

Obwohl man Artur Rubinstein seit zwanzig Jahren immer wieder gebeten hat, seine Memoiren zu schreiben, bot sich ihm bis jetzt dazu noch keine Gelegenheit; deshalb benutzte er diesen Anlaß, um erstmals vieles aus seinem Leben und von sich selbst zu erzählen, denn Rubinstein glaubt, man habe ihn als Künstler oft falsch dargestellt oder mißverstanden. Das folgende Interview, das hier gekürzt abgedruckt wird, fand in New York statt.

Brandon: Ihr Lebensweg begann wie der eines Wunderkindes. Wurde dadurch Ihre Entwicklung zu einem reifen Menschen und Künstler beeinträchtigt?

Rubinstein: In meinem Fall war es sehr schwierig, denn ich bin in der strengen deutschen Schule erzogen worden. Als ich mein erstes Konzert in Potsdam gab (ich war damals elf Jahre alt), spielte ich ein Mozart-Konzert. Es war ein riesiger Erfolg, so daß mich mein Lehrer bat, als Zugabe ein Stück aus Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ zu spielen. Ich ging wieder auf die Bühne und spielte. Da ich aber durch den Erfolg so verwirrt war, geriet ich nach vier Takten völlig aus dem Konzept und fing, statt aufzuhören, an zu komponieren. Ich improvisierte ein ganz neues Stück. Natürlich erwartete ich, mein Lehrer würde mir mit der Axt den Kopf abschlagen! Statt dessen schloß er mich in seine Arme und sagte: „Du Teufel, das hätte ich nie im Leben gewagt.“ Nun, das zeigte natürlich, wozu ich bestimmt war.

Mein erstes richtiges Konzert fand in der alten „Queen's Hall“ statt. Es war anläßlich eines Sonaten-Abends mit Pablo Casals. Damals war ich zwanzig Jahre alt. Ich hatte keinen Konzertunternehmer, aber Casals war ein alter Freund von mir.

Brandon: Hatte er Sie vorher schon gehört?

Rubinstein: Ja, wir spielten viel zusammen. Ich kannte ihn schon seit meinen ersten Tagen in Paris, als er noch nicht „Casals“ und ich erst recht niemand war. Daraufhin spielten wir zusammen, und das half mir in London bestimmt.

Brandon: Wieweit beachten Sie die Kritik? Rubinstein: Gute Besprechungen beachtet keiner von uns, aber sobald ein Wort der Kritik laut wird, können wir's nicht vergessen... Musikkritik hängt von persönlichen Beziehungen ab. Ich bin so oft gefragt worden: „Wer ist Ihr Lieblingskomponist? Wer ist Ihrer Meinung nach der beste Geiger, Pianist oder Komponist?“ Es ist absolut unmöglich, so etwas zu sagen: Wer ist Ihrer Meinung nach der Größte... Velasquez, Rembrandt, Rubens, Rafael oder Tizian? Auch Sie wären völlig ratlos. Sie lieben sie alle, jeden auf seine Art, und das trifft haargenau auch auf die Musik zu. — Sehen Sie, ich bin vielleicht als ein besonderes Interpretationstalent geboren — nicht als Komponist. Natürlich komponierte ich, wie jeder junge Musiker. Glücklicherweise aber entdeckte ich früh genug, daß ich nicht den richtigen Antrieb besaß — Sie verstehen, es war Verstandesarbeit. Das bedeutet, es war eine nachgeahmte Kunst, und ich war zu stolz, um ihr weiterhin zu folgen. Wie dem auch sei, ich hatte ein großes Talent zur Interpretation, und ich wußte, daß ich diesem folgen mußte. Sehen Sie, das bedeutet natürlich, daß ich mich gleich einem Chamäleon von einem Komponisten auf einen anderen umstellen kann... Mein ganzes musikalisches

Sein wird plötzlich ein anderes, es verwandelt sich ganz und gar. Wenn ich eine Beethoven-Sonate gespielt habe und mich dann in ein anderes Werk von Chopin, Bartók oder Strawinsky hineinversetzen muß... nun, dann ist meine ganze musikalische Natur augenblicklich die einer anderen Person.

Brandon: Sind Sie nicht im Grunde Ihres Herzens Romantiker?

Rubinstein: Nein, ich bin absolut kein Spezialist. Ich verfedete das sehr, leidenschaftlich. Kritiker wollen uns immer gerne auf irgendetwas festlegen. Das ist ein schrecklicher Fehler. Meine erste Vorliebe hegte ich für einen Komponisten, es ist spaßig genug, für Brahms.

Ich bin kein Spezialist...

Eine Unterhaltung
zwischen Henry Brandon
und Artur Rubinstein

Brandon: Das ist sehr romantisch.

Rubinstein: „Sehr romantisch“... ich weiß nicht. Die romantischste Musik ist wirklich Beethoven... Künstler wie Schumann oder Berlioz —

Brandon: Oder Chopin —

Rubinstein: Nein, Chopin ist überhaupt kein Romantiker. Es ist ein ungeheurer Fehler, wenn man das glaubt. Sehen Sie, wir bezeichnen ihn hauptsächlich deswegen als romantisch, weil wir ihn mit den Maßstäben der Zeit um 1830 messen. Menschen, die um 1830 geboren sind oder um 1830 komponiert haben, werden romantisch genannt — aber das ist nicht immer richtig. Es ist das gleiche, wie wenn man Menschen heute als — wie soll ich sagen — als „brutal modern“ bezeichnen würde. Ich nenne Beethoven deswegen den größten Romantiker, weil er es wagte, die Schranken der strengen Klassik, nämlich Mozart und Haydn, zu durchbrechen. Sehen Sie, Mozart und Haydn haben ebensoviel Gefühl in ihrer Musik... ich hoffe, Sie verstehen das... wie es kein Beethoven besitzt. Für mich kann Mozart mit wenigen Takten mehr ausdrücken als Beethoven mit einem ganzen Sonatensatz. Ich verehere Mozart, er ist meine große, tiefe Liebe. Mozart war in der Lage, einfach sein ganzes Herz, seine ganze Seele, sein musikalisches Talent und sein Genie in die Formen, in die Gestaltung hineinzugeben, die man heute als die objektive, klassische Form bezeichnet; ich meine damit die Musik, die nicht so sehr persönliche Gefühlsregungen zeigt. Aber Beethoven war der erste, der dies riskierte.

Brandon: Und wie ist es bei Chopin?

Rubinstein: Chopin war Beethoven gegenüber immer ein bißchen kritisch; er war nicht töricht und erkannte sein Genie, aber seine Liebe strömte zu Mozart und Bach. Sie waren deutlich seine Lehrer. Mozart gab das Vorbild seiner Werke ab. Schauen Sie sich seine beiden Konzerte an, sie sind absolut mozartisch. Sie enthalten nichts Beethovenisches oder irgendetwas Romantisches. Wie Sie sehen, stimmte das, was er ausdrücken wollte, mit seiner Zeit überein. — Sie können sich gut vorstellen, daß Bach, wäre er in unseren Tagen geboren, auf die Orgel völlig verzichten könnte. Wahrscheinlich hinge er sehr an unseren Flügeln. Er würde vermutlich keine Solosonaten für Geige oder Cello schreiben, das bin ich gewiß.



Sie sehen, das ist zeitgebunden... in ihm lebten andere Vorstellungen. Er wünschte sich einen schwingenden Ton, den er zu jener Zeit auf dem Clavichord nicht finden konnte. Deshalb verwendete er die Geige, die sich seit dreihundert Jahren nicht geändert hatte. Aber ich bin ganz sicher, daß er praktisch alle seine Orgel- und Clavichordwerke für Klavier schreiben würde... wie es Beethoven und alle anderen Komponisten nach ihm getan haben.

Brandon: Wo ordnen Sie Strawinsky ein? Rubinstein: Strawinsky tut so, als sei er Theoretiker, aber seine Werke, glaube ich, strafen ihn Lügen. Er stellte gern Manifeste auf, änderte sie aber ziemlich rasch wieder ab, und manchmal änderte er sie auch für den praktischen Gebrauch ab. Ich kenne Strawinsky seit 1910. Wir trafen uns in London bei einer Aufführung des „Sacre du printemps“, und wir wurden sehr, sehr gute Freunde. Manchmal wohnte er bei mir. Und wenn wir uns treffen, verhalten wir uns wie zwei Brüder. Wir umarmen uns, jeder ist sehr besorgt um des anderen Gesundheit und Familie — und nach ungefähr zwei Stunden beginnen wir, ungeheuerlich leidenschaftlich über Musik zu streiten. Er haßte immer das Klavier — er bevorzugt das ungarische Cymbal. Als ich ihm erzählte, daß so viele Meister ihr Bestes dem Klavier geschenkt hätten, sagte er: „Ja, das war immer ein großer Fehler. Das Klavier ist ein Schlaginstrument und wurde von Chopin und Mozart, Beethoven und überhaupt von jedem schlecht behandelt... Sie haben es mißverstanden.“ Er will uns davon überzeugen,

daß die Musik es nicht nötig hat, etwas auszudrücken, und meiner Auffassung nach ist die Musik ohne Ausdruck sinnlos. Nichts würde mich dazu verleiten können, in ein Konzert oder in die Aufführung irgendeines Werkes zu gehen, das überhaupt kein Gefühl in mir erregt. Lieber würde ich in ein Café gehen und eine gute Tasse Kaffee trinken; das gibt mir — bei einer guten Zigarre — ein gewisses Gefühl des Wohlbehagens. Aber Strawinsky betrügt sich sehr, weil er trotz seiner Behauptung, Gefühl sei unnötig, nicht ohne Gefühl komponieren kann. Sehen Sie, er selbst verleugnet dies, aber seine Musik, die ein verbürgtes Musikgenie geschrieben hat, vermag es nicht. Und natürlich kann er versuchen, für sich selbst das Gefühl zu leugnen... aber das Publikum kann es nicht.



Brandon: Wo ordnen Sie den Jazz ein? Rubinstein: In Amerika hat er sich zu einer sehr wichtigen Sache entwickelt, hauptsächlich deswegen, weil er schrecklich viel Geld einbringt. Schon immer hat Musik mit „folkloristischem“ Einschlag mehr Millionen angezogen als ernste Musik... genauso wie Kriminalromane von viel, viel mehr Leuten gelesen werden als ein Band Dichtung des größten Meisters. Das ist ganz natürlich. Möchten Sie, daß sich alle Einwohner der USA Beethoven-Sonaten anhören? Wir sind schon sehr stolz darauf, daß wenigstens eine kleine Elite fähig ist, dies zu tun, und daß dadurch die Konzertsäle voll sind (obwohl sie nicht so schrecklich groß sind); aber die Masse möchte lieber Twist tanzen und folgt allen Tänzen, sofern sie nur recht vulgär sind. Genau genommen ist Jazz gar nicht vulgär; er hat sich zu einer großartigen Kunst entwickelt. Ich finde, man hat wunder-volle Dinge mit ihm gemacht. Es gibt Pianisten, die technisch viel besser spielen als wir... Natürlich, der Ton ist spröde, er hat keinen Ausdruck; sie behandeln das Klavier wie ein Schlaginstrument. Es hat zwar Farbe, aber für meinen Geschmack ist alles ein wenig zu wild.

Brandon: Warum spielen Sie nicht öfter englische oder amerikanische Komponisten? Rubinstein: Kritiker glauben, wir seien verpflichtet, dem Publikum Neuigkeiten vorzuführen, oder sie glauben, daß ich sie spielen sollte, weil ich amerikanischer Staatsbürger bin. Ich bin absolut dagegen. Wir alle haben unsere eigene Veranlagung, und diese muß

mit unserer wirklichen Überzeugung übereinstimmen. Ich kann nur das spielen, was ich ganz ausdrücken kann, wenn die Musik mich zwingt, mich selbst auszudrücken. Ich habe noch keinen rechten Kontakt zur Musik amerikanischer Komponisten. Ich höre sie mit Interesse, Copland, Sessions, Schuman — sie alle sind hochbegabte Komponisten, ich höre sie mit großem Interesse. Aber ich selbst habe nichts dazu zu sagen.

Brandon: Welches Gefühl haben Sie, wenn Sie im Fernsehen spielen?

Rubinstein: Ein Mikrophon macht mich immer schrecklich schüchtern, weil ich plötzlich jene Millionen vor mir sehe, die mir zuhören und dabei Bridge spielen oder sonst etwas machen, oder auch jene Leute fühle, die nicht gern hören, was ich spiele: Sehen Sie, mit einer lebendigen Zuhörerschaft gehe ich meinen Weg, ich versuche, sie in meinen Bann zu ziehen. Das vermag ich mit einer gewissen inneren Kraft. Über das Mikrophon habe ich keine Macht. Aber nochmals — das Fernsehen hat auch etwas Persönliches.

Brandon: Sprechen Sie jetzt vom Spielen oder vom Reden im Fernsehen?

Rubinstein: Vom Reden. Oh, Spielen — schrecklich, nein, nein! Das hasse ich. Ich brauche das Gefühl der Intimität.

Brandon: Haben Sie etwas dagegen, wenn Ihnen Leute über die Schulter sehen und beobachten, wie Sie spielen?

Rubinstein: In einem Privathause mag ich das nicht. Deshalb lasse ich mein Klavier immer in strategische Positionen stellen, um niemandem hinter mir zu haben. Aber im Konzertsaal habe ich nichts dagegen. Ich habe die Leute gern auf der Bühne sitzen, weil sie mir ein gewisses Gefühl der Intimität geben, weil sie bei mir sind. Und es ist spaßig genug, aber sie sind mehr auf meiner Seite als das Publikum im Saal; jene sind irgendwie meine Feinde, ich muß gegen sie kämpfen, sie wollen überzeugt werden.

Brandon: Bemerken Sie einen Unterschied zwischen den Hörern verschiedener Länder? Rubinstein: Ich glaube, das hängt nur von uns selbst ab. Es ist unsere Aufgabe, das Publikum überall zu einem Publikum zu verschmelzen. Wir formen das Publikum.

Brandon: Um zu Ihrer eigenen Karriere zurückzukommen: In Ihrem Leben gab es später noch eine entscheidende Änderung, durch die Sie zu jenem großen und ersten Pianisten wurden, der Sie heute sind...

Rubinstein: Das war meine Heirat. Als ich einige große Künstler gehört hatte, denen jeder Geschmack abging und die zu sehr als „Schauleute“ auftraten — ich möchte ihre Namen nicht anführen — da gaben sie mir das Gefühl einer Respektlosigkeit vor der Stellung des Pianisten. So dachte ich: „Après moi le déluge!“ Nach mir die Sintflut! Ich gehe meinen eigenen Weg... Aber als ich heiratete, fühlte ich mich plötzlich verantwortlich. Ich fühlte mich plötzlich schuldig, ich fühlte mich plötzlich schmutzig vor meinen Kindern, denn es konnte dahin kommen, daß nach meinem Tode einige Leute zu ihnen sagen könnten: „Euer Vater hatte viel Talent, aber er nützte es nie ganz aus, er arbeitete nicht genug.“ Das berührte mich irgendwie, und plötzlich fing ich Feuer, ich drang plötzlich rückhaltlos in die Welt des Klaviers ein. Ich lernte, wie man lernt, ich lernte studieren... was ich vorher nicht getan hatte. Als Junge betrog ich meine

Lehrer immerzu. In Berlin war es so, ich erinnere mich, als ich zehn oder zwölf Jahre alt war, schloß ich die Tür ab und übte mit der linken Hand ein paar belanglose kleine Läufe, aber in der anderen Hand hielt ich ein Stück Schokolade oder ein paar Kirschen — und las gleichzeitig eine verbotene Geschichte von Zola oder Dostojewsky. Das war schlimm. Ich war schrecklich interessiert an so vielen Dingen, an Sprachen, Kultur, Geschichte, ja sogar an Philosophie. Viele meiner Kollegen und viele andere Künstler sind so ängstlich auf ihre Musik bedacht, daß sie sich nie um andere Kenntnisse bemühen. Und manche von ihnen lesen nie ein Buch. Und ich? Ich reiste... Statt Klavier zu üben, ging ich ins Museum oder besah mir die Besonderheiten der Großstadt. Ich habe nie etwas versäumt. Es mag meine Vorstellungskraft bereichert haben, ich weiß nicht. Aber dieser Wandel war sicher eng mit meiner Heirat verbunden. Sie bewirkte eine große Wandlung... glücklicherweise.

(Aus dem Englischen übersetzt von Norbert Weiss.)

DISKOGRAPHIE

Sämtliche Aufnahmen sind auf RCA erschienen:

- Beethoven:**
- Klavierkonzert Nr. 1 C-dur LM 2120
 - LSC 2120 (Stereo)
 - Klavierkonzert Nr. 2 B-dur LM 9808-E
 - LSC 9808-D (Stereo)
 - Klavierkonzert Nr. 3 c-moll LM 2122
 - LSC 2122 (Stereo)
 - Klavierkonzert Nr. 4 G-dur LM 9809-E
 - LSC 2123 (Stereo)
 - Klavierkonzert Nr. 5 Es-dur LM 2124
 - LSC 2124 (Stereo)
- Beethoven:**
- Sonaten
 - Nr. 8 c-moll (Pathétique),
 - Nr. 23 f-moll (Appassionata) LM 1908-C
- Brahms:**
- Klavierkonzert Nr. 1 d-moll LM 1831
 - Klavierkonzert Nr. 2 B-dur LM 2296
 - LSC 2296 (Stereo)
- Brahms:**
- Sonate Nr. 3 f-moll op. 5 LM 2459-C
 - LSC 2459-B (Stereo)
- Chopin:**
- Andante Spianato et
 - Grande Polonaise Es-dur LM 2285
 - Balladen LM 2285 (Stereo)
 - LM 2370-C
 - Klavierkonzert Nr. 1 e-moll LM 2370-B (Stereo)
 - LM 2575-C
 - Klavierkonzert Nr. 2 f-moll LSC 2575-B (Stereo)
 - LM 2285 (Stereo)
 - Mazurkas LM 2049-C
 - Nocturnes LM 6005-1/2
 - Polonaisen 1—6 LM 1205-C
 - 24 Préludes LM 1163-C
 - 4 Scherzi LM 2368-C
 - Sonaten Nr. 2 b-moll, LSC 2368-B (Stereo)
 - Nr. 3 h-moll LM 2554-C
 - Walzer LSC 2554-B (Stereo)
 - LM 1892-C
- de Falla:**
- Nächte in spanischen Gärten LSC 2430 (Stereo)
- Frank:**
- Symphonische Variationen LM 2234
 - für Klavier und Orchester LSC 2234 (Stereo)
- Grieg:**
- Klavierkonzert a-moll LM 2429
- Liszt:**
- Klavierkonzert Nr. 1 Es-dur LSC 2429 (Stereo)
- Mozart:**
- Klavierkonzert c-moll, LM 2461
 - KV 491 LSC 2461 (Stereo)
- Rachmaninow:**
- Klavierkonzert Nr. 2 c-moll LM 2088
- Rachmaninow:**
- Rhapsodie über ein Thema von Paganini LM 2087
 - LSC 2430 (Stereo)
- Saint-Saëns:**
- Klavierkonzert Nr. 2 g-moll LM 2234
 - LSC 2234 (Stereo)
- Schumann:**
- Klavierkonzert a-moll LM 2256-E
 - LSC 2256-B (Stereo)
 - Rubinstein spielt Beethoven LM 2311-C
 - Rubinstein spielt Chopin LM 2277-C
 - Rubinstein spielt Liszt LM 1905-C
- Beethoven:**
- mit Henryk Szeryng (Violine)
 - Sonaten für Violine und Klavier
 - F-dur op. 24 LM 2377-C
 - (Frühlingssonate),
 - A-dur op. 47 (Kreutzer-sonate) LSC 2377-B (Stereo)