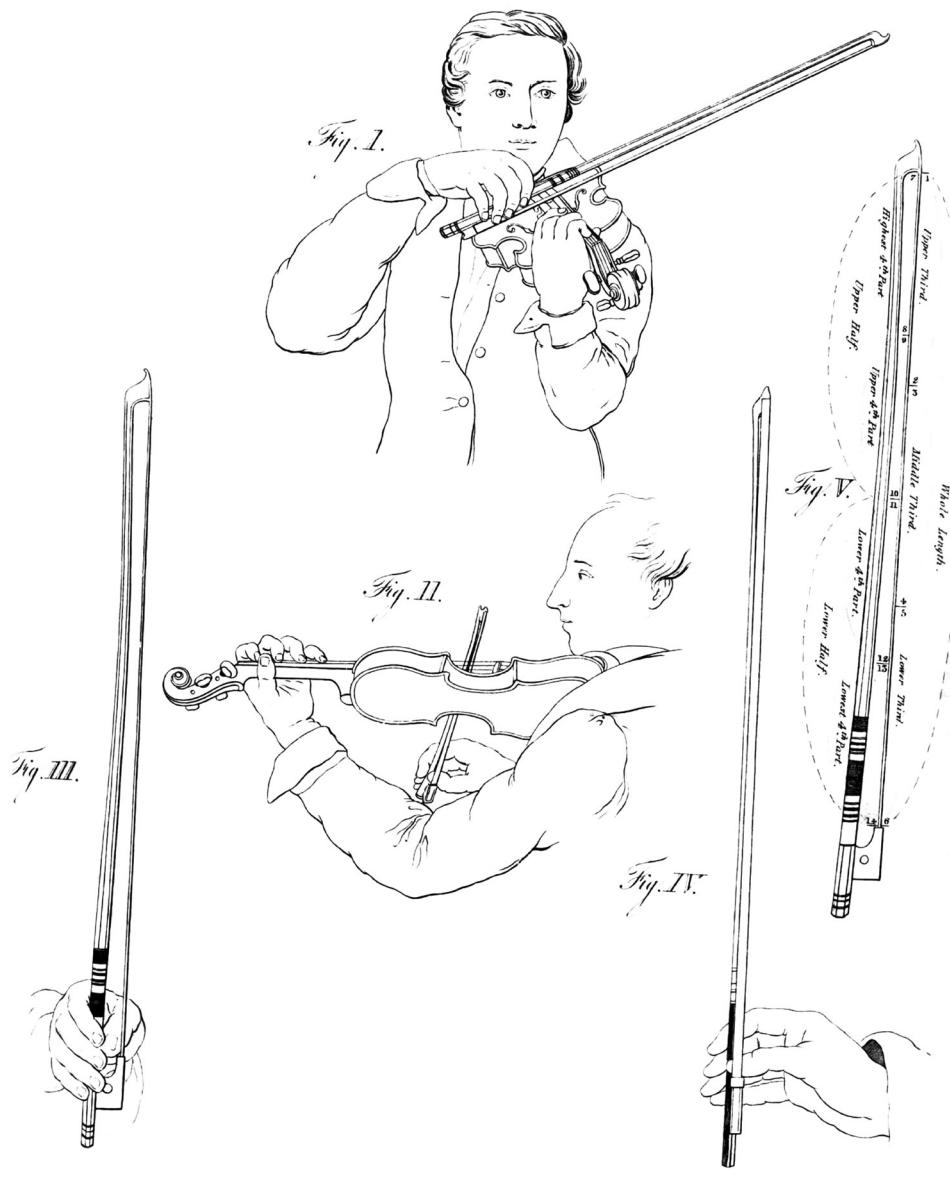


Abb. 4.3: Spohr, Violinschule 1838, Fig. I und II

Lediglich die Haltung des Kopfes lässt sich in den drei Schulen als verschieden deuten. Auch die Anweisung Baillots bezüglich der Haltung des Kopfes ist von den drei deutschen Schulen unterschieden. Während David und Wilhelmj von einer Neigung sprechen, deutet Spohrs Abbildung (Abbildung 4.3) auf eine Drehung des Kopfes zu Linken hin. Baillot

favorisiert eine absolut gerade Kopfhaltung. Die Abbildung „Fig I“²⁴⁴ lässt auch bei Spohr auf einen geraden Kopf mit aufrechter Halswirbelsäule schließen, während Ferdinand Davids Abbildung von August Wilhelmj, zumindest im Profil, eine deutliche Linksneigung des Kopfes erkennen lässt. (*Fig III und Fig IV*). Der wesentliche Unterschied der Geigenhaltung besteht jedoch in der unterschiedlichen Auflage des Kinns auf der Violine. Louis Spohr empfiehlt dem Schüler die Verwendung eines „Geigenhalter(s)“²⁴⁵, also eines Kinnhalters, den er selber konstruiert hat.

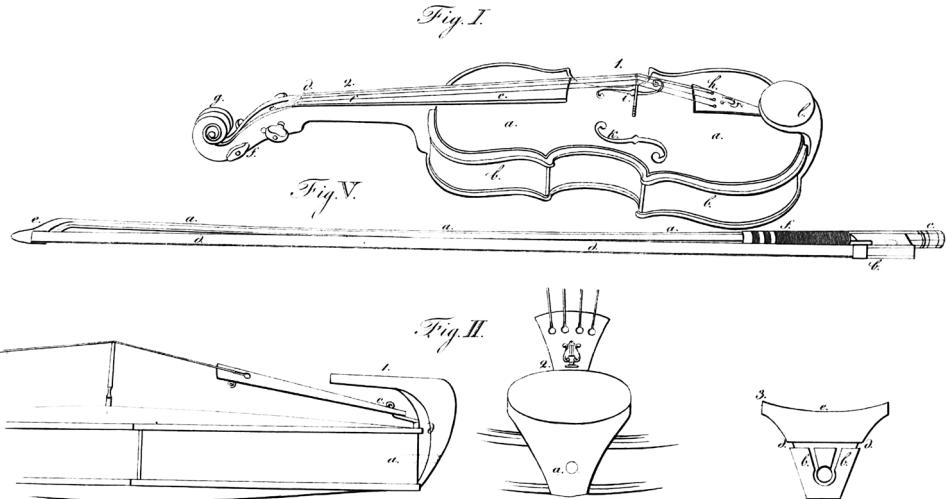


Abb. 4.4: Spohr, *Violinschule* 1838, Fig. II, S. 9

Spohr beschreibt seine Erfindung folgendermaßen:

„Am untern Theil des Fig. I abgebildeten Instruments, über dem Saitenhalter befindet sich noch eine, von mir erfundene Vorrichtung, der Geigenhalter (l.) genannt, die nach mehr als zehnjährigem Gebrauch bey mir, meinen zahlreichen Schülern und vielen andern Geigern, ihren Nutzen bewährt hat.“²⁴⁶

Spohr erklärt seine Erfindung mit den wachsenden technischen Herausforderungen der linken Hand, denn „Die neuere Spielart, bey der die linke Hand so oft die Lage wechselt, macht es durchaus nöthig, dass die Violine mit dem Kinn festgehalten werde.“²⁴⁷

Es ist bemerkenswert, dass Ferdinand David auf die bereits gut etablierte Vorrichtung des Geigenhalters verzichtet, und das Kinn „dicht am Saitenhalter auf dergen linken Seite“²⁴⁸ positioniert.

²⁴⁴ Spohr, *Violinschule*, S. 24.

²⁴⁵ Ebenda, S. 8.

²⁴⁶ Ebenda.

²⁴⁷ Spohr, *Violinschule*, S. 7.

²⁴⁸ David, *Violinschule*, S. 7.

Die Abbildung Wilhelmjs als Musterbeispiel zeigt, dass Ferdinand David seinen Studenten ohne Kinnhalter hat spielen lassen, und dass er die Verwendung dieser Vorrichtung auch nicht empfiehlt, zumal sie in seinem Unterrichtswerk nicht einmal Erwähnung findet.

Ein Brief des David'schen Schülers Alexander Ritters an Julie Kummer vom 11.5.1863 belegt, dass David den Gebrauch des Kinnhalters prinzipiell ablehnte, ganz besonders aber von dem von Spohr entwickelten Modell abriet:

„David hat nämlich, nachdem er mir den Spohr'schen Halter abdisputirt hat, doch eingesehen, daß ganz ohne Halter sich meine Geige nicht halten läßt u. hat mir nun diese Art erlaubt wie Kummer einen hat.“²⁴⁹

Um „*Die neuere Spielart, welche einen häufigen Wechsel der Lagen erfordert*“²⁵⁰ sicher zu bewältigen, empfiehlt David die Verwendung eines Tuchs oder eines kleinen Kissens, welches er zwischen die Violine und die linke Schulter legt. Während Spohr bei seiner Geigenhaltung das Vorschieben der linken Schulter als notwendig beschreibt, sieht David den Vorteil in der Verwendung seiner Hilfsmittel darin, dass das Hochziehen der linken Schulter nicht mehr nötig sei und die Haltung dadurch „*ungezwungener*“ werde.

In der Unterrichtszeit bei David verwendete Wilhelmj keinen Kinnhalter, und auch zu Beginn seiner Karriere zeigen Aufnahmen, dass er sich keines Kinnhalters bediente, weder des Spohr'schen, noch des seitlich des Saitenhalters angebrachten Models, welches David in Ausnahmefällen genehmigte.

August Wilhelmj bedient sich jedoch spätestens ab den 1880er Jahren doch des seitlich angebrachten Modells. In seiner Schule verbindet er die Vorrichtungen seiner beiden Vorgänger, in dem er empfiehlt, beides zu verwenden, „*both chin rest an pad*“²⁵¹, mit zusätzlicher Unterstützung der Schulter.

Mit dieser Kombination erreicht Wilhelmj eine noch stabilere Haltung der Violine und stattet sein Instrument bereits mit denjenigen Hilfsmitteln aus, derer sich moderne Geigerinnen und Geiger der Gegenwart bedienen. Bezüglich der Haltung steht Wilhelmj hiermit an einer Schwelle zwischen Tradition und Moderne. Des Weiteren bestätigt die Ausstattung seines Instruments Wilhelmjs wachsenden Anspruch an die Absicherung der Geigenhaltung zugunsten einer unfehlbareren Violintechnik.

Das folgende Bild zeigt das von Joseph Joachim verwendete Modell „*Becker*“²⁵², welches auf der linken Saite des Saitenhalters angebracht ist und seinerzeit das modernste seiner Art darstellt.

249 Brief von A. Ritter an Julie Kummer, 11.5.1863 in SSB Mus. Ep. A.Ritter 33. Ich danke Michael Hofmeister für den Hinweis auf diesen Brief.

250 David, *Violinschule*, S. 7.

251 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A.

252 Hohmann, *Praktische Violinschule*: „*der Beckersche Patent-Kinnhalter*“, „*welcher das Halten der Violine erleichtert*“, S. 6.



Abb. 4.5: August Wilhelmj, Kniestück

Das Foto der Beethovenfeier in Bonn im Jahre 1890 zeigt auch Joseph Joachim mit einem solchen Kinnhaltermodell, welches an der linken Saite des Saitenhalters angebracht ist und damit noch der Vorschrift in Giuseppe Maria Cambini's „*Nouvelle Méthode théorique et pratique pour le violon*“ aus dem Jahr 1795 folgt, in der es heißt:

„Il n'y a qu'une seule manière de bien tenir le violon[,] toutes les autres sont vicieuses. [...] il faut poser le bas de l'instrument sur le clavicule, de manière à pouvoir y appuyer le menton vis-à-vis le quatrième corde, lorsque les changements de position de la main [...] exige, que le violon soit soutenu avec plus de fermeté.“²⁵³

253 Giuseppe Maria Cambini: „*Nouvelle Methode Theorethique et Pratique pour le violon*“, 1795.



Abb. 4.6: Beethovenfeier in Bonn am 11. Mai 1890

Die stabile Haltung gewinnt im 19. Jahrhundert an Bedeutung, da die moderne Art des Violinspiels deutlich mehr Lagenwechsel beinhaltet. Hohmann schreibt dem sicheren Halt eine besondere Bedeutung sowohl für das virtuose, als auch für das expressive Spiel zu:

„Eine gute Haltung ist erstes Erfordernis, um ein gutes Spiel erreichen zu können. Ja, es lassen sich z. B. Portamento, rasche Lagenwechsel, auch verschiedene Streicharten überhaupt nur lernen, wenn man sich die richtige Haltung angewöhnt hat.“²⁵⁴

Die Haltung der Geige wirken sich jedoch nicht nur auf die Sicherheit und die Perfection der Technik aus, sondern sie beeinflusst zu einem großen Teil die Tonbildung des Geigers. So wird sich zeigen, dass die Art und Weise die Geige zu halten sich unmittelbar auf die Klangqualität und die individuelle *Handschrift* des Interpreten auswirken.

254 Hohmann, *praktische Violinschule*, S. 6.

4.1.1.2 Einflüsse der Haltung auf die Interpretation Wilhelmjs

Dass Stabilität nicht nur bei der Haltung des Instruments ein wichtiges Moment darstellt, davon zeugen auch die Kommentare über Wilhelmjs Auftreten an sich. Auch das standhafte Auftreten des Musikers ist ein Anspruch des neuen Publikums, da dieses allein von einer soliden, seriösen Spielweise zeuge.

Wilhelmj wird uneingeschränkt als ein Geiger dargestellt, welcher während des Spielens eine nahezu unbewegliche Körperhaltung habe. Nicht selten wird er gar als apathisch und statuenhaft beschrieben:

„*His physique is [...] thoroughly statuesque.*“²⁵⁵

Einige Kritiker meinen in dem unbewegten Spiel auch einen Mangel an Seelenbewegung zu erkennen. Die Unbeweglichkeit wird in der Rezension äußerst unterschiedlich bewertet. Während die einen darin die Größe und Meisterschaft des Künstlers erkennen, welcher sich, ohne jegliches Abzielen auf äußerliche Effekte, voll und ganz der Musik widme, kritisieren andere Wilhelmj als gefühlskalt. Dass sich Wilhelmj nicht in Gebärden verliere, erscheint jedoch einem Großteil des Publikums als positives Merkmal des Geigers. Sein Auftreten sei „*marmorfest*“²⁵⁶ und zeuge von der „*majestätischen Grossartigkeit seines Spielss[!]*“²⁵⁷ Die Großartigkeit des Spiels äußere sich gerade darin, dass es von einem „*tiefen, doch völlig unaufdringlichen Gemüthsreichthum seiner Interpretationsweise zeuge*“.²⁵⁸

In dieser Natürlichkeit in Wilhelmjs Auftreten, die „*jedem überschwänglichen, geschraubten und erkünstelten Wesen abhold und apathisch zu sein scheint*,“ zeige sich die wahre Meisterschaft eines Künstlers. Wilhelmjs „*ganze Natur, das ganze Wesen und Aufreten athmen eine olympische Ruhe und zugleich eine klassische Einfachheit*.“²⁵⁹ In der Verbindung von *olympischer Ruhe* und großer Kraft in Wilhelmjs Auftreten erinnere er an „*the classic sculptures of an Hercules*“²⁶⁰. Ein wesentliches Merkmal seiner Persönlichkeit zeige sich auch darin, dass er sich durch die Emotionen anderer unbeeindruckt zeige und so in seine Musik zu versinken im Stande sei, dass er *keinen Gesichtsmuskel* verziehe. Selbst beim überschwänglichen Zujubeln des Publikums bleibe Wilhelmj *marmorfest* und unbeirrt:

„*Daß er alle die Virtuosenkünste kennt, besser als die sogenannten Virtuosen selbst, das merkt eben der Laie bei der fabelhaften Leichtigkeit, mit welcher Wilhelmj die selben spielend, ohne daß er eine[!] Gesichtsmuskel verzicht, ohne daß Körper, Kopf oder Arm wiegen und schwenken, ausführt, nicht.*“²⁶¹

An anderer Stelle wird bestätigt, dass die Wirkung Wilhelmjs gerade wegen seiner stabilen Haltung und affektlosen Mimik die imposante Wirkung einer Koryphäe aufweise:

²⁵⁵ Unbeschriffter Artikel vom 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 25/5.

²⁵⁶ New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33/4.

²⁵⁷ New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33/4.

²⁵⁸ New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33/4.

²⁵⁹ Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

²⁶⁰ Cincinnati Daily Gazette, 20.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/2.

²⁶¹ Undatierter Artikel aus der New York Debut aus dem Jahr 1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3/3.

„From about one hundred throats rose a cry of ‚Wilhelmj! Wilhelmj‘. The great violinist did not change his expression a hair’s breadth. [...] Wilhelmj listening with a face about as expressive as that of the cast-iron Washington in Union Square“.²⁶²

Nur wenige Kritiken werten Wilhelmjs ruhiges Auftreten negativ und unterstellen ihm eine gewisse Gefühlskälte. Für die Mehrzahl der Kritiker ist „Sein ganzes Wesen [...] von einer Würde und einer gewissen Noblesse durchdrungen“, weil er auf *Effekthascherei* verzichte.²⁶³

Wilhelmj sei keiner der „charlatans“, wie es einigen seiner Zeitgenossen vorgeworfen wird. Ole Bull zum Beispiel sah sich häufig dieser Kritik ausgesetzt, denn dieser „preferred lifelong trickery and humbug“.²⁶⁴ Von Wilhelmj wird dagegen gesagt, er sei ein *Künstler von Gottes Gnade*, [...] der es verschmäht, sich zum „Trickster“ [...] herabzuwürdigen“, weil er „kein widerwärtig lächerliches Gliederverrenken, keine Gestikulations-Großthuerel“ aufweise.²⁶⁵

Ole Bull, der in den Jahren 1878 und 1879 mit Wilhelmj zusammentraf, da beide Interpreten in den Vereinigten Staaten konzertierten, wird immer wieder beispielhaft als jemand bezeichnet, welcher sich durch übertriebene Effekte in seinem Violinspiel als Scharlatan präsentiert habe. Im Gegensatz dazu wird Wilhelmj als der wesentlich ernsthaftere und *klassischere* Geiger beschrieben. Da Beide in nur kurzen Abständen in den selben Konzerthäusern gastierten, werden sie immer wieder in Vergleich gesetzt. Die Beschreibungen Ole Bulls, welche als gegensätzlich zu Wilhelmj dargestellt werden, geben weitere Auskünfte über Wilhelmjs Auftreten. Im zeitlichen Zusammentreffen beider Geiger vor dem selben Publikum erklärt folgender Kritiker des Pittsburgh Evening Chronicle eine mögliche Ursache für das Empfinden von Gefühlskälte in Wilhelmjs Spiel. Im direkten Vergleich zu Ole Bull musste das Spiel Wilhelmjs auf den unverständigen Hörer als effektarm wirken:

*If the player is passionless, it is because his art communicates to the instrument in his hands all that is expressive of poetry [...]. If anybody argues that Wilhelmj is cold, that he does not put his soul into his violin, it must be because they have been so accustomed to theatrical effects as to be unable to recognize the highest evidences of unrivalled art when it is fairly presented to him. [...] Simplicity and absence of anything they would enable one to define his method, Wilhelmj stands alone. All other artists somehow contrive to impress you with some peculiarity in their action or method. Wilhelmj on the contrary, seems to be passive.*²⁶⁶

Im Gegensatz zu Virtuosen, welche das Publikum durch *Trickery* zu beeindrucken versuchen, widme sich Wilhelmj der Musik mit Ernsthaftigkeit. „His art is simple and unaffected“²⁶⁷, und dies erhebe ihn zum wahren Künstler gegenüber dem reinen, nach Effekt strebenden Virtuosen. Diese Einfachheit und Ernsthaftigkeit, die Wilhelmj immer wieder attestiert wird, mache ihn zum Genie, welches ein Niveau erreicht habe, das der, von Spohr als Spielereien bezeichneten, Effekte nicht mehr bedürfe. Louis Spohr betont, dass sich das Violinspiel deutscher Virtuosen gerade durch Einfachheit und Ernsthaftigkeit definiere. Ent-

262 Dramatic News, 12.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 7/3.

263 Der Freiheitsfreund Pittsburgh, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/1.

264 New York Dramatic News, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 25/3.

265 New York Dramatic News, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 25/3.

266 Pittsburgh Evening Chronicle, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/6.

267 The Daily Eagle, 3.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 39/2.

sprechend beschreiben die Violinschulen, so auch Baillot, Spohr und David eine Haltung, welche sich durch einen sicheren Stand und größtmögliche Ruhe auszeichnet. Dass auch Wilhelmj in dieser Tradition steht, zeigt die Beschreibung des Deutschen Correspondenten:

„Es ist schon die Haltung, der künstlerische Ernst, die imponierende Ruhe, die blos dem wahren Genius eigen ist.“²⁶⁸

In den Augen der Amerikaner wird Wilhelmj's ruhige, passive und unaffektierte Art des Auftretens als „echt deutsch gemüthlich“²⁶⁹ bewertet.

4.1.1.3 Die Haltung der Violine – Die Funktion der linken Hand

Die statuenhafte, äußerst stabile Haltung des Geigers bildet das Fundament für die Lockerheit in Wilhelmj's Geigenspiel. Die Absicherung der Geige und des Stands ermöglicht es dem Virtuosen, jeglichen Druck auf das Instrument zu vermeiden.

Bei Wilhelmj's Haltung der Violine muss die linke Hand die Geige nicht festhalten, da sie „firmly“²⁷⁰ mit dem Kinn und der Unterstützung der Schulter gehalten wird. Es ist dem Geiger möglich, die Geige festzuklemmen und der linken Hand die größtmögliche Freiheit zu lassen. Wilhelmj geht im Gegensatz zu Spohr und David nicht darauf ein, mit welchen Gelenken die Geige zu halten sei. Es ist davon auszugehen, dass er die Geige wie David und Spohr derart zwischen dem „dritten Gelenke des Zeigefingers und dem ersten des Daumens“²⁷¹ hält, ohne dass der Geigenhals „bis zur Tiefe des Einschnittes zwischen beyden Fingern herab sinken kann“.²⁷² Während Spohr mit seiner Violinschule auf eine Tradition trifft, in der die erste Lage den höheren Applicaturen vorgezogen wurde, und in der die Violine hauptsächlich im tiefsten Einschnitt zwischen Daumen und Zeigefinger gehalten wurde, ist zu Wilhelmj's Spiel „die neuere Spielart, welche einen häufigen Wechsel der Lagen erfordert“,²⁷³ schon etabliert. Diese neuere Spielart setzt voraus, dass die linke Hand sich vollkommen frei bewegen kann, und es ist in Wilhelmj's Generation nicht mehr notwendig, auf die Veränderung der Handhaltung hinzuweisen. Von Interesse jedoch ist der Winkel der Geige, welcher sich bei Wilhelmj von dem seiner Vorgänger im wahrsten Sinne des Wortes *abhebt*. Während David seinem Lehrer entsprechend vorgibt, dass die Violine „in horizontaler Richtung gehalten“²⁷⁴ werde, betont Wilhelmj:

„the violin must be held up, so that the line formed by the strings from the bridge to the nut is horizontal.“²⁷⁵

268 Der Deutsche Correspondent, 15.3.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 35.

269 New Yorker Musikzeitung, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/1.

270 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Introduction): „The violin must be firmly held between the left collar-bone and the chin, with some assistance from the shoulder“.

271 David, *Violinschule*, S. 7.

272 Spohr, *Violinschule*, S. 24.

273 Ebenda, S. 8.

274 David, *Violinschule*, S. 7.

275 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Position).

Um diese Anforderung zu erfüllen muss der Geiger die Violine deutlich höher halten, als bei David und Spohr. Der Geiger muss den Winkel, welcher durch die höhere Position der Saiten auf dem Steg gegenüber dem Sattel entsteht mit einer höheren Haltung ausgleichen.

Da Wilhelmj seine Anweisungen nicht durch eine Abbildung anschaulich macht, soll ein Bild Wilhelmjs die erhöhte Haltung gegenüber seinen Vorgängen aufzeigen.



Abb. 4.7: August Wilhelmj, Kniestück

Verfolgt man die Veränderung der Geigenhaltung in Deutschland, so lässt sich eine graduelle Erhöhung derselben feststellen, an deren Höhepunkt Wilhelmj mit seiner horizontalen Lage der Saiten steht. Noch bei Simon Löhlein heißt es in seiner Anweisung zum Violinspielen von 1774, dass man „*den Ellbogen an die Seite des Körpers ganz ruhig, ohne ihn jedoch so fest oder ängstlich anzudrücken, dass es aussähe als hätte man Bauchgrimmen*“ legen solle. Es sei „*ein Fehler, wenn viele Violin-Spieler ihn in die Höhe heben, welches, ausser dem üblichen Anstande, noch diese Unbequemlichkeit hat, dass es ungemein ermüdet*“.²⁷⁶

B. Campagnoli²⁷⁷ liefert eine Abbildung, welche der Beschreibung Löhleins entspricht, wobei es der Interpretation des Betrachters bedarf, ob es sich bei der Armhaltung des nachfolgend abgebildeten Streichers um eine ängstlich angedrückte, von *Bauchgrimmen* zeugende Version handelt, oder ob sie Löhleins Vorstellung entspricht. Deutlich wird jedoch, dass der Musiker weder den rechten, noch den linken Arm *fehlerhaft* in die Höhe hält:

276 Löhlein, Simon: *Violinschule*, S. 13.

277 Campagnoli, Bartolo (1751–1827).



Abb. 4.8: Campagnoli, *Violinschule*, op. 21 (1797)

Leopold Mozart zeigt im Jahre 1756 eine Abbildung, in welcher der Ellbogen zwar nicht an den Körper angelehnt wird, in der die Geige jedoch tiefer als horizontal gehalten abgebildet ist. Diese ältere Art gegenüber der „*neueren Spielart*“²⁷⁸, wie Spohr²⁷⁹ sie beschreibt, unterscheidet sich zusätzlich in der Position des Kinns auf der Violine. Während Mozart es auf der rechten Seite zu E-Saite hin positioniert, tendiert Spohr mit seinem Geigenhalter über dem Saitenhalter weiter nach links und befürwortet beim Weglassen des Hilfsmittels sogar das zusätzliche Verlagern des Kinns zur linken Seite hin.

Mozart beschreibt bereits die Erfordernisse einer Spielart, welche von vielen Lagenwechseln geprägt ist und den sicheren Halt der Violine auch bei einer bewegten linken Hand gewährleistet. Mozart manifestiert damit den Weg zu einer modernen Haltung der Violine, welche das Kinn zum Fixieren der Violine mit einbezieht, anstatt sie frei auf das Schlüsselbein zu legen und ausschließlich mit der linken Hand zu halten.

²⁷⁸ Spohr, *Violinschule*, S. 8.

²⁷⁹ Die neuere Spielart basiert auf einer erhöhten Geigenhaltung, welche durch das italienische Violinspiel Tartinis und Corellis über Pugnani und Viotti zum Vorbild der *Pariser Schule* wurde. Diese wiederum beeinflusste Spohr und die aus ihm hervorgehende *Deutsche Schule*.



Abb. 4.9: Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*

Mozart erläutert die Abbildung in seiner Violinschule folgendermaßen:

„Es wird nämlich die Violin so an den Hals gesetzt, daß sie am vordersten Theile der Achsel etwas auflieget, und jene Saite, auf welcher das (E) oder die kleinste Sayte ist, unter das Kinn kommt: dadurch die Violin, auch bey der stärksten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an seinem Orte allzeit unverrückt bleibt.“²⁸⁰

Wilhelmjs Position der Geige ist deutlich höher als die seiner Vorgänger. Dies resultiert unter anderem aus der Position des Kinns auf der Geige, welche die Haltung des linken Arms beeinflusst. Da Wilhelmj seinen Kinnhalter nicht mehr über dem Saitenhalter, (geschweige denn rechts davon, wie Mozart es vorgibt) sondern links davon anbringt, kann der linke Arm weiter nach links ausgedreht und sicherer mit dem Kinn gehalten werden. Die neuere Spielart erfordert diese Veränderung in der Haltung, um die häufigen Lagenwechsel zugunsten der Sangbarkeit mit größerer Sicherheit ausführen zu können. Die gesenkten Geige kann dem Geiger während eines Lagenwechsels, vor allem abwärts, leichter aus der Hand rutschen. Des Weiteren jedoch ist die gehobene, modernere Haltung eine Voraussetzung dafür, dass der Geiger die Hand auf dem Griffbrett durch die Lage bewegen kann, ohne die Geige mit Daumen und Zeigefinger halten zu müssen. Hier liegt die Ursache für die moderne Art des Lagenwechsels Wilhelmjs, welchen die gesamte Hand ausführt, wäh-

280 Mozart, L., *Versuch einer gründlichen Violinschule*, S. 53 ff.

rend David Daumen und Finger noch sukzessiv führt. Auch für die Freiheit der an Bedeutung gewinnenden Vibratobewegung ist diese Haltung deutlich günstiger.

Nicht zu verwechseln ist Wilhelmjs Haltung mit dem „Klemmen“ der Violine unter das Kinn, wie es Geiger des 20. und 21. Jahrhunderts praktizieren. Dass Wilhelmj nicht den geringsten Druck auf Kinn und Kiefer verlagerte, um die linke Hand frei spielen zu lassen, belegen Fotos Wilhelmjs wie das folgende, auf dem der berühmt berüchtigte „Geigerfleck“, Druckstellen die durch das Pressen der Geige mit dem Kinn entstehen, nicht im geringsten sichtbar ist. Es ist davon auszugehen, dass er auch unter späterer Verwendung des Kinnhalters keinen unnötigen Druck mit dem Kinn ausübte.



Abb. 4.10: August Wilhelmj, Bruststück

Bei Lagenwechseln, in beide Richtungen gleichermaßen, lehnt Wilhelmj die Geige dermaßen senkrecht auf das Schlüsselbein, dass sie mit Unterstützung der Schwerkraft in ihrer Position verbleibt und die Hand sie weniger am Herunterfallen hindern muss. Damit bildet Wilhelmj die Grundlage einer Haltungstechnik, die später Yehudi Menuhin weiter ausbauen und als die vorteilhafteste deklarieren wird, da sie der linken Hand die größtmögliche Freiheit und Lockerheit ermöglicht. Sie unterstützt die moderne Art des Lagenwechsels, bei welcher die gesamte Hand die Lage wechselt. Wilhelmj betont in seiner Violinschule, dass Daumen und Finger die Lage simultan wechseln und unterscheidet sich damit deutlich von der Art, welche sein Lehrer Ferdinand David lehrt:

„Wenn man aus einer höheren Lage in eine tiefere geht, so muss der Daumen schon etwas früher herunter gehen.“²⁸¹

Davids Art des Lagenwechsels resultiert aus der kinnhalterlosen Haltung bei horizontal ausgerichteter Violine. Wilhelmj überwindet die Problematik des Rutschens der Geige bei abwärts gerichteten Lagenwechseln durch seine besondere Art der Haltung und Neigung der Violine. Er kann daher den Lagenwechsel ohne den vorausrückenden Daumen ausführen:

„The whole hand must be moved bodily at each change of Position.“²⁸²

Die Betonung, dass bei *jedem* Lagenwechsel die Hand als Ganzes zu bewegen sei macht eine Abweichung Wilhelmjs von David deutlich. Sie stellt die erste von fünf aufgestellten Regeln zum Lagenwechsel dar und zeigt an, dass Wilhelmj sich von der Tradition distanziert, so dass eine Beschreibung der Ausführung notwendig wird.

Das folgende Bild zeigt Wilhelmj mit einer stark erhöhten Violine und macht die Tendenz seiner Haltung deutlich.



Abb. 4.11: August Wilhelmj

281 David, *Violinschule*, Teil 2, S. 35.

282 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 2A, S. 5.

4.1.1.4 Die Neigung der Violine

Eine weitere Fragestellung ist die nach der Neigung der Violine zur Seite und die damit einhergehende Eindrehung des linken Ellenbogens unter den Corpus. Bei Wilhelmj heißt es „*The violin should be tilted sideways about 20 or 30 degrees, to allow horizontal bowing on the G string.*“ Damit gesteht Wilhelmj dem Geiger eine etwas größere Freiheit zu als Louis Spohr, der den Neigungswinkel bei 25 bis 30 Grad angibt und die Geige damit schon deutlich flacher hält als die Geiger der Pariser Schule. Baillot gibt den Winkel bei 45 Grad an und beschreibt damit eine deutlich größere Neigung nach rechts. Wilhelmj erklärt jedoch den hauptsächlichen Grund für seine Angabe damit, dass es für das *sul G* Spiel am besten sei, wenn die G-Saite horizontal gestrichen werden könne. Das „*sul G*“ Spiel ist besonders bei Wilhelmj von großer Bedeutung, da er sich dieser Technik gerne bediente und große Anerkennung für die daraus resultierende Größe des Tones und die häufig zitierte Ähnlichkeit zum Celloklang erlangte. Das höhere und flachere Halten der Geige bringt die weitere Eindrehung des Armes mit sich. Ferdinand David gibt an, dass es am besten sei, „*Den Ellenbogen möglichst weit unter die Violine gezogen, mindestens bis zur Mitte derselben*“ zu halten. „*An die Brust darf er sich [jedoch] nicht anlehnen*.“²⁸³

Spohr stimmt mit dieser Ansicht überein und ergänzt, dass sich die Violine durch das Anlehen des Ellenbogens zu sehr senken würde.

Da die hohe Position der Violine das Anlehen des Ellbogens ohnehin unmöglich macht, fehlt der Hinweis, den Ellenbogen nicht anzulehnen, bei Wilhelmj relativ selbstverständlich.

Dennoch bleibt die Frage nach der genauen Position der Violine. Die Verlagerung des Kinns von der Mitte des Saitenhalters nach links legt den Schluss nahe, dass die Geige sich bei Wilhelmj nicht so frontal vor dem Körper befand, wie es die traditionellen Schulen des mittleren 19. Jahrhunderts beschreiben. Die wenigen Abbildungen Wilhelmjs während des Spiels machen die Zuordnung seiner Haltung jedoch schwierig. Die Zeichnungen Wilhelmjs in Davids Violinschule zeigen sich als wenig repräsentativ zur Beurteilung seiner Haltung, da sie erstens aus den Anfängen seiner Karriere stammen und zudem die Anweisungen Davids darstellen, von denen sich Wilhelmj im Laufe der Zeit teilweise distanziert. (Zum Beispiel in der Verwendung des Kinnhalters, welcher entscheidenden Einfluss auf die Position der Violine hat.)

Deutlich wird im Laufe des 19. Jahrhunderts die Tendenz, die Geige mehr nach links zu drehen und den Ellenbogen weniger vor den Körper zu ziehen. Betrachtet man moderne Geiger nach Wilhelmj, so lässt sich diese Verlagerung auf Abbildungen deutlich erkennen. Die Geigerin Beatrice Langley²⁸⁴, welche zwei Jahre in London bei August Wilhelmj studierte, zeigt eine deutliche Öffnung des Ellenbogens zur linken Seite hin. Die Geigerin wurde, wie auch Wilhelmj, vielerorts für ihren vollen Ton gelobt.²⁸⁵ Es ist naheliegend, dass Wilhelmj ihre Haltung befürwortete, zumal sie das gleiche Kinnhaltermodell wie ihr Lehrer verwendete. Es bleibt jedoch wichtig zu berücksichtigen, dass gestellte Fotos von der wirklichen Haltung gravierend abweichen können, wie auch das Bild Wilhelmjs (Abb. 4.11) verdeutlicht.

²⁸³ David, *Violinschule*, S. 7.

²⁸⁴ Beatrice Langley (1872–ca. 1958).

²⁸⁵ Andere Kritiken bemängeln, dass Langley einen schmächtigen Ton besessen habe. Eventuelle Vorurteile gegenüber dem *schwachen Geschlecht* machen eine definitive Einordnung ihrer Klangqualität äußerst schwierig.

licht. Dennoch zeigen derartige Abbildungen eine Tendenz der Violinhaltung an, die sich später bei Geigern des 19., 20. und 21. Jahrhunderts auch im Spiel manifestiert.



Abb. 4.12: Beatrice Langley spielt ihre Geige



Abb. 4.13: Die Abbildung zeigt das Becker'sche Kinnhaltermodell bei Beatrice Langley

4.1.1.5 Die Position der linken Hand

Mit der Position des Ellenbogens und der Lage der Geige geht auch die Frage nach der Ein-drehung des Handgelenks einher. Wilhelmj gibt in seinem Vorwort einige kurze Hinweise über die Haltung der linken Hand. Er betont die Lockerheit des Daumens und des Handgelenks und verbietet jegliches Andrücken der Finger an den Geigenhals. Dies wird über die moderne hohe Haltung mit Kinnhalter und Schulterstützkissen leichter möglich als in der seinerzeit antiquierten Art des Geigenspiels. Wilhelmj setzt beim Geiger eine eingedrehte Hand voraus, die bewirkt, dass alle Finger, inklusive des dritten und des schwächeren vierten Fingers derart über der Saite gehalten werden können, dass sie von oben, gerundet und ganz natürlich, auf die Saiten fallen:

- „(1) *The thumb must remain loose, and all squeezing of the neck of the violin between it and the first finger should be carefully avoided. The left thumb should not be appreciably bent.*
(2) *The third and fourth fingers are to be brought round until they are over the finger-board. All the fingers must then be bent, so that the ends (not the nails or the sides) fall naturally and vertically on to the strings.*

(3) *The little finger must always be held over the string.*

(4) *The left wrist (like the right) is always to be held in a loose condition, and must on no account be allowed to become rigid.*²⁸⁶

Prinzipiell stimmen diese Anweisungen mit der Beschreibung Ferdinand Davids über ein, der die Haltung der linken Hand über den sogenannten „Geminiani-Griff“²⁸⁷ definiert. Zwar verwendet Louis Spohr diesen Griff in seinem Lehrwerk nicht explizit, dennoch sind die Beschreibungen der linken Hand entsprechend seinen Nachfolgern zu deuten. Bei allen drei Geigern darf das Handgelenk in den ersten beiden Lagen den Corpus der Geige nicht berühren. Ab der dritten Lage jedoch lehnt das Handgelenk an der Geige an.

Ordnen wir Wilhelmj bezüglich der Haltung in sein Umfeld ein, so zeigt sich eine deutliche Verbindung zur Tradition, aus der er nach Spohr und David hervorgeht. Er wird daher in der Kritik seiner Zeit über sein Erscheinungsbild immer wieder als „klassischer“ Geiger eingestuft. Dennoch steht Wilhelmj an der Schwelle zu einem modernisierten Stil, der sich deutlich von seinen Vorgängern ablöst. Dieser Stil orientiert sich an einem neuen Klangideal, welches unter anderem Tonfülle, Perfektion und Schönlklang anstrebt. Mit seinen Veränderungen in der Geigenhaltung trägt er einen entscheidenden Beitrag zum Erreichen dieser Ideale bei. Wilhelmjs innovative Haltung ermöglicht, dass die Violine ein deutlich größeres Bogengewicht verkaufen kann. Des Weiteren ist es dem Geiger besser möglich, sich in vielerlei Hinsicht die Schwerkraft zunutze zu machen.

4.1.2 Die Bogenhaltung

Wilhelmjs Beschreibungen der Bogenhaltung stimmen grundlegend mit den Angaben Baillots und Spohrs überein. Die Bogenhaltung unterscheidet sich gravierend von den Bogenhaltungen des 20. und 21. Jahrhunderts und ist charakteristisch für sämtliche²⁸⁸ Geiger des 19. bis beginnenden 20. Jahrhunderts. Spohr betont: „Der Bogen wird mit allen fünf Fingern der rechten Hand gehalten.“²⁸⁹ Auch wenn diese Anweisung auf den ersten Blick selbstverständlich erscheint, so ist sie doch ein Hinweis darauf, dass die ältere Spielart auch eine Bogenhaltung mit weniger Fingern gestattete:

286 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Preface).

287 Bei diesem Griff beschreibt Geminiani die Haltung der linken Hand in der Position als optimal, in welcher alle 4. Finger auf den Saiten liegen, beginnend vom 1. Finger auf der E-Saite bis hin zum 4. Finger auf der G-Saite.

288 Je nach Schule gibt es innerhalb dieser Handhaltung Abweichungen. Joseph Joachim übernimmt die Bogenhaltung seines Lehrers Böhm und ist damit noch mehr in einer Tradition der Wiener Klassik verhaftet. Hieraus ergeben sich Abweichungen zur Haltung der durch Frankreich beeinflussten Geiger. Hierzu gehört Spohr und damit auch David. Ich danke Dr. Johannes Gebauer für die Information zu Joseph Joachims Bogenhaltung.

289 Spohr, *Violinschule*, S. 25.



Abb. 4.14: Gaudenzio Ferrari. *Musizierende Engel*, ca. 1530–1540

Spohr scheint den Hinweis auch in seinem musikalischen Umfeld noch als notwendig empfunden zu haben, was darauf hinweist, dass einige Geiger den Bogen nicht mit allen Fingern hielten. Dass es jedoch auch in Wilhelmjs Generation Virtuosen gab, die den Bogen nicht in der von Spohr geforderten Art und Weise hielten, zeigt die Bogenhaltung Eugène Ysaës.



Abb. 4.15: Eugène Ysaÿe

Auch Ferdinand David betont, dass „sich der kleine Finger von der Stange zurück(zieht), aber ohne sie ganz zu verlassen,“ und zwar „je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert“.²⁹⁰

Wilhelmj gibt keinerlei Anmerkungen zu den einzelnen Fingern, die darauf schließen ließen, dass Wilhelmjs Haltung von der seiner Vorfahren abwiche. Die wenigen Angaben Wilhelmjs zur Bogenhaltung entsprechen den Beschreibungen Spohrs bzw. Davids und damit in den Grundlagen auch der Pariser Schule. Der Daumen ist bei Spohr gekrümmmt zu halten, „the thumb of the bow-hand should be bent“, schreibt auch Wilhelmj.²⁹¹ Spohr setzt den Daumen „mit der Spitze gegen die Stange des Bogens, dicht am Frosch, dem Mittelfinger gegenüber“²⁹² Wilhelmj präzisiert was Spohr andeutet, wenn er vorschreibt den Daumen gegen die Bogenstange zu setzen: „The thumb must never pass through the nut or under the stick, but should be placed (‘without pressure’) with its end against the stick, touching the nut, and opposite to the second finger.“²⁹³

Einig sind sich beide auch darin, dass die Bogenstange mit dem Zeige- und Mittelfinger so zu umschließen sei, dass sie „in der Vertiefung des ersten Gelenkes ruht“. Wilhelmj ergänzt, dass „Gripping the bow, ‘that is squeezing the bow between the thumb and first or second finger must absolutely be avoided“²⁹⁴. Wilhelmj legt damit großen Wert auf die Lockerheit der Haltung, „[which] must never become rigid, but must always remain in a soft and yielding condition“. Auch bei der Haltung des Handgelenks liegt der Fokus auf uneingeschränkter Lockerheit: „The wrist must always remain loose. Any stiffing of the wrist or of the thumb is fatal to good bowing“²⁹⁵.

Die Lockerheit der Bogenhaltung zeigt sich im 19. Jahrhundert darin, dass die Bogenhand eine „schöne Rundung, bei der keines der Gelenke eckig hervortritt“²⁹⁶ aufweist. „All projection of the right-hand knuckles should be avoided, and the fingers should be close together, each touching its neighbour.“²⁹⁷

Die ungezwungene, lockere Haltung der Bogenhand ergibt sich besonders daraus, dass bei einer vollkommen entspannten Handhaltung die Finger ganz natürlich in die von Wilhelmj beschriebene Position verfallen, in der die Finger, ohne Zwischenraum, dicht beieinander liegen. Darin besteht ein gravierender Unterschied zur aus der russischen Schule hervorgehenden Bogenhaltung im 20. und 21. Jahrhundert. Die Lockerheit der Hand und des Handgelenks steht im Deutschland des 19. Jahrhunderts im Vordergrund, bis sie durch die russische Schule von einer Haltung verdrängt wird, welche erhöhte Kraft und Tonstärke zu erzeugen imstande ist.²⁹⁸

290 David, *Violinschule*, S. 8.

291 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Bowing).

292 Spohr, *Violinschule*, S. 25.

293 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Bowing).

294 Ebenda.

295 Ebenda.

296 Spohr, *Violinschule*, S. 25.

297 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Bowing).

298 Leopold Auer (1845–1930), Schüler Joseph Joachims, gilt als Begründer der russischen Schule und prägt einen Griff, welcher den Bogen stabiler in der Hand hält und als Petersburger Griff die Grundlage der heutigen Bogenhaltung bildet. Wie schon bei Joachim kommt dem Zeigefinger zur Tonerzeugung eine erweiterte Rolle zu.

4.1.3 Haltung des rechten Arms

Deutlich unterschieden zu den Geigern der alten Spielart, jedoch auch zu denen der Gegenwart, ist die Haltung des rechten Arms im 19. Jahrhundert: „*Das Handgelenk muss dabey hoch [sein], der Elbogen aber tief und möglichst nahe an den Körper gehalten werden.*“²⁹⁹

Die Abbildungen des jungen Wilhelmj in Davids Violinschule (Abbildung 4.1) bestätigen die Angaben Spohrs auch bei Ferdinand David. August Wilhelmj schließt sich dieser Armhaltung an, indem er schreibt: „*The elbow should remain low, and generally touching the body.*“³⁰⁰ Auffällig ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass Wilhelmj seine Angaben relativiert, in dem er schreibt „*should generally*“, während er bei Themen, welche z. B. die Lockerheit betreffen das stärkere Wort „*must*“ verwendet. Wilhelmj betont, „*the wrist must always be loose*“. Dabei ist das Hängenlassen des Handgelenks unabhängig von der Höhe des rechten Ellenbogens unerlässlich. Während traditionelle Schulen wie die von Chr. Heinrich Hohmann eine tiefe, an den Körper angelehnte Haltung des Ellenbogens vorschreiben, hebt Wilhelmj den Oberarm vermehrt weiter vom Körper ab, ohne die Lockerheit des hängenden Handgelenks zu opfern.

Mit dieser Abweichung löst sich Wilhelmj einen Schritt von der Tradition und bereitet einen neuen Weg zur modernen Armhaltung. Dass Wilhelmj sich auch hier von der gewohnten Armhaltung im wahrsten Sinne des Wortes abhebt, verdeutlicht die Karikatur, in welcher er Wieniawski gegenüber als jemand dargestellt wird, der den Arm nicht zwingend an den Körper anlehnt. Aus der Gegenüberstellung der beiden Geiger Wilhelmj (Abbildung 4.17) und Wieniawski (Abbildung 4.16) lassen sich die Unterschiede in der Armhaltung nachvollziehen. Der Kommentar zur Karikatur Wieniawskis erläutert die Eigenheiten Wilhelmjs: „*Modern Paganini the Younger plays with his bow-arm too far from the body*“.³⁰¹

Ein Grund für das Relativieren der traditionellen tiefen rechten Armhaltung dürfte Wilhelmjs modernisierte Haltung der Violine darstellen. Der flachere Winkel der Neigung seiner Geige und ihre Drehung zur linken Seite hin bewirken das Lösen des Ellenbogens vom Körper. Vor allem das von Wilhelmj präferierte horizontale Streichen auf der G-Saite erfordert das Heben des rechten Armes. Mit der veränderten Position sowohl des rechten als auch des linken Ellenbogens ergibt sich ein Öffnen der gesamten Statur des Geigers. Es folgt daraus, dass sämtliche Bewegungen sich zwangsläufig vergrößern müssen. Während die Geiger des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts für Saitenwechsel lediglich das Handgelenk bewegen mussten, erfordert Wilhelmjs Spiel eine zusätzliche Öffnung des Ellenbogens. Es entsteht daraus eine größere Strichfläche auch bei kürzeren Notenwerten. Hinzu kommt, dass durch das Heben des Armes ein größeres Gewicht auf den Saiten lasten kann. Mit Hilfe des Armgewichts kann der Geiger seinen Ton verstärken. Da das größere Gewicht auch einer größeren Fläche bedarf, führt der Einsatz des Armgewichts zu einem breiteren Strich. Besonders die G-Saite profitiert von dem größeren Armgewicht, welches bei einer horizontalen Spielweise auf dieser Saite, wie Wilhelmj es fordert, mit der Schwerkraft noch um ein Weiteres verstärkt wird. „*No such powerful [...] tone was ever before heard from the G string of a violin*“.³⁰² Der Kritiker schreibt, dass es neu sei, einen solchen Ton auf der Geige zu hören. Andere Kritiker konkretisieren, dass der Klang des Spiels Wilhelmjs an den Klang eines Cellos erinnere.

299 Spohr, *Violinschule*, S. 25.

300 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1A (Bowing).

301 The Musical World. 6.1.1877. Wilhelmj-Archiv, S. 14.

302 The New York Times, 3.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 39.

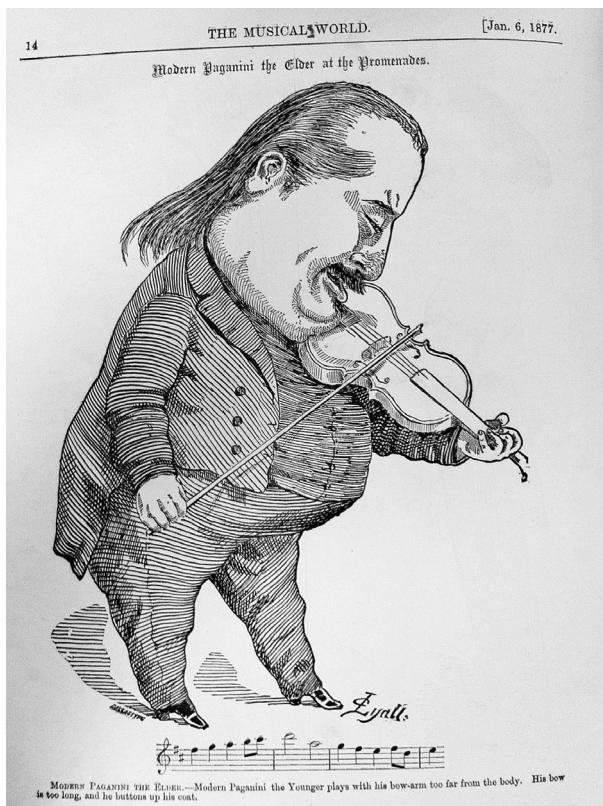


Abb. 4.16: Modern Paganini the Elder (Wieniawski), *The Musical World*, 6.1.1877

„Which first impresses the listener in his playing is the marvellous volume of tone which he produces. In his powerful hand the violin has at times all the resonance of a violoncello.“³⁰³

Die Beschreibungen deuten darauf hin, dass sich bei Wilhelmj durch die Kombination der traditionellen Spielweise aus dem Handgelenk, zusammen mit dem verstärkten Öffnen der Ellenbogen, eine größere Mannigfaltigkeit der Tonproduktion entwickeln konnte, die in der Rezension als „*nie dagewesen*“ bewundert wird. Kein anderer Geiger habe eine entsprechende Tongebung, die von einer besonderen Kraft zeuge, jedoch ohne dass sein Spiel dadurch schwerfällig würde, denn es zeichne sich neben der Tonfülle auch besonders durch Leichtigkeit aus. Im Boston Journal heißt es „*he is made to forget that difficulties exist at all, so easily does Wilhelmj sweep them aside with his magic bow.*“³⁰⁴

303 Buffalo Express, 29.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 32/3.

304 Boston Journal, 31.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 13/4.

In New York wird besonders „*the remarkable quality of tone*“ und „*Its carryinig power*“³⁰⁵ bewundert. Die tragende Kraft in Wilhelmjs Spiel ist auf die Öffnung seiner Haltung zurückzuführen, da sie eine von der Tradition abweichende Bogenführung evoziert. Diese moderne Art der Bogenführung ist ein wesentliches Merkmal in Wilhelmjs Spiel und eine bedeutende Entwicklung der Bogentechnik, wie sie sich im 20. Jahrhundert etabliert. Die Veränderung der Tonsprache trifft selbst bei renommierten Komponisten und Musikkritikern wie Hector Berlioz, die nach neuen Ausdrucksmitteln suchen, auf großen Zuspruch. „*Nie habe ich einen Geiger mit einem solchen bezaubernden, großen und edlen Tone gehört, als der war, welcher der junge Wilhelmj seinem Instrumente zu entlocken wusste*“³⁰⁶. Die von Joseph Joachim gelobte Violinschule Christian Heinrich Hohmanns beschreibt in der Fähigkeit eines Geigers, einen großen, *edeln Ton* zu produzieren, die wahre Kunst:

„*Tonfülle und Tonschönheit ist es, was uns an den großen Virtuosen entzückt und begeistert. [...] Durch die Technik allein können wir nur Bewunderung erregen. Mit dem edeln Ton und edelm Vortrag begabt, können wir aber zum Herzen reden.*“³⁰⁷

Der edle Vortrag, von dem Hohmann spricht, wird dadurch bestimmt, dass er den Hörer die Ähnlichkeit der Violine zur menschlichen Stimme erahnen lässt. Die richtige Tonbildung ist für den edlen Vortrag daher entscheidend, denn „*Der Ton [...] ist es, welcher die Violine zum schönsten Instrumente macht und sie fast zur Höhe der schönen, gebildeten menschlichen Stimme macht.*“ Wilhelmjs Kollege Richard Wuerst bestätigt nach einem Hamburger Konzert, dass Wilhelmj den Anforderungen Hohmanns durchaus gerecht werde. Man könne nur „*staunen über des Meisters kühnen und doch unfehlbaren Strich und Griff, über seinen großen und markigen und doch auch vollweichen und edelschönen Ton, seinen manierfreien, warm zum Herzen dringenden Vortrag.*“³⁰⁸ Und auch in Baltimore wird Wilhelmjs Ton in dieser Hinsicht als unübertrefflich geschildert:

„*Es kann keinen edleren, erwärmenderen, süßeren und zum Herzen [...] sprechenderen Ton geben, als der Ton dieses Geigentitanen unserer Tage ist. Die Klangschönheit des Spiels ist geradezu unbeschreiblich.*“³⁰⁹

Die enge Verbundenheit von Tongröße und Klangschönheit werden in Wilhelmjs Spiel als außergewöhnlich beschrieben. Eine detaillierte Analyse der besonderen Tonbildung Wilhelmjs folgt in Kapitel 4.2.1.

305 The New York Herald Tribune, 24.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 17/4.

306 Undatierter Artikel vom 19.8.1871. Wilhelmj-Archiv, S. 68.

307 Hohmann, *Praktische Violinschule*, S. 7.

308 Undatierter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 58/1.

309 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Baltimore, 17.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/1.

4.2 Vom richtigen und schönen Vortrag

Auch Louis Spohr betont in seiner Violinschule die Wichtigkeit des Edlen und der Schönheit des Tones. Er definiert das Schöne als etwas, das sich nicht durch das reine Ablesen des Notentextes erschließe. Der Geist des Interpreten allein habe die Fähigkeit, dem Hörer die Idee des Komponisten und das Gefühl von Schönheit in der Musik zu vermitteln. Der Ton ist ein wesentlicher Parameter der Schönheit in der Musik, und Wilhelmjs Spiel zeichne sich durch „*extreme beauty of tone*“³¹⁰ aus.

Louis Spohr widmet den dritten Teil seiner Violinschule dem „*Vortrage des Concerts*.³¹¹ Er beschreibt darin, dass der Solist eines Violinkonzerts beim Konzertspiel neben dem virtuosen Vortrag, welcher die technischen Fertigkeiten zeige, vor allem auch im „*gefühlvollen und geistreichen*“³¹² Vortrag ausgebildet seien müsse. Spohr unterscheidet zwischen dem „richtigen Vortrag“, welcher das richtige Ablesen des Notentextes bedeutet und dem „schönen Vortrag“, welcher über das Richtige hinaus gehe und aus dem Notentext herausgedeutet werden müsse. Eine Interpretation erfordert beide Perspektiven des Vortrages. Während Ferdinand David die Ausbildung des „Schönen“ gänzlich dem begleitenden Lehrer überlässt und sich in seiner Violinschule fast ausschließlich der technischen Perfektionierung des Schülers widmet, beschreibt Spohr die Prinzipien des guten Vortrags anhand zweier Kompositionen, zu denen er detaillierte Instruktionen gibt. Das siebte Violinkonzert Pierre Rodes und das neunte Violinkonzert von Louis Spohr selber sind Kompositionen, die zu studieren auch Ferdinand David empfiehlt. Da David die Anleitung zum „schönen Vortrag“ in seiner Violinschule nicht aufgreift, ist davon auszugehen, dass er den seine Schule begleitenden Lehrer in einer gewissen Tradition stehen sieht, die sich nicht wesentlich von der Louis Spohrs unterscheidet. Nur mit dieser Voraussetzung kann es möglich sein, diese wichtigste Aufgabe einem begleitenden Lehrer anzuvertrauen. Auch Wilhelmj widmet dem „schönen Vortrag“ wenig Aufmerksamkeit und überlässt die Vermittlung des geschmackvollen Spiels dem begleitenden Lehrer. Zwar beschränkt Wilhelmj seine Violinschule auf die Vermittlung der technischen Grundlagen des Violinspiels, gibt jedoch Aufschlüsse über seine technische Umsetzung des Schönen im Vortrag.

Zum *richtigen Vortrag* gehören in erster Linie die technischen Grundlagen des Violinspiels, welche nach ihrer Vervollkommenung erst die Voraussetzungen für den schönen und edlen Vortrag bilden. Wilhelmj erläutert die technischen Prinzipien der Tonbildung derart, dass sie Einblicke in sein Spiel zulassen. Dies zeigt, dass die Übergänge zwischen *richtigem* und *schönem* Vortrag fließend sind und bestätigt Spohrs Aussage, dass der *richtige* Vortrag dem Schönen vorausgehen müsse. Bevor die Arbeit sich dem Begriff der Schönheit und dem „schönen Vortrag“³¹³ zuwendet, soll ein Augenmerk auf die Notwendigkeiten des *richtigen Vortrags*, die technische Umsetzung des Tons bei Wilhelmj gelegt werden.

Die Bedeutung des schönen Tons wird von allen Violinschulen betont. Die Betrachtung der seinerzeit beeindruckenden Tonbildung Wilhelmjs muss daher dem musikalischen Vortrag Wilhelmjs vorangestellt werden.

³¹⁰ The musical world, 2.11.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 14/1.

³¹¹ Spohr, *Violinschule*, S. 195 ff.

³¹² Ebenda.

³¹³ Spohr, *Violinschule*, S. 195 ff.

4.2.1 Tonbildung

4.2.1.1 Die Tonbildung Wilhelmjs auf der Grundlage der Bogenführung

Louis Spohr beschreibt bereits 1833 in seiner Violinschule, dass der künstlerische Ausdruck des Spiels hauptsächlich von der Bogenführung abhänge:

„Die vorstehenden Übungen hatten zwar hauptsächlich den Zweck die linke Hand zu bilden; doch werden sie dem Schüler auch schon einige Gewandtheit in der Bogenführung verschafft haben. [...] Nun ist es aber an der Zeit, dass zu einer feineren Ausbildung dieses wichtigsten Theils der Mechanik des Violinspiels geschritten werde. Denn eine korrekte und gewandte Bogenführung ist nicht nur zur Schönheit des Tons, zur Sauberkeit des Spiels, so wie zu allen den Abstufungen von Stärke und Schwäche, deren die Violine fähig ist, unentbehrlich; sie ist auch das Erfordernis zu einem gefühlvollen Vortrage, zu der Seele des Spiels.“³¹⁴

Die Tonbildung ist bei August Wilhelmj von besonderem Interesse, weil sich die Musikkritik darüber einig ist, dass sich die Tragkraft seines Tons, „*the carrying power*³¹⁵“, und damit auch die Tonfülle und Tonqualität, deutlich von seiner Konkurrenz unterscheide.

Selbst im Vergleich mit den größten Geigern seiner Zeit, darunter Namen wie Joseph Joachim und Pablo de Sarasate, wird Wilhelmj in der Kritik immer wieder als derjenige mit dem größten Ton bezeichnet. So heißt es in der französischen Presse nach einem Konzert der „*Concerts Populaires De Musique Classique*“:

„Wilhelmy [...] appartient à la même école que Joachim; il joue avec la même pureté, la même justesse irréprochable: peut-être a-t-il plus de vigueur dans l'archet, plus de force dans le son.“³¹⁶

In der Rezension einer unbekannten Zeitung aus Torsdagen heißt es Wilhelmj „*sei ein Joachim mit noch größerer Gewalt der Ausführung*“.³¹⁷

Die beiden Geiger sehen sich so sehr dem immerwährenden Vergleich ausgesetzt, dass sich zwei „*schroff gegenüberstehende Parteien: die ‚Joachimisten‘ und die ‚Wilhelmjisten‘*“ bilden. „*Die Wilhelmjisten tadeln an Joachim den kleinen Ton, sowie Mangel an Reinheit der Intonation*“.³¹⁸

Dass Wilhelmj sich seiner „überwältigenden Tonfülle und seiner großartig[en] und imprierend[en] Potenz“³¹⁹ auch selber bewusst war, zeigt eine Anekdote, die über einen Besuch

314 Spohr, ebenda und S. 124.

315 The New York Herald, 24.11.1878 Wilhelmj-Archiv, S. 17/4.

316 Kritik von Paul Smith, 27.1.1867. Wilhelmj-Archiv, S. 60 (Der Hinweis, dass Wilhelmj und Joachim aus der gleichen Schule stammten zeigt, dass das stereotype Schuldenken im 19. Jhd. eine Rolle spielte).

317 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 69. (In der Arbeit wird der Diskurs über das Spiel Wilhelmjs vor allem durch den subjektiven Höreindruck des breiten Publikums deutlich. In der Masse der anonymen Stimmen aus dem Publikum lässt sich die Popularität Wilhelmjs zu einem großen Teil an seiner speziellen Tonqualität festmachen.)

318 Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 74.

319 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Mainz vom 17.1.1873. Wilhelmj-Archiv, S. 75.

Wilhelmjs in einem Konzert Pablo de Sarasates berichtet wird. In dieser heißt es, Wilhelmj habe Sarasate in Wiesbaden bei einem Konzert gehört und den Applaus nach seinem Spiel einem Kollegen gegenüber kommentiert: „*Nanu! Was ist denn los? Hat er denn schon gespielt?*“³²⁰

Die Ursache seines kraftvollen Tons und dessen, für seine Zeit enormen Tragfähigkeit, erklärt sich in der speziellen Bogenführung Wilhelmjs.

4.2.1.2 Die Bogenführung Wilhelmjs

In seiner Violinschule erklärt Wilhelmj, wie die gewünschte Dynamik, und damit uneingeschränkt einhergehend die Tonqualität, auf der Geige erzeugt werde. Die Tonproduktion werde bestimmt durch:

Bogengeschwindigkeit
Entfernung zum Steg
Bogendruck
Bogenneigung

Die Kombination dieser vier Parameter bildet auch für die Vorgänger und Zeitgenossen Wilhelmjs die Grundlage der Tonproduktion. Louis Spohr beschreibt die Tonbildung entsprechend:

*„Beym forte wird der Bogen mit dem Zeigefinger stärker auf die Saite gedrückt, schneller bewegt und dem Stege genähert. Beim piano aber muss der Druck des kleinen Fingers, langsamer geführt und vom Stege mehr entfernt werden. Beym ‚cresc.’ und ‚decresc.’ findet ein allmäßiges Übergehen von dem einen zum anderen statt.“*³²¹

Besonders verwendet Spohr die erhöhte Strichgeschwindigkeit zum Hervorbringen von Akzenten. Man müsse „zu den > bezeichneten Tönen [...] einen bedeutend längeren Bogenstrich wie zu den übrigen nicht herausgehobenen“³²² verwenden. Dies bringt unweigerlich eine höhere Strichgeschwindigkeit mit sich. Auch David erklärt ein Verstärken des Tons mit der steigenden Strichgeschwindigkeit.³²³ Wilhelmj ergänzt die Ausführung des *sf* oder des Akzents mit einem erhöhten Druck des Zeigefingers auf die Bogenstange, welcher so umzusetzen sei, dass die Bogenstange so begradigt wird, dass sämtliche Bogenhaare die Saite berühren. Die Tonstärkeregulation wird in der Tradition des 19. Jahrhunderts also ausschließlich über die Bogenführung gesteuert. Auch Wilhelmjs Ansicht nach wirkt sich die linke Hand nur sekundär auf die Tonstärke und Tragkraft aus. Wilhelmj betont, Spohr entsprechend³²⁴ lediglich, dass das steile Aufsetzen der Finger für einen reinen Ton notwendig sei. Dies ist insofern interessant, als dass sich seine Auffassung damit deutlich von der im 20. Jahrhundert aufkommenden Lehre unterscheidet, die dem Vibrato eine übergeordnete Rolle in der Tonbildung zuspricht. Dass speziell in Wilhelmjs Spiel der Einfluss der

320 Wagner, E., *Biographie*, S. 59.

321 Spohr, *Violinschule*, S. 63.

322 Spohr, *Violinschule*, S. 213.

323 David, *Violinschule*, S. 19.

324 Spohr, *Violinschule*, S. 63.

linken Hand auf die Tonqualität jedoch nicht unterschätzt werden darf, wird in einem späteren Kapitel beleuchtet werden.³²⁵ Die Erzeugung von extremer Lautstärke basiert jedoch auf einer besonderen Technik des Bogens, in der Wilhelmj seine Zeitgenossen überragte. Wilhelmj erklärt sein *Geheimnis*, wie er es selber nennt, folgendermaßen:

„*The extreme of loudness (fortissimo) is obtained, after due study, by moving the Bow rapidly, by placing it very near to the bridge, by considerable pressure, and by placing the stick so, that the whole of the hair touches the string. None of these actions taken separately will produce loud tone. The secret lies in obtaining a skillful combination of them.*“³²⁶

4.2.1.3 Piano und Dolce

Wilhelmj beschreibt, dass um ein *piano* oder *pianissimo* hervorzubringen der Bogen gegenüber zu der für das *fortissimo* beschriebenen Art geführt werden müsse.

Wilhelmj ergänzt seine Beschreibungen der Dynamik um die Tonqualitäten „*dolce*“ und „*dolcissimo*“.

Die Erzeugung dieser Charakteristik des Tons erfordere eine besondere Bogenführung, bei welcher der Bogen *sur la touche „almost over the Finger-board“* streiche, über beachtliche Geschwindigkeit verfüge und wenig Druck auf die Saiten ausübe. Das Resultat sei ein wenig intensiver Ton mit jedoch sehr hoher Tragkraft. Dieser Ton zeichne sich durch eine „*clarinet-like sweetness*“³²⁷ aus und gebe auf der Geige einen besonderen Effekt.

In der Illinois Staatszeitung vom 12. Dezember 1878 heißt es über Wilhelmj „*Unter seinen Händen wird die Geige zur Clarinette, zum Cello, zur Glocke, zu jedem Instrument fast, dessen Benutzung zur besten Darstellung der Absichten des Tondichters, dessen Arbeit er vorträgt, erforderlich scheint.*“³²⁸

Ob Wilhelmj sich der Klangfarben zur „*besten Darstellung der besten Absichten des Tondichters*“ oder eher zur Umsetzung seiner eigenen Interpretation bedient, sei dahin gestellt und wird in einem späteren Kapitel aufgegriffen werden. Die Tongebung jedoch scheint beim Hörer gewisse Assoziationen mit den von Wilhelmj intendierten Instrumenten hervorgerufen haben.

Die Hervorbringung von Kraft und Süße, welche Wilhelmj in seiner Geige perfekt umgesetzt findet, basiert also auf einer differenzierten Bogenführung und der Kombination verschiedener tonbestimmender Parameter. Die Verbindung ermöglicht dem Geiger eine dynamische Palette, die der Cincinnati Daily Enquirer am 20. Dezember 1878 mit den Worten beschreibt:

325 Vgl. Kapitel 5 (Vibrato).

326 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book IIB (Preface).

327 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, S. 2B vii.

328 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 20 und S. 40. (In der Masse der subjektiven Eindrücke durch das Publikum lässt sich die Popularität Wilhelmjs zu einem großen Teil durch seine individuelle Tonqualität erklären.)

„the sweetest pianissimo swelled into the most resonant fortissimo that rang above the accompaniment of the great orchestra, and the strongest tones melted away till the ear sought to catch the sound that had ceased – no one could tell when“³²⁹

Den klarinettenartigen Klang wird Wilhelmj in den mit *dolce* bezeichneten Stellen einer Komposition über die von ihm dargestellten technischen Mittel erzielt haben, und das Publikum attestiert ihm die gewünschte Wirkung, wenn es in seinem Spiel eine *klarinettenartige Süße* erkennt. Betrachtet man die besonderen Schwingungsverhältnisse eines Klarinetentons im Spektrogramm und vergleicht diese mit den Schwingungen, die ein Violinton auf dem Griffbrett bei hoher Strichgeschwindigkeit erzeugt, so erkennt man hierin die Ursache für die Assoziation.

4.2.1.4 Der Umgang Wilhelmjs mit dem Bogendruck

Da die Verbindung verschiedener Techniken der Bogenführung im 19. Jahrhundert in allen Schulen grundlegend ähnlich war, ist es von Interesse, weitere charakteristische Merkmale in Wilhelmjs Spiel genauer zu betrachten, die sich auf die Fülle und Tragkraft seines Tones ausgewirkt haben könnten. Die geöffnete Haltung, bei welcher die Arme dem Körper nicht mehr anliegen, ermöglicht dem Geiger eine größere Strichfläche auch bei kürzeren Notenwerten. Dies führt eine höhere Strichgeschwindigkeit mit sich.

Je weniger die Ellenbogen am Körper anliegen, desto mehr wird der gesamte Arm in die Strichbewegung einbezogen. Die Tonproduktion basiert daher nicht mehr hauptsächlich auf der Ausbildung des rechten Handgelenks, sondern verstärkt auf der Bewegung des gesamten rechten Armes. Während bei anliegendem Ellenbogen die Tonstärke durch Druck des Zeigefingers auf die Bogenstange reguliert wird, wie Louis Spohr es beschreibt³³⁰, kann sich der Geiger mit offener Haltung verstärkt seines Armgewichts bedienen. Dieser neuartige Einsatz des Armgewichts spielt bei der Tonbildung Wilhelmjs eine wesentliche Rolle.

In einem Interview mit dem Musikkritiker der New-Yorker Musik-Zeitung, Max Goldstein³³¹ am 30. November 1878 verrät Wilhelmj diesen Einsatz als ein weiteres wesentliches *Geheimnis* seiner besonderen Bogenführung und bestätigt die Wichtigkeit seiner Neuerung im Bogenstrich:

„The secret, if such it can be called, lies in the muscular strength and endurance, not of the right arm, but of the right side of the chest. I could not get the same quality of tone, no matter how strong my right arm, nor how heavily my violin might be strung, if I could not depend upon these muscles of my chest.“³³²

329 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 24 (47).

330 Spohr, *Violinschule*, S. 63: „Beym forte wird der Bogen mit dem Zeigefinger stärker auf die Saite gedrückt, schneller bewegt und dem Stege mehr genähert; beim piano aber durch einen Druck des kleinen Fingers etwas gelüftet, langsamer geführt und vom Stege mehr entfernt.“

331 Max Goldstein, 1874–1880 Musikkritiker in New York, ab 1879 Besitzer und Hauptredakteur der *New-Yorker Musik-Zeitung*. 1880 Rückkehr nach Deutschland und Herausgeber der *Musik-Welt* in Berlin.

332 New-Yorker Musik-Zeitung, 30.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 18/2.

Die Erwähnung der rechten Brust als hauptsächliches Moment seiner Tonbildung bestätigt, dass Wilhelmj sich mehr des Oberarms bediente, als seine Zeitgenossen.³³³ Während der Tradition nach die Verwendung des *Hinterarmes* als verwerflich gilt, bedient sich Wilhelmj des gesamten Armes, da mit ausschließlicher Bewegung des Unterarmes die Brustumkulatur aus anatomischen Gründen nicht einbezogen werden kann. Selbst die Beschreibung Leopold Mozarts, dass die Strichbewegung mit einer Bewegung der Achsel einhergehe, kann nicht als Hinweis auf eine Krafterzeugung aus der Brustumkulatur gedeutet werden.

Unter Einbeziehung der Brustumkulatur ist es dem Geiger besser möglich, die Hand und das Handgelenk locker, *loose*, wie Wilhelmj schreibt, zu halten. Der Druck des Zeigefingers zur Tonerzeugung lässt sich durch das Armgewicht verringern und kann sich positiv auf die Lockerheit der gesamten rechten Hand auswirken. Diese Lockerheit steht im Fokus bei Wilhelmj und hat die erste Priorität gegenüber anderen technischen Anweisungen aller Art. Anders als Spohr und David bedient Wilhelmj sich also nicht nur des Zeigefingers um Lautstärke hervorzubringen, sondern reguliert die Tonstärke mit dem Arm und ermöglicht damit die größtmögliche Lockerheit des Handgelenks und der Finger. Hieraus resultiert die Perfektion beider Ausdrucksmittel, der Tonstärke und der Brillanz zugleich. Den Druck des Fingers benutzt Wilhelmj weniger zur Produktion seines großen Tons als vielmehr, um Sforzati oder andere Akzente hervorzubringen:

„Whenever pressure on the bow-stick is needed, it is to be applied by the second joint of the forefinger, or rather the hook (so to speak) which is formed between the first and second joint.“³³⁴

4.2.1.5 Der Umgang Wilhelmjs mit der Strichgeschwindigkeit

Da der Bogen bei einer geöffneten Haltung auch bei kürzeren Notenwerten eine größere Strecke zurücklegen kann, lässt sich auch die Strichgeschwindigkeit erhöhen, die unmittelbar mit der Tonstärke zusammen hängt.

Das traditionelle Prinzip, nach welchem die größere Lautstärke durch eine erhöhte Strichgeschwindigkeit bewirkt wird, lässt sich unter verstärkter Einbeziehung des Armes deutlich steigern.

Die erhöhte Strichgeschwindigkeit hat zudem Auswirkungen auf die Tragfähigkeit des Tons. Was der folgende Kritiker als eine Art über die Saiten Fegen beschreibt, hat die von Wilhelmj intendierten Auswirkungen auf die Tragfähigkeit seines Tons und die Kraft, große Hallen mit Klang zu erfüllen. Wilhelmj reagiert mit seiner Spielweise auf die neuen Anforderungen seiner Zeit, welche aus den größeren Konzertsälen resultieren:

„With majestic sweep, the bow [...] produced from the strings those strangely full and sonorous tones that surely no living artist has yet excelled. In the broadest passages the quality of tone that he made to fill the hall with toneful sound is simply phenomenal.“³³⁵

333 Vgl. hierzu Abb. 4.17 und 4.18.

334 Wilhelmj & Brown, *Preface*, Book 1a Bowing (9).

335 Cleveland Herald, 28.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 32/1.

Die erhöhte Strichgeschwindigkeit entfaltet ihre verstärkende Wirkung vor allem bei Veränderung der Kontaktstelle des Bogens mit den Saiten.

Wie auch seine Vorgänger nähert Wilhelmj sich im forte dem Steg. Des Weiteren verwendet er im forte den vollen Bezug des Bogens, welcher „*as a rule, should be tilted slightly away from the bridge*“. Dies bewirkt Wilhelmj dadurch, dass er mit dem von ihm beschriebenen „hook“ die normalerweise vom Steg abgeneigte Bogenstange aufrichtet, so dass alle Haare des Bogens auf der Saite liegen. Die Besonderheiten in Wilhelmjs Bogenführung wirken auf das Publikum ausgesprochen ungewohnt, geheimnisvoll, sogar ein wenig futuristisch:

„Die Unmittelbarkeit und Fülle des Tons, an dessen materiellen Ursprung man nicht einen Augenblick erinnert wird, ist etwas ihm so ausschließlich Eigenthümliches, daß kein Geiger eine theoretische Erläuterung für das Phänomen zu finden, geschweige denn es praktisch nachzuahmen im Stande sein wird. Mag man in der Art seiner Bogenführung, in der Biegung seines Handgelenks, wie er beim Ansetzen der Haare an die Saite den Zeigefinger der Rechten mit kräftigem Nachdruck des zweiten Gelenks erhebt, Besonderheiten erkennen und dieselben ihm absehen wollen, – der Versuch muß doch hinter dem Resultat zurück – und dieses selbst ein unergründliches Geheimniss [!] bleiben. Die Erscheinung hat etwas so durchaus Ungewöhnliches, daß wir uns kaum wundern würden, sähen wir plötzlich die Bogenhaare von blauem elektrischen Lichte leuchten und Funken von den Saiten hinüber springen.“³³⁶

4.2.1.6 Wilhelmjs Umgang mit dem Bogenwechsel

Eine zusätzliche Tragfähigkeit erlangt Wilhelmj durch ein sehr gleichmäßiges Anregen der Saite. Beim Wechsel der Strichrichtung wird die Schwingung der Saite nicht unterbrochen, wenn das Handgelenk im untersten Teil des Aufstriches, bzw. im Übergang zum Abstrich nicht zu hoch gehalten wird, sondern bereits die etwas flachere Haltung des Abstrichs einnimmt. Diese flachere Handhaltung resultiert unweigerlich aus dem höher gehaltenen Ellbogen des rechten Armes. Sie erzeugt

„the broad sweep of the bow, that produced a tone long sustained in extraordinary resonance (the returning of the arco on the strings being imperceptible)“³³⁷

Die beschriebene, von Wilhelmj praktizierte Technik findet sich nicht in den bisher veröffentlichten deutschen Violinschulen und ist ein Grund für die ungewöhnliche Stabilität des Tons Wilhelmjs. Das Klangideal des 19. Jahrhunderts, welches die Geiger dieser Epoche anstreben, sehen sie mit der Erfindung des Tourte-Bogens realisierbar. Dieses Bogenmodell basiert darauf, dass der Geiger den Ton sowohl am Frosch als auch an der Spitze mit der gleichen Intensität erzeugen kann. Vor der Erfindung des Tourtebogens war es die Regel, dass Abstriche durch die Last des Frosches mehr Gewicht bekamen als die Aufstriche. Die Art des Strichs orientierte sich somit immer an der Takthierarchie, welche den Takt in *gute* und *schlechte* Zählzeiten unterteilte. Louis Spohr, der sich selber schon am Klangideal des

336 Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 112/4.

337 Cleveland Herald 26.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 41/1.

Tourtebogens orientiert, ist jedoch noch so stark in der Tradition verhaftet, dass er in seinem Lehrwerk die sogenannte *Abstrichregel* lehrt. Diese besagt, dass „*der alten Regel gemäß bey den leichten Takttheilen der Heraufstrich, bei den schweren der Herabstrich genommen werden*“³³⁸ müsse, und dass eine einzelne Verwechslung die gesamte Interpretation verderben würde. Dementsprechend ergänzt Spohr, dass „*Jede Periode, die im vollen Takt oder mit dem schweren Takttheil beginnt [...] der Regel gemäß mit dem Herabstrich angefangen*“³³⁹ werde. Pierre Baillot beschreibt die Auswirkungen der Takthierarchie der älteren Spielart als natürliches Resultat der Bogenführung:

„*Die langen Noten, die einen Ruhepunkt bieten und besonders die Schlussnoten machen man auf den Herunterstrich, indem alsdann der Bogen, der von selbst von der Stärke zur Schwäche fällt, d. h. vom Frosch zur Spitze, den Ton durch die natürliche Bewegung des Armes, der sich in Ruhe hören lässt, immer schwächer hören lässt.*“³⁴⁰

Ferdinand David löst sich bereits von dieser Tradition und verlangt dem Schüler eine Strichtechnik ab, die nicht mehr zwangsläufig zwischen schweren und leichten Taktzeiten unterscheidet. Dementsprechend findet die Abstrichregel auch keine Erwähnung in seinem Unterrichtswerk.

Mit dem Abwenden von der Abstrichregel unter Verwendung des tourteschen Bogenmodells kann ein „Gesang“ einer größeren Linie folgen, die von der Takthierarchie unabhängig ist. Zwar ist die Orientierung am Gesang auch bei Spohr schon ein wesentliches Moment, so dass Kantilenen von Spohr als *Gesang* bezeichnet werden und einen „*kräftigen, liegenden Bogen mit so langen Strichen, als der unbewegliche Hinterarm erlauben will*“³⁴¹ verlangen. August Wilhelmj jedoch verstärkt das Klangideal Spohrs in der Ausführung seines *Gesangs*. Er steigert das Klangideal mit seiner Spielweise, indem er Einschränkungen seines Vorgängers auflöst. Das Missachten der Abstrichregel macht ein längeres Halten der langen Notenwerte ohne Unterbrechungen durch „Schwächen“ möglich. Des Weiteren verlängert er den Strich durch die beschriebene offenere Haltung unter Einbeziehung des gesamten rechten Armes. Er erzielt damit Bögen, die weit über das hinaus gehen, was „*der unbewegliche Hinterarm erlauben will*“, und die bei einer größeren Strichfläche eine deutlich größere Strichgeschwindigkeit mit höherem Bogendruck ermöglichen. Der lange Bogen entspricht dem langen Atem des Sängers und gilt als besondere Eigenart Wilhelmjs. Die folgende Karikatur (Abbildung 4.18) verbildlicht den für Wilhelmj typischen langen Bogen; im doppelten Sinne: als Verweis auf die größere Ausnutzung der Strichfläche und dem daraus resultierenden verstärkten Legato-Spiel, aber auch in daraus resultierender phrasenbildender Hinsicht.

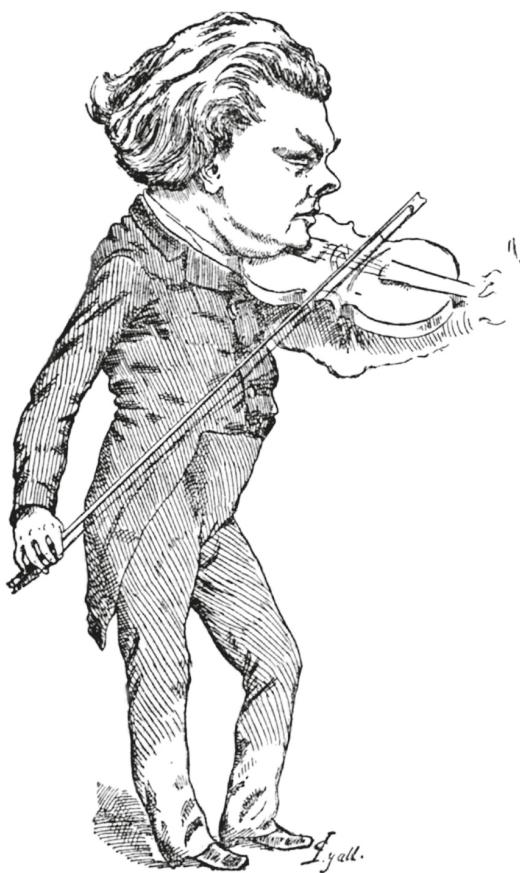
Hinzu kommt die Technik des Bogenwechsels, welche die Saite in einen Zustand der Dauererregung bringt, so dass er praktisch unhörbar ausgeführt werden kann. Da die Saite beim Strichwechsel keinen neuen Einschwingvorgang benötigt, kann ein Ton erzeugt werden, der über das Maß des bisher Gehörten hinaus geht. Mit der Kombination dieser Techniken erzeugt Wilhelmj eine deutlich größere Resonanz, Tongröße und Tragfähigkeit des Tons, welche für Wilhelmj als legendär angesehen und unmittelbar mit seiner Person in Verbindung gebracht wird:

338 Spohr, *Violinschule*, S. 189.

339 Ebenda, S. 197.

340 Baillot, *L'art du violon*, S. 26.

341 Spohr, *Violinschule*, S. 212.



WILHELMJ, THE LONG-BOW !
(A caricature by Mr. Charles Lyall, reproduced—reduced size—
by the kind permission of the artist.)

Abb. 4.17: „Modern Paganini the Younger at the Promenades“, *The Musical World*, 6.1.1877

4.2.2 Legato-Spiel

Als besondere Fähigkeit Wilhelmjs wird der *getragene Ton* beschrieben, welcher für das gesangliche Spiel unerlässlich sei. Es soll daher untersucht werden, was „*den unbeschreiblichen Zauber seiner getragenen Spielweise*“³⁴² bestimmt. Neben der Reinheit des Tons, welcher durch die Intonation bestimmt wird, wird auch die Reinheit des Tons gelobt, welche sich aus der „*einzig[artigen] Ebenmäßigkeit des Tones*“³⁴³ ergibt. In der getragenen, ebenmäßigen Art des Striches entsteht ein gesangliches Spiel, dessen sich Wilhelmj, „*largely in the cantabile style*“, bedient. Dieser gesangliche Strich diene als Zeugnis, „*as exhibitions of*

342 New Yorker Volkszeitung, 10.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 16/2.

343 Baltimore Zeitung, 14.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 16/6.

*his masterly power in the production of even, perfect and well sustained tone“³⁴⁴, und die Zeitung The daily inter-ocean erkennt im kantablen Spiel gar die größte Stärke Wilhelmjs: „*in cantabile music his chief power lies.*“³⁴⁵ Da Wilhelmj mit seiner technischen Perfektion häufig als allen zeitgenössischen Geigern überlegen dargestellt wird, ist diese Aussage von besonderem Interesse. Der Grund für seine Meisterschaft im gesanglichen Spiel basiert laut New York Herald in der unvergleichlichen Tonqualität Wilhelmjs:*

„*The remarkable quality of his tone was never more fully demonstrated. Its carrying power, its smoothness and sweetness, its volume and purity are simply unequalled.*“³⁴⁶

Die Charakteristik der Bogenführung Wilhelmjs zeichnet sich dadurch aus, dass sie den Bogen in der Kantilene permanent an der Saite lässt und damit einen ununterbrochenen Ton erzeugt. Damit reagiert Wilhelmj auf das Bestreben Spohrs und den Geigern der Romantik, dass beim Bogenwechsel „*kein Stillstand entstehe und dadurch ein Abbrechen des Tons bemerkbar werde.*“³⁴⁷ Um die Gleichmäßigkeit des Tons zu gewährleisten unterstützt Spohr den Bogen an der Spitze mit dem Zeigefinger, während er angibt, man müsse den Bogen am Frosch „*nach und nach lüften*“. Bei Wilhelmj fehlt dieser Hinweis. Stattdessen gibt er an, dass die Bogenstange „*as a rule*“ leicht vom Steg weg geneigt sein müsse und der Zeigefinger dazu diene die Stange zu begradigen. Beide Beschreibungen gehen von einem gleichmäßigen Ton aus, der nicht mit der natürlichen Beschaffenheit des Bogens einhergeht, sondern vom Geiger bewusst gesteuert wird. Joachim und Moser sehen hierin die Grundlage für den musikalischen Ausdruck einer „*verklärten Melodie*“, welcher nur zu erreichen sei, „*wenn sich die Töne [...] so mild und ruhig aneinanderschmiegen, dass auch ein akustischer Kraftmesser das Vorhandensein guter und schlechter Taktteile kaum andeuten würde.*“³⁴⁸ Es resultiert daraus ein „*liegender Strich*“, welcher von Ferdinand David als *legato* bezeichnet wird. Hugo Riemann beschreibt 1882 das von allen Musikern des 19. Jahrhunderts einheitlichen angestrebte Legato-Spiel folgendermaßen:

„*(‘legato’, ‘gebunden’) verbunden, d. h. ohne Pause zwischen den einzelnen Tönen. Dass legato wird im Gesang erreicht, wenn ohne Abzusetzen, d. h., ohne den Atemfluss zu unterbrechen, der Spannungsgrad der Stimmbänder verändert wird, so dass der erste in den zweiten wirklich über geht.*“³⁴⁹

Für die Violine ergänzt Louis Spohr: „*Man gebe [den Noten] eine gleiche Stärke und bind sie so gut und ohne Lücke aneinander*“.³⁵⁰ Damit das Spiel „*sehr gesangreich*“ werde, müsse es „*folglich mit liegendem Bogen und langen Bogenstrichen vorgetragen werden*“.

Der Geiger, welcher sich beim Melodiespiel im 19. Jahrhunderts immer am Gesang orientiert, erreicht das Legato, indem er einerseits mehrere Noten auf einen Bogen spielt oder die Applicatur wechselt, darüber hinaus jedoch, indem er die Spannung auch über den Bogen-

344 Boston Daily Advertiser, 2.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 14/4.

345 The daily inter-ocean, 17.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 23/1.

346 New York Herald, 24.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 17/4.

347 Spohr, *Violinschule*, S. 125.

348 Joachim/Moser, *Violinschule in 3 Bänden*, Bd.3, S. 60.

349 Riemann, *Musikalisches Lexikon*, 5. Auflage 1882.

350 Spohr, *Violinschule*, S. 200.

wechselt hinweg aufrecht erhält. Er erreicht damit das, was an Wilhelmjs Spiel lobend hervorgehoben wird: „*the returning of the arco on the strings being imperceptible*“.

Spohr verweist auf die Strichart, welche „*von den Franzosen détaché genannt*“³⁵¹ werde und führt in seinem Lehrwerk aus, wie das *Détaché* auszuführen sei: „*Die Töne müssen in der Dauer und in der Stärke völlig gleich seyn und sich so aneinander reihen, dass beim Wechseln des Bogens keine Lücke bemerkbar wird*“. Spohr lehrt, dass diese Strichart „*jederzeit verstanden [werde], wenn gar keine Bogenstriche vorgezeichnet sind*.“ Dieser Hinweis zeigt an, dass das Legato-Spiel die Selbstverständlichkeit der Takthierarchie ablöst und zur Grundlage der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts wird. Damit wird das selbstverständliche Legato-Spiel zu einer Tradition, die bis in das 21. Jahrhundert hinein maßgebend bleibt.

August Wilhelmj steht mit seiner Modernisierung des Geigenspiels auf dem Höhepunkt dieser Tradition und wird als „*Geiger-könig*“³⁵² von der Kritik über seine Kollegen gestellt. Die New York Times urteilt entsprechend, Wilhelmj spiele einmalig „*with a richness and volume of tone and a sustained cantabile that we have never heard before united*.“³⁵³

Die besondere Art des Legato-Spiels nimmt großen Einfluss auf die Phrasenbildung eines *Gesanges*. Das spätromantische Ideal der endlos sich fortspinnenden Melodie findet in Wilhelmj einen Interpreten, welcher sich diesem Ideal verpflichtet sieht und dieses besser als jeder andere Geiger seiner Zeit umzusetzen zu verstehen scheint, da er die dazu notwendige Technik besitze:

„*What one of them has possessed such an absolute technique, such grand, pure tone, such extraordinary breadth of phrasing?*“³⁵⁴

Mit dem ungewöhnlich breiten Legato-Spiel fühlt sich Wilhelmj von konservativen Vertretern der sogenannten *deutschen Schule* einer gewissen Kritik ausgesetzt. Die Bogenführung opfert zugunsten des breiten Legato-Striches die Zierlichkeit im Spiel. Während Wilhelmj deutlich zwischen gesanglichem Spiel und virtuosem Passagenspiel unterscheidet, lobt man bei Joseph Joachim die Leichtigkeit auch im Kantabile. Wilhelmj sieht sich weniger streng der für die deutsche Tradition verpflichtenden Artikulation des Gesanges verpflichtet. Er orientiert sich an der Virtuosität der *alten* Italiener und kombiniert diese mit der getragenen Ernsthaftigkeit der neudeutschen Ästhetik. Dies bedeutet ein virtuoses Passagenspiel in Verbindung mit dem vermehrten Legato-Spiel des Gesanges, welches seinen Ursprung bereits in der italienischen Tradition findet. Der in der New York Times beschriebene Wechsel von virtuosem zu gesanglichen Spiel, welches Wilhelmjs Spiel auszeichne, basiert auf der von Giuseppe Tartini unterschiedenen *instrumentalen* und *cantablen* Spielweise:

„*To the long bow introduced by TARTINI we owe the long sustained notes of the violin and the brilliancy and contrast given by the quick interchange of passages played with the heel and the point.*“³⁵⁵

³⁵¹ Ebenda, S. 130.

³⁵² Vgl. Wagner, E., *Biographie*.

³⁵³ The New York Times, 6.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 4/1.

³⁵⁴ The Chicago Tribune, 17.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/4.

³⁵⁵ The New York Times, 6.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 4/1.

Tartini fordert in seinem Unterrichtswerk aus dem Jahr 1761, dass „*beim Spielen zwischen kantabler und lebhaft-instrumentenmässiger Musizierweise zu unterscheiden*“³⁵⁶ sei. Tartini konkretisiert, dass „*das Cantabile mit einer so vollkommenen Bindung einer Note an die andere gespielt werden muss, dass nicht die geringste Unterbrechung zu hören ist, während beim Sonabile eine Note von der anderen etwas abgesetzt werden muss*“.³⁵⁷

Tartini fordert als Vertreter einer italienischen Tradition eine Form des „*détaché*“-Spiels, welches jedoch vom Legato-Spiel August Wilhelmjs deutlich zu unterscheiden ist. Selbst wenn Tartini angibt die Bogenrichtung nicht zwangsläufig der Takthierarchie unterwerfen zu müssen, so legt er diese der Musik dennoch zugrunde und fordert vom Geiger die Fertigkeit, das inégale Spiel auch mit verkehrtem Bogen umsetzen zu können. Wilhelmj hingegen setzt die Takthierarchie vollkommen außer Kraft und lässt die von seinen Vorgängern erwartete *Schwäche*³⁵⁸ zu Beginn einer Note missen. Des Weiteren hat die Verlängerung des genutzten Bogens Auswirkungen auf die Tonproduktion. Wilhelmj steht mit der uneingeschränkten Ausnutzung des gesamten Bogens an der Spitze des Legato-Spiels. Während Tartini fordert, dass man „*stets in der Mitte des Bogens spielen*“³⁵⁹ solle, nutzt Wilhelmj den Bogen in einer nie dagewesenen Breite. (Vgl. hierzu die Karikatur Abbildung 4.18, welche gerade diese Eigenart in Wilhelmjs Spiel andeutet.)

Wilhelmj interpretiert den Wechsel zwischen dem *kantablen* und *sonablen* Spiel als Mittel zum Kontrast in seinem Vortrag. Der Kontrast ist eines der Hauptanliegen Wilhelmjs auch in Bezug auf das Tempo. Daraus resultiert, dass sowohl die Virtuosität, als auch das Legato-Spiel übersteigert von Wilhelmj umgesetzt werden. Dementsprechend werden virtuose Passagen im Tempo erhöht, während für das Kantabile generell ein langsameres Zeitmaß gewählt wird. Wilhelmj intendiert damit den von Tartini geforderten Wechsel zwischen gesangreichem und virtuosem Spiel.

4.2.2.1 Das *kantable* Spiel Wilhelmjs

Tartini gibt an, dass seine Anweisungen für den Instrumentalisten und den Sänger gleichermaßen gelten. Spohr gibt an, dass der Geiger das gesangreiche Spiel vor allem durch ein Spiel im Legato erlange. Dies erreiche der Musiker, in dem er den Noten *eine gleiche Stärke* gebe, und sie *gut und ohne Lücke aneinander*³⁶⁰ binde. Dies erfordere vor allem einen kräftigen, liegenden Bogen mit langen Bogenstrichen. Spohr beschränkt die Länge des Bogens durch die Forderung nach einem weitgehend unbewegten Oberarm. Wie bereits dargestellt wurde, löst August Wilhelmj diese Einschränkung auf und ermöglicht damit ein noch größeres Legatospiel. Auch Louis Spohr unterscheidet den *Gesang* vom *Passagenspiel*. Laut Spohr muss die Melodie, auf welcher der Gesang beruht, einfach und rein sein, denn auch virtuose Passagen und florierende Verzierungen bilden eine Unterbrechung des Gesanges. Einfachheit und Reinheit des Tons beziehen sich nicht nur auf die Intonation, sondern auch

356 Tartini 1761, Ausgabe von 1961, S. 55 (Anweisungen zum Erlernen des guten Violinspiels).

357 Ebenda.

358 Mozart, L.: „*Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich [...] eben diese Schwäche ist am Ende iedes Tones zu hören*“ S. 102.

359 Tartini, *Traité*, S. 57.

360 Spohr, *Violinschule*, S. 200.

auf die Natürlichkeit des Gesanges, welche mehr als virtuoses Passagenspiel die Kraft habe, zum Herzen zu sprechen. Wilhelmj wird dieser Forderung gerecht wenn es heißt:

„Nothing more simple or graceful could be conceived than this man, who produces the sweetest, softest and clearest tones ever made by a violin.“³⁶¹

Die Zeitung The daily inter-ocean erkennt in Wilhelmjs gesangreicher Spielweise ein vollendetes Legato-Spiel. Besonders in Kompositionen, welche als Lieder ohne Worte, wie z. B. Wilhelmjs Bearbeitung der *Air* aus J. S. Bachs Orchestersuite, fungieren, überzeugt er mit einer gesangreichen Spielweise. The daily inter-ocean beschreibt die Parameter des Legato-Spiels in der gleichbleibenden Stärke des Tons, unabhängig von der Bogenstelle, sowie dessen daraus resultierender Ebenmäßigkeit. Durch die stete Anregung der Saite entsteht eine Gleichmäßigkeit im Bogenstrich, die nicht durch geräuschvolle Bogenwechsel unterbrochen wird und ruft damit ein Gefühl von „smoothness“ hervor. Die weichen Bogenwechsel haben somit die Funktion, ein gleichmäßiges Legato zu ermöglichen und damit die Melodie tragfähiger zu machen. Die Saite erfordert beim Bogenwechsel keinen erneuteten Einschwingvorgang, da die Schwingung nicht durch ein Skandieren v. a. des Abstrichs unterbrochen wird. Dies bringt mit sich, dass die Tonstärke aufrecht erhalten bleibt und mehr Tonfülle erzeugt werden kann. Des Weiteren gewinnt der Ton an Ebenmäßigkeit, was dem Hörer als weicher und warmer Ton erscheint. Durch das Meiden der Abstrichregel bzw. durch das außer Kraft setzen der Takthierarchie weist der Ton keine Brüche auf, welche zwangsläufig durch das Hervorheben der Abstriche entstehen. Mit der ungebrochenen Ebenmäßigkeit des Tons assoziiert der romantische Hörer das Einfache und Reine, durch seine Natürlichkeit zum Herzen dringende. Über seine Bearbeitung zweier Chopin Nocturnes und der *Air on the G-string* schreibt The daily inter-ocean:

„The Chopin and the Bach numbers were his selections par excellence for cantabile tones. In legato music his playing is really majestic: his tone being impressive in its fullness, smoothness, and sonorousness. The perfection of his sustained tones was shown especially in these two numbers, and his noblest qualities as an artist – the power to swap the audience by a pure, simple tone, aside from what may be called musical pyrotechnics – were best shown in the Bach and Chopin compositions.“³⁶²

Mit seinem perfektionierten Leagto-Spiel erreicht Wilhelmj die Assoziation zum Gesang, so wie er im 19. Jahrhundert favorisiert wird. Im Folgenden soll die Bogentechnik, mit welcher Wilhelmj das Legato-Spiel erreicht näher betrachtet werden.

361 Pittsburgh Evening Chronicle, 22.10.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 9/6.

362 The daily inter-ocean, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/3.

4.2.2.2 Die Bogentechnik Wilhelmj – Das Sparen des Bogens

Der Hinweis auf den Bogenarm, der als relativ weit vom Körper entfernt beschrieben wird, bestätigt, dass Wilhelmj die Einschränkung Spohrs durch den unbeweglichen Oberarm überwindet.³⁶³ Wilhelmj lehrte den Schüler, den Bogen mindestens 32 Sekunden in eine Richtung streichen zu lassen.

Lilli Lehmann³⁶⁴ beschreibt in ihrem Buch „Meine Gesangskunst“ aus dem Jahr 1902 in einem Kapitel über den Atem, dass ein Sänger diesen über 15 bis 18 Sekunden aushalten können müsse. Sie beschreibt in diesem Zusammenhang das Prinzip der Atemstütze. Um den Atem über einen längeren Zeitraum hinweg so zu dosieren, dass eine Phrase ohne eine Unterbrechung durch Luftholen geführt werden könne, müsse die Sängerin „Bauch und Zwerchfell einziehen, die Brust heben, den Atem [...] festhalten“, um ihn nachher „allmählich, langsam freizugeben.“³⁶⁵ Mit dem Bogen gelingt es Wilhelmj, das Legato eines Sängers zu überbieten und den Ton über die Länge des Atems hinaus zu halten. Das Sparen des Bogens kann somit als geigerisches Äquivalent zur Atemstütze gewertet werden. Darüber hinaus ermöglichen die bereits beschriebenen unhörbaren Bogenwechsel eine unendlich lange Melodie, die auch Richard Wagner seinem Bayreuther Stil zugrunde legt. Wilhelmj gelangt zu einer Tondauer, welche, in Verbindung mit unhörbaren Bogenwechseln, weit über die Möglichkeiten der Gesangskunst hinausgeht. Wilhelm Mohr erkennt in der Tonbildung des Geigers eine Fähigkeit, welche mit der menschlichen Stimme nicht zu erreichen sei. Er schreibt in der Elberfelder Zeitung:

„Wo ist eine Sängerin oder ein Sänger in Deutschland, welcher Wilhelmj in der Kunst der Tonbildung gleichkäme?“³⁶⁶

Den Vergleich Wilhelmjs mit den größten Sängern der Zeit muss Wilhelmj also nicht scheuen, und zahlreiche Kritiken gestehen ihm eine große Überlegenheit selbst über die renommiertesten Sänger seiner Zeit zu. Schon zu Beginn seiner Karriere wird Wilhelmj attestiert, dass er sein Instrument in einer Vollkommenheit zum Singen bringe wie es nur wenigen Sängern gelänge:

„Sein großer, voller und weicher Ton, der schon von Anfang an imponierte, war hier von einer Färbung charakterisiert, wie nur der beste Ansatz einer menschlichen Stimme sie sonst zu geben vermag; die Geige sang hier eine Bach'sche Arie in aller Vollkommenheit.“³⁶⁷

Übereinstimmung scheint darin zu herrschen, dass die Ähnlichkeit zur menschlichen Stimme und die Vervollkommnung des Gesangs eine große Stärke des Geigers darstellen:

Das „bei Wilhelmj am höchsten Wirkende ist nach aller Ansicht – die Kantilene ...“³⁶⁸

363 Vgl. Karikatur: *Paganini the younger*. Abb. 4.18.

364 Lilli Lehmann: 1848 (Würzburg)–1929 (Berlin).

365 Lilli Lehmann, *Meine Gesangskunst*, S. 5.

366 Undatierter Artikel der Elberfelder Zeitung, Wilhelmj-Archiv, S. 74/1.

367 Undatierter Artikel aus der Hamburg „Reform“ aus dem Jahr 1866. Wilhelmj-Archiv, S. 81/5.

368 Berliner Fremdenblatt vom 21.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 102.

In der von der Kritik beschriebenen Assoziation der Tonbildung Wilhelmjs mit der menschlichen Stimme zeigt sich die enge Verbindung von Geigenspiel und Gesang.

Der Ton definiert mit seiner Ähnlichkeit zur Stimme den Grad des Ausdrucks eines Vortrags. Je stärker die Tonbildung des Geigers die Assoziation zum Gesang hervorruft, desto höher ist die Empfindung von musikalischem Ausdruck einer Interpretation. Pierre Baillot gesteht dem Ton gar die wichtigste Funktion im guten Vortrag zu:

„Der Ton wird als erstes Ausdrucksmittel betrachtet werden müssen.“³⁶⁹

Es ist somit nicht verwunderlich, dass Wilhelmj mit seiner überragenden Tonqualität als einer der besten Geiger seiner Zeit angesehen wird.

Andreas Moser gibt in seiner *Geschichte des Violinspiels* einen Hinweis, wie August Wilhelmj seine „überaus saftige, in manchen Kreisen sprichwörtlich gewordene Tongebung“ erzielt habe, und zwar indem „er niemals viele Noten unter einem Strich spielte und bei gehaltenen Tönen stets mehrere Male den Bogen wechselte“.³⁷⁰

Zu dieser Aussage ist jedoch kritisch zu bemerken, dass die Empfindung Mosers, Wilhelmj habe „niemals“ mehrere Noten unter einem Bogen gespielt, nicht wörtlich zu nehmen sein kann. In den Bearbeitungen Wilhelmjs finden sich keinerlei Hinweise auf die pauschale Richtigkeit dieser Aussage. Das Argument, dass die Edition nicht unbedingt dem praktischen Spiel des Geigers entsprochen haben müsse, greift in sofern nur eingeschränkt, da Wilhelmj bei der Bezeichnung ausgesprochen detailliert und feingliedrig vorgeht. Die Bezeichnungen der Bogenführung sind, wenn auch nicht dem Original des Komponisten entsprechend, nicht willkürlich gesetzt und bestätigen nicht die Aussage Mosers.

Zu bedenken ist, ob eine persönliche Spannung zwischen Wilhelmj und der „Joachim-Clique“³⁷¹, welche „mit unfairen Mitteln gegen den größten germanischen Geiger gearbeitet“ habe, für eine übertriebene Kritik am Spiel des neudeutschen Geigers verantwortlich gewesen sein könnte. Die Querelen zwischen den verschiedenen Schulen seien so groß gewesen, dass Wilhelmjs Schüler Goby Eberhardt darin den Grund sah, aus welchem Wilhelmj „sich den Staub von den Füßen schüttelte, sein Vaterland verließ und sich in London niederließ, um als Lehrer zu wirken“.³⁷² Da auch Eberhardts Auslegung der Konflikte subjektiv ist und von Betty Weingartner insofern eingeschränkt wird, als dass Wilhelmj nach England ausgewandert sei, um sich der Pädagogik zu widmen, nachdem ein „laps of memory“³⁷³ bei der Aufführung des Beethoven'schen Violinkonzerts ihn zu diesem Entschluss bewogen habe, geben die persönlichen Urteile der Kritiker wenig Aufschluss über die wahren Begebenheiten.

Der Hinweis Mosers ist jedoch nicht ungeprüft zu verwerfen, da er zumindest eine Tendenz Wilhelmjs aufdecken könnte. Die neuere Spielart erlaubt es, die Takthierarchie außer Kraft zu setzen und damit den Bogenwechsel unhörbar zu machen. Es war Wilhelmj also möglich, lange Noten so auf mehrere Striche zu verteilen, dass die Bogenwechsel die Phrasierung nicht beeinflussten. Da Spohr die „öfteren Bogenwechsel“ im Forte für notwendig erklärt, gilt es zu untersuchen, inwiefern Wilhelmj den Gebrauch steigerte und von der Tradition abwich.

369 Baillot, *L'art du violon*, S. 298.

370 Moser, *Geschichte des Violinspiels*, S. 488 f.

371 Eberhardt, *Erinnerungen*, S. 19.

372 Eberhardt, *Erinnerungen*, S. 19.

373 Betty Weingartner in *Music and letters*. 1923. S. 101, <http://ml.oxfordjournals.org/>.

Eduard Melkus³⁷⁴ schreibt, August Wilhelmj habe die häufigen Bogenwechsel eingeführt, um einen großen Ton zu erzielen, und habe damit eine Entwicklung angestoßen, die für die Interpretationspraxis des 20. Jahrhunderts maßgebend geworden sei. Diese Aussage scheint ausschließlich auf einer leicht zugänglichen Quelle zu basieren, der Aussage Mosers.

Dass Wilhelmjs tragfähige Tonerzeugung nicht ausschließlich auf der von Andreas Moser beschriebenen Eigenart der häufigen Bogenwechsel basieren kann, wird daran deutlich, dass er in seiner Violinschule einen beträchtlichen Teil dem Kapitel „*Sparing the bow*“ widmet.

Das 19. Jahrhundert strebt die unendliche Melodie an. Das Legato ist eine der wesentlichen Grundlagen der Interpretationspraxis dieser Zeit. Die Schulen sind sich einig darüber, gesangliche Phrasen unter einen so langen Bogen wie möglich zu nehmen. Der Bogen kann wörtlich als Streichbogen, oder im übertragenen Sinne als eine ununterbrochene, sich endlos fortspinnende Linie verstanden werden. Dass auch August Wilhelmj es anstrehte, eine unendliche Melodie mit möglichst wenigen Unterbrechungen durch Bogenwechsel zu erzielen, geht aus dem Kapitel „*sparing the bow*“³⁷⁵ seiner Violinschule hervor.

Das Sparen des Bogens durch außerordentlich langsames Streichen ist in den Grundlagen des Violinspiels eine Technik, um ein *pianissimo* und „*The extreme of softness*“³⁷⁶ zu produzieren. Es erfordert daher eine gewisse Übung, viele Noten unter einen Bogen zu nehmen, ohne an Lautstärke zu verlieren. Um den Kraftverlust auszugleichen, müsse der Bogen einen so starken Druck erfahren, dass der Ton es gerade noch verkrafte:

„*The needed strength of tone should be given by as much as pressure as the note will bear without deadening the tone.*“³⁷⁷

Edmund Severn³⁷⁸ erklärt in einem Interview, dass es schon seit Tartini eine grundlegende Pflicht eines jeden Geigers sei, sich im Sparen des Bogens zu üben. Er verweist damit auf eine Übung, welche den Schüler in der Fähigkeit des Bogensparens ausbilde:

„*Ever since Tartinis time it has been acknowledged that nothing can place the study of the long bow, playing in all shades of dynamics [...] Part of this study should consist of „mute“ exercises — not playing, but drawing the bow _above the strings_ to its full length, resting at either end. [...] All the great masters of the violin have used them. Viotti thought so highly of them that he taught them only to his favorite pupils.*“³⁷⁹

Severn erklärt, dass „*nothing can place the study of the long bow*“ und zwar in jeglichen dynamischen Abstufungen. Er verrät zum Studium des *langen Bogens* eine Übung, welche er „*mute exercise*“³⁸⁰ nennt. Sie sei vor allem von Viotti gepflegt worden und ein Geheimnis, welches er nur seine liebsten Schülern lehrte, da es unweigerlich zum Erfolg führe. Als Vorgänger Spohrs nahm Viotti großen Einfluss auf das deutsche Violinspiel und Spohr wird diese Übung gekannt und gelehrt haben. In dieser Übung streicht der Geiger den Bogen über

374 Melkus, *Violine*, S. 92.

375 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Preface vi.

376 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Preface vii.

377 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Preface vi.

378 Severn, Edmund (1862–1942).

379 Martens F. H. (Hrsg.), *Violin mastery*, S. 141.

380 Martens F. H. (Hrsg.), *Violin mastery*, S. 141.

die volle Länge sehr langsam und unhörbar über den Saiten, ohne diese zu berühren. Daraus resultiere eine Bogenführung, welche sich in allen dynamischen Schattierungen durch einen gesättigten Ton auszeichne. Wilhelmj gibt in seiner Violinschule an, dass der Geiger eine gute Tonqualität auch bei extrem langsamen Strichen erzeugen müsse und fordert, dass der Schüler den Bogen über 32 Sekunden auszuhalten lernen müsse³⁸¹.

Für die meisten Geiger des 21. Jahrhunderts ist das Aushalten des Bogens über 32 Sekunden eine üb-intensive Herausforderung. Seiner Zeit allerdings war das extreme Sparen des Bogens eine grundlegende Voraussetzung für das gesangsreiche Spiel.

4.3 Die Violine Wilhelmj

Der breite, volle Strich Wilhelmjs bewirkt den Eindruck von großer Kraft und Energie im Spiel. Da die Saite ununterbrochen angeregt wird, gewinnt der Ton an Tragfähigkeit und erlangt eine Größe, die es dem Geiger ermöglicht, sich als Solist auch über ein Orchester hinweg zu behaupten:

„Even in the loudest passages the orchestra did not hide the rich tone of the violin.“³⁸²

Besonders mit dem Spiel auf der G-Saite, für welches Wilhelmj besondere Anerkennung gewinnt, beeindruckt er das Publikum. Die tiefen Lagen der Violine rufen beim Hörer die Assoziation mit einem Cello hervor: *The tone was so overpowering at times as to suggest that of a violoncello of enormous power.*³⁸³

Die Saite wird in seinem Spiel auf eine Art und Weise angeregt, die eine größere Schwingung erzeugt als es die Hörer des früheren 19. Jahrhunderts gewohnt waren. Mit der größeren Kraft in seinem Spiel durch die Verwendung der Brust- und Oberarmmuskulatur in Verbindung mit einer längeren Strichfläche, bei einer daraus resultierenden deutlich höheren Strichgeschwindigkeit, erzielt Wilhelmj einen „Vibratory Power“³⁸⁴, der an die Charakteristik des Celloklanges erinnert. Wilhelmj versetzt die Saite dermaßen in Schwingung, dass die Saite bisweilen an das Griffbrett zu schlagen scheint.³⁸⁵ „Ueber diese Vollendung vergift man die einzige Schwäche in Wilhelmj’s Spiel, die seltsam surrende G-Saite.“³⁸⁶

Wilhelmj scheint diese „Schwäche“ in Kauf zu nehmen, um sich über große Orchester hinweg setzen zu können und in großen Hallen solistisch durchsetzen zu können. Einen wesentlichen Beitrag zu Wilhelmjs Größe trägt jedoch auch das Instrument Wilhelmjs bei, der Klang „seiner goldklingenden Stradivari“.³⁸⁷

³⁸¹ Wilhelmj & Brown. Book 1A. S. 16.

³⁸² The World, 10.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 16/3.

³⁸³ New York Herald, 10.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 16/4.

³⁸⁴ Eastern Argus, 6.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 20/2.

³⁸⁵ Martin Schleske, Geigenbauer, erklärt das Surren mit dem Anschlagen an das Griffbrett.

³⁸⁶ Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 128.

³⁸⁷ Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4. Baltimore, 17.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/1.

„Über einen Riesenton gebietet der Künstler, einen Ton, der den großen Raum der Musik-Akademie vollständig füllt. Allerdings besitzt der Künstler auch ein treffliches und weltberühmtes Instrument, dessen Werth mehr als 25,000 Franken beträgt.“³⁸⁸

Wilhelmj selber beschreibt sein Instrument als die Grundlage seiner Klangbildung und hält es für das beste Werk Antonio Stradivaris. Er beschreibt es als ein untypisches Modell, welches in den tiefen Frequenzen eine für Stradivari ungewöhnliche Kraft entfalte, ohne jedoch die Strahlkraft und Süße der hohen Lagen zu opfern. Wilhelmj beschreibt seine Violine in einem Interview der Zeitung „The Music Trade Review“ vom 30. November 1878:

„It was made by Antonius Stradivarius, of Cremona, Italy, in 1725, so that it is more than 150 years old. [...] I can assure you, that this violin is one of the finest and best-preserved specimens of that celebrated maker. It belonged to the wellknown collection of splendid violins owned by Signor Tarisio, Milan. It afterward passed into the hands of the eminent violin-maker, Vuillaume, of Paris. [...] I was about 16 years old when my father presented it to me. It cost about \$5.000, but that sum does not express ist value to me, for its loss could never be replaced [...] I believe it is the best Stradivarius ever made.“³⁸⁹

Im Interview bestätigt Wilhelmj, dass ihm die Verbindung von Süße und Kraft im Ton nur aufgrund der hervorragenden Eigenschaften seines Instrument möglich sei. Er erklärt die Vielschichtigkeit seiner Stradivari darin, dass sie sowohl über eine sehr feine als auch gröbere Maserung verfüge. Sie erzeuge dadurch eine Resonanz, die keine andere Violine hervorbringen könne. Wilhelmj gibt an, dass Jean-Baptiste Vuillaume, einer der renommiertesten Geigenbauer des 19. Jahrhunderts seine Ansichten bestätige und ihm „two magnificent instruments“, sowohl eine andere Violine von Stradivari, als auch eine Guarneri del Gesù zum Tausch angeboten habe. „But I gave him a decided refusal“³⁹⁰, sagt er und betont, dass die Violine einen unbezahlbaren Wert für ihn besitze.

Wilhelmj beschreibt als hervorstechende Qualitäten seiner Geige „a very sweet effect to the high notes [...] and a very rich tone to the lower notes“³⁹¹. Diese Gegensätze, die für Wilhelmj die Merkmale einer vollkommenen Violine ausmachen, spiegeln die Ansprüche, die er auch an sein Violinspiel stellt. Wilhelmj legt Wert auf eine große dynamische Bandbreite, welche in seinem Instrument spezielle Resonanz findet. In einem anderen Interview im The Daily Times-Journal vom 23. Dezember 1878 gesteht er seinem Instrument zu, einen beträchtlichen Anteil an der Vollkommenheit seine Spiels zu haben und gibt an, dass seine Ansprüche nur auf diesem Instrument umzusetzen seien:

„I can pick up any instrument and play it, but it cannot get such pure tones as I get from this one.“³⁹²

388 Baltimore, 17.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/1.

389 The Music Trade Review, 30.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 18/2 (entspricht WA 35).

390 The Music Trade Review, 30.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 18.

391 The Music Trade Review, 30.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 18 (WA 35).

392 The Daily Times Journal, 23.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 26/1 (WA 52).

Wilhelmj beschreibt dieses Phänomen als „*secret of accoustics*“³⁹³, welches nur Stradivari gekannt habe. Aufgrund der besonderen Fähigkeiten des italienischen Geigenbauers sei seine Geige in der Lage „*to swell to fill any hall*“.³⁹⁴

Um Wilhelmjs Spiel einzuschätzen ist es daher hilfreich, Wilhelmjs Instrument, welches besonders in den tiefen Lagen eine für Stradivaris Instrumente außergewöhnliche Kraft zu besitzen scheint, genauer zu betrachten. Wilhelmj selber bezeichnet sein Instrument als ein für diesen Geigenbaumeister untypisches Modell, da er die tiefen Frequenzen außergewöhnlich stark erzeuge. Wilhelmj erklärt die Ursache dafür in der Dichte der Jahresringe des Holzes, aus welchem die Geige gebaut sei. In einem Interview mit der Zeitung The Music Trade Review äußert er im November 1878:

,I want you to look well on the wood on the one side of the belly. Do you notice that it has a very narrow grain, while that on the opposite side is much broader. The first gives a very sweet effect to the high notes, and the last a very rich tone to the lower notes which cannot be produced in other violins.“³⁹⁵

Tatsächlich bestätigt die zeitgenössische Geigerin Baiba Skride, welche die Geige Wilhelmjs über mehrere Jahre als Leihgabe von der Nippon Foundation erhielt, den von Wilhelmj geschilderten Eindruck. Auch Baiba Skride erklärt in einem Interview in der Welt am Sonntag, dass die Geige eine ausgesprochen dunkle Klangfarbe besitze, ohne Einbußen in den höheren Frequenzen zu erleiden:

,Sie hat eine dunkle Kraft. Sie klingt für mich ein bisschen wie eine Bratsche, aber hat trotzdem unglaubliche Brillanz.“³⁹⁶

Auch im Spiel Wilhelmjs assoziieren die Kritiker den Klang mit dem einer Altstimme, wie die Äußerung eines Kritikers der Mainzer Zeitung zeigt. Er schreibt Wilhelmjs Spiel rufe „*die auffallende Ähnlichkeit von Wilhelmj's Ton mit einer schönen Altstimme deutlich hervor, zu welcher Vergleichung die herrliche Stimme von Frau Seubert-Hausen die willkommene Gelegenheit darbot.*“³⁹⁷

Allerdings wird der Geiger auch mit Sopranistinnen verglichen. Dies bestätigt, dass die Stradivari über eine Brillanz der hohen Töne verfügt, wie sowohl Wilhelmj als auch Skride in ihren Interviews beschreiben. Das Spätwerk Stradivaris, welches inzwischen den Beinamen „Wilhelmj“ besitzt, ist von herausragender Qualität und derzeit auf circa zwei Millionen Euro dotiert. Wilhelmjs Stradivari-Geige wird von einigen Kritikern entsprechend als äußerst erfolgsrelevant bewertet:

,It is impossible to speak of Herr Wilhelmj's playing except to knowledge the apparent magic of his violin.“³⁹⁸

393 Ebenda.

394 Ebenda.

395 The Music Trade Review, 30.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 18/2.

396 Die Welt. 04.06.06, www.welt.de: „*Stradivaris dunkle Kraft*“.

397 Mainzer Zeitung, 1.3.1873. Wilhelmj-Archiv, S. 95.

398 The Quincy, 17.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/3.

Die Vielschichtigkeit der Violine und die vielfältigen Möglichkeiten, diverse Klangfarben hervorzurufen, erlauben es dem Interpreten, die Vielschichtigkeit der menschlichen Seele abzubilden. Dies lässt die Assoziation mit einer mitreißenden Sängerin entstehen:

„Ja, diese Geige ist eine Primadonna assoluta von echtem Geblüt, nicht müde wird das Ohr in der markigen Kraft, dem goldigen Glanze ihrer Stimme zu schwelgen. In allen Lagen vom tiefen Brustregister der G-Saite bis hinauf zum höchsten Flageolet, in sämtlichen Stärkegraden, selbst noch im wuchtigsten, die vereinigten Gewalten des Orchesters beherrschenden Fortissimo wahrt der Ton seine aristokratische Schönheit.“³⁹⁹

4.3.1 Wilhelmj Saitenbezug

Wilhelmj spielte auf drei blanken Darmsaiten und einer mit Silber übersponnenen G-Saite. Ein weiteres Moment, welches den Klang des Instruments bestimmt, ist die Stärke des Saitenbezugs. Beim Cello sind die Saiten deutlich stärker als bei der Violine, so dass sich die Frage stellt, ob Wilhelmj für seine Geige einen stärkeren Saitenbezug wählte. Ferdinand David weist in seiner Violinschule darauf hin, dass, um beim Flageolett die erwünschte Wirkung und Klangqualität zu erzielen ein ausreichend dünner Saitenbezug notwendig sei. David schreibt, dass „für die Mehrzahl der künstlichen Flageolettöne ein schwacher Bezug unerlässlich [sei]. Die Anwendung derselben ist nur denen zu empfehlen, deren Spielweise eine dünne Besaitung erlaubt“,⁴⁰⁰ so ergänzt David und weist darauf hin, dass „die einfachen und doppelten natürlichen, und die einfachen künstlichen Flageolettöne auch bei gewöhnlicher Besaitung gut ansprechen.“ Auch Louis Spohr konkretisiert die Auswirkungen der Saitenstärke auf die Tonqualität:

„Um einen vollen und kräftigen Ton zu haben, giebt man jeder Geige gern den stärksten Bezug, den sie verträgt, nämlich einen solchen, bei dem alle Töne leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft wird. Verliert eine Geige aber bey etwas schwächerem Bezug nicht an Ton, so ist ein solcher von mittlerer Stärke noch empfehlenswerter, da sich bey ihm einem großen Ton, Eleganz und Zierlichkeit des Spiels umso leichter hinzufügen lässt.“⁴⁰¹

Da Wilhelmj besonders für sein *glockengleiches, flötenähnliches* Flageolett-Spiel immer wieder gerühmt wird, ist der Schluss möglich, dass Wilhelmj keine außergewöhnlich dicken Saiten für seine Violine wählte. Da er aber großen Wert auf die Tonstärke legte, und davon auszugehen ist, dass er mit seiner Violine keine großen Kompromisse machen musste, lässt sich vermuten, dass Wilhelmj der Empfehlung Spohrs folgte und einen mittleren Bezug wählte. Wilhelmj bestätigt dies:

399 Unbeschrifteter Artikel vom 21.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 57/3.

400 David, *Violinschule*, S. 64.

401 Spohr, *Violinschule*, S. 12.

„It is thought, Mr. Wilhelmj, that the great volume of tone which you produce in playing is in a great measure due to the very heavy manner in which your violin is strung. Is that a correct idea?“ Wilhelmj: „*Why, no; it is not so at all. My violin is not so heavily strung.*“⁴⁰²

Wilhelmj beschreibt die Qualität seiner Geige dermaßen uneingeschränkt positiv, dass keine Hinweise darauf bestehen, dass er eventuelle Schwächen der Geige durch Besaitung hätte ausgleichen müssen.

4.3.2 Der Bogen Wilhelmj

Selbstverständlich spielt auch der Bogen eine große Rolle bei der Tonbildung. Über das Modell, welches Wilhelmj bis in das Jahr 1878 verwendete, sagte Wilhelmj es sei eines der besten Werke des Bogenbauers James Dodd. Der Bogen ist mit 64 Gramm ein für seine Zeit ausgesprochen schwerer Bogen, welcher sich im Spiel jedoch durch seine ausgeglichene Gewichtsverteilung äußerst leicht anfühle. Benjamin Hebbert, welcher den Bogen seit 2015 in seinem Verkauf hat, schreibt in seiner Beschreibung des Bogens, dass es das schwerste und auch ungewöhnlichste Modell eines englischen Bogens darstelle.

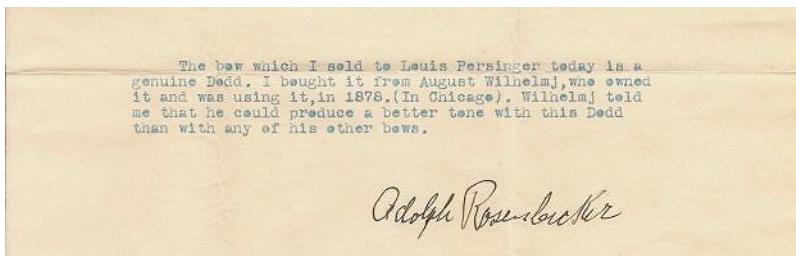


Abb. 4.18: Begleitschreiben zum Dodd-Bogen Wilhelmj

Laut Rousseau ist der Bogen die Seele des Instruments⁴⁰³ und für dessen Klang von größter Bedeutung. Auch Wilhelmj gesteht seinem Bogen eine wichtige Funktion bei der Tonbildung zu. In der Expertise des Dodd-Bogens schreibt Adolph Rosenbecker:

„The bow which I sold to Louis Persinger today is a genuine Dodd: I bought it from August Wilhelmj, who owned it and was using it, in 1878. (In Chicago). Wilhelmj told me that he could produce a better tone with this Dodd than with any of his other bows.“

Selbst wenn Wilhelmjs Aussage die Frage hervorruft, warum er einen seiner besten Bögen verkauft, zeigt die Aussage, welche Bedeutung er der Bogenqualität zur Tonqualität beimisst.

402 The Music Trade Review, 30.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 18/2.

403 Rousseau, J., *Traité de la viole*, 1687. S. 107.

Auch das zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Berthold Pfretzschner patentierte Bogenmodell „Wilhelmy“ gibt wenige Aufschlüsse über Wilhelmjs Präferenz bestimmter Spielegenschaften bei Bögen.

4.4 Vom musikalischen Vortrag Wilhelmjs

Louis Spohr unterscheidet sowohl für den Sänger als auch für den Instrumentalisten den richtigen vom schönen Vortrag. Durch „*treues Wiedergeben dessen, was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vorgeschrieben ist*“ erreicht man den richtigen Vortrag. Unerlässlich jedoch sei es, den Vortrag „*geistig zu beleben, so dass vom Hörer die Intentionen des Komponisten erkannt und mitempfunden werden können*“.⁴⁰⁴ Das Einbringen von Gefühl und Eleganz seien unerlässlich, um zu einem schönen Vortrag zu gelangen.

Friedrich Rochlitz, Gründer der Allgemeinen musikalischen Zeitung, erkennt in Spohr einen werktreuen Interpreten: „*seine Einsicht in den Geist der verschiedenen Kompositionen, und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen: das macht ihn zum wahren Künstler.*“⁴⁰⁵ Ein jeder Vortrag dient dem Zweck, die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen. Diesem Gebot Spohrs fühlte sich auch Ferdinand David verpflichtet, welcher durch seinen jahrzehntelangen Aufenthalt in Leipzig (in den Jahren von 1836 bis zu seinem Tode im Jahr 1873), einem zentralen Ort der Musikdition, zu einem der einflussreichsten Herausgeber seiner Zeit emporstieg. Davids Bezeichnungen seiner Editionen sind ausgesprochen detailliert und zeugen von einem gewissenhaften Umgang mit den ihm zur Verfügung stehenden Quellen. Durch den bedeutenden Einfluss seines Freundes Felix Mendelssohn-Bartholdy legt David in seinen Bearbeitungen Wert darauf, dass Eintragungen als vom Original abweichend erkennbar bleiben.

David folgt der Überzeugung Mendelssohns, welcher im Vorwort seiner Edition von Händels Oper *Israel in Ägypten* betont, dass es von höchster Wichtigkeit sei, die Anmerkungen des Herausgebers strikt vom Original unterscheiden zu können.⁴⁰⁶

David greift diesen Ansatz auf, und unterlegt bei seiner Edition der Bach'schen Solowerke für Violine eine Violinstimme, die er fälschlicherweise für das Manuskript des Komponisten hält. Auch wenn Davids Anmerkungen nicht davon zeugen, dass er mit seinen Editionen eine Art Urtext erstellen wollte, so zeigen sie doch das Bestreben, der Idee des Komponisten gerecht zu werden und dem Interpreten eine praktische Anleitung zur Umsetzung derselben zu geben. Die Tatsache, dass David zwischen den verschiedenen Auflagen seiner Editionen zahlreiche Veränderungen und Überarbeitungen vornahm, zeugt von einem äußerst kritischen Umgang mit der Absicht des Komponisten. Allein durch die Vielzahl seiner Editionen und deren weiten Verbreitung steht David an einer wichtigen Position der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts. August Wilhelmj nimmt als dessen Student viel von seinem Einfluss auf, was sich daran erkennen lässt, dass er in seinen eigenen Editionen viel von seinem Lehrer übernimmt. Fingersätze, Bogeneinteilung und dynamische Bezeichnungen orientieren sich häufig stark an Ferdinand Davids Editionen.

404 Spohr, *Violinschule*, S. 195.

405 AMZ 7. Jahrgang 1804–05, S. 202.

406 Vgl. Clive Brown, *A portrait of Mendelssohn*.

Im Vordergrund steht für beide Interpreten das *gesangreiche* Spiel, welches sich an den Parametern eines *schönen* Vortrags orientiert und Gemeinsamkeiten von Sängern und Instrumentalisten herausstellt. Spohr verarbeitet die Verwandtschaft von Sängerin und Violine in seinen 8. Violinkonzert in a-moll op. 47, welches er als „Gesangsszene“, „*in modo di Scena cantante*“ ausarbeitet. Die Violine übernimmt die Funktion einer *Primadonna* und behält diesen Status über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg.

Noch bei Richard Wagner heißt es in seiner Schrift „über das Dirigieren“ für den Musiker, und dies gilt insbesondere für den Geiger:

„Ein Instrument gut spielen, heißt für ihn auf dem selben gut singen können.“⁴⁰⁷

4.4.1 Der poetische Gehalt der Interpretationen Wilhelmjs

Schon Johann Mattheson beschreibt in seinem Traktat über den vollkommenen Capellmeister, dass „*alles Gespielte eine blosse Nachahmung des Singens*“⁴⁰⁸ sei. Während Mattheson die Gemeinsamkeiten des Instrumentalspiels mit dem Gesang hauptsächlich in der Artikulation von (den Versfüßen der Dichtung verwandten) *Klangfüßen* und rhetorischen Prinzipien beschreibt, verlangt die „*neuere Spielart*“ eine grundlegend andere Darstellung des Gesangs auf der Violine. Diese „*moderne*“ Art des Violinspiels imitiert die Stimme aus einer vollkommen anderen Perspektive als die Generationen vor Louis Spohr. Es steht nun weniger die Textverständlichkeit im Vordergrund, welche seit den Errungenschaften der Florentiner Camerata den Bel Canto prägte, sondern der emotionale Gehalt des Gesanges soll dem Hörer in einem guten Vortrag vermittelt werden. Dass der dafür notwendige emotionale Gehalt eines Kunstwerks nur erahnt werden kann und nicht direkt im Notentext zu finden ist, beschreibt auch Ferdinand David, der im Vorwort zu seiner Violinschule betont, dass eine schriftliche Abhandlung nicht in der Lage sei, den musikalischen Gehalt der Musik zu vermitteln.

„Der Lehrer wird also nachhelfen müssen, wo die Schule nicht ausreicht. Vorzüglich gilt dies vom Styl und vom Vortrage, welche man durch gedruckte Worte und Notenbeispiele nicht leicht jemandem beibringen wird.“⁴⁰⁹

In seiner Violinschule beschränkt er sich daher auf die technischen Voraussetzungen, welche für den schönen Vortrag grundlegend notwendig sind.

Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich das Studium mit David nicht auf die Ausbildung des rein Technischen reduzierte. Vielmehr kann man aus Davids Hinweis in seiner Violinschule schlussfolgern, dass er seinem Schüler vor allen Dingen im „*Styl und vom Vortrage, welche man durch gedruckte Worte und Notenbeispiele nicht leicht jemandem beibringen wird*“ unterwies. Die Kritik erkennt in Wilhelmjs Spiel die Verbindung der beiden grundlegenden Fähigkeiten eines Künstlers, der sich vom reinen Virtuosen abhebt. Dieser besteht darin, dass sich zum technischen Können die Kunst des stilvollen Vortrags gesellt:

407 Wagner, R., Über das Dirigieren, S. 82.

408 Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, S. 307.

409 David, Violinschule, Vorwort.

„Wilhelmj [...] bewährte sich als ein ebenso gediegener Violinspieler wie als geschmackvoller Vortragender, der bereits eine eminente Technik sich erworben hat.“⁴¹⁰

Immer wieder wird der geschmackvolle Vortrag dem technischen Können eines Geigers gegenübergestellt. Der „schöne Vortrag“, welcher nicht die notengetreue Wiedergabe des Notentext bedeutet, sondern die Musik zum Leben zu erwecken im Stande ist, zeigt sich besonders im gesanglichen Spiel. Eben in diesem erkennt die Kritik einen großen Vorzug Wilhelmjs gegenüber anderen Geigern seiner Zeit.

Im Sonntagsblatt der New Yorker Staatszeitung heißt es:

„Neben dem großen, breiten und vollen Gesangston liegt die Hauptstärke des Künstlers in der seelenvollen Wiedergabe der Melodie, der Cantilene“.⁴¹¹

Ein anderer Kritiker bestätigt 5 Jahre später, Wilhelmjs Cantilene sei „von einer Süßigkeit und einem Schmelz, die überall wohllautendem Gesange gleich.“⁴¹²

Die Melodie wird in der Musik der Romantik wie das Herzstück einer Komposition in den Vordergrund gestellt. An der Wiedergabe der Melodie wird der Künstler gemessen und über den Virtuosen erhoben. Wilhelmj wird der Rang des wahren Künstlers immer wieder bestätigt, sein Spiel wird als übermenschlich empfunden und sein Geigenbogen immer wieder als „wand“, also als Zauberstab bezeichnet, mittels welchem er die Sinne des Publikums berührt: „Alles war wie verzaubert und lauschte dem seelenvollen Vortrage des Meisters“.⁴¹³

Ein wesentliches Merkmal des guten Vortrags ist die Vereinigung von technischer Souveränität und dem oft zitierten seelenvollen Spiel. Die Technik tritt in den Hintergrund und das Spiel des Geigers erklingt „In der edelsten Weise. Da drängt sich keine Technik vor“⁴¹⁴, wie es über Wilhelmj nach einem Vortrag in der Baltimore Musik-Akademie am 16. Oktober 1878 heißt.

Auch die New York Times erhebt Wilhelmj zum vollendeten Künstler, indem sie ihn durch seine Unterordnung der technischen Perfektion zugunsten des musikalischen Ausdrucks als einen der größten Musiker seiner Zeit bezeichnet:

„Herr Wilhelmj represents the best and highest class of artists, those who succeeded in concealing a perfect mechanism by subjugating it entirely to expression.“⁴¹⁵

Der Ausdruck des schönen Vortrags, der sich von der ausschließlich korrekten Wiedergabe einer Komposition abhebt, beinhaltet den persönlichen musikalischen Ausdruck des Interpreten. Der musikalische Inhalt, welcher sich nicht im Notentext manifestieren lässt, muss durch die Interpretation des Geigers „ins Leben gerufen“ werden. Dieser von Louis Spohr geforderten Verpflichtung des Interpreten, eine Komposition zu *beseelen*, wird Wilhelmj laut Kritik durchaus gerecht, und sein Spiel erhält die Kraft der menschlichen Stimme:

410 Didaskalia Zeit, 28.3.1865. Wilhelmj-Archiv, S. 56/2.

411 Sonntagsblatt der New Yorker Staatszeitung, 29.9.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3/3.

412 Unbeschrifteter Artikel vom 6.3.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 79/4.

413 Tägliche Illinois Staatszeitung, 4.11.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 43/1.

414 Undatierter Artikel über ein Konzert in Baltimore. Wilhelmj-Archiv, S. 9/1.

415 Undatierter Artikel der New York Times. Wilhelmj-Archiv, S. 4/4.

„The strength of Wilhelmj consists first in his perfect technique and next in his exquisite expression. He not only gives the instrument voice, and from the moment that he touches the strings with his bow makes them [f]airly sing in sympathy with his own nature, but he interprets with rare grace the meaning of the great masters, and conveys beauties of which we were previously ignorant.“⁴¹⁶

Die Schönheiten seines musikalischen Ausdrucks zeichnen ihn zu einem der angesehensten Interpreten seiner Zeit aus, und der musikalische Ausdruck Wilhelmjs wird dem romantischen Bedürfnis nach Expressivität in einem Tonstück immer wieder gerecht. Die Vielschichtigkeit der menschlichen Stimmungen wird in Wilhelmjs Spiel stets bestätigt. Die Expressivität seines Spiels ruft in der Kritik regelmäßig die Assoziation zur Poesie hervor, so dass Wilhelmj gar als „Tonpoet“⁴¹⁷ bezeichnet wird:

„Er spielt die Geige kaum, er dichtet auf ihr!“⁴¹⁸

Gerade diese vorherrschende Fähigkeit des Geigers, mittels des musikalischen Vortrags poetische Gedanken zu transportieren, macht zu einem großen Teil Wilhelmjs Vormachtstellung unter den Virtuosen aus:

„Wir hörten diesmal einen Künstler, einen Virtuosen, der in Bezug auf Tonfülle, Vortragsweise und allumfassende Bravour mit den ersten Geigern der Gegenwart den kühnsten Wettkampf einzugehen vermag, und dicht neben unseren vielgepriesenen Landsmann Laub, neben Joachim und Lauterbach gestellt, sicher nicht den Kürzeren ziehen, im Gegentheile, sich ihnen in aller Art ebenbürtig erweisen dürfte. Es ist dies August Wilhelmj, ein Künstler vom Wirbel bis zur Zehe, ein Darstellercharakter vornehmster Prägung, so zu sagen reproductiver Tonpoet, wie ihn die Musikaera heischt.“⁴¹⁹

4.4.2 Wilhelmj als Tonpoet – das Moment des Lyrischen in der Musik

Da schon die Generationen vor Wilhelmj die Musik als der Poesie verwandt erkannten und die Poesie einen weitläufigen Oberbegriff für die verschiedensten Arten der Dichtung bildet, ist es notwendig den Poesiebegriff im Zusammenhang mit Wilhelmjs Interpretationsweise kurz zu erläutern. Der *Darstellercharakter*, von dem der Kritiker der obengenannten Rezension spricht, ist nicht nur in dem Sinn zu verstehen, dass Wilhelmj über deklamatorische Fähigkeiten verfügte. Das Darstellende der Tondichtung beinhaltet ebenfalls das Vermitteln einer lyrischen Stimmung, welche auf der subjektiven Sentimentalität des Hörers beruht:

„His playing is broad and impassioned, full of fire and vigor, and yet colored with a delicate sentimentality and poesie“.⁴²⁰

416 New York Herald, 10.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 8/1.

417 Undatierter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 56/5.

418 Undatierter Artikel in „Über Land und Meer“. Wilhelmj-Archiv, S. 83/3.

419 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Prag am 23.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 56/5.

420 The Daily Inter-Ocean, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/3.

Der Literaturwissenschaftler Heinrich Spiero⁴²¹ konkretisiert, was das Wesen der Poesie dem romantischen Zeitgeist zufolge definiere:

„Das innerste Wesen aller Poesie ist Lyrik. Was in dem erzählenden Gedicht uns spannt und erregt, was in uns mitzittert und mitjubelt, ist Lyrik; was das Drama in uns auslöst, was in Mitleid und Furcht mitschwingt, ist Lyrik.“⁴²²

Spiero betont, dass gerade das Lyrische innerhalb eines Kunstwerks sich nicht an der Form einer Komposition definieren lasse. Das Lyrische entspricht damit dem, was Spohr als die *Idee* des Komponisten beschreibt. Spiero unterscheidet in diesem Zusammenhang die lyrische Form von der „lyrischen Stimmung“ eines Kunstwerks.

Er beschreibt Lyrik als Dichtung, bei der „*wir, im Innersten ergriffen, mitjubeln oder mitklagen*“.⁴²³

Das Gefühl des Hörers ist auch im musikalischen Vortrag ausschlaggebend und lässt sich durch die poetische Interpretation des Geigers hervorrufen. Ein wesentliches Merkmal des Gefühls ist hierbei, dass es sich dem Verstand entzieht, und über Wilhelmj heißt es:

„daß er in den ungarischen Melodien auf der Geige gejauchzt, gesungen und geweint hat – das alles läßt sich nicht beschreiben.“⁴²⁴

Entsprechend der Definition Spieros ist es ein wesentliches Merkmal von lyrischer Stimmung, dass sie sich nicht mittels Worten beschreiben lässt, und so schreibt er, dass „*lyrische Stimmung, das heißt konzentrierte und doch eben nur schwebende, helldunkle Stimmung uns überfällt*“⁴²⁵, ohne dass wir sie verbal definieren könnten.

Ein großer Teil der Kritiken über Wilhelmjs Spiel bestätigt die Undefinierbarkeit des Lyrischen, indem sie betonen, dass die Schönheit und Expressivität in Wilhelmjs Spiel nicht in Worte zu fassen sei:

„Ein unversieglich quellender, voller und süßer Ton, eine Technik, der die letzte Fessel längst gesprungen, ein männlich klares und doch auf tiefe Innerlichkeit sich gründendes Gefühl, nun dazu noch die ganze Fülle jener höheren Qualitäten, die sich nicht bezeichnen, nur empfinden lassen!“⁴²⁶

Die Lyrik ist laut Spiero die musikalischste Form von Poesie. Er beschreibt ein „*untrügliches Zeichen dafür, daß lyrische Stimmung in uns erweckt wird*“ darin, dass sie immer mit einem „*starken musikalischen Anreiz*“⁴²⁷ einhergehe. Das „*Instrument, mit dem die Sänger der alten Griechen sich begleiteten, wenn sie vor dem Volke sangen*“⁴²⁸ zeige die etymologische Grundlage der Lyrik auf. Spiero grenzt gleichzeitig jedoch die Lyrik vom Epos ab, wel-

421 Spiero, H.: *Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius*. Verlag von B. Teubner. Leipzig, 1908.

422 Loewenberg in Spiero S. 1.

423 Spiero, S. 1.

424 Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

425 Spiero, S. 1.

426 Undatierter Artikel über ein Konzert in St. Petersburg. Wilhelmj-Archiv, S. 106.

427 Spiero, S. 1.

428 Spiero, S. 2.

ches vom Sprechen her komme und macht damit deutlich, dass die Verbindung von Poesie und Musik nicht über die Semantik, Semiotik oder Grammatik, also der Sprache als Form bestehe, sondern über die poetische Stimmung. Damit unterscheidet sich der poetische Gehalt der alten Musik grundlegend von der im 19. Jahrhundert als modern bezeichneten Musik. Entsprechend beschreibt Spiero die enge Verwobenheit von Musik und Lyrik, denn „Lyrik verlangt nach Musik, nach Vertonung, nach Gesungenwerden“.⁴²⁹ Umgekehrt lässt sich schlussfolgern, dass Musik nach Lyrik verlangt. Das poetische Spiel, welches Wilhelmj immer wieder attestiert wird, macht deutlich, dass er es verstand, seinen Kantilenen und gesanglichen Passagen einen imaginären Inhalt oder vielmehr *Gehalt* zu unterlegen, der ohne Worte auskommt. Und so werden seine Melodien zu Liedern ohne Worte, oder *Gesangsszenen*, die einzig und allein die lyrische Stimmung transportieren und „im Gegensatz zum Epos und zum Drama zunächst rein auf unsre Sinne und dann erst auf unsern Geist“⁴³⁰ wirken.

Diese Vorherrschaft des sinnlichen Gefühls gegenüber dem Verstand grenzt die *moderne* Musik scharf von der Tradition der alten Musik ab:

„Was im Drama nach dem innern Gesetz aller unsrer großen dramatischen Dichter falsch wäre, ist hier einzig richtig: an die Stelle der klaren Anschauung, die das Geschaute sogleich gliedert [...] tritt gegenüber dem lyrischen Kunstwerk das unbestimmte, mit Worten nicht abzugrenzende sinnliche Gefühl.“⁴³¹

Die lyrische Stimmung erhält eine Interpretation also durch eine poetische Sentimentalität, welche sich auf dem Instrument durch ein verstärktes Espressivo-Spiel auszeichnet. Auf dieser Grundlage wird Wilhelmj als einer der größten Tondichter seiner Generation beschrieben, und nicht nur der Nashville Banner erkennt in Wilhelmj gar den größten aller lebenden Virtuosen und erhebt ihn „far above any living virtuoso“.⁴³²

Während die namhaftesten Geiger seiner Zeit oft lediglich als Virtuosen bezeichnet werden, erlangt Wilhelmj den Ruf des Künstlers, welcher sich von den anderen dadurch abhebe, dass er die Technik nur als Mittel nutze, dem Vortrag Leben einzuhauchen:

„Other violinists have shown brilliancy and power and technique; Wilhelmj is the supreme master who gives his instrument a soul.“⁴³³

Die Zeitung *The Sun* bestätigt die Bedeutung des seelenvollen Vortrags gegenüber der reinen Virtuosität und erkennt darin Wilhelmjs übergeordnete Stellung unter den Geigern seiner Zeit:

„His playing is simply phenomenal, and beggars all description. It is useless to say that his technique is perfection itself. It can never be improved upon – even a machine could not be more exact. His expression is dictated solely by his feelings, as it should be; and

429 Ebenda.

430 Ebenda.

431 Ebenda.

432 The Nashville Banner, 25.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/2.

433 The Cleveland Leader, 29.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/3.

*being of an emotional temperament, it is not surprising that he should throw his whole soul into his performance. [...] This is, undoubtedly, his secret of moving his auditors.*⁴³⁴

Die Zeitung Buffalo Express bestätigt, dass es das Seelenleben des Geigers sei, welches Wilhelmj die Vormachtstellung unter den Größten seiner Zeit bestimmt: „*like Vieuxtemps he has more soul than Wieniawski*“⁴³⁵

Der New York Herald schreibt „*He seemed to pour his whole soul into the composition*“⁴³⁶ und The Musical World konkretisiert:

*„The soul of the violin trembled beneath the touch of his master, or, to speak more properly, the musician put all his soul into his playing; the strings vibrated with intense expression.“*⁴³⁷

Es ist zusammengefasst das lyrische, als seelenvoll bezeichnete Spiel Wilhelmjs, die Expressivität, welche Wilhelmjs Spiel auszeichnet. Die selbstverständlich gewordene technische Perfektion ermöglicht einen ausdrucksvoollen Vortrag, der im Sinne Louis Spohrs eine Komposition zum Leben zu erwecken vermag. Die Kritik betont immer wieder, dass die Virtuosität stets Mittel zum Zweck sein müsse, um einen Vortrag zu beseelen. Wilhelmj gibt seinem Instrument eine *Seele*, wie es der Cleveland reader formuliert. Mit dieser Beschreibung wird die Violine individualisiert. Sie wird zu einer Schöpfung, deren Schöpfer der im 19. Jahrhundert idealisierte Übermensch August Wilhelmj ist. Die Violine erhebt eigenständig ihre Stimme und wird zu einem Wesen, welches des menschlichen Ausdrucks fähig ist.

„*Die Geige scheint sich in seinen Künstlerhänden in lebendes Wesen mit wunderbarer Stimme zu verwandeln*“⁴³⁸, schreibt der Anzeiger des Westens Stadt St. Louis, und verweist damit unmittelbar auf die Verwandtschaft der Violine mit der menschlichen Stimme. Die Geige avanciert zur Stimme einer Diva.

Im Folgenden soll daher ermittelt werden, inwiefern Wilhelmj die Verwandtschaft seines Instruments zur menschlichen Stimme konkret evozierte. Es lässt sich aus den Idealen der Gesangskunst auch eine Ästhetik des Violinspiels ermitteln. Die Gesangskunst bediente sich im 19. Jahrhundert spezieller Stilmittel, welche direkt auf das Violinspiel übertragen wurden und somit zu einer Assoziation mit der Stimme führten.

434 The Sun, 24.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/2.

435 Buffalo Express, 29.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 32/3.

436 New York Herald, 8.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 4/3.

437 The Musical World, 2.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 14/1.

438 Anzeiger des Westens Stadt St.Louis, 24.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 26/3.

5 Wilhelmj als Diva – Nachahmung der Stimme und des Gesanges

Der Geiger wird in der Rezension immer wieder an den namhaftesten Sängerinnen seiner Zeit gemessen. „*What Rubinstein is to the piano-forte and Adelina Patti to the lyric stage, August Wilhelmj is to the violin*“.⁴³⁹

Als eine der renommiertesten Sängerinnen seinerzeit wird Adelina Patti als *unerreicht „an Grazie und Liebenswürdigkeit“*⁴⁴⁰ gerühmt. Nach einem Konzert, welches Adelina Patti und August Wilhelmj im Jahr 1872 gemeinsam gaben, wird Wilhelmjs Geigenspiel direkt mit Pattis Stimme in Vergleich gesetzt: „*Dieser vollsaftige, wunderbar schöne, von der reifsten Süße durchzogene Ton erinnert an die Cantilene Pattis*“.⁴⁴¹

Auch in einem Konzert am 25. März 1873 in Wien steht Wilhelmj mit der seiner Zeit bereits sehr renommierten Sängerin Adelina Patti als dort noch unbekannter Interpret auf der Bühne und erzielt dort große Erfolge. Die Sängerin und der Geiger werden beide für die Schönheit ihres Tons und die Vollendung im musikalischen Vortrag bewundert.

Besonders in den hohen Lagen des Geigers erkennt die Kritik eine Verwandtschaft mit Adelina Pattis Stimme. Die Verbindung von Tonfülle und Klarheit im Ton mache im Zusammenhang mit einer äußerst präzisen Technik den Eindruck einer nicht in Worte zu fassenden Schönheit. Der Glanz, welcher in den Klangfarben Pattis und Wilhelmjs entsteht, verleiht dem Vortrag beider Künstler einen lyrischen Charakter und erhebt ihn damit zu einer geistig nicht fassbaren, seinerzeit scheinbar übermenschlichen Leistung. Als große Stärke Wilhelmjs wird zudem genannt, dass die Tonfülle auch in den hohen Lagen nicht an Kraft verliere. Auch Adelina Patti wird diese Eigenschaft in der Stimme bestätigt, und dement sprechend wird sie im gleichen Atemzug auch mit Anton Rubinstein genannt, einem Pianisten, der besonders durch seine außerordentliche Tonstärke imponierte. Die Verbindung beider Klangeigenschaften, die Vereinigung von Stärke und Zartheit, geben den genannten Künstlern ihr unnachahmliches Gepräge. Zahlreiche Rezensionen sprechen von Zauberkräften, die dort am Werk seien. Wilhelmj gleiche einem Künstler, der Stroh, bzw. Darm zu Gold spinnen könne. Das Wunder in seinem Spiel sei „*Der prachtvolle Ton des Künstlers, der in den höheren Lagen von einem Schmelz ist, daß er gleichsam Goldfäden aus den Saiten der Geige zu spinnen scheint, die köstliche Klarheit des Spiels in allen, auch den schwierigsten Partien, [...] der edle, gesangvolle Ton der Cantilenen.*“⁴⁴²

439 Undatierter Artikel über ein Konzert in der New York Steinway Hall 1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3.

440 Undatierter Artikel Wilhelmj-Archiv, S. 57.

441 Ebenda.

442 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Prag am 25.11.1874.

Besonders in Anbetracht des Saitenmaterials ist die Wilhelmj zugesprochene Fähigkeit, aus Darmsaiten Gold spinnen zu können, von Bedeutung. Die Ästhetik des Klanges fordert eine Erhebung vom Irdisch-Menschlichen, eine Übermenschlichkeit in Nietzsches Sinn, in der das irdische Material nicht hörbar sein soll. In Wilhelmjs Spiel erkennt ein Mainzer Rezensent darin die große Stärke des Geigers:

„Unter all den herrlichen Vor[züg]en dieses Künstlers fesselte uns dieses Mal besonders die Schönheit seines Tones; derselbe enthielt auch keine Spur mehr von dem Klang der Saite und des Holzes. Wenn man die Augen schloss, so konnte man sich die schönste Menschenstimme jeden Augenblick in diesen herrlichen Tönen denken, die schönste Menschenstimme, gereinigt von dem Beigeschmacke des Fleisches und der Sprödigkeit der Häute und Bänder, das Ideal der Menschenstimme aus dem reinsten Aether gewebt, eine Stimme, wie wir uns die Engel vorstellen würden, wenn es solche gäbe.“⁴⁴³

Wilhelmj wird mit den Attributen einer *Prima Donna* versehen und gewinnt mit seinem als überirdisch empfundenen Spiel, mit seiner alle anderen Geiger überragenden Wirkung auf das Publikum das Image einer männlichen *Diva*. Aus der italienischen Tradition heraus beschreiben Francesco Izzo und J. Q. Davies⁴⁴⁴ die *Diva* als eine Sängerin, welche der weltlichen *Prima Donna* überlegen sei und sich durch göttliche (divine) Qualitäten auszeichne. Mit der *Diva* werden Eigenschaften assoziiert, die das Menschliche überragen und dem Zuhörer das Gefühl vermitteln, dass die Künstlerin übermenschliche Qualitäten besitze.

Die überirdischen Qualitäten in Wilhelmjs gesangvollem Spiel werden häufig in der Süße und hellen Strahlkraft seines Klanges vor allem in den höheren Lagen beschrieben. Diese wirkt auf den Betrachter des durch seinen Klang entstehenden imaginären Bildes wie ein Heiligschein, der über der Musik und damit auch über dem Geiger steht. In dieser Übermenschlichkeit erkennt der Kritiker des Musikalischen Wochenblatts die Erklärung für Wilhelmjs Tonbildung und gesteht ihm „eine ganz erstaunliche Divinationsgabe für alle Geheimnisse des Tons“ zu, denn „nur diese erklärt mir völlig die zauberische Wirkung seines Spiels“⁴⁴⁵, so der Rezensent.

Auch der Kritiker des Louisville Anzeigers glaubt einen imaginären Heiligschein über dem Geiger zu erkennen, wenn er schreibt:

„Vor ihm ganz selbstvergessen sitzend, nur seinen bezaubernden Tö[nen] lauschend, denkt man an keine Kritik mehr, so wenig wie ein [...] Gläubiger vor seinem Christus-Bilde.“⁴⁴⁶

Mit der Vergötterung Wilhelmjs wird er zum Schöpfer eines Individuums, welches sich dem Publikum mitteilt. Er gibt seinem Instrument eine Stimme und damit eine Seele. Darin sieht das Publikum „die größte Errungenchaft unseres in Wahrheit gottbegnadeten Meisters, daß der Ton seines Instruments der menschlichen Stimme so nahe kommt.“⁴⁴⁷ Es zeigt sich in

443 Undatierte Kritik, Wilhelmj-Archiv, S. 59/3.

444 Zitiert in „The Art of prima donna“ S. xxxiii.

445 Undatierter Artikel Musikalisches Wochenblatt. Wilhelmj-Archiv, S. 69/2.

446 Westliche Post, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/5.

447 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 101.

seinem Spiel das Erbgut der Mutter Charlotte Petry, welche eine anerkannte Prima Donna war: „*All the supposed talent of the mother has blossomed forth in the son*“.⁴⁴⁸

Wilhelmj wird damit zum männlichen Äquivalent der Prima Donna bzw. der Diva, so wie eine Prima Donna des 19. Jahrhunderts, Giudetta Pasta,⁴⁴⁹ mit dem männlichen Äquivalent der Diva gekrönt wird, der Betitelung des Genies. Um Wilhelmj jedoch die männliche Genialität seines Auftrittens nicht abzusprechen, kann man sagen, dass er das Genie sei, welches durch die Stimme seiner Stradivari allumfassend ausdrucksfähig wird, denn nicht er selbst, sondern „*diese Geige ist eine Primadonna assoluta*“.⁴⁵⁰

August Wilhelmj wird damit in der Kritik als ein Geiger charakterisiert, der über übermenschliche Fähigkeiten verfüge, die durch reine Analyse seines Spiels nicht zu erklären seien. Die formale Analyse müsse an ihre Grenzen stoßen, wenn es darum gehe, den lyrischen Gehalt eines Vortrags ausfindig zu machen. Das Genie wird in ihm immer wieder als Ursache für seine Vormachtstellung unter den Geigern seiner Zeit erklärt:

„*Wilhelmj's critics, after much consideration, have generally ended by declaring that that [...] the secret of his peculiar power refuses to disclose itself to analysis. The exact how may well elude observation; but the why is plain to see. Mere technical skill is not enough.*“⁴⁵¹

Wilhelmj wird als Hüter eines Geheimnisses beschrieben, welches jedem anderen Geiger vorenthalten zu sein scheint, denn „*Noch nie ist hier auf diesem Gebiete etwas Besseres aber auch nur gleich gutes gehört worden*“.⁴⁵² Nicht nur in den Vereinigten Staaten Amerikas ist die Kritik fasziniert von Wilhelmjs Spiel. Auch in Frankreich empfindet man Wilhelmj als einen Geiger, der als einziger das Geheimnis des gesangreichen Spiels gelüftet zu haben scheint: „*Il a trouvé le secret de chanter*“⁴⁵³, heißt es in der französischen Presse. Doch worin besteht dieses Geheimnis?

Dass Wilhelmj tatsächlich unter dem Einfluss der Gesangskunst aufgewachsen ist, legen die zahlreichen heimischen Proben der Sängerin im Hause Wilhelmjs nahe, derer er Zeuge wurde. Die Kritik bestätigt den sängerischen Einfluss des Geigers, wenn sie im Klang Wilhelmjs die Ähnlichkeit zur menschlichen Stimme erkennt.

Dass Wilhelmj den größten Sängerinnen und Sängern seiner Zeit nicht nur gleichgestellt wird, sondern in der Wahrnehmung des Publikums auf seiner Geige die Gesangskunst sogar zu übertreffen scheint, zeigt ein Zitat von Wilhelm Mohr in der Zeitung The Cincinnati Commercial aus dem Jahr 1878, welches fragt: „*Where is a vocalist in Germany who can equal him in forming such completeness of tone?*“⁴⁵⁴

Wilhelmj scheint sich dermaßen an den Stilmitteln des Gesangs zu orientieren, dass er diesem laut Kritik als Vorbild dienen könne, und dass ihn „*sich nur alle Sängerinnen zum schwer erreichten Vorbilde nehmen sollten*“.⁴⁵⁵

448 Daily Times-Journal vom 22.12.78. Wilhelmj-Archiv, S. 25.

449 Vgl. *The art of prima donna*, S. 13.

450 Unbeschriffter Artikel vom 21.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 57/3.

451 Boston Daily Advertiser, 29.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 11/4.

452 Die Westliche Post, 20.12.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 45/3.

453 Undatierter Artikel über ein Konzert in Paris, 1867. Wilhelmj-Archiv, S. 60/5.

454 The Cincinnati Commercial, 19.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 23/3.

455 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 106 (entspricht WA. S. 57/2).

Sein Spiel gleiche so sehr dem vollkommenen Vortrag eines Gesanges, dass „*keine Sängerin, und hätte ihr auch der Himmel die höchsten Gaben verliehen*“⁴⁵⁶ das Ave Maria „*herrlicher zu singen*“ vermöge, als August Wilhelmj. Diese unbeschriftete Kritik aus dem Jahr 1891 beschreibt eines der letzten öffentlichen Konzerte des Geigers, bei welchem er sich besonders durch das Sul G Spiel, also das Spiel ausschließlich auf der G-Saite, hervorgetan habe.

5.1 Prinzipien der Gesangskunst als Schlüssel zum seelenvollen Spiel

5.1.1 Technische Stilmittel des Gesangs

Versucht man der Interpretationsweise Wilhelmjs dadurch nahe zu kommen, dass man die Gesangstrakte seiner Zeit betrachtet und mit seinem Spiel in Verbindung setzt, so stößt man an die selben Grenzen, welche die Beschreibungen über das gesangreiche Spiel Wilhelmjs in Rezensionen aufzeigen. Eine genaue Analyse scheint aufgrund der *Genialität* eines Musikers bzw. einer Musikerin unerklärlich.

Die *Vollkommenheit* des *Genies* Wilhelmj jedoch kann zu einem großen Teil entschlüsselt werden, wenn man das gesangliche Spiel des Geigers einer genaueren Analyse unterzieht und jene Parameter betrachtet, die das lyrisch-seelenvolle in seinem Vortrag ausmachen. Die genaue Betrachtung der gesanglichen Parameter in Wilhelmjs Spiel kann sogar einen großen Teil des Defizits ausgleichen, welches Gesangsschulen in der Vermittlung von sängerischen Stilmitteln aufweisen und gesangsspezifische Stilmittel anhand violintechnischer Besonderheiten nachvollziehbar machen.⁴⁵⁷ So lassen sich die Effekte verschiedener Fingersätze unmittelbar auf die Singstimme übertragen und zeigen eine deutliche Verwandtschaft der romantischen Ästhetik von Violinspiel und Gesang auf. Bevor eines der wichtigsten Stilmittel, das *Portamento*, genauere Betrachtung erfährt, soll eine weitere Parallelität von Stimme und Violinspiel aufgezeigt werden: Die *neuere Art* des Violinspiels intendiert ein gesangliches Spiel, welches den Bruch der Klangfarbe durch einen Register- oder Saitenwechsel konsequent vermeidet.

5.1.2 Der Registerwechsel auf der Violine

Ein wesentliches Merkmal des gesangreichen Spiels des 19. Jahrhunderts basiert auf den Prinzipien der italienischen Gesangskunst. Der Registerwechsel der menschlichen Stimme soll nicht hörbar sein, so dass kein Bruch im Übergang von der Brust- zur Kopfstimme wahrnehmbar sei. Bei der Sängerin Madame Salvotti, welche in den Jahren 1878/79 bei mehreren Konzerten Wilhelmjs in Amerika mitwirkte, wird „*ein Versagen der Stimme beim Wechsel der Registratur*“⁴⁵⁸ bemängelt.

Der Registerwechsel ist auch auf der Violine von größter Bedeutung. Er wird durch einen Saitenwechsel hervorgerufen, welcher eine veränderte Färbung des Tons bewirkt.

456 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 127.

457 Vgl. Köpp, *Hohe Schule des Portamento*.

458 Evansville Democrat, 16.12.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 44/5.

Wilhelmj hingegen scheint schon zu Beginn seiner Karriere über eine große Homogenität im Klang zu verfügen. „Sein großer, voller und weicher Ton [...] war hier von einer Färbung charakterisiert, wie nur der beste Ansatz einer menschlichen Stimme sie sonst zu geben vermag; die Geige sang hier eine Bach'sche Arie in aller Vollkommenheit“.⁴⁵⁹

Die Homogenität bei der „*Bach'sche[n] Arie*“ ist der besonderen Bearbeitung Wilhelmjs zu verdanken, welche die Ausführung der Air aus der Orchestersuite in D-Dur BWV 1068 ausschließlich auf der G-Saite der Violine vorschreibt. Die Melodie, welche auf der Orchestersuite basiert, wird von der G-Saite also ohne einen Saiten- und damit Registerwechsel vorgetragen und damit quasi gesungen. Damit löst sich die Violine aus der Orchesterbindung des Originals und wird zur *Prima Donna*. Die Ähnlichkeit zur menschlichen Stimme wird also besonders bei Wilhelmjs Spiel auf der G-Saite immer wieder dadurch assoziiert, dass Registerwechsel beim Spiel auf einer einzelnen Saite vermieden werden.

5.1.3 Wilhelmjs Umgang mit dem Fingersatz im gesanglichen Spiel

Hinweise in Rezensionen lenken das Augenmerk auf Wilhelmjs Fingersätze, die sich in den detaillierten Bezeichnungen seiner Editionen nachvollziehen lassen. Der Rezensent des Daily Globe beschreibt Wilhelmjs Fingersätze als für den *seelenvollen* Ausdruck seiner Interpretation als maßgeblich:

*„It was evident that the player's whole soul was wrapped up in the music, for he played with a nicety of fingering.“*⁴⁶⁰

Der Fingersatz wirkt sich maßgeblich auf die Erzeugung der verschiedenen Register der Violine aus. Der Hinweis der Kritik, in Wilhelmjs Fingersatz die Ursache für das seelenvolle, gesangreiche Spiel zu suchen, deutet auf das veränderte Violinspiel im Sinne der Pariser Schule hin, die Louis Spohr als die „*neuere Art des Violinspiels*“ bezeichnet und als Grundlage für die daraus entstehende sogenannte deutsche Schule adaptiert. Das für die Romantiker grundlegende Prinzip, dass ein Bruch der Stimme unter allen Umständen zu vermeiden sei, führt dazu, dass auf der Violine zu häufige Saitenwechsel vermieden werden. Um eine Melodie so klangschön und ausgeglichen wie möglich auszuführen, bedient sich die *moderne* Geigenschule stattdessen der vermehrten Lagenwechsel, welche das Spiel auf einer einzigen Saite ermöglichen. Das Spiel auf einer Saite ohne Saitenwechsel verhindert, dass sich die Klangfarbe aufgrund der unterschiedlichen Stärken der Saiten verändert und einen Registerbruch erzeugt.

Das Spiel auf einer Saite, welches vermehrt Lagenwechsel benötigt, bringt im Legato-Spiel ein wesentliches Stilmittel des gesanglichen Vortrags hervor, das *Portamento*. Da Wilhelmj sich der neueren Spielart und dem verstärkten Legato-Spiel verpflichtet sieht, ist das Portamento ein Effekt, welches bei Wilhelmj von großer Bedeutung ist.

459 Unbeschrifteter Artikel aus dem Jahr 1866. Wilhelmj-Archiv, S. 81.

460 Daily Globe, 4.6.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 41/4.

5.1.4 Wilhelmjs Gebrauch des Portamento

Das *Portamento*, bzw. *Port de voix*, welches die hörbare Verbindung zweier entfernt voneinander liegender Töne beschreibt, ist ein wesentliches Stilmittel, welches den emotionalen Gehalt eines Gesanges bestimmt. Die Violine kann das „*der menschlichen Stimme eigen-thümliche Fortgleiten von einem Ton zum andern täuschend nachahmen, [...] sowohl in sanften als leidenschaftlichen Stellen.*“⁴⁶¹

Pierre Baillot, auf dessen Ausführungen die neue Spielweise großenteils basiert, unterscheidet „*zwei Arten die Stimme oder den Ton zu tragen*“.⁴⁶² Die erste Art das *Tragen der Stimme* auszuführen besteht darin, zwei Töne durch einen Bindebogen so zu verbinden, dass diese bei gleichem Notenwert ohne Unterbrechung zusammengezogen werden.

Die zweite Art des *Port de Voix* verbindet zwei Noten, indem der zweite Ton früher erklingt, als es der eigentliche Notenwert erfordert.

„*Man verbinde beide Noten mit einer gewissen Leichtigkeit, indem man die zweite [NOTE] gleichsam ein wenig vorausnimmt.*“⁴⁶³



Abb. 5.1: Baillot, *L'art du violon*, „Verzierungen des Gesanges“

Baillot merkt an, dass das Portamento „*eine affectvolle Art des Ausdrucks*“⁴⁶⁴ sei, welches man nicht zu häufig anwenden dürfe, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Bei einer übermäßigen Anwendung könne es passieren, dass ein Vortrag „*leicht zu fade wird*.“⁴⁶⁵

Dass jedoch das Portamento häufiger zur Anwendung kam als die Schulen des 19. Jahrhunderts vermittelten, wenn sie vor zu häufigem Gebrauch warnen, verdeutlicht eine Kritik über das Spiel Louis Spohrs im Jahr 1807:

„*Es ist bekannt, dass Hr. Sp. unter die ausgezeichnetesten Violinspieler unseres Zeitalters gehört, und ganz unverkennbar ist vornämlich seine Kraft und Gediegenheit im Adagio, wo er zu unwiderstehlichem Zauber hinreisst, seinen Empfindungen zu folgen; ja man könnte ihn in diesem Genre unübertrefflich nennen, wenn er nicht oft durch eine viel zu häufig angebrachte Manier – durch das Herauf- und Herunter-Rutschen mit einem und demselben Finger nach allen möglichen Intervallen – durch das künstliche Miau, wie man*

⁴⁶¹ Spohr, *Violinschule*, S. 126.

⁴⁶² Baillot, *L'art du violon*, S. 92/93.

⁴⁶³ Ebenda.

⁴⁶⁴ Baillot, *L'art du violon*, Schlesinger, S. 94.

⁴⁶⁵ Ebenda.

es nennen möchte, wenn es nicht neckend klänge – uns in diesem Genuss und zuweilen recht unangenehm, störte.“⁴⁶⁶

Johann Friedrich Reichardt⁴⁶⁷ kritisiert an Spohrs Spiel ebenfalls die Ausführung des Portamentos, welches er als übertriebene Kopie Rodes deutet.⁴⁶⁸ Dies weist darauf hin, dass auch Pierre Rode und die Schule des Pariser Konservatoriums den Gebrauch des *Port de voix* nicht reglementierten.

Die Kritik weist jedoch auch auf einen Paradigmenwechsel hin, der sich mit der neueren Art des Violinspiels vollzieht. Die aus Rodes und dem Spiel der Geiger des Pariser Konservatoriums hervorgehenden Stilmittel waren für den Geschmack konservativer Musiker ungewohnt. Ein Grund, welcher ältere Hörgewohnheiten befreimdet, ist gerade die Spielweise, die Spohr als „*die neuere Spielart*“ bezeichnet, „*bey der die linke Hand so oft die Lage wechselt*“.⁴⁶⁹

Dass das Maß der Verwendung einer Spieltechnik häufig darüber entscheidet, ob es vom Hörer angenommen wird oder Kritik hervorruft, zeigt eine Bemerkung Johann Friedrich Reichardts, der in seinen „*Pflichten der Ripien-Violinisten*“ von 1776 warnt:

„Wer nicht eher die Hand verrücken will, als bis er hohe, vielfach unter den Kopf gestrichene Noten sieht, der wird nie sangbar spielen.“⁴⁷⁰

Die häufigen Lagenwechsel dienen also schon im späteren 18. Jahrhundert dem Zweck, die Gleichmäßigkeit der menschlichen Stimme nachzustellen.

Die unterschiedlichen Klangfarben der verschiedenen Saiten erschweren eine lange Phrasenbildung, da sie auf die Geiger des 19. Jahrhunderts wie ein Registerbruch der Stimme wirkten. Ein extremes Stilmittel, das Timbre der menschlichen Stimme ohne Registerwechsel nachzustellen, äußerte sich im „*Sul G*“ Spiel, dem Spiel auf ausschließlich der G-Saite, also der tiefsten Saite der Violine, aber auch auf dem alleinigen Spiel auf anderen Saiten, wie z.B. „*sul D*“ oder „*sul A*“.

Nach Ansicht der Geiger, welche die *neuere Spielart* bevorzugen, wird eine Melodie durch die Reduktion von Saitenwechseln sangbarer. Eine Phrase lässt sich auf diese Weise ohne Brüche weiter fortspinnen. Um die Idee der gesanglichen Melodie weiter zu vervollkommen, fordert Wilhelmj entsprechend seinen Vorgängern für das gesangliche Spiel zusätzlich einen Legato-Strich, bei dem der Bogen ausnahmslos auf der Saite liegen bleiben müsse.

Mit dieser Forderung steht Wilhelmj in einer Tradition, welche sich bereits bei Reichardt zu manifestieren scheint, wenn er schreibt:

„Jedoch muss ich einen jeden dabey für das öftere Absetzen des Bogens warnen.“⁴⁷¹

Das neue Klangideal, welches die Gesanglichkeit aufgrund des Legatos und der damit verbundenen Phrasenbildung beschreibt, und das sich damit vom rhetorisch-deklamato-

466 AMZ (1807/89) S. 313 zitiert in Clive Brown: Louis Spohr: eine kritische Biographie, S. 56. Kassel, 2009.

467 Johann Friedrich Reichardt (1752–1814).

468 Vgl. Clive Brown: Louis Spohr, *eine kritische Biografie*, S. 38.

469 Spohr, *Violinschule*, S. 8.

470 Reichardt, 1776. *Pflichten der Ripien-Violinisten*, in Köpp: *Handbuch der Orchesterpraxis*, S. 173.

471 Ebenda.

rischen Gesang abhebt, gewinnt im 19. Jahrhundert nochmals an Bedeutung. Die nahtlose Melodie wird in den Vordergrund gestellt, so dass auch das Abheben des Bogens von der Saite störend wirkt. Die im rhetorischen Gesang durch die Artikulation bewirkten Hebungen und Senkungen *zerflicken* für die neueren Hörgewohnheiten die Melodie und stehen dem gesangreichen Spiel entgegen.

Laut Wilhelmj darf selbst bei Pausen der Bogen die Saite nicht verlassen, um die Spannung über diese hinweg aufrecht zu erhalten. Der Schüler wird daher angewiesen, jede Übung seiner Violinschule mit liegendem Bogen auszuführen, ohne, dass der Bogen die Saite verlässt:

„Throughout each Study, the Bow should remain on the String. Rests indicate silence, but they do not indicate a removal of the bow. When such removal is intended it is plainly marked.“⁴⁷²

Mit dieser Anweisung unterscheidet sich das Spiel Wilhelmjs und seiner direkten Vorgänger deutlich von der älteren Spielweise, welche das Heben des Bogens notwendiger Weise anwendet, um eine Artikulation im rhetorischen Sinn bzw. eine tanzspezifische Artikulation zu erreichen. Dass die ältere und die neuere Spielweise zum Ende des 18. Jahrhunderts parallel angewandt wurden, beschreibt Reichhardt, welcher das artikulierte Spiel, das sich der Taktthierarchie unterordnet, bei einigen Geigern seiner Zeit als übertrieben wahrnimmt. Für Reichhardt wird die Gesanglichkeit durch „*das Marquieren der Noten – wovon Herr Quantz so viel sagt*“⁴⁷³ deutlich gestört.

Das Legato-Spiel mit liegendem Bogen führt unweigerlich den Effekt des Portamentos mit sich. Dass auch dieses zum Ende des 18. Jahrhunderts eine expressive Wirkung hatte, bestätigt der Bericht Charles Burneys, welcher in seinem Buch *General History of Music* von 1776/89 berichtet:

„beautiful expressions and effects are produced by great players in shifting suddenly from a low note to a high with the same finger on the same string.“⁴⁷⁴

Durch das Liegenlassen des Bogens während eines Lagenwechsels wird der Übergang zwischen zwei Noten gezwungenermaßen hörbar. Wie auch das Legato der Singstimme durch einen ununterbrochenen Atemfluss ein Portamento mit sich führt, so erzeugt auch das Nachstellen des ununterbrochenen Atemflusses durch den liegenden Bogen auf einer einzigen Saite den selben Effekt.

Da nun aber vor zu häufigem Gebrauch und einer falschen Ausführung des Portamentos gewarnt wird, damit das Spiel nicht in „*unangenehmes Heulen*“ ausarte, beschreiben Pierre Baillot und Louis Spohr einstimmig die Art und Weise, wie ein richtiges Portamento umzusetzen sei:

„Sind zwei, entfernt von einander liegende Töne in einem Bogenstrich zusammen zu ziehen [...] so lässt sich der Sprung von einem Tone zum andern nicht machen, ohne dass das Fortgleiten der Hand gehört wird. Damit dieses nun nicht in unangenehmes Heu-

472 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 1B.

473 Reichardt, 1776. *Pflichten der Ripien-Violinisten*, S.28 zitiert in Köpp: *Handbuch der Orchesterpraxis*, S. 173.

474 Charles Burney: (1789) Reprint 1957 S. 992. Zitiert von Camilla Bork in Hinderer, S. 99.

len ausarte, muss es auf folgende Weise gemacht werden: Man rücke den Finger des ersten Tones so lange fort, bis der des zweiten Tones auf seinen Platz niederfallen kan[n].“⁴⁷⁵

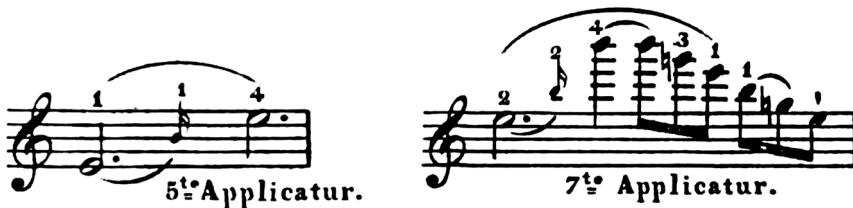


Abb. 5.2: Spohr, *Violinschule*, S. 120

Um die Ausprägung des Portamento zu beeinflussen muss der Geiger die Geschwindigkeit des Lagenwechsels modifizieren. Da nicht alle Lagenwechsel ein Portamento mit sich führen sollen, müsse das Fortrücken der Hand so schnell geschehen, dass zum Einen keine Lücke entstehe und zum Anderen kein *unangenehmes Heulen* hörbar werde.

Um einen Lagenwechsel auszuführen, der dem Verbinden zweier Töne im Gesang gleich kommt, bedient August Wilhelmj sich einer „kleinen Hilfsnote“, welche den Punkt im Lagenwechsel anzeigen, der es ermöglicht, dass der Finger, welcher die zweite Note greift „auf seinen Platz niederfallen kan[n]“.⁴⁷⁶ Dies bedeutet, dass der Finger des ersten Tons den Lagenwechsel vollzieht, und zwar bis zum Erreichen der Hilfsnote. „Das Fortrücken muss aber so schnell geschehen, dass die Lücke von der kleinen bis zur höchsten Note [...] nicht bemerkt und das Ohr des Zuhörers dahin getäuscht wird, dass es den ganzen Raum von der tiefen bis zur hohen Note gleichmäßig von dem gleitenden Finger durchlaufen glaubt.“⁴⁷⁷

Diese Art des Lagenwechsels, welche mit einem Fingerwechsel einhergeht, bildet das Grundmodell des Lagenwechsels. Dieser sollte auch bei Wilhelmj so ausgeführt werden, dass er möglichst unhörbar ist:

„There should, however, be no ‚audible‘ sound of sliding, and therefore the change should be made very rapidly, while the bow moves quietly and steadily.“⁴⁷⁸

Gegenüber seinen Vorgängern Spohr und David beschreibt Wilhelmj zusätzlich den Lagenwechsel, welcher ohne Fingerwechsel und damit ohne Hilfsnote vollzogen wird. Dieser erfordert entsprechend den anderen Lagenwechseln eine große Unabhängigkeit zwischen rechter und linker Hand, da der Lagenwechsel so schnell wie möglich auszuführen sei, während der Bogen es unbedingt vermeiden müsse zu eilen. Wilhelmj betont, dass sich die linke Hand stets nach dem Bogen zu richten habe und niemals umgekehrt. Damit kein unbeabsichtigtes Portamento entstehe, weist Wilhelmj darauf hin, dass die erste Note in ihrem gesamten Notenwert in voller Länge ausgehalten werden müsse:

475 Spohr, *Violinschule*, S. 120.

476 Ebenda.

477 Ebenda.

478 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book VI S. 8.

„The note on which the change occurs must be held out to its full time-value before the finger moves into the new position.“⁴⁷⁹

Damit beschreibt Wilhelmj den Lagenwechsel ohne Verweis auf ein Portamento, denn Pierre Baillot beschreibt diesen Effekt gerade dadurch, dass die erste Note in einer Bindung ein wenig gekürzt werde. Für das *Port de voix* „verbinde [man] beide Noten mit einer gewissen Leichtigkeit, indem man die zweite gleichsam ein wenig vorausnimmt.“⁴⁸⁰

Auch Baillot warnt vor einem zu häufigen Gebrauch des Portamento, da sonst ein Vortrag, wie beschreiben, „leicht zu fade wird“.

Einig sind sich alle genannten Violinschulen darin, dass die Hilfsnote bzw. Zwischennote des erstgespielten Fingers praktisch unhörbar auszuführen sei, um ein „unangenehmes Heulen“ zu vermeiden. Dazu ist es nach Baillot und Spohr unbedingt notwendig, den Lagenwechsel und das Portamento ausschließlich mit dem erstspielenden Finger auszuführen. Beide warnen davor, den Lagenwechsel mit dem Zielfinger zu vollziehen, da bei diesem das unangenehme Heulen gar nicht zu vermeiden sei. Ferdinand David hingegen lässt den Lagenwechsel mit dem Zielfinger in seltenen Situationen zu:

„dass man mit dem Finger rutsche, welcher den zten Ton zu greifen hat, darf nur in Ausnahmefällen und bei weiten Sprüngen von unten nach oben angewendet werden.“⁴⁸¹

Auch August Wilhelmj beschreibt den Lagenwechsel der Tradition entsprechend mit dem beginnenden Finger ausgeführt. Zwar gibt er die von David beschriebene Ausnahme nicht explizit an, doch zeigt sich in der Analyse seiner bezeichneten Editionen, dass er sich bei Sprüngen, die zwischen der Hilfs- und Zielnote ein größeres Intervall als die Quarte aufweisen, des Zielfingers bedient, um den Lagenwechsel ausführen zu können. Dies ist besonders beim Gebrauch des Flageoletts häufig unvermeidbar.

Louis Spohr lehnt diese Vorgehensweise grundlegend ab und kritisiert Geiger, welche große Sprünge folgendermaßen ausführen:

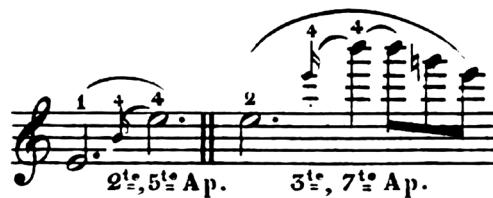


Abb. 5.3: Spohr, *Violinschule*, S. 120

Bei der Verwendung des Flageoletts macht allerdings auch Louis Spohr eine Ausnahme und gestattet „nur dann, wenn die höchste Note flageolet genommen werden kann [...] ein Fortrücken zum höchsten Ton mit dem Finger des vorhergehenden“.⁴⁸² Als Beispiel verweist Spohr auf das 50. Übungsstück seiner Violinschule:

479 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book IV S. 5.

480 Baillot, *L'art du violon*, S. 93.

481 David, *Violinschule*, S. 35.

482 Spohr, *Violinschule*, S. 121.



Abb. 5.4: Spohr, S. 122, T. 5 und 6

Im späten 19. Jahrhundert gewinnt das Portamento mit dem Zielfinger an Beliebtheit und wird durch Charles-Auguste de Bériot⁴⁸³ der französischen, bzw. franko-belgischen Schule zugeordnet. Im Unterschied zu Baillots Beschreibung des Portamento wird der Lagenwechsel deutlich hörbarer, da das Fortgleiten des Zielfingers im häufig als *french Portamento* bezeichneten Lagenwechsel langsamer ausgeführt wird. Es nimmt dabei die Form an, die auch Baillot in seinem Traktat als fehlerhaft beschreibt.



Abb. 5.5: Baillot, S. 71 (Schlesinger)

John Dunn ordnet diese Besonderheit das Portamento auszuführen Geigern der Neu-Französischen Schule zu und beschreibt es als „*a striking mannerism common to many, but not all, players of the modern French school*“.⁴⁸⁴

Dass das „*french portamento*“ jedoch kein explizit französisches Stilmittel blieb, beschreibt Carl Flesch im Jahr 1924, indem er feststellt, dass „*among the great violinists of our day there is not one who does not more or less frequently, use it.*“⁴⁸⁵

Da sich das Portamento mit dem Zielfinger im Laufe des späten 19. Jahrhunderts immer mehr durchsetzt, und schon von Ferdinand David nicht vollständig abgelehnt wird, ist davon auszugehen, dass dieses Stilmittel sich über die Grenzen Frankreichs hinweg etablierte. Dass August Wilhelmj mit dem Gebrauch jedoch, nach damaligem Geschmack, sparsam und dezent umgegangen zu sein scheint, implizieren diverse Kritiken über die Verwendung seines Portamento.

Während eine Kritik über den Sänger Scaria⁴⁸⁶, welcher Franz Schuberts „Fahrt zum Hades“ darbot, berichtet, dass das „*zweimalige unreine und unschöne Tonhinaufziehen bei dem Wort ‚Erde‘*“⁴⁸⁷ ungemein gestört habe, wird Wilhelmj im selben Artikel für „*seinen manierenfreien, warm zum Herzen dringenden Vortrag*“ gelobt.

Auch in anderen Konzertberichten findet sich das Urteil, dass Wilhelmjs Spiel sich durch „*absence of all false ornaments*“⁴⁸⁸ auszeichne.

Weniger einig ist sich die Kritik darüber, ob der sparsame Gebrauch von Verzierungen wie dem Portamento Wilhelmjs Spiel auszeichne, oder ob es einen Mangel darstelle, wel-

⁴⁸³ Charles-Auguste de Bériot: 1802 (Löwen)–1870 (Brüssel).

⁴⁸⁴ Dunn, *Violinplaying*, Zitiert in R. Philip, *Early Recordings*, S. 145.

⁴⁸⁵ Flesch, *The art of playing the violin*, 1924. S. 30.

⁴⁸⁶ Scaria, Emil (1838–1886). Schüler Garcias.

⁴⁸⁷ Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 58.

⁴⁸⁸ Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 37.

ches den Geiger „*kühl*“ wirken lasse. Besonders im Zusammenhang mit dem *statuenhaften*⁴⁸⁹ Auftreten des Geigers vermissen Kritiker *Gefühlswärme* und *Seelenempfindung*:

„Vielleicht gibt es Leute, die Wilhelmj's Spiel *kühl* finden. Freilich er wimmert nicht und ziert sich ebensowenig, als er affectiert, aber er trifft doch das Herz des Hörers durch die Fülle und Schönheit seines Geigentones und durch die Gradheit und Natürlichkeit seines Vortrags.“⁴⁹⁰

Die Geschmäcker der Kritiker scheiden sich und lassen das Aufeinandertreffen verschiedener musikalischer Strömungen sichtbar werden. Besonders im Hinblick auf Stilmittel, welche im 19. Jahrhundert als sparsam anzuwendende Verzierungen angesehen wurden, macht sich zum Ende des 19. Jahrhunderts eine Tendenz bemerkbar, die den häufigeren Gebrauch derselben befürwortet. Während die als *klassisch* bezeichnete *deutsche Schule* Wilhelmj als einen Geiger der ihren erkennt und seine Interpretationsweise gänzlich dem „*klassischen Stil*“ verpflichtet sieht, beeindruckt er das amerikanische Publikum mit seinem seelenvollen Vortrag, der Effekte wie des Portamento nicht missen lässt. Dass besonders in großen Sälen vor mehreren tausend Menschen ein zu zaghaftes Portamento nicht die gewünschte Wirkung erzielt haben dürfte, welche der folgende Kritiker beschreibt, zeigt die Differenzierbarkeit eines Effekts und dessen Wirkung:

„hinauf zu den zartesten Flageoletönen und hinab bis zu den tiefsten Tiefen der G-Saite! Sie kann bewundernd die unübertreffliche Zartheit des Bogenstrichs empfinden, das unmerkliche Anschwellen und ersterben der Töne, den klagenden Uebergang von einem Tone zum andern und das seelenvolle Andante, das die höchste Vollkommenheit der menschlichen Stimme kaum wiedergeben kann.“⁴⁹¹

Die folgende Kritik beschreibt, dass sich ein klassisch originales Spiel durch die sparsame und reflektierte Verwendung des Portamento geradezu auszeichne. Sie beschreibt in Wilhelmjs Spiel eine Wirkung, die dadurch besonders einnehmend sei, dass sie das Portamento nur selten einsetzte. Auch sind die Übergänge von einem sehr dichten Legato zu einem richtigen Portamento fließend und können äußerst subjektiv empfunden werden, bzw. stellen eine Frage des Geschmacks dar. Der Kritiker erkennt in Wilhelmjs Spiel die Merkmale des guten Geschmacks, welcher seinen Vortrag auszeichne:

„Unwiderstehlich hinreißend und bezaubernd war sein vornehmes, edles und durchaus klassisch originales Spiel; wie wusste er sich einzuschmeicheln namentlich bei dem führenden Musiker durch sein reizendes gewaltig ergreifendes, aber – und das ist ein großer Vorzug – mit richtigem Verständnis aufgefasstes, zur richtigen Zeit gebrachtes Hiniüberziehen der einzelnen Töne.“⁴⁹²

489 Berliner Fremdenblatt, 21.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 102/1. „Ruhig, wie eine in Marmor gemeißelte Statue stand er da.“

490 Undatierter Artikel über ein Konzert in Berlin aus dem Jahr 1892. Wilhelmj-Archiv, S. 58.

491 Freie Presse für Texas, 6.4.1880. Wilhelmj-Archiv, S. 53.

492 Undatierter Artikel aus dem Jahr 1882. Wilhelmj-Archiv, S. 101.

Im selben Jahr des beurteilten Konzerts, 1882, fasst Hugo Riemann in seinem musikalischen Lexikon zusammen, dass das Portamento „häufig angewandt eine abscheuliche Manier, bei seltenem Gebrauch aber von ergreifender Wirkung“ sei.⁴⁹³ Riemann erklärt „Das Hinüberschleifen von einem Ton zum andern“ als langsam ausgeführtes Legato, welches sich dadurch auszeichne, dass es „nicht sprungweise erscheint“. Diese Manier sieht Riemann als spezifisch für die Singstimme und die Streichinstrumente an und erklärt damit deren enge Verbundenheit. Da auch diverse Blasinstrumente sich des Portamentos bedienen können zeigt Riemanns Einschränkung, dass gerade die Violine die Singstimme nachzuahmen vermöge wie kaum ein anderes Instrument. Riemann gibt den Hinweis, dass die Verzierung des Gesanges gewöhnlich nicht vorgeschrieben werde, dass jedoch folgende Schreibweise möglich sei:



Abb. 5.6: Riemann, Lexikon Bd. 2, S. 869

Riemanns Schreibweise widerspricht dem Hinweis Wilhelmjs, dass die erste Note ihrem vollen Wert nach ausgehalten werden müsse. Es bleibt also zu klären, in wie fern das Schriftbild sich von der Konvention der Ausführung unterscheidet, bzw. ob das als französisch bezeichnete Portamento im späten 19. Jahrhunderts das weiter verbreitete gewesen sein könnte.

Der Hinweis der Methode du Conservatoire Paris, dass ein Portamento das Metrum verschleiere, stützt Riemanns Beschreibung und lässt sich in diversen Gesangstraktaten bestätigen.

Die Analyse einiger Werke Wilhelmjs legt den Schluss nahe, dass Wilhelmj das Portamento mit dem Zielfinger durchaus verwendete. Dass der in der Kritik häufig als klassischer Geiger bezeichnete Wilhelmj nicht an den Konventionen der als deutsch bezeichneten Tradition anhaftet, bezeugen diverse Kritiken konservativer Musiker, wie z. B. Joseph Joachim. Dieser zeigt sich 1872 „gegen den ersten Eindruck sehr enttäuscht“⁴⁹⁴ von Wilhelmjs Spiel. Er bemängelt „David'sche schlechte technische Angewohnheiten [...] aber ein pomadiges, sinnliches Schwelgen in der Geige, die herrlich klang“. Die sehr widersprüchlichen Beurteilungen Wilhelmjs erfordern eine genauere Betrachtung seines Spiels anhand eigener Editionen, die häufig Auskunft über seine *technischen Angewohnheiten* geben und sich mit klassischen Konventionen abgleichen lassen. Nicht unberücksichtigt bleiben darf in dieser Beziehung ein Paradigmenwechsel klanglicher Ästhetik, der außerhalb Deutschlands weiter vorangeschritten scheint. Während in Deutschland immer wieder Joseph Joachim als steter Vergleich herangezogen wird, kann Wilhelmj sich in England und Amerika von seinem großen Vorgänger und dessen Prinzipien lösen und unvoreingenommen betrachtet werden. Doch auch innerhalb Deutschlands scheiden sich die Geister, so dass Wilhelmj bei Anhängern Wagners und der neudeutschen Schule große Anerkennung erfährt und konservative Stimmen sein Spiel kritisieren. Dennoch zollt die Mehrzahl der Kritiken dem „deutschen Paganini“ auch innerhalb Deutschlands Bewunderung, was sich auch darin zu

493 Riemann, *Musikalisches Lexikon* Bd. 2, S. 869 (Portament).

494 Joseph Joachim Briefe Bd. III S. 95f.

erkennen gibt, dass er mit Joseph Joachim auf eine Stufe gestellt wird. Joachim und Wilhelmj sind „echte deutsche Künstler“.⁴⁹⁵

Die Kritik zeigt, dass die eindeutige Zuordnung zu Schulen nicht streng vollzogen werden kann. Während Wilhelmj mit dem der deutschen Tradition verpflichteten Joachim verglichen wird, erkennen Andere in seinem Spiel Gemeinsamkeiten mit Henri Vieuxtemps, welcher aus der Tradition der franko-belgischen Schule hervorging. Wilhelmjs Qualitäten liegen auf der Vielseitigkeit seines musikalischen Ausdrucks, der sowohl von einem starken, großen Ton, als auch von einem gesanglich expressiven Vortrag zeuge:

„[So] Wie der Künstler die höchste Kraft besitzt, so steht ihm auch ein entzückendes Portamento und ein im leisesten Hauche verklingendes Piano zur Verfügung.“⁴⁹⁶

5.2 Tempo Rubato

Der gesangreiche Vortrag beinhaltet, dass ein Interpret versucht „die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen“.⁴⁹⁷ Diese Idee ist bei jedem Komponisten individuell geprägt und verlangt, dass der Künstler sich in den Komponisten hineinversetzt, um seine Idee erschließen zu können. Im Vordergrund steht hierbei, dass der Geiger sich als Medium erkennt, mittels welchem die Idee des Komponisten veräußert werden kann. Ebenso wie das Portamento stellt das *Tempo rubato* im 19. Jahrhundert ein verbreitetes Mittel für den gesangsreichen und gefühlvollen Vortrag dar. Louis Spohr beschreibt das *Tempo rubato* als „das Forteilen im Zeitmaass bey feurigen und heftig leydenschaftlichen Stellen, so wie das Zurückhalten bey solchen, die einen zärtlichen oder wehmüthig-traurigen Charakter haben“.⁴⁹⁸

Doch nicht nur willentliche Tempo- du Rhythmusveränderungen, welche von der Notation abweichen, bewirken ein *Tempo rubato*; auch das Portamento führt unweigerlich einen veränderten Notenwert mit sich.

Durch das hörbare Gleiten der Stimme von einer Note zur nächsten beansprucht das *port de voix*, das *Ziehen der Stimme* oder *Tragen der Stimme* eine gewisse Zeit, welche den Werten der zu verbindenden Hauptnoten *geraubt* werden muss. Von „Raub“ spricht zum ersten Mal Pier Francesco Tosi⁴⁹⁹, 1723, in seinem Traktat „opinioni de' cantori antichi“.⁵⁰⁰

Um das langsame Gleiten von einem Ton zum nächsten hörbar zu machen, müssen die beiden Hauptnoten etwas von ihrer Dauer an die Zwischennoten des Portamento abgeben. Hinzu kommt, dass die Verwendung von Portamento beim Sänger die Atemzäsur beeinflusst. Manuel Garcia beschreibt das *Tempo rubato* daher als wesentlichen Bestandteil des gesanglichen Vortrags, welcher eng mit dem Gebrauch des Portamento einhergehe. Er erklärt die Atemführung als unmittelbar mit den Manieren des musikalischen Vortrags verknüpft.

495 Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

496 Unbeschrifteter Artikel aus dem Jahr 1888. Wilhelmj-Archiv, S. 111.

497 Spohr, *Violinschule*, S. 195. vgl. Kai Köpp, Nachwort zu Spohrs Violinschule.

498 Spohr, *Violinschule*, S. 196.

499 Tosi: In Agricola: *Anleitung zu Singkunst*.

500 Vgl. Hudson, S. 45.

„When two notes are united by a portamento and breath must be taken between the two, this must be done after the portamento.“⁵⁰¹

Das Portamento hat somit eine phrasengliedernde Funktion. Das Atemholen bringt unweigerlich ein *Tempo rubato* mit sich und stellt ein unumgängliches Merkmal der menschlichen Stimme dar.

Das *Tempo rubato* bedeutet, dass einer Note etwas von ihrem Wert geraubt wird, um es einer anderen Note, bzw. einer Zäsur zukommen zu lassen. Die daraus entstehende Interpunktions ist unmittelbar an den Affekt geknüpft und bewirkt einen ausdrucksvoollen Vortrag. Auch der Puls eines Rhythmus und dessen Variabilität hängt unmittelbar mit dem Affekt und somit mit der Atmung zusammen. Die bereits in Solomadrigalen des frühen 17. Jahrhunderts verbreitete Art der Deklamation, in welcher der Sänger dazu angehalten wurde, anstatt einem strengen Puls dem Affektgehalt der Komposition zu folgen, bleibt bis ins 20. Jahrhundert hinein wesentlich für den expressiven Vortrag.

Während sich diese Deklamationsfreiheit im späteren Rezitativ dem Text verpflichtet, ermöglicht das *Tempo rubato* den expressiven Ausdruck auch in textfreien Passagen. Dieses ist besonders in virtuosen oder improvisierten Läufen von Bedeutung.

Dementsprechend ist Improvisation stets durch die Verwendung von *Tempo rubato* geprägt.⁵⁰² In der Improvisation ist das *Tempo rubato* ein Mittel, Phrasen zu markieren und damit die Form der Komposition hörbar zu machen. Indem einer Note Wert zugesprochen wird, welche anderen, meist vorhergehenden Noten genommen wurde, wird eine künstliche Verlängerung einer Note erzeugt. Auch nach Hugo Riemann sind längere Noten und Pausen Phrasenmarkierungen. Dieser beschreibt rhetorische Prinzipien der Musik als „musikalische Philologie“⁵⁰³, welche „eine große Zukunft“ habe. Riemann betont, dass sowohl eine Sprechpause, als auch eine musikalische Pause dazu dienten, die darauf folgende Emphase hervorzuheben. Diese lasse sich steigern, in dem sie von Gestik unterstützt werde. Riemann weist darauf hin, dass es „unglaublich [sei], wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht markiert werden“.⁵⁰⁴

Riemanns Äußerungen basieren auf der rhetorischen Auffassung von Musik, welche mit der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrhundert grundlegend wird. Riemann greift Johann Matthesons Beschreibung der „Abschnitte und Ruhestellen“ auf, welche „hie ein musikcalisches Comma, dort ein colon“⁵⁰⁵ bewirkten. Auch J. J. Rousseau und Denis Diderot weisen einstimmig auf die gliedernde Wirkung der Ruhepunkte hin, wenn sie schreiben:

„poncteur‘, c'est [...] marquer les repos plus ou moins parfaits et divisier tellment les phrases.“⁵⁰⁶

Die Phrase, welche sich nach Johann Peter Abraham Schulz durch eine Pause von selbst ergebe, findet ihren Ursprung in der Atemzäsur des Gesanges. Diese bestimmt bereits die

501 Manuel García: *Hints on singing*, S. 58. (imslp). Französische Version: *Traité complet de L'art du chant* (1847). Deutsche version (1857).

502 Vgl. Hudson S. 10.

503 Riemann, 1900, S. 51.

504 Rieman, vgl. Wiehmayer: *Musikalische Rhythmisik und Metrik*, S. 88.

505 Mattheson, D. v. C, S. 313 (209).

506 Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. S. 679.

Interpunktion des Gregorianischen Gesangs, welche die Kommunikation des Texts in den Vordergrund stellt.

Riemann ergänzt, dass wenn „*die Phrase mit dem Stillstehen auf einer längeren Note*“⁵⁰⁷ ende, sich „*der Einschnitt gleichfalls evident*“ zeige. Diese Auffassung entspricht durchaus der Regel Manuel Garcias, welcher eine Atemzäsur nach einem Portamento erwartet, da ein Portamento eine künstliche Ausdehnung eines Intervalls mit sich bringt und hiermit als phrasenbildend wirkt. Da Phrasenabschnitte ihren Ursprung in den Atemzäsuren haben, fordern sie ein *Tempo rubato* unvermeidlich ein. Eine Atemzäsur ist nach einer langen Note organischer auszuführen als innerhalb schneller Läufe, die keine Verzögerungen zulassen. Die Zäsur ergibt sich somit aus dem Phraseneinschnitt, welcher nach Riemann nach längeren Noten und Pausen ohnehin notwendig wird, da er unmittelbar mit der Länge des Atems zusammenhängt. Phasenabschnitte bewirken, dass die Musik sangbar wird. In diesen Abschnitten erschließt sich der Unterschied zwischen gesanglicher Musik und virtuoser Instrumentalmusik. Dass auch in der Improvisation das *Tempo rubato* zur Phrasenbildung und für Atemzäsuren notwendig bleibt, resultiert aus dem Bel Canto mit seinen virtuosen Diminutionen.

5.2.1 Das Tempo Rubato auf der Violine

Eines der wichtigsten Merkmale des Gesangs, welches die Violine zu imitieren hat, ist die Atmung. In seiner Violinschule „*L'art du violon*“ betont Pierre Baillot daher die Notwendigkeit der Interpunktionen, welche „*zur Construction einer Phrase*“⁵⁰⁸ notwendig seien:

„*Die Noten sind in der Musik, was die Worte in der Rede sind, [...] man braucht daher Punkte und Komma, wie in der Schrift, um ganze Perioden und einzelne Theile derselben zu unterscheiden.*“⁵⁰⁹

Die Verwendung von *Tempo rubato* in schnellen, improvisatorischen Passagen basiert also auf dem sich am Text orientierenden Gesang. Der Affekt steht im Vordergrund und bewirkt einen geschmackvollen Vortrag, der letztendlich einen „*schönen Vortrag*“ in Spohrs Sinne möglich macht.

Das aus der Vokalmusik des frühen 18. Jahrhunderts resultierende Stilmittel ist auf die Violine übertragen bis ins 20. Jahrhundert von großer Bedeutung für den musikalischen Vortrag. Ferdinand David überlässt die Erklärung des richtigen *Tempo rubato* dem erfahrenen Lehrer, da es als Ausdrucksmittel des Gefühls nicht in Worte zu fassen sei. Der gefühlvolle Vortrag zeichnet sich dadurch aus, dass er sich am Gesang orientiert und die menschliche Stimme zu imitieren intendiert. Während im Barock bis hin zu Johann Joachim Quantz die Flöte neben der Violine als das direkte instrumentale Äquivalent der Stimme angesehen wurde, welche man sich wie eine schwingende Luftröhre vorstellte, wird im 19. Jahrhundert die Violine das Instrument, welches die Stimme am besten imitieren könne. Bevor die Erkenntnisse der Physiognomie des Stimmapparats und seiner Funktionen, welche Manuel

507 Riemann, *Vademecum der Phrasierungen*. S. 11.

508 Baillot, *L'art du violon*. (1834). S. 191.

509 Ebenda.

Garcia seiner Methode zugrunde legt, das Wesen der Stimme erklären, vermutet man auch für die Singstimme eine schwingende Saite als für die Tonerzeugung grundlegend. Mit dieser Annäherung von Stimme und Violine gewinnen auch die Manieren des Gesangs für das Violinspiel erneut an Bedeutung. Das Portamento, welches auf der Flöte kaum ausführbar ist, ermöglicht der Violine die Imitation gesangsspezifischer Funktionen.

Auch Giuseppe Tartini betont die Verwandtschaft der Violine mit der menschlichen Stimme. Er beschreibt in seinem 1754 erschienenen Traktat,⁵¹⁰ welche Manieren der Musiker verwenden müsse, um einen „cantablen“ Stil zu erzeugen. Vom instrumentalen Stil hebe sich das gesangreiche Spiel durch die Verwendung der „*appoggiature, trilli, modi di tempo rubato [!], e protratto*“⁵¹¹ ab.

Einer der ersten Geiger, dessen Gebrauch des *Tempo rubato* gerühmt wird ist Franz Benda.⁵¹²

Als Schüler Johann Gottlieb Grauns, welcher bei Tartini studierte, steht er in einer Tradition des Violinspiels, welche mit dem cantablen Spiel die Imitation des Gesangs beabsichtigt. Als Schüler Pisendels, welcher bei dem von Pierre Francesco Tosi außerordentlich verehrten Alt-Kastraten Pistocci⁵¹³ Gesang studierte, wird Graun das gesangreiche Spiel im direkten Bezug auf die von Tosi gelehrtene Gesangskunst erlernt und an seinen Schüler Franz Benda vermittelt haben.

Im Jahr 1774 beschreibt der Enkelschüler Bendas, Johann Friedrich Reichardt, das *Tempo rubato* als für das Adagiospiel unerlässlich:

„ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andere anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt ist; und endlich einige äußerst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmasse der Noten, die dem Gesange das Gezwungene bemeihen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen, daß er gleichsam scheint der eigene Ausdruck von der Empfindung des Solospelers selbst zu seyn.“⁵¹⁴

Der Gesang hebt sich vom virtuosen Spiel besonders durch die Verwendung expressiver Manieren ab, welche laut Reichardt im Adagio den größten Ausdruck finden.

Auch Tosi sieht im pathetischen Stil der Arie der Kirchenmusik das wahre Wesen der Gesangskunst. Durch das virtuose Spiel der Violine werden dem Gesang Verzierungen hinzugefügt, welche dem Sänger nicht möglich sind. Tosi kritisiert, dass damit der Affektgehalt des Gesanges verloren gehe. Mit der zunehmenden Virtuosität entfremdet sich die Violinstimme zunehmend vom Gesang und gewinnt an Eigenständigkeit. Damit entwickelt sich ein verstärktes Abgrenzen der Instrumentalmusik von der Vokalmusik und Beiörter, die den Affekt erklären, werden notwendig. Tosi erkennt in den Beiörtern „*adagio, largo, lento, mesto, grave u. d. g.*“⁵¹⁵ Angaben für den affektvollen, gesanglichen Vortrag, da sie „*den Aus-*

510 Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padua 1754). vgl. Hudson S. 89.

511 Tartini, *Trattato*, S. 149.

512 Vgl. Hudson S. 90/ S. 29. zitiert Heinrich Chr. Koch „Über den technischen Ausdruck rubato“ AMZ 10/33, 11. May 1808.

513 Francesco Antonio Mamiliano Pistocci (1656–1726) Vgl. Hudson S. 90.

514 J. F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 1774 in Frankfurt und Leipzig. Erster Theil. S. 162.

515 Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, S. 183.

führern ihren Charakter beym ersten Anblicke zu erkennen geben“.⁵¹⁶ Dies bedeutet, dass hier expressive Stilmittel verstärkt angewendet werden müssen.

Für den pathetischen Stil ist der Gebrauch des *Tempo rubato* besonders relevant. Das *Tempo rubato* bewirkt in besonderem Maße das Pathetische im Vortrag, da es den Affekt maßgebend bestimmt. Laut Tosi ist der pathetische Vortrag nur möglich, wenn er sich am Vorbild des Gesanges orientiert. Dieser steht für Tosi den Ansprüchen der Virtuosität dia-metral entgegen:

„Pathetisch heißt [...] alles was voll starker Leidenschaften ist. [...] In besonderem Verstande, die langsamen Arien, welche gemeinlich Ausdrücke in hohem Grade zärtlicher oder trauriger, oder sonst sehr erhaben ernsthafter Empfindungen sind, und mehrentheils durch die Beywörter adagio, largo, lento, mesto, grave, u. d. g. den Ausführern ihren Charakter beym ersten Anblicke zu erkennen geben.“⁵¹⁷

Tosi bedauert, dass das affektreiche, pathetische Wesen der Arien der virtuosen Gesangskunst neuerer Moden weichen müsse. Damit werde „die Singkunst, des Besten was sie besaß, beraubet“⁵¹⁸. „Die liebste Beschäftigung [und] der einzige Endzweck“ der Sänger sei nunmehr „die Übung der schweresten Passagen“.⁵¹⁹

Roger North⁵²⁰, welcher Tosi häufig singen und unterrichten hörte, nennt das „rubamento die tempo“ die wichtigste und höchste Kunst im Vortrag.⁵²¹

Auch Agricola bestätigt, dass „wer im Singen nicht die Noten zu verziehen (rubare il Tempo) weis [...] des besten Geschmacks und der schönsten Einsicht beraubet“⁵²² bleibe. Er ergänzt jedoch, dass Tosi „zu seinen Zeiten, fast zu viel Wunder machete“⁵²³ und deutet damit einen Rückgang der Bedeutung des *Tempo rubato* in der Gesangskunst an. Dennoch bleibt der Grundgedanke, dass das *Tempo rubato* eines der wesentlichen Stilmittel für den schönen und gefühlvollen Vortrag sei bis ins 19. Jahrhundert beständig. Tosi betont, dass es nicht ausreiche, „eine richtige Einsicht in die Taktbewegung“ zu haben, und dass man nicht ein guter Sänger sei, „wenn man nur was vom Blatte treffen kann“. Entscheidend für die „Schönheit der Singkunst“ sei „diejenige Kunst, welche lehret Zeit zu gewinnen, um sie wieder verlieren zu können“.⁵²⁴ Noch besser sogar sei ein Sänger, der „Zeit zu verlieren weis, um sie wieder gewinnen zu können“.⁵²⁵

Die von Tosi kritisierte Virtuosität sieht sich häufig dem Ruf ausgesetzt, der Seelenempfindung zu entbehren. Dies röhrt von dem Verlust der Parameter, welche Menschlichkeit ausdrücken. Dies ist vor allem die Orientierung an der Atmung und an der Notwendigkeit von Zäsuren. Des Weiteren erfordert Virtuosität ein strengeres Einhalten des gleichmäßigen Taktes und größere Gleichmäßigkeit in der Ausführung von schnellen Passagen. Wäh-

516 Ebenda.

517 Ebenda.

518 Ebenda, S. 182.

519 Ebenda, S. 183.

520 Vgl. Hudson S. 43.

521 Vgl. Hudson S. 43.

522 Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, S. 219.

523 Ebenda, S. 225.

524 Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, S. 225.

525 Ebenda.

rend die Artikulation in der Arie sich am gesprochenen Wort orientierte, welches einem Versmaß unterliegt, erfordert die Ausführung der virtuosen Passagen größte Gleichmäßigkeit. Alle Noten müssen in einer Passage „*mit gleicher Geschwindigkeit articuliert und deutlich gemacht, und mäßig von einander abgesondert und abgesetzt werden*“.⁵²⁶

Agricola verweist unter anderem auf die Bogeninstrumente als Vorbild, bei welchem jeder Note einer Passage „*ein eigener kurzer Strich gehöret*“.⁵²⁷ Agricola betont, dass bei der Ausführung springender Passagen die gleiche Stärke der Noten im Auge behalten werden müsse.⁵²⁸

Mit dieser Gleichmäßigkeit gehe „*der überaus gewaltige und zugleich süße Eindruck, welchen die Musik [...] auf unser Herz macht*“⁵²⁹ einher.

Aus der an Bedeutung gewinnenden Virtuosität resultiert jedoch eine Monotonie, welche nur dadurch zu verhindern zu sein scheint, dass man der Musik die Parameter eines gesangreichen Vortrags nicht entzieht.

Im 19. Jahrhundert erkennt Manuel García neben anderen gesanglichen Parametern wie dem Portamento, einer ausdrucksstarken Artikulation und dem *Messa di Voce* das *Tempo rubato* als Mittel, die Monotonie eines Vortrags zu brechen. Von besonderer Bedeutung ist die Verlängerung einzelner Noten, welche als „*temp d-arrêt*“⁵³⁰ Atemzäsuren ermöglichen und die Aufmerksamkeit des Hörers unterhalten. García betont ebenfalls, dass die Begleitung des Sängers vom *Tempo rubato* unbeeinflusst bleiben müsse, ohne den rhythmischen Freiheiten des Solisten nachzugeben.

Während Tosi das *Tempo rubato* dem pathetischen Stil verpflichtet sieht, beschreibt García die rhythmischen Freiheiten auch für den virtuosen Gesang als relevant.

Mit zunehmender Entfremdung der Violine von der Stimme werden Zusatzbezeichnungen notwendig, die den Interpreten auf den gesanglichen Vortrag aufmerksam machen. Die Bezeichnungen „*espressivo*“, „*con espressione*“ usw. erläutern die im alten Stil selbsterklärende Affektbezeichnung. Wilhelmj verwendet diese für die Bearbeitungen von Kantilenen und weist damit auf einen gesanglichen Vortrag hin, wie sich im interpretationsanalytischen Teil dieser Arbeit zeigen wird. Während sich bei Leopold Mozart der Affekt bei Kenntnis des entsprechenden *Vokabulars* aus der direkten Verbindung zur Sprache noch von selbst erschließen lässt, wird mit der zunehmenden Virtuosität des Violinspiels bereits bei Spohr der Hinweis notwendig, dass sich der Interpret am Gesang zu orientieren habe. Während die Figurenlehre und die Semiotik der alten Musik auf Konventionen beruhte, die jedem Musiker durch ihre Allgemeingültigkeit vertraut waren, basiert die neuere Auffassung der Musik auf dem individuellen Ausdruck des Musikers. Das expressive Spiel eines Solisten zeugt von seiner Individualität. Das Subjekt gewinnt für die Interpretation im Laufe des 19. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung. Diese Individualität führt mit sich, dass das *Seelenleben*, bzw. Gefühl des Interpreten sich besonders durch die Verwendung des *Tempo rubatos* im Vortrag vermittelt. Das daraus resultierende Freispiel hebt sich mit seiner Subjektivität vom objektiven Accompagnement ab. Gerade in dieser Gegenüberstellung zeigt sich das Freispiel in seiner Expressivität weiter gesteigert.

Heinrich Christoph Koch, welcher bei vielen Musikern den Missbrauch des Freispielens bemängelt, betont wie auch Leopold Mozart, die Notwendigkeit des Begleiters, dem *Tempo*

526 Ebenda, S. 124.

527 Ebenda.

528 Ebenda, S. 129.

529 Ebenda, S. XI.

530 García S. 71 ff, vgl. Hudson.

rubato des Solisten nicht nachzugeben. Das Tempo rubato einer „*cantabeln Stelle*“ sei dadurch geprägt, dass „*die Begleitung auf das strengste im Zeitmaasse fortspielte*.“⁵³¹

Auch wenn Koch im Jahr 1808 einen Rückgang des Gebrauchs des *Tempo rubato* zu erkennen glaubt und das rhythmische Freispiel als veraltet beschreibt, bleiben die gesanglichen Stilmittel von großer Bedeutung für das Violinspiel des 19. Jahrhunderts.

Entsprechend der Einschätzung Kochs wird in der Instrumentalmusik zudem ein großes Augenmerk auf die Gleichmäßigkeit der rhythmischen Bewegung gelegt, welche vor allem das virtuose Spiel auszeichnet. Dennoch betonen die am Pariser Konservatorium lehrenden Violinpädagogen Pierre Rode, Pierre Baillot und Rodolphe Kreutzer:

„*Das blosse Einhalten des Zeitmaasses reicht nicht hin zu dem, was wir hier im strengsten Sinne des Worts den Takt nennen [...]. Der Vortrag verlangt zuweilen ein leichtes Abweichen von dem festgestellten Zeitmaas.*“⁵³²

5.2.2 Accompagnement des *Tempo Rubato*

Leopold Mozart verweist auf die Merkmale eines *wahren Virtuosen*, welcher seinem Vortrag durch den Gebrauch des *Tempo rubato* einen gefühlvollen, gesanglichen Affekt zu geben im Stande sei. Mozart beschreibt dies in seiner *gründliche[n] Violinschule* im Zusammenhang mit den Anforderungen, welche beim Accompagnieren eines Solisten, sei es Sänger oder Geiger, entstehen. Er weist darauf hin, dass das Prinzip des *Tempo rubato* darauf beruhe, dass das Freispiel nur für den Solisten zulässig sei, während der Begleiter streng dem notierten Rhythmus folgen müsse:

„*Wenn man einen wahren Virtuosen, der dieses Titels würdig ist, accompagnieret; dann muss man sich durch das Verziehen, oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis [!], weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lasse[n]; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspiele[n] sonst würde man dasjenige, was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen*.“⁵³³

Während Baillot in seiner *Violinschule* nur die Freiheit der Melodiestimme beschreibt, ohne die Rolle des Accompagnisten zu erläutern, findet sich in der „*Méthode de violoncelle*“, dem Begleitwerk des Pariser Konservatoriums der Hinweis, dass das Accompagnement vom Freispiel des Solisten unbeirrt bleiben müsse und quasi dirigierende Funktion aufweise:

531 AMZ 1808 10. Jahrgang: Über den technischen Ausdruck *tempo rubato*. S. 513.

532 Rode, Kreutzer, Baillot, *Violinschule*. Breitkopf & Härtel. 1815, Leipzig. S. 20. „*Das blosse Einhalten des Zeitmaasses reicht nicht zu dem, was wir hier im strengsten Sinne des Worts den Takt nennen und zu welchem gehört, dass man mit der grössten Genauigkeit das rhythmische Verhältnis der einzelnen Theile, die das Zeitmaas bilden, beobachte und sein Spiel genug beherrsche, um die Bewegung gleichförmig zu erhalten. Der Vortrag verlangt zuweilen ein leichtes Abweichen von dem festgestellten Zeitmaas; entweder geschieht dies aber so allmählig, dass man es nicht spürt, oder man versteckt nur das Zeitmaas. Das heisst: man scheint nur einen Augenblick dagegen zu fehlen und ergreift es gleich darauf wieder mit eben der Genauigkeit als vorher. Missbraucht man diese gegebene Freyheit, so geht der Reitz verloren.*“

533 Mozart, *Versuch*, S. 263.

„Der, welcher die Hauptstimme spielt, kann sich seiner Begeisterung überlassen und zuweilen seinem Spiel eine große [!] Freiheit geben; aber der begleitende Bass, dessen Geschäft ist, den Gang der Harmonie zu bestimmen, darf sich nichts zweideutiges, Unregelmäßiges, keinen besonderen Ausdruck erlauben, wobei er seinen Character verletzen und die Musik verwirren würde, indem er ihr das Fundament entzieht“⁵³⁴

Als von besonderer Bedeutung beschreibt Baillot in seiner Violinschule die Wirkung des Tempo rubato in einer speziellen, besonders expressiven Form. Er verweist auf „Eine andere Gattung Syncope, temps dérobé oder tempo rubato genannt. Es giebt eine Art, durch Syncopen die guten und schlechten Takttheile zu verwechseln, diese Art nennt man tempo rubato oder disturbato, die selten angebracht von großer Wirkung ist. Sie drückt eine heftige Bewegung aus“.⁵³⁵ Baillot ergänzt:

„nur wenige Componisten haben sie bezeichnet; es bleibt dem Spieler überlassen, sie anzuwenden, wie es der Augenblick ihm eingiebt, und er muss Gebrauch davon machen, als geschehe es wider seinen Willen, indem die Unruhe, dieser Charakter des Stücks in ihm erregt, gewissermassen eine scheinbare Taktlosigkeit herbeiführt. Wir sagen scheinbar, weil er immer ein gewisseres Acentuieren beobachten muss, welches ihn in den Grenzen der Harmonie dieser Stellen zurückhält [...] Man kann hier die Bemerkung anwenden, dass eine schöne Regellosigkeit oft von guter Wirkung in der Kunst sei.“⁵³⁶

Ein Beispiel für die Schönheit der Regellosigkeit findet sich in Viottis Violinkonzert Nr. 19, welches Baillot in seiner Violinschule aufführt. Die Melodiestimme ist mit einer rhythmischen Verschiebung dargestellt, während der Bass stabil dem Metrum folgt.⁵³⁷

Abb. 5.7: Baillot, *L'art du violon*, Schlesinger 1836, S. 131

⁵³⁴ Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot, *Méthode de violoncelle et de Basse d'Accompagnement*. Kühnel. Leipzig, 1805. S. 26.

⁵³⁵ Baillot, *L'art du violon*, Schlesinger. 1836. S. 158.

⁵³⁶ Ebenda.

⁵³⁷ Vgl. Hudson S. 102f.

Das Tempo rubato verleiht durch die Freiheit des Spiels eine improvisierte Wirkung, welche dem Vortrag die notwendige Expressivität verleiht.

Das zweite Beispiel, welches Baillot in seiner Violinschule aufführt, ist Viottis Violinkonzert Nr.18. Es wurde erstmals 1792 durch Pierre Rode aufgeführt.⁵³⁸ Louis Spohr beschreibt Rode als sein großes Vorbild, als dessen Kopie er sich in den Anfängen seiner Virtuosenkarriere bezeichnet.

Spohr hörte Rodes Spiel zum ersten Mal am 15. Juli 1803 in Braunschweig. In seinen Tagebuchaufzeichnungen beschreibt Spohr das Spiel des französischen Geigers als dermaßen beeindruckend, dass er „*Rodes Spielweise, damals noch ganz der Abglanz von der seines großen Meisters Viotti*“⁵³⁹ über die seines Lehrers Eck stelle:

„Ich war schon eifrigst beflissen, sie mir durch ein recht sorgfältiges Einiüben der Rodeschen Kompositionen, die ich von ihm bei Hofe und in Privatgesellschaften gehört hatte, möglichst anzueignen. Es gelang mir dies auch gar nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, [...] wohl die getreueste Kopie von Rode unter allen damaligen jungen Geigern.“⁵⁴⁰

Das Vorbild Rode wirkte besonders in der Verwendung des Tempo rubato prägend auf Spohr. In seiner Violinschule beschreibt er am Beispiel des Konzerts für Violine von Pierre Rode Nr. 7 in a-moll op. 9, die Verwendung des Tempo rubato:



Abb. 5.8: Spohr, Violinschule, S. 199

„Die zweite Hälfte des 28ten und 30. Taktes trage man so vor, dass den ersten Noten etwas längere Dauer, als ihr Werth verlangt, gegeben, und der Zeitverlust durch schnelleres Abspielen der folgenden wieder beygebracht wird. (Diese Vortragsweise nennt man ‚tempo rubato‘).“⁵⁴¹

Auch wenn Spohr sich in seinen späteren Jahren, und so auch zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Violinschule, deutlich von der Spielweise Rodes distanziert, so bleibt doch die Bedeutung des Tempo rubato für den schönen Vortrag in seiner Interpretation von großer Bedeutung.

Die größte Bedeutung hat das „*temps dérobé*“ bzw. *Tempo rubato*, für den Affekt. Da nur wenige Komponisten ein Tempo rubato bezeichneten, sei es die Aufgabe des Interpreten,

538 Vgl. Hudson S. 103.

539 Spohr, *Autobiographie*. in Clive Brown. *Kritische Bio.* S. 27.

540 Spohr, *Autobiographie*. in Clive Brown. *Kritische Bio.* S. 27.

541 Spohr, *Violinschule*, S. 199.

davon Gebrauch zu machen. Baillot bezeichnet die „*scheinbare Regellosigkeit*“ als einen „*Kunsteffekt*“, welcher seine Wirkung verliere, sobald er „*nicht durch innere Wärme belebt wird*.“⁵⁴²

Die aus der genau vorgegebenen Bezeichnung rhythmischer Freiheit entstehende *Kaltblütigkeit* ist eine der Kritiken, welcher Wilhelmj sich bei Zeiten ausgesetzt sah.

Während zahlreiche Kritiker sein „*seelenvolles Spiel*“ loben, bemängeln andere Rezensionen den fehlenden Affekt im Vortrag Wilhelmjs. Der Kritiker Otto Banck schreibt nach einem Konzert Wilhelmjs:

„Die Wahrnehmung blieb bestehen, dass [...] der Künstler oft zu hastig und mit technischer Souveränität Stellen behandelt, an denen eine etwas ruhiger weilende, breitere Ausführung, eine intimere Ausprägung der Empfindung der Seelenstimmung, welche auch dem Gefühl der Hörer zu hingebendem Empfangen Zeit lässt, die Wirkung erhöhen [...] würde.“⁵⁴³

Es bleibt also zu klären, inwiefern Wilhelmj sich gesangsspezifischer Stilmittel bediente, und welche Rolle das rhythmisch freie Spiel für ihn hatte. Bevor der Gebrauch des Tempo rubato bei Wilhelmj genauer betrachtet werden soll, ist es notwendig das vom Freispiel unterschiedene *Rubato* kurz zu verdeutlichen.

5.2.3 Rubato

Vom Tempo rubato deutlich zu unterscheiden ist das Ritardando oder Rubato, welches sich an Phrasenenden, größeren Einschnitten, wie Satzenden oder Tempowechseln findet. Spohr beschreibt es in Rodes Konzert so, dass Takte im ritardando „(ein wenig zurückhaltend) d. h. im Zeitmaass allmählig langsamer werdend vorgetragen werden“⁵⁴⁴ müssten.

Eine wichtige Unterscheidung des Ritardando vom Tempo rubato besteht darin, dass im Tempo rubato der Takt nicht gestört werden darf. Man verweile in den folgenden Takten auf den beiden letzten Achteln ein wenig, „doch nicht so lange, dass der Takt förmlich gestört wird.“⁵⁴⁵



Abb. 5.9: Spohr, *Violinschule*, S. 202 und 203

Dies beinhaltet, dass die Begleitung des Tempo rubato weitgehend unbeeinflusst bleiben kann. Beim Ritardando hingegen muss das Accompagniement dem Solisten folgen.

542 Baillot, *L'art du violon*, S. 158.

543 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 60/3.

544 Spohr, *Violinschule*, S. 200.

545 Spohr, *Violinschule*, S. 202 f.

Das Ritardando markiert wichtige Phrasenabschnitte und läutet einen neuen Gestus ein. Zur Verdeutlichung der Phrasen verlangt Spohr nicht selten eine Veränderung des Grundtempos, welches er innerhalb der Komposition mit Metronomangaben markiert. Innerhalb dieser Tempoänderung entschlüsselt Spohr die Notation Rodes als *Tempo rubato* Anweisungen, indem er Akzentverschiebungen in wiederholten Takten aufzeigt.

So verlangt er z. B. innerhalb einer Passage, welche „*wieder schneller genommen*“ (80 Viertel) werden müsse, den Gebrauch des *Tempo rubato*:

„Bey den drei gebundenen Noten des 40sten und 41sten Taktes, und besonders bey der ersten verweile man länger, als ihr Werth verlangt und spiele dann die drei folgenden, abgestossenen um so schneller. Den 42sten Takt unterscheide man von dem 38sten dadurch, dass man den Accent, der früher auf die erste Note fiel, nun der zweiten giebt.“⁵⁴⁶

Mit dieser kurzen Passage, welche Spohr beschreibt, fallen die verschiedenen Arten der Tempomodifikation aufeinander. Innerhalb von 8 Takten erfährt die Interpretation eine Anpassung des Tempos für die schnelleren, virtuosen Passagen, sowie den Gebrauch des *Tempo rubato*.

Aus diesem Freispiel heraus entsteht eine improvisierte Wirkung.⁵⁴⁷ Über das Spiel Spohrs wird auch in seinen eigenen Kompositionen Auskunft gegeben. Zum Freispiel Spohrs gehört auch die besondere Form des *Tempo rubato*, sein „*unnachahmliches Portamento*“⁵⁴⁸. In Kombination mit dem Vibrato entsteht bei Spohr besonders in den lyrischen, langsamten Sätzen eine Wirkung, die laut Clive Brown „*beinahe wie eine Improvisation anmuten*“⁵⁴⁹ müsste.

Dass Louis Spohrs eigene Verwendung der genannten Stilmittel im Laufe seiner Wirkungszeit nicht immer gleich stark war, zeigt die Tatsache, dass er aufgrund großer Kritikfähigkeit das „*Portamento als eine übertriebene Kopie Rodes sowie seine Freizügigkeit in Bezug auf das Tempo*“⁵⁵⁰ zu reduzieren versuchte.

546 Spohr, *Violinschule*, S. 215.

547 Nachvollziehbar wird ein solcher Stil in einer Aufnahme der Geigerin Marie Soldat aus dem Jahr 1926, welche u. a. bei dem Spohr-Schüler August Pott studierte. Von besonderem Interesse ist diese Geigerin auch deshalb, weil sie durch eine Aufnahme der Bearbeitung der Air aus Bachs Orchestersuite BWV 1068 von August Wilhelmj Rückschlüsse auf Wilhelmjs Interpretationsweise zulässt und gleichzeitig die Beziehungen zu der Traditionslinie Louis Spohrs aufzeigt. Als Schülerin Joseph Joachims steht sie in dem Ruf, der „Idee des Komponisten“ gerecht zu werden und ihre Interpretation dem Stil des jeweiligen Komponisten anzupassen. So ist im Vergleich diverser Aufnahmen Marie Soldats deutlich zu erkennen, dass in ihren Interpretationen der Gebrauch von Portamento, *Tempo rubato* und Vibrato je nach Komponist stark variieren. Auf die Interpretation der „Air“ Wilhelmjs wird in einer konkreten Betrachtung des Werkes zu einem späteren Zeitpunkt detailliert eingegangen werden. Vgl. Abbildung 6.20: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj. Eintragung der expressiven Stilmittel der Geigerin Marie Soldat.

548 Clive Brown, *Louis Spohr*, S. 174.

549 Ebenda.

550 Kritik von Friedrich Reichardt in BMZ: i 1805. Zitiert in Clive Brown, *Louis Spohr*, S. 95.

5.2.4 Das Tempo Rubato bei Wilhelmj

In einer Rezension über das Spiel August Wilhelmjs heißt es, dass er das „Individualisierungs-Recht“ des „taktvollen Künstlers“, von welchem er „mit Bezug auf das Zeitmaass, auf Herauskehrung von wichtigen Momenten“ regen Gebrauch mache, durch die Competenz des objectiven Musikers „gehörig controllirt“ werde. Mit der Verbindung der beiden Kompetenzen, objectiver Musiker und taktvoller Künstler, gelinge es Wilhelmj „die göttergrosse Schönheit“ einer Komposition sowohl „in's Gefühl“, als auch in das „Bewusstsein des Hörers zu bringen.“⁵⁵¹

Der Rezensent erkennt mit dieser Einschätzung des Wilhelmj'schen Spiels die Anforderungen des schönen Vortrags, wie u. a. Spohr und Baillot sie beschreiben. Das rechte Maß der Effektmittel erlaubt es, das Gefühl des Hörers anzusprechen, die „Wahrheit der Empfindung“⁵⁵² in der Musik zu vermitteln, ohne ihn durch den übertriebenen Gebrauch des Tempo rubato und anderer Effekthaschereien zu täuschen.

Max Goldstein, Kritiker der New Yorker Musikzeitung, bestätigt im Februar 1879, dass Wilhelmj sich des Tempo rubato bediene, „dass Wilhelmj in den Passagen hie und da eine Note flüchtiger als die andere behandelt, dass er im Vortrage manchmal zu eilen scheine“⁵⁵³, doch dass dies die Qualität seines Spiels nicht im Geringsten mindere. Trotz „winziger Vernachlässigungen des Notentextes“,⁵⁵⁴ spiegelt sein Spiel das „Ideal“ eines musikalischen Vortrags.

Ein dritter Rezensent erkennt die Unterschiede in der Auffassung von „Schönheit“ im Vortrag in der Zugehörigkeit einer Schule, bzw. ästhetischen Auffassung der Musik. Während jeder der Musiker, welcher sich der größtmöglichen Treue zum Notentext verpflichtet sieht „alles was der Komponist im Sinne hatte, getreulich darstellen muss“⁵⁵⁵, erkennen andere die Schönheit des Vortrags in der Individualisierung desselben. Das Gefühl könne durch den Interpreten nur dann vermittelt werden, wenn der Künstler den Geist der Komposition erfasse, welcher sich nicht im Kunstwerk selbst vermittele, sondern des Genies des Interpreten bedürfe. Der Kritiker der New Yorker Volkszeitung lobt in Wilhelmjs Spiel, „daß das starre Festhalten an sogenannten Usancen in der Wiedergabe großer Compositionen überwundener Standpunkt ist.“⁵⁵⁶ Er ordnet Wilhelmj damit ausdrücklich als Anhänger „Der modernen, vielmehr der neu-deutschen Richtung“ ein und sieht den Erfolg des Geigers großenteils darin begründet, dass er die traditionelle Interpretationsweise, welcher sich z. B. Joseph Joachim verpflichtet fühlt, hinterfragt und dem Gefühlsgehalt einer Komposition mehr Freiraum lässt. Dies manifestiert sich sowohl im rhythmischen Freispiel als auch im Rubato und der Modifikation des Tempos. Der folgende Kritiker hebt die Notwendigkeit des Freispiele für die gesamte Komposition hervor, wenn er schreibt:

„Handelte es sich immer nur um die stramme Beachtung des Zeitmaßes, so würde ein gehörig großer Metronom der brauchbarste Dirigent sein.“⁵⁵⁷

551 New Yorker Musikzeitung, 9.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 15.

552 Baillot, *L'art du violon*, S. 171.

553 New Yorker Musikzeitung, Februar 1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33.

554 New Yorker Musikzeitung, Februar 1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/1.

555 Baillot, Kreutzer, Rode: *Violinschule von dem Conservatorio der Musik*. S. 2: Kapitel: „Von dem Geschmack, der das Genie regelt.“

556 New Yorker Volkszeitung, 10.11.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 16/2.

557 Ebenda.

Der Rezensent spricht von einem Dirigat, wie Richard Wagner es fordert, und wie Wilhelmj es unter der Leitung des neu-deutschen Dirigenten umgesetzt haben wird. Der Rezensent des Konzerts im November 1878 vergleicht den gelungenen Vortrag mit dem einer dramatischen Aufführung:

„Wie aber in der Aufführung eines Dramas die Individualität des dirigierenden Mannes sichtlich sein muß, wie der Deklamator seinen Text nach seiner geistigen und seelischen Beanlagung spricht, so muß aus der Wiedergabe der großen Musikschöpfungen, insbesondere der poesiereichen, die individuelle Eigenart des Dirigenten leuchten, soll die Wirkung auf den Hörer eine bedeutende sein.“⁵⁵⁸

Der Rezensent führt die Wirkung auf das Individualisierungsrecht des Künstlers zurück, welches er vor allem im Gebrauch des *Tempo rubato* erkennt. Die Freiheit im Zeitmaß, welche nach Ansicht traditionsbewusster Musiker in der neu-deutschen Schule weit über die maßvolle Beschreibungen Spohrs hinauszugehen scheint, verleiht dem Vortrag eine gewisse *Subjektivität*.

Aus dem sich wandelnden Begriff von *Tempo rubato*, welcher zum Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr in den Gebrauch des *Rubato* übergeht, lässt sich eine Tendenz zu größerer Perfektion bezüglich der Einhaltung des Zeitmaßes erkennen, da Solo- und Begleitstimmen gemeinsam das Tempo modifizieren. Lediglich in der Improvisation, welche sich unmittelbar aus dem Gefühls- und Seelenleben des Interpreten ergibt, spielt das *Tempo rubato* eine besondere Rolle. Dies gilt auch in den Passagen, die einen improvisierenden Charakter behalten sollen. Ohne die Freiheit des Zeitmaßes ist eine improvisierte Wirkung, wie Goby Eberhardt sie beschreibt nicht denkbar:

„Wilelmj's Interpretation ist eine durchaus persönliche und daher durchdränkt von einem starken, individuellen Subjektivismus. [...] Unter seinem Bogen klingt jede Komposition wie eine Improvisation.“⁵⁵⁹

Im Freispiel gründet sich ein wesentlicher Unterschied des expressiven Passagenspiels zur immer wieder kritisierten reinen Virtuosität, welche die Technik in den Vordergrund stellt. Das rein technische Ablesen und korrekte Wiedergeben des notierten Notentextes lässt keine Darstellung von Affekten zu. Das virtuose Spiel berücksichtigt nicht die Atemzäsuren, welche die menschliche Stimme benötigt. Ohne diese Menschlichkeit orientiert sich die Virtuosität an der Maschine und ist damit zu keinerlei Gefühlausdruck fähig. Der virtuose Vortrag lässt die Musik der menschlichen Stimme entrissen scheinen. Es ist also das *Tempo rubato* ein wesentliches Merkmal von Gesanglichkeit und bildet den gravierendsten Unterschied zum rein instrumental virtuosen Spiel.

August Wilhelmj ist als Virtuose des 19. Jahrhunderts mit den diversen Arten des Freispielens vertraut. Er steht in einer Tradition, welche die Tempomodifikation als wesentlichen Bestandteil des gefühlvollen Ausdrucks definiert. Wilhelmjs Generation erhebt den Anspruch, Musik aus dem Herzen sprechen zu lassen, was sich am deutlichsten in der Improvisation erreichen lässt. Durch das Freispiel und verschiedene Arten der Tempomo-

558 Ebenda.

559 Goby Eberhardt in: *General Anzeiger für Hamburg Altona*, 15.3.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 122/1.

difikation erhält der Geiger auch in den Werken fremder Komponisten die Möglichkeit das Stück improvisiert wirken zu lassen. Während das metronomische Spiel eine mechanische, virtuose und unsangbare Wirkung erzeugt, wird mit dem Gebrauch des *Tempo rubato* Gefühlstiefe assoziiert.

Auch im Gebrauch dieses Stilmittels steht Wilhelmj an einem Wendepunkt. Das Maß, in welchem Wilhelmj sich der Tempomodifikationen bediente, wird von der Kritik äußerst unterschiedlich bewertet. Während der New York Register den Umgang mit dem Rhythmus als schmeichelnd empfindet, kritisiert The Music Trade Review einen zu übertriebenen Gebrauch der Tempofreiheit. Der New York Register bestätigt Wilhelmj einen intelligent durchdachten Vortrag und lobt:

„His playing displays marked intelligence and charming rhythm.“⁵⁶⁰

Ein anderer Kritiker des New York Register beschreibt knapp 3 Wochen später den Gebrauch der rhythmischen Freiheit als übertrieben und urteilt:

„we dare to affirm that he was not quite as discreet as he might have been in the use of the rubato tempo.“⁵⁶¹

Die gegenüberstehenden Kritiken zeigen, dass eine objektive Beurteilung des Geigers nicht möglich ist, und sein Interpretationsstil vom Hörer des 19. Jahrhunderts höchst subjektiv wahrgenommen wurde. Fehlende Tonaufnahmen machen die genaue Einordnung seiner Rhythmus- und Tempomodifikationen aus heutiger Sicht unmöglich. Am ehesten gibt der Vergleich mit anderen Interpreten Aufschluss über das Maß, in welchem sich Wilhelmj diverser Stilmittel bedient haben könnte. Bezuglich des *Tempo Rubato* erkennt der Kritiker des New York Trade Review in Wilhelmj ein Äquivalent zu Anton Rubinstein⁵⁶² und bezüglich des übertriebenen „Rubato‘ Tempo“ relativiert er:

„A similar criticism has often been made with regard to Rubinstein. But though genius is not infallible, it is with the utmost caution and delicacy of treatment that one should criticise it.“⁵⁶³

Dass Wilhelmj nicht nur im Umgang mit dem Tempo an Rubinstein erinnerte, deutet der Hinweis an, dass Wilhelmj gar der Rubinstein der Violine sei, wenn es heißt: „What Rubinstein is to the piano-forte and Adelina Patti is to the lyric stage, August Wilhelmj is to the violin“⁵⁶⁴ Und die deutsche Zeitung zitiert den New York Tribune, welcher in Wilhelmj gar den größeren Künstler erkennt: „Selbst die denkwürdigen Triumphe Anton Rubinstein sind durch Wilhelmj in den Schatten gestellt worden“. Der häufige Vergleich der beiden Interpreten legt es nahe, Rubinstins Umgang mit der Tempomodifikation unter die

560 New York Register, 19.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9.

561 The Music Trade Review, 8.11.1878 WA S. 16 (Eine Erklärung für die unterschiedene Wahrnehmung dürfte im sich wandelnden Begriff des *Tempo rubato* liegen, welches immer mehr als Tempomodifikation zu verstehen ist, das über das rhythmische Freispiel Joachims hinausgeht.).

562 Anton Rubinstein: 1829 (Wychwatinez)–1894 (Peterhof).

563 The Music Trade Review 8.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 16/1.

564 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S.3/1.

Lupe zu nehmen. Da auch der Interpretationsstil des Pianisten schwer zu objektivieren ist, kann es hilfreich sein, auch diesen zu anderen Interpreten in Bezug zu setzen. Robert Philip zitiert Oscar Bie (1898), welcher Rubinstein und Hans von Bülow⁵⁶⁵ gegenüberstellt. In diesem Vergleich beschreibt Bie Rubinstein als *Impressionisten*, dessen temperamentvolles Spiel auch das Tempo beeinflusste, während Bülow als intellektueller *draughtsman* bezeichnet wird, dessen Spiel von einem sehr stabilen Tempo geprägt sei:

„*The one rushed and raved [...]; the other drew carefully the threads from the keys [...] while every tone and every tempo stood in ironbound firmness*“.⁵⁶⁶

Robert Philips jedoch gibt zu bedenken, dass Nachfolger Bülows häufig als „*tempo-rubato conductors*“⁵⁶⁷ bezeichnet worden seien. Philips zitiert Edward Dannreuther⁵⁶⁸, welcher die *eisenfeste* Stabilität Bülows weniger als metrisches Zeitmaß, denn als detaillierte Ausarbeitung der Tempomodifikation interpretiert:

„*All details were thought out and mastered down to the minutest detail; all effects were analysed and calculated with the utmost subtlety, and yet the whole left an impression of warm spontaneity.*“⁵⁶⁹

Zwar zieht die Kritik den Vergleich mit dem leidenschaftlicheren Rubinstein, jedoch lassen zahlreiche Beschreibungen von Wilhelmjs Spiel den Schluss zu, dass der Geiger das Tempo nicht intuitiv, sondern maßvoll und reflektiert modifizierte. Die stets beschriebene Ruhe, welche Wilhelmj auszeichnete hebt ihn von Musikern ab, die sich unreflektiert vom Ausdruck der Musik hinreißen ließen. Auch zeugen die Darstellungen seines Auftrittens gar von einer großen Gegensätzlichkeit zu Rubinstein. Die als klassisch bezeichnete Ruhe und das nicht auf Effekt zielende Auftreten Wilhelmjs stehen dem außerordentlich leidenschaftlichen Spiel Rubsteins diametral entgegen. Mit dem akribischen Hans von Bülow allerdings wird Wilhelmj ebenfalls in direkten Vergleich gesetzt, allerdings gesteht der Rezensent dem Geiger mehr Wärme im Spiel zu. Bei Wilhelmjs Spiel „*imponierte die wahrhaft künstlerische Reproduktion des klassischen Tonwerks. Mit einer Treue und Objektivität, wie sie nur Bülow als Beethoven Spieler besitzt, aber zusätzlich mit einer Wärme, welche von der kühlen, lehrhaften Art des großen Pianisten wohltuend absticht*“.⁵⁷⁰

Dass die Interpretationsweise von Bülows dem Spiel Wilhelmjs durchaus entsprochen haben könnte, bestätigt ein Urteil über Wilhelmjs hauptsächlichen Pianisten, Rudolph Riemann. Das perfekte Zusammenspiel beider Künstler wird immer wieder lobend hervorgehoben. Über Wilhelmjs Begleiter heißt es:

„*Hr. Riemann, ist ein Bülowist, d. h. er spielt streng nach Bülow'scher Manier Clavier.*“⁵⁷¹

565 Hans von Bülow: 1830 (Dresden)–1894 (Kairo).

566 Philips, *Early Recordings and Musical Style*, S. 217. Zitiert Oscar Bie: *Das Klavier und seine Meister* (München 1898).

567 Ebenda.

568 Dannreuther, Edward: Englischer Pianist und Pädagoge deutscher Herkunft: 1844–1905.

569 Philips, *Early Recordings and Musical Style*, S. 217.

570 Wiener Abendblatt, 12.3.1887. Wilhelmj-Archiv, S. 83/1.

571 Dresdner Nachrichten, 18.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 98/2.

Da Wilhelmj also sowohl Gemeinsamkeiten mit Rubinstein, als auch mit Hans von Bülow nachgesagt werden, ist davon auszugehen, dass Wilhelmj nicht die Leidenschaftlichkeit Rubinstins aufwies:



Abb. 5.10: Rubinstein. Aus Hans Christoph Worbs: *Das Dampfkonzert*, S. 39

Wilhelmj wird niemals als jemand beschrieben, der seinen leidenschaftlichen Impulsen intuitiv nachgegeben hätte. Im Gegenteil wird er als äußerst kognitiv dargestellt. Auch seine Bearbeitungen bestätigen, dass er seine Bezeichnungen akribisch ausarbeitete und dem Interpreten wenig Freiraum zu eigener Intuition lässt. Seine Bearbeitungen zeugen, wie sich in der Analyse zeigen wird, besonders von einer detaillierten Ausarbeitung der Agogik und der damit einhergehenden Dynamik, die keine Zufälligkeiten erlaubt. Die Stilmittel des schönen Vortrags sind bis ins Detail von Wilhelmj festgelegt, so dass kein Fingersatz und kein musikalischer Gedanke undefiniert bleibt.

Der Vergleich zu Rubinstein scheint daher auf anderen Parametern des Auftrittens zu basieren, als auf dem Interpretationsstil.⁵⁷²

⁵⁷² Die Parallelitäten beziehen sich vor allem auf das äußere Erscheinungsbild der Musiker und die kraftvolle Art ihres Auftretens. Rückschlüsse lassen sich durch den Vergleich beider Musiker mit der legendären „Pranke des Löwen“ ziehen, die sowohl das Kräftige, als auch das monarchisch Überlegene bei der Musiker symbolisiert. In der russischen Tradition wird die Pranke des Löwen besonders mit Anton Rubinstein in Verbindung gebracht, was seine Bedeutung in der Russischen Schule aufzeigt. Auch Wilhelmj wird, wie auch die Karikatur (Abb. 2.2) verdeutlicht, mit der Löwenpranke dargestellt. Andreas Moser zitiert E. E. Taubert: „Gleich mit den ersten markigen Oktavgängen merkte man die Klauen des Löwen.“ (Geschichte des Violinspiels S. 489).

Außerdem deutet der Vergleich darauf hin, dass Wilhelmj sich von der als klassisch objektiv bezeichneten Tradition distanziert und bezüglich des Umgangs mit dem Tempo einer neudeutschen Ästhetik zuwendet. Dies beinhaltet einen Wandel vom Gebrauch des klassischen *Tempo Rubato* hin zum Rubato an Phrasenenden, welches mit Tempoubergängen einhergeht, wie Richard Wagner sie beschreibt:

„nämlich an den [...] Schönheitsgränzen sowohl des unendlichen ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), [...] dem nun erlösenden Gegensatze.“⁵⁷³

Hinweise auf den Umgang mit Tempomodifikation in Wagners Sinn ergeben sich aus Kritiken über Konzerte, an denen Wilhelmj als Konzertmeister mitwirkte, und die mit dem Vokabular neudeutscher Musik das Tempo als Kontrastmittel verschiedener musikalischer Gedanken bemerken:

„Der Dirigent schied die heroischen streng von den lyrischen Stellen ab, bei dem letzteren war sogar ein Zurückhalten der Tempi zu bemerken.“⁵⁷⁴

Im Vergleich diverser, scheinbar widersprüchlicher Kritiken und Beschreibungen kris-tallisiert sich heraus, dass Wilhelmj sowohl Stilmittel der klassischen deutschen Tradition nach Spohr, als auch Parameter einer moderneren Ästhetik in sein Spiel einfließen ließ. Die Assoziation mit Rubinstein basiert neben seinem Beethoven ähnelnden Aussehen und dem kraftvollen Auftreten hauptsächlich auf dem sich am leidenschaftlichen Gesang orientierenden Spiel Wilhelms. Die bereits zitierte Kritik führt Adelina Patti⁵⁷⁵ als mit den beiden Instrumentalisten vergleichbar auf.

Richard Wagner konkretisiert die Notwendigkeit des sängerischen Vorbilds für die gelungene Tempowahl. Er beschreibt in seiner Schrift „Über das Dirigieren“, dass er „seine besten Anleitungen im Betreff des Tempos [...] einst dem seelenvoll sicher accentuierten Gesange der großen „Schröder-Devrient“⁵⁷⁶ entnommen habe. Als Konzertmeister Wagners wurde Wilhelmj diesem Anspruch uneingeschränkt gerecht. Sein Spiel ist geprägt von einem Umgang mit dem Tempo, welcher sich am dramatischen Gesang orientiert. Grundlegend für den Ausdruck eines Gesanges erkennt Wagner die Modifikation der *Zeitmaße*, „von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen.“⁵⁷⁷

Bezüglich des Tempos lässt Wilhelmj keine *Verschleppung und Verzerrung* zu, wie es dem Pianisten Carl Heymann⁵⁷⁸ vorgeworfen wird.

Der Pianist, welcher in einem Konzert Wilhelms mitwirkte wird gerügt, weil er sich an „*Verschleppung und Verzerrung das Unglaubliche*“⁵⁷⁹ leiste. Der Rezensent empfiehlt „dem jungen Künstler [...] dringend den Cultus des Schönen“. Er schlägt vor, sich ein Vorbild an

573 Wagner, R., Über das Dirigieren, S. 99.

574 Sonntagsblatt der New Yorker Staatszeitung, 13.4.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 36/1.

575 Es ist allerdings zu betonen, dass sich Patti der neudeutschen Richtung nicht anschloss und keine Werke neudeutscher Komponisten in ihre Programme aufnahm.

576 Wagner, R., Über das Dirigieren, S. 77.

577 Ebenda.

578 Heymann, Carl (1854–1922)

579 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 58.

Wilhelmjs Spielweise zu nehmen, denn „*von dem lerne er künstlerische Ruhe, edles Maß halten, Verständnis und virtuose Reproduction.*“⁵⁸⁰

Hiermit beschreibt der Kritiker, dass Wilhelmjs Spiel einer deutlichen Zensur unterworfen ist, welche das Spiel *klassisch* wirken lässt.

Einigen Hörern jedoch erscheint selbst das gelobte Maß an Tempofreiheit überzogen. Beim Vortrag des Quartetts op. 132 in a-moll von Ludwig van Beethoven wird Wilhelmj dafür kritisiert, dass er das Metrum nicht angemessen einhalte:

„*Some of the exquisite beauties of the second movement [...] were lost by Wilhelmj's tendency to accelerate the tempo.*“⁵⁸¹

Dennoch scheint auch die Beschleunigung des Tempos bei Wilhelmj einem gewissen Maß zu unterliegen, wenn er im Vergleich zu seinem größten Rivalen als jemand beschrieben wird, der Joseph Joachim an „*correcter Einhaltung des Zeitmaßes*“⁵⁸² überlegen sei. Die widersprüchliche Darstellung der Tempomodifikation Wilhelmjs basiert auf einem bereits angedeuteten Wandel des Rubato- bzw. Accelerandobegriffs. Das klassische *Tempo Rubato*, wie Spohr es beschreibt muss von einem Rubato unterschieden werden, welches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich an Bedeutung gewinnt. Die Stimmen moderner Kritiker könnten den altmodischen Gebrauch des *Tempo Rubato* im Sinne der klassisch deutschen Tradition verurteilen und eine größere Präzision im Zusammenspiel zwischen Solisten und Accompagnement bevorzugen. Während das *Tempo Rubato* sich dadurch auszeichnet, dass es nur vom Solisten vorgenommen wird, die Begleitung sich jedoch von der rhythmischen Freiheit unbeeinflusst zeigt, erfordert das Rubato und die Tempomodifikation eine größere Präzision im Zusammenspiel der Musiker.

Diese Präzision imponiert gerade dadurch, dass die Begleitung den Modifikationen des Solisten zu folgen imstande ist. Der ständige Begleiter Wilhelmjs „*Herr Rudolph Riemann[,] spielte die Clavierbegleitung [...] vorzüglich. Auf Schritt und Tritt folgte das Accompagnement der genialen Spielweise des Vortragenden.*“⁵⁸³

Dass die Präzision im Zusammenspiel von Solist und Accompagnement derzeit ungewohnt und neu war, wird an folgender Beschreibung des Vortrags von Wilhelmj mit seinem bevorzugtesten Begleiter, Rudolph Riemann, deutlich. Diese steht im deutlichen Widerspruch zu dem, was das als *klassisch* bezeichnete *Tempo Rubato* beinhaltet:

„*In Herrn Rudolph Riemann hat Prof. W[ilhelmj] einen Genossen und Begleiter gefunden, wie er ihn wohl schwerlich sich besser wünschen mag. Sprechen wir zunächst von seiner virtuosen Begleitungskunst, so ist neben der selbstverständlichen und vollkommenen Discretion besonders das bis ins kleinste Detail verständnisvolle Eingehen in die Eigenthümlichkeiten W[ilhelmj]'s zu rühmen. Ein ähnliches Zusammenspiel ist uns in der That noch nie vorgekommen.*“⁵⁸⁴

580 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 58.

581 The World, 10.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 40.

582 Undatierter Artikel. Wiesbadener Presse, Wilhelmj-Archiv, S. 74/1.

583 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 68.

584 Unbeschriffter Artikel aus dem Jahr 1874. Wilhelmj-Archiv, S. 96.

Die Eigentümlichkeiten, von denen die Kritik spricht, scheinen bei Wilhelmj durchaus ungewohnt frei gewesen zu sein und wurden nicht von allen Hörern befürwortet. Im Vergleich mit dem als *klassisch objektiv* geltenden Joseph Joachim erscheint Wilhelmj als ein moderner Interpret, welcher sich einer neuen Ästhetik zuwendet. Es wird deutlich, dass Wilhelmj sich im fortschreitenden Alter immer weiter von der *klassischen* Tradition entfernt, und seine Interpretationen zunehmend von Wilhelmjs Individualität geprägt sind. Im Jahr 1882 stellt ein Kritiker das Spiel Wilhelmjs dem klassischen Joachim gegenüber und erkennt deutliche Unterschiede in den Interpretationen der beiden Geiger. Es lässt sich eine zunehmende Distanzierung der beiden Interpreten erkennen, die zuvor immer wieder in direkten Vergleich gesetzt worden waren. Wilhelmjs Spiel wird nicht mehr als klassisch beschrieben, sondern zeugt immer mehr von dem Ausdruck des Subjektiven in seinen Interpretationen:

„Man mag an der Wiedergabe des Beethoven-Konzertes bei Wilhelmj das Willkürliche der Auffassung und die kaum zu rechtfertigenden Verschiebungen im Rhythmus und in der Phrasierung auszusetzen finden – wir haben uns nun einmal in den klassischen Vortrag Joachim's hineingelebt, so dass uns jede Abweichung von diesem Musiker eine Verständigung dünkt.“⁵⁸⁵

Dass jedoch die Interpretationen Wilhelmjs nicht als willkürlich kritisiert werden, zeigt das Urteil der Hörer, welche das Subjektive in der Musik als Vermittlung des Geistes der Musik als notwendig erachten. Das Freispiel gewinnt seine Berechtigung dadurch, dass eine Komposition nur durch die Individualität des Interpreten lebendig werden könne:

„Selbst die zeitweise etwas willkürliche Behandlung der Notenwerthe, hat so angewandt, ihre Berechtigung, denn: „Der Meister darf die Form zerbrechen, mit weiser Hand, zur rechten Zeit.“⁵⁸⁶

Die Subjektivität seiner Interpretationen unterliegt der höchsten Präzision in der Ausarbeitung und technischen Umsetzung seines Spiels. Wie die Analyse seiner Bearbeitungen zeigen wird, ist das Spiel Wilhelmjs von äußerster Perfektion geprägt. In der Kritik gilt die technische Unfehlbarkeit seines Spiels als ein wesentliches Merkmal seiner Person:

„It can never be improved upon – even a machine could not be more exact“⁵⁸⁷

Ein dermaßen exaktes Spiel ist nur möglich, wenn eine Interpretation bis ins Detail ausgearbeitet wurde. Nur auf dieser Basis kann es gewährleistet sein, dass Zufälligkeiten die Präzision des Spiels nicht gefährden. Bezüglich der Tempomodifikation ist zu erwarten, dass Wilhelmj sie für den Leser seiner Zeit unzweideutig bezeichnet. Wie genau die Bearbeitungen Wilhelmjs diesem Anspruch gerecht werden, wird sich bei der Analyse seiner Bearbeitung zeigen. Der Gebrauch des Tempo Rubato hebt sich jedoch von der von Spohr beschriebenen Art und Weise dadurch ab, dass er dem Accompagnement ein präzises Folgen der rhythmischen Individualisierung des Solisten abverlangt.

585 Pester Lloyd, 8.2.1887. Wilhelmj-Archiv, S. 111.

586 Posener Tageblatt, 10.2.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 103.

587 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 30.

5.3 Vibrato

Das *Tempo Rubato* ist eng mit dem Vibrato verknüpft, so dass sich vom Gebrauch der Stilmittel Rückschlüsse aufeinander ziehen lassen. Bei Spohr geht mit dem *Tempo Rubato* häufig ein Vibrato einher.

Auch ein Triller als dem Vibrato verwandte Verzierung bewirkt, dass eine Note mehr Nachdruck erhält als andere. Spohr konkretisiert in seiner Violinschule am Beispiel des Rondos des 7. Konzerts Rodes:

„Auf den Trillern im 71sten und 73sten Takte verweile man ziemlich lange und beschleunige die Töne der folgenden Scala dann so sehr, dass man zu Ende des Taktes wieder im richtigen Zeitmaass ist. – Ein gleiches Verweilen finde auf der vier „fis“ des 78sten und 79sten Taktes statt, bey welchem auch der Tremulant sehr vorgehört werden muss.“⁵⁸⁸



Abb. 5.11: Spohr, *Violinschule*, S. 213

Spohr ergänzt, dass mit einem „Tremulant versehene“ Noten „stark herausgehoben werden“⁵⁸⁹ müssten.

In den Takten 92 und 94, sowie in den Takten 97 und 98 markiert Spohr beispielhaft den *Tremulanten* mit einer Wellenlinie. Zusätzlich verwendet er das dynamische Zeichen „<“ um die Hervorhebung der vibrierten Note zu markieren. Während Spohr im Rahmen der Violinschule die zu vibrierenden Stellen unmissverständlich mit Vibratozeichen markiert, ist der Interpret in der unbezeichneten Literatur auf sein musikalisches Verständnis angewiesen.

Baillot markiert den bewegten Ton folgendermaßen:



Abb. 5.12: Baillot, *L'art du violon*, S. 174

Der gute Geschmack lasse sich jedoch in der Notation nicht vermitteln und erfordere den Austausch mit einem Lehrer und die Nachahmung erfolgreicher Interpreten.

Dass eine hervorgehobene Note einen Tremulanten erfordert, zeigt auch die Markierung einer mit *sforzato* bezeichneten Note.

588 Spohr, *Violinschule*, S. 212.

589 Spohr, *Violinschule*, S. 213.



Abb. 5.13: Spohr, *Violinschule*, S. 210

Diese Beschreibung der Ausführung des *sforzato* gibt insbesondere Hinweise auf die Interpretation Beethovens, unter dessen Leitung Spohr mehrmals spielte.⁵⁹⁰

Da in den meisten Editionen, mit Ausnahme einiger instruktiver Ausgaben, die Einzeichnungen fehlen, ist der Interpret auf andere Hinweise zum Gebrauch des Vibratos angewiesen. Clive Brown⁵⁹¹ deutet das dynamische Zeichen „<“ resultierend aus den Beschreibungen Spohrs als Indikator für die Verwendung des Vibratos. Spohr schreibt über die Verwendung des *Tremolo*, dass man es „nur zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Herausheben aller mit *sf* oder >/< bezeichneten Töne“ verwenden dürfe. Er warnt zugleich, es „nicht zu oft und am unrechten Ort“⁵⁹² anzuwenden.

G.F. Fink, Autor der Allgemeinen musikalischen Zeitung beschreibt bereits 1808, dass das Zeichen, so wie u. a. auch das „*sz*“ als „nüanzierende Gefühlsaccente“⁵⁹³ zu verstehen seien. Da das Vibrato, als Bebung der Stimme beschrieben, immer einen Ausdruck von Empfindung darstellt, sind auch die *Gefühlsaccente* als Emphasen zu verstehen, die einer Bebung bedürfen.

Louis Spohr fasst in seinem Lehrwerk zusammen, dass ein *Tremolo* angewendet werde, wenn „der Sänger in leidenschaftlicher Bewegung singt, oder seine Stimme bis zur höchsten Kraft steigert.“⁵⁹⁴ Beim Sänger ruft ein Singen im Forte aus physiologischen Gründen automatisch ein Vibrato hervor. Die Nachahmung auf der Violine erfordert die Imitation dieser stimmspezifischen Physiologie. Spohr betont, dass die Bewegung der Stimme nicht zu stark sein dürfe, sondern sehr natürlich und „kaum merklich“ vorsichgehen müsse.

Die von der Leidenschaft des Sängers erregte Stimme erfordert eine große Varianz des Vibratos. Für Baillot ist es Ausdruck des „Belebten, zärtlichen und manchmal pathetischen“⁵⁹⁵ Christian Heinrich Hohmann schreibt in seiner *praktischen Violinschule* von 1849:

„Bei Ausdruck oder in großer Erregung, so bebt die Stimme unmerklich.“⁵⁹⁶ Bei röhrenden, mehr sanften und ruhigen Stellen müsse der Geiger langsam, in leidenschaftlichen Momenten schneller tremulieren. Durch die verschiedenen Arten des Vibrierens stehe dem Geiger

⁵⁹⁰ Vgl. Brown, *Louis Spohr*, S. 118: Spohr und Beethoven verband eine enge Freundschaft, auch wenn sich Spohr in einigen musikalischen Fragen von den Kompositionen Beethovens distanzierte. Dennoch steht Wilhelmj durch die enge Beziehung Spohrs zu Beethoven in einer direkten Traditionenverbindung zur Wiener Klassik.

⁵⁹¹ Brown, C., *Performance Practice*, S. 117.

⁵⁹² Spohr, *Violinschule*, S. 175.

⁵⁹³ AMZ 11.1.1809, Nr. 15, S. 226.

⁵⁹⁴ Spohr, *Violinschule*, S. 175.

⁵⁹⁵ Baillot, *L'art du violon*, S. 112.

⁵⁹⁶ Hohmann in Niels Hellenkemper, S. 123.

eine große Mannigfaltigkeit im Vortrag zur Verfügung. Spohr bezeichnet die Art des Vibratospins mit verschiedenen Wellenlängen.

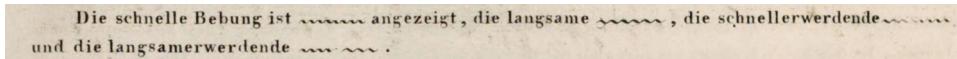


Abb. 5.14: Spohr, *Violinschule*, S. 176

Niels Hellenkemper interpretiert die Bezeichnung des Vibratos mit einer dynamischen Bewegung <> einhergehend. So deutet z. B. das Messa di Voce eine Belebung des Tons an, welcher in sich nuanciert. Dies bestätigen diejenigen Beschreibungen, welche das Messa di Voce mit einer Bebung versehen. Dementsprechend erklärt Roger North das Vibrato als unzertrennlichen Ausdruck des Messa di Voce. Zwar sieht Tartini das Vibrato als störend an, da es die Intonation verschleiere, dennoch setzt sich in den meisten Schulen das Vibrato als Affektmittel durch. Selbst im 19. Jahrhundert gibt es trotz der sich wandelnden Tonerzeugung mittels des modernen Tourtebogens eine Verbindung von Dynamik und Vibrato auf längeren Noten wie Moser und Joachim es beschreiben:

„auch lang ausgehaltene Töne können durch sie [die Bebung] belebt und verstärkt werden. Wächst ein solcher Ton vom piano zum forte an, so ist es von schöner Wirkung, wenn die Bebung langsam beginnt und im Verhältnis der zunehmenden Stärke zu immer schnelleren Schwingungen (Schwankungen) gesteigert wird. Auch eine schnell beginnende und allmählich langsamer werdende Bebung bei einem starken, nach und nach verhallenden Tone ist von guter Wirkung.“⁵⁹⁷

Die Gleichmäßigkeit des Tones, welche der Tourtebogen hervorbringt muss durch eine künstliche Belebung wieder aufgebrochen werden, um nicht starr zu wirken. Joachim und Moser gestehen der Bebung, bzw. dem Vibrato zu, die „*Starrheit des objektiv-schönen Klanges soweit aufzutauen im Stande*“ zu sein, dass „*der nunmehr lebendig gewordene Ton im Zuhörer das Gefühl wohltuender Wärme auszulösen im Stande ist.*“⁵⁹⁸

Auch Edmund Singer und Max Seifritz⁹⁹ betonen im ausgehenden 19. Jahrhundert, dass das Vibrato dem Ton Wärme verleihe.

Neben der Wärme und Tonfülle lobt Walter Kern in seinem Buch „Violinspiel“ das Vibrato, weil durch dieses „die Tonstärke beträchtlich gesteigert werden kann, und der Ton einen süß-metallischen Beiklang, Glanz und Wärme“⁶⁰⁰ erhalte.

Tatsächlich wird Wilhelmjs Ton als ausgesprochen tragfähig charakterisiert und die von Kern beschriebenen Attribute werden immer wieder speziell mit Wilhelmjs Spiel in Verbindung gebracht:

„The remarkable quality of his tone was never more fully demonstrated. Its carrying power, its smoothness and sweetness, its volume and purity are simply unequalled.“⁶⁰¹

597 Moser/Joachim, *Violinschule*, S. 96.

598 Moser/Joachim, *Violinschule*, Bd. 3, S. 6.

599 Seifritz/Singer: *Grosse theoretisch-praktische Violinschule*. J. G. Gotta, 1884.

⁶ 600 Walter Kern, *Violinspiel*, S. 125.

601 Herald Tribune, 24.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 17.

An anderer Stelle wird bestätigt:

„Such music seldom has been heard from a single violin, so sweet, so tender, so rich and full.“⁶⁰²

Siegfried Eberhardt, dessen Vater und Lehrer Goby Eberhardt ein Schüler Wilhelmjs war, geht so weit zu sagen, dass „die Vibratobewegung nicht nur nebensächlich, sondern in Wirklichkeit die Hauptsache für das ganze Spiel“ sei.⁶⁰³ Nur zwei Jahre nach Wilhelmjs Tod schreibt Eberhardt im Jahr 1910, dass die Individualität des Geigers maßgeblich von der Art des Vibratos abhänge und beruft sich auf den Vergleich einiger Geiger der Vergangenheit, welche nur durch die spezielle Art und Weise der Tonbelebung zu unterscheiden seien. Fritz Rau⁶⁰⁴ bestätigt die These Eberhardts, dass das Vibrato ausschlaggebend für die Individualität des Geigers sei. Als Beispiel führt Eberhardt August Wilhelmj und Pablo de Sarasate auf, welche er als gegensätzliche Interpreten beschreibt. Zwar nennt der Autor nicht die Eigenarten der jeweiligen Interpreten in Bezug auf das Vibrato, doch zeigt sein Vergleich, dass beide Geiger ein sehr verschiedenes Vibrato aufgewiesen haben müssen. Berichte über Sarasate bezeugen, dass der Ton des Geigers sehr klein, jedoch zart und süß gewesen sei. Tonaufnahmen Sarasates sind erhalten und lassen einen vagen Eindruck des Geigers entstehen. Nikolas Hellenkemper vergleicht die Intensität des Vibratos Sarasates mit der Joseph Joachims, welche er als vibratoarm erkennt. Carl Flesch bestätigt für den älteren Joseph Joachim gar die „Abwesenheit jeder Art von Vibrato“⁶⁰⁵. Clive Brown analysiert den Vibratogebräuch Sarasates folgendermaßen:

„The 1904 recordings of Pablo de Sarasate [...] reveal a discreet vibrato on most longer notes, noticeably slower than Kreisler's or Ysaÿe's, but many notes have little or none.“⁶⁰⁶

Zwar ist es nicht möglich die beiden Geiger Wilhelmj und Sarasate über Tonaufnahmen zu vergleichen, da Wilhelmj diese neue Möglichkeit der Reproduktionstechnik nicht wahrnahm; doch zeugen Berichte Wilhelmjs davon, dass er sich entschieden von dem Interpretationsstil und der Tonbildung Sarasates distanzierte.

Clive Browns Abgrenzung Sarasates von dem bekanntesten Vertreter der frankobelgischen Schule, Eugène Ysaÿe, bestätigt sich in einem Bericht Fleschs, welcher sich an den Geiger Ysaÿe wie folgt erinnert:

„Sein Ton war von edler Größe, modulationsfähig in höchstem Maße, [...] das Vibrato von gefühlsgeschwängerter Unmittelbarkeit, weltenweit entfernt von dem bis dahin noch üblichen gelegentlichen dünnflüssigen ‚Nur-auf-empfindsamen Tönen‘ bebend.“⁶⁰⁷

So gegensätzlich die Spielweisen Sarasates und Ysaÿes beschrieben werden und so gegensätzlich auch über Wilhelmjs Spiel und dem Sarasates berichtet wird, so unterschieden sind

602 Undatiertter Artikel aus der *Philadelphia times* aus dem Jahr 1878. Wilhelmj-Archiv, S. 5/3.

603 Eberhardt, S: *Der beseelte Violinton*. Kühtmann, 1910. Zitiert in N. Hellenkemper S. 136.

604 Rau, *Vibrato auf der Violine*, S. 5: „Vibrato ist Voraussetzung für einen unverwechselbaren Stil.“

605 Flesch, *Erinnerungen*, S.33, zitiert in Hellenkemper, S. 305.

606 Brown, C., *Classical & Romantic Performing Practice*, S. 535.

607 Flesch, S. 33. (Auch zitiert in Hellenkemper, S. 305).

auch die Interpretationsweisen Ysaës und Wilhelmjs. Zwar erkennt Henry C. Lahee in diesen beiden Geigern die größten, die je die Vereinigten Staaten bereist haben,⁶⁰⁸ doch beschreibt Morgan Brown das Spiel beider Geiger als sehr voneinander unterschieden:

„The fingers of his left hand were the slaves of his bow-arm. With Ysaïe the direct opposite was visibly the case.“⁶⁰⁹

Das Zitat deutet darauf hin, dass Ysaïe die Tonbildung mehr über die linke Hand, und damit auch über das Vibrato steuerte. Auch Äußerungen über die sehr unterschiedliche Art und Weise der Intonation deutet darauf hin, dass beide Geiger ihrem Ton durch unterschiedliche Vibratobewegungen ein äußerst individuelles Timbre verliehen:

„Of all players, Wilhelmj and Ysaïe were the most thoroughly in tune [...]. Yet [...] The timbre of tone was so different between the two.“⁶¹⁰

Auch die Beschreibung Eberhardts bestätigt, dass Wilhelmj über ein ihm eigenes Vibrato verfügte und dieses in dem Maße anwandte, dass es den Charakter seines Spiels deutlich beeinflusste. Um dieses charakteristische Vibrato Wilhelmjs näher zu beleuchten, lohnt sich ein Blick in Wilhelmjs Violinschule. Er schreibt darin floskelartig wie fast alle seine Zeitgenossen:

„Vibrato should be used with discretion.“⁶¹¹

Der Verweis ist relativ zu verstehen, denn die Mahnung Spohrs, dass ein Vibrato kaum merklich sein dürfe, verliert im Laufe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Immer wieder wird berichtet, dass ein Vibrato übertrieben ausgeführt werde, so dass die Stimme tremulierte. Auch bei Streichern war das übertriebene und am falschen Platz angewandte „*Tremolieren*“ verpönt:

„Herr Bergner⁶¹² spielte das Cello obligato mit der bekannten Anmut und Genauigkeit; leider aber auch mit einigen bei dem beliebten Künstler seit Längerem anscheinend zur Gepflogenheit gewordenen Vortragsschwächen, zu denen namentlich häufiges Tremolieren gehört. Aparten Glanz verlieh der Soirée das Aufreten Aug. Wilhelmj’s.“⁶¹³

Der Kritiker beweist damit eine Differenzierung verschiedener Ausmaße des Vibratos und beschreibt Wilhelmj als einen Interpreten, welcher sich nicht des *Tremolierens* bedient habe. Diese übertriebene Art des Vibratos gilt seinerzeit allgemein als Vortragsschwäche und zählt als ein Stilmittel, welches sich der Effekthascherei schuldig mache. Wie bereits

608 Vgl. Henry C. Lahee: *Famous Violinists of To-day and Yesterday*, S. 115. „In the past twenty years, perhaps, not more than two can be recalled who have visited the United States as mature, great artists, – Wilhelmj and Ysaïe.“

609 Morgan-Browne, 1923. S. 227.

610 Morgan-Browne, 1923. S. 227.

611 In Stowell „*diabolus in musica*“, S. 15: Wilhelmj & Brown Book 3a, Vorwort.

612 Frederick Bergner (1827–1907).

613 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33/3.

erwähnt galt Wilhelmj als Interpret, dessen Spiel nicht im Geringsten der Effekthascherei zu bezichtigen sei.

Der selbe Rezensent berichtet weiter im Artikel, dass das Spiel Wilhelmjs sich durch seinen „classischen Vortrag“ auszeichne, und sein Erfolg auf „dem tiefen, doch völlig unaufdringlichen Gemüthsreichthum seiner Interpretationsweise“⁶¹⁴ beruhe.

Mit der *unaufdringlichen* Verwendung der Stilmittel des gefühlvollen, gesanglichen und schönen Vortrags scheint Wilhelmj das in seiner Zeit rechte Maß des Vibratos erkennt zu haben, während andere, so der Cellist des selben Konzerts, dieses Maß überschritt. Aus diesem Vergleich zeigt sich aber auch die Relativität des Geschmacks, der selbstverständlich auch zu Wilhelmjs Zeit nicht einheitlich war. Während zahlreiche Kritiker Wilhelmjs „tiefen, doch völlig unaufdringlichen Gemüthsreichthum seiner Interpretationsweise“⁶¹⁵ erkennen, vermissen andere in seinem Spiel die Wärme und unterstellen seinem Spiel eine abgeklärte Gefühlskälte. Was der obengenannte Kritiker als „Kunststücke und Gemachtheit“ ablehnt, wird von Zeitgenossen bewundert und zieht die Massen an. Dass Wilhelmj darauf verzichte sei *tröstlich*, und „ein klarer Beweis dafür, dass wahre, grosse, reine Kunst in Amerika so volle Würdigung erfährt, als nur irgendwo in der Welt.“⁶¹⁶ Die Erwähnung dieser Vorzüge Wilhelmjs deutet jedoch an, dass sich der Geschmack des Publikums zu Ungunsten des *klassischen Vortrages* zu wandeln scheint. Immer wieder wird betont, dass Wilhelmj sich von dieser „Gemachtheit“ abwende und auf Effekthascherei bewusst verzichte:

„He [Wilhelmj] employs the shake, that flimsy resource of poor players, but seldom, and only when it aids the expression.“⁶¹⁷

Die renommierte Sängerin Lilly Lehmann betont in ihrem Gesangstraktat⁶¹⁸, dass ein übermäßiges Tremulieren von großer Dilettanz des Sängers zeuge.

Dass Wilhelmj nicht zum tremulieren neigte, bezeugen zahlreiche weitere Berichte, in denen Wilhelmj als ein seriöser Geiger beschrieben wird, der sich der *Effekthascherei* niemals bediente:

„If anybody argues that Wilhelmj is cold, that he does not put his soul into his violin, it must be because they have been so accustomed to theatrical effects as to be unable to recognize the highest evidences of unrivalled art when it is fairly presented to them.“⁶¹⁹

Dennoch gibt es Hinweise darauf, dass die Art des Vibratos sich von der Bewegung anderer Geiger unterschied. Besonders im Vergleich zu seinen Vorgängern Spohr, David aber auch Joseph Joachim wird deutlich, dass eine größere Amplitude des Vibratobewegung bei Wilhelmj wahrscheinlich ist.

Wie genau die Bewegung des Tremulanten auszuführen sei, wird bei Spohr vernachlässigt. Ferdinand David hingegen konkretisiert:

614 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33/3.

615 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 33/4.

616 Ebenda.

617 Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 24.

618 Lehmann, *Meine Gesangskunst*.

619 Philadelphia Evening, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 3.

„die Bebung (italienisch: vibrato) entsteht, wenn man den Finger in zitternder Bewegung um ein Geringes über und unter den reinen Ton bewegt. Der erste Finger muss seinen gewöhnlichen Platz am Hals der Violine verlassen.“⁶²⁰

Nikolas Hellenkemper missversteht die Definition Davids und erklärt seine „Formulierung, dass der ‚erste‘ Finger ‚seinen gewöhnlichen Platz am Hals der Violine verlassen muss“ als „unglücklich gewählt“. ⁶²¹ David konkretisiert, dass alle nicht an der Vibratobewegung beteiligten Finger ihren Platz *auf dem Griffbrett verlassen müssten*. Hellenkemper schlussfolgert daraus, David spiele „auf die Technik an, jene Finger, die nicht den Ton greifen, vom Griffbrett zu nehmen, um die Vibratoschwingung freier ausführen zu können.“⁶²² Hellenkemper deutet Davids Äußerung fälschlicherweise als den alleinigen Hinweis, dass die Finger nicht auf dem Griffbrett liegen bleiben dürfen, während ein einzelner Finger vibriert. David beschreibt jedoch unmissverständlich, dass der Geiger bei der Vibratobewegung den *ersten* Finger nicht „am“ Geigenhals anlehnen dürfe, bzw. könne, da dies die Bewegung behindern würde. Tatsächlich ist es beim Violinspiel aus physiologischen Gründen jedoch überhaupt nur dem *ersten* Finger möglich, den Geigenhals zu berühren.

Die Karikatur (Abb. 5.14) Wilhelmjs deutet die besondere Stellung des ersten Fingers an, welche sich aus dem Vibrato ergibt. Gleichzeitig deutet der Karikaturist mit seiner Zeichnung an, dass Wilhelmj sich des Vibratos bediente, denn er zeigt genau die von David beschriebene Besonderheit des ersten Fingers:

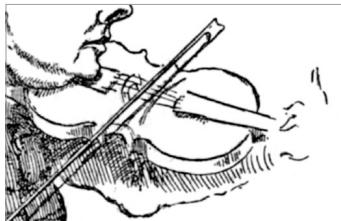


Abb. 5.15: Ausschnitt aus Modern Paganini the Younger at the Promenades, The Musical World, 6.1.1877

Selbstverständlich darf eine Karikatur nicht allein als Beweisführung herangezogen werden, doch die Übereinstimmungen der Abbildung zur Definition Davids deutet zumindest an, dass Wilhelmj den Finger so abstreckte, wie es für ein Vibrato notwendig wird. Gleichzeitig bestätigt die Karikatur gewissermaßen, dass Wilhelmj seine Tonbildung über die rechte Hand steuerte, was sich in der vernachlässigt Andeutung der linken Hand andeutet.

Hermann Abert bestätigt in seinem illustrierten Musiklexikon von 1927, dass die Vibratobewegung durch „das Hin- und Herwiegen des Fingers auf der Saite zum Zwecke eines seelenvollen Tones“⁶²³ bewirkt werde. Wie genau dieses Wiegen auszuführen sei, verschweigen die meisten Quellen. Während modernere Analysen der Violintechnik die am Violinspiel beteiligten Bewegungen detailliert beschreiben, lassen die Quellen des 19. Jahrhunderts wichtige Details missen. Während zeitgenössische Schulen meist drei Arten des Vibratos unterscheiden, Finger-, Handgelenks – und Armvibrato, sprechen frühere Beschreibun-

620 David, *Violinschule*, Teil 2, S. 45.

621 Hellenkemper, *Instrumentalvibrato im 19. Jahrhundert*, S. 159.

622 Ebenda.

623 Abert, Hermann: *Illustriertes Musiklexicon „Bebung“* (1927).

gen nur von einer Bewegung des Fingers, ohne den daran beteiligten Hand-und Armaparat zu erwähnen.

Da besonders in den hohen Lagen das Handgelenk an dem Korpus der Violine anzuliegen hatte ist davon auszugehen, dass häufig nicht nur der Finger, sondern auch das Handgelenk die Bewegung ausführte, in den hohen Lagen jedoch durch die Behinderung durch den Korpus nicht der Arm.

Wilhelmj bestätigt, dass nicht nur der Finger zittere, wie sein Lehrer David es ausdrückt, sondern, dass er das Handgelenk in die Bewegung mit einbeziehe und selbst den Unterarm beschreibt er als an der Vibratobewegung beteiligt:

„*The finger-movement emanating from the wrist or even from the forearm.*“⁶²⁴

Wilhelmj betont zudem die Notwendigkeit von absoluter Lockerheit, sowohl in Fingern, Hand und Arm, um ein gutes Vibrato hervorbringen zu können. Das Vibrato erfordert „*perfect looseness in every part of the left arm and hand*“⁶²⁵

An der Bemerkung, dass die Vibratobewegung den Arm mit einbezieht, ist zu erkennen, dass Wilhelmj bereits eine modernere Art des Vibratos favorisiert haben könnte. Eberhardt führt auf diese größere Armbewegung die Individualität in Wilhelmjs Spiel zurück, die v. a. von Wärme, Tonfülle, Klangstärke, Tragfähigkeit geprägt ist:

„*Herr Wilhelmj is enabled to draw from his instrument its almost vibratory power. He plays without apparent effort, yet with a power that compels admiration.*“⁶²⁶

Die Einbeziehung des Arms in Wilhelmjs Beschreibung des Vibratos macht deutlich, dass Wilhelmj die Bewegung nicht ausschließlich aus dem Finger vornahm. Es muss offen bleiben, ob sein Lehrer David den gesamten Vibratoapparat, also Handgelenk und Arm lediglich ignorierte und nur den Finger isoliert davon betrachtete, oder ob er die Bewegung tatsächlich ausschließlich aus dem Finger stattfinden ließ. Wilhelmj jedoch ist sich der Mitwirkung des gesamten Armes bewusst und dies wird sich auf die Vibratobewegung ausgewirkt haben. Die Lockerheit des Armes überträgt sich auf die Bewegung und muss sich unweigerlich von einem reinen Fingervibrato abheben. Falls David relativ ausschließlich den Finger bewegte ist davon auszugehen, dass Wilhelmjs Vibrato zumindest in den unteren Lagen eine deutlich größere Amplitude aufwies als das seines Lehrers.

Beachtenswert ist die Formulierung des Rezensenten, dass Wilhelmj ohne „*apparent*“, also offensichtlichen Kraftaufwand zu größerer Tonstärke gelangte. Dennoch erzielte Wilhelmj einen Ton der immer wieder als „*vibrierend*“ bezeichnet wird. Diese Beschreibung legt nahe, dass Wilhelmj über ein Vibrato verfügte, welches sich nicht als Effekt in den Vordergrund drängte, sondern so ausgewogen war, dass es dem Ton Tragkraft verlieh, ohne als technisches Mittel unmittelbar wahrnehmbar zu sein. Joachim und Moser beschreiben das Vibrato als eine „*mehr oder weniger schnell verlaufende Schaukelbewegungen bei ganz lockerem Handgelenk*“.⁶²⁷

624 Stowell, *diabolus in musica*. S. 15, zitiert Wilhelmj & Brown. Book 3a, Vorwort.

625 Ebenda.

626 Eastern Agus vom 6.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 20.

627 Moser/Joachim. *Violinschule Band 1*, S. 96.

Nikolas Hellenkemper findet die erste Erwähnung des Armvibratos erst 1910 bei Siegfried Eberhardt und Fritz Rau. Doch aus Wilhelmj's Violinschule ist ersichtlich, dass es schon vor dieser Zeit Anwendung fand. Dieses Versäumnis Hellenkempers zeigt deutlich, dass Wilhelmj als Wegbereiter des modernen Violinspiels in der Forschung weniger Beachtung fand, als ihm angemessen ist. Es ist nicht nur möglich, sondern sogar wahrscheinlich, dass Eberhardt, bzw. sein Vater und Lehrer Goby Eberhardt, die Vibratoausführung bei Wilhelmj beobachten konnte. Dass Wilhelmj die Beteiligung des Unterarmes früher als andere Quellen in Europa erwähnt, bestätigt, dass er eine relativ neue Ästhetik vorantrieb, die durch eine größere Amplitude langsamere Schwingungen hervorruft und die Assoziation zum Celloklang erklären kann:

*,Wilhelmj [weiß] einen Ton zu erzeugen, der siegreich die größten Hallen füllen muss.
Glaubt man doch mitunter in gewissen Lagen den Tönen eines Cello [zu] lauschen.“⁶²⁸*

Damit steht Wilhelmj am Anfang einer Entwicklung, die Carl Flesch 1923 als deutlich von der als Tradition der deutschen Schule bezeichneten Ästhetik des 19. Jahrhunderts abweichend beschreibt:

,Das heute gebräuchliche Tempo der einzelnen Vibratoschwingungen ist unvergleichlich langsamer geworden als vor 40 Jahren.“⁶²⁹

Wilhelmjs Ästhetik hat sich durch die Amerikareise in den Jahren ab 1878 deutlich von der traditionellen deutschen Schule distanziert. Die Konzertsäle in den USA erforderten eine neue Dimension des Violinspiels. Sein erstes Konzert in Amerika gab er vor einem Publikum mit mehr als 5 000 Besuchern. Die Tragfähigkeit und Tonfülle waren beim Konzertieren vor großem Publikum in großen Räumen wichtig. Und so lässt sich auch in der Rezension feststellen, dass die Lautstärke und Größe seines Tons nach der Amerikareise besonders beeindruckten. Dass Wilhelmj selber die große Lautstärke seines Spiels schon zu Beginn seiner Solistenkarriere anstrebt, zeigen Äußerungen wie folgende, die Wilhelmj in einem Brief an seine Eltern bemerkt, dass seine Geige mindestens drei mal stärker sei als die Joachims.⁶³⁰

Bereits 1878 wird bei Wilhelmj die Fähigkeit gelobt, vor großem Publikum die leiseste Nuance bis in die letzte Reihe hörbar zu machen. Eine gewisse Grundlautstärke ist dazu notwendig, die andere Geiger seiner Zeit nicht im selben Maße wie Wilhelmj umsetzen konnten:

,Dabei weiß Wilhelmj einen Ton zu erzeugen, welcher siegreich die größten Hallen füllen muß.“⁶³¹

Eine allgemeine Tendenz der zunehmenden Lautstärke lässt sich mit dem Ende des 19. Jahrhunderts jedoch auch in Deutschland ausmachen.

Die Orchestergröße wird nicht zuletzt durch Richard Wagner deutlich verstärkt. Lilli Lehmann beschreibt in ihrer Gesangsschule, dass die Größe des Konzertsaales sich auf die

628 Undatierter Artikel aus der *New York Debut* aus dem Jahr 1878 Wilhelmj-Archiv, S. 3/3.

629 Flesch, „Kunst des Violinspiels“, S. 26. zitiert in Hellenkemper S. 306.

630 Brief Wilhelmj an seine Eltern aus dem Februar 1864. WAU,W–758/21.

631 Undatierter Artikel aus der *New York Debut* aus dem Jahr 1878 Wilhelmj-Archiv, S. 3/3.

Gesangstechnik auswirken müsse. Sie beklagt, dass die meisten Sänger und Sängerinnen die Gesundheit ihrer Stimmen riskierten, indem sie sich Techniken bedienten, die den größeren Anforderungen an die Lautstärke nicht gewachsen seien. Sie beschreibt in diesem Zusammenhang auch die Auswirkungen auf das Vibrato, welches unweigerlich deutlicher hörbar gemacht werden müsse, als in kleineren Räumen. Sie erklärt, dass ein großer Saal auch bei anderen Effekten ein deutliches Hervorbringen derselben notwendig mache, um diese überhaupt wahrnehmbar zu machen. Lilli Lehmann, die als Sängerin Richard Wagners sehr gefragt war, verweist damit auf die vom Saal abhängige Relativität der Lautstärke und die Deutlichkeit der Effekte eines Vortrages. Ein Rezensent, welcher in der ersten Reihe einem Konzert beiwohnte, kann zu einer vollkommen anderen Beurteilung gekommen sein als ein Rezensent desselben Konzerts, welcher den Vortrag aus der letzten Reihe beurteilen musste. Dennoch scheint es Grenzen zu geben, deren Überschreitung einen Vortrag aufgrund zu starker Effekte verderben konnte. So ist das Tremulieren, bzw. „le vibrato de trois notes“, heute salopp als „Terzschieleuder“ bezeichnet, ein Effekt, dessen Wilhelmj sich nie bediente, welcher jedoch bei zahlreichen renommierten Solisten immer wieder vorzukommen schien. Dass jedoch auch hier die Grenzen fließend sind, beweisen verschiedene Kritiken derselben Konzerte, in denen die Rezensenten das Tremulieren unterschiedlich stark wahrnahmen. Interessant sind in diesem Zusammenhang Kritiken, in denen Beteiligte eines Konzertes als tremulierend bezeichnet wurden, während Wilhelmjs Spiel als *klassisch* und *frei von Effekthascherei* gerühmt wird:

„Die Sängerin Salvotti [...] kann zufrieden sein mit den Bi-efallsspenden [!] die ihr zu Theil wurden. Ihre Stimmittel sind bedeutend, nur schade, daß die Stimme tremoliert.“⁶³²

Auch bei renommierten Geigern wird das Tremolo als Effekt abgelehnt, dessen Wilhelmj sich nicht bediene:

„The disagreeable tremolo, so universally adopted, by even violinists of note, is never heard in Wilhelmjs playing.“⁶³³

Quellen dieser Art belegen, dass Wilhelmj das Vibrato den Anweisungen seiner Violinschule entsprechend mit Bedacht ausführte. Auszuschließen ist aufgrund der Einordnung in seine Zeit, dass Wilhelmj sich eines durchgehenden, ununterbrochen andauernden Vibratos bediente, welches erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum neuen Klangideal wurde.

Es ist davon auszugehen, dass auch bei Wilhelmj das Vibrato als „Embellishment“⁶³⁴ angebracht wurde und den Ton noch nicht dauerhaft bestimmte. Da sich die Empfindung von Schönheit jedoch zusehends von den Werten der Gesellschaft bestimmt zeigt, und ein sich wandelnder Schönheitsbegriff die Jahrhundertwende prägt, kann Wilhelmj als deutlicher Vertreter einer Ästhetik betrachtet werden, in welcher Präzision und Perfektion das Spiel dominieren. Dieser Anspruch wird sich auch auf das Vibrato ausgewirkt haben. Von einem Zittern, als welches David das Vibrato beschreibt, ist bei Wilhelmj nicht auszugehen. Seine Betrachtungen des Vibratos unter Aspekten der Lockerheit, welche er in seinem Lehrwerk

632 Daily and weekly telegraph, 1879.12.1. Wilhelmj-Archiv, S. 43/4.

633 American Art Journal New York. 12.10.1878. S. 7/5.

634 Alfred Gibson in Nikolas Hellenkemper S. 291 f: Das Vibrato ist „one of the most important embellishments used by the player“. Artikel „fingering“ in Grove, Dictionary, 1904–1910.

beschreibt, weisen auf die Intention des Wohlklangs hin. Weichheit und Wärme im Klang resultieren aus einer zunehmend gleichmäßigen Vibratobewegung und zeugen eher von Gelassenheit als von affektgeladener Erregung. Die Schönheit des Klanges steht im Vordergrund der Interpretation Wilhelmjs. Die Tonartencharakteristik einer Komposition wird zu diesen Zwecken der Resonanz der Violine untergeordnet. Dies bezeugen Transkriptionen Chopin'scher Werke in Tonarten, welche dem vollen Klang der Geige zugute kommen. Das sich am Wohlklang, der Gleichmäßigkeit und der Perfektion orientierende Schönheitsideal begünstigt die Entwicklung des Vibratos zu einem Mittel der Klangverschönerung auf sämtlichen Noten, was den Weg zum Dauervibrato bahnt. Wilhelmj steht an einem Grenzpunkt dieser Entwicklung und ebnet in der deutschen Schule die Bahnen zu einem Schönheitsideal, dass sich an der Gleichmäßigkeit und Regelmäßigkeit des Klanges orientiert.

Wie genau das Vibrato Wilhelmjs ausgesehen haben mag, ist nicht zu ermitteln, da Tonaufnahmen fehlen.

Es ist daher nur eine Annäherung an das Klangideal des Geigers möglich, indem man Berichte und Vergleiche mit anderen Musikern analysiert. Edmund Severn betont auch mit der Jahrhundertwende noch die Orientierung am schönen Vortrag des Gesangs, wobei Severn dem neuen Schönheitsideal zu folgen scheint:

„The old players, especially those of the German school, said, and some still stay, the vibrato should only be used at the climax of a melody. If we hear Sembrich⁶³⁵ or a Bonci⁶³⁶, however, we hear a vibration on every tone. Let us not forget that the violin is a singing instrument and that even Joachim said: „we must imitate the human voice.““⁶³⁷

Severn geht von einer natürlichen Bebung der Stimme aus, die er auch für die Violine als relevant ansieht, um die größtmögliche Natürlichkeit der Nachahmung der menschlichen Stimme zu erreichen.

5.4 Sul G-Spiel

Von Bedeutung ist das Vibrato besonders auf der tiefsten Saite der Violine. Die G-Saite gewinnt mit dem Aufkommen der Romantik an Aufmerksamkeit, da ihre dunkle Klangfarbe dem ernsthafteren Charakter der Musik entgegenkommt. Das verspielt virtuose Violinspiel der italienischen Schulen mit den figurativen Passagen weicht in Deutschland einem mehr getragenen Ton, welcher die Tiefe der Musik auch im philosophischen Sinn transportieren soll. Zeitgleich mit der neuen Klangästhetik, welche die tragende Melodie und einen liegenden Strich favorisiert, gewinnt das Lagenspiel auf den tieferen Saiten der Violine stark an Bedeutung. Laut Nikolas Hellenkemper⁶³⁸ sieht Robin Stowell den Beginn des hohen Lagenspiels auf tiefen Saiten bei Giovanni Battista Viotti. Als Resultat der neueren Spielweise wie Spohr sie beschreibt, werden Saitenwechsel vermieden und Melodien auf einer Saite umgesetzt, um eine größtmögliche Sangbarkeit zu erzielen. Den Gesang zeichnet, wie

635 Marcella Sembrich (1858–1935). Koloratursopranistin mit sehr dezentem Vibrato.

636 Alessandro Bonci (1870–1940) Tenor mit sehr engem Vibrato.

637 Severn (1862–1942), in „Violin Mastery“, S. 144.

638 Vgl. Hellenkemper, S. 69.

bereits dargestellt aus, dass er von „Leidenschaftlichkeit“⁶³⁹ geprägt ist. Besonders im Adagio, welches Spohr im *Maggiore* als einen „graziösen Gesang, der einfach und anspruchslos, doch innig vorgetragen werden muss“ beschreibt, empfindet er bei einem Adagio im *Minore* die Notwendigkeit, die Leidenschaftlichkeit des Gesanges durch das sul G-Spiel zu steigern. Er fordert vom Geiger zudem einen „grössern [...] Ton und schnellere Bebungen“.⁶⁴⁰ Das Spiel auf einer Saite, besonders der G-Saite ist ein von Wilhelmj häufig genutztes Mittel die Sanglichkeit im Vortrag zu steigern. Am Beispiel seiner verbreiteten Bearbeitungen wie Bachs „Air on the G-string“ oder dem „Ave Maria“ Schuberts zeigt sich, wie sehr der Name Wilhelmj auch heute noch mit dem sul G Spiel verknüpft ist.

639 Spohr, *Violinschule*, S. 209.

640 Spohr, *Violinschule*, S. 209.

6 Interpretationsanalyse der Bearbeitungen Wilhelmjs

Im Folgenden soll das im ersten Teil dieser Arbeit theoretisch erschlossene Bild Wilhelmjs anhand seiner Bearbeitungen nachvollziehbar gemacht werden. Die Besonderheiten in Wilhelmjs Spiel lassen sich in seinen Editionen anhand seiner Bezeichnungen bestätigen. Gleichzeitig legen sie offen, inwiefern Wilhelmj sich Vorurteilen ausgesetzt sah, die sich durch seine Widersacher verbreiteten und sein Image mitzustalten suchten. Ein Abgleich der Aussagen einflussreicher Zeitgenossen und Nachfolger mit den Bezeichnungen Wilhelmjs soll Aufschluss darüber geben, inwiefern Schlussfolgerungen der Kritiker gerechtfertigt sind oder nicht. Im Vordergrund sollen bei der Analyse jene Werke stehen, die Wilhelmjs Eigenarten des Interpretationsstils deutlich darstellen. Eigene Kompositionen fallen nicht in diese Kategorie, weshalb sie unberücksichtigt bleiben müssen. Auch wenn sein Kompositionsstil Aufschlüsse über seine Spielweise gibt, kann im Rahmen dieser Arbeit keine umfassende Analyse aller seiner Bearbeitungen und Kompositionen erfolgen, da sein Schaffen zu umfangreich ist. In der Analyse sollen im Besonderen jene Parameter des Gesangs genauer betrachtet werden, die dazu führten, dass das Spiel Wilhelmjs als Imitation der menschlichen Stimme wahrgenommen wurde. Da jedoch vor allem auch die technischen Fähigkeiten Wilhelmjs von Bedeutung sind, die sein Spiel maßgeblich bestimmen, sollen die virtuosen Momente seines Spiels erschlossen werden. Sie bilden die Grundlage dafür, dass Wilhelmj seinen persönlichen Interpretationsstil finden konnte und sind von größter Bedeutung für sein Image als neuschöpfer Interpret:

„Wirkt nun schon Wilhelmj durch die fabelhafte Beherrschung des technischen Apparates faszinierend, um so mehr werden wir innerlich gepackt durch die Art seines Vortrages, der sich ebenfalls wesentlich von der anderer Violinspieler abhebt. Wilhelmj's Interpretation ist eine durchaus persönliche und daher durchtränkt von einem starken, individuellen Subjektivismus.“⁶⁴¹

In der Verschmelzung von Gesanglichkeit und Virtuosität, von traditionsbewusster und neuschöpfer Interpretation, von tonstarker und facettenreicher dynamischer Gestaltung liege das *Geheimnis* des Stils Wilhelmjs. Dieses Geheimnis soll im folgenden Teil dieser Arbeit anhand seiner Bearbeitungen gelüftet werden.

641 General Anzeiger für Hamburg Altona, 15.3.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 122/1.

6.1 Schuberts Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs für Violine und Klavier

Das 1825 entstandene „Ave Maria“, op. 52 Nr. 6 von Franz Schubert (D 839) spielte Wilhelmj in seiner eigenen Bearbeitung häufig als Zugabe nach seinen Konzerten. Als „Ellen’s Gesang“ ist die Bearbeitung der „Hymne an die Jungfrau“ als Musterbeispiel für das gesangreiche Spiel auf der Violine zu betrachten.

Da der Titel bereits aussagt, dass es sich um einen Gesang handelt, kann eine sinnvolle Bearbeitung für die Violine kein reines Instrumentalstück sein. Die Violine übernimmt daher in Wilhelmjs Bearbeitung die Funktion der Gesangsstimme, welche vom Klavier begleitet wird. Es lassen sich gesangsspezifische Stilmittel auf der Violine darstellen, die eine Assoziation mit der menschlichen Stimme hervorrufen. Wilhelmj erzeugt diese im „Ave Maria; das hier in wahrhaft bezaubernder und rührender Weise auf der Violine gesungen wurde.“⁶⁴² Wilhelmj scheint die Qualitäten der menschlichen Stimme sogar noch zu übertreffen, wenn es heißt, er spiele das „Ave Maria [...] wie wir es kaum von Menschenstimmen gehört“.⁶⁴³

Wilhelmjs Interpretation scheint damit eine Vorbildfunktion sogar für die Sängerin darzustellen, und dem Geiger wird bestätigt, dass er diesem Anspruch gerecht werde. Er setzte Maßstäbe besonders mit der Kantilene des „Ave Maria, dessen erster Vers besonders in einer Weise geradezu gesungen wurde, die sich nur alle Sängerinnen zum schwer erreichten Vorbilde nehmen sollten.“⁶⁴⁴

Und tatsächlich gelinge es „Keine[r] Sängerin, und hätte ihr auch der Himmel die höchsten Gaben verliehen, [...] das Schubertsche Ave Maria herrlicher zu singen, als es der Geige Wilhelmj’s entquoll.“⁶⁴⁵

Im Folgenden soll daher erschlossen werden, welche Parameter seines Spiels die Assoziation zur übermenschlichen Stimme hervor gerufen haben könnten, und welche Mittel Wilhelmj verwendete, dass er „Mit unvergleichlicher Anmut und unbeschreiblichem Eindruck [...] sein Instrument Schuberts „Ave Maria“ [...] in so bezaubernder und ergreifender Weise, wie es fast schöner eine menschliche Stimme nicht vermag“⁶⁴⁶ singen ließ.

Neben einer genaueren Betrachtung der aufgeführten Stilmittel des allgemeinen gesangreichen Spiels wie *Portamento*, *Vibrato* und *Tempo Rubato*, welche alle Geiger des 19. Jahrhunderts verwendeten, ist es aufschlussreich, die Eigenarten Wilhelmjs auf die Assoziierbarkeit mit dem Gesang hin zu untersuchen. Als erstes wird stets Wilhelmjs individuelle Tonqualität mit dem vollkommenen Gesang in Verbindung gebracht:

„Wilhelmj’s Ton ist so recht eigentlich sein Ton, im Unterschiede von der allgemeinen Gattung Ton, wie ihn tausend andere brave Geiger aus dem Instrumente ziehen, und wäre es auch das von Wilhelmj selbst gespielte. Wenn dieser Geiger, von dem Mezzoforte in der Mittellage ausgehend, in immer breiteren Strichen hinaufgeht; wenn mit der zunehmenden Höhe auch der Ton immer voller, immer glänzender wird, wenn es dann mit mehr und mehr gehobenem Atem in die allerhöchsten Regionen geht, und nicht, wie es natür-

642 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 110/2.

643 Ostdeutscher Lokalanzeiger, März 1893. Wilhelmj-Archiv, S. 120/1.

644 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 106.

645 Unbeschrifteter Artikel aus dem Jahr 1890. Wilhelmj-Archiv, S. 126/4.

646 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 112/2.

lich wäre, immer dünner, sondern zunehmend breiter und lichter klingt [...] das ist jupiterhaft und eben dasjenige, was uns aus den Geigentönen als etwas Erhabenes anweht.“⁶⁴⁷

Aus dem Zitat wird deutlich, dass Wilhelmj die natürlichen Eigenschaften der menschlichen Stimme überwindet und seinem Spiel etwas Übernatürliches anhaftet. Während beim Gesang die Stimme naturgemäß in der Höhe schwächer werden müsste, behält Wilhelmj den breiten Strich und die daraus resultierende Kraft des Tons auch in hohen Lagen bei. Die besondere Tonqualität des Geigers dominiert den Gesang und lässt ihn großartiger erscheinen als den einer Sängerin, welche den natürlichen physiognomischen Eigenschaften der Stimme unterworfen bleibt. Die Besonderheit, dass Wilhelmj das Stück ausschließlich auf der G-Saite vorsieht, verleiht dem Gesang sogar eine Kraft, welche selbst den beschränkenden Eigenschaften der relativ klein gebauten Violine des Geigers zu entkommen scheint:

„Wunderbar ist die Größe und Fülle seines Tones, der an das [!] des Cellos erinnert. Zum großartigen Eindruck gelangte eben hierdurch Schubert's „Ave Maria“.⁶⁴⁸

Ein mit der gleichbleibenden Stärke des Tons unmittelbar zusammenhängendes, wesentliches Merkmal der Stimme, ist die Notwendigkeit des Atmens. Die daraus entstehende natürliche Art der Phrasierung scheint Wilhelmj zu überwinden, indem er auf seinem Instrument einen unendlichen Atem erzeugt, welcher der menschlichen Einschränkungen entledigt scheint. Es resultiert daraus ein über die menschlichen Fähigkeiten hinausgehender Gesang, der keines Atemholens bedarf. Der Gesang kann sich von den menschlichen Fesseln lösen und eine *himmlische* Melodie entfalten, die imstande ist, sich endlos fortzuspinnen. Der breite Strich und das ungebrochene Legatospiel erzeugen einen unendlichen Gesang, der vom menschlichen Atem unabhängig bleibt. In dieser Gleichmäßigkeit, die von jeglichen dynamischen und anderen atmungsbedingten Schwankungen befreit ist, zeigt sich die Überlegenheit Wilhelmjs gegenüber dem Sänger. Die direkte *göttliche* Verbindung Wilhelmjs erhebt ihn über das Maß der menschlichen Möglichkeiten. Mit dem „*Weihkuß des Genius*“, welchen „*die gütigen Götter ihm [...] auf die Stirn gedrückt haben*“, „*sieht ihm ein Jeder an, daß er kein gewöhnlicher Sterblicher ist*“.⁶⁴⁹

Andere erkennen seine *Unsterblichkeit* darin, dass Wilhelmj direkt mit dem Göttlichen in Verbindung stehe. Seine Konzerte nicht zu besuchen und das Besondere seiner Musik nicht zu erkennen „*würde eine Unterlassungssünde gegen den heiligen Geist der Musik sein, dessen lieber und wohlgefälliger Sohn er zweifelsohne ist.*“⁶⁵⁰

Wilhelmj erscheint damit als direkter Vertreter Gottes auf Erden und sein Violinspiel wird zum Inbegriff des himmlischen und göttlichen Spiels. Das *Ave Maria* wird in Wilhelmjs Bearbeitung zu einem *Lied ohne Worte*, welches wiederum als *Gebet ohne Worte* erscheint:

„*Wie das Gebet eines frommen Mannes tönte die kräftige hebre Melodie unter seinem Bogen hervor.*“⁶⁵¹

647 Königsteiner Hartungsche Zeitung, 13.2.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 104/1.

648 Unbeschriffter Artikel über ein Konzert in Krefeld. 14.4.1888. Wilhelmj-Archiv, S. 113/1.

649 Louisville Anzeiger, 21.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/4.

650 Illinois Staatszeitung, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 20/4.

651 Tägliche Illinois Staatszeitung, 6.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 29/1.

Es ist vor allen Dingen das breite Legato-Spiel, die ungebrochene Gleichmäßigkeit in Wilhelmjs Spiel, welches die Assoziation zum Göttlichen hervorruft. Die Unabhängigkeit von Atem und stimmlichen Einschränkungen, die nahtlosen Übergänge der Töne ohne Registerwechsel und ohne Atempause lassen den Gesang zu einer endlos sich fortspinnenden Melodie avancieren; „*die schöne breite Kantilene [...] Der wunderbare Gesang auf der G-Saite, der wie das inbrünstige Gebet der schönsten Altstimme die Gemüther bewegte, wird unvergesslich bleiben.*“⁶⁵²

Im Folgenden sollen jenem Parameter des Gesanges aufgezeigt werden, welche dazu führen, dass insbesondere das *Ave Maria* als „*Gebet in Tönen*“⁶⁵³ beschrieben wird. Das Geniale wird bei Wilhelmj immer wieder über einen neuen Schönheitsbegriff definiert, welcher sich am Ästhetizismus orientiert.

6.1.1 Der Affekt

Von größter Bedeutung für das gesangliche Spiel ist die Darstellung des menschlichen Ausdrucks über den Affekt der Musik. Dieser wird bis über das 20. Jahrhundert hinaus maßgeblich von der Tonart bestimmt. Die Tonart des Originalstücks, B-Dur, drückt nach Georg Joseph Vogler⁶⁵⁴ eine dämmrige Stimmung aus und kann „*die Einsamkeit schildern*“.⁶⁵⁵ Nach Knecht⁶⁵⁶ ist der Affekt der Tonart B-Dur „*lieblich und zärtlich*“. Sie ist laut Hand⁶⁵⁷ „*eine offene helle Tonart, dient [...] dem glaubensvollen Anblick, und vermag die ruhige Betrachtung zu beleben.*“⁶⁵⁸ Die Charakterisierungen der Originaltonart Schuberts gehörten zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum allgemein bekannten Grundwissen eines Musikers. Selbst Hector Berlioz formuliert 1856 Beschreibungen der Tonartcharakteristiken, auch wenn diese sich von denen seiner Vorgänger meist deutlich unterscheiden. Mit B-Dur assoziiert Berlioz⁶⁵⁹ einen Ausdruck, der „*Noble mais sans éclat*“⁶⁶⁰ sei.

Die von allen Musiktheoretikern aufgeführten Beschreibungen lassen sich an Schuberts *Ave Maria* zugrunde liegenden Text nachvollziehen. Auch Schubarts⁶⁶¹ Empfindung, welche das B-Dur bei ihm auslöse, „*gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt*“ finden in Schuberts *Ave Maria* ihre Berechtigung:

652 Posener Zeitung, 10.2.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 103.

653 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Heidelberg vom 13.3.1891. Wilhelmj-Archiv, S. 128/1.

654 Vgl. Vogler, Georg Joseph: „*Ausdruck (musikalischer)*“; in: Deutsche Encyclopaedie oder Allgemeines Real-Woerterbuch aller Kuenste und Wissenschaften [...]. Band 2. Frankfurt/Main 1779.

655 Vogler, Georg Joseph. *Systhème de simplification pour les orgues par l'abbé Vogler.* 1798.

656 Knecht, Justin Heinrich: *Allgemeiner musicalischer Katechismus* [...]. Biberach, 1803. S. 81.

657 Hand, Ferdinand Gotthelf. *Aesthetik der Tonkunst, Erster Theil.* Leipzig 1837. S. 226.

658 Ebenda.

659 Berlioz, Louis Hector: *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes.* Paris 2/1856. Zitiert aus www.koelnklavier.de. Vgl. die deutsche Übersetzung von Alfred Dörfel, 1864.

660 Ebenda.

661 Schubart, Chr. Fr. D.: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* Wien 1806 [entstanden 1784/85]. S. 377.

*Ave Maria! Jungfrau mild,
Erhöre einer Jungfrau Flehen,
Aus diesem Felsen starr und wild
Soll mein Gebet zu dir hinwehen.
Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
Ob Menschen noch so grausam sind.
O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
O Mutter, hör ein bittend Kind!
Ave Maria!*

*Ave Maria! Unbefleckt!
Wenn wir auf diesen Fels hinsinken
Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt
Wird weich der harte Fels uns dünenken.
Du lächelst, Rosendüfte wehen
In dieser dumpfen Felsenkluft,
O Mutter, höre Kindes Flehen,
O Jungfrau, eine Jungfrau ruft!
Ave Maria!*

*Ave Maria! Reine Magd!
Der Erde und der Luft Dämonen,
Von deines Auges Huld verjagt,
Sie können hier nicht bei uns wohnen,
Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,
Da uns dein heil'ger Trost anweht;
Der Jungfrau wolle hold dich neigen,
Dem Kind, das für den Vater fleht.
Ave Maria!*

Da sich in einer Bearbeitung für Violine und Klavier der Inhalt des Textes durch die Musik ausdrücken muss, ist die Beachtung der Tonart zu Beginn des 19. Jahrhunderts von größter Bedeutung. August Wilhelmj ist ein Geiger, welcher von Berlioz sehr geschätzt wurde. Da die Tonartencharakteristiken einem steten Wandel unterworfen waren, ist die Beschreibung, welche Berlioz liefert diejenige, welche am ehesten über den Affektgehalt der Bearbeitung Wilhelmjs Aufschluss geben könnte. Wilhelmj jedoch transponiert sein „Gebet ohne Worte“ nach C-Dur. In der Tradition des beginnenden 19. Jahrhunderts werden die Tonarten B-Dur und C-Dur relativ ähnlich bewertet. Hand schreibt 1837 die Tonart C-Dur sei „*in unsrer Musik die Grundlage aller weiteren Entwicklung, und spricht das Menschliche im Gefühl rein und sicher aus*“.⁶⁶² Die Reinheit, und damit auch die „*Unschuld, Einfalt, Naivität*“⁶⁶³, ist eine Eigenschaft, die unmittelbar mit der Tonart C-Dur in Verbindung gebracht wird. Die damit verbundene „*Zuversicht diese [!] Tonart*“⁶⁶⁴ eigne sich für den Choral und kann somit

662 Hand, Ferdinand Gotthelf. *Aesthetik der Tonkunst, Erster Theil.* Leipzig 1837. S. 216.

663 Schubart, Chr. Fr. D.: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* Wien 1806 [entstanden 1784/85]. S. 377.

664 Hand, Ferdinand Gotthelf. *Aesthetik der Tonkunst, Erster Theil.* Leipzig 1837. S. 216.

für das *Ave Maria* als eine gerechtfertigte Tonart betrachtet werden. Hand schränkt jedoch ein, dass C-Dur „eine große Allgemeinheit“ habe, „so daß sie von rücksichtslosen Componisten zu Allem gewählt wird, und daher im Gebrauch abgenutzt, ja gemisbraucht scheint“. Betrachtet man die Kritik Joachims im Brief an seine Frau Amalie, dass Wilhelmj die Tonartencharakteristik missachte, so lässt sich die von Hand geäußerte Beobachtung auch bei Wilhelmjs Bearbeitung unterstellen. Betrachtet man jedoch die Beschreibung der Tonart bei Berlioz, so zeigt sich ein Wandel der Tonartencharakteristik, welche das C-Dur als „grave mais sourd et terne“⁶⁶⁵ für die Hymne an die Jungfrau durchaus rechtfertigt.

Wilhelmj verwendet die Satzbezeichnung „very slowly“ und bleibt damit der Originalvorgabe treu. Wilhelmj ergänzt, dass das *Ave Maria* „very expressively“ zu spielen sei und gibt damit den entscheidenden Hinweis, dass es sich um einen Gesang handele, welcher des individuellen Ausdrucks bedarf. Das Expressive des Gesangs erreicht Wilhelmj mit den beschriebenen Stilmitteln des „schönen Vortrags“. Des Weiteren gibt Wilhelmj dem Stück durch die Ausführung auf der G-Saite das Sonore einer tieferen Frauenstimme, welche eine weniger helle Stimmlage besitzt als ein „Sopran, mit der dünnen Klangfarbe der Kinderstimme“⁶⁶⁶. Wilhelmj bestimmt damit den Klangcharakter entscheidend und interpretiert das Stück in einer Stimmlage, welche Julius Hey als Stimme „mit grossem Stimmumfang und mächtiger Klangfülle“⁶⁶⁷ kategorisieren würde. Damit gewinnt die Interpretation den Eindruck von mehr Ernsthaftigkeit und Größe. Die geforderte Expressivität korreliert mit der reiferen Stimmlage und lässt sich auf der Violine durch das Spiel auf nur einer Saite dahingehend steigern, dass mehr Lagenwechsel erforderlich sind, welche das sangbare Spiel begünstigen.

Zum Transport des Affekts tritt die Tonart in den Hintergrund und weicht dem expressiven Spiel, welches sich durch Klangfarbe, Tonqualität, den Gebrauch des Portamento, Tempo Rubato und des Vibratos äußert.

6.1.2 Die Phrasierung

Für den Gesang ist die vom Atem beeinflusste Phrasierung von größter Bedeutung. Wie sich an der Komposition Schuberts zeigt, bestimmt die Atemzäsur die Interpunktions- und damit die Phrasierung. Die Interpretation des Sängers orientiert sich am Text und intendiert diesen auszudeuten. Der Komponist bestimmt die Phrasierung bereits in der Vertonung, indem er wie selbstverständlich den melodischen und harmonischen Verlauf der Komposition dem Text unterwirft. Schubert deutet den Text mit rhetorischen Mitteln aus. Die Melodie und der Rhythmus sind unmittelbar mit dem melodischen und rhythmischen Verlauf des Textes verschmolzen. Seine Vertonung ist ausgesprochen deklamatorisch und stellt einen Gesang dar, welcher stark von der rhetorischen Figurenlehre geprägt ist. Die Emphasen der Phrasen ergeben sich unmittelbar aus dem Text und sind rhetorisch ausgedeutet. Seufzermotive auf den Worten *Maria* und *Flehen* deuten den Text aus und markieren die Emphasen beider Phrasen, die sich aus den Atemzäsuren von selber ergeben.

665 Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Paris 2/1856. Zitiert aus www. koelnklavier.de. Vgl. die deutsche Übersetzung von Alfred Dörfel, 1864.

666 Hey, *Deutscher Gesangsunterricht*, S. 11.

667 Ebenda.



Abb. 6.1: Franz Schubert, Ave Maria D 838, T. 3-6, Leipzig, Peters, undatiert, Nr. 20a, 9023

Wilhelmj überwindet die Einschränkungen des menschlichen Atemapparates und nutzt auf der Violine die Möglichkeit des ungebrochenen Spiels, welches ohne Atempausen auskommt. Wilhelmj erreicht damit einen endlos sich fortspinnenden Gesang. Dieser zeigt sich in seiner Bearbeitung darin, dass er alle von Schubert notierten Pausen eliminiert. Während im Original die Interpunktionszeichen durch Pausenzeichen wiedergegeben werden, übergeht Wilhelmj diese Möglichkeit der Phrasengliederung. Da Wilhelmjs Notentext keinerlei Pausen aufweist, (mit Ausnahme einer Achtelpause, welche den Strophenwechsel markiert) lässt sich die Gliederung des Texts nicht unmittelbar ausmachen. Das rhetorische Moment des Originals weicht einem verstärkten Legato-Spiel, welches eine größtmögliche Verbindung der Töne und Phrasen anstrebt. Dieses bewirkt die „höchste Fülle und Breite des Tones“⁶⁶⁸.

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Violin (Violin) and the bottom three staves are for the Piano (Klavier). The violin part is marked *Very slow, very expressively*. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *rit.*, and *a tempo*. The score is titled *SCHUBERT - WILHELMJ.*

Abb. 6.2: Schuberts Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takt 1-15, undatierte Edition

668 Unbeschrifteter Artikel vom 28.4.1883. Wilhelmj-Archiv, S. 110/5.

Da die selbstverständliche Phrasierung ohne den Text und die damit verbundene Interpunktions in der Geigenfassung fehlen, muss der Interpret diese mittels der Bogenführung darstellen. Wilhelmj markiert die ersten neun Takte im *Piano*. Auf der G-Saite ausgeführt intendiert Wilhelmj den Stimmungsgehalt des Liedes auszudeuten, welcher sich traditionellerweise aus dem Affekt der Tonart ergibt. Zusätzlich bewirkt das *Piano*, dass die Emphase des Wortes *Maria* zugunsten des Phrasenflusses scheinbar unterdrückt wird und das Fehlen der Pausen verlängert die Phrase um ein Weiteres. Wilhelmj notiert den Höhepunkt der Phrase erst in Takt sechs, und markiert diesen mit der Crescendogabel. Die rhetorische Ausdrucksstärke weicht somit der emotionalen Komponente der Musik, welche Wilhelmj über die Länge der Phrase bestimmt. Er deutet das *Flehen* über die quasi sehnsgütig sich fortspinnende Kantilene aus. In Takt elf bezeichnet Wilhelmj den Höhepunkt der gesamten Strophe, in dem er über ein fast drei Takte langes *Crescendo* ein *Forte* erreicht, welches in kürzester Zeit zum *Piano* und *Pianissimo* zurückgeht. Der daraus entstehende Kontrast erklärt die schattierungsreiche Wirkung seiner Interpretation. Wilhelmj wird damit zum Tonmaler:

„ganz unendlich ist die Mannigfaltigkeit von Färbungen und Schattierungen.“⁶⁶⁹

6.1.3 Portamento

In Verbindung mit dem Spiel auf der G-Saite wirkt das Legato-Spiel besonders gesangsreich. Durch das Spiel auf nur einer Saite gewinnen die Lagenwechsel an großer Bedeutung für das expressive Spiel, welches Wilhelmj mit der Satzbezeichnung „very expressively“ in besonderem Maße vorschreibt. Gerade durch die Ausführung der Violinstimme mit einem sehr dichten Legato, welches zusätzlich „very slow“ ausgeführt werden soll, werden die Lagenwechsel deutlich hörbar. Das daraus resultierende Portamento ist ein wesentliches Stilmittel des Gesangs und dient dem ausdrucksstarken Vortrag. Wilhelmj bezeichnet die Lagenwechsel in seinen Bearbeitungen ausgesprochen detailliert. In seinen Bezeichnungen wird unmissverständlich deutlich, wo der Interpret ein Portamento hörbar machen sollte. Die von Schubert vorgegebene Figur wird von Wilhelmj als Portamento gedeutet: Die Bezeichnung des Fingersatzes zeigt dieses unmissverständlich an:

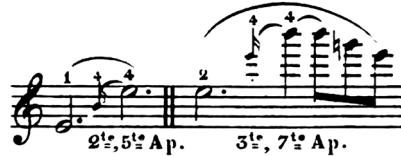


Abb. 6.3: Takte 1–4

Dass Wilhelmj Fingersätze bewusst wählte, um ein Portamento hörbar zu machen, beweist die große Wirkung, welche der Geiger mit dem „*Hinüberziehen der einzelnen Töne*“⁶⁷⁰ erzielte.

669 Barmer Zeitung, 21.2.1874, Wilhelmj-Archiv, S. 95/2.

670 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Nürnberg vom 22.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 101/3.

Nach einem Vortrag „*namentlich [...] des Schubert'schen ,Ave Maria“ im Jahr 1888 in Düsseldorf urteilt die Kritik:*

„Wie der Künstler die höchste Kraft besitzt, so steht ihm auch ein entzückendes Portamento und ein im leitesten Hauche verklingendes Piano zur Verfügung.“⁶⁷¹

Am Ende der Strophe, an welchem die Worte „*Ave Maria*“ wiederholt werden, notiert Wilhelmj das „*entzückende Portamento*“ mit einer Crescendogabel und der dynamischen Bezeichnung *pp*. Das „*im leitesten Hauche verklingende Piano*“ führte Wilhelmj dadurch aus, dass er bei äußerst langsamer Strichgeschwindigkeit, bei geringem Druck den stark gekanteten Bogen nahe des Griffbretts führte. Das Portamento bringt mit großer Wahrscheinlichkeit eine Verzögerung der dritten und vierten Zählzeit mit sich. Nicht nur das angegebene Ritardando weist darauf hin, sondern die Crescendogabel, welche hier ein *Tempo Rubato* markiert und die Silbe „*ri*“ des Wortes *Maria* dehnt:



Abb. 6.4: *Ave Maria* in der Bearbeitung Wilhelmj, Takt 13

Das rechte Verständnis dieses Stilmittels wird nicht allen Geigern der Zeit zugesprochen. Ein übermäßiges, falsch angewendetes Portamento lasse den Vortrag in den Bereich der *Effekthascherei*, der *trickery* fallen. Wilhelmj hingegen zeige „*das edle Maß des Ausdrucks*“⁶⁷². Gerade der maßvolle Umgang mit expressiven Stilmitteln sei eine große Stärke Wilhelmjs. Über den Vortrag des *Ave Maria* heißt es in einem undatierten Artikel aus St. Petersburg:

„Herr Wilhelmj riß mit seinem gewaltigen und seelenvollen Spiele alle Zuhörer hin. Sein meisterhafter Vortrag ist edel und rein, so frei von jeglicher Effekthascherei.“⁶⁷³

Hinweise darüber, wie schlicht und edel Wilhelmjs Spiel seinerzeit wirkte, ist von besonderem Interesse, da die Bezeichnungen des Notentexts von einem deutlichen Gebrauch des Portamentos zeugen. In der ersten, zwölf Takte umfassenden Kantilene des *Ave Maria*, gibt Wilhelmj mehr als 20 hörbare Lagenwechsel vor. Betrachtet man zudem weitere Lagenwechsel, die ein Portamento zulassen, jedoch nicht eindeutig zu belegen sind, so entsteht für den modernen Hörer der Eindruck, dass Wilhelmj das Stück mit Portamento überfrachte. Es drängt sich der Eindruck auf, Wilhelmj könne der gleichen Kritik bezichtigt werden, wie Louis Spohr, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts als fantastischer Geiger beschrieben wird, der jedoch „*durch eine viel zu häufig angebrachte Manier – durch das Herauf – und Herunter-Rutschen mit ein und dem selben Finger nach allen möglichen Intervallen – durch das künstliche Miau, wie man es nennen möchte*“⁶⁷⁴ negativ auffiel. Da jedoch Wilhelmjs Spiel als *klassisch* und *edel* bezeichnet wird, und sich keinerlei Hinweise finden lassen, die den Gebrauch des Portamentos bei Wilhelmj als übertrieben darstellen würden, ist davon

671 Unbeschrifter Artikel vom 17.4.1888. Wilhelmj-Archiv, S. 10/3.

672 Berliner Börsenzeitung, 13.11.1872. Wilhelmj-Archiv, S. 92/2.

673 Undatierte Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 106.

674 AMZ, X, (1807/08) S.313 zitiert in Clive Brown, *kritische Biographie*, S. 56.

auszugehen, dass Spohr mit seiner Vortragsweise Maßstäbe setzte, die bis über den Jahrhundertwechsel hinaus bestand haben sollten. Wilhelmjs Gebrauch des Portamento gilt als natürlicher Ausdruck der menschlichen Seelenempfindung, „*Of trickery and mannerisms there is not a trace in his playing*“.⁶⁷⁵ Und auch aus Pittsburgh wird berichtet:

„*Nothing more simple or graceful could be conceived than this man, who produces the sweetest, softest and clearest tones ever made by a violin.*“⁶⁷⁶

Anders als sein Vorgänger Spohr steht Wilhelmj also ganz und gar nicht in dem Ruf, Effekte zu übertreiben. Ganz im Gegenteil wirkt Wilhelmj gar als ein nüchterner Interpret, welcher von einigen Hörern als kühl und empfindungslos kritisiert wird.

Einige Hörer kritisieren, dass „*sich bei der größten Bewunderung ein erkältender Zug zwischen Spieler und Hörer*“ lege. Es „*scheint die Seele des Vortragenden absolut teilnahmslos*“.⁶⁷⁷ Die *innere Abgeklärtheit*⁶⁷⁸, von welcher ein Kritiker der New Yorker Musikzeitung spricht, wirkt auf viele Hörer äußerst positiv, da man musikmüde und „*auf's äußerste übersättigt*“ sei durch die aufdringlichen Effekte zahlreicher Virtuosen. Es sei „*zum Schluß noch ein Künstler gekommen, der uns nach all' den technischen und phänomenalen Bravourmusik [!], reine unverfälschte Musik gebracht hat. [...] „Welche Pracht in dieser Einfachheit!*“⁶⁷⁹ ruft der Kritiker im Jahr 1891 aus.

Es lässt sich schlussfolgern, dass Wilhelmj das Maß für einen edlen, klassischen Vortrag durchaus fand, und dass die reiche Anzahl an hörbaren Lagenwechseln für den Zeitgeist angemessen war.

Es soll daher ein Augenmerk auf die genaue Ausführung der Portamenti in Wilhelmjs Bearbeitung des „Ave Maria“ gelegt werden. Kai Köpp belegt am Beispiel der Sängerin Adelina Patti in einem Aufsatz über „*Die hohe Schule des Portamento*“⁶⁸⁰, dass die Vielzahl an Portamenti sich nur rechtfertigen lasse, wenn die Interpretin verschiedene Arten des Portamento verwende. Während ein zu einseitig verwendetes Portamento leicht in die Kritik des *geschmacklosen Miauens*⁶⁸¹ falle, zeuge Pattis Vortrag von einer großen Mannigfaltigkeit. Da Wilhelmj mit Adelina Patti gerne in direkten Vergleich gesetzt wurde, soll eine Übertragung der Techniken Pattis auf die Lagenwechsel des Geigers als Schlüssel dienen, um die geforderte Ausführung des Portamento zu verdeutlichen. Besonders beim Spiel auf der G-Saite, wie beim Ave Maria, weckt die Kantilene Wilhelmjs Assoziationen zu Adelina Patti:

„*Dieser vollsaftige, wunderbar schöne, von der reifsten Süße durchzogene Ton erinnert geradezu an die Kantilene Patti's. Herr Wilhelmj versteht besonders auf der G-Saite zu singen.*“⁶⁸²

675 The Cincinnati Daily Enquirer, 24.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/3.

676 Pittsburgh Evening Chronicle, 22.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/6.

677 Unbeschrifteter Artikel vom 25.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 83/4.

678 New Yorker Musikzeitung, 18.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/1.

679 Unbeschrifteter Artikel vom 13.3.1891. Wilhelmj-Archiv, S. 128/1.

680 Köpp, Kai. *Hohe Schule des Portamento*. www.dissonance.ch.

681 Köpp, Hohe Schule des Portamento, S. 18.

682 Unbeschrifteter Artikel vom 23.3.1872. Wilhelmj-Archiv, S. 57/5.

Köpp ordnet die verschiedenen Arten des von Patti verwendeten Portamento in eine Tabelle ein, welche ihren Umgang mit diesem Stilmittel verdeutlicht. Durch die Hilfe des Sonic Visualisers⁶⁸³ lassen sich Feinheiten, welche dem ungeübten Ohr verborgen bleiben, visualisieren und damit leichter fassbar machen. Da es keine Aufnahmen Wilhelmjs gibt, können nur vergleichbare Aufnahmen von Zeitgenossen Aufschluss über sein Spiel geben. Am Beispiel Pattis lassen sich die verschiedenen Arten der Lagenwechsel des „Ave Maria“ nachvollziehbar machen. Auch der Grad der Wahrnehmbarkeit lässt sich durch Pattis Aufnahmen einschätzen. Kai Köpp unterscheidet sechs verschiedene expressive Portamento-Techniken, welche sowohl für die Streicherpraxis als auch, im übertragenen Sinn, für die Gesangspraxis gültig sind:⁶⁸⁴

Tabelle: Portamento-Techniken in der Streicher- und Gesangspraxis

Portamento langsam (kleine Intervalle bis Quarte)	«Fortgleiten» mit einem Finger
Portamento schnell (große Intervalle ab Quinte)	«Fortgleiten» mit zwei verschiedenen Fingern (Spohr bevorzugt Ausgangsfinger gegenüber Zielfinger)
Intonazione (kleine Intervalle)	«Fortgleiten» am Phrasenbeginn (mit Zielfinger)
Cercar della nota (kleine Intervalle)	«Fortgleiten» mit Zielfinger nach Bogenwechsel
Anticipazione della nota (kleine und große Intervalle)	«Fortgleiten» mit Zielfinger vor Bogenwechsel
Librar la voce (kleine Intervalle)	«Fingerwechsel auf dem gleichen Ton»

Abb. 6.5: Kai Köpp, Die hohe Schule des Portamento

August Wilhelmjs Bezeichnung lässt sich jedoch nicht 1:1 mit der Tabelle abgleichen, da er zum Beispiel das Fortgleiten mit zwei verschiedenen Fingern auch für kleinere Intervalle notiert, welche in einem sehr langsamen Tempo durchaus hörbar werden können. Des Weiteren notiert Wilhelmj das Portamento mit einem Finger auch für große Intervalle. (siehe Takt 11 auf 12). In welchem Maß Wilhelmj die Lagenwechsel hörbar machte und in welcher Geschwindigkeit er sie ausführte, kann nicht rekonstruiert werden. Die folgende Abbildung stellt eine Übersicht über die von Wilhelmj notierten, oder durch seine Notation zumindest möglichen Portamenti dar (diese sind weiß markiert). Doch selbst die weiß markierten Lagenwechsel weisen Fingersätze auf, welche nicht immer eine technische Notwendigkeit haben, so dass davon auszugehen ist, dass sie musikalisch als expressive Lagenwechsel zu deuten sind:

683 <https://sonicvisualiser.org>.

684 www.dissonance.ch/upload/pdf/132_16_hsm_kk_portamento.pdf.

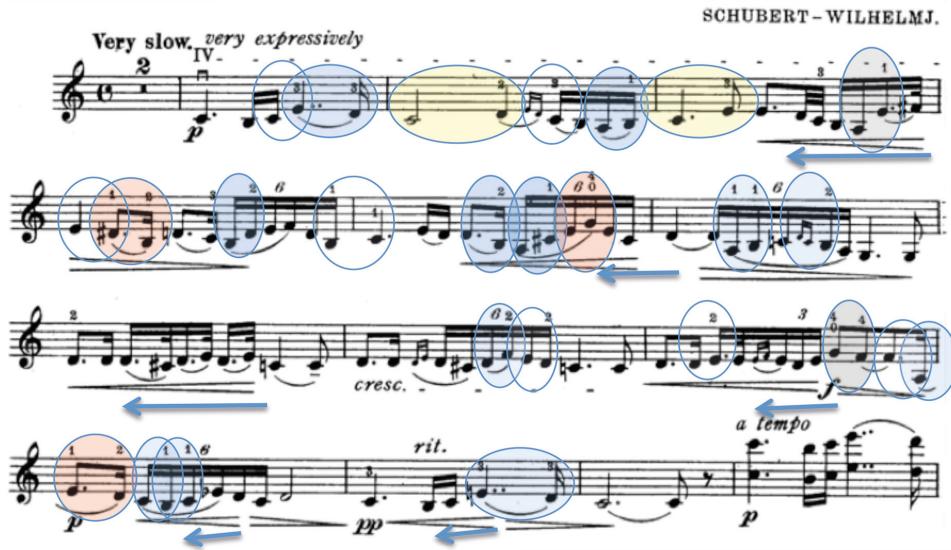


Abb. 6.6: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 1–15, Fingersätze, die ein Portamento zulassen

Takt 3 enthält das beschriebene langsame Portamento, welches in der Tabelle Köpps als „*Fortgleiten*‘ mit einem Finger“ bei kleineren Intervallen unter einer Bindung auszuführen ist. (blaue Einzeichnungen). Wilhelmj verwendet 12 Portamenti dieser Art in seiner 12 Takte umfassenden Kantilene auf der G-Saite, in gleichem Verhältnis auf- und abwärts gerichtet. Wilhelmj setzt es jedoch ebenso für große Intervalle ein, wie im folgenden Beispiel, bei dem die auf die letzte Note des 11. Taktes folgende Quinte über eine Bindung mit dem ersten Finger ausgeführt wird:



Abb. 6.7: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 11

Die zweite Art des Portamento, bei der zwei Finger am Lagenwechsel unter einer Bindung beteiligt sind, wird in der Kantilene seltener von Wilhelmj gefordert. (rote Einzeichnungen). In Takt 6 verschleiert Wilhelmj die Interpunktions Schuberts und nutzt das Portamento zur Verlängerung der Phrase. Schubert vertont ein Ausrufezeichen und erwartet nach dem *Flehen* die musikalische Figur des *Suspiratio*, welches durch die Atmung des Sängers notwendigerweise entsteht:



Abb. 6.8: Franz Schubert, Ave Maria, D 838, Takte 5 und 6, Leipzig, Peters, undatiert, Nr. 20a, 9023 (imslp)

Wilhelmj vermeidet diese affektladene Atmung und die damit verbundene Interpunktionswelle wenn er ein Portamento schreibt:



Abb. 6.9: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 6

Eine weitere Art des expressiven Lagenwechsels ist das als *Intonazione* bezeichnete *Fortgleiten* des Fingers, welches sich häufig an einem Phrasenbeginn findet. (gelbe Einzeichnungen). Zwar überbrückt Wilhelmj die natürliche Interpunktionswelle zugunsten der ungebrochenen Kantilene, doch deutet er die Phrasenabschnitte durch eine *Intonazione* an:



Abb. 6.10: Wilhelmj, Ave Maria, Takte 3-5

Dass es sich bei den Lagenwechseln um expressive Lagenwechsel handelt wird daraus ersichtlich, dass sie technisch nicht im Geringsten notwendig werden. Auch die Vermeidung des vierten Fingers spielt bei Wilhelmj keine Rolle, wie sich an zahlreichen Bezeichnungen seiner Editionen erkennen lässt. Adelina Patti setzt dieses Portamento zu fast jedem Phrasenbeginn ein, und es ist naheliegend, dass auch Wilhelmj dieser Hörerwartung weitgehend gerecht wurde.

Das *cercar della nota* bedeutet das Fortgleiten des Zielfingers nach einem Bogenwechsel. Es lässt sich im Schriftbild nicht von der *Antizipazione* (graue Markierung) unterscheiden. Sie können lediglich aus dem musikalischen Zusammenhang erschlossen werden:



Abb. 6.11: Wilhelmj, Ave Maria, Takte 3–5

Das *Librar la voce* bedeutet, dass der Finger auf dem gleichen Ton gewechselt wird, um zwei Silben voneinander abzugrenzen. Joseph Joachim beschreibt diese besondere Art des Portamento im zweiten Band seiner Violinschule.⁶⁸⁵ Obwohl sich einige Stellen im *Ave Maria* durchaus für die Verwendung dieses Fingersatzes anbieten würden, schreibt Wilhelmj ihn nicht vor. Überhaupt findet sich eine Bezeichnung für das *librar la voce* in seinen Bearbeitungen dermaßen selten, dass man davon ausgehen kann, dass er es ohne einen tatsächlichen Fingerwechsel mit *einem* Finger imitierte oder gar nicht anwendete. Aufgrund seines musikalischen Horizonts kann man jedoch nicht davon ausgehen, dass er es nicht zu seinen Ausdrucksmitteln zählte.

Die Vielfalt der expressiven Ausdrucksmöglichkeiten weckt im Hörer das Gefühl des vollkommenen Vortrags besonders im „*Ave Maria*, dessen prachtvoller Gesang (auf der G-Saite) zu dem Schönsten gehört, was uns von Wilhelmj's Wundergeige beschieden ward“.⁶⁸⁶

Der spätere Vergleich der Bezeichnungen mit diversen Aufnahmen des von Wilhelmj bearbeiteten *Ave Maria* aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts bestätigt die deutliche Verwendung des Portamento. Auffallend ist bei vielen dieser historischen Aufnahmen, dass die *kleinen Zwischennoten* eines Lagenwechsels mit zwei Fingern, welche alle Violinschulen des 19. Jahrhunderts als unhörbar auszuführen beschreiben, deutlich wahrnehmbar sind. Wie stark sie bei Wilhelmj in den Vordergrund traten, ist aus dem Schriftbild nicht zu ermitteln.

6.1.4 Tempo Rubato

Als ein weiteres expressives Stilmittel des Gesangs wird das *Tempo rubato* beschrieben. Die rhythmische Freiheit des Spiels scheint besonders in Wilhelmjs Vortrag des *Ave Maria* eine bedeutende Rolle zu spielen:

„in der Auffassung bleibt Wilhelmj stets sich und dem Geiste der Tondichtung, die er vorträgt, getreu, wenngleich einzelne Willkürlichkeiten im Rhythmus und im Takte, namentlich im ‚Ave Maria‘ auffallen.“⁶⁸⁷

Da von Wilhelmj keine Tonaufnahmen existieren, kann das Maß des Freispiele nur schwer eingeordnet werden. Zum Vergleich möglicher Ausmaße der „Willkürlichkeiten im Rhythmus und Takt“ dienen daher Tonaufnahmen diverser Sängerinnen und Geigerinnen als Anhaltspunkte. Die Kombination von expressiven Fingersätzen und dynamischen Bezeichnungen lässt Vermutungen über intendierte Emphasen im Gesang zu. Schreibt Wilhelmj ein Porta-

685 Joachim/ Moser, Band IIa S. 163.

686 Pester Lloyd, 8.2.1887. Wilhelmj-Archiv, S. 111/4.

687 Unbeschriftete Kritik nach einem Konzert in Crefeld vom 14.4.1888. Wilhelmj-Archiv, S. 114/2.

mento über einer sich öffnenden Crescendogabel vor, so kann dies zusätzlich eine Verlangsamung des Tempos bedeuten. Auch die Crescendogabel ohne weitere Bezeichnung deutet mit großer Wahrscheinlichkeit bei Wilhelmj auf eine *Verschleppung*⁶⁸⁸ des Tempos hin. (vgl. Abbildung 6.6: Wilhelmj Ave Maria Takt 1–15. Fingersätze, die ein Portamento zulassen. Mögliche Verschleppungen sind mit Pfeilen markiert)

Wie sich an diversen Aufnahmen nachvollziehen lässt, ist eine solche Verzögerung des Taktes allerdings nicht als *Tempo rubato* im traditionellen Sinn Spohrs zu verstehen, da die Begleitung sich den *Willkürlichkeiten* anpasst, anstatt sich davon unbeeinflusst zu zeigen. Die Verschleppungen des Taktes bewirken einen höchst subjektiven Vortrag, welcher bei keinem Interpreten gleich sein kann. Der Vergleich mit existierenden Aufnahmen kann daher nur als Anhalt dienen. Der genaue Umgang mit dem Freispiel Wilhelmjs muss im Dunkeln bleiben. Die Kombination von Portamento, dynamischer Bezeichnung und damit verbundener Freiheit im Takt sind wesentliche Merkmale des gesanglichen Vortrags Wilhelmjs. Es ist selbstverständlich davon auszugehen, dass Wilhelmj als Solist zudem ein Vibrato auf hervorgehobenen und längeren Noten anbrachte, um die Bedeutung emphatischer Momente zusätzlich zu steigern.

6.1.5 Analyse anhand historischer Tonträger

6.1.5.1 Ave Maria mit Gesang

In einer Aufnahme der Sopranistin Elisabeth Schumann⁶⁸⁹ lässt sich die Kombination der gesanglichen Stilmittel nachvollziehen.

Die Deutsche *Biographische Enzyklopädie*⁶⁹⁰ nennt die Sopranistin Elisabeth Schumann als Nachfolgerin Henriette Sontags. Die mit der Familie Wilhelmj vertraute Sängerin könnte einen gewissen indirekten Einfluss auf die jüngere Elisabeth Schumann genommen haben.

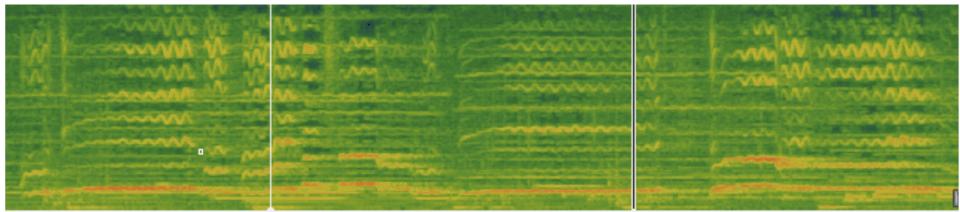


Abb. 6.12: Elisabeth Schumann, Ave Maria im Sonic Visualizer, Darstellung von Portamento und Vibrato

688 Über Carl Heymann heißt es: „Wir empfehlen dem jungen Künstler, der eine respectable Technik [...] dringend den Kultus des Schönen. Sein Vortrag sowohl, wie seine äußere Manier sind tadelnswerth. Schumanns symphonische Etuden machte er zu einer Kraftprobe ohne Klarlegung des sehr complicierten Inhaltes, seine Novallette wurde ein barockes, eckiges Musikstück unter den Spielers Händen, Mendelsohns Frühlingslied aber leistete an Verschleppung und Verzerrung das Unglaubliche. [...] Wir können Herrn Heymann kein besseres und näherliegendes Vorbild geben, als Wilhelmj. Von dem lerne er künstlerische Ruhe, edles Maafthalten und virtuose Reproduction“. Unbeschrifter Artikel Wilhelmj-Archiv, S. 58/2.

689 Elisabeth Schumann, (1888–1952).

690 DBE, Hrsg.: Rudolf Vierhaus: K.G Saur München 2008, S. 297.

Schumann dehnt das Tempo mit Eintritt des Gesanges. Ein leichtes Portamento (*Intonazione*) trägt zu der Verzögerung bei. Es ist auf dem ersten Vokal ein deutliches *mezza di voce* zu erkennen, welches mit einem anschwellenden Vibrato einhergeht. Eine Dehnung des Tempos findet sich deutlich im 6. Takt der Kantilene.

Der Umgang Schumanns mit dem Vibrato darf allerdings nicht zu falschen Rückschlüssen auf Wilhelmjs Vortrag verleiten. Während in der Aufnahme aus dem 20. Jahrhundert sogar in der Streicherbegleitung ein durchgehendes Vibrato zu hören ist, muss der Gebrauch bei Wilhelmj gesondert betrachtet werden. Das durchgehende Vibrato der Streicher deutet darauf hin, dass die Einflüsse der amerikanischen Interpretationspraxis des frühen 20. Jahrhunderts bereits die Aufnahme Schumanns prägen. Es finden sich in der Interpretation also sowohl Stilmittel der spätromantischen deutschen Tradition, als auch moderne amerikanische Gepflogenheiten.

Spohr beschreibt das Vibrato als expressives Stilmittel als besonders für das Spiel auf der G-Saite relevant. Im Adagio müsse der Vortrag auf der G-Saite „durch grössern Ton und schnellere Bebung zur Leidenschaftlichkeit gesteigert werden“.⁶⁹¹ Spohr betont, dass im Adagio sul G der Gebrauch des Portamento stattfinden müsse.

Der Gebrauch des Portamento bei Elisabeth Schumann ist häufig mit den Fingersätzen Wilhelmjs synchron. Allerdings setzt Wilhelmj Legatobögen und Portamenti an Stellen ein, an denen die Sängerin wegen des Textes nur zu einem eingeschränkten Legato fähig ist. Wilhelmj überwindet also nicht nur die Atmung, sondern auch den für den Sänger charakteristischen Glottisschlag und artikulationsbedingte Einbrüche des Legatos. An der Analyse von Gesangsaufnahmen zeigt sich darin auch die Funktion der *Intonazione*, welche es dem Sänger zu Beginn einer Phrase ermöglicht, den Glottisschlag deutlich abzuschwächen, bzw. gänzlich zu umgehen. Besonders bei Vokalen, die einen Glottisschlag mit sich führen, aber auch bei Reibelauten oder explosiven Konsonanten wird ein verschleierndes Portamento nötig. Man hört dies in der Aufnahme Schumanns daran, dass sie den beginnenden Vokal von „Ave“ ohne Glottisschlag intonieren kann, weil sie ihn mit einer *Intonazione* dehnt. Auch bei der Textstelle in Takt 5, „erhöre“ verlagert sie die Artikulation weitgehend auf die vor den Hauptnoten erklingenden Portamenti, *Intonazione* und *Antizipatione*, so dass der Gesang auf den Hauptnoten mit ungetrübten Vokalen klingen kann. Sie erreicht damit eine verstärkte Wirkung des Legato.⁶⁹² Die Violine imitiert diese gesangsspezifische Vorgehensweise. Da sie aber die Problematik des Glottisschlags lediglich bei Bogenwechsel kennt, kann der Geiger auf diese Formen des Portamento verzichten, wenn er, wie Wilhelmj, die unhörbaren Bogenwechsel beherrscht.

Ein weiteres Tonbeispiel stellt die Aufnahme der amerikanischen Sängerin Marian Anderson⁶⁹³ dar. Durch die tiefere Stimmlage der Altistin ist die Verwandtschaft zu Wilhelmjs Bearbeitung, allerdings sul D, deutlicher als zur hohen Stimme der Sopranistin. Auch der Vortrag der Altistin zeichnet sich durch einen regen Gebrauch der genannten gesangsspezifischen Stilmittel aus.

691 Spohr, *Violinschule*, S. 20.

692 Vgl. Elisabeth Schumann, Ave Maria. <https://www.youtube.com/watch?v=FpAbPER6YcQ&list=RDFpAbPER6YcQ#t=2>.

693 Marian Anderson 1897–1993. The Gramophone. DB 30 25. 1937.

Die Aufnahme der Sängerin Erna Sack⁶⁹⁴ kann als deutlichstes Beispiel die beschriebenen Stilmittel anschaulich machen. Ihre Interpretation des *Ave Maria* mutet wie eine Karikatur der von Wilhelmj bezeichneten Eintragungen an, da sie weitgehend mit den Fingersätzen und Dynamikbezeichnungen Wilhelmjs übereinstimmt und diese überdeutlich ausführt. Da Wilhelmj mit Patti verglichen wird, welche einen deutlich dezenteren Gebrauch der gesanglichen Stilmittel zeigt, kann man nicht von einem übertriebenen Portamento, wie dem Erna Sacks' ausgehen. Ihre *Intonazione* hat den sicherlich unverhältnismäßigen Umfang einer Quinte. Agogische Verschleppungen allerdings wurden auch bei Wilhelmj mehrfach als auffallend wahrgenommen und können ein Bild seiner Interpretation andeuten.

Leider können die in sich sehr verschiedenen Interpretinnen kein wahrhaftes Bild Wilhelmjs vermitteln, sondern lediglich die Bedeutung des expressiven Spiels verdeutlichen. Während Patti direkt mit Wilhelmj in Vergleich gesetzt wurde und als Zeitgenossin am ehesten Aufschluss über den Vortrag seiner Zeit geben dürfte, zeigt das deutlich jüngere Beispiel Erna Sacks die mögliche Ausführung der sanglichen Stilmittel direkt am Beispiel des *Ave Maria* an.

6.1.5.2 Ave Maria auf der Violine

Von großer Wichtigkeit sind die erhaltenen Aufnahmen des *Ave Maria* auf der Violine.

Am grundlegendsten stimmt die Interpretation der Geigerin Kathleen Parlow⁶⁹⁵, einer aus der Tradition der russischen Schule durch Leopold Auer stammenden Geigerin, mit den Bezeichnungen Wilhelmjs überein. Da sie (mit Ausnahme einer geringen Kürzung) seine Bearbeitung spielt, liegt es nahe, dass sie seine Bezeichnungen umzusetzen intendierte. Das Beispiel ist daher besonders interessant, da ihre Lebzeiten sich mit denen Wilhelmjs überschneiden. Aufschlussreich scheint die Tempowahl zu sein, welche durchaus als *very slow* zu bezeichnen ist. Die extreme Verwendung des Rubato zeugt von deutlichem Gestaltungswillen über die Tempomodifikation und bestätigt Wilhelmjs Vorschrift, dass das Stück *very expressively* zu spielen sei. Besonders beeindruckend ist jedoch die Umsetzung der von Wilhelmj bezeichneten Fingersätze, welche die deutliche Wirkung des Portamento bestätigen. Aufgrund der mangelhaften Tonqualität der Aufnahme aus dem Jahr 1920 ist die Einordnung des von Parlow verwendeten Vibratos schwierig. Es ist jedoch deutlich wahrnehmbar, dass sie relativ häufig davon Gebrauch macht.

Die folgende Abbildung macht die von Parlow verwendeten Stilmittel deutlich und zeigt mit der theoretischen Übersicht Wilhelmjs zahlreiche Übereinstimmungen. (mögliche Portamenti, u. a. mit zwei Fingern ohne eine Bindung sind weiß markiert):

694 Erna Sack 1898–1972. Telefunken Nr. A 2219. 1848.

695 Kathleen Parlow 1890–1963. Nipponophone 150 68 B. Tokyo, 1922.

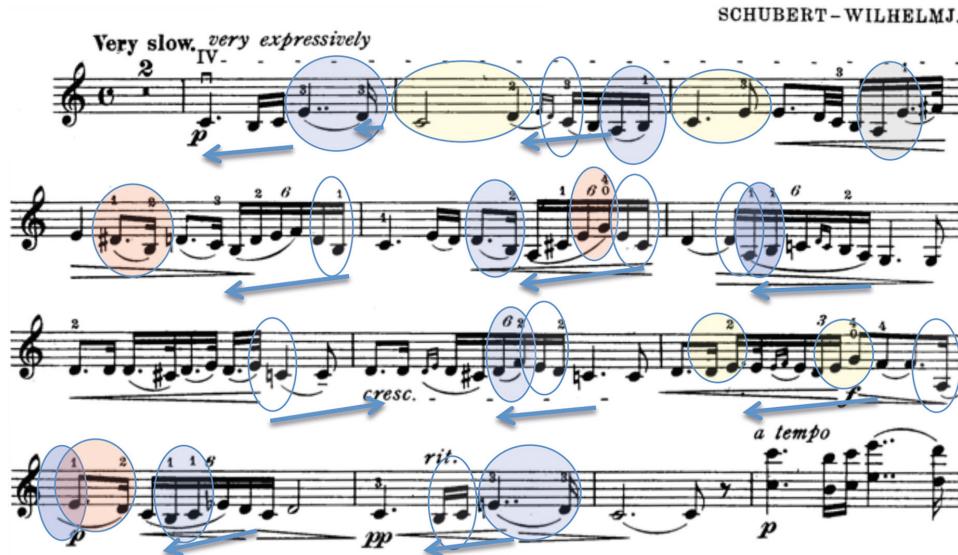


Abb. 6.13: Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takte 1–15, Bezeichnung mit den von Kathleen Parlow verwendeten Stilmitteln (weiße Markierungen zeigen diverse Portamenti an, die aus der Aufnahme nicht verbindlich zugeordnet werden können)

An der Aufnahme werden Verschleppungen, wie Wilhelmj sie gespielt haben könnte deutlich. Parlow dehnt die von Wilhelmj entsprechend bezeichnete Emphase gewaltig:



Abb. 6.14: Wilhelmj, Ave Maria, Takt 11

Eine ebenso aussagekräftige Interpretation stellt die von Isolde Menges⁶⁹⁶ aus dem Jahr 1920 dar. Die Schülerin Leopold Auers und Carl Fleschs spielt ebenfalls die Bearbeitung Wilhelmjs. Bei ihr sticht die größere Tonstärke hervor, die deutlich über ein relativ starkes Vibrato erreicht wird. Zwar wählt sie ein wesentlich schnelleres Tempo als Parlow, dennoch stimmen die für das expressive Spiel erforderlichen Angaben, welche Wilhelmj macht mit ihrer Interpretation weitgehend überein. Dies betrifft besonders die Verwendung des Portamento; auch die Tempomodifikationen stimmen zu einem großen Teil mit Wilhelmjs Andeutungen überein. Die größte Assoziation zu Wilhelmjs Spiel lässt sich wohl über die extreme Tonstärke machen, allerdings muss betont werden, dass Wilhelmj diese vor allem über die Bogenführung erreichte und weniger über das Vibrato, was nicht ausschließt, dass er sich des Vibratos zur zusätzlichen Tonverstärkung bediente. Die Abbildung zeigt die

696 Isolde Menges. 1893–1976. www.youtube.com/watch?v=v3QvnHTu7Rk.

expressiven Stilmittel der Geigerin Isolde Menges. Die Pfeile können die agogischen Verhältnisse nur vage wiedergeben:

Abb. 6.15: Ave Maria in der Bearbeitung Wilhelmj, Takte 1–15, mit Bezeichnung der von Isolde Menges verwendeten Stilmittel

Mischa Elman⁶⁹⁷ spielt im Jahr 1929 ebenfalls eine Bearbeitung, die sich an Wilhelmjs Vorgaben orientiert. Es zeigt sich ein den Sängerinnen und Geigerinnen gegenüber deutlich reduziertes Portamento. Der Gebrauch des Vibrato ist dagegen deutlich stärker und gleichmäßiger als bei seinen Kolleginnen. An seiner schlichteren Aufnahme lässt sich erkennen, welche Lagenwechsel er als expressiver deutet, da er nur einigen der Portamenti größere Bedeutung zusisst. Die in seiner Aufnahme hervortretenden expressiven Mittel sollen in der Abbildung deutlich werden:

⁶⁹⁷ Mischa Elman. 1891–1967. www.youtube.com/watch?v=HuS5UQSLhfc.

SCHUBERT – WILHELMJ.

Very slow, very expressively

IV

1 8 3 2 6 1 4 2 1 8 1 1 6 2

cresc.

2 1 1 8 rit. 2 3 4 4

a tempo

p

Abb. 6.16: *Ave Maria* in der Bearbeitung Wilhelmjs, Takte 1–15, mit Bezeichnung der von Mischa Elman verwendeten Fingersätzen und Stilmittel

Die Aufnahme Elmans ist von der seiner Vorgängerinnen und damit auch der Bearbeitung Wilhelmjs deutlich unterschieden. Aufgrund der großen Unterschiede zu Wilhelmjs Vorgaben kann man bei Elman nicht mehr von der Bearbeitung Wilhelmjs sprechen, die hier nur als Vorlage gedient haben kann. Die Änderungen Elmans beinhalten einen von Wilhelmj deutlich unterschiedenen Umgang mit der Verwendung des Portamento. Auffallend ist jedoch gerade in der Unterschiedlichkeit, dass alle Geiger und Geigerinnen große Intervalle mit einem hörbaren Lagenwechsel ausführen. In der Aufnahme Elmans deutet sich das von Köpp beschriebene *librar la voce* an, welches Elman jedoch eher mit einem deutlichen Bogenwechsel andeutet, als mit einem wirklichen Portamento. (orangene Markierung).

Penny Ambrose⁶⁹⁸ verdeutlicht, wie das Element des Verschleppens und des Freispiele mit fortschreitendem 20. Jahrhundert an Bedeutung verliert. Die junge Geigerin verkörpert die Generation des 20. Jahrhunderts, welche die expressiven Stilmittel der Romantik aus ihren Interpretationen weitgehend verbannt.

Deutlichen Gebrauch von expressiven Fingersätzen macht David Garrett⁶⁹⁹ und auch dieser lässt ein deutliches Portamento zu. Im Vordergrund seiner Interpretation jedoch steht der Schönklang, welcher zu einem großen Teil über das Vibrato gebildet wird. Garrett stellt ein zeitgenössisches Gegenstück zu Wilhelmj dar, da er als äußerst populärer Geiger ein großes Publikum anspricht und die Tradition in gleichem Maße fortführt, wie er sie dem Zeitgeschmack adaptiert. Er steht gewissermaßen an der Spitze des Ästhetizismus, welcher den Schönklang als wichtigstes Moment in der Musik definiert. Da Garrett mit einem Video zu sehen ist, sind die verwendeten Fingersätze und die damit verbundene Bogeneinteilung deutlich nachzuvollziehen. Bei Garrett wird sichtbar, dass er nicht die von Wilhelmj vorge-

698 Penny Ambrose (1946–1963).

699 David Garrett (1980).

schriebenen Fingersätze und Bogenvorschriften umsetzt. In rein akustischen Aufnahmen lässt sich ein Lagenwechsel nicht mit Gewissheit zuordnen.

Mit dem Strophenwechsel nimmt Garrett die von Wilhelmj vorgegebenen Oktaven aus seiner Interpretation heraus und setzt mit den Doppelgriffen erst in Takt 21 wieder ein, so wie Wilhelmj es verlangt. Garretts Interpretation basiert auf der Bearbeitung Wilhelmjs und erfährt durch das Geigenidol eine weitere Modifikation an den Zeitgeschmack. Es wird deutlich, dass Wilhelmjs Bearbeitung stilbildend auf die ihm nachfolgenden Generationen wirkte. Ysaës Fassung in Sopranlage konnte sich weniger durchsetzen als die Wilhelmjs.

6.2 Air on the G-String

Eines der bekanntesten von Wilhelmj für die Solo-Violine bearbeiteten Stücke ist die „*Air on the G-String*“, nach der Vorlage eines Satzes aus der *Orchestersuite* in D-Dur BWV 1068 von Johann Sebastian Bach. Durch die Übertragung des Stückes auf den Zeitgeschmack des späten 19. Jahrhunderts hat Wilhelmj gewissermaßen einen „Schlager“ geschaffen, der noch heute zu den „Hits“ der Klassik gehört und häufig als einzelner Satz steht, wie Wilhelmj ihn bearbeitet hat:

,he rendered the charming air of Bach that is becoming universally identified with his name“.⁷⁰⁰

moderne Geiger führen ihn fast ausnahmslos auf der G-Saite auf. Wie bereits dargestellt wurde, war das Spiel auf der G-Saite für das romantische Publikum von größter Bedeutung und ist eine besondere Vorliebe Wilhelmjs, der durch das Spiel auf nur einer Saite Registerwechsel vermeidet und durch das entstehende Portamento eine expressive Gesanglichkeit erreicht. Durch das Spiel auf der G-Saite soll der Satz zur *Arie* im romantischen Sinn werden, und tatsächlich urteilt das Publikum: „*Die Geige sang hier eine Bach'sche Arie in aller Vollkommenheit*“.⁷⁰¹ Des Weiteren ermöglicht das Spiel auf der G-Saite dem Geiger eine große Tragfähigkeit und Fülle des Tones, welche manche Hörer an den Klang eines Cellos denken lässt. Über die „*Famous Air*“ heißt es:

,playing it entirely on the G string and displaying a skill such as has never been approached by any performer known to us. The violoncello tone produced in this effort was remarkably effective.“⁷⁰²

Die für Wilhelmj legendäre Größe des Tons erlangt besonders in der *Air* Bewunderung. Wilhelmj „*played on the G-string, with a volume of tone and richness in colouring that can but be rarely heard.*“⁷⁰³ Besonders im Vortrag der *Air* wird immer wieder betont, dass die Klangqualität Wilhelmjs unerreicht sei. Auch Richard Wagner zeigt sich von Wilhelmjs Vortrag gefangen genommen. In einer Zeitung aus Baltimore wird berichtet, dass „*R. Wagner Wilhelmj in die Arme schloß und sagte: ,Die Thränen in meinen Augen mögen Ihnen das sagen,*

700 Cincinnati Daily Gazette, 20.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 24/2.

701 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 81/5.

702 Buffalo Express, 29.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 32/3.

703 Cleveland Herald, 24.10.1878 Wilhelmj-Archiv, S. 11/2.

wofür mein Mund keine Worte findet“⁷⁰⁴. Die Größe des Stücks scheint in diesem Fall besonders in der Einfachheit und Schlichtheit des Vortrags zu liegen, der in Verbindung mit der enormen Tonfülle eine besondere Wirkung erzielte:

„full of the most exquisite tenderness, and so simple with all, that it went straight to the heart. [...] nothing could be imagined so delicately sweet as this little air from Bach“.⁷⁰⁵

Johann Sebastian Bach.

Violin.

Arr. by AUGUST WILHELMJ.

Abb. 6.17: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Fingersätze

704 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Baltimore vom 14.11.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 16/6.

705 St. Louis Daily Globe Democrat, 24.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 26/2.

Die schlichte, natürliche Wirkung des Gesanges basiert auf den Prinzipien des schönen gesanglichen Vortrags. Das Kantabile wirkt dadurch *straight to the heart*, dass es Effekte, die dem Gesang fremd sind, vermeidet. Dazu gehört vor allem, dass auf jegliche instrumentale Virtuosität verzichtet wird. Die Melodie im Gesang erfährt keinerlei Unterbrechung und ist dadurch von dem größtmöglichen Legato-Spiel geprägt:

„The Chopin and Bach numbers were his selections par excellence for cantabile tones. In legato music his playing is really majestic: his tone being impressive in its fullness, smoothness, and sonorousness. The perfection of his sustained tones was shown especially in these two numbers, and his noblest qualities as an artist – the power to swap the audience by a pure, simple tone, aside from what may be called musical pyrotechnics – were best shown in the Bach and Chopin compositions.“⁷⁰⁶

In dem extremen Legato-Spiel bildet sich ein ellenlanger goldener Faden, der niemals zu reißen droht. Wilhelmj zeigt besonders in der Air seine Fähigkeit Stroh zu Gold spinnen zu können:

„Wilhelmjs unvergleichlicher, seelenvoller Vortrag des Bach'schen Air auf der G-Saite; hier war jeder Ton lauteres Gold, jede Note wurde zum Gesang.“⁷⁰⁷

Die Eintragungen Wilhelmjs lassen eine Vielzahl an Portamenti zu. Bei den blau markierten Fingersätzen wird Wilhelmj mit größter Wahrscheinlichkeit ein Portamento hörbar gemacht haben. Auch bei den rot markierten Fingersätzen ist es wahrscheinlich, dass Wilhelmj große Intervalle hörbar im Legato spielte und ein Portamento hörbar wurde. Die farblos markierten Fingersätze lassen ebenfalls Portamenti zu, können aber ohne Tonträger nicht zugeordnet und mit Bestimmtheit als hörbar vorausgesetzt werden. Gelbe Markierungen zeigen ein mögliches Rutschen mit dem Zielfinger an, bzw. die als *Intonazione* bezeichnete Art des Portamentos.

Die Aufnahme Kathleen Parlows zeugt von einem dosierten Gebrauch des Vibratos, zudem ist es relativ eng, was von dem Gebrauch eines Handgelenkvibratos zeugt. Gegen ihre Kollegin Isolde Menges kann sie damit als deutlich näher an der Interpretationsweise Wilhelmjs gedeutet werden. Die Portamenti werden hörbar und stimmen zu einem großen Teil mit den Bezeichnungen Wilhelmjs überein. Parlows Vortrag weist viele rhythmische Freiheiten auf, in dem sie das Tempo gewaltig verzieht und Punktierungen und andere rhythmische Veränderungen einfügt. Die Entsprechungen zu Wilhelmjs Angaben sind brüchig, jedoch in einigen Takten deutlich nachvollziehbar. Im 7. und 8. Takt des zweiten Teils der Air z. B. punktiert Parlow die ersten Sechzehntel, um sie künstlich zu dehnen und so ein Tempo rubato hörbar zu machen. Wilhelmjs Bezeichnung zeigt durch Gabeln eine kleine Emphase auf den Sechzehnteln an. Im Allgemeinen jedoch sind die Tempofreiheiten Parlows dermaßen individuell, dass sie sich nicht in Wilhelmjs Bezeichnungen aufzeigen lassen:

706 The daily inter-ocean, 3.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/3.

707 Unbeschriffter Artikel vom 12.3.1885. Wilhelmj-Archiv, S. 110/1.

Johann Sebastian Bach.

Violin.

Arr. by AUGUST WILHELMJ.

Abb. 6.18: *Air on the G-string*, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Fingersätze Parlows

Isolde Menges hat die *Air* im Jahr 1923 eingespielt. Ihr vordergründiges Vibrato ist besonders auf den zahlreichen langen Noten hörbar. Die große Amplitude der Bewegung zeugt von einer moderneren Art des Vibratos, bei welcher das Handgelenk auch in den auf der G-Saite höheren Lagen nicht am Corpus anliegen muss. Der Vergleich mit ihrer Vorgängerin Parlow lässt eine extreme Steigerung der Bedeutung dieses Stilmittels erkennbar werden. Zudem lässt sie mit ihrem expressiven Fingersatz äußerst viele Lagenwechsel hörbar werden. Die Wirkung der Portamenti wird durch die Verwendung des sehr breiten Vibratos noch vordergründiger:

Johann Sebastian Bach.

Violin.

Arr. by AUGUST WILHELMJ.

Abb. 6.19: *Air on the G-string*, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Fingersätze Isolde Menges

Es ist auffällig, dass Isolde Menges sich häufig des Portamentos bedient, welches mit einem einzigen Finger unter einer Bindung ausgeführt wird. Auch werden solche Zwischennoten des Lagenwechsels deutlich hörbar, welche Wilhelmj in seiner Violinschule als zu verstecken beschreibt. Das *unangenehme Heulen* deutet sich durch die Einseitigkeit der Portamenti und die hörbaren Zwischennoten bei starkem Vibrato bei Isolde Menges durchaus an. Ihre Ausführung kann nicht als Verdeutlichung der Bearbeitung Wilhelmjs betrachtet werden, da sie mit seinen Vorgaben wenige Übereinstimmungen aufweist.

Auch Marie Soldat⁷⁰⁸ hat die *Air* eingespielt. Sie gilt als eine stark durch Joachim geprägte Interpretin. Der sparsame Gebrauch des sehr engen Vibratos und die gemäßigte Expressivität sind trotz der großen Gewissenhaftigkeit der Interpretin nicht als Beispielhaft für Wilhelmjs Stil zu werten. Auch lassen sich keine Belege finden, ob sie Wilhelmj jemals persönlich hörte. Allerdings zeigen ihre Portamenti an prominenten Stellen die Übereinstimmung mit seinen Einzeichnungen und spiegeln den traditionelleren Umgang mit Portamento-Fingersätzen im 19. Jahrhundert, da sie die Älteste der aufgeföhrten Interpretinnen darstellt und durch Joachims Einfluss als relativ konservativ gewertet werden kann. Auffallend ist der dezente Gebrauch der Portamenti mit einem einzelnen Finger unter einer Bindung. Sie scheint diesen quasi zu vermeiden:

Johann Sebastian Bach.

Abb. 6.20: Air on the G-string, arrangiert von August Wilhelmj, Eintragung der expressiven Stilmittel der Geigerin Marie Soldat

Die von Wilhelmj eingezzeichneten Crescendo- und Decrescendogabeln sind nicht ausschließlich als dynamische Angaben zu verstehen. Sie zeigen zudem die Phrasierung an und bestimmen die Emphasen der Kantilene. Sie könnten andeuten, welche Fingersätze expressiver auszuführen sind, um die Emphase zu unterstützen.

Die *Air* beinhaltet eine große dynamische Spannbreite, die vom *pianissimo* bis zum *forte* reicht. Wilhelmj stellt die technische Umsetzung der verschiedenen dynamischen Abstufen-

708 Marie Soldat -Röger (1863–1955).

gen in seiner Violinschule dar. Seine Bearbeitung fordert ein *dolcissimo*, welches Wilhelmj in seiner Schule ebenfalls aufführt und mit technischen Mitteln umzusetzen versteht. Der musikalische Ausdruck wird hier über das äußerst griffbrettnahe Spiel bei sehr hoher Strichgeschwindigkeit und wenig Bogendruck erzeugt. Der erste Oberton wird somit geschwächt und bildet einen klarinettenartigen Klang, welchen Wilhelmj explizit anstrebt. Da aber auch die Tongröße gerade in der Air häufig von der Kritik betont wird, zeigt sich, dass Wilhelmj an dem kurzen Stück seine gesamte klangfarbliche Palette präsentierte.

6.3 Niccolò Paganinis Violinkonzert Nr. 1, op. 6 in der Bearbeitung durch August Wilhelmj

Ein von Wilhelmj häufig gespieltes Stück ist der 1. Satz aus Paganinis 1. Violinkonzert in Es-Dur. Wilhelmj transponierte diesen Satz nach D-Dur, bearbeitete ihn und fertigte eine Klavierbegleitung dazu an. In der British Library existiert ein Tonträger dieses Satzes unter dem Titel „*Wilhelmj-Cylinder*“. Es kann jedoch nachgewiesen werden, dass diese Aufnahme nicht von Wilhelmj eingespielt worden ist.

Diese Erkenntnis basiert nicht allein auf einer von Morgan Brown getätigten Aussage, dass Wilhelmj sein Spiel niemals auf einen Tonträger aufnahm, da ihm dieser unbekannt gewesen sein könnte. Sie bestätigt jedoch die aus der Analyse der Wilhelmj-Cylinder entstandenen Erkenntnisse:

„He did not even play to a gramophone, as modern players can do to perpetuate their deeds in memory“.⁷⁰⁹

Des Weiteren zeugt die Aufnahme der Wilhelmj-Cylinder nicht von der Größe und Ruhe, welche Wilhelmj immer wieder attestiert wurden, und diese können auf den Aufnahmen nicht im Geringsten nachvollzogen werden. Ebenso unschlüssig ist die Argumentation, dass Wilhelmj die Aufnahme im fortgeschrittenen Alter eingespielt haben könnte. Der Perfektionsanspruch des Geigers wird in der Aussage Morgan-Browns bestätigt und sie argumentiert, dass Wilhelmj es gerade mit dem Nachlassen seiner Fähigkeiten nicht gewagt hätte, diese als letztes Zeugnis seines Spiels der Nachwelt zu hinterlassen:

„Wilhelmj, far too critical of himself and horrified by the example of artists whose skill had vanished long before their fame, resolved upon an early retirement. No one could ever persuade him that he had retired too soon.“⁷¹⁰

Ebenso wenig schlüssig ist die Zuordnung der Cylinder zu Wilhelmjs Spiel, da besonders seine Intonationsfähigkeit über diejenige aller anderen Geiger gestellt wurde. Die Schlussfolgerung, dass der Anspruch an die Intonation damals ein geringerer gewesen sein könnte als heute ist nicht möglich, da Aufnahmen anderer Geiger, mit denen Wilhelmj verglichen wurde, eine deutlich bessere Intonation zeigen, als der Geiger der Wilhelmj-Cylinder. Da Aufnahmen Ysaës existieren, welche einem hohen Anspruch an eine reine Intona-

709 Morgan-Browne, *Approximation to the truth*, S. 227.

710 Ebenda, S. 222.

tion gerecht werden, kann man schlussfolgern, dass die Intonation der Zylinder Wilhelmjs Anspruch nicht genügen:

„*Of all players, Wilhelmj and Ysaÿe were the most thoroughly in tune.*“⁷¹¹

Unabhängig von den theoretischen Mutmaßungen über die Echtheit der Aufnahmen lässt sich an der praktischen Umsetzung beweisen, dass sie nicht von Wilhelmj stammen. Die Bezeichnungen des Violinkonzerts, welche Wilhelmj bereits ab den 1880 Jahren vornahm, stimmen nicht mit der Interpretation auf der Aufnahme überein. Dies wird besonders dadurch deutlich, dass der Geiger als Klavierbegleitung eine Bearbeitung von Albrecht Schulz wählt, während Wilhelmj den ersten Satz mit einem eigenen Arrangement der Klavierstimme aufführte. Wilhelmj müsste den Cylinder direkt nach seiner Ankunft in London ca. 1894 eingespielt haben, zu einem Zeitpunkt, zu dem die Klavierstimme bereits existierte. Die Begleitstimmen des Klaviers sind sowohl charakterlich, als auch bezüglich der technischen Umsetzung geradezu gegensätzlich.

Während das erste Beispiel (Abbildung 6.21) von Schulz eine Staccato-Bewegung vorschreibt, welche die Kantilene rhythmisch prägnant begleitet, fordert Wilhelmj (Abbildung 6.22) vom Klavier das größtmögliche Legato. Im Gegensatz zu Schulz' rhythmischer Begleitung setzt Wilhelmj ein ausgeschriebenes Tempo Rubato der rechten Hand ein, um den expressiven Charakter der Kantilene zu unterstützen. Dieses Beispiel belegt zudem den Perfektionsanspruch Wilhelmjs, welcher den Ausdruck des Expressivo nicht dem ausführenden Geiger überlässt, sondern diesen detailliert bezeichnet und ausschreibt. Unter dieser Voraussetzung kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Interpretation sei-



Abb. 6.21: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Braunschweig: Henry Litoff's Verlag, n. d. (ca. 1880), Collection Litoff No 2373, Takte 144ff



Abb. 6.22: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Leipzig: B. Senff, n. d. [1880-84], Pl. 1642, Takte 86-90

711 Morgan-Browne, S. 224.

nes Spiels gravierend von seinen Bezeichnungen abwich. Des Weiteren zeigt die Konversation mit seinen Verlagen⁷¹², dass Wilhelmj seine Editionen bis ins letzte Detail korrigierte.

Die verschiedenen Bearbeitungen der Klavierbegleitung lassen Aufschlüsse über das *Tempo rubato* Spiel der beiden Geiger zu. Der Geiger der Wachsrolle nimmt sich gewaltige rhythmische Veränderungen heraus. Diese wirken an einigen Stellen geplant, an anderen hingegen zufällig und lassen auf technische Unzulänglichkeiten des Geigers schließen. Sein Spiel ist durch eine große rhythmische Unruhe geprägt, welcher der Pianist kaum zu folgen imstande ist. Die Erfahrungen, welche Wilhelmj mit seinem Begleiter Rudolf Riemann machte, stehen im deutlichen Widerspruch zur Qualität des Zusammenspiels der Musiker auf der Tonaufnahme.

Es ist davon auszugehen, dass der Geiger die improvisierte Wirkung eines *Tempo rubato* zwar intendierte, dass jedoch seine technischen Fähigkeiten ihm nicht die Wirkung ermöglichten, welche Wilhelmj immer wieder in der Kritik attestiert wird.

Wilhelmjs Verwendung des *Tempo rubato* ist nicht zufällig, sondern mit seiner Phrasenbildung synchron. Sie stimmt nicht mit der rhythmischen Freiheit des Geigers auf dem Zylinder überein. Es wird deutlich, dass Wilhelmj das traditionelle *Tempo rubato* im Sinne Spohrs von Tempomodifikationen im Sinne einer moderneren Agogik ablösen lässt. Im Arrangement des 1. Satzes des Violinkonzerts gibt Wilhelmj zwölf mal die Anweisung, dass das Klavier *colla parte* zu spielen habe. Die Aufforderung an den Pianisten, dem Freispiel des Solisten zu folgen, bestätigt, dass die Begleitung nicht unbirrt forschreiten darf, wie die klassischen Violinschulen es für das *Tempo rubato* fordern. Dass Wilhelmjs Tempomodifikation sich vom traditionellen *Tempo rubato* distanzieren, bestätigen auch die Bezeichnungen *Ritardando* (12x) und *Largamente* (8x), welche er im ersten Satz zusammen 20 mal vorschreibt. An ca. 42 Stellen des ersten Satzes gibt Wilhelmj der Violinstimme einen Kadenzcharakter, in welchen das Klavier pausiert und darauf folgend dem Freispiel des Solisten folgt.

Wilhelmj markiert mit der Bezeichnung „*a tempo*“, dass sowohl der Geiger als auch der Pianist einem gemeinsamen Metrum zu folgen haben. Die Tempomodifikation „*rall.*“ markiert einen kompositionstechnischen Einschnitt und wird unmittelbar mit Beginn des Solos aufgehoben. Der Geiger gibt mit seinem Auftakt das konkrete Tempo an und darf in Wilhelmjs Fassung keinen verschleppten, lyrischen Auftakt geben. Der Solist führt in dieser Fassung den Pianisten:

Abb. 6.23: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takt 35

712 Peters, Breitkopf & Härtel.

Anders verhält es sich in der Ausgabe von Albrecht Schulz, in welcher der Pianist nach einem möglicherweise freien Auftakt des Geigers mit einer perkussiven Begleitung ab der ersten Zählzeit die Führung übernimmt:



Abb. 6.24: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 96–100

Die Verhältnisse sind in beiden Fassungen als gegensätzlich zu betrachten, da Wilhelmj dem Solisten die leitende Funktion übergibt.

Während Wilhelmj einen stabilen Rhythmus zugunsten des perfekten Zusammenspiels genau notiert, gesteht er dem Geiger an anderen Stellen mehr rhythmische Freiheiten zu, um den expressiven Charakter des Stückes darzustellen.

Selbst wenn der unbekannte Geiger der Aufnahme die Bearbeitung Wilhelmjs mit großer Wahrscheinlichkeit gekannt haben wird, und einige Einflüsse daraus in seine Fassung eingeflossen sein dürften, definiert die Klavierstimme eine andere Umsetzung, als die von Wilhelmj intendierte. Die rhythmische Freiheit des Solisten ist in Wilhelmjs Bearbeitung äußerst detailliert bezeichnet, wenn man sich die Aufführungskonventionen des 19. Jahrhunderts vor Augen führt. Ein kleines *Tempo rubato* bezeichnet er z. B. auf der letzten Zählzeit des dritten Taktes des Violinsolos, welche in der Fassung zur Klavierbearbeitung von Schulz und anderen vorangegangenen originalnäheren Fassungen als zwei Achtel notiert ist. Das *fis* raubt der folgenden letzten Achtel des Taktes einige Zeit, um hier eine expressive Emphase zu bewirken. Wilhelmj wird in seiner Interpretation diese Emphase durch den Gebrauch des Portamento/fingersatzes⁷¹³ und eines Vibratos verstärkt haben. Die Crescendogabel verstärkt die Bedeutung der Emphase der letzten Zählzeit dieses Taktes:

Abb. 6.25: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takt 37

⁷¹³ Wilhelmj verwendet für zwei Noten unter einer Bindung den 3. Finger. Diese Bezeichnung fordert ein Portamento.

Aus den Konventionen der romantischen Interpreten ergibt sich die Schlussfolgerung, dass Wilhelmj ebenfalls sämtliche mit fz oder Akzent versehene Noten mit einem Vibrato versehen haben wird.

In der Violinstimme, welche zu dem Arrangement von Albrecht Schulz veröffentlicht wurde, liest sich die Bezeichnung der beschriebenen Stelle deutlich anders. Das Portamento wird durch die Bezeichnung der beiden Achtel außer Kraft gesetzt. Die Notation zweier Punkte über den Noten verbietet ein Portamento geradezu. Zudem entfällt die Notation des *Tempo rubato* und die Emphase fällt auf die erste Zählzeit des nächsten Taktes, welche im ff auszuführen ist.



Abb. 6.26: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 96–100

Während im letztgenannten Beispiel die Klavierstimme den Geiger im Forte begleiten soll, fordert Wilhelmj eine Begleitung im Piano, was ebenfalls die erste Zählzeit entkräftet.

Beide Klavierarrangements ermöglichen ein präzises Zusammenspiel, da das Klavier während der beschriebenen Passage pausiert. Der Pianist hat die Möglichkeit dem Freispiel des Geigers zu folgen und auf der nächsten ersten Zählzeit präzise einzusetzen. Dies suggeriert, dass der Takt eine rhythmische Veränderung erhalten darf.



Abb. 6.27: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 36–39

Wilhelmj jedoch notiert nicht nur die Erlaubnis zum expressiven Spiel, sondern er legt zudem das Maß des Freispiels fest. Er fordert an der Parallelstelle einen noch deutlicheren Gebrauch der expressiven Stilmittel. Wilhelmj verstärkt die Wirkung des *Tempo rubato*, indem er die letzte Zählzeit mit einer Fermate versieht und vom Klavier ein *colla parte* fordert. In Wilhelmjs Fassung raubt die vorletzte Note nicht nur der ihr folgenden Note die Hälfte ihrer Zeit, sondern sie bemächtigt sich der gesamten *ersten* Zählzeit ihres Taktes:



Abb. 6.28: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 40–43

Das enorme Ausmaß dieses *Tempo rubato* entkräftet gewissermaßen die Parallelstelle, so dass sich hier eine Relation der beiden Takte manifestiert. Das Zeitmaß ist dermaßen frei, dass der Hinweis des *colla parte* notwendig wird. Das Freispiel überschreitet deutlich das Maß dessen, was sich bei unbeirrter Fortsetzung der Klavierstimme erlauben ließe, wie es das klassische *Tempo rubato* fordert.

In der Violinstimme zu Albrecht Schulz spielt die Geige ein *Tempo rubato*, welches sich im dezenten Rahmen der Parallelstelle bei Wilhelmj bewegt:



Abb. 6.29: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 101–105

Die darauf folgende mit *dolce* bezeichnete Kantilene muss bei Wilhelmj *dolce espressivo* gespielt werden. Wilhelmj gibt in seiner Violinschule an, wie das *Dolce* technisch umzusetzen sei. Bei Wilhelmj bedeutet *dolce* eine extreme dynamische Abstufung, welche ausschließlich über den Bogen reguliert wird. Das *espressivo* kommt durch die gesangsspezifischen Parameter zustande, welche sich vor allem über die linke Hand definieren. Wilhelmj charakterisiert das *Dolce* und beschreibt dessen bogentechnische Ausführung folgendermaßen:

„If the bow is placed at a great distance from the bridge (and therefore almost over the Finger-board –, sur la touche –), while the Bow moves „at a considerable speed“, though without pressure, the result is a tone of a little intensity, but of a clarinet-like sweetness and much carrying power. This is known as „Dolce.““⁷¹⁴

Wilhelmj deutet mit seiner Formulierung auf eine Konvention hin, welche er technisch deutlich detaillierter beschreibt als seine Vorgänger, welche das Wesen mehr über die Klangfarbe beschreiben als über die dynamische Abstufung. Während Baillot das *Dolce* als einen

714 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 2B, Preface S. vii.

flötenartigen Ton beschreibt, der *sulla tasteria*, also auf dem Griffbrett erzeugt werde, assoziiert Wilhelmj mit der Klangfarbe die *Stütze* einer Klarinette. Er erzeugt einen solchen Ton neben der Kontaktstelle über eine hohe Bogengeschwindigkeit und einen sehr geringen Bogendruck. Mit der beachtlichen Bogengeschwindigkeit unterscheidet sich der Klangcharakter des *Dolce* deutlich von dem eines Geigers der Gegenwart, welcher Assoziationen zu *Stütze* und Tragkraft des Tones bei geringerer Bogengeschwindigkeit deutlich durch ein Vibrato der linken Hand beeinflusst. Es ist davon auszugehen, dass Wilhelmj die folgende Kantilene Paganinis in der von ihm beschriebenen Art und Weise ausführte: nahe am Griffbrett, bei hoher Bogengeschwindigkeit und sehr geringem Bogendruck:



Abb. 6.30: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 43ff

Der Fingersatz der Kantilene in den Takten 43 bis 47 ist von Wilhelmj so gewählt, dass kein Saitenwechsel nötig wird. Durch das *sul A* – Spiel ist es dem Geiger möglich, einen gleichmäßigen Gesang zu erzeugen, der keine Brüche durch Saiten- bzw. im übertragenen Sinn – Registerwechsel aufweist. Des Weiteren ermöglicht das Spiel auf der A-Saite, dass expressive Lagenwechsel als Portamento hörbar werden. Der Lagenwechsel auf ein und demselben Ton, dem Ton *e* in Takt 44 auf Takt 45, bietet sich nicht nur technisch an, sondern deutet einen Silbenwechsel als „*librar la voce*“⁷¹⁵ an. Dazu wünscht Wilhelmj ein Portamento in Takt 45, in der Verbindung der Töne *h* und *cis*, da er einen Lagenwechsel vorschreibt, welcher durch einen einzelnen Finger unter einer Bindung auszuführen ist. Die Crescendogabel verstärkt die Wirkung des Portamento und deutet zusätzlich ein *Rubato* an, welches sich bis zum Ende des 46. Taktes erstreckt. Dies hat eine gliedernde Funktion der Kantilene, die dadurch notwendig wird, dass Wilhelmj die Atemzäsur, die am Ende des 46. Taktes notwendig wäre, eliminiert. Die Bezeichnung der 8-taktigen Kantilene bewirkt eine scheinbar endlose Melodie ohne Brüche durch Atemzäsuren, Registerwechsel oder bogen-technische Unterbrechungen. In Takt 49 schreibt Wilhelmj ein Portamento vor, indem er einen weiten Lagenwechsel *sul A* fordert, welcher vom Höhepunkt einer Crescendogabel unterstützt wird und in ein *molto ritardando* mündet. Das Portamento wird mit zwei Fingern vor einem Bogenwechsel ausgeführt und kann als „*Antizipazione della nota*“ gedeutet werden. Das Ritardando bewirkt eine weitere, diesmal zum Ende der Kantilene hin verstärkte Gliederung und trifft auf einen virtuosen Abschnitt, welcher *a tempo* auszuführen ist.

Die Klavierbegleitung weist durch ihre Synkopisierung ebenfalls ein auskomponiertes *Tempo rubato* auf.⁷¹⁶ Zudem bestätigt die Anweisung *colla parte*, dass der Pianist dem Solisten zu folgen habe. Das in Takt 45 geforderte Freispiel kann als Ausläufer des *Tempo rubato* im traditionellen Sinn verstanden werden, in welchem das Accompagnement weitgehend

715 Vgl. Portamento-Tabelle nach Kai Köpp.

716 Vgl. Koch: synkopisiertes *Tempo rubato*.

unbeirrt dem Metrum folgt. Dies wird ersichtlich aus der gleichmäßigen Melodieführung der Bassstimme. Dennoch ist davon auszugehen, dass Wilhelmj mit der Vorschrift *colla parte* die Tradition bricht und ein präzises Zusammenspiel von Violine und Klavier erwartet. In Takt 49 hingegen ist das Ritardando so verstärkt, dass auch das Klavier, zusätzlich zum *colla parte*, die Anweisung *rit.* erhält. Die Begleitung verhält sich quasi rezitativisch, da die erste Zählzeit in Takt 49 arpeggiert auszuführen ist, und das Klavier den Takt lediglich mit harmonischen Einwürfen accompagniert:



Abb. 6.31: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 44ff

Aus der Bezeichnung Wilhelmjs entsteht damit einerseits eine phrasengliedernde Wirkung, welche die Komposition Paganinis als Interpretation hörbar macht, andererseits jedoch gibt sie dem Stück ein improvisiertes Gepräge, welches sich vor allem im scheinbaren Freispiel des Geigers vermittelt. Dass dieses Freispiel jedoch ganz und gar nicht frei ist, da Wilhelmj die „Freiheiten“ des Solisten detailliert vorschreibt, zeigt den Perfektionsanspruch Wilhelmjs, welcher in der Kritik immer wieder bestätigt wird. Die individuelle Ausarbeitung Wilhelmjs stellt damit lediglich ein pseudoartiges Freispiel dar. Sie lässt deutliche Rückschlüsse auf Wilhelmjs Interpretationsstil zu und kann als Beweis dafür gelten, dass selbst geringe Abweichungen auf den *Wilhelmj-Cylindern* bedeuten, dass es sich bei dem Interpreten nicht um Wilhelmj handeln kann.

Auf die beschriebene achttaktige Kantilene folgt ein virtuoser Abschnitt, über dessen Ausführung die Kritik sich einig ist, dass er technisch nicht vollkommener auszuführen sei. „*Die verwegenste Production erscheint als leichtes Spiel*“⁷¹⁷ heißt es in der Presse über die Ausführung des Paganinisatzes. Der Philadelphia Inquirer konkretisiert:

⁷¹⁷ Unbeschriffter Artikel über ein Konzert am 20.10.1874 vom 28.10.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 59/4.

„beautifully clean and strictly legato thirds in the early portion (Paganini D-Dur) were rendered so faultlessly, and with so little appearance of effort.“⁷¹⁸

Die makellose Technik wird bei Wilhelmj besonders über das Doppelgriffspiel definiert. Die Terzpassage ab Takt 50, welche der Kritiker als ausgesprochen rein intoniert und präzise ausgeführt beschreibt, soll nach der ritardierenden Kantilene *a tempo* ausgeführt werden. Wilhelmj bewirkt hiermit einen scharfen Kontrast, indem er selber die Passage „in rapidestem Tempo“⁷¹⁹ ausführte.



Abb. 6.32: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 49ff

Das schnelle Tempo, von welchem der Rezensent spricht geht mit der Strichart *spiccato* einher, welche Wilhelmj durch Punkte über den Noten kennzeichnet. In seiner Violinschule erklärt Wilhelmj wie das Spiccato auszuführen sei. Er zählt es zu den springenden Bogenarten und betont, dass es mit Leichtigkeit auszuführen sei. Im dritten Band seiner Violinschule widmet er dem „Springing Bow“ in der 22. Etüde⁷²⁰ die zwei letzten von 43 Übungen. Es ist in der Mitte des Bogens auszuführen, und die Bewegung fordert „very short (Wrist) strokes“⁷²¹, sie findet also ausschließlich aus dem Handgelenk statt.

Mit der heute fast als selbstverständlich geltenden Ausführung des *Spiccato* steht Wilhelmj jedoch nicht in der Tradition der deutschen Schule. Louis Spohr lehnt die springenden Bogenarten prinzipiell ab und zählt sie zu den nicht ernsthaften Bogenstrichen. Dementsprechend notieren Punkte bei Vorreitern Wilhelmjs nicht das *Spiccato*, sondern das *Staccato*. Baillot schreibt über das Staccato:

„Runde Punkte geben der Note nur die halbe Dauer.“⁷²²

Baillot beschreibt jedoch eine Strichart, in welcher das spätere Spiccato seine Ursprünge hat. Das „*perle*“⁷²³ beschreibt Baillot als *leichtes, elastisches Détaché*. Er definiert:

718 Philadelphia Inquirer, 5.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 7/2.

719 Unbeschrifteter Artikel aus dem Jahr 1865, Wilhelmj-Archiv, S. 61/3.

720 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 3b S. 23.

721 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 3b S. 22.

722 Baillot, *L'art du violon*, S. 275.

723 Baillot, *L'art du violon*, S. 120.

„Man trenne eine Note von der andern, und halte den Bogen sehr leicht auf der Saite und benutze die Elastizität der Stange, um ihn unmerklich springen zu machen.“⁷²⁴

Es ist jedoch wichtig zu bemerken, dass diese Strichart nicht mit Punkten markiert wird, da diese Bezeichnung dem *Staccato* vorbehalten ist.

Die *Elastizität* der Stange ist auch für das *Spiccato* von größter Bedeutung und Edmund Severn betont:

„the bow must have the right amount of spring, of elasticity in its stick. [...] He cannot play _spiccato_ or any of the bouncing bowings, including various forms of arpeggios, with a poor stick.“

Die Bedeutung der springenden Bogenarten gewinnt im späten 19. Jahrhundert nicht zuletzt durch Wilhelmj erneut an Bedeutung, sie sind jedoch ausschließlich in virtuosen Passagen anzuwenden. Die makellose Ausführung des *Spiccato* ist seinerzeit nicht selbstverständlich und lässt Wilhelmj als besten Paganinispeler aller Zeiten dastehen:

„Im Vortrage Paganini'scher Werke dürfte er wohl keinen Rivalen haben.“⁷²⁵

Wilhelmj distanziert sich von der deutschen Ernsthaftigkeit zugunsten der italienischen Virtuosität, von der seine Vorgänger sich abzugrenzen suchten:

„Die oft gehörte Behauptung: die Zeit des Virtuosenthums ist vorüber, [...] ist doch nicht so wahr“.⁷²⁶

Er erntet damit Kritik von konservativer Seite und Bewunderung von modernen Kritikern. Konservative Stimmen urteilen, dass in Wilhelmjs Spiel die Virtuosität vorherrsche:

„die Wahrnehmung blieb bestehen, daß Poesie, Tiefe und reiche Tonfärbung des Ausdrucks nicht völlig diesem meisterhaften Können entsprechen.“⁷²⁷

Doch Wilhelmj bezeichnet die virtuosen Passagen ebenfalls mit expressiven Stilmitteln, z. B. wenn er ein *Tempo rubato* anbringt. Die Crescendogabel bezieht sich nicht in erster Linie auf die erwünschte Lautstärke, sondern bezeichnet eine Emphase, die neben der Dynamik auch auf weiteren expressiven Parametern besteht. In Takt 53 deutet Wilhelmj das *Tempo rubato* mittels der Crescendogabel an. Eine dynamische Verstärkung zeigt er mit der Abkürzung *cresc.* an:

724 Baillot, *L'art du violon*, S. 128.

725 Undatierter Artikel aus „Kleine Musikzeitung“, Wilhelmj-Archiv, S. 123/2.

726 Unbeschriffter Artikel vom 25.10.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 67/5.

727 Undatierter Artikel, Wilhelmj-Archiv, S. 60/3.



Abb. 6.33: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 52f

Die Klavierbegleitung pausiert während der 3. und 4. Zählzeit des 53. Taktes und ermöglicht somit ein präzises Zusammenspiel. Der Lagenwechsel auf Zählzeit 3 führt ein Portamento mit sich und erhöht die Expressivität der Emphase, welche Wilhelmj mittels der Gabel präzise markiert. Die Parallelstelle in Takt 57 ist ähnlich auszuführen, doch zeigt die Crescendogabel diesmal an, dass die Phrase ihren Höhepunkt nicht auf der Taktmitte erhält, sondern sich bis zur ersten Zählzeit des nächsten Taktes erstreckt. Die Gabel ist damit als phrasengliedernde Bezeichnung von größter Bedeutung:

Abb. 6.34: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 52-62

Auf den Wachswalzen der British Library ist die Verwendung von Vibrato des Interpreten durch die schlechte Klangqualität schwer nachzuvollziehen. Da nicht davon ausgegangen wird, dass diese Einspielung von Wilhelmj ist, können über seine Verwendung des Vibratos nur theoretische Rückschlüsse gezogen werden, welche sich aus Wilhelmjs eigenen Aussagen, denen seiner Schüler und Konventionen seiner Zeit ergeben. In virtuosen Passagen ist das Vibrato von geringerer Bedeutung als in der Kantilene. Wilhelmj wird traditionsgemäß Noten von langem Wert und großer Bedeutung mit einem Vibrato versehen haben. Unzweifelhaft bedeutet dies eine Vibratobewegung z.B. auf mit fz markierten Noten, welche schon bei Spohr immer eine Bebung erhalten sollten. Auch Joachim und Moser erklären in ihrer Violinschule: Der Geiger verwende das Vibrato, bzw. die Bebung nur „zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Hervorheben aller mit fz oder > bezeichneten Töne.“⁷²⁸

728 Joachim/ Moser, *Violinschule*, Band 2, Teil 1, S. 96.



Abb. 6.35: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 58ff

Bemerkenswert ist, dass Wilhelmj zum maximalen Hervorheben einer mit *fz* bezeichneten Note ein Flageolet wählt. Im 19. Jahrhundert gilt das Flageolet als Möglichkeit, dem Ton eine noch größere Lautstärke zu geben. Der Interpret intendiert mit dem Flageolet eine erhöhte Tragfähigkeit des Tones. Dass auf einem solchen Ton kein Vibrato möglich ist, bestätigt die untergeordnete Bedeutung des Vibratos als Mittel der Tonbildung. Die mit dem Flageolet im *fz* einhergehende hohe Strichgeschwindigkeit bietet dem Interpreten die maximale Tonstärke und bedarf nicht des Vibratos. Wilhelmj verstärkt die Strahlkraft der *ff*-Passage ab Takt 59, indem er sie *sul E* ausführt und damit einen weniger bequemen Fingersatz in Kauf nimmt. Die Verwendung des 4. Fingers und damit verbundene große Sprünge scheut Wilhelmj nicht, um die größtmögliche Gleichheit und Ebenmäßigkeit des Tones zu ermöglichen. Ein bequemerer Fingersatz wäre durchaus möglich, würde jedoch Registerwechsel und einen weniger expressiven Oktavsprung verursachen.

Die Takte werden mit extrem hoher Strichgeschwindigkeit, erhöhtem Druck und einer äußerst stegnahen Kontaktstelle des ungekannten Bogens ausgeführt. Dies erklärt Wilhelmj in seiner Violinschule unter der Rubrik Tonbildung folgendermaßen:

„The extreme of loudness (fortissimo) is obtained, after due study, by moving the bow rapidly, by placing it very near to the Bridge, by considerable pressure, and by placing the stick so that the whole of the hair touches the string.“⁷²⁹

Die perkussive Begleitung des Klaviers lässt keine Spielräume für Tempomodifikationen und setzt ein exaktes Metrum des Geigers voraus.

In den folgenden Takten markiert Wilhelmj ebenfalls die Phrasierung mittels Crescendogabel, Portamento und Tempo rubato. Der Lauf in Takt 61 mündet in eine Emphase, welche besonders durch ein deutliches Portamento hervorgehoben wird. Die Doppelfunktion des 4. Fingers (auf Zählzeit 4) unter einem Legatobogen bewirkt ein Portamento und verstärkt damit die bereits notierte Portamentowirkung, welche dadurch entsteht, dass die erste Zählzeit des folgenden Taktes quasi vorausgenommen erscheint:



Abb. 6.36: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 61 und 62

729 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Preface Book 2B, vii.

Die Emphase geht mit einem Tempo rubato einher, welches bereits dadurch notiert ist, dass auf einen Sextolenlauf eine Punktierung folgt. Dies suggeriert, dass der Lauf schneller zu spielen sei, um der höchsten Note mehr Nachdruck zu verleihen. Dieses Tempo rubato, wie es schon Spohr beschreibt, wird von Wilhelmj ausgedeutet und bedarf in seiner Interpretation einer zusätzlichen Tempomodifikation. Es ist dem Geiger erlaubt aus dem Metrum herauszutreten, um ein breites Portamento auszuführen. Dies wird in der Klavierstimme bestätigt, die während der 4. Zählzeit des Taktes pausiert. Die Gabel jedoch markiert die Emphase erst mit dem Übergang zur nächsten ersten Zählzeit und macht damit die Verwendung des „*librar la voce*“ möglich.

Die Phrase erhält hiermit eine Emphase, welche allerdings in den folgenden Takten weiter gesteigert und damit verlängert wird. Die Parallelstelle in Takt 63 wird nicht mit einem Portamento ausgeführt um keinen falschen Schwerpunkt der Phrase zu vermitteln. Wilhelmj spannt die Phrase dadurch weiter bis in Takt 65 und bewirkt damit eine deutlich breitere Emphase, welche in Takt 66 durch die ins *Piano* mündende Gabel endet:

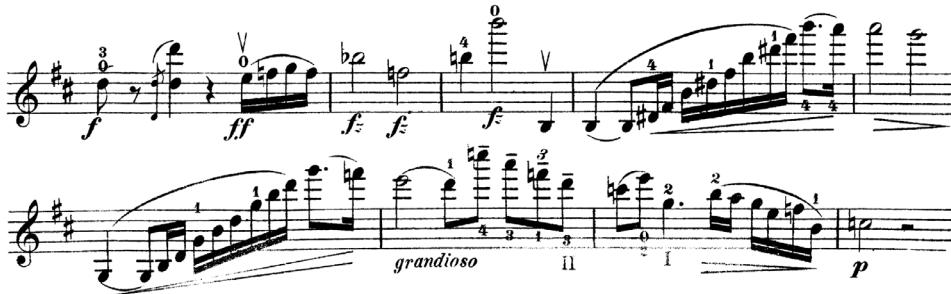


Abb. 6.37: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 58–66

Aus den Beispielen wird ersichtlich, wie Wilhelmj sich auch in virtuosen Passagen der expressiven, gesanglichen Stilmittel bedient, um die für ihn legendären langen Phrasenbildungen zu erzeugen. Sie ermöglichen ihm eine Interpretation, welche das Werk Paganinis ausdeutet und damit der *Idee des Komponisten* dient, zugleich jedoch die Individualität Wilhelmjs bestimmt. Wilhelmjs Vormachtstellung als Paganini-Interpret findet hierin ihre Ursache:

„While there lives no violinist who can master the compositions of Paganini as Wilhelmj does, he confines himself to no school or specialty of his art.“⁷³⁰

Das Prinzip der Phrasenbildung Wilhelmjs lässt sich uneingeschränkt auf den gesamten ersten Satz des Paganinikonzertes übertragen. Es vermittelt ein präzises Bild von Wilhelmjs Umgang mit Emphasen und Phrasen und begeistert den Kritiker der New Yorker Musikzeitung, Max Goldstein, welcher „auf die fleckenlose Reinheit des Verständnisses“ hinweist „die aus der rationellen Unterscheidung zwischen Motiv und Phrase und Passage seitens des

730 New York Dramatic News. 27.7.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 2.

Ausführenden strahlte, auf die entzückend schöne Vertheilung der Accente, auf die Auseinanderhaltung des Wichtigen und Unwichtigen“.⁷³¹

6.3.1 Die Kantilene Wilhelmjs

Das bei Wilhelmj „am höchsten wirkende ist nach aller Ansicht – die K a n t i l e n e ...“⁷³²

Dieses Urteil erklärt sich in der überzeugenden Imitation des Gesanges, welches auf der Imitation der gesangsspezifischen Stilmittel basiert. In den kantablen Takten 67 bis 72 lässt sich der Hinweis Max Goldsteins deutlich nachvollziehen. Während die Crescendogabel die Phrasenbildung beschreibt und eine umfassende gesangliche Expressivität fordert, markiert Wilhelmj *Accente* durch isoliert auftretende Stilmittel:

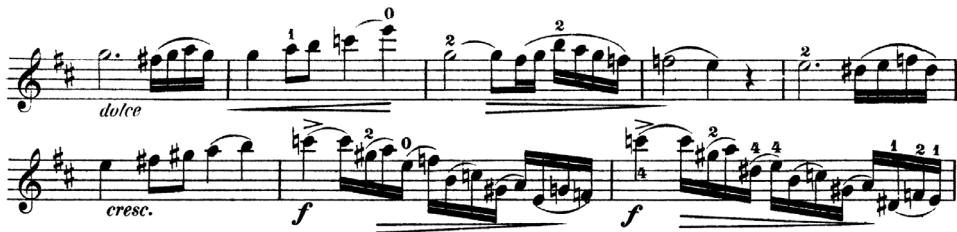


Abb. 6.38: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 67–74

Die Kantilene steht im *dolce* und fordert eine „klarinettenartige Süße“⁷³³, die Wilhelmj durch das Spiel auf dem Griffbrett bei höchster Bogengeschwindigkeit erlangt. Der Sopran erreicht die Emphase der Phrase im Übergang von Takt 68 auf Takt 69 mit einem Crescendo, das mit einem doppelten Portamento einhergeht. Einen Akzent erhält auch der höchste Ton des darauf folgenden Motivs. Durch einen Portamentoingersatz auf der 4. Zählzeit verleiht Wilhelmj ihm Bedeutung, ohne einen Phrasenhöhepunkt zu suggerieren. Es geht mit diesem Fingersatz ein Saitenwechsel auf die A-Saite einher, welcher erstens ein Decrescendo bewirkt und zweitens die leere E-Saite auf dem letzten Ton der Phrase vermeidet. Laut Wilhelmj sind leere Saiten in „slow and delicate passages“⁷³⁴ unbedingt zu umgehen.

Der darauf folgende virtuose Einschub hat kadenzartigen Charakter und lädt den Solisten zum Freispiel ein. Dies macht Wilhelmj durch eine rezitativartige Begleitung des Klaviers deutlich. Wilhelmj grenzt den virtuosen Teil vom Kantabile durch eine deutlich veränderte Bogentechnik ab. Während das *dolce* einen schnellen Strich auf dem Griffbrett fordert, der sich durch einen geringen Bogendruck und starke Kantung des Bogens auszeichnet, verlangt das *forte* ab Takt 72 eine sehr hohe Strichgeschwindigkeit nah des Stegs. Des Weiteren erklärt Wilhelmj, dass „whenever it is possible, considerably more Bow must be given to accented or emphasized notes“.⁷³⁵

731 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/0.

732 Berliner Fremdenblatt, 21.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 102/1.

733 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*. Vorwort Book 2B.vii: Bogenführung beim Dolce: „*the result is a tone of little intensity, but of clarinet-like sweetness and much carrying power.*“

734 Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Vorwort Book 2B.vii.

735 Ebenda, Vorwort zu Book 1B. § 8.

Der Akzent in Takt 73 und 74 wird durch zusätzlichen Druck des Zeigefingers erzielt:

„Whenever pressure on the bow-stick is needed, it is to be applied by the second joint of the forefinger, or rather by the hook (so to speak) which is formed between the first and second joint. Such pressure must always tend to move the stick directly towards the hair.“⁷³⁶

Mit großer Wahrscheinlichkeit sind die mit > versehenen Noten mit einem Vibrato auszuführen, da schon Joachim und Moser dies fordern.⁷³⁷ Der verstärkte Bogendruck mittels des Zeigefingers ist besonders in den Takten 77 und 80 von Bedeutung, in denen der Akzent auf jedem Akkord dadurch notiert ist, dass Wilhelmj ihn ausschließlich mit dem Abstrich ausführt:



Abb. 6.39: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 77, 79 und 80

Der hohe Druck des Bogens ermöglicht das simultane Anstreichen aller drei Noten eines Akkordes. Die Akkorde sind in Wilhelmjs Interpretation nicht gebrochen auszuführen. Dass der Interpret der Wilhelmj-Cylinder diese Akkorde teilweise arpeggiert, stellt einen weiteren Beweis dafür dar, dass nicht Wilhelmj sie eingespielt hat. Die Akkordfolge hat dennoch auch bei Wilhelmj improvisatorischen Charakter, was sich in der rezitativischen Begleitung des Klaviers bestätigt:



Abb. 6.40: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 77ff

Die Klavierbegleitung von Albrecht Schulz hingegen lässt dem Solisten durch eine perkussive Begleitung weniger Freiraum, bzw. bewirkt ein weniger präzises Zusammenspiel:

736 Ebenda, Vorwort zu Book 1B. § 9.

737 Joachim/ Moser, *Violinschule*, Band 2, Teil 1, S. 96.



Abb. 6.41: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Schulz, Takte 137ff

In Takt 86 beginnt eine Kantilene, welche Wilhelmj mit *dolce espressivo* bezeichnet. Da eine Kantilene im 19. Jahrhundert immer expressiv vorzutragen war, bedeutet die zusätzliche Erwähnung eine gesteigerte Expressivität. Ein wesentliches Ausdrucksmittel des gesanglich expressiven Vortrags ist ein verstärktes Legato-Spiel. Wilhelmj bewirkt in der Kantilene durch seine besondere Strichtechnik ein dichtes Legato-Spiel, welches frei von bogentechnischen Schwerpunkten ist. Während das Violinspiel der Tradition trotz der Einführung des Tourt'schen Bogens einer gewissen Takthierarchie unterliegt, ist Wilhelmjs Phrasierung hiervon vollkommen unbeeinflusst. Die Bogenführung allein lässt keine Schwerpunkte erkennen, da Wilhelmj die Striche vom Takt unabhängig anbringt. Laut Robin Stowell steht Wilhelmj hiermit in der Tradition Davids, welcher bereits die Strichrichtung von der Takthierarchie trennt. Die Phrasierung Wilhelmjs basiert damit allein auf der dynamischen Bezeichnung und den genannten gesanglichen Parametern. Die Emphase ist deutlich bezeichnet und geht mit einem Portamento einher.

Abb. 6.42: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Takte 86–101

An der Kantilene soll nun auch das wichtige Stilmittel „*Vibrato*“ kurz erläutert werden. Da keine Aufnahmen Wilhelmjs erhalten sind, kann nur vermutet werden, in welcher Form und in welchem Maß Wilhelmj es anwendete.

Zum expressiven Spiel gehört die verstärkte Bedeutung des Vibratos. Da Wilhelmj die Kantilene hauptsächlich in der dritten Lage vorsieht, muss es sich um ein Handgelenksvibrato handeln, denn Wilhelmj fordert, dass in der dritten Lage das Handgelenk immer am Körper der Violine angelegt sein müsse. Eine Beteiligung des Armes ist somit nicht möglich:

„In the third Position, the hand must touch the body of the Violin.“⁷³⁸

Im Übrigen vollzieht Wilhelmj den Lagenwechsel anders als sein Lehrer Ferdinand David, bei welchem der Daumen voraus geht. Wilhelmj hingegen fordert:

„The whole hand must be moved bodily at each change of Position.“⁷³⁹

Der Lagenwechsel wird somit mit der ganzen Hand ausgeführt und nicht von Daumen und greifendem Finger geführt, wie David es praktizierte.

Da das Spiel auf nur einer Saite viele Lagenwechsel hervorruft, ist die Ausführung des Lagenwechsels von großer Wichtigkeit. Wilhelmj schreibt für die Kantilene das Spiel auf der D-Saite vor und erreicht hiermit einen ebenmäßigen Ton ohne Registerwechsel, die verstärkte Möglichkeit des Portamentospies und eine vom expressiven *dolce* geprägte Klangfarbe. Laut Baillot bewirkt das griffbrettnahe Spiel auf der D-Saite einen dem Horn ähnlichen Klang. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Wilhelmjs mannigfaltiger Vortrag mit geigentechnischen Prinzipien zu erklären ist. Seine technischen Fähigkeiten sind derart komplex und bewirken derart viele Schattierungen des Klanges, dass man ihm nachsagt, er sei imstande, auf der Geige ein ganzes Orchester nachzustellen:

„Da erklingt der Ton bald wie das zarteste Oboe, bald ist er in die sammetweichen Farben der A-Klarinette gehüllt; jetzt glaubt man den reichsten Gesang des Violincello zu hören und gleich darauf wird man mit den schmetternden Fanfaren der Trompete, an die Waldpoesie des Horns erinnert, und all diese [...] orchesterlen Färbungen erscheinen stets [...] an richtiger Stelle.“⁷⁴⁰

Die verschiedenen Klangeffekte erzielt Wilhelmj auch in den virtuosen Passagen durch seine technische Vielschichtigkeit. In Takt 115 beginnt ein virtuoser Teil, dessen Interpretation Wilhelmjs in Kritiken immer wieder besonders hervorgehoben wird. Insbesondere die technische Sicherheit bei ungewohnt schnellem Tempo wurde als starker Kontrast zur gefühlvollen Kantilene wahrgenommen.⁷⁴¹ Innerhalb der perfekten Technik wird Wilhelmj jedoch immer wieder ein großer Facettenreichtum attestiert und lässt die Kritik urteilen:

„His tempo moves with the accuracy of a chronometer, while the shading is too delicious to attempt to describe.“⁷⁴²

Besonders in den Doppelgrifffpassagen seiner Interpretation des Paganini-Satzes erntet Wilhelmj die größte Anerkennung:

„beautifully clean and strictly legato thirds [...] were rendered so faultlessly, and with so little appearance of effort.“⁷⁴³

738 Wilhelmj & Brown. *Violinschule*, Book 2A S. 1.

739 Ebenda, S. 5.

740 Undatierter Artikel über ein Konzert in Coburg aus dem Jahr 1884. Wilhelmj-Archiv, S. 79/2.

741 The Sun. 24.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/2.

742 The Pioneer Press, 4.6.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 41/3.

743 Philadelphia Inquirer, 5.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 7/2.

Der Effekt der Leichtigkeit kommt aber besonders auch bei den mit Punkten versehenen Terzen zustande. Wilhelmj bediente sich einer springenden Bogentechnik, welche in der deutschen Tradition bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bei konservativen Musikern verpönt war. Da die Notation von Punkten über den Noten im 19. Jahrhundert nicht selbstverständlich als die moderne Art des Spiccato zu deuten war, schreibt Wilhelmj *saltato* vor. Es gehört zu den springenden Bogenarten, welche mit einem „*Raising the Bow*“⁷⁴⁴ einhergehen. Diese Strichart, bei welcher der Bogen die Saite verlässt, ist auch bei Wilhelmj ausgesprochen selten und ausschließlich in virtuosen Passagen zu finden. Wilhelmj widmet ihr nur wenige Übungen in seiner Violinschule und fordert, dass der Bogen bei sämtlichen anderen Stricharten „*as a rule*“ auf der Saite verbleiben müsse. Der Kontrast vom *saltato* im *Fortissimo* zum *legato*, welches im *Pianissimo* vorzutragen ist, zeigt die Intention Wilhelmjs, auch den virtuosen Passagen die größtmögliche Mannigfaltigkeit im Vortrag zu verleihen:



Abb. 6.43: 1. Satz aus Paganinis Violinkonzert, bearbeitet durch A. Wilhelmj, Leipzig: B. Senff, n. d. [1880–84], Pl. 1642, Takte 115–121

Die Verbindung von leidenschaftlichem Vortrag und extremer Perfektion lässt Wilhelmj als den vollendeten Meister seines Instrumentes erscheinen, den „*elevation of feeling, and a passion for the perfect*“⁷⁴⁵ auszeichnet. Die starken Kontraste seines Vortrags insbesondere machen Wilhelmj laut Kritik zum wahren Künstler:

„*His pianissimo tones are extremely delicate and finished, his pianos full of expression and feeling, and his fortés and fortissimos as inspiring as violin tones can be. In fact. This maestro is perfect.*“⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Wilhelmj & Brown, *Violinschule*, Book 3B, S. 32.

⁷⁴⁵ Commercial Advertiser, 26.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 40/5.

⁷⁴⁶ The daily inter-ocean, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/3.

6.4 August Wilhelmjs Interpretation des Beethoven Violinkonzerts op. 61

Das Violinkonzert Beethovens ist zu seiner Entstehungszeit das umfangreichste seiner Art. Es gilt daher bis in die heutige Zeit für Viele als „*king of concerts*“⁷⁴⁷. Für den Geigerkönig Wilhelmj gehört es damit quasi zur Pflichtlektüre. Für Andreas Moser hat das Konzert „*die Bedeutung eines Prüfsteins für die künstlerische Reife des Ausführenden*“.⁷⁴⁸ An der Interpretation dieses „*zum eisernen Repertoire jedes Geigers*“⁷⁴⁹ gehörenden Konzerts zeige der Geiger, ob er ein wahrer Künstler sei, oder „*bloß Virtuose*“.⁷⁵⁰ Im Besonderen stellte sich die Frage bei Wilhelmj, welcher aufgrund seiner enormen technischen Fähigkeiten, vor allem in konservativen Kreisen nicht selten als reiner Virtuose abgetan wurde. Besonders als überzeugender Paganini-Interpret sah er sich derselben Kritik ausgesetzt, wie sein virtuoses Vorbild. Bei der Ausführung des Beethovenkonzerts allerdings ist die Kritik sich größtenteils einig, dass Wilhelmj ein Geiger sei, welcher über das Virtuosentum weit herausragte:

„*Das alles, daß Wilhelmj's individuelle Größe als Violinheros in dem vornehmen, klassischen originalen Vortrage liegt, ist ihm so hundert- und tausendfach [...] nachgerufen worden, daß es mir fast wie ein Vergehen vorkommen will, das zu wiederholen. [...] Wilhelmj ist nicht etwa ein bloßer Virtuoso, in des Wortes landläufiger Deutung, er ist ein wahrhafter Künstler.*“⁷⁵¹

Und weiter führt der Kritiker aus, dass die wahre Künstlerschaft nicht in der unzweifelhaften *Größe der Technik* bestehe, sondern dass Wilhelmj dem Konzert ein individuelles Gepräge gebe:

„*das will sagen: darin, daß und wie er den von ihm vorgetragenen Compositionen neue Gestalt, neues Leben giebt, so daß man kaum unterscheiden kann, was dem schaffenden und dem nachschaffenden Künstler angehört, ragt er haupteslänge über die Virtuosen neuesten Schlages.*“⁷⁵²

Mit dieser Definition des Künstlers ergreift der Kritiker Partei für die neudeutsche Schule und kann nicht mit den Ansprüchen Mosers an einen wahren Künstler gleichgesetzt werden. Moser kritisiert Wilhelmjs Interpretation des Beethoven- Violinkonzerts gerade wegen der starken Eingriffe in den Urtext. Er beschreibt den Vortrag Wilhelmjs gar als ein *Attentat* auf das *Kunstwerk*. Moser schildert sein Entsetzen, welches von seinem Konzertbegleiter Emil Sauret gleichermaßen wahrgenommen worden sei und verurteilt Wilhelmjs Missachtung der originalen Bezeichnungen:

„*Wilhelmj [stürzte sich] jedoch mit einer solchen Berserkerwut, „fortissimo ed appassionato“, auf den Anfang, daß dieses bis dahin noch von keinem sich selbst respektierenden*

747 Stowell, Robin: *Beethoven Violin Concerto*. Preface ix. zitiert: Lawrence Sommers (music & letters vol. 15 Nr. 1, S. 46–49. 1934).

748 Moser, *Geschichte des Violinspiels*, S. 508.

749 Ebenda.

750 Ebenda.

751 Vorpommersche Post, 15.3.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 122/2.

752 Ebenda.

Geiger auf ein Kunstwerk verübte Attentat den damaligen Referenten der ‚Post‘, E.E. Taubert, zu dem Ausruf begeisterte: ‚Gleich mit den ersten markigen Oktavgängen merkte man die Klaue des Löwen.‘⁷⁵³

Die Größe des Tons ist es, was viele Hörer besonders an der Beethoveninterpretation fasziniert. Sie bildet ein Klischee ab, welches seit der Romantik immer wieder den Charakter Beethovens zu beschreiben versucht. Beethoven gilt als eine KünstlergröÙe, welche sich in Wilhelmjs Interpretation erstmalig gebührend zeige:

„No one of the classic composers ever wrought more expressive music than Beethoven; and he finds a thorough interpreter in Wilhelmj.“⁷⁵⁴

Auch zahlreiche andere Stimmen empfinden Wilhelmjs Interpretation als der Komposition angemessen. Sie erkennen in Wilhelmj den prädestinierten Interpreten, welcher allein von seinem äußeren Erscheinungsbild auf eine gewisse Seelenverwandtschaft zu Beethoven schließen lässt. „Der Meister, dessen Aehnlichkeit mit Beethoven einen eigenartigen, schon an sich bezwingenden Eindruck macht“⁷⁵⁵ interpretiert das Werk auf vollkommen neuartige Weise:

„In der That, dieses Spiel zu schildern, ist schier unmöglich. Es ist das eigenartigste, das man sich denken kann. Wilhelmj hat eine derartig individuelle, originale Auffassung gewonnen, durch welche selbst bekannte Kompositionen neu und fremd klingen.“⁷⁵⁶

Die Berserkerwut, welche Moser verurteilt, die *Klauen des Löwen*, erklären sich aus der neuartigen Bogenführung und Tonbildung Wilhelmjs. Mit Wilhelmjs innovativer Spielweise geht auch eine moderne Interpretationsweise einher, welche auf zahlreiche Kritiker dermaßen überzeugend wirkt, dass sie als das nie dagewesene Ideal der Beethoveninterpretation bewertet wird:

„Wilhelmj is the first violinist here who has begun the solo in this movement with a full-bow breadth of expression, befitting the grandeur of the work and of its source.“⁷⁵⁷

Es scheint für Wilhelmj nicht von Bedeutung zu sein, dass Franz Clement, welchen Beethoven als Solisten vorsah, ein Geiger mit einem weniger großen Ton war. Sein Spiel wird als ausgesprochen elegant und zart beschrieben. Die Allgemeine musikalische Musikzeitung setzt seine Spielweise gar der Tradition, aus welcher Wilhelmj hervorgeht, grundlegend entgegen:

„[Clement besitzt] nicht das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende, eindringliche Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rodesche und Viottische Schule charakterisiert: aber eine unbeschreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Elegance; eine äus-

753 Moser, *Geschichte des Violinspiels*, S. 489.

754 The Nashville Banner, 25.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/2.

755 Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 126/4.

756 Berliner Fremdenblatt, 21.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 102/1.

757 The World, 11.5.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 40/4.

*serst lieblich[!] Zartheit und Reinheit des Spiels, die Clement ausstreitig unter die vollen-
detsten Violinspieler stellt.*“⁷⁵⁸

Der Verweis, dass Clements Spielweise nicht der modernen Art Viottis und Rodes zuzuordnen sei, macht deutlich, dass die Ästhetik des Violinspiels durch die Pariser Schule einen großen Wandel erlebte. Dieser ist in erster Linie durch die politischen Ereignisse Frankreichs begründet, welche sich nicht direkt auf Deutschland auswirkten. Mit dem neuen Bogenmodell Franz Xavier Tourtes entstand eine revolutionäre Art der Bogentechnik, welche sich durch die Pariser Schule weit verbreitete, jedoch in Deutschland vorerst wesentlich weniger Bedeutung erlangte. Untersuchungen⁷⁵⁹ der Hochschule der Künste in Bern belegen sogar, dass die Ästhetik der Pariser Schule, welche sich im Prinzip des Tourte'schen Bogens wider-spiegelt, hauptsächlich auf Anhänger Viottis beschränkte. Kai Köpp erklärt die Bogenwahl eines Geigers mit seinen musikalischen Ansprüchen:

*„Whoever did not identify with the revolutionary Viotti school of violin playing – and
this was as much a matter of politics as of schooling or personal preference – was likely to
have retained a traditional bow model in the early 19th century.“⁷⁶⁰*

Erst mit Louis Spohr setzt sich in Deutschland die *neuere Art des Violinspiels* durch. Wie bereits dargestellt wurde, ist Wilhelmj als dessen Enkelschüler bereits fest in dieser Tradition verhaftet und zeichnet sich durch die vom Tourte'schen Bogenmodell geprägte Spielweise aus. Die von politischen Prinzipien geprägten Ursprünge der Bogenführung sind bei Wilhelmj jedoch nicht mehr von Bedeutung. Vielmehr entwickelt sich mit ihm eine moderne Art des Violinspiels, welche von neuen Prinzipien der Schönheit bestimmt wird. Die Klangfülle und von Subjektivität bestimmte Tonschönheit stehen für Wilhelmj im Vordergrund. Seine Interpretation des Beethovenkonzerts ist in erster Linie darauf ausgerichtet und intendiert nicht die Interpretation Clements wiederzubeleben.

Es ist daher zu betonen, dass Kritiker, welche Wilhelmjs *klassisch – originales* Spiel loben, nicht die Tradition der Wiener Klassik erkennen, sondern ihn in der Tradition der deutschen Schule nach Spohr beschreiben, welche der alten Musik grundsätzlich gegenübersteht.

Selbst wenn die Kraft der Interpretation Wilhelmjs beeindruckte, so ist es in konservativen Kreisen gerade diese Eigenart Wilhelmjs, welche Kritiken hervorruft. Zwar bewundert man die starke Persönlichkeit des Geigers, es sei jedoch „*Diese Ueberfülle von Kraft in der Tongebung [...] auf der anderen Seite auch dasjenige Moment, welches uns die eine oder andere Stelle bisweilen einigermaßen fremdartig erscheinen lässt, weil die Mächtigkeit des Tones die in der Komposition ausgesprochene Empfindung und Stimmung fast erdrückt. Dieses Gedankens konnte man sich nicht erwehren, sowohl bei dem Beethoven'schen Violinkoncert, wie namentlich nicht während des Schubert'schen „Ave Maria.“*⁷⁶¹

Die neuen Anforderungen an den Interpreten, auch vor einem großen Publikum in großen Sälen hörbar zu bleiben, veranlassen Wilhelmj jedoch zu einer Anpassung der dynamischen

758 Allgemeine musikalische Zeitung zitiert in Stowell: *Performing Beethoven*, S. 119.

759 Forschungsprojekt über historische Bögen zur Zeit Beethovens an der Hochschule der Künste Bern:
<http://www.hkb-interpretation.ch/projekte/ein-bogen-fuer-beethoven.html>. (20.8.2015).

760 Kai Köpp, German Bows: *From „Cramer bow“ to Biedermeier bow*. Erschienen in *L'Archet Révolutionnaire Tome II*, (Katalog II), London 2015. S. 9–12.

761 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Düsseldorf am 17.4.1888. Wilhelmj-Archiv, S. 110/3.

Andeutungen des Komponisten. Es zeigt sich bei der Analyse seiner Bearbeitungen zudem, dass Wilhelmj auch eine Anpassung an den Zeitgeschmack und die Erwartungen des modernen Publikums vornimmt und dafür besonders in Amerika große Anerkennung gewinnt.

Inwiefern die Spielweise Wilhelmjs übertrieben wirkte ist schwer zu ermitteln. Es bleibt zudem immer zu berücksichtigen, aus welcher Position im Raum ein Hörer Wilhelmj beurteilte. Die letzten Reihen des Publikums konnten möglicherweise Resultate eines zu hohen Kraftaufwands, wie z. B. die „*seltsam surrende G-Saite*“ gar nicht wahrgenommen haben.

6.5 Gegenüberstellung der Bearbeitungen Wilhelmjs

Wilhelmj hat mehrere Editionen des Beethovenkonzerts herausgebracht. Während sich die erste Ausgabe des Peters Verlags⁷⁶² stark an der traditionellen Interpretation Joseph Joachims orientiert, weisen die Ausgaben nach 1896⁷⁶³ stärker individualisierende Bezeichnungen auf.

In einem Brief vom 6. Dezember 1888 an den Peters Verlag schreibt Wilhelmj, dass er das Konzert Beethovens gerne neu herausgeben würde, da seine Interpretation seit der ersten Edition sehr gereift sei. In dem Brief heißt es:

„Auch das Beethoven'sche Violinkonzert (Violinpart) welches Sie mir vor vielen Jahren meiner Revision anvertrauten bedarf der wesentlichen Umarbeitung.“⁷⁶⁴

Wilhelmj begründet sein Anliegen damit, dass er „zu jener Zeit noch nicht genügend vorbereitet war“⁷⁶⁵ und bittet den Verlag, ihn ein Exemplar mit den Vortragszeichen und Stricharten etc., wie er sie in seinen Konzerten spiele, und sich „damit bisher des allseitigen Beifalles aller Kunstkenner zu erfreuen hatte“, schicken zu dürfen. Wilhelmj ist diese Überarbeitung dermaßen wichtig, dass er schreibt:

„Selbstverständlich würde ich dafür kein Honorar beanspruchen – sondern für die [Willfahrung] meines Wunsches Ihnen mich noch zu besonderem Dank verpflichtet halten. In allen mir bis jetzt bekannten Ausgaben fehlen alle Vortragszeichen entweder ganz oder sie sind lückenhaft.“⁷⁶⁶

Im Vergleich der verschiedenen Ausgaben des Konzerts, welche Wilhelmj eingesehen haben könnte, wird deutlich, dass sie sich stark an der Fassung orientieren, welche Joachim deutlich später erstmalig veröffentlicht. Dies bedeutet, dass Joachim Traditionen prägte, die ohne schriftliche Fixierung zum Standard der Interpretation dieses Konzertes wurden. Selbst Ferdinand David scheint sich an Joachim zu orientieren und wird die durch Joachim geprägte Interpretation gelehrt haben. Wilhelmjs Ausgabe des Peters–Verlages orientiert sich ebenfalls an Spielanweisungen, die seinerzeit als Konvention anerkannt gewesen sein dürften. Eine dieser Traditionen ist die von Joachim geprägte „*Illusion der Langatmigkeit*“

762 Peters PN 6718(a) ca. 1883. Peters PN 6718(b) (diese Ausgabe besitzt ein anderes, engeres Layout).

763 St. Cecilia Music (1896), Schott (1901) British Library.

764 Briefwechsel Wilhelmj mit Peters. (Sächsisches Staatsarchiv, Archivalnummer 2375).

765 Ebenda.

766 Ebenda.

keit“⁷⁶⁷ welche dadurch entstehe, dass „*der Bogen ganz unvermerkt auf unbetontem Taktteil gewechselt wird.*“⁷⁶⁸

Wilhelmjs Ausgaben werden dieser Anweisungen gerecht und weichen damit von früheren Editionen, die ohne Joachims Einfluss waren, ab. Die revidierte Fassung Wilhelmjs stellt jedoch eine wesentlich stärker individualisierte Interpretation dar. Die Strichbezeichnungen dienen nicht mehr in erster Linie der *Illusion der Langatmigkeit*, sondern strukturieren die Phrasierung mit ihren Emphasen und Akzenten.

Aus der revidierten Fassung wird ersichtlich, dass Wilhelmj die Bezeichnung der Phrasierung wesentlich verstärkt. Mit dem Ausklang des 19. Jahrhunderts ist die Thematik der Phrasierungsbezeichnung von größter Bedeutung, was sich in den zahlreichen Phrasierungsausgaben der Zeit widerspiegelt. Hugo Riemann bemerkt die „*allergröbsten Mängel der herkömmlichen Bezeichnungsweise auch in Neuausgaben*“⁷⁶⁹ und fordert eine „*Verbesserung der Notierungsweise*“⁷⁷⁰ Wilhelmj beabsichtigt deutlich diese Lücke zu schließen und zeigt in seiner revidierten Ausgabe eine detaillierte Bezeichnung der Phrasierung. Er bedient sich nicht der Bezeichnungsmöglichkeiten der häufig in Kritik geratenen, mit Zeichen überladenen Phrasierungsausgaben, sondern wählt zur Bezeichnung seines Phrasierungsverständnisses die „*Musikalische Dynamik und Agogik*“⁷⁷¹, welche Riemann als „*eine Lehre vom Crescendo – diminuendo und dem Stringendo – ritardando als Mittel der Verdeutlichung der Formen im Vortrag*“⁷⁷² beschreibt. Durch die Bezeichnung seiner Edition mit Phrasierungsgabeln weicht sie deutlich von den vorhergehenden Ausgaben ab und zeigt unmissverständlich Wilhelmjs Phrasierungsvorstellungen an. Sie bildet zudem Anhaltspunkte über Wilhelmjs agogische Vorstellungen, welche mit der Phrasierung eng verbunden sind. In Ausgaben, in welchen die dynamischen Gabeln fehlen, ist eine solche Andeutung der Modifikation des Tempos nicht enthalten.

Mit der Überarbeitung weicht Wilhelmj insbesondere bezüglich der Phrasierung deutlich von Joachims Vorbild ab. In konservativen Kreisen ruft Wilhelmj damit große Kritik her vor. Moser betont, dass sich der Stil des Geigers „*nach der Rückkehr von seiner Weltreise zu Ende der Achtziger Jahre*“ gravierend verändert habe. In einem Brief an Bernhard Carcroft gesteht Joseph Joachim dem jungen Geiger ein außerordentlich vielversprechendes Talent zu und lobt Wilhelmjs wunderbaren Ton. Joachim verfolgte die Laufbahn Wilhelmjs mit großem Interesse, und da er ihn nie mehr persönlich gehört zu haben scheint, zog er Erkundigungen über ihn ein. Es entstand daraus ein ausgesprochen negatives Bild von Wilhelmj:

„*Wilhelmj reist auch im Land umher, scheint aber im Spiel zurückzugehen, und muß nach allem, was man mir erzählt, ein kindischer Bub sein. Schade um ihn ...*“⁷⁷³

Es wird deutlich, dass Wilhelmjs Interpretationsstil äußerst gegensätzliche Meinungen hervorruft, die hauptsächlich auf seiner neuschöpferischen Kraft beruhen, während sein

767 Joachim/Moser, *Violinschule*, Band III/2. S. 31.

768 Ebenda.

769 Riemann, 1900, *Musiklexikon: Phrase und Phrasierung*, S. 7.

770 Ebenda.

771 Ebenda, S. 8.

772 Ebenda.

773 Joachim, Joachim, Andreas Moser (Hrsg.): *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3: Die Jahre 1869–1907, Berlin, 1913.

technisches Können und die Qualität seines Tones naheingeschränkte Bewunderung erhalten. Ebenso zeigt sich, dass sein allgemeines Auftreten im Laufe seiner Karriere relativ konstant ist, während sein Interpretationsstil sich von der Tradition immer mehr distanziert.

An der Interpretation des Beethovenkonzerts wird diese Abwendung besonders deutlich. Besondere Kritik erhielt der von Moser als *Attentat* beschriebene Einsatz der Solovioline im ersten Satz:

Abb. 6.44: Alberto Bachmann, *Encyclopedie*, S. 163

Alberto Bachmann stellt die Interpretationen des ersten Soloeinsatzes von acht verschiedenen Geigern vergleichend gegenüber. Er erklärt die Fassung Joachims, welche Ysaÿe übernimmt, als die überzeugendste und lehnt diejenige Wilhelmjs entschieden ab.

Bachmann kritisiert die eigenmächtigen Veränderungen Wilhelmjs an Beethovens Text und stellt Eingriffe dieser Art gar als Verbrechen dem Komponisten gegenüber dar, derer sich einige Interpreten schuldig machten:

„many are guilty of crimes against art in allowing themselves liberties in its interpretation which would have shocked Beethoven himself.“⁷⁷⁴

Als besonders kritikwürdig hebt Bachmann die erwähnten Eröffnungstakte des ersten Satzes in der Interpretation Wilhelmjs hervor:

„I fail to see why Wilhelmj should be adjudged correct in interpreting this phrase in the manner he has chosen. The work should not be made heavy and clumsy under the pretext of interpreting it.“⁷⁷⁵

Es ist nicht auszumachen, ob Bachmann Wilhelmjs Interpretation persönlich hörte, wie er angibt, oder ob der Autor die Beschreibungen anderer Geiger als die eigenen Erinne-

⁷⁷⁴ Bachmann, *An Encycloepia of the violin*, S. 224.

⁷⁷⁵ Ebenda.

rungen ausgibt. Als Wilhelmj das Konzert Beethovens das letzte Mal öffentlich aufführte, war der Schweizer noch keine 20 Jahre alt und es gibt keine Belege für ein Zusammentreffen. Als Schüler Ysaës und Bewunderer Joachims könnte er seine Erkenntnisse, ebenso wie Joachim, aus dritter Hand erlangt haben.

Fest steht zumindest, dass die Beschreibungen Bachmanns nicht mit der Bezeichnung Wilhelmjs übereinstimmen. In keiner seiner Editionen ist eine dynamische Vorschrift, welche auf ein *fortissimo* im Soloeinsatz hindeuten würde enthalten.



Abb. 6.45: Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61, Edition Peters ca. 1883, bearbeitet durch A. Wilhelmj, S. 1

Auch über die Ausführung in Oktaven, wie Bachmann sie beschreibt, ist in den Editionen Wilhelmis keine Bestätigung zu finden:



Abb. 6.46: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 89–97

Geiger, die sich an Joseph Joachims Interpretation orientieren, bevorzugen die Eröffnungstakte des Solos im *piano*, sie empfinden die Oktaven als „*calmly and without any striving for exterior effect*“.⁷⁷⁶ Kritische Stimmen sehen diese Konvention in Wilhelmjs Interpretation missachtet. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Bachmann Wilhelmjs Einsatz übertrieben kritisch als *fortissimo*-Einsatz notiert, weil er seiner eigenen Interpretation entgegen geht. Aus dem Vergleich der beiden aufgeföhrten Editionen Wilhelmjs geht jedoch hervor, dass er den Einsatz lauter spielt, als konservative Geiger, da er in der späteren Ausgabe zumindest ein *mezzo-forte* vorschreibt. Auch Pablo de Sarasate und der wesentlich jüngere Fritz Kreisler notieren für den Soloeinsatz ein *mezzo-forte*. Da Sarasate jedoch ein verhältnismäßig kleiner Ton nachgesagt wird, ist es gerechtfertigt, Wilhelmjs *mezzo-forte* als ungleich lauter einzustufen. Es wird daraus ersichtlich, dass Wilhelmjs dynamische Spannweite auf einer größeren Grundlautstärke basieren muss.

776 Ebenda, S. 225.

Ebenfalls wird deutlich, dass Wilhelmj den 16tel Vorschlag unkonventionell kurz ausführte, so dass für Bachmann der Eindruck eines simultanen Oktavdoppelgriffes entstand. Auch Sarasate scheint den Vorschlag kürzer genommen zu haben als andere Geiger, da Bachmann seine Version mit einem 32el Vorschlag notiert.

Betrachtet man die durch Wilhelmj arrangierten Klavierbegleitungen zu verschiedenen Violinsoli, so wird deutlich, dass Wilhelmj sie darauf auslegt, dem Geiger die größtmögliche rhythmische und agogische Freiheit zu lassen. Diese Freiheiten sind in Beethovens Werk ohnehin angelegt und erlauben dem Solisten ein außerordentlich freies, improvisatorisch anmutendes Spiel. Die Orchesterbegleitung zum Solo ermöglicht dem Solisten besonders in den ersten elf Takten eine kadenzartige Eröffnung. Alberto Bachmann beschreibt, dass die traditionelle Ausführung der Takte 91 und 92 ein gewisses *Zurückhalten*⁷⁷⁷ der ersten Triolen erfordere, welches mit einem kurzen Anhalten auf der Note *f* einhergehen müsse. Betrachtet man die Konvention, dass ein Akzent oder ein *sf*, besonders auf einer langen Note phrasengliedernde Funktion hat, so ist davon auszugehen, dass auch Wilhelmjs Interpretation die beschriebene Art des *Tempo rubato* beinhaltete, da sein Spiel ansonsten einer *Steifigkeit*⁷⁷⁸ bezichtigt worden wäre. Wilhelmj bestätigt diese Interpretation in seiner späteren Edition durch Decrescendogabeln, die hier sicherlich auch agogisch zu deuten sind. In der früheren Edition hingegen verwendete er die Gabeln umgekehrt (als Crescendo-Gabel) als Phrasierungsgabeln, um die Spannung der Phrase zu verlängern.

An den folgenden Takten 93 bis 96 wird deutlich, dass Wilhelmj seine Interpretation mit fortschreitendem Alter tatsächlich auf größere Lautstärke auslegte. Während er in seiner früheren Edition zwei Takte überbindet, wechselt er den Bogen später taktweise. Es ist anzunehmen, dass hieraus eine deutlich größere Tonstärke resultierte. Allerdings steht Wilhelmj mit dieser Bezeichnung nicht alleine da, so dass sie nicht als Bestätigung dafür gelten kann, dass Wilhelmj seine Tonstärke allein aus *häufigeren Bogenwechseln*⁷⁷⁹ erzielt habe. Auch wird diese These dadurch geschwächt, dass Wilhelmj an anderer Stelle Takte unter einer Bindung zusammenfasst, die andere Interpreten mit Bogenwechseln notieren.

In der agogischen Ausführung der Takte widerspricht Wilhelmj seinem Kollegen Bachmann allerdings, welcher ein Ritardando auf der letzten Triole erwartet, so dass in der folgenden Passage in Takt 97 eine gedehnte erste Sechzehntel folgen könne. Wilhelmj bezeichnet eine Dehnung der Mitte des Taktes 96 und deutet die von Bachmann geforderte *natürliche*⁷⁸⁰ Dehnung der ersten Sechzehntel in Takt 97 nicht im Geringsten an. Wilhelmjs 16tel Passage beginnt im *piano* und steigert sich über ein Crescendo bis ins *forte*, welches nach drei Takten erreicht wird. Damit steht er im Widerspruch zu Bachmanns Forderung, dass das Crescendo bis zum Ende der Passage in Takt 100 unbedingt vermieden werden solle. Die Ausführung des Taktes 100 verlangt bei beiden Interpreten einen deutlich verbreiterten Strich, was Bachmann in seinen Instruktionen beschreibt und Wilhelmj direkt in den Noten bezeichnet.

⁷⁷⁷ Bachmann, *Encyclopedia*, S. 225: „*The beginning should be played calmly and without any striving for exterior effect, as well as a certain restraint, which may be brought out by a slight holding back on the first triplets, with a very brief stop on the F.*“

⁷⁷⁸ Vgl. Bachmann.

⁷⁷⁹ Diese bei Wikipedia erschienene Begründung geht offensichtlich auf Eduard Melkus zurück, welcher sich auf Mosers Kritik zu berufen scheint.

⁷⁸⁰ Bachmann, *Encyclopedia*, S. 225: „*At the end of the triplet figuringation the measure should broaden out in such manner that the succeeding fragment begins with a sustained playing of ist first note.*“

Von besonderem Interesse ist das im Auftakt zu Takt 102 beginnende kantabile Thema. Wilhelmj bezeichnet den Auftakt unmissverständlich mit einem Portamentofingersatz, um ihm eine gesangliche Wirkung zu verleihen:



Abb. 6.47: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 101–113

In seiner spätesten Edition ist der Portamentofingersatz gegenüber seinen früheren Bezeichnungen optimiert, da er den gesamten Auftakt mit einem Finger unter einem Legatobogen ausführt, anstatt nur die beiden ersten Achtel zu verbinden und die letzte mit dem dritten Finger abzugreifen. (vgl. Abbildung 6.49: Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61. Ed. Schott & Co, London 1901. Takte 101–105). Der geänderte Fingersatz hat nicht in erster Linie die Intention das Portamento des Auftaktes zu steigern, sondern die Emphase des ersten Phasenabschnitts besser hervortreten zu lassen. Während der Fingersatz der frühen Edition ein Portamento auf der ersten Zählzeit in Takt 102 suggerieren könnte, da der dritte Finger sowohl die letzte Achtel des Auftaktes als auch die erste Zählzeit auszuführen hatte, schließt der neue Fingersatz diese Möglichkeit der *Antizipazione della nota*⁷⁸¹ aus. Wilhelmj vermeidet damit einen verfrühten Phrasenschwerpunkt, welcher nach seiner Bezeichnung erst mit dem Einsatz des folgenden Taktes erreicht werden soll. Dies wird aus der Phrasierungsgabel und dem unmissverständlichen Portamentofingersatz deutlich. Die frühere Version zeigt diese Emphase nicht an, da mehrere Portamenti möglich sind. Auch fehlt in der frühen Ausgabe die Gabel zur genauen Bezeichnung:

1883	1901

Abb. 6.48: Beethoven, Violinkonzert D-Dur op. 61, Ed. Schott & Co, London 1901, Takte 102–103

Wilhelmj wird dieses *dolce „sur la touche“* mit hoher Bogengeschwindigkeit und geringem Bogendruck ausgeführt haben, um eine sanfte klarinettenartige Klangfarbe zu erreichen. Durch die Beschriftung *molto equale* hebt er das folgende Motiv vom vorangehenden Kantabile ab und erzielt damit einen Kontrast von gesanglichem und instrumentalem

781 Köpp, *Die hohe Schule des Portamento*, S. 22.

Charakter. Es zeigt sich, was der Kritiker Max Goldstein gemeint haben könnte, wenn er Wilhelmj „*flecklose Reinheit des Verständnisses*“ lobt,

„die aus der rationalen Unterscheidung zwischen Motiv und Phrase und Passage seitens des Ausführenden strahlte.“⁷⁸²



Abb. 6.49: Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61. Ed. Schott & Co, London 1901. Takte 101–105

Am zweiten Teil des kantablen Themas zeigt sich, dass Wilhelmj auch die Bogenführung der Phrasenbildung unterordnet. Er bezeichnet die Zusammengehörigkeit zum ersten Themeneinsatz mit dem Beginn im Aufstrich. Dieser ermöglicht zudem, dass das *sf* unter einen Abstrich fällt und den Schwerpunkt der Phrase markiert:



Abb. 6.50: Beethoven Violinkonzert D-Dur op. 61. Edition Schott & Co, London 1901. Takte 106–109

Diese Strichordnung findet sich in der frühen Fassung nicht, sondern Wilhelmj orientiert sich an der konventionellen Art der inzwischen sehr erweiterten Abstrichregel, bei welcher Takte mit dem Abstrich beginnen sollten. Wilhelmj individualisierte seine Striche dermaßen, dass seine Bogeneinteilung bei seinen Kollegen oft Unverständnis hervorrief. Wilhelmj treibt die von Ferdinand David gebahnte Art des *gegen den Strich*-Streichens gewissermaßen auf die Spitze. Die späte Fassung des Violinkonzerts muss auf einen traditionsbewussten Geiger häufig befremdlich gewirkt haben.

Die gesamte Edition des Konzerts ist von einer Bogeneinteilung geprägt, bei welcher Schwerpunkte und Emphasen von Phrasenbildungen in einem nie dagewesenen Maße von der Takthierarchie losgelöst werden und der individuellen Akzentuierung Wilhelmjs dient.

6.6 Joachim Raffs Violinkonzert Nr. 1, op. 161

Eine besondere Rolle in Wilhelmjs Karriere spielt Joachim Raff, bei dem er ab 1864 Kompositionsunterricht in Wiesbaden nahm. Raff war als Klavierlehrer und Dozent für Harmonielehre bis 1877 in Wiesbaden tätig, und die örtliche Nähe zu Wilhelmjs Heimatort Usingen erlaubte einen regen Austausch zwischen den beiden Musikern. Joachim Raff wurde von Liszt sehr geschätzt und gefördert, indem er ihn ab 1850 in Weimar als Assistenten

782 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 34/0.

engagierte. In dieser Funktion sammelte Raff Erfahrungen in der Instrumentierung zahlreicher Orchesterwerke und die Zusammenarbeit mit Liszt prägte den weitgehend autodidaktisch erworbenen Stil des Komponisten maßgeblich. Sein erstes Violinkonzert vollendete Raff 1871 und widmete es August Wilhelmj, der an der Entstehung eng beteiligt war und besonders mit geigentechnischen Fragestellungen stark in den Kompositionssprozess einbezogen wurde, nicht zuletzt weil Raff mit der Violintechnik nur ansatzweise vertraut war. Raffs Tochter, Helene Raff schildert in der Biografie über ihren Vater⁷⁸³, dass das erste Violinkonzert Wilhelmj nicht nur gewidmet, sondern explizit für ihn geschrieben sei. Raff legte daher großen Wert auf die aktive und rege Teilnahme des Geigers am Entstehungsprozess des Werkes, und Wilhelmj besuchte den Komponisten regelmäßig, um ihm seine geigerischen Ansprüche mitzuteilen:

„every few days the great violinist would come and visit us to make sure his concerto was progressing well and express his wishes and views on the subject.“⁷⁸⁴

Der Austausch mit dem Widmungsträger war Raff dermaßen wichtig, dass er bei seinem zweiten Violinkonzert dem Geiger Pablo de Sarasate die Widmung entzog, da dieser ein Treffen mit dem Komponisten kurzfristig abgesagt hatte. Wilhelmj führte das Konzert op.161 erstmals am 24. August 1871 im Rahmen des 5. Wiesbadener Kurhauskonzertes unter der Leitung Wilhelm Jahns auf. Neben den hohen technischen Ansprüchen an den Solisten findet eine der hervorstechenden Eigenschaften des Geigers Wilhelmj, die enorme Tonstärke, Ausdruck in Raffs Werk. In der Kritik heißt es über die Uraufführung:

„Welch einer enormen Beherrschung des Instruments und welch eines kolossalens Tones bedarf hier der Solo-Geiger, um sich dabei stets über dem so gewaltig auftretenden Orchester zu erhalten.“⁷⁸⁵

Doch auch die sowohl gesanglichen als auch virtuosen Fähigkeiten Wilhelmjs finden in dem Konzert ihren Ausdruck. Über eine weitere Aufführung heißt es am 18.1.1872 in der Mainzer Presse:

„besonders gefiel uns das an Effekten reiche Adagio und der kräftig bereigte Schlußsatz.“⁷⁸⁶

Die Aussage, dass es sich um ein *Adagio* handele, gibt Auskunft über die Spielweise Wilhelmjs, da der Satz mit *Andante non troppo* angegeben und auf 88 Viertel festgelegt ist. Sie weist auf eine sehr getragene Spielweise Wilhelmjs hin, die trotz des Dreivierteltaktes eher verschleppend als tänzerisch anmutet. Die einzige Aufnahme der Originalversion Raffs mit Tobias Ringborg⁷⁸⁷ und dem Norrlands Opera Orchestra unter der Leitung von Andrea Quinn nimmt den Adagiocharakter des zweiten Satzes ebenfalls an.

783 Raff, Helene: *Ein Lebensbild*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1925. (Deutsche Musikkücherei Bd. 42) in der Übersetzung durch Alan Howe: *Portrait of a Life*. www.raff.org, 2012.

784 Ebenda, S. 194.

785 Unbeschrifteter Artikel vom 26.8.1871, Wilhelmj-Archiv, S. 88/3.

786 Mainzer Anzeiger, 18.01.1872, Wilhelmj-Archiv, S. 92/1.

787 Raff: *Violin Concerto No.1*. Sterling, 2007.

Die nächste von Helene Raff erwähnte Aufführung folgte am 9. April 1872 in einer revisierten Fassung in Weimar unter der Leitung des Komponisten. Im November 1872 empfindet ein Kritiker der Rigaschen Zeitung den getragenen Ausdruck des zweiten Satzes als übertrieben. Der folgende Bericht kritisiert die Anlage des Satzes und die kantabile Spielweise Wilhelmjs als übertriebenen Effekt:

„Bis zum Eintritt des kräftigen, marschartigen Schlußsatzes wird dem Hörer fast bis zur Uebersättigung viel melodischer Honig verabreicht.“⁷⁸⁸

Der Eindruck der Süße entsteht vor allem durch die enorme Höhe der Lage, in welcher der Satz fast durchgehend komponiert ist. Nur selten schreibt Raff eine Kantilene sul G⁷⁸⁹, die große Vorliebe Wilhelmjs, sondern lässt die Geige über den gesamten Satz hinweg in den hohen Lagen der E-Saite singen:



Abb. 6.51: Joachim Raff, erstes Violinkonzert, 2. Satz, Takte 84–95

In Amerika, wo Wilhelmj das Konzert noch 1878 gerne aufführte, wird gerade dem Melodiereichtum des zweiten Satzes eine *bezaubernde* Wirkung zugesprochen:

„Im zweiten Satz (dem langsamen) hat der große Künstler Gelegenheit, den unbeschreiblichen Zauber seiner getragenen Spielweise ‚spielen‘ zu lassen. Seine unerschütterliche Ruhe und stählerne Kraft, seine zwingende Objektivität, der breite und volle Gesang, der Sirenen-Schmelz seiner goldreinen Töne, machen den Hörer vor Entzücken bebén.“⁷⁹⁰

Der Kritiker des selben Konzerts, welches am 10. November 1878 unter der Leitung Dr. Leopold Damroschs in New York dargeboten wurde, erkennt in dem Werk die besondere Spielweise Wilhelmjs angelegt. Er schreibt jedoch das Verdienst für den Erfolg des Konzerts dem Interpreten zu, da die Komposition einige Mängel aufweise:

788 Rigasche Zeitung, 21.11.1872, Wilhelmj-Archiv, S. 93/2.

789 Siehe Anhang. Vgl. Raff Violinkonzert. Buchstabe N und Q (Originalversion).

790 New Yorker Volkszeitung, 10.11.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 16/2.

„Das neue Raff'sche Konzert, an welches Wilhelmj erst ausarbeitend und schmückend Hand gelegt zu haben scheint, ist nicht so einheitlich gebaut, daß es ohne einen solchen Interpreten sehr werthvoll erscheinen würde. Die Gedanken sind nicht originell, auch nicht sonderlich erhaben. Das der „Hail Columbia“-Melodie zufällig sehr ähnliche Motiv des packend gearbeiteten dritten Satzes ist, musikalisch allein betrachtet, sogar billig. Aber die technischen Schwierigkeiten sind enorm: sie sind eben für Wilhelmj ersonnen. Die Terzen- und Oktavenläufe kann wohl kein Geiger außer Wilhelmj bewältigen.“⁷⁹¹

Nicht nur Terzen- und Oktavläufe, sondern ebenfalls Dezimen werden dem Virtuosen abverlangt, und Wilhelmj stand in dem Ruf, sie mit unfehlbarer Intonation ausführen zu können und technische Schwierigkeiten nicht zu kennen. Folgende Passage aus dem dritten, mit *Allegro trionfale* überschriebenen Satz mutet heroisch an und scheint dem größten deutschen Geiger wahrlich auf den Leib geschrieben:



Abb. 6.52: Joachim Raff, erstes Violinkonzert

Nicht nur die technischen Anforderungen des *Allegro trionfale* machen den Interpreten durch diesen Satz zum gefeierten Helden, sondern ebenso das vom Kritiker bemängelte *billige* Thema des 1789 entstandenen patriotischen Liedes der USA von Philipp Phile, welches dieser zur Inauguration des ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten, George Washington, komponierte. Wilhelmj steht mit diesem Stück als Freiheitskämpfer da, *Hail Columbia*:

791 Ebenda.

6. Hail Columbia

Joseph Hopkinson

Phillip Phile

Solo, or all Sopranos

Hail, Columbia, happy Land! Hail, ye heroes, heav'n
born band! Who fought and bled in Free-dom's cause Who fought and bled in
Free dom's cause, And when the storm of war was gone En - joyed the peace your val-or won. Let
in - de-pend-ence be our boast, Ev - er mind-ful what it cost; Ev - er grate-ful
for the prize, Let its al - tar reach the skies. Firm, u-nit-ted, let us be,
Ral - lying round our lib - er - ty! As a band of
broth - ers joined, Peace and safe - ty we shall find.

Abb. 6.53: *Hail, Columbia von Philip Phile*

Raff verarbeitet die Hymne in seinem ersten Violinkonzert im dritten Satz auf eine virtuose Art und Weise. Zuvor trägt die Violine die Hymne quasi wie eine solistische Soprano stimme vor. Begleitet wird die Violine durch ein militärisch anmutendes Orchester, welches durch die Trompeteneröffnung mit Fanfaren eingeleitet wird und den heldenhaften Charakter des Satzes *allegro trionfale* unmissverständlich transportiert. Die Tonart *H-Dur* weist zudem nach Hector Berlioz einen Charakter auf, der *erhaben*, *volltönend* und *strahlend* ist:



Abb. 6.54: Joachim Raff, erstes Violinkonzert, 3. Satz, Takte 1–39

Mit dem letzten deutschen Einigungskrieg 1870/71, der Zeit, zu der Raffs erstes Violinkonzert entstanden ist, entsteht auch das deutsche Kaiserreich. Die auf Joseph Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser“ basierende Hymne lässt sich wie ein weiteres politisches Statement lesen, macht jedoch auch die Funktion Wilhelmjs unter den Violinvirtuosen deutlich. Über die Konkurrenz mit Joseph Joachim stellt sich die Frage nach der Hierarchie der Geiger. Nach einem Konzert am 20. Oktober 1874 urteilt ein Kritiker über Wilhelmjs aufstrebende Position, nicht ohne auf politische Verwicklungen hinzuweisen:

„Der große, starke Mann aus dem benachbarten Wiesbaden streckt seine Hände begehrlich nach der Geigerkrone aus, und wenn nicht die neue Würde eines Geigerkaisers geschaffen wird, so sehen wir für die Zukunft zwei Geigerkönige voraus, eine Situation, die hoffentlich nicht zu blutigen Verwicklungen führen wird.“⁷⁹²

In Raffs *allegro trionfale* deutet sich die Kaiserhymne dadurch an, dass der Kopf des Themas *hail, Columbia* durch die ausgefüllte Terz so verändert wird, dass der erste Takt an Haydns Melodie erinnert. Die Kaiserhymne wurde schon von Wilhelmjs Vorgänger und Vorbild Niccolò Paganini in seiner *Sonata maestosa sentimentale* op. 27 verarbeitet. Raff stellt das Thema in einer improvisiert anmutenden Fassung vor. Der Hinweis, dass es in der Moll-Variante zudem *so breit wie möglich* auszuführen sei, zeigt, dass Raff Wilhelmj als den geeigneten Interpreten vorsieht:

⁷⁹² Undatierter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 59/4.



Abb. 6.55: Joachim Raff, erstes Violinkonzert, 3. Satz, Takte 140–153

August Wilhelmj bearbeitete das Konzert im Jahr 1890 und nahm grundlegende Veränderungen vor. Beide Versionen des Werks erschienen zunächst parallel im Druck, doch die neue Bearbeitung Wilhelmjs setzte sich durch und verdrängte Raffs Version, bis Mark Thomas⁷⁹³ Raffs eigenhändig angefertigte Kopie des Originals der Partitur im Jahr 2003 in der Bibliothek der Eastman School of Music in Rochester wiederentdeckte. Wilhelmjs Neufassung erfasst nicht nur die Solostimme, sondern modernisiert zugleich die Instrumentierung, welche sich z. B. durch den Einsatz von Posaunen und einer stark veränderten Harmonisierung an der Stilistik Richard Wagners zu orientieren scheint.⁷⁹⁴ Die Aufnahme⁷⁹⁵ der Bamberger Sinfoniker mit Michaela Paetsch-Neftel unter der Leitung von Hans Stadlmaier lässt diese Bearbeitung Wilhelmjs hören. Dass sich die stark bearbeitete Version durchsetzte ist nicht zuletzt Wilhelmjs Image als Virtuose zu verdanken. Der Erfolg des Konzerts wird schon mit der Originalversion zu einem großen Teil dem Interpreten zugeschrieben. Die Komposition Raffs wird als eklektisch kritisiert und verdanke ihren Erfolg dem geigerischen Können Wilhelmjs:

,This composition in three movements [...] proved to be a work combining extraordinary mechanical difficulties with but very little that was original. The first movement is evidently modelled after Beethoven, the second is, in its first half, a fantasie rather than a movement, and the third a reproduction of the martial movement in the composer's own 'Lenore' symphony. Altogether the work is lacking in consistency. It was carried through successfully by the irresistible force of Herr Whj's playing; but with any other artist we have as yet heard it would have shown itself tame, mechanical and quite lacking in any inspirational quality.“⁷⁹⁶

In seiner Neubearbeitung passt Wilhelmj das Konzert einem Zeitgeschmack an, der sich mehr an der Tonsprache Richard Wagners orientiert. Da Raff den Komponisten Wagner nicht uneingeschränkt schätzte, sah Wilhelmj sich bei den Nachfahren Raffs einer gewissen Kritik ausgesetzt. Wilhelmj veränderte jedoch auch die Solostimme, um sie seiner individuellen, modernisierten Spielweise anzupassen. Nach dem Aufenthalt in den USA hatte

793 Vgl. www.raff.org.

794 Vgl. www.raff.org.

795 Raff: Violinkonzert no. 1, Tudor, 2000.

796 The New York Herald vom 8.11.1878, <https://chroniclingamerica.loc.gov>.

sich Wilhelmjs Spielweise verändert, da sie im Laufe seiner Karriere weiter an Größe und Virtuosität gewonnen hatte. Im direkten Vergleich beider Fassungen zeigt sich der gewaltige Eingriff Wilhelmjs in das Original darin, dass Passagen völlig neu komponiert wurden, um eine gewaltigere Wirkung zu erzielen. Besonders deutlich wird dies zum Beispiel beim Übergang des ersten Satzes in den zweiten. Während Raff die Sätze mit einer *quasi fantasierenden* Überleitung der Violine im *piano* miteinander verbindet, wobei die Violine absteigend in das *Andante non troppo* mündet, wählt Wilhelmj einen Übergang, welcher Raffs Version diametral entgegensteht. Zunächst die Originalversion:



Abb. 6.56: Raff, Violinkonzert op. 161, C. F. W. Siegel, 1872

In seiner Bearbeitung intendiert Wilhelmj einen stärkeren Kontrast zwischen beiden Sätzen. Er lässt die Violine über eine virtuose Passage mit Akkorden und Doppelgriffen im *fortissimo* enden, ohne die Sätze aneinander zu verbinden. Im Gegenteil entsteht in der aufwärts geführten Violinpassage der größtmögliche Kontrast zum folgenden zweiten Satz, welcher im Orchester *con sordino*, also gedämpft, im *piano* auf der G-Saite beginnt:

Abb. 6.57: Raff, Violinkonzert op. 161 in der Bearbeitung Wilhelmjs, C. F. W. Siegel, 1892
(Schluss des ersten Satz und Beginn des zweiten Satzes)

In der Bearbeitung wird die Orientierung an Wagner deutlich, welcher starke Kontraste für den musikalischen Ausdruck als notwendig erachtet.

Des weiteren genügt das Stück in der Bearbeitung einer „*gesteigerten Ausbildung der technischen Virtuosität*“⁷⁹⁷, wie Wagner sie unter den Geigern feststellt und auch fordert, so lange im Spiel „*das Herz und der Geist des wahren deutschen Musikwesens*“⁷⁹⁸ erfasst werde. Die erneuerte Fassung verbinde laut Kritik alle Anforderungen an den Interpreten als Virtuosen und Künstler. Im Raff'schen Konzert beherrscht Wilhelmj alles, „*das die Anhänger der neuen Richtung auszeichnet – so bietet er dem Hörer und namentlich dem conservativen Hörer manches Neue, daß freilich erst erkannt werden will, solle es geliebt werden*“.⁷⁹⁹ Seine Bearbeitung zeigt den *neuschöpfenden* Interpreten auf dem Höhepunkt seiner Karriere.

797 R. Wagner, Über das Dirigieren, S. 76.

798 Ebenda, S. 77.

799 New Yorker Volkszeitung, 10.11.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 16/2.

7 Wilhelmj als neuschöpfender Interpret

Im Rahmen dieser Arbeit, welche sich dem musikwissenschaftlichen Teilbereich der angewandten Interpretationswissenschaft widmete, stand der spezielle Interpretationsstil Wilhelmjs im Mittelpunkt des Interesses. Das Spiel Wilhelmjs kann nicht als Prototyp des spätromantischen Geigers gesehen werden, da den Geiger eine herausragende Individualität auszeichnet. Sein Spiel galt jedoch sicherlich als Vorbild für zahlreiche Geiger, die seinen Stil nachzuahmen versuchten. Wie aus vielen Kritiken deutlich hervorgeht, stellte Wilhelmj nicht nur für Geiger ein Vorbild dar, sondern ebenfalls für Sänger und Musiker, die ein modernes musikästhetisches Ideal befürworteten. Die Modernisierung der in Deutschland gepflegten Tradition des Violinspiels vollzieht sich nicht unwe sentlich durch Wilhelmjs Bearbeitungen. Seine akribischen Bezeichnungen vermitteln ein neues Bild etablierter kanonisierter Kompositionen und bedienen den modernen Musikgeschmack, welchen Wilhelmj maßgeblich prägt. Durch seinen langjährigen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten kann Wilhelmj als Vermittler der amerikanischen Kultur in Deutschland bewertet werden. So wie die deutsche Kultur auch in Amerika einer Tradition folgt, welche einem ständigen Wandel unterworfen ist, so kann Wilhelmj auch als Vermittler der deutschen Tradition in anderen Ländern gelten. Wesentlich ist beim Wandel von Tradition, dass sich fremde Bestandteile in bestehende Werte integrieren und diese verändern. Wilhelmj kann daher als Vertreter deutscher Tradition gesehen werden, der durch seine Reisen die Tradition vorantreibt und aktiv mitgestaltet. Er nahm damit als *neuschöpfender*⁸⁰⁰ Interpret großen Einfluss auf die Ästhetik des Violinspiels. Mit der technischen Vollkommenheit seines Spiels ist es Wilhelmj möglich, seine musikalischen Ideen uneingeschränkt wiederzugeben. Willkürlichkeiten, welche aus einem Mangel an technischen Umsetzungsfähigkeiten resultieren, spielen bei Wilhelmj keine Rolle. Der Vorwurf Hans Swarowskys, dass zahlreiche Instrumentalisten technische Unzulänglichkeiten in „*gefühlsgeladene Sinndeutungen*“⁸⁰¹ umfunktionierten, ist bei Wilhelmj unangebracht. Dennoch bedient er sich einiger Traditionen, welche konservative Kritiker als Willkür der Interpretation bezeichneten. Die von Joachim bemängelten Modernisierungen basieren auf der neuartigen Interpretation Wilhelmjs, die durchaus aus Gründen der Bequemlichkeit entstanden sein könnten, und welche Gustav Mahler als für die Entstehung mancher Traditionen als maßgebend kritisiert.⁸⁰² Die Abwägung, ob zum Beispiel die Missachtung der Tonartencharakteristik in Transpositionen zu Gunsten des ungetrübten Schönklangs als notwendig erachtet wurde, oder ob sie für die leichtere, bequemere Spielbarkeit und die bessere Resonanz notwendig erschien, ist

800 Vgl. Danuser.

801 Hans Swarowski, *Marginalien zu Fragen des Stils und der Interpretation* (II), in: Österreichische Musikzeitschrift. Zitiert in Danuser S. 28.

802 Vgl. Danuser.

nicht immer leicht zu treffen. Da Wilhelmj gedeckte Tonarten vermeidet und sie in resonantere Tonarten umdeutet, kann ihm der Vorwurf gemacht werden, die Idee des Komponisten zu missachten. Andererseits fördert das dadurch resonantere Spiel die Tragfähigkeit und Größe des Tons und unterwirft sich der Individualität Wilhelmjs, unter dessen Händen ein Kunstwerk gerade dadurch so große Überzeugungskraft gewinnt. Sehr häufig erntete Wilhelmj für die Missachtung der dynamischen Angaben des Komponisten großen Widerspruch, wie in der Analyse des Violinkonzerts Beethovens dargelegt wurde. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Anforderungen des modernen Musikbetriebs vor großem Publikum andere sind, als zu Beethovens Zeiten. Die Größe des Tons und die Mächtigkeit seines Spiels wirkten auf das Publikum dermaßen überzeugend, dass Wilhelmj als Beethoven selbst empfunden wurde. Gerade durch die Individualisierung bewirkte Wilhelmj, dass die Interpretation so wirkte, als habe er das Stück selbst komponiert.

Wilhelmj aktualisiert⁸⁰³ seine Interpretation, um sie dem Zeitgeschmack und den Anforderungen eines neuen Publikums anzupassen. Er wird damit den Ansprüchen Hans Swarowskys durchaus gerecht, wenn er fordert, dass eine Interpretation nicht „nur einer Ausführung bedarf, die das Werk nicht etwa ‚neu belebt‘, sondern das ihm innenwohnende Leben erschließt“.⁸⁰⁴ Nicht nur in der Ausführung des Violinkonzert Beethovens erkennt das Publikum den „Meister, dessen Ähnlichkeit mit Beethoven einen eigenartigen, schon an sich bezwingenden Eindruck macht“.⁸⁰⁵ Durch die Individualisierung seiner Interpretationen prägt Wilhelmj nicht nur sein eigenes Erscheinungsbild, sondern beeinflusst ebenso die Bedeutung des Komponisten, indem er durch seine Persönlichkeit das Kunstwerk prägt. Es entsteht der Eindruck, als stehe mit Wilhelmj der Komponist selber auf der Bühne:

„Wilhelmj has been called the Beethoven of the violin.“⁸⁰⁶

Es ist also vor allem die Individualität des Geigers, welche die Assoziationen zum Komponisten hervorruft. Nur mit den Eigenarten, welche für Wilhelmj typisch sind, entsteht beim Hörer der Eindruck der vollkommenen Interpretation. Das, was Kritiker als aus *Missverständnissen, Bequemlichkeiten und Perfektionierungen*⁸⁰⁷ entstandene Traditionen verurteilen könnten, wird bei Wilhelmj zum überzeugenden Mittel, sein Publikum zu vereinnahmen. Seine Individualität wird zum Vermittler eines Kunstwerks und prägt ihm die Individualität des Interpreten auf:

„wohl nie hat ein Künstler die Massen so mit seiner Individualität beeinflusst. [...] gönnen Sie mir nur, zu sagen, dass mir zum ersten Male die grossen Schönheiten des Beethoven'schen Concertes (1. Satz) durch die Interpretation der rein klassischen, klaren Vortragsweise des grossen Geigers so recht erkenntlich wurden. Wer wird wohl je wieder die einfache Cantilene so singen, das kleine, sich kurz vor der Cadenz wiederho-

803 Vgl. Danuser, S. 35.

804 Danuser, S. 35. Zitiert Hans Swarowski, *Marginalien zu Fragen des Stils und der Interpretation* (I), in: Österreichische Musikzeitschrift. 24. Jahrgang (1969), S. 683.

805 Unbeschrifteter Artiel WA S. 126/4.

806 The daily inter-ocean, 13.12.1878. WA S. 22/2.

807 Vgl. Danuser, S. 31.

lende Motiv so Beethovenisch wiedergeben – sich so ganz *in den Geist des Meisters hineinspielen? – Niemand!*⁸⁰⁸

Sowohl Größe des Tons, als auch Schönklang sind wesentliche Momente in Wilhelmjs Spiel. Die damit einhergehende Klangperfektion ist ein von ihm angestrebtes Ideal. Wilhelmjs Bearbeitungen sind maßgeblich darauf ausgerichtet. Jedoch auch die Strukturverdeutlichung, sowie die Klangbalance zwischen Orchester und Solist, lassen für Wilhelmj Retuschen des Originaltextes als notwendig erscheinen.

Es scheiden sich daher die Geister, ob Wilhelmjs Interpretationsstil auf Willkürlichkeiten beruht, welche die Intentionen des Komponisten verschleieren, und damit eine Form musikalischen Analphabetismus⁸⁰⁹ darstellt, oder ob die von ihm vorgenommenen Änderungen dem Vortrag erst die Aura⁸¹⁰ ermöglichen, welche das Werk lebendig werden lassen. Während Joachim die Eingriffe Wilhelmjs als „geradezu dumm“⁸¹¹ verurteilt, sehen andere Kritiker in der Individualisierung der Werke Wilhelmjs große Stärke, die nicht mit der objektiven Wiedergabe der Werke in Widerspruch stehe, denn:

„Objektivität in der Wiedergabe eines grossen Werkes äussert sich doch sicher nicht in der durchaus haarscharfen Beobachtung sämtlicher Texttheilchen, sondern in der vorurtheilsfreien Wiedergabe des Charakters, welcher aus dem Texte leuchtet. [...] Es ist nun nicht allein überflüssig gegenüber dem allmächtigen Zauber der Wilhelmj'schen Ausführung des Beethoven Concerts etwaige winzige Vernachlässigungen des Notentextes zu bemerken, es ist sogar unvorsichtig; denn der Nachweis ist gar nicht zu führen.“⁸¹²

In welchem Ausmaß Eingriffe in den Notentext zulässig sind, um den Charakter eines Tonstückes einzufangen, wird von der Kritik nicht einstimmig festgelegt. Selbst Hörer, welche an die Vortragsweise Joachims gewöhnt sind, bewundern in Wilhelmjs Vortrag die einnehmende Ton- und Klangqualität. Joachim sieht sich als Interpret der Komposition verpflichtet und hat die Mahnung seines Freundes Johannes Brahms zum Grundsatz, welcher sagt:

„Wenn ich etwas von Beethoven spiele, so habe ich ihm gegenüber gar keine Individualität, sondern bemühe mich, das Stück wiederzugeben, wie es Beethoven vorgeschrrieben, dann habe ich genug zu tun.“⁸¹³

Joachim vertritt ebenso die Überzeugung, dass der Charakter eines Werkes nicht mit der uneingeschränkten Texttreue einzufangen sei, sondern steht in der Tradition, dass auf den richtigen Vortrag der schöne Vortrag im Sinne Louis Spohrs folgen müsse. Als Vorreiter der Werktreue-Bewegung des 20. Jahrhunderts war er mit Kollegen wie Brahms und Eduard Hanslick allerdings davon überzeugt, dass „der musikalische Ausdruck vom Interpreten niemals über den komponierten Text hinweg, sondern einzig als klangliche Realisierung einer

808 New Yorker Musikzeitung, 1879.3.1, Wilhelmj-Archiv, S. 35.

809 Vgl. Hans Eisler in Danuser S. 31.

810 Vgl. Walter Benjamin in Danuser S. 29.

811 Joachim in einem Brief an seine Frau. Zitiert in Moser, *Geschichte des Violinspiels* S. 490.

812 New Yorker Musikzeitung, 8.2.1879, Wilhelmj-Archiv, S. 34/0.

813 Zitat nach Kahlbeck, Max: *Johannes Brahms IV*, Berlin 1914, S. 89 in Danuser S. 43.

*notationell fixierten Struktur gestiftet werden könne.*⁸¹⁴ Es ist daher nicht verwunderlich, dass Joachim Änderungen des Notentextes als inkompetentes Versagen des Subjektiven ablehnt. Die Bedenkenlosigkeit der subjektiven Interpretation Wilhelmjs wird von Joachim heftig kritisiert. Andere konservative Stimmen jedoch erkennen in Wilhelmjs Interpretationsstil eine derartige Großartigkeit, dass die Willkürlichekeiten im Spiel an Bedeutung verlieren:

„man mag an der Wiedergabe des Beethoven-Konzertes bei Wilhelmj das Willkürliche der Auffassung und die kaum zu rechtfertigenden Verschiebungen im Rhythmus und in der Phrasierung auszusetzen finden – wir haben uns nun einmal in den klassischen Vortrag Joachim's hineingelebt, so daß uns jede Abweichung von diesem Muster als Versündigung dünt –, aber man wird den großartigen Eindruck, die elementare Kraft und Gewalt dieses Vortrags bewundern müssen, selbst wenn man nicht mit Allem und Jedem einverstanden sein sollte.“⁸¹⁵

Selbst Eduard Hanslick zeigt sich von der Klangqualität und Perfektion in Wilhelmjs Spiel beeindruckt. Er gesteht dem neudeutschen Geiger ein, eine im wahrsten Sinne, *unerhörte*, Vollkommenheit des musikalischen Vortrags zu besitzen. Er gesteht Wilhelmj ein, dass seine individuelle Spielweise von großer Stärke zeuge und zugleich eine *wunderbare Süße* besitze. Hanslick betont zudem, dass die konkurrenzlose technische Perfektion mit einer unerreichten Tonbildung einhergehe und gesteht Wilhelmjs Spiel eine große Einzigartigkeit zu:

„Ich kann mich keines Violinvirtuosen erinnern, dem nicht bei irgend einer schwierigen Applicaturpassage, im Flageolet oder im polyphonen Spiel doch ein oder der andere Ton einmal mißglückt wäre.: August Wilhelmj's Intonation ist in den schwierigsten wie in den einfachsten Stücken unfehlbar rein; ebenso einzig in ihrer Art wie die Kraft, Süßigkeit und Fülle seines wunderbaren Tones.“⁸¹⁶

Gaby Eberhardt sieht in der technischen Perfektion des Geigers gar die Grundlage der vollendeten Interpretation, da nur diese ihn dazu befähige den musikalischen Gehalt einer Komposition würdig darzustellen. Mit der geigerischen Überlegenheit stellt er Wilhelmj über den Konkurrenten Joseph Joachim. Wilhelmjs individuelles Spiel ist derart eng mit der legendären Klangqualität des Geigers verschmolzen, dass sie ausreiche, um seinen Vortrag über die werktreue Interpretation des Konkurrenten stellen zu können:

„Spielt doch Wilhelmj gerade dieses Konzert [Beethovens Violinkonzert] mit so unvergleichlicher Meisterschaft, daß es unmöglich ist, ihn mit irgend einem der jetzt lebenden Violinspieler, selbst Joachim nicht ausgenommen, vergleichen oder gar in Parallele stellen zu wollen. Gerade in dem Vortrag dieses einzigen Werkes spiegelt sich am deutlichsten die ganze Eigenart von Wilhelmj's Künstlerpersönlichkeit. Joachim machte vor einiger Zeit mir gegenüber die Bemerkung: „Ich bin kein Violinspieler, ich bin Musiker. [...] In diesem kleinen ‚bescheidenen‘ Paradoxon liegt trotz alledem ein Körnchen Wahrheit, denn bei J. [Joachim] hat der Musiker stets den Violinspieler überwogen [...]. Bei W[ilhelmj]

814 Vgl. Danuser, S. 45.

815 Pester Lloyd, 8.2.1887. Wilhelmj-Archiv, S. 111/4.

816 Undaterter Artikel aus „Über Land und Meer“, Wilhelmj-Archiv, S. 83/3.

dagegen finde ich eine so innige Verschmelzung von Musiker und Violinspieler, daß seine Vorträge stets den Stempel absoluter Vollendung an sich tragen.“⁸¹⁷

Goby Eberhardt hebt die Bedeutung der technischen Grundlagen zu zwecken der uneingeschränkten Freiheit im Ausdruck hervor. Ein wesentliches Moment des musikalischen Ausdrucks ist nach Franz Liszt die Spontanität. Als Wegbereiter Wilhelmjs ist das Urteil Liszts von besonderem Interesse. Als ein Pianist, welcher für seine Improvisationsfähigkeit berühmt war, sah er sich in besonderem Maße mit den Schwierigkeiten der Notation seiner Werke konfrontiert. Liszt beschreibt im Vorwort zu „*Ce qu'on entend sur la montagne*“ aus dem Jahr 1856, dass es ihm nicht möglich sei, „durch genaue Anzeichnungen meine Intentions zu verdeutlichen“.⁸¹⁸ Es sei ein großer Mangel der Notation, dass sich das Wesentliche in der Musik nicht zu Papier bringen lasse. Es resultiert für Liszt aus der Unzulänglichkeit der Notenschrift, dass es die Aufgabe des Ausführenden sei „das Meiste und Vorzüglichste zu vollbringen“.⁸¹⁹ Liszt deutet durch seine Formulierung an, dass der Kern der Komposition nicht im Notentext zu fassen sei, sondern der Interpretation des Ausführenden bedürfe. Das improvisatorische Moment der Musik erfordert daher dieselbe Spontanität vom Interpreten, wie vom improvisierenden Komponisten. Diese Spontanität kann nur mit einer gewissen Individualität einhergehen, da sie ohne eine subjektive Ausführung leblos sein müsste. Die objektive Interpretation ist bei Liszt nicht möglich, und daher auch nicht vorgesehen. Die von Brahms geforderte Zurücknahme der eigenen Individualität widerspricht diesem von Liszt angedeuteten Ideal. Mit Joachim und Wilhelmj stehen sich im Parteienstreit zwei extreme Pole gegenüber, welche von der Kritik dermaßen kategorisiert werden, dass Wilhelmj subjektiv spiele, Joachim dagegen objektiv. Dass jedoch die Einordnung der Interpreten so pauschal nicht auszuführen ist, deuten zahlreiche Belege an, die auch Wilhelmj als *classisch objektiven* Künstler anerkennen. Er wird für seine „*severe and classical interpretation*“⁸²⁰ gelobt und überzeugt durch seine „*Objectivität, wie sie nur Bülow als Beethovenspieler [...] besitzt*“.⁸²¹ Wilhelmjs Interpretationsstil scheint sich jedoch mit fortschreitendem Alter von den detaillierten Vorgaben des Notentexts zu lösen und eine stärkere Individualität zu entwickeln, um dem Werk die Spontanität des Subjektiven zu verleihen. Sein Spiel ist geprägt von dem Bewusstsein, dass es die allgemeingültige Interpretation ohnehin nicht geben könne. Er sieht sich als Interpret, welcher dem Werk gerade durch seine Individualität einzigartiges Gepräge gibt. Wilhelmj scheint sich dabei in einem Rahmen zu bewegen, der ihn *gleichweit fern hält von „subjektiver Vergewaltigung wie „akademisch“-seelenloser Objektivität“*.⁸²² Die Kritik verteidigt seine Willkürlichkeiten im Vortrag:

,Es erblickt eben in dem Spiegel eines musikalischen Werkes ein Jeder seine eigene Subjektivität, und es wird darum am Ende so viele verschiedene Auslegungen geben, als es denkende Ausleger gibt.“⁸²³

817 General Anzeiger für Hamburg Altona, 15.3.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 122/1.

818 Franz Liszt zitiert in Danuser, *Aspekte Der Musikalischen Interpretation*, S. 48.

819 Ebenda.

820 The Sun, 19.4.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 37/2.

821 Wiener Abendblatt, 12.3.1887. Wilhelmj-Archiv, S. 117/1.

822 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 81/3.

823 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 59/4.

Wilhelmj orientiert sich in seiner Auslegung an den Vorstellungen Franz Liszts. Es ist davon auszugehen, dass Wilhelmj Liszt als großes Vorbild erkannte, nachdem er ihm in der frühen Kindheit den Einstieg in die Solistenkarriere bereitet hatte. Nicht nur in den Ansprüchen an die Unfehlbarkeit der Virtuosität orientiert sich der Geiger an dem Pianisten, sondern ebenso mit der spontanen, improvisierten Gestik seiner Kompositionen wirkte Liszt prägend. Die Parallelitäten der beiden Musiker bleiben dem Publikum laut folgender Kritik nicht verborgen. Die neuschöpfende, individuelle Art der Interpretation mache den Genius des Vortrags aus:

„Wirkt nun schon Wilhelmj durch die fabelhafte Beherrschung des technischen Apparates faszinierend, um so mehr werden wir innerlich gepackt durch die Art seines Vortrages, der sich ebenfalls wesentlich von der anderer Violinspieler abhebt. Wilhelmj's Interpretation ist eine durchaus persönliche und daher durchtränkt von einem starken, individuellen Subjektivismus. [...] Unter seinem Bogen klingt jede Komposition wie eine Improvisation und hierin hat er entschieden Berührungspunkte mit Franz Liszt. War Liszt der Paganini des Claviers, so ist Wilhelmy [!] der Liszt der Violine. Beiden ist das Improvisatorische der Vortragskunst gemein, und Wilhelmj macht man von Seiten einer philisterhaften [!] konventionellen Kritik denselben Vorwurf, den man einst Liszt machte, daß er nicht genau so spiele ‚wie's Brauch der Schule‘, sondern zu viel aus dem Born seiner eigenen Individualität schöpfte, und daß daraus die festgezeichneten Linien eines Künstlerwerkes leiden würden. Ich halte es jedoch für die größte Manifestation, wenn das Werk eines Komponisten verschmilzt mit der Persönlichkeit des Reproduzierenden [!], so daß gleichsam eine Neuschöpfung entsteht. Und ein solcher Neuschöpfer ist Wilhelmj und darum im wahren Sinne des Wortes ein Genie. Daß ein Genie nicht die breite bequeme Heerstraße der Tradition wandeln kann, auf der die Mittelmäßigkeit lärmend dahinzieht, ist wohl selbstverständlich.“⁸²⁴

Wilhelmjs Interpretation wirkt auf den Hörer als Neuschöpfung. Dies deutet an, dass das Spiel so wirkt, als habe der Interpret es selbst komponiert. „Wer vermag bei Wilhelmj noch zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehört?“⁸²⁵ Diese rhetorische Frage Wilhelm Mohrs verdeutlicht, in welchem Maße Wilhelmj die Komposition an seinen eigenen Stil anpasst, sie sich an den Leib schneidert. Er verliert dennoch das Maß dessen nicht aus dem Auge, was für den allgemeinen Zuhörer eine *klassisch-objektive* Interpretation ausmacht. Fern von übertriebener Effekthascherei sind seine Eingriffe in das Original als lebenserhaltende Maßnahmen zu verstehen, die dem modernen Publikum die alten Werke in neuer Gestalt erscheinen lassen.

„Das alles, daß Wilhelmj's individuelle Größe als Violinheros in dem vornehmen, klassischen originalen Vortrage liegt, ist ihm so hundert- und tausendfach [...] nachgerufen worden, daß es mir fast wie ein Vergehen vorkommen will, das zu wiederholen. [...] aber im Selbstschaffen, das will sagen: darin daß und wie er den von ihm vorgetragenen Com-

824 General Anzeiger für Hamburg Altona, 15.3.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 122/1.

825 Undatierter Artikel. Kölnische Zeitung WA S. 69/2. vgl. Casseler Tages-Post vom 3.3.1883, Wilhelmj-Archiv, S. 105/2: „A. Wilhelmj ist unbedingt der größte, gefeiertste und populärste Geiger seit Paganini und bei seinen Vorträgen ist es wahrlich nicht möglich zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehört“.

positionen neue Gestalt, neues Leben giebt, so daß man kaum unterscheiden kann, was dem schaffenden und dem nachschaffenden Künstler angehört, ragt er haupteslänge über die Virtuosen neuesten Schlages.“⁸²⁶

Das Publikum stellt andere Erwartungen an die Musik, als vorhergehende Generationen. Mit der Aktualisierung einer Komposition, die sie dem Zeitgeschmack zugänglich macht, verändert sich die Tradition. Insofern ist auch die deutsche Tradition nach Louis Spohr einem steten Wandel unterworfen, welchen Wilhelmj vorantreibt. Als neuschöpfender Interpret steht er an der Schwelle zu einer neuen Musikästhetik, welche die Perfektion, Präzision und den Schönklang immer mehr einfordert.

826 Vorpommersche Post, 15.3.1893. Wilhelmj-Archiv, S. 122/2.

8 Alles ist Schönklang – Wilhelmj's Einflüsse auf das moderne Violinspiel

Schon Spohr fordert in seiner Violinschule den *schönen Vortrag* ein. Dass die Schönheit des Vortrags für Spohr besonders auf dem musikalischen Ausdruck basiert, wurde bereits dargestellt. Dennoch betont Spohr ebenfalls, dass der Ton an sich schön sein solle, was ein fleißiges Üben erfordere.⁸²⁷ Auch Pierre Baillot betont das Ideal der Schönheit, wenn er sagt, „*Der Musiker der heutigen Zeit [...] der Künstler des 19. Jahrhunderts [...] ist der Mann voll Leidenschaft für alles Schöne und Wahre, der in seinen Werken stets das Gute zum Gegenstande und das Schöne zum Vorbilde hat.*“⁸²⁸

Die von den Musikern des frühen 19. Jahrhunderts geforderte Schönheit des Violinspiels basiert auf dem gesanglichen Spiel und äußert sich in der größtmöglichen Ähnlichkeit zur menschlichen Stimme. Der Bezug zur Wahrheit ist dabei von großer Bedeutung und beinhaltet die Natürlichkeit des Vortrags, welcher sich frei von jeglicher Verlogenheit der Effekthascherei präsentiert. Louis Spohr wird diese Form der natürlichen Schönheit attestiert und bleibt maßgebend für die sich daraus entwickelnde deutsche Schule des Violinspiels. Mit der zweiten Generation nach Spohr lösen mit Wilhelmj andere, teilweise konträre Prinzipien von Schönheit die klassischen Ideale ab. Schönheit wird nunmehr nicht mehr ausschließlich über die vermittelte Seelentiefe des Ausführenden und deren innenwohnenden, durchaus subtilen, Schönheit definiert, sondern basiert auf neuen Werten wie Kraft und Größe, Reinheit des Tons, bzw. der Intonation, sowie einer unfehlbaren, quasi übermenschlichen technischen Perfektion und Präzision. Mit diesen Prinzipien wird Wilhelmj in New York bereits 1878 als Begründer einer neuen Schule bewertet:

„He has introduced to us a new school, in which breadth, vigor, sympathy, purity of tone and technique, simplicity, combined with the severest treatment of which his subjects are capable, all have found expression. [...] He has revealed beauties of which the present generation at least were ignorant. In this respect he has proved a teacher.“⁸²⁹

Mit den genannten Grundsätzen wird August Wilhelmj als ein Geiger beschrieben, welcher eine „*volle Sättigung und Schönheit des Tones und Reinheit der Intonation*“⁸³⁰ besitze. Als wesentlich für die „*seltene Schönheit und Größe des Tons*“⁸³¹ zeigt sich die individuelle

827 Vgl. Spohr, *Violinschule*, S. 123–126.

828 Baillot, *L'art du violon*, S. 13.

829 Herald Tribune, 14.10.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 8/8.

830 Dresdner Presse, 1874.11.18, Wilhelmj-Archiv, S. 98/1.

831 Unbeschriffter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 81/3.

Spiel- und Bogentechnik Wilhelmjs, wie sie beschrieben wurde. Diese zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sie keine Bogenansätze und Registerwechsel hörbar macht und dadurch frei wird von Nebengeräuschen. Die daraus resultierende Reinheit des Tons wird durch die, nicht zuletzt aus Transpositionen in resonante Tonarten entstehende, ungetrübte Intonation zum neuen Ideal von Schönheit:

„Der Ton Wilhelmj's ist einer schönen Menschenstimme zu vergleichen, aber einer Menschenstimme, die von ihren Schattenseiten, von dem Beigeschmacke der Häute und Bänder gereinigt ist, mit einer Stimme, wie wir sie uns etwa bei Engeln denken würden, wenn es solche Wesen gäbe.“⁸³²

Wilhelmj erlangt eine „göttergrosse Schönheit“⁸³³, als welche Max Goldstein sie empfindet, die über alles Menschliche erhaben ist. Die Bewertung von Schönheit erfolgt nun verstärkt über den Klang der Violinstimme. Wilhelmjs Spiel zeichnet die „immaterielle Schönheit des Tones“⁸³⁴ aus und „Die Klangschönheit des Spieles ist geradezu unbeschreiblich“.⁸³⁵ Immer wieder hebt die Kritik Wilhelmjs Loslösung vom Natürlichen im Sinne von menschlicher, irdischer bzw. materieller Unzulänglichkeit hervor.

„Der wunderbar große, den edelsten Gesang athmende, alles Materiellen entkleidete Ton fesselte von der ersten Note an.“⁸³⁶

Die fortschreitende Industrialisierung prägt den Geiger in besonderem Maße und bestimmt die Klangqualität seines Spiels. „Der stets schön klingende Ton und die Sicherheit“⁸³⁷, welche Wilhelmj's Spiel auszeichnen, definiert zunehmend die Qualität des Klanges und damit der Interpretation. Die Sicherheit im Spiel wird größtenteils über die Intonation des Geigers bewertet. Eduard Hanslick beschreibt, dass Wilhelmj in der Reinheit der Intonation sämtlichen Geigern überlegen sei. Als einzigartig hebt er zudem „die Kraft, Süßigkeit und Fülle seines wunderbaren Tones“⁸³⁸ hervor, welche mit der reinen Intonation dadurch einhergeht, dass das genaue Abgreifen der Töne eine größere Resonanzfähigkeit der Violine ermöglicht.

832 Mainzer Tageblatt, 1.3.1873. Wilhelmj-Archiv, S. 95/3.

833 New Yorker Musikzeitung, 9.11.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 15/1.

834 Undatierter Artikel der Berliner Börsenzeitung, Wilhelmj-Archiv, S. 127/3.

835 Unbeschrifteter Artikel über ein Konzert in Baltimore, 17.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 9/1.

836 Danziger Zeitung, 1883.2.13. Wilhelmj-Archiv, S. 105/1.

837 Unbeschrifteter Artikel. Wilhelmj-Archiv, S. 63/4.

838 Undatierter Artikel aus „Über Land und Meer“, Wilhelmj-Archiv, S. 83/3.

9 Der Weg in das Zeitalter der Perfektion

Laut New York Herald ist es die unglaubliche Technik, welche Wilhelmj so berühmt machte, und lobte seine „*marvellous technique for which he became so famous*.“⁸³⁹

Wie in der Analyse dargelegt wurde, strebte Wilhelmj die höchste Perfektion seines Spiels an. Schon in der Kindheit und späteren Ausbildung beschäftigte Wilhelmj sich so lange mit technischen Schwierigkeiten, bis er sie absolut beherrschte. Die Auswirkungen der Industrialisierung setzten Maßstäbe, denen sich auch der Geiger verpflichtet zu fühlen scheint. Wilhelmj besticht durch seine Perfektion und hebt sich damit von den Geigern seiner Zeit ab. Seine überragende Technik fällt daher als eine Neuerscheinung um so deutlicher auf:

„*We are so accustomed to imperfections, even in the highest artistic training that we are in the habit of making allowances, but the playing of Wilhelmj is above all art.*“⁸⁴⁰

Das Zitat verdeutlicht, dass das Publikum keine Perfektion erwartete, wie das seit den Möglichkeiten der Tonaufnahme immer mehr der Fall wurde. Der Hörer war bisher nicht an der mechanisch perfekten Aufführung interessiert, da er sie nicht kannte. Mit dem Fortschritt der Technik rückt auch die maschinelle Automatisierung der Bewegungsabläufe der Musiker in den Fokus des Interesses. Die Unfehlbarkeit wird ein wesentlicher Bestandteil vom Schönheitsbegriff des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Wilhelmj genügt diesem Spiel als einer der ersten Geiger seiner Zeit. Er setzt neue Maßstäbe, an denen sich nachfolgende Generationen messen müssen, um dem Schönheitsideal zu entsprechen. Die stets voranschreitenden technischen Anforderungen der Kompositionen lassen erkennen, dass dem Geiger immer mehr technische Fähigkeiten abverlangt werden. Für Richard Wagner im Besonderen gilt die Fähigkeit Wilhelmjs als Maßstab für das technisch Spielbare. Seine fabelhafte Technik wird als nicht mehr verbesserungsfähig anerkannt:

„*His playing is simply phenomenal, and beggars all description. It is useless to say that his technique is perfection itself. It can never be – even am machine could not be more exact.*“⁸⁴¹

Bereits 1879 wird Wilhelmjs Technik als nicht mehr verbesserungsfähig angesehen und der *Cleveland Herald* fasst bestätigend zusammen:

„*Briefly, he has reached the highest point of perfection in technique.*“⁸⁴²

839 New York Herald, 8.10.1878, Wilhelmj-Archiv, S. 4/3.

840 The Journal Evansville, 17.12.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 45/1.

841 The Sun, 24.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/2.

842 Cleveland Herald, 26.5.1879 Wilhelmj-Archiv, S. 41/1.

Der Maßstab des Maschinellen bestimmt zunehmend die Schönheit eines Vortrags. Die Perfektion wird jedoch nicht nur in virtuosen Passagen bewundert, sondern nun auch in der Kantilene erwartet, welche ursprünglich den Ausdruck des Menschlichen und der *Seelentiefe* beinhaltet hatte. Der menschliche Ausdruck weicht einem neuen Perfektionsanspruch, welcher Parameter des Ausdrucks zunehmend ablehnt und sich an den Prinzipien der Technisierung orientiert. Wilhelmj bereitet damit den Weg in die im 20. Jahrhundert aufkommende neue Sachlichkeit der Musik. Er steht damit am Wendepunkt einer vollkommen neuen Musikästhetik, welche die Perfektion in nie dagewesenen Maße idealisiert. Nicht nur die Kantilene in ihrer technischen Ausführung, sondern die Schönheit des Klanges, sogar die Schönheit selbst, unterliegt nun dem Perfektionsanspruch:

„No violinist that has come here has so fully developed the orchestral capacities of the violin, nor given the public so perfect an idea of the tonal beauties of the instrument as Wilhelmj. He is a versatile player, perfect in cantabile style, and as perfect in his bravura music. His technique is something remarkable, showing a superb bowing with a sweep that brings out all the sound in the instrument, his execution is beautifully clear and his intonations are as perfect as art can make them. Add to these his refined interpretations, and we have in the ensemble an artist who is very seldom equaled, if equaled at all.“⁸⁴³

Ein wesentliches Merkmal der Perfektion in Wilhelmjs Spiel ist die Präzision, wie sich in der Analyse seiner Editionen deutlich erkennen lässt. Nicht nur die Genauigkeit der Intonation und Strichtechnik, welche sein Solospiel betreffen unterliegen diesem Anspruch, auch das Zusammenspiel mit anderen Musikern ist von größerer Präzision geprägt. Während das Tempo Rubato traditionell ein vorübergehendes Auseinandergehen der Stimmen sogar erwünschte, vermeidet Wilhelmj die vertikale Verschiebung der Stimmen konsequent. Während bisher die verschiedenen Stimmen einer eigenen Persönlichkeit folgen durften, was sich darin bemerkbar machte, dass sich die Stimmen kurzzeitig scheinbar voneinander lösten, fordern Wilhelmjs Bearbeitungen die konsequente Orientierung an der Präzision zur Solostimme. Der langjährige, hauptsächliche Klavierbegleiter Rudolf Riemann wurde diesem Anspruch gerecht und folgte dem Solisten mit der von Wilhelmj erwarteten, größten Präzision:

„In Herrn Riemann hat Prof. W. einen Genossen und Begleiter gefunden, wie er ihn wohl schwerlich sich besser wünschen mag. [...] [Es ist bei seiner] virtuosen Begleitungskunst [...] das bis ins kleinste Detail verständnisvolle Eingehen in die Eigenthümlichkeiten W.s zu rühmen. Ein ähnliches Zusammenspiel ist uns in der That noch nie vorgekommen.“⁸⁴⁴

Die Leistung Riemanns wird besonders in Anbetracht der äußerst individuellen Spielweise betont. Es sei eine „nicht gar einfache Kunst, mit der er Wilhelmj auf dem Clavier accompagnierte.“⁸⁴⁵ Selbst wenn die individuelle, improvisiert anmutende Spielweise des Geigers beim Hörer den Eindruck des Spontanen entstehen ließ, ist doch davon auszugehen, dass Wilhelmj seinen Vortrag bis ins letzte Detail ausarbeitete. Die Konversation mit

843 The daily inter-ocean, 13.12.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 21/3.

844 Coburger Zeitung, 17.11.1874. Wilhelmj-Archiv, S. 96/2.

845 Unbeschrifteter Artikel vom 22.12.1882. Wilhelmj-Archiv, S. 101/3.

seinen Verlagen, die akribische Art und Weise seiner Bezeichnungen deuten darauf hin, dass er wenig dem Zufall überließ. In der Präzision seiner Ausarbeitung des Vortrags gilt Wilhelmj als konkurrenzlos:

„What can be said of a genius so far in advance of all the other artists in the world? Such a perfection of accuracy, such a wealth of soul.“⁸⁴⁶

Dass Wilhelmj nichts dem Zufall überlassen wollte, wird aus seinen Bearbeitungen deutlich und wird von der Kritik bestätigt. „*his perfect control of himself, and his absolute command of the violin,*⁸⁴⁷ bestätigen das Bild eines Geigers, welcher die Leidenschaft dem Verstand unterordnet. Die von einigen Hörern empfundene *Gefühlskälte* Wilhelmjs könnte darin begründet sein. Die Selbstkontrolle Wilhelmjs macht ihn unfehlbar, so dass er als „*Geigen-Imperator*“⁸⁴⁸ geadelt wird und den Titel des „*Geigerkaisers*“⁸⁴⁹ verdiene. Es scheiden sich die Geister, in welchem Maße das perfektionierte Spiel Wilhelmjs der Gefühlstiefe fähig sei. Die Frage muss unbeantwortet bleiben mit dem Verweis eines Wiesbadener Kritikers: „*ein Cäsar ist eben Cäsar und nicht Romeo.*“⁸⁵⁰ Unumstritten beherrschte Wilhelmj sein Instrument und die meisten seiner Hörer in höchstem Maße und setzte neue Maßstäbe, welche auf größtmöglicher Perfektion und Klangschönheit beruhen:

„[Wilhelmj] has formed a style of which the striking characteristic quality is its purity, its perfection.“⁸⁵¹

⁸⁴⁶ The Pioneer Press, 4.6.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 41/3.

⁸⁴⁷ The Cincinnati Daily Enquirer, 24.1.1879. Wilhelmj-Archiv, S. 30/3.

⁸⁴⁸ Unbeschriffter Artikel Wilhelmj-Archiv, S. 81/2.

⁸⁴⁹ Unbeschriffter Artikel Wilhelmj-Archiv, S. 59/4.

⁸⁵⁰ Unbeschriffter Artikel vom 28.2.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 101/1.

⁸⁵¹ The New York Times, 6.10.1878. Wilhelmj-Archiv, S. 4/1.

Quellenverzeichnisse

Literaturverzeichnis

- Abert, Hermann (Hrsg.): *illustriertes Musik-lexicon*. J. Engelhorn. Stuttgart, 1927.
- Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*. Reprint der Ausgabe von 1757. Bärenreiter. Kassel, 2002.
- Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): *Virtuosität*. Wallstein Verlag. Göttingen, 2006.
- Auer, Leopold: *Violin Playing as I teach it*. Duckworth & Co. London, 1921.
- Bacciagaluppi, Claudio/ Brobeck, Roman / Gerhard, Anselm (Hrsg.): *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern 2006*. Hochschule der Künste Bern. Bern, 2006.
- Bachmann, Alberto: *An Encyclopedia of the Violin. (1925)* Da Capo Press. London, 1966.
- Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot: *Méthode de violoncelle et de Basse d'Accompagnement*. Kühnel. Leipzig, 1805. (googlebooks)
- Baillot, Pierre: *L'art du violon*. Schlesinger. Berlin, n. d. [1836]. Pl. S. 1940.
- Baillot, Pierre: *L'art du violon*. Schott's Söhne. Mainz, n. d. (1835), Pl. 4260.
- Barizza, Andrea: *Nicolò Paganini. Diabolus in musica*. Turnhout. Brespol, 2010.
- Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*. Gustav Heinze, Leipzig, 1864.
- Borchardt, Beatrix: *Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim: Biographie und Interpretationsgeschichte*. Böhlau. Wien, 2005.
- Bork, Camilla: *Die Seele durch die Fingerspitzen hinaussenden: Gesang, Portamento und musikalischer Ausdruck bei Spohr, Baillot und Bériot*. in: Auftakte und Nachklänge romantischer Musik. hrsg. von Walter Hinderer Würzburg 2012, S. 93–111.
- Bork, Camilla: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation und Interpretation der Musik*. Festschrift Hermann Danuser, hrsg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch. Schliengen, 2011.
- Brown, Clive: *A portrait of Mendelssohn*. Yale University Press. London, 2003.
- Brown, Clive: *Louis Spohr. Eine kritische Biographie*. Merseburger Verlag. Kassel, 2009.
- Brown, Clive: *Performing Practice 1750–1900*. Oxford University Press. Oxford, 1999.
- Cambini, Giuseppe Maria: *Nouvelle Methode Theorique et Pratique pour le violon*. 1795/1803. Minckoff Reprints, 1972.
- Cowgill, Rachel/ Poriss, Hilary: *The Arts Of The Prima Donna In The Long Nineteenth Century*. Oxford University Press. Oxford, 2012.
- David, Ferdinand: *Violinschule. Bd. 2*. Oliver Ditson Company. New York, ca. 1880.

- Eberhardt, Goby: *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche*. Otto Quitzow-Verlag, Lübeck, 1926.
- Eberhardt, Siegfried: *Der beseelte Violinton*. Kühtmann, Dresden, 1910.
- Fleischhauer, Günter (Hrsg.): *Der Streichbogen. Bericht zum 16. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein, 1995*. Michaelsteiner Konferenzberichte Band 54. Michaelstein, 1998.
- Flesch, Carl: *The art of violin playing*. C. Fischer, Boston, 1924.
- Geck, Martin: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848–1871*. Metzler/ Bärenreiter, Stuttgart/ Weimar/ Kassel 2001.
- Guhr, Carl: *Ueber Paganinis Kunst Die Violine Zu Spielen*. Schott's Söhne, Mainz, 1829.
- Hand, Ferdinand Gotthelf: *Aesthetik der Tonkunst*. Hochhausen und Fournes, Leipzig, 1837.
- Hartinger, Anselm/ Wolff, Christoph/ Wollny, Peter (Hrsg.): *Zu groß, zu unerreichbar! Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 2007.
- Hellenkemper, Nicolas: *Instrumentalvibrato im 19. Jahrhundert*. Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster Band 24. Verlag der Musikbücher Karl Dieter Wagner, Schneverdingen, 2007.
- Hermann Danuser/ Keller, Christoph (Hrsg.): *Aspekte der Musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag*. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1980.
- Hey, Julius: *Deutscher Gesangs-Unterricht*. Schott's Söhne, Mainz, 1884.
- Hinderer, Walter (Hrsg.): *Auftakte und Nachklänge romantischer Musik*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2012.
- Hohmann, Christian Heinrich: *Praktische Violinschule*. P. J. Tonger, Köln, n. d.
- Höpfner, Ludwig Julius Friedrich (Hrsg.): *Deutsche Encyclopädie oder allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften*. Varrentrapp und Wenner, Frankfurt/Mayn, 1779.
- Hudson, Richard: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. Clarendon Press, Oxford, 2004.
- Joachim, Joseph/ Moser, Andreas: *Violinschule in drei Bänden*. Simrock, Berlin, 1905.
- John Dunn: *Violinplaying*. London, 1898.
- Katz, Mark: *The Violin – A Research and Information Guide*. Routledge, New York/London, 2006.
- Kern, Walter: *Violinspiel*. P. Knepler, Wien, 1924.
- Knecht, Justin Heinrich: *Allgemeiner musikalischer Katechismus: oder: Kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre zum Berufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge*. Knecht, Biberach, 1803.
- Köpp, Kai: *Die hohe Schule des Portamento*. www.dissonance.ch, 2010.
- Köpp, Kai: German bows: From „Cramer bow“ to „Biedermeier bow“. *Erschinenen in L'Archet Révolutionnaire Tome II*, (Katalog II), London 2015. S. 9–12.
- Köpp, Kai: *Handbuch Historische Orchesterpraxis*. Bärenreiter, Kassel, 2009.

- Lahee, Henry C.: *Famous Violinists of To-day and Yesterday*. The page Company Publishers. Boston, 1899. Reprint: Dodo Press. Gloucester, 2007.
- Lehmann, Lilli: *Meine Gesangskunst*. Verlag der Zukunft. Berlin, 1902.
- Löhlein, Simon: *Anweisung zum Violinspielen*. Waisenhaus- und Frommannische Buchhandlung. Leipzig, 1774.
- Martens, Frederick (Hrsg.): *Violin Mastery – Interviews*. (1919). Dover Publications. New York, 2006.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Kapellmeister*. Reprint der Ausgabe von 1739. Bärenreiter. Kassel, 1999.
- Melkus, Eduard: *Die Violine. Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*. Schott. Mainz, 2000.
- Morgan-Browne, H: *An Approximation to the Truth about August Wilhelmj*. Music & Letters. 3/3, S. 219–228. <https://academic.oup.com>.
- Moser, A. und Joachim, J.: *Violinschule in 3 Bänden*. Simrock. Leipzig, 1905.
- Moser, Andreas: *Geschichte des Violinspiels*. Max Hesses Verlag. Berlin, 1923.
- Moser, Andreas/Johannes Joachim (Hrsg): *Briefe von und an Joseph Joachim*. Bd. 3. Julius Bard. Berlin, 1913.
- Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Reprint der Ausgabe von 1756. Bärenreiter. Kassel, 1995.
- Philip, Robert: *Early Recordings And Musical Style. Changing Tastes In Instrumental Performance*. Cambridge University Press. Cambridge, 2004.
- Plüddemann, Martin: *Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft*. Verlag der C. F. Post'schen Buchhandlung. Colberg, 1877.
- Poriss, Hilary: *Changing the Score. Arias, Prima Donna, and the Authority of Performance*. Oxford University Press. Oxford, 2009.
- Raff, Helene: *Ein Lebensbild*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1925. (Deutsche Musikbücherei Bd. 42) in der Übersetzung durch Alan Howe: *Portrait of a Life*. www.raff.org, 2012.
- Rau, Fritz: *Vibrato auf der Violine*. C. F. Kahnt. Leipzig, 1922.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*. Teil. 1. Frankfurt/Leipzig, 1774.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*. Berlin/Leipzig. George Jacob Decker, 1776.
- Riemann, Hugo: *Musikalisches Lexikon*, 1882. Max Hesse. Leipzig, 1900.
- Riemann, Hugo: *Vademecum der Phrasierung*. Max Hesse's Verlag, Leipzig, n. d.
- Rode, Kreutzer, Baillot: *Violinschule*. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1815
- Rousseau, J. *Traité de la viole*. Christophe Ballard, 1687.

- Schröder, Hermann: *Die Kunst des Violinspiels*. Carl Rühle's Musikverlag. Leipzig, n. d.
- Schubart, Ludwig (Hrsg): *Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. J. V. Degen, Wien 1806.
- Seifritz/Singer: *Grosse theoretisch-praktische Violinschule*. J. G. Gotta, 1884.
- Spiereo, Heinrich: *Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius*. Teubner. Leipzig, 1908.
- Spohr, Louis: *Violinschule*. Reprint der Edition Tobias Haslinger, Wien 1833. Musikverlag B. Katzbichler, München/Salzburg, 2000.
- Stowell, Robin: *Beethoven Violin Concerto*. Cambridge University Press. Cambridge, 1998.
- Stowell, Robin: *Performing Beethoven*. Cambridge University Press. Cambridge, 1994.
- Stowell, Robin: *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008.
- Stowell, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge University Press. Cambridge, 1985.
- Tartini, Giuseppe: *Traité des Agréments de la Musique*, (1770). Hermann Moeck Verlag. Celle/New York, 1961.
- Toft, Robert: *Bel Canto, A Performer's Guide*. Oxford University Press. Oxford, 2013.
- Vierhaus Rudolph (Hrsg.): *Deutsche biographische Enzyklopädie* (DBE). K. G Saur München, 2008.
- Vogler, Georg Joseph: „Ausdruck (musikalischer)“; in: *Deutsche Encyclopaedie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Kuenste und Wissenschaften* [...]. Band 2. Frankfurt/Main 1779. (koelnklavier.de)
- Volk, Friedebert/ Geschichtsverein Usingen (Hrsg.): *Der Usinger Geigerkönig August Wilhelmj*. Usinger Geschichtshefte. Frankfurt, 2008.
- Von Loesch, Heinz (Hrsg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse*. Schott. Mainz, 2011.
- Von Loesch, Heinz (Hrsg.): *Russische Schule der musikalischen Interpretation*. Schott. Mainz, 2015.
- Wagner, Ernst: *Der Geigerkönig August Wilhelmj – eine Biographie*. Taunusbote. Bad Homburg v. d. H., 1928.
- Wagner, Richard: *Beethoven – Über das Dirigieren*. Kohlhammer. Stuttgart, 1953.
- Wiehmayer, Theodor: *Musikalische Rhythmisierung und Metrik*. Heinrichshofen's Verlag. Magdeburg, 1797.
- Wilhelmj, August/ Brown, James: *A modern school for the violin*. Novello. London, n. d.
- Worbs, Hans Christoph: *Das Dampfkonzert. Musik und Musikleben in der Karikatur*. Henschelverlag. Berlin, 1982.

Notenverzeichnis

- Beethoven, Ludwig v.: Violinkonzert op. 61. Bearbeitung durch Albrecht Schulz) Litolff, n. d. ca. 1880.
Pl. 2373
- Beethoven, Ludwig v.: Violinkonzert op. 61. n. d. (siehe Anhang)
- Beethoven, Ludwig v.: Violinkonzert op. 61. Peters. Leipzig, 1883. Pl. 6718
- Paganini, Niccolò: Violinkonzert Nr. 1 op. 6. B. Senff, Leipzig, 1880–84
- Paganini, Niccolò: Violinkonzert Nr. 1 op. 6. Simrock. Leipzig, n. d. Pl. 21641/2
- Raff, Joachim: Violinkonzert Nr. 1, op. 161. Siegel. Leipzig, 1872. Pl. 4143
- Raff, Joachim: Violinkonzert Nr. 1, op. 161. Siegel. Leipzig, 1892. Pl. 9517
- Schubert, Franz: Ave Maria D 838. Leipzig, Peters. Undatiert. Nr. 20a, 9023
- Wilhelmj, August: Air on the G-string. Raabe & Plothow. Berlin, n. d. Pl. 730

Weblinks

- <http://chase.leeds.ac.uk/search/basic/>
- <http://hkb-interpretation.ch/projekte/ein-bogen-fuer-beethoven.html>
- <http://ml.oxfordjournals.org/>
- <https://sounds.bl.uk/classical-music/wilhelmj>
- <https://alchetron.com/Eugene-Ysaye>
- <https://chroniclingamerica.loc.gov/>
- <http://www.dissonance.ch/de/archiv/hauptartikel/1089/abstract/de>
- www.hebbertsviolins.wordpress.com
- www.koelnklavier.de
- www.raff.org
- www.songofthelarkblog.com
- www.sonicvisualiser.org
- www.sophie-drinker-institut.de
- <https://www.welt.de/print-wams/article143144/Stradivaris-dunkle-Kraft.html>

Audioverzeichnis

- „Elisabeth Schumann, Ave Maria.“ Alma Winemiller. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=FpAbPER6YcQ>. 26.5.2010. Quelle: Elisabeth Schumann, „Ellen's Gesang III (Ave Maria!), Op. 52, No. 6, D. 839, „Hymne an die Jungfragu“. Franz Schubert, Vol. 7 (1933, 1937). © 1935 Warner Classics, Warner Music UK Ltd Digital remastering © 1989 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. <https://www.youtube.com/watch?v=sphL7Ah9Aro>.
- „Elman plays AVE MARIA (Schubert).“ Aufgenommen am 6.11.1929. petrof4056. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HuS5UQSLhfc>. 5.2.2009.
- „Erna Sack sings ‚Ave Maria‘ by Schubert.“ VictrolaCredenza. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=hOZWcqjn_Ljw. 26.3.2009. Quelle: Ave Maria op. 52 Nr. 6 (Hymne an die Jungfrau). Franz Schubert. Kammersängerin Erna Sack mit Mitgliedern der Staatsoper, Berlin.
- „Kathleen Parlow; AVE MARIA. yuichis3010. Quelle: Ave Maria. Schubert. KAthleen Parlow. Nipponophone 150 68 B. Tokyo, 1922. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=xJo_G7JKIpc. 11.9.2014.
- „Marian Anderson – Ave Maria.“ The Gramophone. DB 30 25. 1937. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=GksRp42s3S8>. Quelle: „ARMY-NAVY SCREEN MAGAZINE, NO. 41 (Reel 2). PublicResourceOrg. <https://www.youtube.com/watch?v=ONVRn8WSYvk>. 7.8.2010.
- „Penny Ambrose spielt Schubert-Wilhelmj: Ave Maria.“ Wolfgang Wendel. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=FribaBknLeo>. 22.5.2013.
- Raff: Violin Concerto No. 1. Sterling, 2007. (CD)
- Raff: Violinkonzert no. 1, Tudor, 2000. (CD)
- „Schubert: Ave Maria – Isolde Menges, violin.“ 2ndviolinist. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=v3QvnHTu7Rk>. 28.12.2011. Quelle: Isolde Menges, Eileen Beattie. Ave Maria. Schubert. www.charm.kcl.ac.uk/.
- Soldat, Marie. Johann Sebastian Bach/August Wilhelmj: *Air on the G-string*. Marie Soldat, Otto Schulhoff, Union Records, Datum unbekannt (ca. 1920). Veröffentlicht als LP: Masters of the Bow, MB 1019.
- „Wiljelmj“ cylinders. Concerto for Violin and Orchestra, no. 1, op. 6 / Paganini.“ Ca. 1900. Unbekannter Pianist, August Wilhelmj. <http://sounds.bl.uk/Classical-music/Wilhelmj/o26M-1CDRoo25904X-0100Vo>.

Alle Quellen wurden zuletzt am 3.4.2019 aufgerufen.

Frankfurter Wagner-Kontexte

Herausgegeben vom Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main



Richard-Wagner-Verband
Frankfurt am Main e.V.

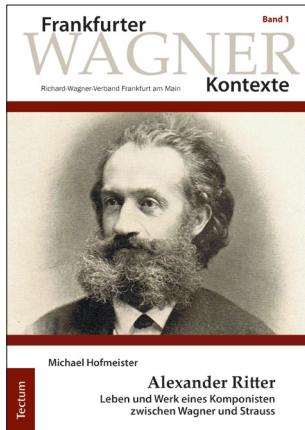
Über den Herausgeber der Schriftenreihe

Der Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main wurde erstmals im November 1910 gegründet. Unter dem Motto Talente fördern – Kultur erleben – Leidenschaft teilen ist es Ziel des Verbandes, das Interesse für Leben und Werk Richard Wagners zu wecken sowie das Verständnis zu vertiefen, sich für den Erhalt der Bayreuther Festspiele einzusetzen, Studierende und Nachwuchskünstler durch Vermittlung von Stipendien zu fördern und das kulturelle Leben in Frankfurt mit einem vielseitigen Programmangebot zu bereichern.

Mit der Schriftenreihe Frankfurter Wagner-Kontexte erweitert der Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main sein bisher auf die Förderung junger Bühnenschaffender fokussiertes Stipendienprogramm. Durch die zusätzliche Vergabe eines jährlichen Publikationsstipendiums wird ein musikwissenschaftlicher und qualitativ hochwertiger Beitrag zur Richard-Wagner-Forschung geleistet. Das Themenspektrum wird dabei bewusst weit gefasst. Als einzige Voraussetzung haben die primär geförderten Dissertationen einen konkreten Kontext zum Komponisten Richard Wagner zu gewährleisten.

Informationen über Programm und Publikationen des Richard-Wagner-Verbandes Frankfurt am Main: www.rww-ffm.de

Bisher erschienen



Michael Hofmeister

Alexander Ritter

Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss

Frankfurter Wagner-Kontexte • Band 1

822 Seiten • 17 x 24 cm • Hardcover • 2018

59 € • ISBN 978-3-8288-4138-3

Auch als E-Book erhältlich

46,99 € [D] • 47,30 € [A]

ISBN ePDF 978-3-8288-7004-8

ISBN ePub 978-3-8288-7077-2

www.tectum-verlag.de

Autor Michael Hofmeister befasst sich in seiner Dissertation mit einem Wegbegleiter Richard Wagners. Seit Dresdner Kindertagen von ihm geprägt, heiratete Alexander Ritter (1833–1896) Wagners Nichte Franziska und baute sich u.a. mit Franz Liszt, Hans von Bülow und Peter Cornelius ein Wagner-nahe Netzwerk auf. Später war er es, der den jungen Richard Strauss zu Wagner hinführte.

Hofmeisters Buch schließt eine Lücke, die die Wagner- und Strauss-Forschung seit Langem beklagt. Erstmals wertet er alle greifbaren Quellen aus und bringt den Lesern die Persönlichkeit Alexander Ritters nahe. Gleichzeitig nimmt er ihn als eigenständigen Komponisten ernst und gewährt tiefe Einblicke in sein heute völlig vergessenes Werk.

