

tuli, Swinburne. Da schreiben, die bekannten zu neuen, die schon ihre treuen Gemeinden haben, der wunderliche, fremde Keim de Gourmont, der düstere Schwob und der fanatische Tailhade, Weber, Ballette und die unergleichen Nachfolge. Und da schreibt denn auch der junge Maucloir: allerhand Notizen aus neuen Gedichten, Glossen zu neuen Gemälden, Betrachtungen über Meister oder Freunde, Kritiken, die doch im Grunde nicht kritisch, sondern nur subtile Beichten seiner Stimmungen sind, Fragen an sich selbst, Zweifel in sich selbst, Verathungen mit seiner Seele, um sich desto deutlicher zu vernehmen. Zwei Worte liebt er sehr; die kommen immer wieder: rêve und sensibilité. Er will träumen und will seiner leisesten Gefühlen lauschen. Die bunte Welt der Sinne gilt ihm nichts: se libérer de la vie ordinaire ist seine Lösung. An den äußeren Dingen reizt ihn nur das innere Echo: er möchte se distraire du spectacle des événements à ce point de n'en contempler que l'intérieure réflexion. Sie sind ihm nur Noten und Symbole des Ewigen und Unendlichen. Das möchte er fassen, halten und gestalten: être l'insaisissable. Man darf ihn, der immer in das letzte Wesen drängt, wohl einen Philosophen nennen, un métaphysicien de race pour qui l'art n'est qu'un sanglot idéal. Aber man muß ihn, weil er es weniger denkend als schauend erkennen will, doch auch wieder einen Künstler nennen. Er möchte das unendliche, ewige und ganze Wesen in seinen vergänglichen, schnellen und einzelnen Gestalten fassen, im schmerzlichen Schimmer eines Blickes, im Duft von Blüten, die verwelken, in der leisen Stimme einer Geige. Das, die Pracht der Gärten, der Gruß von Frauen, das Gefühl einer Dämmerung, alle Dinge der Natur sind ihm Stoff, sich an ihnen seiner Träume besser zu entsinnen und durch sie seine Träume lebendiger zu gestalten. Diese, die letzten, geheimen und heiligen Sachen seiner Seele will er mit ihnen sagen, um sie so desto inniger zu fühlen, desto sorglicher zu pflegen, immer edler, reiner, herrlicher zu werden, un exemplaire parfait de l'humanité. Das scheint ihm die Pflicht aller Künste. Das verlangt er von ihnen und wo er diese Hilfe nicht findet, mag er nicht verweilen. So will er die Inpressionisten nicht. Botticelli, Leonardo, van Eyck, Böcklin, Kochegroffe, Point, Puvis, Moreau, Degas, Watts, Burne Jones, Whistler sind seine Maler. Kunsbroed, Hegel, Schopenhauer, Emerson und Pello sind seine Denker. Villiers de Isle Adam, Maeterlinck, André Gide sind seine Dichter. Wie Schopenhauer sagt: „Auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen. Jedes Kunstwerk ist eigentlich bemüht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, aber, durch den Nebel objectiver und subjectiver Zufälligkeiten hindurch, nicht von jedem unmittelbar erfaßt werden können. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg.“ Das meint er, wenn er immer ruft: voir l'infini! Das ist ihm Gesetz und Maß aller Kunst: sie soll das Wesentliche bringen. Darum kann er die klugen Köpfe und die geschickten Hände nicht leiden. Les gens de talent, ça ne me regarde pas. Je les trouve intolérables. Les bons chroniqueurs, les pianistes et les peintres de talent vont ensemble: ils n'ont aucun rapport avec l'art, qui est esprit, exaltation et domination constante de la matière. Er will den Rausch der heiligen Ecstase, die aus dem Kern der Dinge spricht. Das ist ihm Anfang und Ende der Kunst.

Sein Buch heißt: „Mouais, causeries sur la cité intérieure.“ Man erwartete, er würde da nun seine Kunst bringen, die er dort immer verlangte. Aber auch hier redet er nur wieder von ihr, fordert sie, starrt über sie. Es ist kein Werk der Kunst. Es sind wieder nur Gedanken über die Kunst. Er will sagen, was es heißt, ein Dichter sein. Gefühl ist ihm alles; il n'y a jamais eu qu'un mot essentiel, qui est: sentir. Und er ruft: instinct vital, prince du coeur, je te révérs, ô exaltation! Man muß gleich an den homme libre des Barrès denken. In der That: seine These (il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible, sagt Barrès) und die These der Berenice (il faut trouver à son Moi une direction en harmonie avec l'Univers, sagt Barrès — et je résolus de me développer et d'aimer en moi la conscience de l'univers jusqu'à en mourir, heißt es hier), dann die Goethe'sche Reizung, alle Geschöpfe immer symbolisch zu nehmen („so wird das Ideenvermögen den Gegenstand von seiner symbolischen Seite fassen und so eine Sprache für die Menschheit daraus machen“, schreibt Goethe an Schiller und hier heißt es: considérer l'objet comme témoignage d'une écriture du monde dont le sens git en notre sensibilité“) und auch die Goethe'sche Einheit von Leben und Kunst (nous ne pouvons pas séparer l'art de la vie, puisque l'un est fait de l'autre et que nous n'acceptons la vie qu'en tant que moyen de réalisation esthétique, heißt es hier), dazu ein bisschen Hegel, ein bisschen Schopenhauer und sehr viel Wallarmé — das sind die Elemente dieses Buches. Es hat eine ungeheure Begierde, den Dingen in's Wesen zu gehen, den Sinn des Lebens zu treffen und die Seele zu ordnen. So schafft es ihre Verbindung, aber es versucht gar nicht, Kunst zu schaffen.

Das ist doch sehr wunderbar. Man denke doch nur: in diesem ungeschickten, blasfemen, spöttischen Paris, das sonst, durch Reclamen verdrängt, nur aus Lärm und mächtige Schläge hört, wird ein Knabe durch ein paar Kritiken und ein philosophierendes Nest bekannt, ja gleich eine Hoffnung der Literatur, indem er im Grunde nichts zu sagen weiß, als daß man die heutige Kunst, die nur die Sinne trifft, verlassen und

zur alten zurück soll, die das Wesentliche sucht. Man denke nur, was das heißt. Vor dreißig Jahren rief man nach neuen Formen und, um zu gelten, mußte der junge Parnassien ein Meister aller technischen Gefahren und Trabouren sein. Vor fünfzehn Jahren rief man um Wahrheit und Vren und die ganze Welt der Sinne wurde von dem jungen Naturalisten verlangt. Jetzt genügt es, aus allen diesen Künsten weg und zur verlorenen alten Kunst zu wollen, das nur zu sagen, nur zu fordern, um schon zu gelten und fast berühmt zu werden. Wie groß und heftig muß doch in allen dieser Trieb zum Wilhelmmeisterlichen sein!

Hermann Vahr.

Musik.

(Von Rubinstein. — Concerte).

Mit tiefer Trauer haben alle Gehörten die Nachricht vom Tode Anton Rubinstein vernommen. Sein Wirken gehört nunmehr der Geschichte an und diese wird ihn ohne Zweifel als einen der ersten nachschaffenden Künstler aller Zeiten erklären. Die Geschichte der Virtuosität ist so alt wie die Kunst; denn sobald wir ein Mittel zur Verwirklichung künstlerischer Absichten erlangt haben, macht sich auch das Streben nach möglichst vollkommener Herrschaft über dieses Mittel geltend, sei es nun um das Kunstwerk selbst in denkbar vollkommener Form in die Erscheinung zu setzen, sei es um an der Beherrschung des Technischen, der Bewältigung aller Schwierigkeiten selbst sein Gefallen zu finden. Da gab es in der abendländischen Musik einmal eine Virtuosität des Stegreiffingens (déchant), sie wurde abgelöst von einer Virtuosität der Mensuraltechnik mit ihren verfesteten Referegen (canones), dann kam eine solche der Lauten- und Orgeltechnik, im vorigen Jahrhundert blühte die Virtuosität des Gesangs, unser Jahrhundert endlich hat Geige und Clavier in die erste Reihe der Techniken gestellt. Das Clavier zumal, das in seiner allgemeinen Verbreitung zur musikalischen Verflachung in bedenklicher Weise beigetragen hat, verdankt eben dieser Beliebtheit auch die Vervollkommnung seiner Bau- und Spieltechnik.

Das Gesangliche, Seelenvolle des Ausdrucks nun, dem Lasteninstrument eigentlich so fremd, wir haben es verwirklicht gesehen, wenn Rubinstein am Flügel saß. Es war nicht der Anschlag allein, der diesen Rauber, diesen Triumph des Geistigen über das Materielle zuwege brachte, auch die ganze Art der Tempoführung, die unsäglichsten Vortragseinheiten kamen dazu, um dem Hörer jenen Eindruck theils zu erzeugen, theils zu suggerieren. Dafs er auch den künstlerischen Gegenstand hiezu, eine ungeahnte Kraft bei vollständiger Klarheit der Ausführung entfalten konnte, wenn wäre dies nicht erinnerlich, z. B. aus seinem Vortrag der Schubert'schen Wandererphantase beim C-dur Fugato am Schluß? Seine riesige Technik im figurierten Spiele endlich verlor dadurch das unkünstlerisch Ausdringliche, dafs er sie bei ruhiger Körperhaltung in einer wie selbstverständlichen Weise herausbrachte.

Rubinstein hat ungemein erziehllich gewirkt, nicht bloß in dem local beschränkten Sinne als Lehrer, sondern weit allgemeiner durch seine Concerte allerorten, endlich durch seine Compositionsthatigkeit in der Richtung der Claviertechnik. Seine Studien und Concerte sind zum Theil schwieriger als die von Franz Liszt. Was er sonst als Componist geleistet hat — die Zahl seiner veröffentlichten Werke, ungeredet die dramatischen, übersteigt die Zahl 100 — zeigt eine fruchtbarere Erfindung, Leichtigkeit des Schaffens, aber nicht jene Tiefe und Energie der Durchführung, welche ein nachhaltiges Interesse sichern würde. Dafs ihm hier der dauernde Erfolg verlagst blieb, bildet den tragischen Zug seines Lebens. Alle, die mit Rubinstein in persönlichem Verkehr standen, schildern ihn als einen Menschen von gewinnender Herzengüte; dadurch vervollständigt sich in erquickender Weise dieses Bild einer edlen Künstlernatur.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat sich ihres ehemaligen Dirigenten erinnert, und in ihr zweites Concert drei Höre aus Rubinstein's geistlicher Oper „Der Thurm zu Babel“ aufgenommen. Der übrige Theil der Vorstellungen gehörte den Lebenden an, und ein frisches, kräftiges Leben war es, das uns da in seinen künstlerischen Aeußerungen entgegentrat. Doch bevor wir darauf näher eingehen, wollen wir einigen Concerten der Vorwoche gerecht werden, die wohl ein allgemeines Interesse beanspruchen dürfen. Also den Gästen den Vortritt. H. Arnold Rosé, der jüngst erannte Kammervirtuose, hat dem von ihm geleiteten heimischen Quartett ein zweites Unternehmen an die Seite gestellt, indem er mit fremden Künstlern je eine Triosoire (warum nicht Trioabend? man merke doch den Unterschied zwischen den beiden Fremdwörtern) veranstaltete. Den ersten Abend wirkten Fanny Davies aus London und der rühmlichst bekannte Hugo Becker mit. Der zweite Abend wird Heinrich Barth am Clavier und Julius Kengel beim Cello sehen; am dritten Abend endlich ist Carl Friedberg für das Clavier und Anton Helling für das Violoncell angekündigt. Solche Gelegenheitszusammenstellungen berühmter Namen zu gemeinsamer Arbeit sind offenbar auf die bekannte Reizung der Massen zu persönlicher, nicht sachlicher Würdigung in künstlerischen Dingen berechnet. Es ist nicht denkbar, dafs bei so vorübergehendem Zusammenwirken die nöthige Stilausgleichung gewonnen werden kann. Die Schwierigkeit muß sich steigern, gerade je bedeutender die einzelnen Persönlichkeiten künstlerisch genommen sind. So können wir denn auch berichten, dafs man an jedem der drei Mitwirkenden seine Freunde haben konnte, dafs aber die (geistige) Zusammenstimmung keine vollkommene