

F. P. Laurencin: Josef Joachim und seine Stellung zum Musikleben der Gegenwart (1861)

Ferdinand Peter Graf Laurencin d'Armond (1819–1890), “Josef Joachim und seine Stellung zum Musikleben der Gegenwart,” in *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*, ed. Franz Brendel and Richard Pohl, vol. 6 (Leipzig: Heinrich Matthes, 1861), 167–72.



Josef Joachim und seine Stellung zum Musikleben der Gegenwart.

Die Virtuosität, als vereinzelte Erscheinung tonkünstlerischer Thätigkeit, hat vollständig ausgelebt. Die einst so mächtige Zugkraft der musikalischen Spieltechnik als solcher, ist in einem weit höheren Sein des Darstellens aufgegangen. Dies höhere heißt nach einer Seite Poesie der Technik; nach der anderen ist es der Charakter, der ganze Mensch. Diesem letzteren ist, nach dem Willen unserer und aller kommenden Zeit, die Aufgabe einer durchgreifenden Lebensbethätigung in Sachen der Kunst gestellt. Der Begriff “Kunst” ist hier nach allen seinen Beziehungen aufzufassen. Das eben erwähnte, nach zwei Hauptrichtungen auseinandergehende Ziel aller künstlerischer Thätigkeit bezieht sich demnach sowol auf deren schöpferische, als auf die bereits Geschaffenes darstellende Seite. Es gilt nun, über jene beiden kategorischen Imperative der Zeit an die Kunst und an deren Organe klar zu sehen. Diese Forderungen des Zeitgeistes an Kunst und Künstler scheinen zwar einer oberflächlichen Betrachtung ebenso augenfällig, als leicht erfüllbar. Doch ebenso hart stoßen sich die Dinge, sobald es sich um eine wirkliche Bethätigung dieser Machtsprüche des Zeitgeistes an die darstellende Seite der Tonkunst handelt. Man trifft hier auf grobe Mißverständnisse. Diese entspringen aus zwei Quellen. Eine derselben heißt Voreingenommenheit gegen den entschieden auftretenden Zeitwillen. Die andere wäre kurz als Affenliebe für längst eingewurzelte Gepflogenheiten der künstlerischen

Anschauungsweise und Praxis zu bezeichnen. Jene verhält sich zu dieser, wie die Folge zum Grunde. Man mag den alten Menschen nicht ausziehen. Er kleidet ja so bequem. Jede Reform liefert reichhaltigen Denkstoff. Die Kunst aber will genossen, sie will Antidosis gegen Langeweile sein. Fort denn mit allen Neugestaltungsversuchen! So lautet beiläufig das allezeit fertige Philosophem der Reactionäre unter den darstellenden Musikern. Die Kritik muß aber solchen Leuten standhaft entgegentreten. Man schelte sie dann doctrinär oder wie sonst beliebig. Sie hat ihrer vom Geiste her überkommenen Sendung zu willfahren, mögen die Dinge von außen her nun wie immer kommen und gehen.

Welchen Sinn hat denn nun jene an die Stelle der einseitigen Virtuosität früherer Zeiten in neueren Tagen getretene Forderung an den Tonkünstler, welche in den Worten “Poesie der Technik” ausgesprochen liegt? Sie erledigt sich in dem zur durchgreifenden That gereiften Gedanken der stofflichen wie geistigen Vollherrschaft des darstellenden Künstlers über seine Aufgabe, das Darzustellende. Dies letztere ist einziger Kern und Selbstzweck, alles Andere nur Mittel und Beiwerk. Die Wiedergabe eines musikalischen Kunstwerkes muß — nach neuestem Ermessen — den Eindruck einer freien Schöpfung hervorbringen. Die Kluft zwischen Schaffen und Nachschaffen muß zu Null verschwinden. Dieses hat jenem an Freiheit ganz gleichzukommen. Das Element freier Durchgestaltung schließt selbstverständlich das virtuosenhafte Wesen engeren Sinnes nicht aus, sondern ein. Nur darf letzteres nicht mehr in einseitiger Stellung hervortreten. Es muß sich als ein, in dieser sogenannten Poesie der Technik vollständig Aufgegangenes erweisen. Nur unter dieser Voraussetzung vermag es zu wirken.

Eine zweite, von der eben erwähnten untrennbare Prämisse, ist für den jetzigen Standpunct der reproductiven Kunst, wie oben bemerkt, ein hochsittlicher, reinmenschlich beseiteter Charakter. Ohne feste ethische Grundlage ist in der Kunst durchaus nicht mehr fortzukommen. Jede Art von Zugeständnissen an die hörlustige Masse erweist sich als unstichhaltig. Ja, sie hat für den zum Durchbruche gekommenen Zeitgeist sogar etwas entschieden Sündhaftes. Der Künstler hat nur dem im Kunstwerke reifgewordenen Gedanken, sonst aber keinem anderen Herrn zu dienen. Freiheit und Nothwendigkeit müssen hier als ein urbildlich in einander Verwachsenes sich darstellen. Freiheit, und zwar eine völlig unumschränkte, bezieht sich auf das Verhältniß des darstellenden Künstlers zum Publicum. Nothwendig hingegen ist das Grundgesetz jener Stellung, welche der künstlerisch Reproducirende zu dem seiner nachschaffenden Kraft überantworteten Stoffe, zum Kunstwerke nämlich, einzunehmen hat. Was nun das Verhältniß des Virtuosen zu seinem Publicum betrifft, so muß er, wie oben angedeutet, eine völlig ungebundene Stellung zu demselben einnehmen. Er muß es je für das Verständniß seines Standpunctes und seiner Leistungen heranbilden. Infolge dieser wesentlich übergeordneten Stellung des reproductiven Künstlers zu seiner Hörerschaft darf denn auch nicht einmal entfernt die Rede sein von

Zugeständnissen an die Launen des Publicums. Der Künstler hat nur im Rahmen des Kunstwerkes und — eingedenk der engen Verkettung des darzustellenden Wesens mit dem Innersten des Darstellers — auch selbstverständlich in eigener Sache zu wirken. Nimmermehr aber darf er einem ihm von außenher aufgedrängten Wesen dienen. All diesem gegenüber ist das Verhältniß des Künstlers zu seinem Publicum entschieden übergeordneter Art. Nach und nach fügt sich auch die trotz allen scheinbaren Eigensinnes doch gründlich lenksame Masse solchem im Vollblute der Zeit ruhenden Gesetze. Anfangs widerwillig, geht sie die Stufen des Befremdetseins über solch stählerne Kraft des Künstlerwillens hindurch. Sie dringt weiter zur Achtung, endlich ganz unvermerkt sogar zur Liebe für solches Gebahren des Künstlergeistes vor. Ist nun aber einmal dieser Punct gewonnen, dann ist auch der Sieg eines solchen, auf voller Zeithöhe stehenden Künstlers, unumstößliche Thatsache der Geschichte und des Lebens. Wenigen gelingt die Wanderschaft auf so mühsamem Pfade. Einer aus der kleinen Zahl Auserwählter, welche den eben gezeichneten Weg bis jetzt mit vollständigem Siegesglücke gegangen, ist ohne Frage Josef Joachim, der größte Geiger, und gewiß einer der gewiegtsten musikalischen Darsteller der Gegenwart.

Betrachten wir Joachim vor Allem als Spieler! Sehen wir uns diese Künstlererscheinung zuerst ohne Rücksicht auf ihr Programm an! Hier fällt nun eine aus durchgreifender Sachkenntniß bevorgangene Praxis in allen möglichen Stricharten auf. Joachim beherrscht die Geige bis in die verhülltesten Phasen ihrer Tongebungsfähigkeit. Jede Strichart, gleichviel ob der Geschichte oder dem gegenwärtigen Leben seines Instrumentes angehörig, gelingt diesem Künstler. Ein solches Gelingen ist nicht etwa im Sinne des Zufalls, sondern in jenem vollbewußter Meisterschaft gemeint. Dies gilt sowol von Joachim's Wiedergabe jeder Strichart als Einzelheit, wie auch von der diesem Künstler eigenen Gabe einer unmerklichen, und dennoch scharf begrenzten Verschmelzung mehrerer Stricharten in einer fortlaufenden musikalischen Periode. Wer z. B. Tartinis "Teufelssonate" von Joachim spielen gehört, der hat ein Bild von jener seltenen Feinheit und Strenge der Logik, sowie von jener urbildlich poetischen Technik, kraft welcher dieser Künstler die gegensätzlichsten Stricharten, unbeschadet ihrer höchstpersönlichen Geltung, in der Dauer eines Augenblickes mit einander zu einem schlagend wirkungsvollen Bilde zu vermitteln weiß. Ebenso verhält es sich mit der Art der Passagendurchführung, welche diesem Künstlergeiger eigen ist. Jeder dieser einzelnen Züge verwächst in Joachim's Darstellungsweise mit seinen Vorausgängern und Nachfolgern ebenso innerlich nothwendig, wie mit dem ganzen abzuspiegelnden Kunstwerke. Jede gesonderte Spielwendung bildet bei Joachim's Vortrage eben so sehr ein geschlossenes Ganze, wie einen zu immer höherer Totalität strebenden Punct. Joachim's Ton ist von einer Plastik und Fülle, die ihresgleichen schwer finden dürfte. Es liegt auch hierin etwas durch und durch Mannhaftes, Selbstgewisses, in seinem Stoffe charaktervoll Aufgegangenes und Aufgelebtes. Auch hier giebt sich eine Kraft der künstlerischen Ueberzeugung kund, die im Hörer eben auch nur gleichartige, vollauf bestimmte Eindrücke

wachzurufen vermag. Was Joachim spielt, ist eben sein innerstes Wissen, Können, Fühlen und Wollen, kurz der ganze Mensch. Das bin Ich, sagt Joachim durch seine Technik. Er kündigt aber durch dieselbe auch zugleich das volle Wesen desjenigen Werkes an, was er eben darstellt. Er ist in jedem Zuge Herr seines Stoffes, in welchem er andererseits zugleich aufgeht. Darum glaubt man aber auch seiner Technik bis in deren letzten Nerv hinein. Man macht ein so denkkraftiges und willensfestes Darstellen sich leicht zu eigen, wenn man eben nur denselben Sinn für Wahrheit, dichterische Technik und sittliche Kraft zum Hören mitbringt, wie Joachim zum Spielen.

Eben dieselbe Durchgeistigung, welche schon Joachim's Technik kennzeichnet, läßt sein Spiel auch gerecht werden dem Kerne alles Dessen, was er darstellt. Wo er seiner vollends deutschen, gesunden Künstlernatur Gleichartiges vorfindet, da weiß Joachim sich selbst und sein Publicum vom großen Ganzen bis in jeden Einzelnzug des Dargestellten vollständig zu versenken. Da giebt er nicht mehr, nicht weniger, als das Werk mit allen seinen gegenständlichen und höchstpersönlichen Erscheinungsformen. Dieser charakteristische Zug schließt jedoch keineswegs eine lebhaftete Mitbetheiligung der Person Joachim's an seiner Aufgabe aus. Im Gegentheile lebt unser Künstler ganz auf im Glauben an das, aus deutschem Bewußtsein hervorgegangene Werk seiner Darstellung. Es läßt sich daher, wenn Joachim Werke von Bach, Beethoven, Spohr, Mendelssohn und Schumann spielt, mit eben derselben Bestimmtheit sagen: er spiegle sich selbst, wie den seiner Darstellung anvertrauten Tondichter und dessen That, mit urbildlicher Treue wieder. Greift aber Joachim nach solchen Stoffen, welche deutscher Anschauung ferne liegen, wie u. A. nach Tartini, so tritt an seiner Wiedergabe dieses ihm, wie seinem angeflamnten Künstlerbewußtsein fremdartigen, ein nach zwei Seiten auseinandergehendes Merkmal der Meisterschaft zu Tage. Nach erster, am meisten auffälliger Richtung, wird das dem deutschen Geiste in seiner ursprünglichen Erscheinung fremdartige, ja widerstrebende Kunstwerk unter dem Schilde der Darstellungsweise Joachim's zu einem solchen Tongedichte wiedergeboren, dem deutscher Ernst und Adel nicht etwa im Sinne der Verbildung, sondern vielmehr in jenem der Verklärung eingelebt wird. Auf andere Seite bleiben durch die Darstellungsweise dieses Künstlers einem derartigen Werke aus nichtdeutscher Fremde jene Bedingungen vollkommen gewahrt, die es als That eines anders besaiteten Volks- und Künstlergeistes schon von vornherein in sich schließt. Es bleiben daher die dem nichtgermanischen Genius ureigenthümlichen Merkmale, kraft solcher Darstellung, eben so unversehrt wie andererseits der über ihren Inhalt verbreitete Hauch deutscher Art und Weise ihnen das Gepräge einer völlig neuen, und um dieser Neuheit willen ungewöhnlich anregenden Schöpfung aufdrückt.

Joachim, der Componist, zeigt genau dieselben jetzt auseinandergesetzten Eigenschaften. Was er nach dieser Richtung giebt, ist ebenso unveräußerliches Eigenthum seiner selbst, wie des großen Völkerstammes dem dieser Künstler angehört. Deutsche Erfindungs- und

Gestaltungskraft ist bis in das letzte Glied hinein der Puls seines schöpferischen Wirkens. Man kann Joachim, den Componisten, nicht wohl als Epigonen einer bestimmten deutschen Schöpferkraft bezeichnen. Er ist vielmehr der vollberechtigte Erbe all jener Errungenschaften, welche der deutsche Geist von Bach angefangen bis einschließlich auf Schumann sein eigen nennt. Innerhalb dieser Sphäre wirkt Joachim mit allem oben näher erklärten Rüstzeuge vergeistigter Meisterschaft und würdevoller Charakterstärke. Es waltet hierin mit eben dem Schwunge des Geistes, welcher den auserwählten Fahnenträgern des deutschen Tongeistes vom ersten bis zum anderen der oben genau bezeichneten Enden eigen gewesen. Diese Merkmale stellen denn Joachim ebenso unzweifelhaft als Meister, wie als in seiner Art und Richtung tief durchgebildeten Künstlercharakter hin, dessen Sendung eben so schön im Keime, wie bedeutend in dem Ganzen und allen Einzelheiten seiner Entwicklung sich ergibt, und ihm eine bleibende Stelle in der Geschichte wie im Leben der Kunst nach deren ganzem Umfange verbürgt.

Dr. F. P. Laurencin.



Josef Joachim and His Position in the Musical Life of the Present

Virtuosity, as an isolated phenomenon of musical activity, has completely outlived itself. The once so powerful drawing power of musical performing technique as such has been absorbed into a far higher mode of performance. This higher thing is called, on the one hand, the poetry of technique; on the other, it is character, the whole human being. To the latter, by the will of our own and of all coming time, is assigned the task of thoroughgoing active engagement in matters of art. The concept "art" is to be understood here in all its relations. The goal of all artistic activity just mentioned, diverging in two principal directions, therefore relates as much to its creative side as to the side that performs what has already been created. The task now is to see clearly concerning those two categorical imperatives that the age addresses to art and to its organs. To a superficial observer, these demands of the spirit of the age upon art and artist seem as obvious as they are easy to fulfill. Yet things collide just as harshly as soon as it is a question of actually putting these decrees of the Zeitgeist into practice on the performing side of music. Here one encounters gross misunderstandings. These spring from two sources. One of them is called prejudice against the decisively emerging will of the age. The other might briefly be described as a doting fondness for long-rooted habits of artistic outlook and practice. The former stands to the latter as consequence to cause. People do not wish to put off the old man. He fits so comfortably, after all. Every reform supplies abundant matter for thought. Art, however,

wants to be enjoyed; it wants to be an antidote to boredom. Away, then, with all attempts at reform! Such, roughly, runs the ever-ready philosopheme of the reactionaries among performing musicians. Criticism, however, must stand firmly against such people. Let them call it doctrinaire, or whatever else they please. It must fulfill the mission it has received from the spirit, however things may come and go from without.

What, then, is the meaning of that demand upon the musician, expressed in the words “poetry of technique,” which in more recent days has taken the place of the one-sided virtuosity of earlier times? It is fulfilled in the idea, now ripened into decisive action, of the performing artist’s complete mastery, material as well as spiritual, over his task—that which is to be performed. The latter is the sole core and an end in itself; everything else is merely means and accessory. The rendering of a musical work of art must—according to the most recent judgment—produce the impression of a free creation. The gulf between creating and re-creating must vanish to nothing. The latter must equal the former entirely in freedom. The element of free shaping naturally does not exclude virtuosity in the narrower sense, but includes it. Only the latter may no longer come forward in a one-sided position. It must prove itself to be something wholly absorbed into this so-called poetry of technique. Only on this condition can it be effective.

A second premise, inseparable from the one just mentioned, is, for the present standpoint of reproductive art, as remarked above, a character of high morality and purely human sensibility. Without a firm ethical foundation it is no longer possible to make any headway in art. Every kind of concession to the pleasure-seeking crowd proves untenable. Indeed, for the spirit of the age that has now broken through, it has something decidedly sinful about it. The artist has to serve only the idea that has come to maturity in the work of art, and no other master. Freedom and necessity must present themselves here as archetypally grown into one another. Freedom—and indeed a wholly unrestricted freedom—concerns the performing artist’s relation to the public. Necessary, on the other hand, is the fundamental law of the position that the reproducing artist must take toward the material entrusted to his re-creative power, namely the work of art. As for the relation of the virtuoso to his public, he must, as indicated above, take a completely independent position toward it. He must educate it to an understanding of his standpoint and his achievements. In consequence of this essentially superior position of the reproductive artist in relation to his audience, there can be not even the remotest question of concessions to the caprices of the public. The artist has to act only in the name of the work of art and—mindful of the close linkage between the essence to be performed and the innermost being of the performer—naturally also on his own behalf. Never, however, may he serve something forced upon him from outside. In view of all this, the relation of the artist to his public is decidedly one of superiority. Little by little the mass—which, despite all its apparent obstinacy, is thoroughly tractable—submits to such a

law, which rests in the full lifeblood of the age. At first unwilling, it passes through the stages of bewilderment at such steely strength of artistic will. It advances further to respect, and finally, quite imperceptibly, even to love for such conduct of the artistic spirit. Once this point has been gained, however, the victory of such an artist, standing at the full height of his time, is an irrefutable fact of history and of life. Few succeed in the journey along so arduous a path. One of the small number of the elect who have thus far travelled the path just described with complete and victorious success is without question Josef Joachim, the greatest violinist, and certainly one of the most accomplished musical performers of the present day.

Let us consider Joachim above all as a player! Let us look at this artistic phenomenon first without regard to his program! What strikes one here is a command of every possible kind of bowing, proceeding from thoroughgoing expertise. Joachim masters the violin into the most hidden phases of its capacity for tone production. Every kind of bow stroke, whether it belongs to the history or to the present life of his instrument, succeeds for this artist. Such success is meant not in the sense of chance, but in that of fully conscious mastery. This holds as much for Joachim's rendering of each bow stroke individually as for this artist's peculiar gift of an imperceptible yet sharply defined fusion of several bow strokes within a continuous musical period. Whoever has heard Joachim play Tartini's "Devil's Sonata," for example, has an image of that rare refinement and rigor of logic, and of that archetypally poetic technique, by virtue of which this artist knows how to reconcile the most contrasting bowings with one another, without prejudice to their wholly individual validity, in the space of a moment, into a strikingly effective picture. The same is true of the manner of executing passagework that is peculiar to this artist-violinist. Each of these individual features grows together, in Joachim's manner of performance, with what precedes and follows it as inwardly and necessarily as with the whole work of art to be reflected. In Joachim's delivery each separate turn of playing forms as much a self-contained whole as a point striving toward an ever higher totality. Joachim's tone has a plasticity and fullness that would be hard to equal. Here, too, there is something thoroughly manly and self-assured, something that has been absorbed into its material and brought to life there with strength of character. Here, too, a power of artistic conviction makes itself known that can awaken in the listener only impressions of the same kind, fully determinate. What Joachim plays is precisely his innermost knowing, ability, feeling, and will—in short, the whole man. "That is I," Joachim says through his technique. But through it he at the same time proclaims the full essence of the work he is performing. In every stroke he is master of his material, in which, on the other hand, he is at the same time absorbed. For that very reason one believes in his technique down to its last nerve. One easily makes so thoughtful and resolute a performance one's own, if only one brings to listening the same sense of truth, poetic technique, and moral strength that Joachim brings to playing.

The very same spiritualization that already marks Joachim's technique also allows his playing to do justice to the core of everything he performs. Where he finds something kindred to his thoroughly German, healthy artistic nature, Joachim knows how to immerse himself and his audience completely in what is performed, from the great whole down to every single detail. There he gives neither more nor less than the work, with all its objective and wholly individual forms of appearance. This characteristic trait, however, by no means excludes a lively personal participation of Joachim in his task. On the contrary, our artist comes fully alive in his faith in the work he is performing, a work born of German consciousness. When Joachim plays works by Bach, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, and Schumann, it may therefore be said with equal certainty that he reflects himself, as well as the composer entrusted to his performance and that composer's deed, with archetypal fidelity. But when Joachim takes up material remote from the German outlook—Tartini, for instance—then in his rendering of what is foreign to him and to his ardent artistic consciousness there comes to light a hallmark of mastery that diverges in two directions. In the first and most conspicuous direction, the work of art that in its original appearance is foreign, even repugnant, to the German spirit is reborn, under the shield of Joachim's manner of performance, as a tone poem into which German earnestness and nobility are infused, not in the sense of distortion, but rather in that of transfiguration. On the other side, this artist's manner of performance fully preserves in such a work from non-German lands those conditions which, as the deed of a differently attuned national and artistic spirit, it contains within itself from the outset. Thus the features peculiar to the non-Germanic genius remain, by virtue of such performance, just as intact, while on the other hand the breath of German character diffused over their content stamps them with the character of a wholly new creation, unusually stimulating precisely because of this novelty.

Joachim the composer shows exactly the same qualities now set forth. What he gives in this direction is as much the inalienable property of himself as of the great family of peoples to which this artist belongs. German power of invention and formation is, down to the last member, the pulse of his creative work. Joachim the composer can hardly be described as an epigone of any particular German creative power. He is, rather, the fully entitled heir of all those achievements that the German spirit, beginning with Bach and up to and including Schumann, calls its own. Within this sphere Joachim works with all the equipment, explained more closely above, of spiritualized mastery and dignified strength of character. Here the same soaring spirit prevails that belonged to the chosen standard-bearers of the German musical spirit from the one to the other of the limits precisely designated above. These features, then, present Joachim unquestionably as a master, and as an artistic character deeply cultivated in his kind and direction, whose mission proves as beautiful in its germ as it is

significant in the whole and in all the particulars of its development, and which guarantees him a lasting place in the history as well as in the life of art in its entire compass.

Dr. F. P. Laurencin

[https://josephjoachim.com/2015/12/25/
ferdinand-peter-graf-laurencin-darmond-josef-joachim-
und-seine-stellung-zum-musikleben-der-gegenwart/](https://josephjoachim.com/2015/12/25/ferdinand-peter-graf-laurencin-darmond-josef-joachim-und-seine-stellung-zum-musikleben-der-gegenwart/)

Edition (c) Robert W. Eshbach 2026

Regent & Nott

MUSICOLOGY