

01.11.1900 ca.

Joachim-Matinee.

Die musikalische Gemeinde Königsbergs durfte die Anwesenheit ihres Hohenpriesters wie alljährlich zur Feier einer esoterischen Andacht benutzen. Als wir vor drei Vierteljahren zum letzten Male das Glück und die Freude hatten, Meister Joachim in den Mauern unserer Stadt zu begrüßen, da erfreute er uns in einem Mittagskonzert mit Kammermusik-Schöpfungen der zwei großen *B*, Beethoven und Brahms, sowie von Haydn, den ich damals scherzhaft ebenfalls ein großes *B*, nämlich ein *B quadratum* nannte – wie die Note *H* früher hieß. – Diesmal war von den drei großen *B* nur Haydn vertreten, und zwar mit seinem als „Quintenquartett“ bekannten *op. 76, Nr. 2 in d-moll*. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß sie Wahl gerade dieses Werks nicht sehr glücklich genannt werden kann. Nur zehn Tage vorher wurde es uns von dem „Böhmischen Quartett“ vorgeführt; und unter den vielen außerordentlichen Vorzügen, die diese eminente Künstlergenossenschaft besitzt, ist der unbestritten größte der eines Zusammenspiels, wie es selbst von dem Joachim-Quartett nicht übertroffen, von keiner anderen Quartettvereinigung auch nur annähernd erreicht wird. Bei den Böhmen beruht dieses Phänomen auf inniger Lebensgemeinschaft, die eine völlige psychische Gemeinschaft, sozusagen eine Uebereinstimmung des künstlerischen Pulsschlages bedingt. Unser Brode-Quartett ist ja nun auch unleugbar gut eingespielt und zeichnet sich durch ein amalgamiertes Zusammenspiel vorteilhaft aus. Aber drei Herren von dieser Künstlergenossenschaft haben sich hier mit einem Joachim zum Quartettspiel vereinigt; es scheint mir in der Natur der Sache zu liegen, daß die drei vortrefflichen Künstler, an deren Spitze unser verehrter Professor Brode steht, mit dem Meister, der ja sowohl Brodes, wie Argus Lehrer war, sich nicht *al pari* fühlen können. Ebenso naturgemäß muß Joachim sich den anderen Künstlern gegenüber unwillkürlich in eine solistische Rolle gedrängt fühlen. Das sind Beobachtungen und Erwägungen, die sich voriges Jahr nicht aufgedrängt haben, die aber diesmal durch die ungünstige Wahl der ersten Programmnummer unter dem frischen Eindruck der Böhmen unabweisbar nahe gelegt werden. Aus ihnen erklärt sich, daß – eben unter dem Gesichtspunkt des aufgezwungenen Vergleiches – Haydns *Andante* am bedeutendsten wirkte, weil hier die Anlage der Komposition der solistischen Wirkung der Primgeige, nicht entgegensteht, sondern sie fast verlangt; ist doch der Satz, genau besehen, nur ein Thema mit Variationen für Geige mit Begleitung eines Streichtrios. Der prachtvolle zweistimmige Kanon des Menuetts verlangt gleichfalls nicht unbedingt ein aufeinander „eingespieltes“ Ensemble, und das Trio – im Gegensatz zu der strengen Kontrapunktik des Hauptsatzes wohl bewußt und absichtlich einfach bis zur Einfalt gehalten – gestattet wiederum der ersten Geige ein gleichsam solistisches Hervortreten. In den Ecksätzen machte sich demnach der in Rede stehende – relative – Mangel am meisten fühlbar, besonders in dem abschließenden *Vivace*, in dem bei Bratsche und Cello bisweilen das Materielle des Tones störend bemerkbar wurde, während die Geigen – Professor Brode benutzte anscheinend eine von des Meisters herrlichen Geigen – wundervoll immateriell klangen.

Ungetrübten Genuß hatte ich bei Mozarts himmlischem *G-moll*-Quintett, bei dessen Ausführung nicht ein unmittelbar vorher genossenes Besseres des Guten Feind war. Bei diesem Werk hatte Herr Ernst Wendel, bekanntlich gleichfalls ein Schüler Joachim[s], mit einem wunderschön klingenden Instrument die erste Bratschenstimme übernommen, am Violoncellopult nahm indessen für den ursprünglich vorgesehenen Träger des Adelsnamens Mendelssohn – bei diesem Namen ist das „von“ Nebensache! – Herr Percy Such (sprich Sötsch) Platz, der mir von seinen Berliner Konzerten her als wackerer und ernster Künstler auf seinem – literarisch so unverdient vernachlässigten – Instrument in sympathischer Erinnerung steht.

Die Tonart *g-moll* pflegt bekanntlich bei Mozart die herrlichsten Offenbarungen des Genius anzukündigen. Das in Rede stehende bekannteste der fünf Quintette bestätigt die Regel. Das tief schmerzliche Weh des ersten Satzes, die gefaßte Trauer des Menuetts, die süße Schwermut des wohl lautgetränkten *Adagios*, in dem die Dämpfer charakteristische Verwendung finden, machen das *g-moll*-Quintett neben der Sinfonie gleicher Tonart zu einer der ergreifendsten Schöpfungen Mozarts. An der Ausführung, die in ihrem ganzen Stil herrlich war, sind mir einige Kleinigkeiten störend gewesen; am meisten das unreine *des* des Violoncellos bei dem charakteristischen Nonensprung des Seitenthemas in der Durchführung des ersten Satzes. Wundervoll wirkte im *Adagio* – soweit Einzelheiten zum Bewußtsein gelangen konnten – die wühlende Sechzehntelfigur in der Be-

gleitung des zweiten Themas, während das bezauberndweiche eigentliche Seitenthema von Joachim mit einem unbeschreiblich süß schmeichelnden Ausdruck hervorgezaubert wurde.

Nicht zu befreunden vermochte ich mich mit dem Zeitmaß, das Joachim für das Finale wählte, und es gelang ihm auch nicht im Verlaufe des Satzes mich von der Richtigkeit seines Tempos zu überzeugen. Dagegen scheint mir neben anderen Momenten der Umstand zu sprechen, daß es bei dieser Schnelligkeit kaum möglich ist, den einfachen Begleitungsnoten im Violoncello den Ausdruck zu verleihen, der mir darin zu liegen scheint. Gemäß dem Lessingschen „Mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd“ darf ich selbst einem Joachim gegenüber diese abweichende Auffassung nicht unausgesprochen lassen, denn „freimütig sein, sogar mit Gefahr, darüber für ungesittet und bössartig gehalten zu werden, ist Pflicht“ für den Kritiker.

Den Schluß und für viele die Hauptnummer des schönen Programms bildete Mendelssohns Oktett oder Doppel-Quartett *op. 20 in Es-Dur*, zu dessen Ausführung sich um Joachim die Herren Brode, Winter, Konzertmeister Henrichs, Wendel, Argus, Such und Hopf scharten. An diesem schönen Werke ist mir eins immer störend gewesen: für die mächtige Klangfülle des zusammenwirkenden Tonkörpers scheint mir die C-Saite des Violoncellos keine ausreichende Basis zu bilden, das Ohr hat das unbewußte Bedürfnis nach eines Kontrabasses Grundgewalt, und ich glaube sogar, auf die Gefahr, als Häretiker zu gelten, das Werk würde an plastischer und eindringlicher Wirkung durch diskrete Zufügung eines Kontrabasses, der natürlich im Scherzo zu schweigen oder höchstens zu zupfen hätte – erheblich gewinnen.

Das *Allegro moderato ma con fuoco* ist der Satz, der am meisten dazu neigt, die Grenze zwischen Kammer- und Orchesterstil zu überschreiten. Das Andante hielt sich am engsten innerhalb dieser Grenze. Das Scherzo trägt die Tempobezeichnung *Allegro leggierissimo* und soll durchweg *pianissimo* und *staccato* vorgetragen werden. Dieser Satz zeigt im Kolorit enge Verwandtschaft mit dem nächsten Werk Mendelssohns, seinem genialen *op. 21*, der „Sommernachtsraum“-Ouvertüre. Es sind die Klangfarben, oder eigentlich die Stoffgebiete, für die Mendelssohn Pfadfinder gewesen ist, die vor [i]hm kein Meister gekannt hat. Man hat Mendelssohn viel Unrecht gethan und neigt dazu, ihn zu unterschätzen, woran zum größten Teil die Epigonen schuld sind, die sich ihn, wie wenigen anderen Meistern, an die Rockschöbe gehängt haben. Man sucht der Rasse, der unser Meister entstammt, die produktive Genialität streitig zu machen – am leidenschaftlichsten geschieht das in jenem berücksichtigten Aufsatz von Richard Wagner. Vielleicht¹ ist Wagner selbst das bedeutendste Zeugnis gegen diese Anschauung, von anderen hervorragenden Schöpfern neuer Werte aus unseren Tagen ganz zu schweigen. Mendelssohn hat sich jedenfalls für seine Zeit und die nächste Generation als solch ein Schöpfer neuer Werte und Entdecker neuer Gebiete ausgewiesen, und daß die Werte inzwischen teils veraltet sind, beweist nichts dagegen, daß sie in jenen Tagen neu waren. Auch die Frühreife des Meisters, der Umstand, daß er schon in zarten Jünglingsjahren fest und sicher in neuen Bahnen schritt, beweist nichts dagegen. Es ist ja in der That fast ein Wunder zu nennen, daß Mendelssohn sein bedeutendstes Meisterwerk, eben jene Ouvertüre zum „Sommernachtsraum“, und unser in Rede stehendes, ihr an Bedeutung nahekommendes Oktett im Alter von sechzehn Jahren, kaum dem Knabenalter entwachsen, geschaffen. Die sichere Behandlung der Formen und die ganze technische Arbeit sind ebenso bedeutende Beweise seiner frühen Meisterschaft, wie der neue Inhalt. Ich mache nur auf die vortrefflichen Fugenabschnitte des Presto-Finale aufmerksam, eines Satzes, der sich inhaltlich in ähnlicher Richtung bewegt, nur etwas derber ist wie das elfenhafte, flimmernde und funkelnde Scherzo. Diese beiden Sätze stellen übrigens sehr hohe Anforderungen an die Virtuosität der Ausführenden. Um so mehr will es bedeuten, daß die Wiedergabe unter Joachims Leitung das Prädikat ausgezeichnet verdient. Das Oktett bildete in dieser hinreißenden und faszinierenden Ausführung jedenfalls den denkbar glänzendsten Abschluß für das glänzend verlaufene Mittagskonzert und überhaupt für den diesmaligen Aufenthalt Joachims. Dem verehrten Meister rufen wir ein „auf baldiges Wiedersehen!“ nach und fügen den Wunsch hinzu, daß er auch einmal wieder seine drei Genossen mitbringen und mit ihnen uns die Wunder und Mysterien des „letzten“ Beethoven entschleiern möge.

¹ Fußnote Nodnagel: Man vergleiche jene bekannte ebenso bedeutsame, wie boshafte Anmerkung Nietzsches im „Fall Wagner“.