

höher, als es sämtliche Brochüren Wagner's" (nämlich seine Werke, von zusammen 8 Bänden) „mit sammt den Declamationen seines Freundes Franz Liszt jemals vermocht hätten.“ (S. 87 und 88.) — Damit Liszt, der noch fehlte, nicht leer ausging, bekommt er seinen Gieß mit Wagner zusammen, der wiederum zu suchen ist unter dem Artikel Mendelssohn. Das ist in der That sehr „eingearbeitet.“ Uebrigens durchschaut Jeder den Kunstgriff, daß, selbst von Niehl nicht zu leugnende Aufsehen, welches Wagner's Oporn allenthalben machen, der Schwierigkeit zuzuschreiben, die Oporn hören zu können, bloß um es nicht Wagner's Verdiensten zuzustehen zu müssen! Das ist doch entsetzlich kleinlich und Niehl's wahrlich nicht würdig! —

Wie verträgt sich aber mit Niehl's sonstiger Anschauung den Gedankenflüß, der ihm bei der Betrachtung Roger's heraufährt (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 Ausdruck (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 konnte? —

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 Theaterecte, die Niehl bei den Ueberschlüssen anzubringen pflegt, heben wir nach den Schlusssatz des Artikels „Mstorga“ hervor (S. 28.) „Verehrer Mstorga's haben sein herrlichstes Werk, das Stabat mater, vor etlichen Jahren streichen lassen. Die Firma eines Verlegers ist nicht auf dem Titelblatte der Partitur zu sehen, dieses ist durch ein eisaches 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 Sorge zu widerlegen, dasselbe Wort für Wort nachdrucken ließ, um unter jeden Satz seine Entgegnung zu legen. An Stoff mangelte es bei Niehl so wenig, als es uns die Selbstverleug-

nung dazu fehlen würde. Aber der Raum fehlt und die Geduld der Leser auch. Wir aber getrauten uns einen Folio band lediglich mit Aufzählung und Widerlegung von Niehl's Phantasten zu füllen, etwa mit folgendem Titel, analog demjenigen aus Mattheson's Zeit, den uns Niehl als Probe (S. 46) anführt:

„Einige zeitgemäße, musikalisch-deutsche Winke, dem nichts weniger als kritischen Popf und nichts weniger als doctrinären Musiko, salva venia Hrn. Niehl, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner musikalischen Kenntnisse in Literatenweise an den Tag gelegt hat. Zur Wiederherstellung seines verkorenen Gehör's und musikalischen Verstandes, und zur Bezeugung schuldiger Anerkennung seiner Einseitigkeit, in einem zufälligen Discurs wohlmeinend ertheilt von“
D o p p l i t.

Vertrauliche Briefe

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

von

Joachim Raff.

Dritter Brief.

Mein Herr! Ich darf mich heute beehren, Ihre Einwendungen gegen die Darstellung des tragischen Conflict's und seiner Lösung in Wagner's „Tannhäuser“ zu prüfen. Dieselben resumiren sich darin, daß „Wagner in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüber stehenden Momente der sittlichen Natur aber ungewiß und schwankend behandelt habe.“ Daraus ziehen Sie dann in Ihrer Bogil die überraschende Folgerung, „daß daher der Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstrebenden Elemente, auf dem das tragische Interesse beruhe, sich nicht entwickeln und demgemäß eine Lösung und Sühnung auch nicht eintreten könne“; 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 Schnitzer sind, als ästhetische Urtheile aber kein wahres Wort enthalten. — Der Gegenstand, auf den es hier ankömmt, ist von so allgemeinem Interesse, daß meine Ausführlichkeit entschuldigt werden kann. Zur Sache!

„Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ (Ihre Ausdrücke *) schon einmal beizubehalten) sind abstracte Begriffe, bloß erklärbar aus dem Vermögen des Menschen sich bewußt oder unbewußt mit der ganzen Aeußerung 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, andernteils. — Im Grunde wären also „Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ bloß Begriffe einer bestimmten Richtungsart jenes menschlichen Aeußerungsvermögens; dieses Aeußerungsvermögen an sich ist indifferenter Natur und erhält die Bestimmung seines Werthes bloß 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 Aeußerungsvermögen im Menschen selbst. Die Bewegung dieses Aeußerungsvermögens 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 böse. 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 gestempelt wird, macht man Dramen, d. h. Dichtungen, in denen das Handeln (so *agere*) bestimmender Grund der poetischen Darlegung ist, sondern mit jener Bewegung des Aeußerungsvermögens von einem Individuum zu einem außer ihm gesetzten Anderen, welche eben Handlung ist. Da nun alle Aeußerung des Menschen sinnlich vor sich geht, so kann sie auch nur wieder von einem solchen Anderen wahrgenommen werden, welches ebenfalls mit sinnlichem Wahrnehmungs- und Aeußerungsvermögen 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 Grieche 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 Ersatz finden“. —

Bei der Tannhäuser-Sage nun waren das „Sinnliche“ und „Sittliche“ im Sinne des romantischen Ideales concret zu machen, welchem der Stoff entsprang. Das dualistische Mittelalter setzte das Geistige in die Transcendenz, machte es aber in der Phantasie zu einer Person. Diese, der persönliche Gott, stand zu den gläubigen Bewohnern des Erdballes 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 herübergenommen hier nach den Anschauungen einer zeitlichen und irdischen Phantasie metamorphosirt erscheint. Repräsentirt nun die Venus das Princip einseitig sinnlicher Liebe, so stellt andererseits der Papst das einseitig (negativ) sittliche dar. Zwischen inne steht nun Elisabeth als reinmenschliche Personification sittlich-sinnlicher Liebe. So mußte Wagner die abstracten Begriffe, zwischen denen Sie Ihren Tannhäuser in rein subjectiver Dialectik hin und her schweben lassen wollten, in Fleisch und Blut übersezen, um sie dramatisch belebt vorführen zu können. Dies hat er gethan, und zwar auf die wirksamste Art, indem er die gewonnenen Gestalten mit der größten Entschiedenheit physiognomisirte.

„Aber“, könnten Sie mir sagen, „bloß die Venus erscheint handelnd und giebt ihr Wesen damit entschieden kund. Der Papst, der Vertreter des Negativ-Sittlichen wird bloß episch eingeführt und das von ihm vertretene Princip 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 mußte, 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 Un-sittliche. Ist aber alles „Sinnliche“ schlechtweg das Un-sittliche? 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 Pilgerfahrt des Tannhäuser und das Eingreifen des Papstes in dessen Geschick episch darzustellen. Mit bewundernswerther Feinheit des Gefühls 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 müßte; daher die spezifisch-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 Tannhäuser **) anlangt, so darf sie nicht einen Augenblick der Art erscheinen, daß die baare Ueberlegung bei ihm die Oberhand gewönne. 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 handeln, so hätte man den Wölschicht, das Abjehuliche vor sich. Eben seine außerordentliche Erregbarkeit bei viel Herz und Geist ist am Tannhäuser jene aristotelische *ἀμαρτία τις*, jener gewisse Fehler, jene Achillesferse, den der Stagirite an jedem Helden requirirt. Die Alten pflegten nicht einmal ihre „Götter“ davon freizumachen. Gewänne der Tannhäuser Ruhe um in Elisabeth's Nähe nicht bloß zum Gefühle sondern auch zur Erkenntniß des Guten zu gelangen, welches sich ihm bietet, so würde er ohne Zweifel nicht mehr an Venus denken, und wenn die ascetischen Liebesgefänge der Kollegen 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 Reimenschliche, Sinnlich-Sittliche wird seine tragische Schuld, über deren Sühnung ich mich auf meinen zweiten Brief beziehe. — Sie ersieht 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 Lösung des Conflictes zusammenfällt. —

(Fortsetzung folgt.)

Concertmuff.

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 Pfte. allein 1 Thlr. 20 Ngr.

Geschick gemacht, einfach und leicht in der Ausführung, nicht gerade ohne, aber doch von einer nur sehr mäßigen Brillanz, fast unbedeutend jedoch in musikalischer Beziehung, ist dieses Concert, dedicirt an Franz Liszt. *) Träten uns die Eigenschaften dieses Werkes in einer Composition für den musikalischen Hausbedarf entgegen, so würden wir zur Bezeichnung derselben wahrscheinlich Worte gewählt haben, welche etwas mehr nach Anerkennung klingen, als die obigen, denn was an die musiktreibende Menschheit sich wendet, wird allerdings den Bedürfnissen und Anforderungen derselben zu entsprechen haben und kann selbst bei wirklicher Unbedeutendheit einen noch immer recht respectablen 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 Reimmusikalische seines Concertes, er leistet sogar nur sehr wenig, wenn man seine Behandlung des Instrumentes in's Auge faßt. Wollten wir ihm auch die musikalische Unbedeutendheit der Composition zu Gute halten, so dürften wir doch seinen vormärzlichen Clavierstyl in keinem Falle mit Stillschweigen übergehen. Der Solospieler hat — ist er einmal, wie im Concerte, vorhanden — ein unbestreitbar großes Recht, denn von ihm und seinem Instrumente

*) Kennern der Wagner'schen Musikdramen wird hier gleich die Bestimmtheit auffallen, womit Wagner dieses Verfahren in der malerisch-epischen, ganz der poetischen Darstellungsweise des Mittelalters entsprechenden Schilderung des Graalmysteriums 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 Schultheß'schen Officin in Zürich.

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