

sition, an das Profane, Unkirchliche, Triviale zu streifen. Ueberhaupt stellen sich bei dieser Betrachtung jene zwei Extreme, in die nun einmal ein Orgelkomponist der Neuzeit nicht gerathen darf, recht haarscharf gegenüber. Contrapunktische Gewandtheit entwickelt der Verf. auch in der andern Hälfte: Nr. 3, 4, 5 Choralvorstudien, so wie in den fugirten Sätzen Nr. 7 und 10. Die Vorgenannten betreffend ist in Nr. 3 und 5 die dem Vorstudie zu Grunde gelegte thematische erste Choralzeile reichlich, in Nr. 4 (Wie schön leuchtet uns ic.) dagegen zu spärlich durchgeführt, so daß dem Zuhörer gerade die Haupfsache, die Melodie, wohl gänzlich aus der Erinnerung entchwunden möchte. Mit einer Harmoniesfolge in Nr. 5 D-Moll (Jesus meine Freud ic.) kann sich Ref. nicht ganz einverstanden erklären: e a c, e gis h, a cis e, wo die mittenstehende Dominantensharmonie ausschließlich der vorhergehenden a moll Tonart angehört und auch dahin wieder zurückführen muß. Aus obiger frappanter, unerwarteter Umstimmung entsteht ja eben auch dann jene allbekannte harmonische Sünde, der sogenannte Durstand, sobald diese chromatische Umstimmung nicht in einer und derselben Stimme sondern in irgend einer andern erscheint. Einem ähnlichen Fall giebt das Ende: a d f. a cis e, d fis a. Obwohl man diesen Durchschluß in D-Moll bei ältern Componisten (die die kleine Terz verschmähend, diese entweder ganz verliehen oder den Dominantendreiklang gebrauchten) und auch bei Sebastian Bach öftmals findet, so ist doch hier der schließende Moll-Accord wegen des unmittelbar darauf im Choral wiederansfangenden nämlichen, geratheren und anwendbarer. Als Uebung werden diese Orgelstücke schon nützen; sollten sie aber als wirkliche Vorstudien beim kirchlichen Gebrauch vielleicht zu lang erscheinen, so lassen sie sich wenigstens in ihr Gegenheit, in das Nachspiel umkehren und so anwenden.

Dessau.

Louis Kindtcher.

Vertrauliche Briefe

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

Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Fünfter und letzter Brief.

Mein Herr! Ich gelange nunmehr an denjenigen Theil Ihres Aufsatzes, welcher sich in Grörterung

einiger nicht uninteressanter Detailfragen ergehen sollte, wobei Sie aber, weitentfernt irgend etwas Stichhaltiges vorzubringen, sich einzig und allein darin gefallen, den gesunden Menschenverstand so oft wie möglich mit Keulen ins Gesicht zu schlagen. Ich will meinen Lesern nicht zumuthen Ihren Auffstellungen von Wort zu Wort zu folgen, sondern begnüge mich ihnen eine kleine Blumenlese aus denseligen Sätzen zusammenzustellen, auf welche Sie einen besonderen Nachdruck legen.

„Wagner ist ein Dilettant!“ sagen Sie; und wie gewöhnlich ersparen Sie sich wieder den Beleg für diese Behauptung. Sie thun zuerst so als ob einmal irgendwer irgendwo gesagt hätte, an den „Künstler der Zukunft sei das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen“, und eisern alsdann gegen dieses popanzartige Postulat, welches nur in Ihrer verbrannten Einbildungskraft existirt. Sie führen dann aus, daß die Kunsttechnik zu einem außerordentlichen Grade von Ausbildung gelangt und „Eigenthum der gebildeten Welt“ geworden sei. Daran also könnte es nun Wagner wohl nicht fehlen, dächte ich, wenn es Ihnen vielleicht nicht gar noch einfallen sollte, ihn nicht zur „gebildeten Welt“ zu rechnen. Aber Kunstwerke „geben nur aus dem schöpferischen Genie hervor.“ „Nur“ — das ist neu; wahr ist es freilich nicht. Wenn Sie nun bewiesen, daß Wagner kein „schöpferisches Genie“ sei, so könnte man sich allenfalls darauf einlassen, Ihnen so viel Unterricht in der Ästhetik zu erteilen, als Sie nöthig hätten, um etwas Vernünftigeres zu sagen als „Wagner ist ein Dilettant“; aber da Sie nichts beweisen, so kann man sich wohl auch eines Gegenbeweises entbunden erachten.

„Wagner stellt an die Opernmusik die erste Forderung, daß sie dramatisch, d. h. in jedem Momente charakteristisch sei.“ Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir sagen wollten, wo Wagner diese Forderung in obiger Fassung stellt, die einen solchen Mangel an Begriffsbildung verräth, daß sich nicht nur ein Kunsthilosoph wie Wagner, sondern auch jeder andere gebildete Mensch derselben schämen müßte. Ich begnüge mich das Citat als Wagner'sches zu desavouiren, und die Ehre seiner Urheberschaft Ihnen, wahrheitsliebender „Kritiker“, zu vindiciren. — Sie eisern alsdann gegen die Consequenzen jener Wagner unterschiedenen „Forderung“, brechen aber wie ein recht ungeschickter Journalistisch Ihrer kleinen Diatribe die Spize ab, indem Sie zugeben, daß diese Consequenzen im Tannhäuser noch nicht so weit getrieben seien, daß Sie die „Principienfrage“ (Sie und „Principien“!!) nicht auf sich beruhen lassen könnten.

Sie finden dann, daß Wagner „überraschende,

treffende Einfälle habe", daß er verstehe „zu spannen, vorzubereiten“, daß er „ein aufgeregtes, bis zur Fiescherhaftigkeit exaltiertes Wesen“ bekunde, welches den Zuhörer „irritire“; aber Sie meinen gleichwohl, daß es Wagner an „Erfindungskraft“ mangle. In der „äußern Form längerer Sätze, im Zuschnitt der Melodie“ finden Sie den Einfluß Meyerbeer's (?) unverkennbar. Es war Ihnen vorbehalten zu erkennen, daß Wagner versichert wie Scribe, und seine Verse musikalisch behandelt wie Meyerbeer. O Sie Schäler, Sie! —

Aber nun drehen Sie sich im Kreise, wie ein geschrückter Tisch und sagen wieder: „Indessen den Hauptwerth legt Wagner auf die specificisch-dramatische Musik, die mit ihrer Charakteristik den Dialog Wort für Wort und die Handlung Schritt für Schritt begleitet.“ Wie schon bemerkte hat Wagner nie daran gedacht vergleichen zu sagen. Aber Sie wollten Wagner eine kleine Standrede halten und da er Ihnen den Anlaß nicht hergab, so mußten Sie ihm einen vetrocknen. Wenn man nun den Beweis von Ihnen verlangte, daß jene Art der „Charakteristik“ „specificisch dramatisch“ sei, so würden Sie daskeben wie ein Schulknabe; denn man würde Ihnen blödigst nachweisen, daß dieselbe im Oratorium, in der Programmmusik, in der Ballade, ja sogar im Liede vorhanden ist und sein muß, man würde Ihnen zeigen, daß diese Charakteristik vorhanden war, ehe es überhaupt eine Oper gab, und daß mitin der Begriff des „specificisch-dramatischen“ hier ganz sinnlos von Ihnen angewandt worden. Sie meinen, daß Weber zu dieser Charakteristik den Impuls gegeben. Warum gehen Sie nicht ins Conservatorium, und studiren Geschichte der Musik und des Kunststiles? Sie haben's sehr — sehr nöthig. — Aber Sie mußten einen groben historischen Schnizer zum Besten geben, damit Sie von Weber sprechen, und sagen könnten: Weber besaß „wahre Begeisterung und frische Erfindung, Wagner besaß sie nicht.“ Wenn Sie doch einmal beweisen wollten, warum Federmanns Begeisterung wahr ist, nur die Wagner's nicht, wenn Sie doch einmal zeigen wollten, was an Wagner's Erfindung so alt und abgestanden ist, daß alle andere dagegen frisch erscheint! Nichts über Ihr Wohlwollen und Ihre Redlichkeit!! —

Im Folgenden geben Sie nun einen Bombast ästhetischer Ungereimtheiten von sich, mit dessen Beleuchtung ich meinen Lesern nicht beschwerlich fallen will. Sie declamieren alsdann mit „wahrer Begeisterung“ gegen die Instrumentaleffekte; aber diese „wahre Begeisterung“ geht mit Ihrem Verstande durch und plötzlich rufen Sie aus: „Es wäre ein wahres Glück, wenn jetzt ein Musiker käme, der nicht

instrumentieren könnte, aber Musik mache.“ Die Instrumentierung ist nun nichts anderes als die Kunst der Tonfarbengebung. Was würde man von einem Kritiker denken, welcher schreibe: Wenn doch einmal ein Maler käme, welcher keine Farben brauchte, aber malte! Man würde ihn in's Narrenhaus schicken, oder die Grenzboten würden ihn als Referenten anstellen.

Kaum haben Sie einen Unsinn von sich gegeben, so ziehen Sie zur Abwechslung eine Unwahrheit auf. Sie ziehen gegen Wagner den Harmoniker los und applicieren ihm das salve dictum eines „Demand“, der sich „treffend geäußert“ haben soll, daß „bei Wagner immer nur zwei, selten auch nur drei Accorde zusammenhängen.“ Ob Sie die Wahrheit sagen oder nicht, darauf kommt Ihnen Nichts an: calumniare audacter, semper aliquid haeret.

Als dann tadeln Sie die musikalische „Charakteristik“ der Venus, welche Wagner Ihrem Wunsche gemäß als einen kalten „Teufel, dem es nur ums Holen zu thun ist“, hätten zeichnen sollen.

Sie finden auch die „Charakteristik“ der Theilnehmer am Sängerkampfe ungenügend. Ich habe in einem früheren Briefe bemerkt, daß ich Veranlassung haben würde später über diesen Einwurf zu sprechen. „Die Sänger“ sagen Sie, „sind trocken und monoton dargestellt, und wenn dies etwa geschehen ist um das Interesse auf Tannhäuser zu concentriren, so verrät das eben eine Schwäche des Productionsvermögens.“ Ich zweifle nicht, daß eine große Anzahl Opernmacher die Gelegenheit des Sängerkampfes ergriffen hätte, um jeden der einzelnen Sänger mit einem langen und „charakteristischen“ horsd'œuvre auftreten zu lassen. Wagner hat dieser Versuchung glücklich widerstanden und nicht als Zweck behandelt, was blos Mittel ist. Die Pointe des Sängerkampfes besteht in dem Moment wo der Tannhäuser das Geheimniß seines Aufenthaltes im Venusberge verrät; um dieses Momentes willen ist der Sängerkampf eingeführt, nicht aber der Charakteristik der einzelnen Sänger wegen, welche für das Drama kein Interesse als Individuen haben, sondern blos in ihrer Gesamtheit als Gegensätzliches zum Tannhäuser, als welches Sie auch von Elisabeth stets behandelt werden, welche ihrer nie einzeln und namentlich, sondern nur im Ganzen und zusammenhaft als der „Sänger“ gedenkt. —

Sie begehen nunmehr einen liebenswürdiger Bescheidenheit indem Sie sagen, „daß der Tannhäuser nicht bestehe, wenn man an ihn den Maßstab anlege, an dem man große Künstler und wahre Kunstwerke messe, und welchen Wagner selbst angelegt wissen wolle.“ Ich weiß nicht, wo Wagner von diesem Maßstabe spricht. Sie wissen es auch nicht. Was ist

nun dies für ein Maßstab? Sie hätten es sagen sollen. Sie schweigen aber davon. — Sie sagen weiter, daß Wagner kein Urtheil über seine Bestrebungen habe, und geben nicht undeutlich zu verstehen, daß Sie so ziemlich die einzige wahre Autorität seien, in Sachen zu entscheiden. — Alsdann sprechen Sie von der Ouvertüre in der Absicht zu behaupten, daß Wagner kein Instrumentalcomponist sei. Dies letztere weiß ich nicht, das aber weiß ich, daß wirkungsvolleres und wohlgeformteres an Ouvertüren in neuerer Zeit wenig geboten worden ist, als die Tannhäuserouvertüre, und da dies Werk in Deutschland demnächst den bei weitem größten Theil der öffentlichen Meinung für sich hat, so kann man über Ihre Behauptung um so eher hinwegsehen, als Sie eben nicht gerade im Falle sind aus dem durch und durch sterilen Boden Ihrer „Principien“ den Keim für bessere Schöpfungen er-spielen zu machen.

Sie ziehen gegen den Contrapunkt Wagner's zu Felde. „Wagner ist ein schlechter Contrapunktist“ meinen Sie. Es ließe sich ziemlich viel über diesen Gegenstand sagen. Ich selbst bin nicht erbaut von der contrapunktischen Technik in den Wagner'schen Werken, wenn auch aus ganz andern Gründen als Sie, dem ein paar ganz untergeordnete Details Anlaß zum Tadel geben könnten, über welche ich mich gar nicht aufhalten möchte in Betracht, daß sich leicht eine schwerere Beschuldigung gegen Wagner erheben läche, wenn man schon einmal verlangte, daß im Tannhäuser eine vollendete Application historisch-contrapunktischer Schreibart hätte gemacht werden sollen. Dies letztere ist nicht zu verlangen und wenn man auch beklagen muß einen Theil der musikalischen Technik fortwährend vernachlässigt zu sehen, welcher eine Menge der reinsten und schönsten Effectmittel bietet, so ist es doch unbillig Wagner's schärfer zu tadeln, als man dies bei Rossini oder Weber thun würden, welche jedenfalls und erweislich schwächere Contrapunktisten waren als Wagner.

Sie verbreiten sich nunmehr über das Einzelne des Werkes mit Bezugnahme auf seine Erscheinung auf der Leipziger Bühne. Sie machen bei dieser Gelegenheit einige desperate Versuche wichtig zu sein, was Ihnen aber nicht gelingt, weil zum Wize eine Art der Geistesfähigkeit gehört, deren Sie nicht fähig zu sein scheinen. Sie üben das, was nach Ihren Begriffen Witz sein soll, an dem Umstande, daß Wagner beim Erscheinen des Hirtenknaben fernes Kuhglockengläute erklingen läßt. Kann man aus Ihrer Darstellung eine Spur von Wahrheit abnehmen, so darf Ihr Tadel weniger der Vorschrift Wagner's als ihrer Ausführung gelten. Aber dadurch daß Sie Ihr Papier aus großer Vorliebe für das liebe Vieh mit

Kuhglocken-Reminiscenzen anfüllten, verloren Sie den nöthigen Raum, den Sie zur mindestens flüchtigen Erwähnung hinlänglich auffälliger, wesentlicher Schönheiten des Werkes hätten verwenden können. (Lebri-gens liegt darin für Operncomponisten, welche das Wohlwollen unseres Neunergründboten ambitionieren, ein nicht zu mißkennender Wink, welche Eindrücke auf das sensorium commune dieses „Kritikers“ die stärksten, nachhaltigsten und mithin dankbarsten sind.) Unter andern Pröbchen seines Urtheils gewahrt man auch, daß Ihnen das Duett im zweiten Acte „trivial“, — das Liebeslied des Tannhäuser als „ächter Meyerbeer“, — das Lied an den Abendstern „Proch'sch“, die Scene zwischen Tannhäuser, Wolfram und Venus analog dem Schlusse von „Robert der Teufel“ vor-kommen. Sie finden es mährchenhaft, daß Wolfram im Freien die Harfe bei sich hat, während es heutzutage noch manchenorts üblich ist eine Eithar, Laute, Mandoline, Gitarre od. dgl. mitzunehmen.

Sie reiben sich an der Erscheinung des Abendsterns am Bühnenhimmel, für welche Wagner gar nicht verantwortlich sein kann, da in seinem Buche gar nichts darüber angedeutet ist. Sie schließen endlich mit einer Parallelie zwischen Meyerbeer und Wagner, welche allerdings zu Gunsten des Letztern auss-fällt, und sprechen dann ein großes Wort gelassen aus, nämlich daß aus den Elementen welche Sie für diejenigen des Wagner'schen Kunstschaf-fens ausgeben möchten, kein Kunstwerk zu ge-stalten sei, was den Anforderungen auch nur der Ge-genwart genüge.“ Ich glaub' es Ihnen, denn aus diesen Elementen kann man nicht einmal Stoff zu einem mittelmäßigen Artikel für die Grenzboten zu-sammen bekommen. — Daß ich den in meinem Ge-genwärtigen beregten Theil Ihres Aufsatzes ernsthaft nehme, kann Niemand verlangen; es ist anzunehmen, daß Sie selbst bei besserer Erkenntniß den bei weitem größten Theil dieses Artikels desavouiren. —

Ich schließe hiermit meine Briefe an Sie ab. Ihnen selbst habe ich nur Weniges noch zu sagen. Sie haben sich unterstanden in einem bekannten Blatte über einen Künstler und ein Kunstwerk nach flüchtigster Kenntnissnahme von beiden in einer apodictischen und leidenschaftlichen Weise abzurüthelen: schon dies verdiente Entgegnung. Aber Sie haben mehr gethan. Sie haben über Dinge gesprochen und sehr unbescheiden gesprochen, in welchen Sie die größte Unwissenheit bekunden; das verdiente Zurechtweisung; — Sie haben Ihren Lesern wissenschaftlich oder unwissenschaftlich eine beträchtliche Anzahl Unwahrheiten aufbinden wollen: dies verdiente Züchtigung. — Als Sie Ihren Auf-satz der Redaction zum Abdruck übergaben, waren Sie ohne Zweifel Ihrer Inkompetenz nicht minder bewußt,

als Ihrer guten (—) Absicht und kannten die volle Verantwortlichkeit, welche Sie durch ein Attentat auf die Kunstkritik, wie das corpus delicti in Nr. 9 der Grenzboten ausweist, auf sich und die Redaction luden, beruhigten sich aber wohl mit der Hoffnung, man würde selbes ungerügt vor sich gehen lassen. Diese Tollkühnheit ist in einer Zeit übel angebracht, wo die Künstler, einer miserablen Ackerkritik von ungewaschenen Händen müde, selbst ihr ehrliches, offenes Wort zu ihrem guten Rechte in die Wagschale legen. Es ist eine noch alzuwohl erinnerliche Thatsache, wie dem Genius Beethovens durch eine „Kritik“ nicht viel besserer Art als die Ihrige der Hemmsthuh, der sein Vor-schreiten in die Erkenntniß und Anerkennung des Jahrhunderts hindern sollte, systematisch geschmiedet wurde. Die Anforderungen an die jüngere Künstlerschaft steigen täglich. Jede bedeutende Persönlichkeit und Leistung hat von Haus aus Decennien lang für ihre öffentliche Existenz zu kämpfen. Bringt eine solide, positive Kritik das Publikum in seiner Erkenntniß und den Künstler selbst in seinem Schaffen vorwärts, so wirkt dagegen die rein negative Kritik nach allen Seiten lähmend, Misstrauen erweckend, enttästend. Zur letztern Art gehört Ihr Artikel, und seine Wirkung wäre eine schädliche gewesen, wenn Ihr Können Ihrem guten Willen gleich käme. — Diese Art von Kritik sorgfältig zu controlliren ist die Schuldigkeit der jüngeren Künstlerschaft. Sie ehrt dadurch gleichmäsig die öffentliche Meinung, von der sie unwürdige und falsche Ansichten fern, wie die Kunst, die ihr mehr am Herzen liegt, als daß Ihr Tempel jedem müßigen soi-disant Schöngeist als Arena für seine rohen Gladiator-Exercizien preisgegeben werden dürfte. — Ich hätte noch Einiges über Ihre derzeitige Anonymität zu sagen, will es mir aber auf eine andere Gelegenheit ersparen.

Somit zeichne ich denn ohne ein Weiteres mit re.
Weimar, Anfangs März 1853.

Joachim Raff.

(Schluß der Briefe.)

Aus Königsberg.

Die Brüder Müller. Musikalische Akademie. Oratorien.
Tonsprache in der Oper.

(Schluß.)

Die musikalische Akademie führte am Allerseelen-abend Spohr's Cantate „die letzten Dinge“ in der erleuchteten Domkirche unter Marpurg's Direction mit

Orchester auf. Aufrichtig gestanden: es war langweilig, so gut auch Manches gelang, und so „häbsche Sachen“ auch darin enthalten sind. Ganz unorganisch an einander gestoppelte Bibelverse in einem Zwittemusikstyle componirt, (zwischen Kirche und Theater in der Schwebé), dazu noch gerechnet die nun schon ziemlich ermündend wirkende Sentimentalität mit elegischer Färbung des freilich hochverdienten Meisters, — wie kann das heute noch wirken!? Da lobt mich mir Cherubin's Requiem, ein Stück voll Geist, das die musikalische Akademie vor einigen Jahren in vorzüglicher Weise aufgeführt.

Der „Tod Jesu“ wurde natürlich auch in diesem Jahre am Charfreitag abgesungen; trotzdem daß an der Spitze unserer musikalischen Akademie einsichtsvolle Männer (Dr. Zander als Obervorsteher, die Musikkdirektoren Sobolewski und Marpurg) stehen, darf man sich doch nicht über die beständige Beibehaltung dieser Graun'schen „pietistischen Musik“ (treffende Bezeichnung!) wundern: die Akademie bringt der Kunst gar manches Opfer, indem sie alljährlich bestimmte Aufführungen veranstaltet, bei denen sie im Voraus weiß, daß die Kosten nicht gedeckt werden, und die Kasse des Instituts herhalten muß. Der „Tod Jesu“ aber ist ein unschbares Mittel Saal und Kasse zu füllen, also ein nothwendiges Uebel, das sogar sein Gutes hat. Wenn, wie eben gesagt, die Aufführungen anderer Werke im Oratoriengenre so wenig besucht werden, darf man das nicht dem Musksinne der Königsberger zur Last legen, sondern den Verhältnissen überhaupt. Der „Tod Jesu“, „die Schöpfung“ und „Fahreszeiten“ sind eingebürgerte Stücke, theils durch Gewohnheit, theils durch den immer jugendlichen Geist im ganzen Volke beliebt. Mendelssohn's Oratorien griffen als neu bedeutend durch, haben aber nicht so viele Lebenskraft, um oft gehörig zu werden. Händel liegt wohl erklärlich vielen etwas fern, das wirklich Veraltete in seinen Arien steht gegen das unvergänglich Schöne in bedenklicher Parallele, dazu die biblischen Stoffe, die keine Sympathie mehr finden, — das Alles ist zu bedenken. So giebt es denn eigentlich kein recht lebensfähiges Repertoire für Institute, deren Hauptleistung das Oratorium ist. Stämme sich dagegen wer es mag, und schwört auf das Oratorium, — ich halte das für Verblendung, für Verkenntnis des Geistes unserer Zeit, die so gut ihre Berechtigung hat wie die alte die ihrige hatte. Unbegreiflich ist es mir, wie oft die schöne Kraft an kolossale Oratorien vergeudet wird, sowohl die geistige von jungen Künstlern, wie die materielle von Verlegern! Warum werden nicht starke weltliche Stoffe (wie z. B. Lenau's Albigenser, Meißner's Bißka) gewählt, und in gedrungen er, rein episch-lyrischer