

Arnold Jacobshagen

Das Oratorium auf der Bühne – Anton Grigor'evič Rubiņštejn Konzeption der „Geistlichen Oper“

„Den Juden bin ich ein Christ, den Christen ein Jude, den Russen bin ich ein Deutscher, den Deutschen ein Russe, den Klassikern bin ich ein Zukünftler, den Zukünftlern ein Retrograde usw. Schlußfolgerung: ich bin weder Fisch noch Fleisch – ein jammervolles Individuum.“¹ So formulierte der Pianist, Komponist, Musikpädagoge und Publizist Anton Grigor'evič Rubiņštejn einmal selbstironisch, doch wohl nicht ohne einen Hauch von Resignation, seinen durchaus disparaten persönlichen und künstlerischen Standort.² Eine Position zwischen den Stühlen, und dies keineswegs nur hinsichtlich der angeführten Kontrastpaare. Es ließen sich weitere Antinomien aus dem Leben und Schaffen dieser paradigmatischen Künstlerpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts anführen, von denen im folgenden lediglich ein einzelnes Phänomen betrachtet werden soll, nämlich die von Rubiņštejn selbst so bezeichnete „Geistliche Oper“.³ Vergeblich bemühte sich Rubiņštejn in Deutschland um die Etablierung dieser Bühnengattung, mit deren künstlerischer Gestaltung er sich in seinen großen Vokalwerken *Das verlorene Paradies* (1858), *Der Thurm zu Babel* (1870), *Moses* (1888) und *Christus* (1894) jahrzehntelang auseinandersetzte, und deren gattungsästhetische Ambivalenz musikdramatisch und kompositorisch eine Auseinandersetzung mit heterogenen Traditionen implizierte, nämlich der des Oratoriums Händels und Mendelssohns einerseits sowie der der französischen Grand Opéra andererseits, ergänzt um zentrale Aspekte des Wagnerschen Musikdramas.

Während die Spätwerke *Moses* und *Christus* bald nach ihren Premieren für immer in der Versenkung verschwanden, waren *Das verlorene Paradies* und *Der Thurm zu Babel* als Konzertoratorien zu Rubiņštejns Lebzeiten überaus erfolgreich und fanden

¹ *Anton Rubinstein's Gedankenkorb*, hrsg. v. Hermann Wolff, Leipzig 1897, S. 95f.

² Während Rubiņštejns Bedeutung als einer der herausragenden Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts, aber auch seine Rolle als Begründer einer professionellen russischen Musikkultur und erster Direktor des Petersburger Konservatoriums von der Musikwissenschaft in zahlreichen Publikationen gewürdigt wurde, ist sein kompositorisches und erst recht sein musikpublizistisches Schaffen bisher erst wenig untersucht worden. Erst in den letzten Jahren wurde ein wachsendes wissenschaftliches Interesse an seinem Werk deutlich, das u. a. in mehreren Dissertationsvorhaben seinen Niederschlag gefunden hat: Annakatrin Täuschel: *Studien zu den Opern Anton Grigor'evič Rubiņštejns* (Mainz); Katya Ekaterina Smyka: *Das Klaviertrio in Rußland von Rubiņštejn bis Rachmaninoff* (Heidelberg); Matthias Falke: *Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms. Studien zu Max Bruch, Niels Gade, Joachim Raff, Anton Rubiņštejn und Robert Volkmann* (Freiburg).

³ Ging die Mehrzahl der älteren Untersuchungen zu Rubiņštejn von russischer Seite aus, so ist gerade hier das Problem der Geistlichen Oper stets gemieden worden. Ebenso fehlen Rubiņštejns beide in deutscher Sprache erschienene Artikel über die Geistliche Oper in der von Lev Barenboim herausgegebenen sowjetischen Ausgabe seines literarischen Nachlasses (*Anton Grigor'evič Rubiņštejn, Literaturnoe nasledie*, Moskau 1984). Symptomatisch für Rubiņštejns problematisches Verhältnis zu Rußland ist, daß gerade die Geistliche Oper – sein wohl persönlichstes künstlerisches Anliegen – in seiner Heimat keinerlei Aufführungschancen besaß.

auch international relativ weite Verbreitung. *Das Verlorene Paradies* bezeichnete den Beginn seines kompositorischen Wirkens in Deutschland. Nachdem Rubinštejn bereits 1844-46 in Berlin studiert hatte, kehrte er 1854 nach Deutschland zurück und wurde in Weimar von Liszt zunächst nachhaltig gefördert. Liszt machte ihn auch mit dem Literaten Arnold Schloenbach bekannt, der ihm Ende 1854 einen frei an John Miltons *Paradise Lost* (1674) angelehnten Oratorientext in drei Teilen zur Vertonung übergab.⁴ 1858 wurde das Werk unter Liszts Leitung uraufgeführt.

Erstmals tauchte die Bezeichnung „Geistliche Oper“ bei Rubinštejn im Zusammenhang mit dem *Thurm zu Babel* auf, seinem zweiten Oratorium, das 1870 in Königsberg uraufgeführt wurde.⁵ Dem *Verlorenen Paradies* legte Rubinštejn die Bezeichnung nun ebenfalls bei, zunächst der 1872 in Wien vom Komponisten geleiteten und sodann allen weiteren Aufführungen des Werkes. Seit Ende der sechziger Jahre befaßte er sich mit dem Plan der Begründung einer neuen dramatischen Oratorienform, für die ihm – ähnlich wie Wagner für sein Musikdrama – ein eigenes Theater vorschwebte.⁶ Durchaus in Anlehnung an Wagner erwähnte Rubinštejn 1870 in einem Brief, daß er eine Broschüre über die Geistliche Oper zu verfassen beabsichtige, um seiner Idee eine theoretische Grundlage zu geben.⁷ Daß es hierzu zunächst nicht kam, dürfte weniger an den immanenten Problemen des Vorhabens als an Rubinštejns äußerst intensiver Kompositions- und Konzerttätigkeit in diesen Jahren gelegen haben. Tatsächlich sollte der erste Artikel über die Geistliche Oper – obwohl bereits um 1870 konzipiert – erst 1881 erscheinen,⁸ der zweite entstand 1890 und wurde erst posthum 1894 veröffentlicht.⁹

Diese Schriften sind vor dem Hintergrund der gattungsästhetischen Kontroversen in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts zu sehen,¹⁰ in deren Zentrum zunächst die Frage der Situierung der Gattung an einem der drei Pole von lyrischer, epischer und dramatischer Form stand. War das Oratorium am Ende des 18. Jahrhunderts vorwiegend als eine kontemplativ-empfindsame und somit als „lyrische“ Gattung eingestuft worden – etwa in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* oder in Heinrich Christoph Kochs *Handwörterbuch der Musik*, die wegen der Bekanntheit der behandelten Stoffe weder einer erzählenden noch einer dramatischen

⁴ Im Zentrum des ersten Teiles steht neben der Lobpreisung Gottes der Kampf der Himmlischen Heerscharen gegen die Höllischen, der zweite Teil enthält den Bericht von der Erschaffung der Welt, im dritten schließlich wird die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies gestaltet.

⁵ Vgl. Arnold Jacobshagen: *Anton Rubinstein: „Der Thurm zu Babel“*, Musik und Kirche 68 (1998), H. 2, S. 114f.

⁶ Vgl. die Darstellung dieser Zusammenhänge bei Lev Barenbojm: *Anton Grigor'evič Rubinštejn*, Bd. 2, Leningrad 1962, S. 54f.

⁷ Brief vom 18. 5. 1870, Rubinštejn: *Literaturnoe nasledie*, Bd. 2, Moskau 1984, S. 172.

⁸ *Rubinštejn über die geistliche Oper*, in: Signale für die musikalische Welt, 1881, Nr. 38, S. 593-597.

⁹ Rubinštejn, *Die Geistliche Oper*, in: Die Zukunft, hrsg. v. Maximilian Harden, III/10 (1894), S. 456-461.

¹⁰ Hierzu vgl. insbesondere Winfried Kirsch: *Oratorium und Oper – Materialien zu einer Dramaturgie des Oratoriums*, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Rainer Cadenbach u. Helmut Loos, Bonn 1986, S. 221-254.

Präsentation von manifester Handlung bedurfte, so sah man das Oratorium im frühen 19. Jahrhundert überwiegend als Mittelgattung zwischen betrachtender und dramatischer Darstellung an. In dem Maße, wie das Oratorium zunehmend als dramatische Gattung gesehen wurde, erschien es fast zwangsläufig als defizienter Modus des Musiktheaters, oder – in den Worten Ferdinand Hands in seiner *Ästhetik der Tonkunst*, als eine „nicht vollständig ausgebildete Oper“.¹¹ Das Oratorium konnte nun je nach Standpunkt entweder als „ideales Drama“ – oder aber, wie Richard Wagner sich auszudrücken beliebte, als „geschlechtslose Opernembryone“¹² angesehen werden. Rubinštejn selbst argumentierte in seinem 1881 erschienenen Beitrag durchaus im Sinne der letzteren Auffassung:

„Das Oratorium ist eine Kunstgattung, die mich seit jeher zum Protest stimmte, die bekanntesten Meisterwerke dieser Gattung haben mich (nicht bei ihrem Studium, sondern beim Hören, in den Aufführungen) immer kalt gelassen, ja oft geradezu mißgestimmt. Die Steifheit der Formen, sowohl der musikalischen, wie insbesondere der poetischen, erschien mir stets in völligem Widerspruch zu der hohen Dramatik der Stoffe. Nun gar die großartigen Gestalten des alten und des neuen Testaments von Herren in schwarzem Frack mit weißer Halsbinde, gelben Handschuhen, ein Notenheft vor dem Gesicht – oder von Damen in modernster, oft extravaganter Toilette – singen zu hören und zu sehen, das hat mich immer dermaßen gestört, daß ich zu reinem Genießen niemals gelangen konnte. Unwillkürlich erfaßte mich der Gedanke, fühlte ich, daß Alles, was ich als ‚Concertoratorium‘ erlebt, viel großartiger, packender, richtiger und wahrer auf der Bühne in Costümen und mit Dekorationen, mit der vollen Action darzustellen sein müsse. Wie mächtig müßte erst der Eindruck von Bühnen-Aufführungen Bach'scher, Händel'scher, Mendelssohn'scher und anderer Werke sein!“¹³

Nimmt man diese Äußerungen beim Wort, so ist man zunächst geneigt, dahinter eine fundamentale Gattungskritik zu vermuten, die in ihrer Radikalität dem erwähnten Verdikt Wagners nahekäme. Eine nähere Betrachtung der Positionen Rubinštejns sowie seiner Geistlichen Opern vermag diese Erwartung nur teilweise einzulösen, fördert indes eine individuelle, wenngleich nicht immer konsistente Gattungskonzeption zu Tage, die Aspekte der musikalischen Dramaturgie, der szenischen Realisierung und der institutionellen Begründung der Geistlichen Oper umfaßt.

Rubinštejns dramaturgische Forderungen zielen zunächst auf die Eliminierung der Erzählerfiguren: „Freilich müßten [...] die Texte die erzählende Form verlieren und in die dramatische umgearbeitet werden, eine Arbeit, die mir als keine schwierige erscheint und den musikalischen Theil in keiner Weise beeinträchtigen würde.“¹⁴ Wie eine solche Transformation der narrativen in die dramatische Form ohne Eingriff in

¹¹ Ferdinand Hand: *Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena 1845, S. 571.

¹² Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Leipzig 1897, S. 101.

¹³ Rubinštejn, *Rubinštejn über die geistliche Oper*, S. 593f.

¹⁴ Ebda., S. 594.

die musikalische Substanz zu bewerkstelligen sei, demonstrierte Rubinštejn mit seiner „Umarbeitung“ des *Verlorenen Paradieses* zu einer Geistlichen Oper, die – wie schon Arnold Schering bemerkte – „in nichts anderem bestand als in der Weglassung der Worte ‚Und Gott sprach‘ an drei Stellen des ersten Teils“.¹⁵ Der dramatischen Behandlung stand freilich bereits die Wahl eines „metaphysischen“ Sujets entgegen, worin sich das *Verlorene Paradies* grundsätzlich von den späteren Geistlichen Opern unterscheidet. Rubinštejn hebt denn auch die Bedeutung der lyrischen Elemente nachdrücklich hervor: „der Stoff müßte nach anderen Gesetzen als den für die weltlichen Opern geltenden behandelt werden – er erfordert nicht unbedingt überreiche Handlung, es kann und muß mehr Gewicht gelegt werden auf den Ausdruck der Stimmungen – e i n Bild, e i n dramatischer Moment darf oft für einen ganzen Akt genügen. Stimmung erwecken, Stimmung, ich möchte sagen geistlicher Art, ist Ziel und Zweck.“¹⁶ Daneben gibt Rubinštejn auch den epischen Elementen in der Geistlichen Oper breiten Raum, wobei die „drei aristotelischen Einheiten“ des klassischen Theaters ausdrücklich außer Kraft gesetzt werden:

„Das Textbuch einer geistlichen Oper braucht sich nicht an die in der weltlichen Oper geltenden Gesetze einer Exposition, Entwicklung, Peripetie und Katastrophe zu halten; [...] Im Ganzen, scheint mir, muß ein zur geistlichen Oper geeignetes Drama mehr einen beschaulichen Charakter haben, gleichsam eine Art lebender Bilder bringen und an Beschreibungen der Zeit und des Ortes sich nicht binden; es kann jeder Motivierung der aufeinander folgenden Situationen entbehren, kann ganze Epochen an einem Abend vorführen und Hauptpersonen von ihrer Geburt bis zum Tode begleiten. Der Komponist darf ruhig diese Person im ersten Theile als Kind von einem Sopran, im zweiten als Jüngling von einem Tenor, im dritten als Greis von einem Baß singen lassen.“¹⁷

Vor dem Hintergrund der Oratoriendiskussion um die Mitte des 19. Jahrhunderts erweisen sich Rubinštejns Ausführungen zur Dramaturgie der Geistlichen Oper mithin als paradox: ungeachtet der geforderten Transformation in eine dramatische Form zielen seine Ideen offenbar vor allem auf eine Akzentuierung der lyrischen und epischen Elemente.

Nur sehr allgemein äußert sich der Komponist über Fragen der musikalischen Stilik, was nicht zuletzt in der Absicht begründet sein dürfte, sowohl die Oratorien Händels als auch etwa die Opéra comique *Joseph* von Etienne-Nicolas Méhul in das Repertoire der künftigen Institution Geistliche Oper aufzunehmen. Doch auch in diesen wenigen Äußerungen zeigt sich Rubinštejn ganz älteren Traditionen verpflichtet:

¹⁵ Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 469.

¹⁶ Rubinštejn, *Rubinštejn über die geistliche Oper*, S. 594. Rubinštejn dürfte dieser Konzeption intuitiv seine eigenen kompositorischen Stärken zugrunde gelegt haben, die gerade in der musikalischen Stimmungsmalerei und Illustration lagen, wovon viele seiner Opernszenen und Ballettmusiken zeugen, etwa der berühmte *Lichtertanz der Bajaderen* aus der Oper *Feramors*, aber auch einige Nummern der Schöpfungsgeschichte aus dem *Verlorenen Paradies*, dessen gesamter 2. Teil eine Abfolge kontrastiver Stimmungsbilder darstellt.

¹⁷ Rubinštejn, *Die Geistliche Oper*, S. 458.

„Der Komposition der geistlichen Oper möchte ich den Charakter des bisherigen Oratorienstils wahren. Die Chöre wären polyphon zu halten, die Recitative nicht secco, sondern melodisch zu behandeln, die Arien dem Sinne der Worte nach, jedoch immer in gehobener Stimmung, zu halten, – kurzum, der Musik müßte die sinnliche Leidenschaft der weltlichen Oper genommen und an ihrer Stelle der ernste Charakter der sogenannten Kirchenkomposition verliehen werden.“¹⁸

Daß ein Komponist am Ende des 19. Jahrhunderts derart unbefangen über Arien und Secco-Rezitative spricht, dürfte ihn auch für die von ihm selbst so apostrophierten „Klassiker“ schwerlich als „Zukünftler“ ausgewiesen haben. Tatsächlich besteht das *Verlorene Paradies* aus einer Abfolge von kompakten Einzelnummern (vier z. T. fugierte Doppelchöre, eine weitere große Chorfüge, fünfzehn überwiegend homophone Chorsätze, z. T. mit Soli, eine Arie, zwei Duette, ein Terzett und zwei Instrumentalsätze), während für die späteren Geistlichen Opern *Sulamith*, *Moses* und *Christus* eine überwiegend von den Chören dominierte Tableau-Struktur nach dem Vorbild der Grand Opéra kennzeichnend ist.¹⁹

Rubiņštejns Vorstellungen über die szenische Realisierung der Geistlichen Oper lassen sich kaum anders als vor dem Hintergrund der Wagnerschen Konzeption des musikalischen Dramas interpretieren. Wengleich sich Rubiņštejn stets als entschiedener Gegner Wagners bekannt hat (nicht zuletzt, um dem unberechtigten Vorwurf des musikalischen Epigontums zu begegnen), läßt sich schwerlich übersehen, daß er in seiner Schrift *Die Musik und ihre Meister* auch und gerade diejenigen Elemente der Wagnerschen Konzeption tadelt, die er selbst seiner Geistlichen Oper zugrundegelegt hat. So lehnt Rubiņštejn einerseits die Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes rundheraus ab, weil dieses keiner der beteiligten Künste ganz gerecht werden könne²⁰, fordert jedoch zugleich, Oratorien auf die Bühne zu bringen, „von der herab sie hundertfach mehr wirken müssen, durch das Zusammenwirken aller Künste, durch Dekorationen, Plastik, Bewegung, Poesie, Musik“²¹. Auch wirft er Wagner vor, „aus einer Oper etwas anderes machen zu wollen als eine Oper“²², fordert aber für seine Geistliche Oper das gleiche Recht. Das Erscheinen übernatürlicher Wesen lehnt er ab, da man mit ihnen nicht mitfühlen könne, knüpft indes selbst im *Verlorenen Paradies* an den Typus des supranaturalistischen Oratoriums an. Das unsichtbare Orchester Wagners bezeichnet er als „eine hyperideale Anforderung, die für keine andern Opern, ja selbst nicht für die seinigen stichhaltig“ sei,²³ wünscht jedoch für die Geistliche Oper,

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Einen Sonderfall in formaler Hinsicht bildet der *Thurm zu Babel*. Die dramatische Handlung wird zunächst in einer einzigen Großszene entfaltet, die in sich abgeschlossene Binnensätze entbehrt. In scharfem formalen Kontrast hierzu folgen darauf drei kontemplative Chornummern, eine in sich ruhende zweisätzig Arie und ein monumentaler Tripelchor, mit der für Rubiņštejn charakteristischen simultanen Konfrontation von Himmel, Erde und Hölle in klangräumlicher Staffelung der drei Vokalformationen und kontrastierender Satzstruktur.

²⁰ Rubiņštejn: *Die Musik und ihre Meister. Eine Unterredung*, Berlin u. Leipzig, ⁵1909, S. 80.

²¹ Rubiņštejn, *Die Geistliche Oper*, S. 457.

²² Rubiņštejn, *Die Musik und ihre Meister*, S. 86.

²³ Ebda., S. 82.

daß man „so bald wie möglich das Problem lösen wird, das Orchester und den Kapellmeister vom Zuschauerraum zu entfernen, ohne dadurch der Klangwirkung und dem guten Zusammengehen Abbruch zu thun“²⁴.

Ganz ähnlich wie Wagner schwebte auch Rubinstein für eine adäquate szenische Umsetzung seiner Vorstellungen für die Geistliche Oper ein eigens zu errichtender Theaterbau vor, für den das Bayreuther Festspielhaus auch in architektonischer Hinsicht Pate gestanden haben dürfte: „Das Theater ist ohne Logen und Ränge, nur ein großes Parterre amphitheatralisch angelegt für die Zuschauer.“²⁵ Eigenständig ist hingegen Rubinstein's Lösung des Problems, das Orchester und den Kapellmeister vom Zuschauerraum zu entfernen: „gegenüber der Bühne (auf dem Platz, wo gewöhnlich die große königliche Loge sich befindet) eine Orgel, von der auf beiden Seiten bis zum Proszenium eine Galerie angebracht ist, auf welcher sich nächst der Orgel das Orchester aufstellt und die Galerie entlang auf beiden Seiten der Chor (Herren und Damen in gewöhnlicher Stadtoilette), der Kapellmeister gegenüber der Bühne.“²⁶ Und weiter heißt es: „Die Bühne denke ich mir zweiteilig (Himmel und Hölle) und dreiteilig (Himmel, Hölle und Erde), je nach Bedürfnis des Textes – die Versenkung der Bühne ist der Raum für die Hölle, die Bühne selbst der Raum für die Erde, der obere Teil stellt durch Lichteffekte den Himmelsraum dar“. Diese Konfrontation der drei Sphären Himmel, Erde, Hölle bildet geradezu eine „Idée fixe“ der musikalischen Dramaturgie Rubinstein's²⁷, die nicht nur für seine Geistlichen Opern, sondern etwa auch für den *Demon* maßgeblich ist.²⁸

²⁴ Rubinstein, *Die Geistliche Oper*, S. 458.

²⁵ Diese Angaben finden sich in der Partiturausgabe *Das verlorene Paradies. Geistliche Oper in drei Theilen. Text frei nach J. Milton. Musik von Anton Rubinstein*. Op. 54. Neue Ausgabe. Leipzig, Verlag von Bartholf Senff [o. J.], S. IV.

²⁶ Ebda.

²⁷ Entsprechend lauten die szenischen Angaben für den *Thurm zu Babel*: „Der Bühnenraum, dreifach geteilt, stellt Himmel, Erde und Hölle dar. Der Himmel beleuchtet die Glorie vom Thron Gottes, um den Engelscharen sich gruppieren, so daß er unsichtbar ist, die Erde wird durch die bisherige Szene dargestellt. Nimrod und sein Gefolge, zu denen sich die Frauen gesellt haben, beten knieend. Unter der Bühne die Hölle mit Satans Thron, um den sich die Hölle geister scharen.“ Im Prolog des *Demon* (1875) sind die drei Chöre der guten Geister, der Natur und der bösen Geister vereinigt, während im Epilog (Apotheose) Engel, Chor und Dämon aufeinandertreffen. Die Geistliche Oper *Moses* (1888) endet mit einem Tripelchor der Himmlischen, des Volkes Israel und der Hölle geister. Und selbst *Christus* (1894) hat einen analogen Schluß: „Eine zerrissene Wolkenwand nimmt die ganze Breite der Bühne ein. Durch dieselbe sieht man ungewiß, von der blutroten Sonne beleuchtet, von den ziehenden Wolken zumeilen verdeckt, auf einer Anhöhe in der Ferne drei Kreuze errichtet. In der Höhe, auf Wolken gelagert, die Engel, in der Tiefe, in Fels und Geklüft, Satan und die Dämonen.“ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Bemerkung am Beginn von Anton Rubinstein's *Gedankenkorb* (S. 5): „Gott hat aus dem Chaos die Welt erschaffen – Satan hat es vermocht, diese Welt wieder in ein Chaos zurückzuführen – zwischen diesen beiden Mächten steht der Mensch, ein ewiger Frager: Sein oder nicht Sein?“

²⁸ Das Sujet des *Demon*, Rubinstein's bei weitem erfolgreichster Oper, wurzelt ebenso wie das *Verlorene Paradies* – wenngleich gefiltert durch die englische Romantik und deren Rezeption durch Lermontov – in Miltons *Paradise lost* und behandelt den Kampf zwischen Satan und Engeln um die Seele einer Irdischen.

Die von Rubinštejn ferner propagierte Darstellung der Höllengeister durch Ballett und Statisten²⁹ anstelle des „in Stadtoilette“ außerhalb der Bühne plazierten Chores entspricht einer Inszenierungstradition, wie sie in den chœurs dansés der französischen Oper schon im 18. Jahrhundert ausgeprägt war und im 19. Jahrhundert durch Reproduktion und internationale Distribution der Regiebücher der Grand Opéra zum gesamteuropäischen Standard avancierte.³⁰ Ein berühmtes Beispiel aus der Oper des 19. Jahrhunderts bildet das Nonnenballett aus Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable* (1831), an dessen Ende tanzende Dämonen während eines hinter der Bühne plazierten *chœur infernal* über die in Ekstase befindlichen Nonnen herfallen, eine Szene, die Rubinštejn sowohl für das *Verlorene Paradies* als auch für den *Demon* inspiriert haben könnte. Die Verwendung des Balletts zur Darstellung belebter Massenszenen nach dem Modell der Grand Opéra erscheint zumindest insofern bemerkenswert, als Rubinštejn in dieser Form auch das ältere Oratorienrepertoire aufzuführen gedachte. Erwähnenswert ist ferner die Einbeziehung von „Dissolving views“ oder „Nebelbildern“, die Rubinštejn ursprünglich zur Lösung der „Schwierigkeit in der Darstellung der Nacktheit“ vorsah (also insbesondere für Adam und Eva), dann aber im *Verlorenen Paradies* für alle Szenen einzusetzen gedachte, die „auf der Bühne undarstellbar sind, wie der Himmelskrieg, und der gesamte zweite Teil [Die Schöpfung]“³¹.

Besonders kühn muten die Überlegungen an, die Rubinštejn hinsichtlich der institutionellen Begründung seines Vorhabens in Erwägung zog. Nicht nur sollten in jeder größeren Stadt Theaterneubauten für die Geistliche Oper entstehen, sondern für dieselbe plante er ein eigenes Künstler- und Chorporsonal heranzubilden und dadurch zur Vollbeschäftigung der Musikerzunft beizutragen. Dem Publikum der Geistlichen Oper sollten besondere Verhaltensmaßregeln auferlegt werden: Zeichen des Beifalls oder Mißfallens seien nicht zu gestatten, es müsse zugehen wie in einer „Kirche der Kunst“. Die Hoffnungen, die Rubinštejn in die Errichtung des biblischen Theaters, „sei es durch eine Aktiengesellschaft oder durch ein von der Regierung neugegründetes Kulturinstitut“³² setzte, erstaunen ebenso wie die zahlreichen Adressaten, denen gegenüber er in dieser Sache vorstellig wurde. Nach eigener Aussage verhandelte er u. a. mit verschiedenen regierenden Fürsten in Deutschland, mit dem preußischen Kultusministerium, mit englischen und amerikanischen Unternehmern und mit der jüdischen Gemeinde in Paris.³³

²⁹ „Die ‚eine Stimme‘ ist immer unsichtbar (der Sänger steht neben der Orgel), die Himmelscharen werden durch Ballett (Kinder und Erwachsene) oder Statisten dargestellt, ebenso die Höllengeister, Luzifer (Satan) singt im Kostüm im Höllenraum, Adam und Eva auf der Erde (der gewöhnlichen Bühne), ein Engel auf einer Erhöhung auf der Bühne, die drei Erzengel und die drei Engel im dritten Teil ebenfalls.“ (Das verlorene Paradies [...] Neue Ausgabe, S. IV).

³⁰ Vgl. Arnold Jacobshagen: *Chœur dansé und chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper*, in: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, hrsg. v. Claudia Jeschke u. Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000, S. 291-306.

³¹ Ebda.

³² Rubinštejn, *Die Geistliche Oper*, S. 459.

³³ Rubinštejn, *Rubinstein über die geistliche Oper*, S. 596.

Immerhin sollte ein halbes Jahr nach Rubinstejns Tod die Stadt Bremen, in deren Musikleben der Künstler seit seinen enthusiastisch gefeierten Konzerten in den Jahren 1868/69 eine privilegierte Stellung innehatte, im Mai/Juni 1895 mit einer Serie von insgesamt vierzehn szenischen Aufführungen des *Christus* eine Andeutung von Rubinstejns Ideen geben. Allerdings entsprach die durch Photographien dokumentierte Inszenierung im Stadttheater, die sich einer durchaus traditionellen Operndekoration und -kostümierung bediente, ganz und gar der Ästhetik der großen Oper.³⁴ Die Inszenierung von Oratorien rechtfertigte keineswegs den propagierten Theaterneubau, zumal die am Ende des Jahrhunderts erreichten Entwicklungen der Bühnentechnik auch die hier nicht eingelösten Anforderungen (vor allem die vertikale Dreiteilung der Bühne) in den bestehenden Theaterbauten ermöglicht hätten.

Gescheitert ist Rubinstejns Vorhaben aber vor allem an der fehlenden Akzeptanz für ein „zur Oper erniedrigtes Oratorium“.³⁵ Es ist mehr als erstaunlich, daß ein Künstler, dessen historische Bedeutung nicht zuletzt in seinen brillanten organisatorischen Leistungen zu sehen ist, nämlich in der Gründung des Petersburger Konservatoriums und der Russischen Musikgesellschaft, hier beharrlich auf ein völlig unrealistisches Vorhaben setzte. Für die Rezeptionsgeschichte seiner Werke war die propagierte Bindung an Bühnenaufführungen allemal kontraproduktiv. Auch wenn die szenischen Imaginationen, die Rubinstejn für *Das verlorene Paradies* und den *Thurm zu Babel* im Nachhinein entwarf, heute das Interesse des Theaterhistorikers verdienen, hat die vom Komponisten vorgenommene und publizistisch mit Nachdruck vertretene Rubrizierung unter die irreführende Kategorie der Geistlichen Oper womöglich dazu beigetragen, zwei sehr bemerkenswerte und zunächst erfolgreiche Oratorien dieser Zeit aus dem Bewußtsein der Nachwelt zu löschen. So scheint sich das generelle Urteil seines Biographen Nikolaj Bernstein gerade hinsichtlich der Geistlichen Opern zu bestätigen: „Im Leben Rubinsteins nimmt die Tat zumeist eine dem Wort entgegengesetzte Stellung ein, und mit seltenster Konsequenz hat er es sich angeeignet lassen, seinen ausgesprochenen Ansichten mit tonlichen Widersprüchen zu begegnen.“³⁶

³⁴ Vgl. Klaus Blum: *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S. 274.

³⁵ Vgl. Kirsch, S. 247f.

³⁶ Nikolaj Bernstein: *Rubinstein*, Leipzig 1911, S. 88.