

Bertrauliche Briefe

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

Nr. 9.

von

Joachim Raff.

V i e r t e r B r i e f .

(Fortsetzung.)

Sie beginnen Ihre Angriffe mit folgender halben Paralipse: „Dass Wagner kein wahrhafter Dichter ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr, der aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen leicht, aber für Niemand unterhaltend zu geben wäre.“ Also Wagner wäre kein wahrhafter Dichter! was verstehen denn Sie unter einem „Dichter“ überhaupt? was unter einem „wahrhaften Dichter“ insbesondere? Wie können Sie verlangen, dass Ihnen ein Mensch glaube, dass Wagner „kein wahrhafter Dichter“ sei, dass es, um Ihnen dies zu glauben, „keines weiteren Nachweises“ bedürfe? — Wie heißen Sie? welches sind Ihre hervorragenden poetischen Erzeugnisse, oder welches Ihre Verdienste um die Kunstkritik, wodurch Sie sich zur Annahme einer Autorität berechtigt fühlen könnten, deren Urtheile man ohne „Nachweis“ für wahr hinnehmen soll? — Man ist berechtigt, Sie mit solchen Fragen zu urteilen, deren Beantwortung Ihnen allerdings einige Verlegenheit bereiten dürfte, welche indeß immer noch die leichteste Strafe für Ihre Arroganz abgäbe. Die Belichtung Ihrer obigen Behauptung lasse ich weiter unten folgen. Sie fahren fort: „Nicht selten schon hat das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken (?) gewusst, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten (?), sondern dass die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mögliche Sache (!) wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise (oh!) zu leugnen, dass durch die poetische Gestaltung und detaillierte Durchbildung des Stoffes die Produktionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objekte gegenüber, das er aus sich heraus zu durchdringen und so neu zu gestalten hat (sic!), sondern er hat einen guten, vielleicht (?) den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt,

seine musikalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguss (—) seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musikalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, dass Wagner principiell der Musik eine secundäre Stellung (ach!) anweist, wie z. B. Goethe die Compositionen Belchers allen übrigen vorzog, gewiss weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten (!!!).“ Viel Unsun auf ein Mal! Doch treten Sie näher, mein Herr, damit Sie sehen, wie man Ihrem Geschwäche auch als einem „fremden Objekte frisch gegenüber tritt.“

Die Verstandessprache und die Musik sind beide zwei verschiedene Ausdrucksvermögen, verschieden hinsichtlich ihrer Zeichen und verschieden hinsichtlich ihrer Gegenstände. — Werden diese beiden Ausdrucksvermögen zu einem combinierten dritten vereinigt, so wirken sie entweder zu gleichen Theilen, d. h. sie haben gleich großen Anteil an der Darstellung, beziehungsweise Wirkung, oder zu ungleichen, d. h. das eine Ausdrucksvermögen überwiegt wechselseitig vor dem andern.

Das Erzielen der Wirkung zu gleichen Theilen ist nur möglich durch genauestes Wissen aller einzelnen Punkte, wo die Linien der Gesamtdichtung zusammenfallen, mit andern Worten durch das dichterische Beimessen der Grenzen, welche dem Worte als Ausdruck des Gegenstandes und der Musik als Ausdruck der Stimmung zukommen, wenn sie einander einheitlich ergänzend gleichzeitig die dichterische Absicht vermitteln sollen. Dieses dichterische Beimessen der Grenzen beider Ausdrucksvermögen ist bloß dem Individuum möglich, welches beider Ausdrucksvermögen mächtig ist, im Worte wie im Tone zu dichten vermag, es ist die Grundbedingung des Wagner'schen Kunststiles.

Wird die dichterische Absicht durch den absoluten Dichter einseitig und zuerst, und durch den absoluten Musiker einseitig und später verwirklicht, so leist jeder der beiden Einzelkünstler dem Gegenstande die Summe seines spezifischen Ausdrucksvermögens, und alle Einheitlichkeit der Durchdringung des Stoffes reducirt sich auf das willkürliche Gediren von der einen oder andern Seite zu Gunsten der einen oder anderen, je nachdem die Collision, in welche die Regeln des einen Ausdrucksvermögens mit denen des andern gerathen, gütlich zu Gunsten des Dichters oder des Musikers gehoben wird, wobei alsdann meist eine Wirkung zu ungleichen Theilen entstehen wird. Dieses ist die Grundbedingung Ihres Kunststiles, mein Herr Neuner-Grenzbote, der Sie

sancta simplicitate verlangen, „die Wortdichtung müsse eine fertige sein, welcher alsdann der Dichter als „einem ihm fremden Objecte frisch gegenüber treten, es aus sich heraus durchdringen und neugestalten solle;“ womit Sie nichts anderes sagen, als: ein Dichter schreibt ein Buch nach seinem Kopfe, ein Musiker komponirt und componirt es nach seinem Kopfe, und beide thun ihre Schuldigkeit, wenn sie so wenig als möglich mit einander zu schaffen haben, sondern einander „fremd gegenüber treten.“

Das Verfahren des einzigen Worts und Dichters ist mithin ein nach beiden Seiten einheitlich productives, ausgleichendes, actives, positives, — jenes der getrennten Einzelkünstler ein zwielichtig destruktives, cedirendes, passives, negatives. (Ersteres ist uns in den schönen, positiven, warmen und erwärmenden Doppel-dichtung des „Tannhäuser“ dargelegt, — letzteres wird uns in den schönen, negativen, frostigen, erkältenden „Kritik“ des Neuner-Grenzboten angepreisen.)

Ich lehne mich, um Einzelnes zu commentiren, wie ich bereits eingangs meines zweiten Briefes vorbereitete, wieder an das dort angeführte Lessing'sche Fragment des Laocoon an. Nachdem der große Kunsthistoriker dort beklagt, daß man von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche Poesie und Musik zu gleichen Theilen hervorbringen, fast gar nichts mehr wisse, fährt er fort: „Hernach ist noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.“

Note: Vielleicht siehe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festlegen. In der französischen ist die Poesie weniger die Hölfskunst, und es ist natürlich, daß die Musik derselben noch nicht so brillant werden könne. In der italienischen ist alles der Musik untergeordnet: Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio, aus der unnöthigen Häufung der Personen z. B. in der Zenobia, welche noch weit vermehrt in als Trebillons; aus der üblichen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Gaben zu beflatscht sein). Man müste in dieser Absicht die besten französischen Opern als Atys und Armide*) gegen die besten des Metastasio untersuchen.

*) Hier ist das Verdienst Glucks auf sein richtiges Maß zurückgeführt. Es besteht darin, die fertig überkommenen Poesie nicht zu Gunsten der Sängerlaunen zu misshandeln, sondern derselber einen möglichst einfachen und wahren Ausdruck zu verleihen. Das durch die passive Rücksicht des Componisten für den Dichter der Musik Eintrag geschehen mußte, und so nur eine Einseitigkeit entstand, die etwas besser war als die ihr entgegengesetzte, konnte zwar vor 100 Jahren schon dem Adelbliche eines Lessing nicht entgehen, wohl aber dem

„Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie, und auf die Verbindung wo die Musik die

blöden Auge eines Nachtvogels, der sich in Nr. 15 der Grenzboten also vernehmen läßt: „Der Kapellmeister Riez hat zu seinem Venezia die Glück'sche Oper: Alceste gewählt. Dieser Vorsatz ist um so lobenswerther (concedo) als gerade in Leipzig die Aufführung Glück'scher Opern fast ganz unterblieben ist (wie noch einiges Andere) und außer der Iphigenie in Tauris keine andere derselben auf unserer Bühne erschien. Nebenbei ist der Name des großen dramatischen Componisten bei der jüngeren Generation fast zur Mythe (oh!) geworden, darum thut eine Erfrischung Noth; sie erscheint sogar (nun hört!) an der geeigneten Stelle gegenüber der jetzt grassirenden Zukunftsmusik. Die von untern jüngsten Theoretikera mit so viel Kärmen gepredigten Grundsätze sind auch in den Glück'schen Opern die herrschenden (?); sie sind das Eigenthum jener denkenden Kopfes. Der hauptsächlichste Unterschied zwischen beiden Schulen liegt nur in der Ausführung (sic!). Glück war ein guter und gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdrucks mit einfachen, feuchten Mitteln zu erzeugen verstand, dem auch die Quelle der Melodie unverstetiglich floß, der die Verständethäufigkeit nur dazu anwendete, die wuchernde Phantasie in die Grenzen einer edlen und wahren Kunst einzuschränken. Wagner besitzt ein geringeres musikalisch Talent, darum sucht er diesen Mangel durch sein gesponnenes Reflexion zu verdecken; er nimmt die Stimme gefangen, während Glück als echter Künstler das Herz zu rühren versteht.“ Da hätten wir denn die Exposition eines jener Kritiker, welche aus ihren Verstecken heraus Wagner dadurch zu meucheln suchen, daß sie das Gute an demselben als alt, das Neue an ihm als schlecht zu versprechen sich mühen. Es ist zu beklagen, daß Männer von literarischem Anse und bescholtinem Charakter, wie die Redacteure der „Grenzboten“ sich angestellt der ersten Wendung einer so bedeutsamen Frage als die des Wagner'schen Musikdrama's nicht zur Acquifition von Referenten entschließen können, welche sich durch Sachkenntniß und reinen Willen auszeichnen, sondern ruhig zusehen, wie man unter ihrer Verantwortlichkeit fortwährend versucht die öffentliche Meinung in jener Frage zu falschen. Nachdem ich mich im Gefühle von Recht und Pflicht einmal entschlossen habe, den kritischen Buschlevern, welche den Weg eines hochberechtigten und in seiner Manifestation glänzend gerechtsame Fertigkeiten forschen zu machen suchen, mit offenem Visir entgegenzutreten, so kann ich unmöglich Angriffe, wie der oben wiedergegebenen ohne Zurückweisung lassen und halte mich in Solidarität mit allen Gesinnungsgenossen bei Ehren verpflichtet das gute Recht einer guten Sache gegen dergleichen zu wahren. — Die Reformation Glucks betrifft den Sänger und mithin die Ausdrucksweise, mit nichts aber den Dichter und den Gegenstand des Ausdrucks; den Missbräuchen der Sänger ward durch selbe Einhalt und Abbruch gehabt, der Dichter aber verfuhr nach wie vor in Wahl und Darstellung seines Stoffes, wie er wollte oder konnte. Dadurch sondert sich das Verdienst und Eigenthum Glück's und Wagner's auf's Genaueste und wenn die Reformation Glück's in membris begann, so die Wagner's in capite, was eine sehr wesentliche Differenz zu Gunsten des Letzteren mit sich bringt. Wenn der „jüngeren Generation“, der „jetzt grassirenden Zukunftsmusik“, den „jüngsten Theoretikern“ indirekt eine Macht oder Missenutz der Glück'schen Verdienste vorgeworfen wird, so ist dies grobe Unwahrheit, soweit

helfende Kunst ist, im Recitativ? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischtte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der

die nähere oder entferntere Anhängerschaft Wagner's und dieser selbst damit angeklagt werden sollen. Niemand hat Glück so wahr und voll erkannt und anerkannt als Wagner, wie man am Besten in seiner Schrift „Oper und Drama“ er sieht. Wer noch einen schlagenderen Beweis dafür verlangt, der sehe sich seine von seinem Verständniß und innigster Pietät gegen den Altmaster zeugende Bearbeitung der Glück'schen „Ophigenie in Aulis“ an, die hier in Weimar am 16ten Febr. 1850 zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Es wäre nur zu wünschen, daß auch andere chefs d'oeuvres Glück's einer solchen Überarbeitung unterzogen worden wären. Bekanntlich sind die Libretti derselben in fremder Zunge geschrieben. Wenn da die melodische Declamation des Componisten dem Originaltexte oft Wort für Wort angebogen ist, so vernichten die üblichen Übersetzungen, in welchen nicht nur die Worte sondern oft genug auch der Sinn verrückt worden, die Absichten des Componisten gänzlich; und nichts ist beissen als die unfreiwillige Selbstironie der Gluckomanen, welche mit dummköpfzem Pathos sich für den in solcher Verbalhorung ihnen vorgeführten Autor in obligater Begeisterung spreizen. — Was nun endlich die Behauptung anlangt, daß Gluck ein besserer Componist gewesen, als Wagner, so handelt es sich dabei um zweierlei, einmal um das größere oder kleinere Talent (Genie — wenn man will), welches sich in der Erfindung als solcher fund giebt, dann aber um den Theil des Wesens eines Dichters, welcher anerkannt werden kann. Was die Erfindung betrifft, und das mehre oder mindere Gefallen derselben, giebt es dafür gar keinen absoluten Maßstab. Viele Erfindungen Glucks sind für unsere Zeit geradezu abgeschmackt, andere können sich jetzt und noch lange halten. Ich bin weit entfernt, Wagner's Genius eine wohlseile Unsterblichkeit vindiciren zu wollen, indessen kenne ich Stellen genug in seinen Werken, welche sehr lange im Publikum leben werden. Ubrigens bringt jede Zeit ihre besondere Art zu denken und fühlen mit sich, und wie sehr auch das Genie über seiner Zeit steht, oder sich in den Momenten seiner Begeisterung über dieselbe erschwinge, im Ganzen wird es doch deren Einfluß sich nie ganz entziehen können. — Was nun aber den Theil des Wesens eines Dichters, welcher anerkannt werden kann, betrifft, so meine ich damit den Melodienbau, die Harmonik, das Contrapuntire, die geschickte Handhabung des Vocalsatzes, der Instrumentirung, der dramatischen Formen (namentlich des Aufschlusses im Ganzen und Grenzen); hierin steht Wagner auf der Summe des Fortschrittes, den die Kunst seit Gluck gemacht hat, Gluck selbst inbegriffen. Gebe ich dann zu, daß Wagner's Styl im Einzelnen von Einflüssen der Gegenwart infizirt sein mag, welche keine bleibende Stätte in der Entwicklung des Kunstsstyles überhaupt haben dürften, so ist das bei Gluck eben so gewesen, und bildet eben an beiden Autoren das Vergängliche neben ihrem Bleibenden, nur mit dem Unterschiede, daß das Vergängliche an Gluck sich längst überlebt hat, das Vergängliche an Wagner aber noch in der Gegenwart wurzelt und bereichert ist. Wollte man heute jemand zumuthen in Gluckschem Style zu schreiben, so müßte man es ihm auch möglich machen, 100 Jahre früher geboren worden zu sein, wofür die Musikreferenten der „Grenzboten“ eben so wenig ein Mittel erfinden dürften, als sie das Vulgar erfunden haben. — So viel zur Abwehr; ich bin bereit für meine vorstehenden Behauptungen vor jedem academischen oder sonst competenten Tribunal allen erforderlichen Nachweis zu liefern. — S. R.

andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der anderen schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es daß weniger Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schlaftrig finden sollte. Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.“ — Hier berührt Lessing den eigentlichen wunden Fleck der alten Opernmacherei, welcher Sie mein Hr. Neuner-Grenzbote so eifrig als ungeschickt das Wort reden. Wie ist es aber möglich, daß sich ein Opernfautor nach dem andern richte und ihm nachgebe, wo seine Regeln mit denen des andern collidiren, wenn der Librettist ein fertiges Ganze liefert, und der Componist „diesem als einem freunden Objekte gegenüber tritt, und es aus sich heraus neugestaltet“, wie Sie mein Hr. ic. Grenzbote verlangen? — Lessing fährt fort: „Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beide Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Dazher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maas der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkürliche Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß, — daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern deswegen, weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und

schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden." — Hier wäre ich denn auf dem Punkte angelangt, wo ich Ihr gestringes Todesurtheil über Wagner den Dichter, näher prüfen möchte. „Wagner ist kein wahrhafter Dichter", sagen Sie; „das könnten wir beweisen aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen; aber es wäre nicht unterhaltend diesen Beweis zu führen." Also weil Wagner nach Ihrer Meinung (welche meistens Ihr ausschließliches Eigenthum ist) „Einzelnes" ungeschickt oder trivial gemacht, was ich übrigens eben so wenig zugebe, als Sie es nachgewiesen haben, ist er „kein wahrhafter Dichter". Es ist wahr: Wagner erweist sich im Ganzen und Großen überall als „wahrhafter Dichter"; aber ach! er hat „Einzelnes ungeschickt oder trivial behandelt", darum hört er auf ein wahrhafter Dichter zu sein. Ja, mein Hr. Neuner-Grenzbote, wo ist der Dichter zu suchen, der nicht „Einzelnes ungeschickt und (je nachdem man's nimmt,) trivial" behandelt hätte? Wo denken Sie wohl daß das Sprichwort herkomme: Bonus quandoque dormitat Homerus? — Aber davon abgesehen ist es um nicht gerade zu sagen bornirt, so doch im höchsten Grade abgeschmackt zu verlangen, daß die Poesie in einem Musikdrama, wo sie eben ihre höchste Wirkung nicht von sich allein aus,

Nachschrift. Die „Grenzboten“ erweisen mir in ihrer Nr. 17 die Freundschaft, ihre Leser auf meine „Vertraulichen“ aufmerksam zu machen, was ich um so bereitwilliger anerkenne, als ich so viel Zuversommenheit gar nicht erwartete. Sie zeigen sich bei dieser Gelegenheit ungehalten, daß ich ihren anonymen Referenten nicht höflich genug behandelte habe, und da sie dem Inhalte meiner Briefe nicht wohl beikommen können, so lassen sie ihren Verdruß an meinem „Style“ aus, welchen sie für „pöbelhaft“ halten wollen, und citiren zum Belege dafür einige wenige Stellen aus meinen „Vertraulichen“, welche das Glück gehabt haben, sie besonders zu pikiren.

Am 13ten Juni 1851.

„Es liegt sehr nahe, eine Harmonie der beiden in der Oper angewandten Kunstformen am besten in dem Falle zu erwarten, wenn Dichter und Componist in einer Person zusammen fallen. Theils der äußerliche Umstand, daß der Componist in der Regel nicht jenes Talent und jene specifische Bildung besitzt, die zu einer dramatischen Conception nothwendig sind, theils aber auch der innerliche Grund, daß der Componist sich in der Regel durch einen ihm von außen her überlieferteren Stoff mehr angeregt fühlt, als durch seine eigene Erfindung, haben diese Vereinigung bis jetzt gehindert; allein das Hinderniß ist kein unüberwindliches, namentlich wenn man die elenden Textbücher

sondern in Verbindung mit der Musik erreichen muß, schon auf derselben Höhe des Ausdrucks stehen sollte, auf der sie als absolute Poesie in einem Musikdrama die gemeinschaftlich zu erreichende Wirkung (wenn dies möglich wäre) von sich allein aus hervorbringen könnte? — Lessing giebt im Obigen den Maßstab gewisser Licenzen, welcher an die mit Musik zu vereinigende Poesie gelegt werden solle. Wie nun aber, wenn Wagner diese Licenzen so sparsam benutzt hätte, als nie vielleicht ein Operndichter vor ihm? (Sie selbst gestehen im Eingange Ihres Aufsauges, daß Waganders Poesie besser sei als die üblichen Operntexte), Indessen setzen wir selbst noch den Fall, daß Wagner der Technik der absoluten Dichtkunst wirklich nicht ausreichend Herr gewesen sei, um einzelne Härten und Breiten der Diction, einzelne Verstöße gegen die Metrik oder Ähnliches, wovor man sich auf der Schule hüten lernt, zu vermeiden, so könnten Sie höchstens sagen: Wagner ist kein correcter Dichter. Ist man aber darum überhaupt kein wahrhafter Dichter, weil man kein correcter Dichter ist? — Besinnen Sie sich darauf! Für heute schließe ich und zeichne u. s. w.

Weimar, am 16ten April 1853.

Foachim Raff.

(Schluß des vierten Briefes.)

Ich kenne den Musikreferenten der „Grenzboten“ bloss aus seinem Aufsage, der in keiner Weise meine Höflichkeit herausfordert; wäre ich aber auch über seine anderweitige Stellung genauest unterrichtet, so könnte ich mich nur veranlaßt sehen, in dem Grade rücksichtsloser gegen ihn zu verfahren, als jene Stellung ihn der gebildeten Welt mehr näherte und ihm also eine bedeutendere Verantwortlichkeit gegen die Leser der „Grenzboten“ auferlegte. „Verantwortlichkeit“ sage ich: denn wer für die „Grenzboten“ schreibt, muß selber verantworten können, was er sagt. Die Redaction verantwortet Nichts, d. h. Alles. Sie verantwortet z. B.:

Am 18ten Februar 1853. Das Gegenteil:

„Dass Wagner kein wahrhafter Dichter ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr.. Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache, wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu leugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillierte Durchbildung des Stof-

der meisten bisherigen Opern in Rechnung bringt; Wagner hat offenbar ein größeres poetisches Talent, als der Dichter der Iessonda oder des Templers. In jedem Falle aber wird eine gegenseitige Einwirkung der beiden Künstler notwendig sein, wenn ein Kunstwerk zu Stande kommen soll."

oder:

Am 13ten Juni 1851.

„Der Tannhäuser nähert sich in seiner musikalischen Reue einer gewissen Vollendung, der Lohengrin steht vielleicht noch über ihm, so weit die bei ihm zu erhöhter Klarheit gebiehenen Ansichten und das geläuterte Streben nach musikalischer Wahrheit und Einfachheit in Betracht zu ziehen sind. Darin steht Wagner mit Glück auf gleicher Stufe.

Ich führe diese Kleinigkeiten nur an, weil sie gerade in engem Bezug zu meinem heutigen Briefe stehen. Sollten jedoch die „Grenzboten“ sich über meine Polemik nicht ganz gutwillig beruhigen können, so werde ich Ihnen recht gerne ein nachdrücklicheres Zeichen meiner Aufmerksamkeit widmen, als

fes die Produktionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objecte gegenüber, daß er aus sich heraus zu durchdringen, und so neu zu gestalten hat.“

Am 1sten April 1853. Das Gegenthell:

„Gluck war ein guter, gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdrucks mit einfachen, leichten Mitteln zu erzeugen verstand. Wagner besitzt ein geringeres musikalisches Talent, darum sucht er diesen Mangel durch sein gesponnenes Reflexion zu verdecken, er nimmt die Sinne gefangen, während Gluck das Herz zu rühren versucht.

die vorstehenden Citate, welche zwar keinen „pöbelhaften“ weil überhaupt keinen Styl bekunden, aber jedenfalls beweisen, daß man in Darstellung gewisser Dinge keinen Styl haben kann, und doch — keine Gesinnung.

So auch im Maß.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Arnold Wehner, Op. 5. Sechs Gedichte von Kopisch, Prutz und Julius v. Rodenberg für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. — Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. 22 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Um ein anschauliches Bild von der Natur dieses Kunstmüngers zu geben, fange ich bei dem letzten Liede desselben an, weil er sich in demselben am deutlichsten abspiegelt, und weil er mir am meisten Geistesverwandtschaft mit dem Dichter desselben, Julius v. Rodenberg, zu haben scheint. Dieser Letztere hat ja auch einen zweiten Vers zu Nr. 4: „Malerleuchten“ von Kopisch geliefert, was immer auf eine nähere Bekanntschaft des Componisten mit dem Dichter schließen läßt. Ich lasse hier zuvörderst das Gedicht folgen mit allen Wiederholungen, welche der Componist beliebte, sowie mit Hinzufügung der Vortragsbezeichnungen (NB. die Gedankenstriche bezeichnen die Pausen in der Singstimme und die Vortragszeichen beziehen sich jedesmal auf die folgenden Textesworte):

G-Dur $\frac{4}{4}$, Con fuoco agitato; Vorspiel espressivo; (con anima.) Seit ich dich liebe, holdes Kind, pulsirt mein Leben wild und kühn, heiß Blut durch

meine Adern rinnt, im Herzen wild. Nosen blühn, (animato, G-Dur:) Von fecken Mut mein Busen schwillt, als sei ein Wunder mir geschehn, ein Wunder mir geschehn — — (agitato poco a poco, G-Moll) als könnt' ich mit der ganzen Welt — — (cresc. Fis-Moll) mit der ganzen Welt (D-Dur) um dich, um dich den heißen Kampf, den heißen Kampf bestehn, (sempre più cresc.) als könnt' ich mit der ganzen Welt (ff.) um dich den heißen Kampf bestehn (calando) seit ich dich liebe, holdes Kind, seit ich dich liebe! — — — (Zurück nach G-Dur;) meno allegro, ma sempre un poco agitato). Und doch — — und doch, wenn ich dich wandeln seh' — — in Deinmut still und engelrein, (dolce) dann überkommt mich leises Weh, als müßt' ich frömm und ruhig sein, (poco string. G-Dur) als müßte alle Weltlust fliehn, so stille wird's und feierlich — — (starke Modulation, un poco agitato) als müßt' ich — — vor dir niederknien — — (sorte) und beten (piano riten.) beten: (sorte sosten., G-Dur) Kind ich liebe dich! — — — (dim.) ich liebe dich; (Modulation nach G-Dur zurück, accel. ma poco.) als müßt' ich vor dir niederknien — — — (dolce calando) und beten, beten: (G-Dur, riten.) Kind ich liebe dich! (Nachspiel: dolce, rallentando al fine). —

Stelle man sich nun vor, daß der Komponist noch viel mehr außer sich ist, als der Dichter, rechne man hinzu eine Begleitung, wie diese: