

höher, als es sämtliche Brochüren Wagner's" (nämlich seine Werke, von zusammen 6 Bänden) "mit sämtl. den Declamationen seines Freunde's Franz Liszt jemals vermocht hätten." (S. 87 und 88.) — Damit Liszt, der noch fehlte, nicht leer ausging, bekommt er seinen Hieb mit Wagner zusammen, der wiederum zu suchen ist unter dem Artikel Mendelssohn. Das ist in der That sehr „eingearbeitet.“ Uebrigens durchschaut jeder den Kürstgriff, das, selbst von Niehls nicht zu leugnende Aufsehen, welches Wagner's Opern allenthalben machen, der Schwierigkeit zuzuschreiben, die Opern hören zu können, blos um es nicht Wagner's Verdiensten zugestehen zu müssen! Das ist doch entsetzlich kleinlich und Niehls wahrlich nicht würdig! —

Wie verträgt sich aber mit Niehls sonstiger Anschauung den Gedankenblitz, der ihm bei der Beobachtung Roger's herausfährt (S. 159): „Eine ächte Weiterbildung der Oper ist überhaupt nur nach der Seite hin möglich, daß sie die individuelle Charakteristik aus dem Schauspiel herüber zieht und in ihren Organismus einarbeitet?“ — Wenn Hr. Niehl das Wagner nicht abgelernt hat, so fragen wir ihn, wie er durch diesen, und einen verwandten Ausspruch (S. 149): „Dass sich in der Musik die alte, mehr den äusseren Erscheinungen des Naturlebens zugewandte Tonmalerei zu einer Symbolisirung historischer Erscheinungen in Tönen erweitert habe“ — den Angriff auf Wagner höchst eigenhändig annulliren könnte? —

Es ist ein gefährliches Ding, sich in Behauptungen einzulassen, die schön klingen, aber nichts sagen. Selbst wenn man ein so kluger Kopf, ein Niehl ist, verfängt man sich doch zuweilen. Als erbauliches Beispiel der herrlichen Theatereffekte, die Niehl bei den Aetshüssen anzubringen pflegt, heben wir nach den Schlussaz des Artikels „Astorga“ hervor (S. 28.) „Vercherer Astorga's haben sein herrlichstes Werk, das Stabat mater, vor etlichen Jahren stehchen lassen. Die Firma eines Verlegers ist nicht auf dem Titelblatte der Partitur zu sehen, dieses ist durch ein einfaches Kreuz geschmückt.“ (Nun aufgepaßt). „Es ist das Kreuz, an das die ideale Tondichtung der alten Zeit von den modernen Musikanten geschlagen worden! (Bravo! Blaues Feuer. Der Vorhang fällt!)“

So könnten wir noch lange excerptiren, und am Ende würde es uns wie Marburg ergehen, vor, um ein Buch von Gorgo zu widerlegen, dasselbe Wort für Wort nachdrucken ließ, um unter jeden Satz seine Entgegung zu sezen. An Stoff mangelte es bei Niehl so wenig, als es uns die Selbstverleug-

nung dazu fehlen würde. Über der Raum fehlt und die Geduld der Leser auch. Wir aber getraut uns einen Folioband lediglich mit Aufzählung und Widerlegung von Niehls Phantasien zu füllen, etwa mit folgendem Titel, analog demjenigen aus Matthæus' Zeit, den uns Niehl als Probe (S. 46) anführt:

„Einige zeitgemäße, musikalisch-deutsche Winke, dem nichts weniger als kritischen Zopf und nichts weniger als doctinkären Musko, salva vernia Hrn. Niehl, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner musikalischen Kenntnisse in Literatenweise an den Tag gelegt hat. Zur Wiederherstellung seines verlorenen Gehör's und musikalischen Verstandes, und zur Bezeugung schuldiger Anerkennung seiner Einseitigkeit, in einem zufälligen Discurs wohlmeinend ertheilt von“

Polit.

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“
Nr. 9.

von
Jachim Raff.

Dritter Brief.

Mein Herr! Ich darf mich heute beehren, Ihre Einwendungen gegen die Darstellung des tragischen Conflicts und seiner Lösung in Wagner's „Tannhäuser“ zu prüfen. Dieselben resumiren sich darin, daß „Wagner in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisiert, die demselben gegenüber stehenden Momente der sittlichen Natur aber ungewiß und schwankend behandelt habe.“ Daraus ziehen Sie dann in Ihrer Logik die überraschende Folgerung, „dass daher der Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstreitenden Elemente, auf dem das tragische Interesse beruhe, sich nicht entwickeln und demgemäß eine Lösung und Sühnung auch nicht eintreten können“; d.h. nachdem Sie eine Prämisse vorausgeschickt haben, deren Ungrund ich sogleich nachweisen werde, ziehen Sie daraus alsbald drei Schlüsse, die als solche eben so viel logische Schnizer sind, als ästhetische Urtheile aber kein wahres Wort enthalten. — Der Gegenstand, auf den es hier ankommt, ist von so allgemeinem Interesse, daß meine Ausführlichkeit entschuldigt werden kann. Zur Sache!

„Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ (Ihre Ausdrücke*) schon einmal beizubehalten) sind abstrakte Begriffe, blos erkläbar aus dem Vermögen des Menschen sich bewußt oder unbewußt mit der ganzen Neuherung seines leiblichen oder geistigen Wesens nach einem außer ihm bestehenden Objecte hinzuwenden. einestheils, — und aus dem Bestehen dieses Objectes, welches der Menschennatur einseitig oder beidseitig entspricht, anderntheils. — Im Grunde wären also „Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ blos Begriffe einer bestimmten Richtungssart jenes menschlichen Neuherungsvermögens; dieses Neuherungsvermögen an sich ist indifferenter Natur und erhält die Bestimmung seines Werthes blos vom Objecte selbst. Ueber den Begriffen der „Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ steht jener der Harmonie alles geistigen und körperlichen Wesens, welche sich immanent darstellt in der gleichmäßigen Ausbildung der körperlichen und geistigen Kräfte und Neuherungsvermögen im Menschen selbst. Die Bewegung dieses Neuherungsvermögens von einem Individuum aus zu dem außer ihm gesetzten Objecte ist Handlung, und diese Handlung wird je nachdem das Object beschaffen ist, oder je nach dem Verhältnisse, welches zwischen dem Individuum und dem Objecte selbst besteht, gut oder bös. Nicht mit Begriffen also, die man sich der menschlichen Natur inhärent denkt, noch mit dieser letzteren selbst, welche durch die Zulage jener Begriffe zum Charakter in abstracto ge-stempelt wird, macht man Dramen, d. h. Dichtungen, in denen das Handeln (*to do*) bestimender Grund der poetischen Darlegung ist, sondern mit jener Bewegung des Neuherungsvermögens von einem Individuum zu einem außer ihm gesetzten Anderen, welche eben Handlung ist. Da nun alle Neuherung des Menschen sinnlich vor sich geht, so kann sie auch nur wieder von einem solchen Anderen wahrgenommen werden, welches ebenfalls mit sinnlichem Wahrnehmungs- und Neuherungsvermögen begabt ist. Es kann sich mithin im Drama das menschliche Individuum nicht an das „Sinnliche“ oder „Sittliche“ in abstracto wenden, sondern diese Begriffe müssen durch den Dichter

in einem bestimmten Sinne concret gemacht werden, wie Sie zu allem Ueberflusse bei Hegel nachlesen können. Der Grieché konnte solche Begriffe in Folge seiner Weltanschauung und der Eigenthümlichkeit seiner Phantasie durch „Götter“ concret machen. Göthe und Schiller wußten daher auch recht gut, was sie an jenen „Göttern“ und ihrer „physisch-poetischen Gewalt“ verloren hatten, und Ersterer namentlich war mit Recht in Embarras darüber, daß die „Modernen“ dafür, so sehr es zu wünschen wäre, nicht so leicht Gras finden“.

Bei der Tannhäuserfrage nun waren das „Sinnliche“ und „Sittliche“ im Sinne des romantischen Ideales concret zu machen, welchem der Stoff entsprang. Das dualistische Mittelalter segte das Geistige in die Transcendenz, machte es aber in der Phantasie zu einer Person. Diese, der persönliche Gott, stand zu den gläubigen Bewohnern des Erdhauses in Beziehung durch seine Vertretung in der Kirche, deren hierarchischer Körper den Papst zum Haupte hat. Das „Sinnliche“ (hier mit dem Nebenbegriff des Nichtsittlichen) fand sich in der Sage selbst schon vertreten durch die Venus, einen Götterbegriff, der aus dem Polytheismus der vorchristlichen Welt herübergemommen hier nach den Anschauungen einer zeitlichen und örtlichen Phantasie metamorphosirt erscheint. Repräsentirt nun die Venus das Prinzip einseitig sinnlicher Liebe, so stellt anderseits der Papst das einseitig (negativ) sittliche dar. Zwischen inne steht nun Elisabeth als reinmenschliche Personification sittlich-sinnlicher Liebe. So mußte Wagner die abstrakten Begriffe, zwischen denen Sie Ihren Tannhäuser in rein subjectiver Dialectik hin und her schweben lassen wollten, in Fleisch und Blut übersezten, um sie dramatisch belebt vorführen zu können. Dies hat er gethan, und zwar auf die wirksamste Art, indem er die gewöhnlichen Gestalten mit der größten Unterschiedenheit physiognomisirte.

„Aber“, könnten Sie mir sagen, „blos die Be-nus erscheint handelnd und giebt ihr Wesen damit entschieden kund. Der Papst, der Vertreter des Negativ-Sittlichen wird blos episch eingeführt und das von ihm vertretene Prinzip gelangt daher nicht zur gehörigen Geltung.“ Sie würden Recht haben, wenn Wagner nicht ein sehr großer Künstler wäre. Als solcher hat er gewußt, daß um den Papst in seinem Musikdrama persönlich einzuführen, die Scene nach Rom verlegt werden müßte, er hat gewußt daß er nicht für die Bühne des Shakespeare, d. h. für gar keine dichtete, sondern für die moderne, und daß die schöne, einheitliche, fest plastische Erscheinung seiner Handlung auf dieser Bühne durch Verlust der Einheit des Ortes zerstört würden, und hat es darum

*) Sie wollen durch das „Sinnliche“ den Gegensatz des „Sittlichen“ bezeichnen. Aber Sie sind hier wieder über die gewöhnlichsten Regeln der Logik gestolpert. Das „Sinnliche“ kann ganz gut auch „Sittliches“ sein. Der Gegensatz des „Sittlichen“ ist das Unsitliche. Ist aber alles „Sinnliche“ schlechthweg das Unsitliche? Auf der anderen Seite ist der Gegensatz des „Sinnlichen“ das Geistige. Das Geistige schließt nun wohl das „Sittliche“ ein, aber das „Sittliche“ nicht das Geistige, bildet also seinerseits wiederum nicht den vollständigen Gegensatz zum „Sinnlichen“ Was soll ich zu Ihrer Begriffsbildung sagen? Lesen Sie Ihren Aristoteles fleißiger!

vorgezogen die Pilgersahrt des Tannhäuser und das Eingreifen des Papstes in dessen Geschick episch darzustellen. Mit bewundernswertter Einheit des Gefühles entdeckte er, daß die Wirkung der epischen Darstellung gegen die der dramatischen abfallen dürfte, und daß er also dieser Darstellung durch besondere Verstärkung des Ausdrucks zu Hülfe kommen mühte; daher die *specifisch-musikalische Schilderung*, die dem dritten Aufzuge vorangeht, und welcher dann die verstärkte in Doppelpoesie erst in der Mitte des Aufzuges nachfolgt.*.) Was nun die Haltung des Tannhäusern**) anlangt, so darf sie nicht einen Augenblick der Art erscheinen, daß die baare Ueberlegung bei ihm die Oberhand gewonne. Sein Pathos erlaubt ihm nie reflectirend vor den Objecten, an die er sich stets nur in Folge eines besondern Anstoßes von außen wendet, zu verweilen. Würde er mit Bewußtsein schließen, so hätte man den Bösewicht, das Abscheuliche vor sich. Eben seine außerordentliche Erregbarkeit bei viel Herz und Geist ist am Tannhäuser jene aristotelische *άμαρτία τες*, jener gewisse Fehler, jene Achillessehne, den der Stagirite an jedem Helden requirierte. Die Alten pflegten nicht einmal ihre „Götter“ davon freizumachen. Gewanne der Tannhäuser Ruhe um in Elisabeth's Nähe nicht blos zum Gefühle sondern auch zur Erkenntniß des Gutes zu gelangen, welches sich ihm bietet, so würde er ohne Zweifel nicht mehr an Venus denken, und wenn die ascetischen Liebesgefäße der Collegen ihn auch noch so sehr anwiderten. Als dann entschloß er sich bei Elisabeth zu bleiben, und das Drama schloß mit dem zweiten Aufzuge heiter ab. Aber eben das abermalige Hinaustreten über das ihm zukommende Steinmenschliche, Sinnlich-Sittliche wird seine tragische Schuld, über deren Sühnung ich mich auf meinen zweiten Brief beziehe. — Sie ersehen hieraus wie übel Ihr Vorwurf angebracht ist, und wie wenig daher Ihre Schlüsse berechtigt sind. Ich habe Ihre Schlüsse aber auch darum zu desavouiren, weil selbst dann, wenn der Charakter des Tannhäuser verzeichnet wäre in dem Grade als ihn Wagner richtig gezeichnet hat, dieselben dennoch falsch wären; denn — merken Sie sich's — ein Charakter kann ver-

zeichnet, und dennoch immer „eine lebendige Individualität sein“, die Verzeichnung eines Charakters allein hindert die Entwicklung eines „Kampfes der widerstrebenden Elemente“ nicht, auf der, wie Sie glauben, das „tragische Interesse“ beruhen soll, sie hebt die tragische Schuld nicht auf, und darum auch nicht die Sühnung derselben, welche mit der Löschung des Conflictes zusammenfällt. —

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

für Pianoforte.

Jules Benedict, Op. 45. Concerto pour le Piano avec accompagnement de l'Orchestre. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis: mit Orchester 5 Thlr., für Pkte. allein 1 Thlr. 20 Ngr.

Geschickt gemacht, einfach und leicht in der Ausführung, nicht gerade ohne, aber doch von einer nur sehr möglichen Brillanz, fast unbedeutend jedoch in musikalischer Beziehung, ist dieses Concerto, dedicirt an Franz Liszt.*.) Erklären uns die Eigenschaften dieses Werkes in einer Composition für den musikalischen Haushbedarf entgegen, so würden wir zur Bezeichnung derselben wahrscheinlich Worte gewählt haben, welche etwas mehr nach Unerkennung klingen, als die obigen, denn was an die musikreibende Menschheit sich wendet, wird allerdings den Bedürfnissen und Anforderungen derselben zu entsprechen haben und kann selbst bei wirklicher Unbedeutendheit einen noch immer recht respektablen Zweck erfüllen. Für den Concertsaal jedoch muß das Höchste von der Kritik verlangt, von dem Künstler geleistet oder wenigstens angestrebt werden: Hr. Benedict aber leistet hier nicht viel, wenn man das Reinmusikalische seines Concertes, er leistet sogar nur sehr wenig, wenn man seine Behandlung des Instrumentes in's Auge fäth. Wollten wir ihm auch die musikalische Unbedeutendheit der Composition zu Gute halten, so dürften wir doch seinen vormärzlichen Clavierstil in keinem Falle mit Stillschweigen übergehen. Der Solospeler hat — ist er einmal, wie im Concerte, vorhanden — ein unbestreitbar großes Nacht, denn von ihm und seinem Instrumente

*.) Kennern der Wagner'schen Musikdramen wird hier gleich die Besinnlichkeit auffallen, womit Wagner dieses Verfahren in der malerisch-epischen, ganz der poetischen Darstellungsweise des Mittelalters entsprechenden Schilderung des Gralmysteriums durch das Vorspiel und die Erzählung des Lohengrin im dritten Aufzuge gleichnamiger Oper angewandt hat.

**) Man vergleiche hierzu die treffliche Analyse des Tannhäuser zu handen des Darstellers in Wagner's Schrift: Ueber Aufführung des Tannhäuser. Gedruckt in der Schulheft'schen Offizin in Zürich.

*.) Vielleicht interessirt es einige unserer Leser, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, daß uns in Zeit von vier Wochen hlos vier größere Kompositionen zugefunden worden, deren Dedicationen an Liszt gerichtet sind: Fugen von Weiz, Trio von Volkmann, das obige Concert von Benedict, und noch ein anderes Werk, dessen wir uns nicht sogleich erinnern.