



Bühne und Welt

Zeitschrift für
Theaterwesen, Literatur und Musik

Ämliches Blatt des „Deutschen Bühnen-Vereins“

Herausgegeben von E. u. G. Elsner * Geleitet von Heinrich Stümcke

VIII. Jahrgang * * I. Halbjahr

Oktober 1905 — März 1906

(Band XV der gesamten Reihe)

Berlin 1906

Verlag von Otto Elsner, Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung



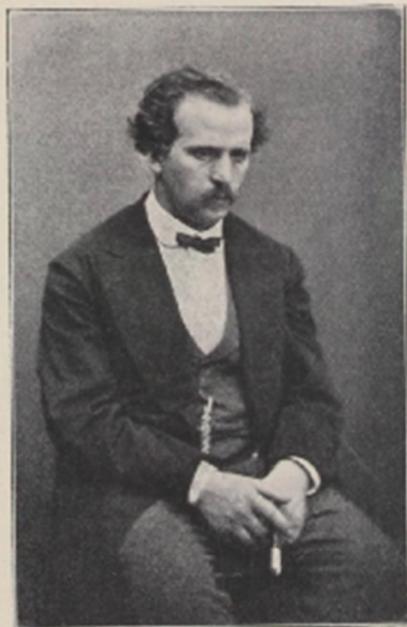


Moderne Pianisten.

Von Dr. Leopold Schmidt.

(Schluß)

Die Entwicklung der Technik knüpft sich im einzelnen wohl an bestimmte Namen, ist aber über diese ganze Gruppe von Meistern ziemlich gleichmäßig verbreitet, da die Errungenschaften von einem zum andern wandern und sich in späteren Generationen ausgleichen. Neben der Fingergeläufigkeit hat auch die Kunst des Anschlags, der Phrasierung, des Pedalgebrauchs usw. ihre volle Geltung erlangt. Hummel gilt als der Begründer des modernen Klavierspiels und der eigentlich virtuoson Richtung. In seinem Sinne strabten namentlich Czerny, Kalkbrenner und Moscheles weiter. Karl Maria von Weber weist mit seinem aus seiner persönlichen Spielart fließenden weitgriffigen Klaviersatz bereits nach Schumann und Brahms hinüber, nur daß sein Stil etwas ausgesprochen Glänzendes, Elegantes hatte. Die Gediegenheit Cramers, des großen Studienmeisters, finden wir fortgesetzt in der Schule Ludwig Bergers, bei jüngeren Pianisten, wie Ferdinand Hiller, Wilhelm Taubert, Theodor Kullak, Carl Reinecke, in England bei Benediet und Ernst Pauer. Zwischen beiden Richtungen mag sich das Spiel Felix Mendelssohns bewegt haben. Einflußreich auf die Gestaltung der Technik waren auch die Thalberg, Herz, Hünten, Döhler, Dreychock und Schulhoff, um nur einige der bekanntesten Namen jener an großen Pianisten überreichen Epoche zu nennen. Eine Sonderstellung nimmt der weiche, elegische Field ein, der in Rußland wirkende Schotte, der die ersten Nokturnos schrieb, in gewisser Hinsicht ein Vorgänger Chopins. Und dann kam Chopin und erschloß, wie es keiner vor ihm vermocht, die Poesie des Klaviers, die intimsten Stimmungsmöglichkeiten seiner Klangwelt. Liszt aber faßte alle diese Ergebnisse wie Strahlen in einem Brennpunkt zusammen, und kraft einer mehrhörlten Univer-



Nikolai Rubinstein

salität, die sich nach der poetischen wie nach der technischen Seite gleich genial betätigte, und kraft des sicheren Instinkts des geborenen Klavierpielers, gründete er auf dem so Gewonnenen ein Neues: das moderne Pianistentum. Nichts spricht für seine Aufnahme- und Umwandlungshäufigkeit, mehr als daß er selbst aus dem Spiel des Geigenmeisters Paganini das Exzentrische der Technik für sein Instrument herübernehmen konnte.

Damit wären wir wieder bei Liszt angelangt. Kann man von einem Klavierspiel überhaupt erst seit den Zeiten Chopins und Bachs reden, so beginnt mit Liszt das moderne Klavierspiel, das auf der hier kurz entwickelten historischen Grundlage Hand in Hand mit der Klavierbaukunst emporgeblüht ist. Liszt hat den Typus des modernen Virtuosen geschaffen und zugleich auch die Verhältnisse, die ihn bedingen. Es wäre oberflächlich, nur an das Beispiel zu denken, das er durch sein Auftreten, seine Person gegeben hat und das oft nur äußerlich nachgeahmt wird. Wie er die soziale Anerkennung des Künstlerstandes durchzusetzen mußte, so hat er überhaupt die ernste Auffassung vom Wesen allen Konzertierens begründet, hat den Virtuosen zum Vermittler der Literatur und damit zu einem wichtigen Kulturfaktor gestempelt. Ihm sind auch in erster Linie die Formen unseres heutigen Konzertwesens zu danken, die Vorstellung von den Aufgaben der Interpreten und der literarische Anstrich der Programme. Liszt ist es, der das Klavier zu orchestralen Wirkungen befähigte; er hat das Auswendigspielen aufgebracht, er war der erste, der die Kosten eines ganzen Konzertabends allein am Flügel bestritt. All diese Ideen konnte er um so mehr verpflanzen, als er nicht nur durch das eigene Beispiel, sondern auch durch eine lange und weitverbreitete Lehrtätigkeit gewirkt hat.

Neben Liszt kommen in ihrer Einwirkung auf das moderne Klavierspiel nur noch zwei Meister in Betracht, die zwar beide von ihm empfangen haben, von denen aber auch eigene starke Impulse ausgegangen sind. Anton Rubinstein, den Liszt selbst seinen Nachfolger genannt, und Hans v. Bülow. Beide haben, wie ihr Lehrmeister, durch eine ruhmreiche Virtuosenlaufbahn, nicht weniger aber auch durch Heranbildung von Schülern das Klavierspiel von Grund aus beeinflusst. In ihnen verkörpert sich der Lisztsche Geist gewissermaßen noch einmal nach zwei getrennten Seiten hin; was sich in dem Altmeister vereinigt fand, zerfiel hier gleichsam in seine Extreme. Auf Rubinstein schien gleichsam die Feuerseele Liszts, sein wildes Temperament, seine Schwärmerei, die sinnliche Kraft der Darstellung übergegangen zu sein, auf Bülow die feine Intelligenz, die künstlerische Gewissenhaftigkeit, die fabelhafte Objektivität des Stilgefühls und das Schulmeister Talent. Bülow und Rubinstein ergänzten sich in vielen Beziehungen und halfen das Reich des Pianistentums kräftiglich mehren. Ein dritter Epigone, Carl Taubig, starb zu früh, um den Einfluß seiner Persönlichkeit auf die mitlebende Generation zu bleibender Geltung bringen zu können. Wohl aber gelang dies einer Frau, deren odlos Wirken nicht sonderlich breite, doch tiefe Spuren in das Kunstleben zog. In Clara Schumanns Klavierspiel lebte eine eigene Nuance, die jedem, der es gehört, unvergeßlich blieb. Etwas ausgesprochen Weibliches, das nicht mit dem Manne konkurrieren wollte und doch Charaktervolles gab, eine eigentümliche Mischung von Wärme und Zurückhaltung war darin das Anziehende. Ihr gesundes musikalisches Empfinden und die solide tüchtige Technik, die in der Schule Vater Wiecks zur frühen Meisterschaft gebildet war, konnten mit Recht als Vorbild aufgestellt werden.

Vor Clara Schumann finden wir die Klavierspielende Frau mit wenig Ausnahmen im Hause, beschränkt, ihre Kunst in den Salons der Dilettanten glänzen zu lassen; nach ihr gehört ihr die Öffentlichkeit, der sie in den letzten Jahrzehnten sogar einen großen, wenn nicht den größten Prozentsatz aller pianistischen Leistungen zuführt. Aber so viele ihrer auch alljährlich um den Preis ringen — wirklich bedeutende Erscheinungen sind darunter bisher noch immer ganz vereinzelt geblieben

gegenüber der Fülle männlicher Pianisten von Ruf und Ansehen. Die geistreiche Anette Essipoff zeichnete sich durch unnachahmliche Grazie im Vortrag aus, die blendende Sophie Menter durch kraftvolle Technik und große Objektivität, die sie bei allem Temperament zur berufenen Vertreterin auch der klassischen Musik machte. Beide, einst gefeiert, haben sich aus der Öffentlichkeit fast gänzlich zurückgezogen. Eine Pianistin großen Stils hören wir augenblicklich nur in Teresa Carreño. Ihre Spielfreudigkeit und Verve haben etwas Großzügiges, das auch ihrer an männliche Virtuosität grenzenden Technik eignet. Nicht immer ist sie Dichterin am Flügel, wohl aber Gestalterin, klar, markig, voll echt musikalischen Empfindens. Sonst ragt aus der Fülle des Tüchtigen, oft Meisterhaften nicht allzuviel hervor; selbst ein feiner Charakterkopf wie etwa Clotilde Kleeberg, die anmutige Klavierspielerin, ist eine Seltenheit.



Alfred Grünfeld



Alexander Skott

Könnte man, ganz im allgemeinen, von einer „Schule“ Liszts sprechen, hatten Bülow und Rubinstein und dessen pädagogisch hervorragend begabter Bruder Nikolaus, der Direktor des Moskauer Konservatoriums, durch ihren Unterricht weite Kreise beeinflusst, so bildet sich unsere Zeit mehr an den Lehren der Vergangenheit und an eigenen Versuchen, als an großen, dominierenden Persönlichkeiten. So viel treffliche Musikpädagogen in allen Zentren wirken, so viel „Methoden“ verfochten werden und jährlich fast entstehen, einen nachweisbaren Einfluß auf die Ereignisse des Konzertsalles haben sie nicht. Höchstens, daß Leschetizki in Wien vielleicht noch als ein Meister zu nennen wäre, dessen Schüler an einer Reihe gemeinsamer Eigenschaften und Vorzüge erkennbar sind. Aber auch das gilt mehr für die Durchschnittsspieler. Große Talente, wie Mark Hambourg, Ossip Gabrilowitsch, Artur Schnabel, gehen bereits ihre eigenen Wege. In Paris kann man vielleicht von Alfou und Diémer behaupten, daß sie neben den Lisztschen Traditionen der Entwicklung des Pianostils ein besonderes Gepräge gegeben haben.

Wer sich also die Vertreter der neuesten Klavierkunst vergegenwärtigen will, wird nicht nach Schulen und Richtungen fragen dürfen, sondern nach den charakte-



Rudolf Pugno

ristischen Unterschieden, welche die selbständigsten unter ihnen zu Individualitäten stempeln, nach den Merkmalen ihrer persönlichen Bedeutung. Gemeinsam ist ihnen allen jene Abhängigkeit von dem Vorbilde Liszts, die eben das „Moderne“ ihres Virtuosen- und Künstlertums ausmacht.

Noch zu Lebzeiten Rubinstains und Bülow's war ein Nachfolger herangereift, der nach dem Tode der beiden älteren Meister wie von selbst an die Spitze der Pianisten trat: Eugen d'Albert. Mit einer seltenen Einstimmigkeit haben Kenner und Musikkreunde ihm dieses Primat eingeräumt, obgleich d'Albert, von dem Rechte jeder genial veranlagten Natur, ungleich sein zu dürfen, Gebrauch machend, nicht immer nach jedermanns Geschmack spielt. In späteren Jahren hat infolge einer starken Neigung zu eigenem Produzieren sich die Ungleichheit oft bemerkbar gemacht,

ohne jedoch an dem Gesamtbilde des Künstlers etwas ändern zu können. Was d'Alberts überragende Größe ausmacht, sozusagen das Geheimnis seines Erfolges ist seine unerschütterliche Sachlichkeit, jene Sachlichkeit, die auch die Größe eines Joachim, eines Stockhausen begründete, und die von Kühle ebenso weit wie von Willkür entfernt ist. Am Flügel wird d'Albert in jedem Falle zum offenbarenden Organ; er lebt in dem dargestellten Kunstwerk, um das allein es ihm zu tun ist, und das Gerede von objektivem und subjektivem Spiel muß verstummen, wenn man dann hört, wie er in jedem Augenblick eigen Empfundenes und wiederum doch nur die Schöpfung des andern giebt. Vor den Ohren der Zuhörer entsteht das Werk jedesmal von neuem, und immer so, daß der Eindruck überzeugt. Mit intuitiver Sicherheit und universellem Stilgefühl erkennt d'Albert stets das Wesentliche, ganz gleich, ob es sich um alte oder neue, klassische oder romantische, Ausdrucks- oder Figurationsmusik handelt. Auch sein technisches Können zeigt dieselbe Freiheit. Es gibt nichts, was d'Albert nicht ebenso gut wie der raffinierteste Spezialist auszuführen vermöchte; aber bei ihm beachtet man es kaum, da es sich selbstverständlich und nebenächlich, nur als Mittel zum Zweck gibt.

In zweiter Linie ist eine Gruppe von Künstlern zu nennen, bei denen die absolute Meisterschaft das wesentlichste ist. Auch sie sind hervorragende Musiker, ihre „Technik“ hat einen Grad der Vollendung erreicht, der Kunst in höherem Sinne bedeutet und nicht mit mechanischer Fertigkeit zu verwechseln ist; aber das stoffliche Interesse überwiegt und ist nie ganz von dem Eindruck des Dargestellten zu trennen. Diese Meister zeigen, auf welchem Gebiet die Gegenwart die Vergangenheit in den



J. J. Paderewski

Schatten stellt, wo der größte Fortschritt erreicht ist; sie leisten wohl das Menschenhänden überhaupt mögliche. Hier hat Ferruccio Busoni seine Domäne, der Pianist mit den eisernen Muskeln, der doch so zart spielen kann, der fabelhafte Klarleger polyphoner Stimmgewebe, der phänomenale Gedächtniskünstler, der männlich-ernste Interpret der gesamten Klavierliteratur. Sein Gegenspiel ist Leopold Godowski milde, sinnig, von fast weiblicher Feinheit. Er bringt es fertig, die gewagtesten technischen Probleme mit spielender Anmut zu lösen; nie überschreitet er die Schönheitlinie, nie läßt er sich zu Eyzessen verleiten, alles atmet bei ihm Vornehmheit und Geschmack. Seinem weichen Naturell mußte besonders Chopin liegen, dem er sich ohnehin als Pole verwandt fühlt. Zu den Technikern in höherem Sinne zählen auch Emil Sauer und Moritz Rosenthal. Während jedoch bei Sauer, dem besonders eine große Delikatesse des Anschlags und plastische Klarheit des Figurenwerks eignet, der musikalische Verstand den Vortrag beherrscht, ist dies bei Rosenthal nicht immer



Conrad Ansoer



Frédéric Lamond

der Fall. Dieser Künstler, der vielleicht an Kraft und Sicherheit, auch an Reichtum der Anschlags- und Tonschattierungen, für die er die Hilfe des Pedals in vielfach neuer, genialer Weise benützt, manchen seiner Rivalen überragt, behandelt leider zu oft die bravouröse Ausführung als Selbstzweck und läßt dann an der Echtheit seiner Empfindung zweifeln. Den Hang zum Grübeln, zum Ausklügeln persönlicher Nuancen in die gerade die „Geistreichen“ zu verfallen pflegen, hat er mit vielen seiner Zeitgenossen gemein. Von den Jüngeren waren auch Waldemar Lüttsche und Josef Hofmann zunächst nur frostige Tausendkünstler, haben aber in ihrer weiteren Entwicklung Ansätze zu ernsterem, vertiefterem Streben gezeigt.

Einen Einschlag romanischen Wesens finden wir in dem Halbfranzosen Eduard Risler, der seit vielen Jahren zu den gefeierten Größen des deutschen Konzertsaales gehört. Auch er ist in erster Linie ein technisches Genie, speziell ein Meister des Anschlags, dem er die zartesten Nuancen abzugewinnen weiß. Obgleich seine reflektive Art wie seine musikalische Auffassungsweise nach Deutschland gravitiert, verleugnet doch die Sanberkeit seiner Passagen und sein Sinn für Klangreiz nie die französische Schule.

Ganz Vollblutromane und in seiner im Temperament wurzelnden Künstlerschaft der schärfste Gegensatz zu Liszt ist Raoul Pugno. Sein mitunter etwas salonmäßiges, aber immer glänzendes, von Feuer und Anmut belebtes Spiel hat ihm im Kluge auch die deutschen Hörer erobert, wenn auch das Gebiet, auf dem er Einwandfreies bietet, beschränkt ist. Von andern Ausländern ist der Russe Sapelnikoff zu nennen, der Engländer Borwick und, nicht als geringster, der Pole Paderewsky, der fast ausschließlich seine Triumphe in Amerika und England erlebt hat. Paderewskys Spiel ist feinnervig, bei aller äußeren Virtuosität meist tief musikalisch und durch einen eigenartig reizvollen, schwärmerischen Zug verklärt.

Eine weitere Gruppe deutscher Pianisten, nicht weniger zu Hause auf allen Gebieten moderner Technik als die eigentlich Bravourösen, markiert sich durch das Betonen der praktischen Seite des Klavierspiels. Ihr Können ist kaum geringer, wie andererseits überhaupt kein großer Virtuose ohne poetisches Empfinden sein kann; aber ein auf Verinnerlichung gerichteter Zug tritt doch sehr charakteristisch bei ihnen hervor. Alfred Reisenauer hängt sehr von der Stimmung ab. Trifft man die glückliche Stunde, so kann er zum Dichter und Märchenerzähler am Flügel werden, der



Karol Schickowski



Bernhard Stavenhagen

wie aus Schumannschem Geiste schafft. Sein Spiel ist etwas dick, hat aber un-
gemein viel Farbe. Conrad Ansoerge sucht mit Vorliebe intime Stimmungen, ein künstlerisches Zwielicht auf; seltsam verschleierte, blasser Gebilde entstehen unter seinen Fingern, für die er ein fast geistesstilles *pianissimo* ausgebildet hat. Sein Spiel hat, wie sein kompositorisches Schaffen, einen Stich ins Literarische. Bernhard Stavenhagen wiederum, der letzte Lieblingsschüler des alten Liszt, um vieles gesünder und schlichter, empfindet Innerlichkeit mehr als vornehme Zurückhaltung, achtet vor allem auf eine klare und anmutige Linienführung und hat, namentlich in jüngeren Jahren, durch den ihm eigentümlichen Reiz des Eleganten, feingeschliffenen gewirkt.

Es würde den Rahmen dieser Skizze weit überschreiten, sollten auch nur annähernd alle die genannt werden, die im musikalischen Leben der Gegenwart als

Pianisten eine Rolle spielen. Dann dürften neben dem vom französischen Esprit gesättigten Moriz Moszkowski und dem vornehmlich als Kammermusikspieler ausgezeichneten Paur auch James Kwast, Alfred Grünfeld, Xaver Scharwenka, Dianna da Motta, Sally Liebling, Arthur Friedberg, Otto Hegner und viele andere nicht unerwähnt bleiben. Hier kam es aber nur darauf an, die markantesten Individualitäten zusammenzustellen, die im großen und ganzen das Bild des heutigen Pianistentums bestimmen. Dagegen wären noch einige Künstler aufzuführen, die, sei es durch die Art ihrer Konzerte, sei es durch die Vorliebe, mit der sie sich in den Dienst eines einzelnen Komponisten stellen, dies Bild noch weiter nüancieren. Ein Spezialist des Konzertes im ersterem Sinne ist z. B. Otto Weigel, der durch einen bewußt didaktischen Zug nicht selten an Bülow erinnert und der neuerdings Klaviervorträge, mit historisch-ästhetischen Erläuterungen untermischt, seinen Hörern geboten hat. Pianistische Monographien sind mehr oder weniger der als Chopinspieler berühmte Pachmann, Frédéric Lamond, den man als Beethoveninterpreten schätzt, Alexander Siloti und Arthur Friedheim, die Lisztspieler par excellence, und seit kurzem bis zu einem gewissen Grade auch Ernst v. Dohnanyi, der hauptsächlich sich Brahms zum Objekt seiner Darstellungen gewählt hat.

Das Klavier wird sicherlich noch weitere Entwicklungen durchmachen, es ist noch nicht am Endziel seiner Bestimmung angelangt. Wie seine Mechanik täglich vervollkommnet wird, so bieten sich der technischen und künstlerischen Ausnutzung beständig noch neue Möglichkeiten. Seiner polyphonen Natur wegen und als bester Ersatz des Orchesters, ist das Klavier für den modernen musizierenden Menschen unentbehrlich geworden, ist es fraglos das Lieblingsinstrument unserer Zeit. So sehr haben wir uns gewöhnt, in seinem Geist musikalisch zu denken, daß die oft gerügte Sprödigkeit seines Klangcharakters, die die Anpassung an andere Klanggruppen illusorisch macht, gar nicht empfunden wird. Und nicht nur, wie einst die Laute, ist das Klavier in Haus und Familie verbreitet, auch auf dem Konzertpodium ist seine Stellung dominierender denn je. Die da meinten, der Aufschwung des musikalischen Dramas unter Richard Wagner und der Orchestermusik unter den Programmatafikern würde dem Virtuositentum den Garaus machen, ihm den Boden im öffentlichen Kunstleben entziehen, mußten sich arg enttäuscht sehen. Unsere Epoche, das zeigt schon ein kurzer Ueberblick wie der vorstehende, ist im Gegenteil der Ausbreitung des Virtuositentums ganz besonders günstig und bringt der Einzelkunst der Techniker im Gesange, auf Streich-, Blas- und Tasteninstrumenten sogar ein gesteigertes Interesse entgegen. Man könnte darin geradezu einen Rückschlag gegen die monarchischen Gelüste des Theaters erblicken; die Musik besinnt sich auf ihre souveränen Rechte in dem Moment, wo sie zur Dienerin der Schwesterkünste herabsinken soll. Aus der neu erstarkten Liebe zur reinen Tonkunst aber hat der moderne Virtuose den Vorteil der günstigen Position gewonnen, in der er heute, wenn auch mehr quantitativ als qualitativ hervorragend, sich betätigt, vorab der moderne Pianist, den ohnehin schon die Tendenz unserer musikalischen Literatur in den Vordergrund rückt.

