

Aus der Werkstatt des Virtuosen

Bronislaw Huberman (1882–1947)

Ich weiss nicht, wie es mit der Werkstatt anderer Berufe ist. Bei dem meinen wäre es jedenfalls verfehlt, von einer Werkstatt zu reden; es sind deren mehrere, die mir, jede für sich, das Handwerkszeug —meistens im übertragenen Sinne— für meinen Beruf liefern, ebenso wie mein Beruf selbst aus mehreren Berufen zusammengesetzt ist.

Ich spiele so viel Geige, dass ich schon „quantitativ“ den Titel Geiger für mich in Anspruch nehmen kann. Aber auch die Dauer und Ausdehnung meiner Reisen würden mich zu einem weiteren Berufstitel berechtigen, dem eines Reisenden, sagen wir Commis Voyageur in Geigenspiel, wie andere ehrsame Bürger etwa in Mehl, Leder und dergleichen Reisen. Dazu kommt noch meine Tätigkeit als Bureauchef. Und die ist bei meinen vielen Reisen nicht die einfachste, wenn man bedenkt, wie wenig sich ein geschäftlicher Betrieb für ambulatoische Erledigung eignet. Dazu kommen verschiedene Nebentätigkeiten und Erfordernisse, wie: Eisenbahngeographie, Volkspsychologie, Reklamewesen, usw., und die Zusammenfassung aller dieser Tätigkeiten, von denen jede einzelne genügt, einen Menschen auszufüllen, ergibt erst den modernen konzertierenden Künstler.

Um daher eine möglichst übersichtliche Darstellung von den verschiedenen Werkstätten zu geben, aus denen Teile meines Berufes, sei es Handwerkzeug, sei es Übung, hervorgehen, müsste ich die einzelnen Tätigkeiten voneinander scheiden und nacheinander besonders behandeln. Dies würde jedoch weit über den Rahmen des heutigen Vortrages hinausgehen und dürfte wohl kaum Ihr Interesse erwecken. Ich will mich daher auf das Wichtigste beschränken, auf den Kern, um den sich alles Übrige gruppiert, auf das Rein-Musikalische.

Zunächst will ich die äusseren Umstände beleuchten, die dazu führten, dass ich Musiker und speziell Geiger wurde. Hand in Hand damit wird der Versuch gehen, den Nachweis von der Richtigkeit einer von mir aufgestellten Theorie zu liefern, dass nämlich bei der Ergreifung eines Berufes nur äussere Umstände massgebend sein können und keineswegs eine spezielle einseitige Begabung, aus dem einfachen Grunde, weil ich die Existenz einer solchen speziellen Begabung verneine, selbst in jenen Fällen verneine, wo hervorragende Berufsleistungen nachträglich den Beweis einer speziellen Prädestination zu erbringen scheinen. Mit anderen Worten, ich glaube, dass es eine spezielle Begabung nicht gibt, nicht geben kann, sondern nur verschiedene Grade allgemeiner Begabung, die ich definieren möchte mit einer kleineren oder grösseren Fähigkeit des Gehirns, Eindrücke von aussen in sich aufzunehmen, zu verarbeiten und dann in einer völlig neuen Form wieder von sich zu geben. Ich ziehe die Konsequenz dieser Annahme und gehe weiter zu der Behauptung, dass jemand, der auf dem einen Gebiete Hervorragendes leistet, auf sehr vielen anderen Gebieten ebenso Hervorragendes geleistet hätte, wobei ich die gleiche Hilfe durch Imponderabilien, wie sie ihm in dem einen Berufe zuteil wurde, voraussetze. Ich denke dabei an rein äussere Umstände, als da sind: Familientradition, Vermögensverhältnisse, Erziehung, Umgebung, besondere Eindrücke in der Jugend, Einfluss der Eltern, Spezialstudium, dann auch rein anatomisch-physiologische Voraussetzungen. Ein Maler darf nicht farbenblind sein, ein Musiker braucht natürlich gutes Gehör, ein Geiger muss dazu noch besonders geeignete Hände haben usw. Dazu kommen noch ungezählte Zufälligkeiten, wie robuste Gesundheit, Fleiss, Armut oder Reichtum, die dem einen Berufe förderlich, dem andern entbehrlich oder auch schädlich sein können. Aber das Vorhandensein dieser Attribute, selbst in vollkommenster Form, kann man doch noch nicht als spezifisches Talent bezeichnen.

Das sind alles nur, ich möchte sagen, mechanische Hilfsmittel, die allein noch gar nichts zuwege bringen. Die eigentliche Leistung kommt erst durch die Art und Weise zustande, wie das Gehirn alle diese Mittel verwendet. Ich sehe kein Hindernis für die logische Folgerung, dass ein Gehirn, welches die günstigsten Imponderabilien für den Beruf X genial zu verwenden wusste, das Gleiche auch für den Beruf Z zu tun imstande wäre. Gewiss kann auch einem allgemein begabten Menschen das eine oder das andere Gebiet verschlossen sein, aber das ist noch kein Beweis für die Einseitigkeit seiner Begabung, sondern vielleicht nur ein spezielles Manko, hervorgerufen sei es durch die Verkümmern eines Sinnes, sei es durch die übermässige Absorption seines Gehirns für den Spezialberuf. Ich kann daher das Wesen eines speziellen Talentes oder Genies bestenfalls gelten

lassen in der Verbindung entsprechender Universal-Begabung mit rein äusseren, von der geistigen Tätigkeit vollkommen geschiedenen Faktoren.

Phrenologen werden vielleicht einwenden, dass die Gehirnbildung grosser Männer häufig deutliche Spuren ganz spezieller Begabung trägt. Damit ist aber noch gar nichts bewiesen, denn wer sagt uns, dass diese besonderen Tätigkeits-Merkmale im Gehirn, falls sie wirklich existieren, nicht erst im Laufe der fachmässigen Ausübung besagter Tätigkeiten aufgetreten sind? Man käme sonst zu Ergebnissen, die man nicht anders als absurd bezeichnen könnte. Denken wir uns irgend ein Gebiet geistiger Tätigkeit, dessen Erschliessung unserer Zeit erst vorbehalten war; denken wir uns irgend ein Gebiet geistiger Tätigkeit, dessen Erschliessung unserer Zeit erst vorbehalten war; denken wir uns ferner, es wäre das Gehirn der genialen Pfadfinder dieser Gebiete auf das Vorhandensein dieser Begabungs-Merkmale untersucht worden, und zwar mit positivem Ergebnis. Wenn wir uns nun den Erdengang derartiger Gehirnbesitzer in eine frühere Zeit zurückversetzt denken, in eine Epoche nicht minderer geistiger Regsamkeit, aber doch wohl anderer geistiger Interessen, dann bekommen wir geradezu schauerliche Bilder. Ich greife nach irgend einem beliebigen Beispiel: Billroth vor Entdeckung der Asepsis, Madame Curie vor Entdeckung der X-Strahlen, Joachim vor Entwicklung des Instrumentenbaues bis zur Geige, oder gar Bach oder Beethoven etwa im griechischen Altertum. Das Dasein aller dieser Männer wäre nach der Theorie der Spezialbegabung zwecklos gewesen, sie hätten mit ihrem unverwendbaren Genie ebensowenig anzufangen gewusst, wie etwa jener Millionär mit seinem Gelde, der während des russisch-japanischen Krieges bald Hungers gestorben wäre, weil er bei sich lauter Tausend-Rubel-Noten hatte, die in der Mandchurei noch niemals gesehen worden waren und daher nicht eingewechselt werden konnten. Nein, nein, nein, Menschen mögen vielleicht derartige Schrullen vollführen, die Natur nicht. Billroth wäre auch ohne das die Chirurgie erst ermöglichende Chloroform kein Selchermeister geworden, Mozart würde auch in einer musiklosen Zeit kaum als Diener des Erzbischofs von Salzburg gestorben sein und wer weiss, ob aus der Sappho in unseren Tagen nicht eine Curie, aus Homer ein Beethoven geworden wäre.

Ein jedes Wesen ist eben in seinen Neigungen, Leistungen und Gewohnheiten den Einflüssen seiner Zeit, Nationalität und Umgebung unterworfen, der begabte Mensch wird unwillkürlich von den Betätigungs-Gebieten am stärksten angezogen, die augenblicklich in der Blüte stehen; daher das auffallende gruppenweise Auftreten bedeutender Geister in den einzelnen Zweigen und Zeiten der Kulturgeschichte. Wenn wir uns die literarischen Arbeiten des Musikers Schumann vergegenwärtigen, oder die physikalischen oder biologischen Arbeiten des Dichters Goethe, auf die ein Darwin in seiner Einleitung zur Zuchtwahl hinweist, wenn wir der reizenden Skizzen Mendelsohns gedenken, oder des Buches Billroths: „Wer ist musikalisch?“, oder der Übersetzungen von tschechischen Dichtungen Vrchlickys durch den Chirurgen Albert oder der Gesetzbücher Napoleons, die, wenn auch von anderen ausgeführt, im Geiste und in der raschen Bewältigung —sie wurden in vier Monaten ausgeführt— den Stempel von Napoleons Genie tragen; wenn ich hinzufüge, dass ich selbst in Breslau Gelegenheit hatte, den Chirurgen Mikulicz bei einem gemeinsamen Vortrag der D-moll-Sonate von Brahms als einen ausgezeichneten Musiker kennen zu lernen, in einer anderen deutschen Stadt —Königsberg— einen Pianisten in meiner ersten Begeisterung vom Fleck weg als Partner für meine Tourneen engagieren wollte, der sich leider als ein ebenso guter Kinderarzt entpuppte, wenn wir an alle diese und ungezählte andere Leistungen denken, die nicht bloss von Genies, sondern auch von Talenten aller Schattierungen vollbracht werden und wenn wir dabei nicht aus dem Auge verlieren, dass all dies für die betreffenden nur ihr „Hobby“, ihre Erholungs-Beschäftigung war und ohne die Konzentration und die Vorstudien eines Berufes vollbracht wurde, dann können wir nicht anders als annehmen, dass diese Männer unter den gleichen Auspizien zu den gleichen Resultaten gelangt wären, auch in anderen als den einmal gewählten Berufen.

Bei dieser Gelegenheit will ich —zur Stützung meiner Ausführungen— eine kleine Episode erzählen, die, wenn sie auch vielleicht noch nicht überzeugt, immerhin eine interessant Charakteristik eines der bedeutendsten Heerführers aller Zeiten bildet. Ich habe den Vorzug, mit einem Neffen des Feldmarschalls Moltke befreundet zu sein; dieser Herr pflegt mit Vorliebe den

Umgang mit Künstlern und Gelehrten. Eines abends sassen wir —ein kleiner Kreis— bei einem Glase Bier und debattierten. Ich weiss nicht wie, ich kam zu meiner Begabungstheorie. Mein Gegner war der bekannte Berliner Maler Professor Hugo Klein. Er wollte von meinen Worten nicht eines gelten lassen und geriet förmlich in Harnisch; da fiel ihm Herr von Moltke beschwichtigend ins Wort und stellte sich durch folgende Erzählung auf meine Seite.

Er gedachte seines grossen Onkels, gedachte der Abende, an denen sich die Mitglieder der Familie um ihr allverehrtes Oberhaupt gruppieren, die Neffen und Grossneffen zu seinen Füßen, die Kleinsten ihm am nächsten, alle mit Andacht seinen Worten lauschend. Denn im Kreise seiner Familie konnte der Feldmarschall in Stimmungen kommen, die aus dem grossen Schweiger einen gemütreichen, zu Herzen gehenden Erzähler machten. Eines Abends, in einer besonders mitteilbaren Stimmung, liess der greise Held ganze Bilder aus seiner Jugend an dem geistigen Auge seiner Zuhörer vorüberziehen, erzählte von seinem Streben und Hoffen, von seinen Kämpfen und Siegen, führte die Anwesenden auf den Höhepunkt seines Lebens — Sedan! Dann folgte eine lange, lange Pause. Bis sich ihm endlich mit einem tiefen Seufzer das Geständnis entwand: „Und doch“, rief er aus, „würde ich heute ein neues Leben beginnen, hätte ich mir wieder ein Lebensziel zu setzen, dann zu setzen, dann würde ich einen ganz anderen Beruf wählen, einen Beruf, in dem ich es nach meiner Überzeugung, nach meiner Neigung, nach meiner Begabung sicher noch weiter gebracht hätte, in dem ich vor allem eine grössere innere Befriedigung gefunden hätte: Architektur!“ Das waren die Worte eines Menschen, von dem man meinen sollte, dass er vermöge seiner beispiellosen Leistungen als ein Muster einer speziellen Begabung gelten könnte. Nun werden so manche von Ihnen, meine verehrten Anwesenden, in diesem Geständnis vielleicht nur Worte und Neigungen sehen, aber keineswegs den Beweis, dass Moltke in der Architektur auch wirklich Hervorragendes geleistet hätte, und es wird Ihnen vielleicht auch wie mir Heines Vorrede zur zweiten Auflage seines Buches der Lieder einfallen, dieses Meisterstückchen deutscher Prosa, worin der Dichter an seinem Lebensabend mit Wehmut die vielen falschen Pfade erkennt, die er gegangen, die Mühe und Arbeit bedauert, die er an Dinge, welche seiner Natur widersprachen, vergeudet und sich nun mit der Erkenntnis trösten zu müssen glaubt, dass die Menschen die Geschenke, die ihnen die Natur am bequemsten entgegenschickt, kindisch verkennen, dagegen die Güter, die ihnen am schwersten zugänglich sind, für die kostbarsten ansehen. Zur Charakteristik dieses angeblich allgemein menschlichen Hanges erzählt er, wie er einst nach einem Konzerte von Paganini diesem Meister mit leidenschaftlichen Lobsprüchen entgegentrat, von dem Hexenmeister jedoch mit den Worten unterbrochen wurde: „Aber wie gefielen Ihnen meine Komplimente, meine Verbeugungen?“ Ich für meinen Teil möchte den Spiess umdrehen. Ich stelle mir vor, dass z. B. ein Leonardo da Vinci die Ekstase über sein Abendmahl unterbrochen hätte, etwa mit der Frage nach dem Werte seiner optischen Arbeiten. Dem Grade der allgemeinen Begabung mag eben bei Paganini die auf Effekt abzielende Verbeugung so entsprochen haben, wie etwa einem Leonardo die Camera optica...

Ich möchte ausdrücklich hervorheben, dass ich die Unterschiede zwischen der sich bloss über dem Durchschnitt bewegenden Begabung, dem grossen Talent und dem Genie absichtlich unberührt gelassen habe, weil sie für meine Ausführungen ganz irrelevant sind. Es ist selbstverständlich, dass diese Unterschiede in den Allgemeinfähigkeiten genau so zum Ausdruck kommen werden, wie in den Spezialleistungen; ich meine: ein bescheidenes, kleines Talent wird bescheidene Allgemeinfähigkeiten besitzen, ein grosses Talent grosse Universalfähigkeiten usw. Bis zum Universalgenie. Daher wird es mir hoffentlich nicht als Überhebung ausgelegt werden, wenn ich auch meinen bescheidenen Werdegang als Beweis für die Richtigkeit meiner Theorie anführe, insbesondere die Anfänge meiner Laufbahn. Dass ich überhaupt von mir spreche, ist mir ja unsympathisch genug, aber ein Vortrag über die eigene Werkstatt ist von der persönlichen Note doch wohl nicht ganz freizuhalten.

Wie wurde ich Musiker, Geiger?

Durch folgende Umstände: Mein Vater, ein leidenschaftlicher Musikfreund, aber nur Autodidakt, konnte es nicht verwinden, dass es ihm die Verhältnisse in seiner Jugend unmöglich gemacht hatten, Musiker zu werden. Er hoffte, seine Sehnsucht in seinem Sohne erfüllt zu sehen. Andererseits kann auch ich auf einen ganzen Schatz jener frühesten, stereotypen Äusserungen eines musikalischen Talentes hinweisen; was ich hörte, sang ich ziemlich rein nach, als Vier-, Fünfjähriger wünschte ich mir zum Geburtstage sehnlichst eine Harmonika als Spielzeug. Jetzt, wo ich auf diesem Gebiete etwas geworden bin, legt man all dies als zwingende Symptome eines musikalischen Talentes aus; aber, mein Gott, wenn alle diese Kinder, die melodisch lallen und statt Steinbaukasten oder Eisenbahnen Musikinstrumente zerbrechen, wenn all diese Kinder so musikalisch veranlagt wären, wie es nahezu alle Eltern vermeinen, dann würde die Welt fast ausschliesslich von grossen Musikern bevölkert sein. Vielleicht hätte die Musiksehnsucht meiner Eltern und auch mein gutes Gehör noch zu keinem positiven Ergebnis geführt und meine Spielerei mit dem Mal- oder Baukasten würde in späteren Tagen biographisch dieselbe nachträgliche prophetische Bedeutung erlangt haben, wie sie nun einmal, wie die Dinge liegen, meiner Beschäftigung mit Ziehharmonika beigegeben wird, vielleicht, sage ich —wenn nicht ein ganz äusserliches Ereignis hinzugekommen wäre: die Europareise des damaligen Schah von Persien.

Ja, so komisch es auch klingt, meine Laufbahn und der Schah von Persien stehen in einem, wenn auch mittelbaren Kausal-Nexus mit einander. Das kam so: bei seiner Durchfahrt durch Warschau wurde dem Schah ein Klavier spielendes Wunderkind vorgeführt, über dessen Leistungen er so entzückt war, dass er ihm eine Lebensrente, einen Hofstitel und den Löwen- und Sonnenorden verlieh. Wenigstens berichteten es so die Zeitungen und das war die Hauptsache. Und keine Sonne hat jemals die Köpfe der Eltern so erhitzt wie diese Ordenssonne die Köpfe der beteiligten und auch der unbeteiligten Eltern, denn alle, alle hofften sie, demnächst auch beteiligt zu werden. Dieses Ereignis lieferte auch meinen Eltern neuen Zündstoff für ihre ohnehin leicht zu entflammende Phantasie. Ich sollte also auch Musik studieren und zwar ebenfalls Klavier wie jenes von der Sonne der persischen Gunst beschiedene Wunderkind. Aber dem stellte sich eine unüberwindliche Schwierigkeit entgegen: Die Geldfrage. Man fand, dass selbst ein abgespieltes Piano den vierteljährigen Gehalt meines Vaters verschlingen würde und selbst die dauernde Belastung einer Leihgebühr ging über die Verhältnisse meines Vaters, der als Advokat in einem Rechtsbureau ein sehr kärgliches Brot verdiente. Man überlegte, schob die Entscheidung hinaus. Jetzt tritt wieder ein äusserlicher Faktor ein: übte der erste durch Macht und Reichtum seinen mittelbaren Einfluss aus, so kam die unmittelbare Wirkung des zweiten Faktors von der entgegengesetzten Seite, es war ein armer Geiger, ein Konservatoriumsschüler, den wir auf einer kleinen Abendgesellschaft bei einer befreundeten Familie trafen. Er trug einige Piecen vor, seine Weisen und seine Geige zogen mich an, ich machte mir, ein kleiner Knirps von noch nicht sechs Jahren, um ihn zu schaffen und trällerte, wie es meine Gewohnheit war, einige Brocken von dem Gehörten nach. War es die Reinheit dieser Kinderstimme, oder die Hoffnung auf einen neuen Schüler, was ihn bewegte, ich will das nicht näher untersuchen. Jedenfalls wurde der junge Mann auf mich aufmerksam und, da tritt der äussere Faktor hinzu, er rief aus: „Mein Gott, das wären Finger, für die Geige wie geschaffen.“ Es stimmt allerdings, dass meine Hand vermöge ihrer besonderen Biegsamkeit und der gegen das Ende schmal verlaufenden Finger sich für die Geige als besonders geeignet erwies. Er bestürmte meine Eltern, mich Geige lernen zu lassen. Meine Eltern zauderten, lieber wäre ihnen das Klavier gewesen, aber schliesslich siegte der Einwand, dass der Kaufpreis einer Geige nur so viel ausmache, wie die Monatsleihgebühr eines Klaviers.

Ich bekam also Geigenunterricht und damit war der erste Stein zu meiner Laufbahn gelegt. Ich rekapituliere kurz. Erster Faktor: Armut meines Vaters in seiner Jugendzeit, zweiter Faktor: seine ungestillte Musiksehnsucht, dritter, hier noch nicht erwähnter Faktor: die leicht beschwingliche, traumhafte Phantasie meiner Mutter, welche unbewusst erkannte, dass die Musik an und für sich ein

schneller zu bebauendes Feld ist, vierter Faktor: Schah von Persien, fünfter (negativer) Faktor: der teure Preis des Klaviers, sechster Faktor: Begegnung mit dem Konservatoristen, welcher durch seine Armut auf Schülerfang angewiesen war, siebenter Faktor: die günstige Form meiner Hände.

Nun ist es ja wahr, dass ich erstaunliche Fortschritte machte, aber nicht minder wahr, dass die allgemeine Ausbildung, die gleichzeitig einsetzte, verhältnismässig gleichen Schritt hielt. Ich sage verhältnismässig, denn es liegt in der Natur der Sache, dass eine gleichmässige Begabung auf musikalischem Gebiete viel schneller und üppiger ihre Früchte trägt als auf humanistischem Gebiete, weil in der Musik, besonders in der ausübenden, die Anhäufung von positivem Wissen eine weit geringere Rolle spielt als auf allen anderen Gebieten geistiger Arbeit, wogegen das positive Können, worunter ich auch jede Art Inspirationsfähigkeit verstehen möchte, in der Musik in den Vordergrund tritt; und das positive Können ist ungleich leichter zu erreichen, als das Wissen, denn bei Erwerbung des Könnens kann Begabung manche Arbeit direkt ersetzen, bei Erwerbung des Wissens höchstens erleichtern. Dies, in Verbindung mit dem unserer Kunst unentbehrlichen Unbewusstsein, ist die Erklärung für das häufige Vorkommen von sogenannten musikalischen Wunderkindern; die psychologische Erläuterung dieses vermeintlichen Phänomens, das für mich nur eine ganz natürliche Erscheinung darstellt, muss ich mir, als über den Rahmen dieses Vortrages hinausgehend, leider versagen. Wenn ich also, wie gesagt, den Elementarstoff spielend leicht bewältigte, so traten naturgemäss die musikalischen Fortschritte noch viel greifbarer in Erscheinung. Das wiederum zog immer grössere Konzentrierung auf das Musikstudium nach sich und nach knapp zweijährigem Unterrichte konnte ich mit grossem Erfolge zum erstenmal öffentlich auftreten. Im weiteren Verlaufe wechselten Studium und öffentliches Auftreten miteinander ab, wobei sich das gegenseitige Verhältnis allmählich umkehrte. Zuerst traten die Konzerte sporadisch auf, dann vermehrten sie sich zu immer ausgedehnteren Tourneen und die Zeiten des eigentlichen Studiums wurden immer kürzer. Und diese Abwechslung war gut. Denn auch das öffentliche Auftreten betrachte ich als einen nicht zu unterschätzenden Lehrbehelf, vielleicht als den wichtigsten. Der pädagogische Wert eines Konzertes ist mannigfaltig. Ich möchte das Vorspielen des angehenden Musikers den Manöverübungen des Militärs vergleichen und auch wir Künstler vermögen erst im Angesichte des Feindes —ich meine das Publikum, aber Feind natürlich nur im übertragenen Sinne— zu erkennen, was von den einexerzierten Griffen wirklich sitzt. Einen unermesslichen, dauernden Vorteil zieht der Künstler auch aus der Inspiration, die sich in der teils weihevollen, teils jubelnd begeisterten Stimmung eines Konzertes viel häufiger einstellt als in der oft von Sorgen und Prosa erfüllten Atmosphäre der Studierstube. Ich für meinen Teil habe auf diese Weise oft im Konzert den letzten Griffel an ein Werk gelegt. Manchmal glaubte ich, zu fühlen, wie gleichsam ein elektrischer Strom von mir zum Publikum lief, um wieder verstärkt zu mir zurückzukehren. Von diesem Blütenstaub der Eingebung bleiben auch für die Zukunft in der Phrasierung einige, wenn auch noch geringe Spuren zurück. Einen sicheren Gewinn bedeutet ferner für den Künstler die Geschmacksläuterung, die sich bei ihm im Verkehre mit dem Publikum vollzieht. Er lernt die Wirkungen ermessen, sieht, was auf die grosse Menge wirkt, was zu dem Kopfe der Elite spricht und was zum Herzen aller Hörer. Das letzte ist das Wichtigste.

Die Kunst ist nicht für Zünftler da. Eine wahre Kunst muss auf jedes ästhetisch empfängliche Gemüt erhebend wirken und wenn sie das nicht vermag, so ist sie alles eher als Kunst. Ich muss es hier aussprechen, dass ich auf Grund meiner zahllosen Erfahrungen und Beobachtungen den grössten Respekt von der vox populi habe. Das Publikum ist ein eigenartig Ding. In seine Bestandteile zersetzt, sieht man erschreckend viel Snobismus, Urteilslosigkeit, Unverstand, Gleichgültigkeit, ja Ignoranz und die Zahl der verständnisvollen Individuen dürfte einen erstaunlich kleinen Prozentsatz des Publikums in einem Konzert ausmachen. Aber als Ganzes genommen, ist es der wunderbarste Organismus, den man sich denken kann. Voll reinsten Instinktes, voll von Herz, von Begeisterungsfähigkeit. Es fehlt diesem Organismus allerdings Bewusstsein und Logik, aber die muss der Künstler mitbringen, der vom Publikum etwas lernen will. Das Publikum wird sich natürlich niemals darüber Rechenschaft geben, warum ein Künstler zum Beispiel an dem einen Abend weniger gewirkt hat als an einem andern, es wird sogar in vielen Fällen nicht einmal der Tatsache der geringeren Wirkung sich bewusst werden, aber der Künstler merkt sofort die

schwächere Stimmung, und wenn er nicht eingebildet ist, wird er nun die Ursache zu ergründen haben. Selbstverständlich muss er ein richtiges Mass bei der Einschätzung der Wirkung walten lassen, je nachdem, was, vor wem und für wen er spielt.

Als einen meiner grössten Erfolge möchte ich den Vortrag einer Sonate von Brahms in Zürich bezeichnen, wo eine derartig weihvolle Stimmung sich der Zuhörer bemächtigte, dass ich das Werk zu Ende spielen konnte, ohne bei den einzelnen Sätzen durch Applaus unterbrochen zu werden. Dieses Resultat würde ich bei vielen anderen Werken als Fiasko empfunden haben. Ich kann mit Fug und Recht behaupten, dass das Podium meine eigentliche Schule war. Nebenbei bemerkt, habe ich eine richtige Schule niemals besucht, weder für Musik, noch für die allgemeine Bildung. Einen geregelten Privatunterricht habe ich im ganzen durch drei Jahre genossen —etwas über zwei Jahre in meiner Vaterstadt Warschau und etwa neun Monate in Berlin. Dann, als Zehnjähriger, ging ich auf Konzertreisen, nippte gelegentlich bei den verschiedenen Meistern und suchte jedem das Beste abzulauschen. Mit 12 Jahren hatte ich die letzte derartige Unterrichtsstunde. Da man unmöglich annehmen kann, dass ein elf- oder zwölfjähriges Kind, bei aller Anerkennung seiner Leistungen, schon in seiner Entwicklung fertig sei, so wird man es mir nicht als Undankbarkeit gegen meine früheren Lehrer auslegen, wenn ich mich selbst als meinen eigentlichen Lehrer bezeichne. Als solcher habe ich frühzeitig den Fluch erkannt, der auf uns Instrumentalisten lastet und mich mit ihm nolens volens abzufinden versucht. Dieser Fluch lautet: „Im Schweisse Deines Angesichtes sollst Du Dir Deine Technik erwerben.“ Ein Fluch ist, diese ewige Notwendigkeit zu üben, die geisttötend wirkt und uns den ganzen Beruf geradezu vereckeln kann. Wer behauptet, gern zu üben, der lügt. Kann es denn für einen denkenden und fühlenden Menschen eine grössere Qual geben, als immer wieder einzelne Passagen wiederholen zu müssen, technische Stellen aus Werken, deren geistigen Inhalt man längst erschöpft hat, ja, die man auch technisch vor längerer oder kürzerer Zeit bereits beherrscht hatte! Und doch ist über diesen Übungszwang nicht hinwegzukommen. Oft hört man von Laien Rufe des Erstaunens darüber, dass Künstler, die seit langem den Gipfel der Meisterschaft erreicht haben, noch immer üben müssen. Ich finde, nichts ist mehr erstaunlich, als dieses Staunen selbst. Gewiss ist die Tätigkeit eines Instrumentalisten als eine geistige zu bezeichnen, aber sie bedarf doch der Vermittlung von Arm und Finger und diese müssen für die Geige natürlich genau so oder vielleicht noch mehr gedrillt und im Training erhalten werden, wie bei irgend einem Sport oder wie die Füsse der Ballerina beim Ballett.

Kein Mensch würde nach einem mehrwöchigen Zubetteliegen seinen Beinen zumuten, ihn schnurstracks auf dem Montblanc zu tragen und was Touristenbeinen der Montblanc, das bedeutet Geigerhänden das Griffbrett, mit dem Unterschied, dass des Griffbretts Wege nur noch viel enger und halsbrecherischer sind. Der Zweck des Übens, ich meine: des reinen Fingerdrills unter Ausschaltung geistiger Mitarbeit, muss dreierlei erfüllen: Erwerbung der Technik, ihre Anwendung und stete Vervollkommnung, zuletzt ihre Prüfung im Training. Jeder dieser drei Zwecke erfordert eine verschiedenartige Behandlung. Eine Technik erwerben heisst, sich die in der Violinliteratur am häufigsten vorkommenden Griffe, Läufe und Stricharten aneignen. Zu diesem Ziele führt am schnellsten das Studium von Etuden, die methodisch diese technischen Gemeinplätze vornehmen. Die Technik anwenden heisst, sie ihrem Selbstzweck entziehen, sie in den Dienst eines Vortragsstückes zu stellen. Dazu genügt, auch rein technisch, das in den Etuden Gewonnene nicht mehr.

Wie alle Theorien ist auch die Theorie der Etuden grau und kann alle die Vorkommnisse des Lebens, des musikalischen Lebens, nicht voraussehen. So muss denn auch der grösste Teil der in einem Tonstücke vorkommenden Läufe einzeln geübt, „gestuckt“ werden. Das wäre die Lehre von der angewandten Technik. Das Schwierigste ist der dritte Teil, das Training oder die Erzielung der grössten Ausdauer der Technik. Auf diesem Gebiete erlebt man seine lieben Wunder. Da hat man einen Lauf stunden- und tagelang geübt, endlich scheint er zu gehen, man atmet erleichtert auf und will sich für diese Frohnarbeit entschädigen, indem man nun zum eigenen Genusse das Werk oder den Satz, in welchem jener Lauf vorkommt, in seiner Gänze durchspielt. Aber schon bei den ersten Tönen des Laufes stolpert man, als wenn nichts gewesen wäre. Aus dem Ganzen herausgerissen,

geht der Lauf, im Zusammenhange nicht. Es fehlt eben das Training. Im Zusammenhang haben die Finger nicht mehr die Ausdauer für den schwierigen Lauf, oder ihr Gedächtnis, auf das ich noch zurückkommen werde, verwirrt sich. Das Hindernis muss nunmehr sozusagen im Anlauf genommen werden.

Wenn auch das Üben bei diesen Prozessen die wichtigste Arbeit verrichtet, so ist doch die psychische Teilnahme daran unleugbar. Das verrät sich durch zahllose kleine Phänomene. Zum Beispiel: will ein Lauf trotz Übens nicht gelingen, etwa durch die Hartnäckigkeit eines besonders schweren Tones; da ist es häufig vorgekommen, dass ich durch Autosuggestion der Schwierigkeit Herr wurde, indem ich den schweren Ton in meiner Vorstellung durch eine Betonung quasi herausforderte oder durch ein Verweilen erleichterte, wohlverstanden, in meiner Vorstellung, nicht in Wirklichkeit; und der Lauf gelang.

Ein anderes Symptom psychischer Mitarbeit bei der Technik ist die Tatsache, dass oft die schwierigsten Passagen nach wochenlangem, ja, jahrelangem Üben nicht gehen, dann aber, nach einer langen Pause wieder vorgenommen, mit der grössten Leichtigkeit gelingen. Man hat dann das Gefühl der vollzogenen inneren Gärung. Und dass die Gärung nicht in den Fingern, sondern im Kopfe vor sich geht, ist wohl klar.

In dasselbe Gebiet fällt die Beobachtung, dass die Finger sich manchmal gegen die leichtesten Passagen sträuben und ihren Dienst versagen. Die Ursache mag Nervosität sein, oder Überarbeitung; sie mag, ganz wie bei anderen pathologischen Erscheinungen des Nervensystems, von einem Schreck herrühren, etwa in der Weise, dass einmal beim Vortrag der betreffenden Stelle durch irgend eine Irritation vom Publikum oder der Begleitung her die Passage misslang und nun, in der Erinnerung an diesen Vorfall und in der Furcht vor dessen Wiederholung, tatsächlich immer wieder misslingt. Wenn ich früher das Griffbrett als unseren Montblanc bezeichnet habe, so kann ich diese oft plötzliche Idiosynkrasie der Finger am treffendsten dem allgemein bekannten Gefühl der Platzangst vergleichen und die Mittel, die zu ihrer Heilung führen, sind sich bei beiden gleich: allgemeine Kräftigung der Nerven, eine eiserne Energie, Autosuggestion, vielleicht auch Hypnose. Scheut man sich nicht vor Konzessionen, so kneift man aus, genau so, wie bei der Platzangst der Beine; man macht Umwege, das heisst ins Geigerische übersetzt, man nimmt statt der bisher gewohnten natürlichen Fingersätze neue, oft ganz verrückt schwere, und die Platzangst ist überwunden. Komisch berührt es einen, wenn es der Zufall fügt, dass nach einiger Zeit auch der Weg des neuen Fingersatzes der Platzangst verfällt, und man auf den alten Fingersatz wie auf einen ganz neuen wieder zurückgreifen muss; und das Mittel versagt auch da nicht. Oft, wenn mir etwas künstlerisch besonders gut gelang, empörte sich bei mir das soziale Gerechtigkeitsgefühl gegen meine eigene Leistung; entsetzt frug ich mich, wieso ich dazu komme, ohne besonderes Verdienst von der Natur mit Gaben bedacht zu sein, die mir von der Wiege an einen grossen Vorsprung gegenüber vielen meiner Mitmenschen gaben; jedes soziale Bemühen, die ökonomischen Ungerechtigkeiten der Menschen auszugleichen, schien mir aussichtslos und anmassend, denn wie sollte es den schwachen Menschen gelingen, ein Unrecht gutzumachen, das nicht sie, sondern die Natur begeht durch die ungerechte Verteilung ihrer Gaben? Und dann, wenn ich der unermesslichen Mühsale und Entbehrungen aller Art gedachte, die zum Vollbringen einer vollkommenen Leistung, auf welchem Gebiete immer, gehören, dann leistete ich der eben gescholtenen Natur Abbitte. Es stieg in mir eine Ahnung auf, dass es hiesse, Perlen vor die Säue werfen, würde die Natur alle Menschen gleichmässig mit Fähigkeiten ausstatten, denn mit den besonderen Fähigkeiten kommt in dem Menschen zugleich auch der Trieb, sie zu betätigen. Auch fürs Geistige gilt das Noblesse oblige. Es sind gleichsam so viel Rechte als Pflichten und die wenigsten Menschen würden sich bereit finden lassen, die schweren Pflichten einer Begabung auf sich zu nehmen.

Je grösser also eine Begabung, desto grösser und nicht desto kleiner die Arbeit, das heisst, mit der Grösse der Begabung steigert sich die seelische Konzeption, deren praktische Ausführung dem Körper auch entsprechend grössere Arbeit verursacht und der mit einer höheren Begabung begnadete Mensch kann nicht eher ruhen, bis er diese Leistung seinem Körper abgerungen.

Und diese opfer- und entbehrungsfreudige Pflichterfüllung gegenüber seiner Begabung ist es, die ihm nachträglich einen Anspruch auf die Bevorzugung durch die Natur und im weiteren

Verlaufe auf die Belohnung durch die Menschen Anspruch verleiht. Die Natur vergreift sich ja selten in der Wahl ihrer Lieblinge; geschieht es einmal, dann entsteht daraus ein merkwürdig haltloser Träumer, der durch sein reicheres Innenleben für die Erfordernisse des gewöhnlichen Tagewerkes verdorben ist und doch die Kraft nicht aufbringen kann, ein grosses Werk zu schaffen; es ist im Gegensatze zum Übermenschen der Untermensch, wie er von Schnitzler in der Gestalt des jungen Medardus so wundervoll verkörpert wurde.

Meiner früher geäusserten hohen Meinung vom richtigen Instinkt des Publikums entspricht der Glaube, dass wiederum das Publikum den von der Natur Begnadeten richtig herausfühlen wird, sobald dem Publikum dazu Gelegenheit geboten ist. Diese Gelegenheit bietet sich dem Publikum in der Hast des modernen Lebens einzig und allein durch die Reklame. Natürlich meine ich damit nur die in den Grenzen des Geschmacks sich bewegende Geltendmachung einer Persönlichkeit und nicht die marktschreierische Ausartung der Reklame. Ist Volkesstimme Gottesstimme, so ist die Presse der Petrus dieses Gottes. Ich kann den Schmerzensschrei nicht unterdrücken: hätten wir doch schon vor hundertfünfzig Jahren eine Demokratie besessen, mit ihrem Hauptorgan, der Presse, nie wäre die Schmach über das Menschengeschlecht gekommen, dass es einen Mozart verhungern liess! Dieses Verbrechen konnte nur geschehen in einer Zeit der Herrschaft des Individuums, des unberufenen, eingebildeten Individuums mit all seinen früher skizzierten zweifelhaften oder vielmehr unzweifelhaften Eigenschaften. Tausendfach gepriesen sei die Zeit, wo diese Herdenmenschen, aber doch nur diese, in der grossen, schönen Seele des Ganzen untergehen müssen. Geht also das Publikum im ganzen und grossen an dem Gotteszeichen der Begabung selten achtlos vorbei, so fehlt ihm doch oft das Verständnis dafür, zu ermessen, wie gross an einer schönen Leistung der Anteil der Begabung war, was nur durch rastlose Arbeit erreicht werden konnte und was nur so nebenher läuft. Ich für meinen Teil bin ja nur froh, wenn oft die technisch schwierigsten Stellen beim Publikum unbemerkt vorübergehen, denn das ist mir der sicherste Beweis, dass sie so gelungen sind, als wenn sie kinderleicht wären. Dem Publikum die überwundene Schwierigkeit vor die Nase zu reiben, hiesse, einen künstlerischen oder vielmehr unkünstlerischen Parvenü abzugeben. Aber eines inneren Lächelns kann ich mich beim umgekehrten Vorgang nicht erwehren, wenn ich sehe, wie das Publikum manchmal auf die einfachsten Effektfallen hereinfällt, wie ihm mit Erfolg, wenn auch meistens mit ephemeren Erfolg Sand in die Augen gestreut wird. Zu den mit Unrecht als schwer gehaltenen Effekten gehören z. B. Die Manipulationen mit Pizzicatti und Flageolets. Gewiss kann auch aus ihnen durch Grazie, Rhythmus, dämonisches Temperament eine Künstlerschaft sprechen, aber Pizzicatti und Flageolets als solche sind leicht. Einmal erlernt, brauchen sie kaum wieder geübt zu werden, während z. B. die effektlosen Läufe aus dem Violinkonzert Beethovens infolge ihrer Heiklichkeit und Abhängigkeit vom Ausdruck vor jeder Aufführung aufgefrischt werden müssen. Für die Beurteilung, ob ein Lauf schwer oder leicht sei, ist seine Bestimmung massgebend. Ein Lauf, der nur als Mittel zum Zweck, nämlich zum höheren Zwecke des musikalischen Ausdrucks dient, erfordert ungleich subtilere Beherrschung, als derselbe Lauf zum virtuosen Selbstzweck erfordern würde, denn bei seiner Verwendung als Mittel zum Zweck muss der Geist des Spielers auch in der grössten Geschwindigkeit sich noch immer die freie Verfügung über jedes Tönchen des Laufes vorbehalten, z. B. Kaum wahrnehmbare Betonung der thematischen Noten, wenn es sich um Variationen oder Fiorituren handelt, oder einzelne Akzente, Crescendi usw., je nach den Geboten des melodischen oder harmonischen Ausdrucks. Da ein Musiker von Herz und Geist mit Vorliebe nach Werken dieser Kategorie greifen wird, so ergibt sich die Folgerung, dass ein wahrer Künstler eine ungleich gründlichere und verlässlichere Technik besitzen muss als ein reiner Virtuose. Das ist eine Tatsache, die durch keinerlei noch so glitzernde Hokus-Pokus-Kunststückchen aus der Welt geschafft wird. Sie ist, wie ich schon sagte, der Fluch, die Tragik unseres Berufes. Ich weiss, auch Dichter, Maler und Bildhauer müssen ewig nach Ausdruck ringen, aber wir, denen dieses Ringen auch nicht erspart bleibt, müssen ausserdem unsere beste Zeit sozusagen an das Reinigen der Palette, das Schneiden des Federkiels, oder das Spitzen des Meissels vergeuden. Und zwar am meisten die Besten unter uns, solche die es am bittersten empfinden.

In das Kapitel der vom Publikum überschätzten oder vielmehr nicht richtig eingeschätzten Leistungen gehört auch das Auswendigspielen. Wenn schon ein Zuhörer gar nichts versteht, so bewundert er zumindest das Gedächtnis. Dieses ist jedoch beim Auswendigspielen sehr wenig beteiligt. Unter Gedächtnis verstehe ich die aktive, bewusste Merkfähigkeit, jenes Erinnerungsvermögen, wie es beim „Einstucken“ disparater Begriffe, unzusammenhängender Namen und Zahlen, zum Beispiel der Härtegrade der Mineralien oder der Jahreszahlen der Geschichte in Aktion tritt. Nun, auf diesen Behelf allein können wir uns nicht verlassen, weil er uns zu unsicher wäre. In der Musik gibt es kein Zaudern, kein künstliches Verweilen auf einem Ton, bis das gnädige Gedächtnis ruht, das so flehentlich Erbetene einzuflüstern. Auf dem Podium gibt der Rhythmus seine unbarmherzige Ordre und da muss einfach pariert werden. Wir haben zu diesem Behufe zwei Behelfe, die viel sicherer sind als das Gedächtnis des Gehirns. Wir haben erstens das spezifisch-musikalische Gedächtnis, das ist eine besondere Gabe, die uns in Stand setzt, uns an das ein- oder mehrmals gehörte Musikgebilde am Faden seiner Melodie zu erinnern, das heisst, es nicht ganz rein gedächtnismässig zu übersehen, sondern es uns nach einander, wie die Glieder einer Kette zusammensetzen. Recht bezeichnend, wenn auch doch nicht richtig definierend, nennt man diese Fähigkeit ein gutes musikalisches Gehör.

Aber auch diese Art von Gedächtnis kann uns gegebenenfalls im Stiche lassen. Nicht ein Mal ist es mir passiert, dass ich mich auf dem Podium entsetzt frug: „Mein Gott, wie geht nur nach dem X-nächsten Ton die Sache weiter?“ Und schneller als ich mir die Frage beantworten konnte, waren die Finger darüber hinweg gegliedert. Das Phänomen, das mich erretete, war das Gedächtnis der Finger. Mit Umgehung des Gehirns verrichteten die Finger ihre Arbeit nach Art der Reflexbewegung. Eine jede der vielen tausend in einem Musikstück enthaltenen Noten hat sich den Fingern derart eingepägt, dass sie einen bestimmten Reiz, eine Reflexbewegung zur Erzeugung der nächstfolgenden Note auslöst und zwar unbewusst, ähnlich der Verrichtung irgend einer unserer Lebensfunktionen. Es ist daher keine Phrase, sondern fast buchstäbliche Wahrheit, wenn von einem Künstler behauptet wird, dass ihm ein Werk in Fleisch und Blut übergegangen, dass es zu seinem innersten Eigentum geworden ist. Aber auch nur dann kann der ausübende Künstler seiner Million gerecht werden.

Ich möchte das, was ich unter der Million eines ausübenden Künstlers verstehe durch ein Gleichnis erläutern. Ein Gegenstand, durch den ein elektrischer Strom fliesst, bleibt äusserlich unverändert, aber in seinem Innern geraten die Moleküle in Vibration und jemand, der den Gegenstand berührt, erhält einen elektrischen Schlag. So muss auch in unserer Kunst der Gegenstand, also in diesem Falle die Komposition stets unverändert bleiben. Vom reproduzierenden Künstler aber muss ein Strom ausgehen, der das Innere des Werkes durchfliesst, jedes Wort, jede Note belebt und der das Publikum elektrisiert. Obgleich also der Gegenstand, die Komposition unverändert bleibt, muss doch der Individualität des Ausübenden freier Spielraum gewährt werden. Einmal ist es eben ein galvanischer Strom, ein anderesmal ein faradischer! Bei dieser Belebung des Werkes darf die Technik nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die Technik muss freilich bis zur höchsten Vollendung entwickelt werden, aber es gibt für sie im Reiche der Kunst keine Freiheit. Die Technik muss immer gehorsamst der Sklave bleiben. Sie muss dem Herrn dienen, dem Geist und der Herrin, der Seele. Wehe, wenn dieser Sklave seine Fessel löst. Daher bin ich ein Gegner der Exzesse von Repertoire-Theatern. Ein Theaterstück, das in wenigen Wochen einstudiert worden ist, lastet auf den Schultern des Souffleurs und kann den Künstlern unmöglich zum innersten Eigentum geworden sein; es ist einfach ausgeschlossen, dass sie sich in einer derartig oberflächlich studierten Rolle so frei entfalten können, wie in der Rolle ihres Privatlebens. Und das müssten sie, wollen sie nicht auf die Stellung eines im Nachschaffen schaffenden Künstlers verzichten und zu gewerbmässigen Komödianten herabsinken. Daher mag es kommen, dass wir die Darbietungen italienischer Künstler als so lebenswahr und warm empfinden, denn in Italien gibt es bekanntlich keine Repertoire-Theater, sondern nur Stagioni, die in jeder Saison nur einige wenige Stücke herausbringen und damit das ganze Land bereisen. Dafür können sie aber die Stücke so virtuos herausfeilen, dass sie auf den Souffleur Verzicht leisten. Natürlich muss man auch da die goldene Mitte beobachten, sonst kommt man vom Regen in die Traufe.

Durch zu grosse Einschränkung des Repertoires, d. h. durch zu häufiges Wiederholen einzelner Stücke begibt sich der Künstler in die Gefahr, sein köstlichstes Gut zu verlieren: das Unbewusstsein der Empfindung. Dieses Unbewusstsein ist die Seele der Kunst, was die Kunst von der Wissenschaft unterscheidet. Auch hiefür ein Beispiel: Vor einigen Jahren, als noch die Blinddarm-Operation in Mode war —jetzt trägt man ja wieder Blinddarm— da war der Berliner Professor Sonnenberg der meist gesuchte Appendix-Schneider. Warum? Weil er eine Statistik über 1000 Blinddarmoperationen veröffentlicht hatte. Man nahm mit Recht an, dass —Tüchtigkeit vorausgesetzt— ein Arzt, der tausend derartige Operationen vollführt hat, sie besser machen wird, als ein Arzt, der von der Sorte vielleicht nur hundert gemacht hätte. Sehen Sie, bei uns ist das umgekehrt. Ein Künstler würde ein Werk, das er nacheinander tausendmal gespielt hätte, unter allen Umständen im Durchschnitt schlechter spielen, als nach der hundertsten Aufführung. Alle die Akzente der Leidenschaft, die Seufzer der Wehmut, die zarten Schwingungen der Poesie verlieren bei zu häufigen Wiederholungen ihre frische Unmittelbarkeit, ihr Unbewusstsein. Der Künstler wird gegen die Schönheiten des Werkes abgestumpft. Die Stimmung stellt sich von selbst nicht mehr ein, dafür will er sie forcieren, indem er die Emanationen dieser Stimmungen, das sind die einst unbewusst sich ergebenden Seufzer und Akzente, die Crescendi und Stringendi künstlich aus dem Gedächtnis nachmacht, natürlich ohne inneren Beweggrund. Die Folge davon ist Maniertheit und innere Erstarrung. Das ist die Erklärung, warum so mancher Künstler noch in der Blüte seiner Jahre wie ein ausgebrannter Vulkan dasteht. Die Angst, auch mir könnte einst das heilige Vestalinnen-Feuer ausgehen, bildet die grösste Sorge meines Lebens. Und ich habe mir eine bestimmte Methode zurecht gelegt, um diesem Schicksal zu entgehen. Vor allem scheidet ich aus meinen Übungen, wenn es sich um alte Werke meines Repertoires handelt, den musikalischen Teil ganz aus und beschränke mich auf die technischen Stellen. Dann erneuere ich auch regelmässig mein Repertoire durch Novitäten, so dass der Wiederholungsturnus ein sehr weiter ist. Das wichtigste ist aber, dass ich nach Absolvierung einer grossen Tournée, in die sich stets etwas Schablone oder zumindestens eine gewisse Spielüberdrüssigkeit einschleicht, mit dem Spielen für viele Wochen ganz aussetze. Das ist ein radikales, aber äusserst wirksames Mittel. Ich vergesse dann alles, das Gute wie das Schlechte. Nach einer solchen vier- bis sechswöchentlichen Pause wäre ich ausser Stande, ein Konzert zu geben. Um wieder auf die Höhe zu kommen, muss ich im Kleinen meinen gesamten Entwicklungsgang wieder durchmachen, wie das Embryo die Phylogense in der Ontogenese. Das gibt mir viel Arbeit, aber auch neue Kraft und Aufnahmefähigkeit.

Und nun danke ich Ihnen herzlich für die Aufmerksamkeit, die Sie mir gewidmet haben, und bitte Sie, nicht meine eigene Waffe gegen meine Theorie ins Feld zu führen, indem Sie sagen, dass ich doch noch ein viel besserer Geiger als Redner bin. Das weiss ich selbst. Als mir der ehrende Antrag zuteil wurde, diesen Vortrag zu halten und die Frage an mich herantrat, ab ich denn diese Aufgabe auch werde lösen können, da konnte ich immerhin mit unverfälschter Naivität die berühmte Antwort wiederholen, die der Engländer gab, als man ihn frug, ab er Geige spiele. Er erwiderte: „Ich weiss es nicht, ich habe es noch nicht versucht.“ Nun, ich habe es zum erstenmal mit einem Vortrag versucht. Ich bin mir seiner Schwächen vollkommen bewusst, aber glauben Sie etwa, dass mein erster Geigenversuch besser ausgefallen ist?

Über Reklame und Kunst

Einer vernünftigen Reklame kann unsere Kunst ebenso wenig entbehren wie die Kriegskunst der Strategie; ungeachtet des Wertes aller persönlichen Eigenschaften, denen ja schliesslich die Entscheidung —Gott sei Dank!— im Kampfe vorbehalten bleibt. Und kämpfen müssen wir, nicht nur gegen Unverstand und Neid kämpfen, sondern, wenn es sich um Neues in der Kunst handelt, vor allem gegen das Gesetz der Trägheit, dem die Massen mehr noch als das Individuum unterworfen sind. Und es sind gerade die Massen, die heutzutage im Konzertleben den Ausschlag geben. Die stetig fortschreitende Demokratisierung des Konzertwesens, die auf der einen Seite Künstlern und Publikum unschätzbare Vorteile bringt, drängt auf der andern Seite den

Konzertveranstaltern naturgemäss einen ganz andern Ankündigungsapparat auf als in der guten alten Zeit, da sich „Herr Kapellmeister Mozart“ noch begnügen konnte, „mit gnädigster Erlaubnis ein grosses musikalisches Konzert zu seinem Vorteil“ auf handgrossen Zetteln anzukündigen, wobei er auch noch selbst die Billette verkaufte!

Auch in allen übrigen Zweigen des öffentlichen Lebens ist die grössere Ellenbogenbetätigung, die die Masse erfordert, sehr, vielleicht noch unangenehmer zu spüren als auf unserem Gebiete. In der Religion, in der Politik nennt man das Propaganda, bei uns heisst's „Reklame“. Es handelt sich also nur darum, wie diese Reklame beschaffen ist. Es wäre ganz interessant und dem Stande sehr bekömmlich, wenn alle jene ersten Vertreter unserer Kunst, denen die Ausübung ihres Berufes noch ein Restchen Kunstgeschmack für die ausserprofessionalen Bedürfnisse ihres Lebens gelassen hat, sich zu einer Art Musikerkammer —(nicht zu verwechseln mit Künstlerzimmer oder Kammermusik)— zusammentun würden, der es unter andrem obliegen würde, einen Reklame-Ehrenkodex herauszugeben. Darin müssten vor allem verpönt sein: Selbstlob, Lüge, Byzantinismus, Ausbeutung von Familien- und sonstigen Verhältnissen und des Privatlebens überhaupt. Daneben müsste die Reklame an positiven Eigenschaften besitzen: Originalität, Interesse (nicht nur für den Künstler, sondern auch für das Publikum), ferner irgend eine direkte Beziehung zur Kunst des „Reklamierten“ und vor allem Geschmack. Gegen eine derart geläuterte und redigierte Reklame wird wohl kein vernünftiger Mensch etwas einzuwenden haben. Schliesslich bleibt doch zu bedenken, dass der Künstler kein bloss von seinen Lorbeeren sich nährender Vegetarier ist.

Wir leben nicht nur in, sondern von der Öffentlichkeit; das Publikum hat ein Interesse am Künstler, und ich möchte mich sogar zur Äusserung versteigen, dass wir in gewisser Hinsicht dem Publikum gegenüber zu jenen Mitteilungen verpflichtet sind, die man gemeinhin schon als Reklame bezeichnet. Im engeren Sinne des Wortes bedeutet Reklame allerdings nicht jene Mitteilungen, die aus dem Grund in die Öffentlichkeit dringen, weil sie einen bereits berühmten Mann betreffen — dem jedoch diese oft ungewollte Reklame nicht weniger Nutzen bringt— sondern häufiger die wichtig tuerischen Übertreibungen der neuen Ankömmlinge. Kann man es jedoch jenen verübeln, dass sie —oft mit grosser Berechtigung— Notorietät erlangen wollen und sich dabei, wenn auch nicht unwahrer, so doch ab und zu erst konstruierter Reklamemitteln bedienen, wie sie den bereits Berühmten in natürlichster Form, und zwar nur weil sie berühmt sind, in den Schoss fallen. Eine Portion Selbstbewusstsein, Selbstvertrauen in solchen Versuchen ist sehr verzeihlich. (War doch Mohammed selbst der erste und eifrigste Anhänger seiner Lehre.) Ohne Selbstbewusstsein keine Individualität, ohne Individualität keine Kunst.

Oft entsteht in diesem Reklamekampf, wenn auch ohne jemandes eigentlichen Verschuldens, ein unlauterer Wettbewerb, der nicht eines komischen Beigeschmacks entbehrt. Man denke sich zum Beispiel eine Künstlerin, die infolge ihrer erotischen Veranlagung in interessante galante Abenteuer verstrickt wird. Ist sie unbekannt, so kräht kein Hahn danach; steht sie jedoch bereits im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, so spricht alle Welt davon, sie hat, abgesehen von der Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit des Erlebnisses, die Reklame davon. Was tut nun ihre Kollegin, der die Natur die psychischen oder körperlichen Vorbedingungen zu einer solchen Rolle vorenthalten hat?...

Oder man denke sich einen Geiger, der sich die Hand gebrochen hat. Ist die Hand eine Meisterhand, so wird daraus ein Gesprächsthema, die Reklame ist da. Dem Gesundheitsstrotzenden, Reklame-bedürftigen Rivalen, dem das Glück zu verunglücken versagt war, bleibt in diesem Falle nichts anders übrig als —den Hals zu brechen.

Solange die Kunst im öffentlichen Interesse steht, solange wird es auch Reklame geben, aus dem einfachen, eben illustrierten Grunde, dass Reklame nicht nur Ursache der Berühmtheit, sondern auch umgekehrt deren oft unvermeidliche Wirkung sein kann. Wir schreiben für und wider die Reklame; die Objektivität hierzu werden viele von uns nur in dem Gefühle finden, dass dabei für sie auf jeden Fall —Reklame herauskommt. Wie etwa Elektrizität wieder Elektrizität erzeugt, Geld sich gern zu Geld gesellt, so gebiert Berühmtheit wieder Berühmtheit. Nur dürfen, um beim Beispiel zu bleiben, die Zinsen im Verhältnis zum Kapital —Reklame zur Berühmtheit— nicht zu Wucherzinsen ausarten. Dies zu verhindern wäre meines Erachtens das Publikum mindestens in

demselben Masse berufen wie der Künstler. Das gute Publikum mit den soliden Prinzipien verhält sich aber zur Reklame des Künstlers wie der strenge Ehegatte zum Toiletten-Aufwand seiner Frau. Er hört nicht auf, über die Rechnungen zu schimpfen, sich über den Widersinn mancher Mode aufzuhalten, behauptet hin und wieder, die Schönheit seiner Frau bedürfe auch gar nicht dieser künstlichen Anziehungsmittel, die sie entwürdigen —und geht doch der ersten besten Kokette, die diese Talmikünste besser versteht, ins Garn. Und so manche Frau, der die Liebe und Treue ihres Mannes über alles ging, musste in den Kampf der Schminke und der falschen Locken —um des Lockens willen— ziehen.

Ich möchte daher meine Meinung über diese Streitfragen in den Ruf ausklingen lassen, der sich vor allem an Kritik und Publikum richtet: Lasset das Schimpfen, lasset das Kritteln. Bedenket die Arbeit und Mühsal, die nervenverzehrende, körperaufreibende Hast einer Künstlerlaufbahn. Lasset ihn gewähren, diesen modernen Ahasver in seinem Kampf um Ruhm und Anerkennung, um Ruhe und Sicherheit seines Alters, um den schönsten, ihm von allem Anfang an winkenden Lorbeer, um dereinst unabhängig von den Geboten des Mammons, ganz seinen künstlerischen Idealen leben zu können. Glaubt Ihr jedoch einmal wirkliche Ursache zur Klage zu haben, hat sich ein Künstler ernstlich gegen Geschmack oder gute Sitte vergangen, dann bleibt standhaft und unnachsichtig, verschliesset Euer Ohr mit Wachs gegen die Lockungen der Reklamekyrke. Auf diese Weise straft Ihr nicht nur den Fehlenden, Ihr schützt auch gleichzeitig am besten den ehrlich gebliebenen Künstler vor dem Zwange der Nachahmung.

Gemeinplätze der Dummheit.

„Jedes Leben ist ein Roman, doch nicht jeder Roman ein Leben“, sagt der Dichter. Nun bietet das Leben auch Tragödien und Possen, und am Ende kommt es darauf an, welche Rolle man sich selbst darin zuweist. In der Tragödie spiele ich am liebsten mit, in der Posse bin ich Zuschauer. Ich habe viele Possen gesehen und von manchen gehört. Das macht: Ich komme weit herum, die Dummheit aber ist überall zu Hause und —kennt keine Grenzen. Das Charakteristische an ihr ist, dass man sie überall in derselben Quantität und in denselben Kleidern findet, während die Klugheit stets neue Wege sucht. So erwartet mich bei meiner Ankunft in irgend einer Stadt, mag sie im Süden oder Norden, in Amerika oder Europa liegen, stets derselbe Ärger:

Wenn ich auch noch so viel Handgepäck mit mir führe, die Träger stürzen sich immer nur auf den einen Gegenstand, den ich beim Aussteigen aus dem Waggon in der Hand halte und nie aus der Hand gebe: Meinen Geigenkasten. Verlange ich im Hotel ein ruhiges Zimmer, so lautet die stereotype Antwort: „So ruhig wie bei uns ist es nirgends.“ Mein Koffer wird von den diversen Lohndienern stets hart an die Wand gestellt, so dass ich ihn erst drei Schritte weit zerren muss, damit der Deckel beim Öffnen nicht sofort wieder zuklappt. Entschliesse ich mich da oder dort, bezüglich des Programms, der Sitzpreise oder im Konzertarrangement eine Neuerung zu versuchen, so bekomme ich überall zu hören: „Ja, unsere Stadt lässt sich mit anderen nicht vergleichen. Da muss man erst die besonderen Verhältnisse kennen lernen.“ Dass zum Beispiel die Kreuzersonate in Russland und Amerika als eine musikalische Erläuterung zum Roman des Grafen Tolstoi aufgefasst wird, will ich nicht weiter erwähnen. Interessanter ist, wenn der Referent einer Pilsener Zeitung mir vor drei Jahren den Vorwurf machte, ich behandelte denn doch die Kleinstädter mit zu grosser Geringschätzung, indem ich die Sonate eines längst vergessenen und überdies nie bedeutenden Geigers namens Kreutzer aufs Programm setzte. Eine Ehrenstelle in meinen Gemeinplätzen der Dummheit gebührt einer Begebenheit, die mir vor zwei Jahren in Meran widerfuhr. Dass die lange Haartracht für die Menge das Sinnbild der Künstlerschaft bedeutet, ist bekannt. Ich habe mir auch aus diesem Grunde die Haare recht kurz scheren lassen, weil ich finde, dass es doch nicht angeht, sich selbst als Genie oder Talent zu stigmatisieren. In Meran nun gab diese meine Vorsicht Anlass zu einer artigen Verwechslung. Ich hatte dort vier Konzerte absolviert und war eben im Begriff abzureisen, als zwei Amerikaner eintrafen, die das „Wundertier“ wenigstens sehen wollten, nachdem sie zum Hören schon zu spät gekommen waren. Ich ging mit

meinem früheren Pianisten Willy Klasen durch das Foyer des Hotels „Meranerhof“ nach dem Bureau, um meine Rechnung zu begleichen. Während Klasen auf mich wartete, trat einer der neuangekommenen Yankees auf ihn zu und fragte ihn verlegen: „Verzeihen Sie, sind Sie der berühmte Geiger?“ Klasen: „Sie meinen Herrn Huberman? Nein, der zahlt eben dort seine Rechnung.“ Worauf der andere zweifelnd: „Sie sind also nicht Herr Huberman?“ „Nein, wie ich ihnen sage, bin ich sein Begleiter und heisse Klasen.“ „Das ist aber merkwürdig. Sie sind bloss sein Begleiter und tragen doch längere Haare als er?!“

Etwas Komisches erlebte mein Impresario Höfer mit einem Angehörigen des Offiziersstandes, einem sicherlich sonst sehr achtbaren Manne, dem der Dienst nicht Zeit gelassen hatte, mit der Musik ein Verhältnis anzufangen. Höfer fiel es auf, dass der wackere Krieger, der sich im Verlauf meines Konzerts weidlich zu langweilen schien, bei einer am Schlusse zugegebenen Bach-Nummer für Violino Solo in Ekstase geriet, und er konnte nicht umhin, den Herrn nach der Ursache dieser plötzlichen Wandlung zu fragen. „Ja wissen Sie,“ lautete die Antwort, „ich habe schon viele Geiger gehört; da war Sarasate, der sich im Wiener Musikvereinsaal von sechzig Musikern begleiten liess. Dann kam Joachim, der nur drei Genossen zur Begleitung brauchte. Noch besser gefiel mir allerdings Kubelik, der sich mit einem Pianisten zu helfen wusste. Die Krone gebührt aber Huberman, der mit seiner Wiedergabe Bachs bewies, dass er auch ohne Begleiter nicht in Verlegenheit gerät!!“

Ähnliches passierte mir sogar in Riga. Ich sage: Sogar. Denn ich halte Riga für eine der intelligentesten und daher auch musikalischsten Städte Europas. Schon als Kind dort sehr beliebt, kam ich nach mehr als sechsjähriger Abwesenheit vor vier Jahren zum zweitenmal dahin. Ich hatte das Malheur, unmittelbar vor meiner Abreise nach Russland den Pianisten wechseln zu müssen, da meinem ständigen Begleiter von seiten der österreichischen Behörden der Pass bis zur Erledigung seiner Militärpflicht verweigert wurde. Ich konnte rasch Ersatz schaffen, doch war es schliesslich nicht Schuld des Mannes, wenn beim ersten Rigaer Konzert das Zusammenspiel viel zu wünschen übrig liess. Ich in meinem überschäumenden Temperament half dem mangelnden Rhythmus durch einen kräftigen Fusstritt nach. Und das Publikum, dieser grösste Freund von Äusserlichkeiten, achtete nicht weiter auf die sonstigen Vorzüge des Pianisten, sondern brach den Stab über ihn. Dass der Mann unschuldig war, bewies er beim zweiten Konzert. Wir hatten genügend Zeit zum Proben, und das Konzert nahm einen glatten Verlauf. Ich spielte das Konzert von Tschaikowsky, die Ciaconna von Bach für Violine Solo und mehrere kleinere Stücke mit Klavierbegleitung. Das Tschaikowsky-Konzert ging vortrefflich, doch der Beifall klang flau, das Publikum lehnte sich gegen den Pianisten auf, der Hand in Hand mit mir auf dem Podium erschien. Erst nach der Ciaconna von Bach brach ein wahrer Applausorkan aus. Ich muss gestehen, dass mir bei aller Wertschätzung des Rigaer Publikums dieser Beifall nach einem so schwer verständlichen Stücke nicht begreiflich war. Am nächsten Morgen erfuhr ich die ganze konkrete Ursache Es hiess: „Die Geistesgegenwart Hubermans ist doch erstaunlich. Als er sah, dass ihm der Pianist mit der Begleitung des Tschaikowsky-Konzerts wieder einen Strich durch die Rechnung machte, verfiel er auf die Idee, die Ciaconna ohne Klavierbegleitung zu spielen.“ Ein weiterer Kommentar ist überflüssig.

Das unglaublichste Stückchen menschlicher Einfalt hat ein Freund von mir, der berühmte Pianist Alfred Reisenauer, in Russland erlebt. Ich muss zur Erläuterung vorausschicken, dass dieser Künstler, der zu den wahrhaft Begnadeten gehört, nach Anton Rubinstein in Russland den grössten Erfolg hatte, so dass sein Ruhm bis in die kleinsten Winkel des unermesslich grossen Reiches drang, wo ein Flügel ein unbekanntes Ding ist. Eines Tages sollte er in Kutais im Kaukasus konzertieren, wohin ihm die erste Klavierfirma Russlands, Becker, das Klavier per Wagen nachschickte, da die Stadt damals noch keine Bahnverbindung hatte. Doch die Achse des Wagens, worauf sich der Flügel befand, brach unterwegs und Reisenauer langte ohne Flügel und voll düsterer Erwartungen in Kutais an. Dort erfuhr er, dass das einzige Klavier, das im Ort anzutreffen sei, dem Grossherzog von Oldenburg gehöre, der dort in Verbannung lebte. Reisenauer eilte in das Palais und erhielt vom Adjutanten die Zusage, dass er, doch erst nach 9 Uhr, auf den Flügel rechnen könne.

Beruhigt begab er sich zu dem dortigen Konzertarrangeur, einem ehrsamem Händler, der vielleicht wusste, wie viel Stück ein Schock Eier habe, doch von dem Wesen eines Konzerts offenbar keine Ahnung hatte. Alle Bemühungen Reisenauers, dem Manne begreiflich zu machen, dass das Konzert erst um 9 Uhr beginnen könne, blieben fruchtlos. Der bestand vielmehr auf seinem Schein und verlangte, dass der Beginn für 8 Uhr eingehalten werde, da er gewohnt sei, seine Bestellungen prompt zu liefern. Die Szene drohte ungemütlich zu werden, als der Wackere plötzlich ein Schreiben aus seiner Brieftasche nahm und zu dem Virtuosen sagte: „Ist das Ihre Handschrift?“ „Ja, aber...“ „Nun, dann können Sie mir nicht entgehen. Hier heisst es ausdrücklich im Programm: Adagio und Fugue, dann Schuman, Karneval, Stücke von Chopin, Rhapsodie Nr. 13 von Liszt und erst am Schlusse, Flügel von Becker. Sie brauchen also den Flügel erst am Schlusse des Konzerts und nicht zu Beginn.“ Tableau!

Erinnerung an Josef Joachim

Josef Joachim! Noch zittert in meiner Erinnerung der Widerhall nach, den einst die erste Kunde von diesem Apostel der Musik in meinem kindlichen Gemüt erweckte; es war ein Gefühl andächtiger, verstummender Scheu, wie es eben nur die legendäre Vorstellung von unermesslicher Grösse, grenzenloser Autorität, noch unfassbarer durch die schier unerreichbare Entfernung dieses Wesens —Warschau-Berlin— in der Phantasie eines Kindes zu erwecken vermag! Und nun kommt die letzte Kunde von ihm, den ich inzwischen durch eigenes Erkennen und Erfassen zu lieben und zu verehren gelernt habe, seine Erscheinung verflüchtigt sich zu einer sagenhaften Vision und es erfasst mich wieder jener heilige Schauer meiner Kindheit, der fortan die Vorstellung des Meisters in meinem Innern begleiten wird. Wenn ein Mensch nach fast achtzigjährigem Erdenwallen noch solche Gefühle wachzurufen vermag, dann trägt er das Gotteszeichen des Genies in sich. Die hehre Art allein, wie Joachim diese Gabe betätigte, würden ihm wie im Gedächtnis aller Zeitgenossen, so auch in dem meinigen ein Denkmal schwärmerischer Verehrung sichern. Doch bei mir gesellt sich noch ein persönliches Gefühl hinzu, das der Dankbarkeit.

Die Begebenheiten, die mich dem Meister auf ewig verpflichteten, will ich hier erzählen. Es sind zwar leider nur spärliche Erinnerungen, sie beleuchten jedoch Ereignisse, die für meine Entwicklung von der grössten Bedeutung wurden. Es war im Jahre 1892, ich zählte erst neun Jahre, sprach nur polnisch; es ist also selbstverständlich, dass ich zu jener Zeit nicht fähig war, Reflexionen anzustellen über das, was ich sah und hörte, und wenn daher die nachstehende Schilderung etwas reichlich vom Standpunkte des eigenen Ich ausgeht, so mag das dem kleinen Jungen verziehen werden, aus dessen Erinnerungen ich schöpfe.

Ich war, wie gesagt, neun Jahre alt, als ich zu Joachim kam. Drei Jahre lang hatte ich bereits in meiner Vaterstadt Violinunterricht genossen. Mehrere erfolgreiche Konzerte in Warschau und den umliegenden Städten waren der Lohn meiner emsigen Arbeit. Alle Welt war des Lobes voll über meine Begabung und man sagte mir die glänzendste Zukunft voraus. Doch war man sich darüber einig, dass erst der Berliner Meister mich gehört und sein Verdikt ausgesprochen haben müsse, bevor ich mich ganz der Künstlerlaufbahn widme. Auch meinen Eltern drängte sich diese Überzeugung auf, doch wurde es ihnen schwer, sie in die Tat umzusetzen. Wir lebten von der Hand in den Mund und eben erst hatte mein armer, frühzeitig verstorbener Vater, der von Beruf Advokat war, nach vieler Mühe eine feste Anstellung in einem Rechtsbureau erhalten. Doch das Glück ihres Kindes —und dieses hing ja von dem Beifall des ruhmreichsten Geigers ab— lag ihnen derart am Herzen, dass sie mit Überwindung aller Hindernisse nach Berlin zu gehen beschlossen. Um die Mittel hiezu beschaffen zu können, musste unser gesamtes Hab und Gut verkauft werden. Mit dem Erlös —400 Rubel— stürzten wir uns in das von unbekanntem Strömungen durchzogene Meer des Lebens, als dessen einziger Rettungsanker uns der grosse Mann in Berlin erschien. Der geradezu schwindlige Wagemut meiner Eltern sollte belohnt werden. Bei unserer Ankunft in Berlin wurde uns recht bange ums Herz, als wir hörten, dass der Meister Wunderkindern nicht sehr gewogen war. Mein Vater gebrauchte eine List, um nur bis in das Heiligtum zugelassen zu werden. Er liess dem

Meister seine Visitenkarte des Inhalts: „Jakob Huberman, Advokat aus Warschau“ überreichen, und ich musste mich noch kleiner machen, als ich war, um vorläufig gar nicht bemerkt zu werden. Die List gelang, und mit der Frage, welche juristische Angelegenheit ihm wohl das Vergnügen verschaffe, wurden wir von Joachim empfangen: Wie entsetzt prallte er zurück, als er mich hinter dem Rockzipfel meiner Mutter erblickte. „Was, schon wieder ein Wunderkind, ich will nichts davon wissen, lassen Sie mich in Ruhe damit!“ Das oder ähnliches waren seine Worte, wie ich aus den Gesten und nachträglichen Übersetzungen entnehmen konnte. Meine Eltern, die in ihrer waghalsigen Zuversicht alle Brücken hinter sich abgebrochen hatten, liessen sich nicht so bald einschüchtern. Nachdem ihm mein Vater die Opfer aufgezählt, die er für diese Pilgerfahrt gebracht hatte, erbarmte sich Joachim endlich und bestimmte eine Stunde für die Prüfung.

Diese Stunde wird mir unvergesslich bleiben. Ich sehe noch den grossen alten Herrn mit dem grauen Bart und dem gütigen, aber doch streng ernsten Ausdruck, der mir zuerst nicht wenig Angst einflösste, sehe, wie er sich halb ungeduldig ans Klavier setzt, mich zu begleiten, wie sein Interesse für mein Spiel mehr und mehr wächst, wie er schliesslich, alle anfängliche Zurückhaltung beiseite lassend, auf mich zueilt und mich tränenden Auges in seine Arme schliesst.

Man wird es verstehen, wenn in diesem schmerzlichen Augenblick auch mein Auge nicht trocken bleibt, da ich an des toten Meisters Träne denke, welche mir die künstlerische Weihe verlieh. Ich spielte ein Konzert von Spohr, die Ballade und Polonaise von Vieuxtemps und eine Nocturne von Chopin. Der Meister war wie verwandelt. Er bekundete die grösste Teilnahme für unsere Lage und erbot spontan seine Hilfe. Am glücklichsten machte mich seine Erklärung, dass er mich als Schüler aufnehmen wolle. Beim Fortgehen übergab er uns zwei Briefe, den einen an Herrn Dressler gerichtet, einen in Berlin wohnhaften polnischen Musiker, wohl mit Rücksicht auf unsere Unbeholfenheit im Deutschen. Leider ist es mir nicht gelungen, diesen bedeutsamen Brief rechtzeitig zur Stelle zu schaffen. Das andere Schreiben war für die Öffentlichkeit bestimmt und lautete:

„Mit Vergnügen spreche ich es aus, dass der neunjährige Huberman ein ganz hervorragendes musikalisches Talent besitzt. Mir ist kaum im Leben eine so viel versprechende frühzeitige Entwicklung auf der Geige vorgekommen.“ Denn es wurde ausgemacht, dass ich —es war im Monat Mai— den Sommer über mit einer Tournee in den Kurorten (Karlsbad, Marienbad, Ischl usw.) mir einiges Geld verdienen sollte, und da konnte dem Unbekannten das Zeugnis Joachims als Geleitbrief dienen. Inzwischen wollte Joachim das Terrain vorbereiten, um die materielle Möglichkeit für mein Verbleiben in Berlin zu schaffen. Im September sollte ich zurückkommen. So geschah es auch. Joachim hatte Wort gehalten. Im Verein mit der durch ihren Kunst- und Gemeinsinn bekannten Familie Ginsberg, deren Sohn Ludwig mich schon ein Jahr vorher in Polen sozusagen „entdeckt“ hatte, war es ihm gelungen, ein ungewöhnlich hohes Stipendium (4000 Mark jährlich) für mich zu erwirken, und nun begann für mich die arbeitsreichste Zeit meines Lebens.

Der Lehrplan wurde nach den Anordnungen Joachims festgesetzt, welcher ein Feind aller spezialistischen Einseitigkeit war. Er traf selbst die Wahl der Professoren für Harmonielehre und Klavier, und bestellte auch noch einen Geigenlehrer, der mein steifes Handgelenk für den Kursus bei Joachim vorbereiten sollte. Er sorgte auch für gründlichen Unterricht in den humanistischen Fächern. Dieses Streben, den Horizont seiner Schüler nach allen Seiten hin möglichst zu erweitern, kennzeichnet am besten das Wesen von Joachims Persönlichkeit und weist auf den Weg hin, den er selbst gegangen. Ein wichtiger Faktor war in seinen Augen das Anhören hervorragender Meister, und zwar nicht nur Geiger. So erinnere ich mich noch dankbarst eines Rubinsteinkonzertes, das ich auf Joachims Veranlassung hin besuchte; auch musste ich Rubinstein vorspielen und darüber Bericht erstatten. Nach neunmonatlichem Aufenthalte, der den Grund zu meiner allgemeinen Bildung legte und mir meine spätere Kunstrichtung vorzeichnete, verliess ich Berlin infolge besonderer Umstände, welche ich heute unberührt lassen möchte. Ich ging in die weite Welt und hörte nicht auf, ungeachtet meiner nun beginnenden Konzertreisen an mir immer weiter zu arbeiten und mich zu vervollkommen. Ich liess keine Gelegenheit vorübergehen, mich an der Joachimschen Kunst zu erheben und sog bis in die allerletzte Zeit mit tiefen, gierigen Zügen die, ich möchte sagen, gereinigte Atmosphäre ein, welche vom Konzertpodium aus stets von Joachim ausging.

Mein ganzes Leben lang werde ich an den rührenden überwältigenden Eindrücken der letzten Joachimquartette zehren. Es war höchste Abgeklärtheit, dabei doch die frischeste Gestaltungskraft und die innigste Inbrunst, die aus seinen Tönen sprach. Nichts Irdisches haftete mehr diesem Evangelisten an, ausser den Mitteln, über die er zu seinen Offenbarungen verfügte. Und auch diese erschienen mir manchmal wie ein Wunder. Wenn ich, von meiner Andacht erwachend, zum Podium aufschaute und dieses ehrwürdige, ergraute Haupt erblickte, musste ich mich unwillkürlich fragen, wie ist es möglich, dass sich dieser Greis einen solchen Grad auch rein technischer Frische bewahrt hat. Ein geradezu anatomisches Rätsel blieb mir bis an sein Lebensende seine Bogenführung, um die ihn alle jüngeren, in der Fülle ihrer Kraft stehenden Geiger beneiden konnten. Am liebsten folgte ich ihm in jene höchsten Regionen der Musik, in deren Erschliessung eines seiner unvergänglichen Verdienste liegt. Wo man bis dahin nur Eis und felsiges Gestein vermutete, da pflückte er die schönsten Alpenrosen und Edelweiss, und eröffnete den herrlichsten Fernblick auf blaue, von linden Lüften sanft bewegte Seen, umrahmt von blumengeschmückten, im Sonnenschein erstrahlenden Fluren. Ich preise das gütige Geschick, welches mich im Winter 1906 nach einem Zeitraum von dreizehn Jahren wieder mit Joachim zusammenführte. Die gütigen Worte, die der Meister an mich richtete, seine Freude über meine Wirksamkeit, von der er durch Freunde verschiedentlich gehört, und vor allem die Befriedigung, die er darüber äusserte, dass ich der klassischen Musik treu geblieben bin, werden mir ein Ansporn sein, auch weiterhin dem mir vorschwebenden Ideal nachzustreben, in nie erlöschender dankbarer Erinnerung an den Meister, dessen Heimgang nicht nur für uns Geiger und Musiker, sondern für die gesamte Kulturwelt einen unersetzlichen Verlust bedeutet.

* * *