

Nr. 9805. Wien, Samstag, den 12. December 1891

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

12. Dezember 1891

1 Ein Buch von Rubinstein

Ed. H. Begierig sehen wir alle Musikfreunde auf ein „.“ Eine Unterredung Die Musik und ihre Meister von Anton Rubinstein, Leipzig, bei Bartholf, Senff 1891 . Buch losstürzen, in welchem Anton Rubinstein seine Ansichten über Musik und Musiker, von Bach bis auf Wagner entwickelt. Sie werden, um das gleich herauszusagen, ihre Neugierde nicht zu bereuen haben. Ein seit fünfzig Jahren ruhmvoll thätiger Meister, der über dem Beifall des Tages nicht vergessen hat, über seine Kunst und deren Wandlungen ernsthaft nachzusinnen, kann im Alter uns kaum ein besseres Geschenk machen, als mit der Niederschrift seiner Ansichten und Erfahrungen. Wie umfassend Rubinstein die gesammte Clavier- Literatur beherrscht, weiß man aus seinen Concertprogrammen; außerdem hat er als schaffender Künstler fast alle Gattungen Musik selbst cultivirt, von der Oper und dem Oratorium bis zur Etude und dem einfachen Lied. Viel gereist und überall zu Hause, konnte er die Musik und das Musiktreiben aller Nationen an Ort und Stelle studiren. Mit alledem wäre uns noch wenig gedient, wenn der Autor, nach allen Seiten Rücksicht ühend, seine Urtheile gewunden und diplomatisch verhüllt aussprechen würde. Die schmucklose vollkommene Aufrichtigkeit ist aber ein Hauptverdienst des Rubinstein'schen Buches. Rubinstein gilt für einen offenen, bis zur Schroffheit aufrichtigen Charakter. Die ihn vergötternde Damenwelt behauptet freilich, daß er außerordentlich liebenswürdig sei — ich selbst habe nie etwas davon gemerkt — finden doch die Frauen an einem berühmten Künstler selbst die Grobheit liebenswürdig. In einer autobiographischen Skizze sagt er von sich selbst: „Ich bin ein aufbrausender und dazu rauher Charakter; weil ich meine Sache heiß liebe, nehme ich Alles sehr zu Herzen.“ Das prägt sich auch in seinem Buche aus und geht ihm zum Vortheil. Rubinstein zeigt sich darin weder eitel noch boshaft, denn von sich selbst spricht er mit keiner Sylbe und von anderen lebenden Componisten ebensowenig. „De vivis nil nisi bene,“ bemerkt er, und da ihm die Lebenden nicht sonderlich sympathisch sind, so schweigt er sich über dieselben gründlich aus. Auf Eleganz des Styles legt er wenig Werth, aber in seinen nachlässigsten Sätzen findet man werthvolle Gedankenkörner. Rubinstein tritt heute nicht zum erstenmal als Schriftsteller auf; er hat hin und wieder für eine ihn lebhaft interessirende Frage zur Feder gegriffen, in Journal-Artikeln über „die Geistliche Oper“, über „Russische Componisten“, über „die Herausgabe der musika“. Zum erstenmal erscheint er aber jetzt mit lischen Classiker einem Buche von weitausgreifendem Inhalt. Er hat es selbst in russisch er und in deutsch er Sprache geschrieben; gleich zeitig erscheint es in französisch er und englisch er Uebersetzung. Die ersten Abschnitte waren schon im Sommer 1890 in Badenweiler beendet, die letzten kamen ein Jahr später in Petersburg hinzu. Man sollte eher glauben, das Buch sei in Einem

Zuge niedergeschrieben oder vielmehr dictirt; es klingt wie gesprochen. Ohne Unterabtheilungen, ohne Pausen fließt es ununterbrochen fort wie eine Improvisation.

Rubinstein nennt seine Schrift „eine Unterredung“, und das ist sie auch. Sie nimmt ihren Ausgang von dem Besuche einer Dame, die in Rubinstein's Musikzimmer die Büsten von, Bach, Beethoven, Schubert und Chopin erblickt. „Warum bloß diese,“ fragt sie, „ver Glinka ehren Sie denn nicht?“ Mozart Rubinstein antwortet: „Himalaya und Chimborasso sind die höchsten Spitzen der Erde, damit ist nicht gesagt, daß der Montblanc ein kleiner Berg sei.“ Ihm gilt überhaupt die Oper, die ja Mozart's Hauptfach gewesen, als eine untergeordnete Gattung. Nie sei in einer Oper eine Tragik erklingen oder könne erklingen, wie eine solche in den schönsten Adagios von Beethoven er klingt, kein Requiem (auch das Mozart'sche nicht) mache einen so erschütternden Eindruck, wie der zweite Satz aus Beethoven's Eroica. Die menschliche Stimme stellt der Melodie Grenzen, was die Instrumentalmusik nicht thut und was die menschlichen Seelenstimmungen, sei es Freude oder Trauer, auch nicht zulassen. Die stärksten Gefühle sind wortlos. Von den Componisten, die bloß Gesangmusik schreiben, also bestimmte Texte in Musik setzen, sagt Rubinstein witzig: „Sie kommen mir vor wie Leute, die bloß das Recht haben, ihnen gestellte Fragen zu beantworten, nicht aber selbst zu fragen oder sich zu äußern, sich auszusprechen.“ Die Symphonie steht höher als die Oper; das Publicum freilich zieht letztere vor, weil es sie leichter versteht, aber die Instrumentalmusik ist die *Seele* der Musik. Auch sie ist eine *Sprache*; der Vortragende hat ihre Hieroglyphen zu entziffern. Rubinstein erklärt seinen Satz durch einige Beispiele aus Beethoven und Chopin, was die Dame zu der Frage veranlaßt, ob er denn Anhänger der Programm-Musik sei? „Nicht ganz,“ antwortet er; „ich bin für das zu errathende und hinein zudichtende, nicht für das *gegebene* Programm bei einem Musikstück.“ Es sind, meines Erachtens, durchaus gesunde und richtige Ansichten, die Rubinstein hier, wenn auch in aphoristischer Form, ausspricht.

Rubinstein beschreibt nun in großen Zügen die Entwicklung der Musik. Interessant ist die von ihm vorgenommene Periodisirung. Er nennt die Zeit bis zur zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts für die Musik als Kunst eine *prähistorische* Zeit und erkennt auch die niederländische Epoche nur als eine „wissenschaftliche Epoche“. Kirchen-Compositionen sind die ersten Kunstwerke Palestrina's, solche nämlich, in welchen das Wissenschaftliche aufhört, allein maßgebend zu sein, und sich eine Seelenstimme zu erkennen gibt. Aber erst durch und Bach gewinnt die Musik ihren ebenbürtigen Rang unter den Händeln und Künsten. In ihnen erscheint die Musik auf einmal in einer Pracht, einer Vollendung, die dem „Es werde Licht!“ gleich kommt. Von Beiden steht ihm Bach ungleich höher, weil ernster, gemüthvoller, tiefer, erfinderischer — aber die Ergänzung der Musikkunst in damaliger Zeit ist durch Vereinigung *beider* Namen bedingt. Rubinstein charakterisirt sie mit dem Wort: ist ein Dom, Bach ein Händel Königsschloß. In ihnen erblickt er den Culminationspunkt jener *ersten* Epoche der Musikkunst, die mit Palestrina beginnt und die „Orgel- und Vocal-Epoche“ heißen kann. Für Rubinstein ist die Musik schlechthin eine Kunst, deutsche da er nur in der sich immer mehr und mehr entwickelnden *Instrumentalmusik*, die nur in Deutschland gediehen, den eigentlichen Fortschritt der Musikkunst erblickt. Der Vater der *zweiten* (instrumentalen) Epoche ist Ph. Em. An Genialität seinem Vater nicht ebenbürtig, weil Bach war er hingegen der Repräsentant einer *neuen* Zeit, neuer Anschauungen in der Kunst. Treffend ist hier die Bemerkung: „Es ist überhaupt irrthümlich, in der Musik zu sagen, *der* hätte die Oper, *der* die Symphonie, *der* das Streichquartett u. s. w. geschaffen. Alles ist durch sehr Viele und erst nach und nach entstanden, immer aber kam dann Einer, der das Schönste in der Gattung geboten hat und somit der Namensträger dieser Gattung wurde.“ Ph. Em. Bach bildet die Brücke zwischen Sebastian Bach und Haydn — und zwar zieht somit die Musik von Norddeutschland nach Wien Haydn sei eine bedeutende Persönlichkeit in der

Kunst, aber dabei immer *nur* der liebenswürdige, lächelnde (mitunter sarkastisch), zufriedene, sorglose alte Herr. So wie Haydn als *der alte* Typus ist, so kann Haydn Mozart als *der junge* Typus genannt werden. Mozart Rubin spricht mit Enthusiasmus von ihm. Mit Recht nennt er im Vergleiche zu Gluck Mozart „steinern“.

Die Dame kann nicht begreifen, wie Rubinstein, bei so überschwänglicher Bewunderung, einem Andern Mozart's als ihm die Palme reichen könne? Die Antwort ist schlagend: „Die Menschheit lechzt nach einem Gewitter — sie fühlt, daß sie austrocknen kann bei dem ewigen Sonnenschein des Haydn - Mozart thums — sie verlangt sich ernst zu äußern, sie sehnt sich nach Handlung, sie wird dramatisch — es erdröhnt die französische Revolution — er Beethoven scheint!“ Für Rubinstein ist „Fidelio“ die schönste bis heute existirende Oper, „weil sie das *wahre Musikdrama* in jeder Beziehung ist, weil bei aller Wahrheit der musikalischen Charakteristik immer schönste Melodik erklingt, weil bei allem Interesse des Orchesters dieses immer die Personen auf der Bühne sprechen läßt, weil jeder Ton darin aus dem Tiefsten und Wahrsten der Seele“ kommt. Hingegen zählt er die „Missa solemnis“ nicht zu Beethoven's größten Schöpfungen, weil wir in der ganzen Composition einen Menschen hören, der mit Gott spricht, mit Gott rechtet, nicht aber zu ihm betet. Ob denn mit Beethoven Anfang und Ende in der Musik ausgesprochen sei? Nicht ganz, meint Rubinstein. „Beethoven hat uns in seinem Fluge zu den Sternen mit hinaufgenommen, von unten aber ertönt ein Gesang: „Kommt doch herunter, auf der Erde ist es ja auch so schön!“ Diesen Gesang singt uns!“ Wie hübsch ist das empfunden und ge Schubert sagt! Rubinstein sieht in den Culminations Beethoven punkt der *zweiten* Epoche der Musikkunst und in den Vater der Schubert *dritten* (lyrisch-romantischen) Epoche. Ueber Rubinstein's Behauptung, Schubert sei ganz und gar nicht von Beethoven beeinflusst in seinem musikalischen Schaffen, ließe sich streiten (auch über manchen anderen Punkt) — allein wir haben es in dieser Anzeige nicht auf Polemik abgesehen. Mit vollem Rechte rühmt er von Schubert: dieser erst habe das Stimmungslied geschaffen, welches vom Herzen kommt und zum Herzen dringt, und Keiner habe seither an ihn hinangereicht. Auf den Einwurf, Schubert habe sehr wenig gefeilt an seinen Werken, hat Rubinstein die reizende Antwort: „Gott hat das Weib ge schaffen, gewiß das Schönste in der Schöpfung, *aber* — er hat nicht gefeilt an ihr, in der voller Fehler Ueberzeugung, daß sie alles Fehlerhafte an sich durch ihren Reiz aufwiegen wird — so Schubert in seinen Compositionen; seine Melodik wiegt alle Mängel auf, wenn deren wirklich vorhanden sind.“ „Nein und noch tausendmal,“ so schließt dieser Absatz, „Bach, Beethoven und Schubert sind die höchsten Spitzen der Musik!“

Es folgt nun in Rubinstein's „Unterredung“ eine Art Intermezzo — über die *Oper* in Italien, Frankreich und Deutschland — das weniger Interessantes bringt. Auf übergehend, sagt Rubinstein: „Ich möchte Mendelssohn sein Schaffen als den „Schwanengesang der Classicität“ bezeichnen. Mendelssohn's Musik hat freilich keine Thränen, keine Seelenstürme, keine Bitterkeit — aber er steht hoch in meiner Meinung, weil er Schönes, Vollendetes in Hülle und Fülle geschaffen und weil er die Instrumentalmusik vom Untergang gerettet hat.“ ist inniger, wärmer, Schumannseelischer, als Mendelssohn; sein Clavierconcert in A-moll ist ebenso ein Unicum, wie das Mendelssohn'sche Violin. Aber „der Clavier concert *geist*, die Clavier *seele* ist“. Dieser ist der letzte Vertreter der Chopin *dritten* (lyrisch-romantischen) Epoche, die mit Schubert beginnt und zu Weber, Mendelssohn, Schumann fortschritt. Bemerkenswerth ist, daß Rubinstein die Componisten, Raff, Gade, Brahms und Bruch nicht zu der vierten Goldmark (Liszt - Wagner'schen) Epoche zählt, sondern zur dritten (Schumann - Chopin'schen), „erstens des Charakters ihres Schaffens halber, zweitens ihrer musikalischen Erziehung halber“. Uebergangen wir Rubinstein's Aeußerungen über den ihm besonders theuren Landsmann der gewiß zu Glinka, den originellsten Talenten, aber, wie ich glaube, nicht zu großen Meistern zählt. Wichtiger ist uns, was Rubin-

stein von den Trägern der *neuen Aera*, der vierten Epoche der Musikkunst, sagt: „Berlioz und Wagner Von Liszt. allen Dreien sei der Interessanteste, schon der Berlioz Zeit wegen, in welcher er erschien (in den Dreißiger-Jahren), und weil er nicht Neuerer *geworden* ist, sondern gleich anfangs als solcher auftrat, „Blendend colorirt, effectvoll, interessant ist Alles von ihm, aber Alles reflectirt, klügelnd, weder schön noch groß, weder tief noch hoch — und spielen Sie irgend eine Composition von ihm auf dem Clavier, sogar vierhändig (also tonreich), das heißt nehmen Sie ihr das Colorit der Instrumentation, und es bleibt — nichts; aber spielen Sie die Neunte Symphonie von Beethoven auf dem Clavier, sogar zweihändig (also tonarm), und Sie werden überwältigt sein durch Gedankengröße und seelischen Ausdruck!“ Neben Berlioz sei „auch höchst interessant, sehr Wagner werthvoll, aber schön oder groß, tief oder hoch in specifisch musikalischer Beziehung *nicht*“. Höchst unsympathisch sind Rubinstein Wagner's Kunstprincipien, die er in Folgendem kurz charakterisirt: „Er (Wagner) spricht von einer *Ge* (Vereinigung aller Künste für die Oper); sammtkunst ich finde, daß man dadurch *keiner* von ihnen ganz gerecht werden kann. Er befürwortet die *Sage* (das Uebernatürliche) als Stoff zu Operntexten; meines Erachtens ist die *Sage* immer eine kalte Aeußerung der Kunst — es mag ein interessantes, auch poetisches *Schaustück* sein, aber nie ein *Drama*, denn mit übernatürlichen Wesen können wir nicht mitfühlen. Das *Leitmotiv* für gewisse Persönlichkeiten oder Situationen ist ein so naives Verfahren, daß es eher ins Komische führt, als ernsten Sinn beanspruchen kann. Das *Ausschließen* der Arien und Ensembles in einer Oper ist psychologisch nicht richtig; die Arie in der Oper ist dasselbe, was der Monolog im Drama — die Seelenstimmung einer Person vor oder nach gewissen Begebenheiten, so auch das Ensemble die Seelenstimmung mehrerer Personen; wie kann das ausgeschlossen werden? Ein Liebesduett, wo kein Moment der gleichen Beseligung (Zusammensingen) vorkommt, kann nicht ganz wahr sein. Das *Orchester* in seinen Opern ist des Guten zu viel, es vermindert das Interesse für den gesanglichen Theil; und obwohl es, seinen Intentionen nach, das aus drücken soll, was im Innern der handelnden Personen vorgeht, da sie es ja selbst nicht aussprechen, so ist eben diese ihm zugetheilte Wichtigkeit vom Uebel, denn sie macht das Singen auf der Bühne beinahe entbehrlich; oft möchte man sich sein Schweigen ausbitten, um die auf der Bühne anzuhören. Es gibt wol schwerlich ein interessanteres Orchester in einer Oper, als das im „Fidelio“, aber da empfindet man keinen Augenblick dieses Bedürfniß. — Das *Un-sichtbarmachen* des Decorationswechsels durch aufsteigenden Dampf ist geradezu unausstehlich. Das *unsicht* ist eine hyperideale Anforderung, die für bare Orchester keine anderen Opern, ja selbst nicht für die seinigen, stich hältig ist. Schon der dumpfe Klang des Orchesters bei dieser Neuerung macht sie nicht wünschenswerth. Das Sehen des Capellmeisters oder der Orchester-Musiker ist durchaus nicht so schrecklich, daß man deßhalb den rein musikalischen Effect der Klangsönheit einbüßen soll.“ Später fährt Rubinstein fort: „Die Infallibilitäts-Erklärung des Papstes hat so Manchem die katholische Religion verleidet. Würde Wagner seine Opern componirt und aufgeführt haben, ohne sich selbst über sie in seinen Schriften auszusprechen, man würde sie loben, tadeln, liebgewinnen oder nicht, wie es jedem Componisten ergeht — aber sich für den allein Seligmachenden erklären, das erweckt Opposition und Protest. Wol hat er Beachtenswerthes geschrieben („Lohengrin“ „Meistersinger“ und die „Faust“-Ouvertüre sind mir die liebsten seiner Werke), aber das Principielle, Reflectirte, Prätentiose in seinem musikalischen Schaffen verleiden mir das Meiste. Alle Personen in seinen Opern schreiten einher auf Kothurn (im Sinne des Musikalischen), immer declamirend, nie sprechend, immer pathetisch, nie dramatisch, immer als Götter oder Halbgötter, nie als Menschen, als einfache Sterbliche. Alles macht den Eindruck des sechsfüßigen Alexandriner-Verses, des kalten, gezwungenen Stabreims. Verschiedenheit der *musikalischen Charakteristik* mangelt daher gänzlich — weder eine noch eine Zerline sind Leonore bei ihm denkbar. Nie zeichnet bei ihm

die *Melodie*, der musikalische Gedanke die Person; immer thut es nur das *Wort* (das Leitmotiv zeichnet bloß das Aeüßerliche der Person, nicht ihr Inneres). Sein *Orchester* ist wol neu und imponirend, aber auch nicht selten monoton, der Oekonomie und Mannigfaltigkeit in der Schattirung entbehrend, weil Wagner vom Anfang bis zum Ende eines Werkes mit *allen* ihm zu Gebote stehenden Farben (musikalisch) malt. — Jede Kunst hat ihre eigenen Lebensbedingungen, ihre besonderen Anforderungen, ihre Begrenzung u. s. w., so auch jede Kunstgattung. Aus einer Oper etwas Anderes machen zu wollen, als eine Oper, mag wol sehr interessant sein, aber es annullirt eben die Oper. Es kommt mir vor, wie die Sucht der Claviermacher, Streich- oder Blasinstrumente ins Clavier hinein zu fabriciren, um den Ton zu verändern oder zu verlängern — ein ganz unnützes Beginnen.“

Ueber schreibt Liszt Rubinstein : „*Dämon* der möchte ich ihn nennen! Versenkend durch Gewalt, Musik berauschend durch Phantastik, berückend durch Liebreiz, alle Formen auf- und annehmend, Alles kennend und könnend, aber — in Allem falsch, unwahr, auflehnend, comödiantisch und das böse Princip in sich tragend. Seine Virtuosen-Periode war seine Glanzperiode. Sein *Clavierspiel* anlangend, sind Worte viel zu arm, um es zu bezeichnen — unvergleichlich in jeder Beziehung, Culmination alles dessen, was Claviervortrag überhaupt zu bieten vermag! Seine *Componisten-Periode*, von 1853 an — die ist trauriger Art. Bis aufs Aeüßerste geführte Programmmusik, ewiges sich *gebärden*; in seinen Kirchen-Compositionen vor Gott, in seinen Orchesterwerken vor dem Publicum — immer und in Allem Gebärde.“ In, Berlioz Wagner und sieht Liszt Rubinstein die *Compositions-Vir* — im Sinne des specifisch musikalischen Schaffens tuosen kann er keinen von ihnen als Componisten anerkennen. Es fehle allen Dreien die Naivetät; ihr Einfluß auf die heutigen Componisten sei bedeutend, aber unheilsam. So ist denn für Rubinstein mit dem Tode und Schumann's Chopin's das Ende der Musik gekommen. „*Finis musicae!*“ ruft er schmerzlich aus. „Es ist mein vollkommener Ernst — ich spreche beziehentlich des musikalischen Schaffens, der *Me*, der lode *Gedanken*; heute wird wol Interessantes, vielleicht auch Werthvolles geschrieben, aber Schönes, Großes, Tiefes, Hohes nicht. Der Beweis dafür die Ueberhandnahme des Colorits auf Kosten der Zeichnung, der Technik auf Kosten der Gedanken, des Rahmens auf Kosten des Bildes.“

Von dem reichen Inhalt des Rubinstein'schen Buches ist es kaum die Hälfte, was ich hier in knappem Auszug mitgetheilt oder nur angedeutet habe. Die „Unterredung“ verbreitet sich noch ziemlich ausführlich über das Virtuositenthum, die „Objectivität“ des Vortrags, über das viele Musizieren, über die Frauen in der Musik, die Concertprogramme und Dirigenten, die Wunderkinder, den Kirchenstyl, die Conservatorien, die Classiker-Ausgaben u. s. w. — lauter Fragen von actuellem Interesse, welche Rubinstein so ernsthaft überdacht hat, wie er sie geistreich, unbefangen und amüsant beantwortet. Ganz abgesehen von der persönlichen Befriedigung, die mir Rubinstein's Buch durch so vielfache Uebereinstimmung mit meinen eigenen Ansichten gewährte, drängt es mich, dasselbe allen Musikern und Musikfreunden als eine durch aus anregende Lectüre zu empfehlen.