

Leipzig, den 12. August 1859.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Pettzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Erantwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N^o 7.

Einundfunzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rub. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ueber musikalische Aesthetik (Fortsetzung). — Die erste Aufführung des
„Lohengrin“ in Dresden. — Briefe aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung:
Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Ueber musikalische Aesthetik

von
Dr. Adolf Kullak.

(Fortsetzung.)

Ich kehre nun wieder zum ersten Thema zurück. — Mein Kritiker faßt später den Unterschied meiner und der Hanslick'schen Gefühlstheorie nicht scharf genug, wenn er meint, daß am Ende meines dritten Capitels die Untersuchung noch ganz auf dem Hanslick'schen Boden stehe. Zwar stimmen Hanslick und ich darin überein, daß die bloß sinnliche Natur des Tones nur der dynamischen Seite des Gefühls nahe tritt; da aber Hanslick in der letzteren einen nebensächlichen, ich einen Hauptfactor des Gefühls erblicke, so hat auch diese bloß sinnliche Natur nach meiner Anschauung eine größere Bedeutung für das Gefühlleben, als bei Hanslick.

Im weiteren Verlaufe hält sich die inrede stehende Kritik meist berichterstattend, macht hier und da einen Einwand, hält im Ganzen aber ihre eigene positive Anschauung zu sehr zurück. Der letztere Umstand macht es dem kritisirten Autor schwer, wahren Nutzen aus der Besprechung zu ziehen, da es nicht fehlen kann, daß er auf Grund der angegriffenen Punkte, auch hinter der Art und Weise des nur berichterstattenden Theiles, eine vielleicht ganz entgegenstehende Grundanschauung vermuthen muß. Es wird immer dem Autor wünschenswerther sein, wenn die gegenüberstehende Ansicht in zusammenhängender, bestimmter Weise ausgesprochen wird.

Unter den Versuchen, der Musik einen Inhalt zu vindiciren, wird der Reiz auf die Subjectivität von mir ausgebeutet. Daß die musikalischen Idealisten hier schwächere Waffen in den Händen haben, als die Realisten, ist mir recht wohl bewußt; haben doch auch die Theisten eine schwächere Reserve, als die Atheisten! Gleichwol beruht ein wesentlicher Stützpunkt für den Nachweis eines höheren musikalischen Inhaltes in der Natur der menschlichen Subjectivität. Es ist mir unbegreiflich, wie Hr. Schäfer bei Beurtheilung der hierher bezüglichen Abhandlung, nachdem er eine Zeit lang, wie es scheint, beifällig meinen Ansichten folgt und Concessionen unterschreibt, die wesentlich sind, plötzlich mit der alten Hanslick'schen Frage

aufsteht: „muß denn die Wirkung der Musik zugleich ihr Inhalt sein?“ und schließlich die Behauptung bringt, „aus der Aufstellung des Reizes resultire nichts weiter, als höchstens der triviale Satz, daß jeder einzelne Hörer den auf ihn einwirkenden Tönen immer den Stimmungsgehalt zuschreibe, den gerade er mit ihnen empfindet“. — Dies ist eine der Stellen, wo der Autor die eigentliche positive Ansicht des Kritikers durchaus vermisst, da er über dieselbe nicht klar wird. Der letztere räumt mir ein, „daß ich mit Recht hervorhebe, wie namentlich die neuere Zeit seit Beethoven die Wichtigkeit des pathologischen Reizes erkannt habe und darum vor allem die hauptsächlichsten Reizmittel, die Kunst der Modulation und Instrumentation cultivire“. — Bald hierauf fährt er fort: „es läßt sich allerdings so viel sagen: wenn der Componist zur Zeichnung seiner Stimmung solche Reizmittel verwendet, welche im Hörer nothwendig die beabsichtigte Stimmung erwecken, so leuchtet ein, daß in seiner Composition diese Stimmung wirklich ausgedrückt ist.“ Ferner „es giebt eine Summe musikalischer Reizmittel, über deren Wirkung und Bedeutung eine allgemeine Uebereinstimmung stattfindet, und diejenigen Künstler, welche mit solchem allgemein zugänglichen Material arbeiten, werden nicht leicht mißverstanden werden.“ — Gleich hierauf bringt die Kritik aber auf innere Nothwendigkeit mehr, denn auf allgemeine Verständlichkeit, und macht obige Schlusswendung, daß aus der Aufstellung des Reizes jener triviale Satz resultire.

Die Kritik verfährt hier nicht consequent. Nach den Zugeständnissen, die sie der neueren Musik seit Beethoven macht, nach der Anerkennung allgemein gültiger Reize, kommt ein plötzliches Abspringen auf die bekannte Hanslick'sche Phrase unerwartet. Mein Buch giebt keinen Anlaß, die Theorie des Reizes in diesem allerdings trivialen Sinne zu nehmen, sie beutet die letztere in allgemeiner Gültigkeit aus, verhehlt sich auch den Uebelstand nicht, daß es objectiver Forschung bisher nicht gelungen sei, die mit dem subjectiven Factum parallel laufende objective Grundlage genügend zu durchdringen; ein Punkt, den die Kritik gleichfalls namhaft macht. — Muß man denn Thatsachen, darum weil die Wissenschaft nicht auf ihren Grund gelangt ist, so leicht über Bord werfen? Ist dies nicht jene Denkräugheit und Bequemlichkeit des Materialismus, welche negirt, wo sie mit den jeweiligen Mitteln der Forschung noch nicht herankommt? — Hr. Schäfer würde der Wissenschaft einen wichtigen Dienst leisten, wenn er die innere Nothwendigkeit mancher bedeutenden Meisterwerke rein aus den objectiven Verhältnissen, mit gänzlicher Umgehung des Be-

griffs „Wirkung und Reiz“ nachzuweisen vermöchte. Der Dienst wäre nicht geringer, als der, den die neuere Herbart'sche ästhetische Schule höchst wahrscheinlich im Sinne hat, nächstens im Enthusiasmus ihrer Objectivitätsschwärmerei zu leisten: sie wird die Muskelpartien der sizynischen Madonna nach Höhe und Ausdehnung messen, für den Ausdruck des Blicks einen Maßstab erfinden und den subjectiven Effect bis ins kleinste Detail auf Zahlen und Maßtheile zurückführen! — Die objectiven Herren mögen nur nicht vergessen, daß mit dieser Behandlung der Objectivität, so interessant sie ist, nichts gewonnen wird. Die Objectivität des Schönen liegt zu einem großen Theile in der menschlichen Subjectivität, und wo beide Seiten nicht gleichmäßig durchdrungen werden, wird eine einseitige Auffassung stets die unausbleibliche Folge sein.

Gerade einer jener objectiven Forscher, Zeising, giebt hierüber auf Hr. Schäffer's Einwand die rechte Antwort, und hätte der letztere jenen Aesthetiker genauer kennen gelernt, so wäre er mit der Frage, ob die Wirkung der Musik zugleich ihr Inhalt sei, nicht hervorgetreten. — Es ist hierauf zu sagen: die Wirkung der Musik ist ein Theil ihres Inhaltes, ein unabweislicher. — Will man aber weiter gehen und die Sache etwas ins Paradoxe treiben, so kann man sagen, die Objectivität des Schönen ist gerade seine Wirkung. Es kommt nur darauf an, wie weit man den Begriff der letzteren ausdehnt und von welchem Standpunkte man die Subjectivität auffaßt. Zieht man in das Wesen der letzteren die Idealität im weitesten Sinne hinein, so läßt sich jener paradoxe Satz recht gut verfechten. Bekanntlich ist die objective Natur mit Idealen sehr sparsam, und weist man die Elemente der mikrokosmischen Eigenthümlichkeit in jedem Kunstwerke nach, so kann man ohne große Mühe den oben bezeichneten Satz durchführen, ohne der Verdächtigung des Kantianismus anheimzufallen. — Abstrahirt man aber von jener paradoxen Spielerei, so findet man in Zeising's Forschungen die genügende Antwort auf Schäffer's Einwand. Nach denselben sind in jedem Schönen drei wesentliche Begriffe vorhanden: Form, Größe und Reiz auf das anschauende Subject. Ich kann hier nur auf die dahin bezüglichen Ausführungen verweisen. Zeising macht nur den einen Fehler, daß er den Begriff der Größe, wo er ihn zuerst einführt, nicht scharf genug bestimmt. Anfänglich nimmt er ihn im äußerlichen Sinne, erweitert ihn jedoch später zu dem eines inhaltlichen Werthes, und hätte füglich einen anderen Ausdruck wählen müssen.

Diese Erörterung überhebt mich der Mühe, auf das der eben angeführten Schäffer'schen Behauptung zunächst folgende Raisonnement ausführlicher einzugehen. Hr. Schäffer will mir nachweisen, daß mit der Statuirung der Wirkung meine Aesthetik die Empfindung wieder als obersten Richter hinstellt. Wie er dazu gelangt, ist weder innerhalb der logischen Consequenz seiner eigenen Worte einzusehen, noch die Behauptung selbst, nach dem soeben Angeführten, von hinlänglichem Gewichte.

Das Folgende sei nur kurz berührt. Der Kritiker kann nicht begreifen, daß ich in der Instrumentalmusik den reinen Kunstbegriff der Tonkunst erblicke, da sie doch von der Vocalmusik ausgegangen sei und dieselbe in ihren Elementen mit umfasse. Beide seien doch Zweige eines Stammes; warum sind beide nicht coordinirt? — Sehr gern würde ich, wofern mein Buch nicht ausreicht, noch einmal ausführlich diesen Punkt besprechen, einstweilen wünschte ich meinerseits von Hr. Schäffer erst den Nachweis, daß allemal dasjenige, welches den Ausgangspunct bildet, mit demjenigen, was sich aus ihm entwickelt, zu gleicher Höhe

der Entwicklung gelange, oder überhaupt so homogene Verhältnisse beibehalte, daß es neben ihm in gleicher Linie stehe. — Sollte ich diesen Nachweis aus einer Aufzählung treffender Beispiele erhalten, so werde ich nicht ermangeln, das Gegentheil innerhalb der Kunstphäre ebenfalls mit Beispielen klar zu machen, und erst wenn die letzteren widerlegt sein werden, werde ich daran denken müssen, meine Schrift für die zweite Auflage einer Umarbeitung zu unterwerfen. Einstweilen kann ich meine Anschauungen nicht verändern und mache Hr. Schäffer nur die einzige Concession, daß ich bei Gelegenheit des Gesanges vielleicht das Moment des Naturstoffes ein wenig zu scharf betont habe. — Dies ändert aber die Sache im Ganzen gar nicht, der größere Theil des Rechtes bleibt hierin doch auf meiner Seite, und selbst angenommen, ich opferte diesen Einwand auf, so ist das, was die Verbindung zweier Materiale als etwas der reinen Kunst Widerstrebendes in die Wagtschale wirft, bedeutend genug, meine ästhetische Anschauung über die reine Tonkunst und die anhängenden Theile erforderlichen Falles immer wieder sicher zu stellen. Man muß in meiner Theilung nur nicht etwa eine Verkennung des Werthes der geistigen Manifestationen erblicken, die sich in den musikalischen Zweigrichtungen kundgeben. Um eine geistige Abschätzung und Rangordnung handelt es sich hier gar nicht — hat doch der Geist überhaupt seine höchste Offenbarung nicht in der Kunst, sondern in der Wissenschaft.

Die Frage ist hier nur die: entspricht dieser oder jener Theil der Tonkunst dem ursprünglichen Begriffe der Kunst mehr, ebenso sehr, oder weniger als ein anderer? Und so lange die Aesthetik noch ein Recht hat, aus ihrer allgemeinen Sphäre maßgebend die Verhältnisse der speciellen Gebiete zu bestimmen, wird die Entscheidung immer dahin kommen, daß die reine Instrumentalmusik dem ursprünglichen Begriffe am meisten entspricht, die anderen Abzweigungen mithin Seitengebieten anheim fallen.

Daß Hr. Schäffer aber sich nicht die Mühe nimmt, noch einmal die von mir gegen den Gesang aufgestellten Einwände zu widerlegen, da er die Abfertigung derselben (S. 274 oben) für eine ganz ausgemachte Sache hält, mag auch mich entschuldigen, wenn ich nun von dieser ermüdenden Discussion abbreche, und mich damit rechtfertige, daß es ja ebenfalls auch auf meiner Seite dafür eine Berechtigung giebt. Man lese z. B. nur S. 48 in Hanslick's Brochure. — Ebenso ermüdend muß es den Lesern d. Bl. sein, noch einmal etwas über die neunte Symphonie zu erfahren. Nur rathe ich den absoluten Verehrern dieses und so manches anderen der letzten Werke Beethoven's, recht ruhig und besonnen die Anmerkung in Hanslick's Brochure S. 50 und 51, und die Vorrede Bischoff's zu Ullrich's Beethoven zu prüfen. Jeder Absolutismus ist der Gefahr einseitiger Beurtheilung ausgesetzt. Wenn aber Hr. Schäffer meine Anschauung von der neunten, „daß die größere Idee“ (die ich die makrokosmische nennen will), „in die kleinere des Gesanges“ (die ich als die mikrokosmische bezeichne) umschlägt“ auf den Kopf stellt, und behauptet „der verendlichte einsame Mensch (dies kann sich doch nur auf den Gesangtheil beziehen) erweitere sich zur Weltstimmung“ (insofern das Orchester thätig bleibt) — so muß ich darauf erwidern, daß dies nicht recht logisch ist. — Erweitern ist ein Begriff der Bewegung und soll er kunstgemäß gewonnen werden, ist er hier identisch mit „sich entwickeln“. Da das Orchester aber allermindestens die erste Hälfte des Werkes ausmacht und zuletzt recitativisch in den Gesang übergeleitet wird, so fällt das Uebergewicht einer sogenannten Entwicklung oder Erweiterung

auf die Instrumente, nicht aber umgekehrt auf das mikroskopische Element des Gesanges, das mit seiner Schwerfälligkeit die ätherische Volubilität der Instrumentation erdrückt.

(Schluß folgt.)

Die erste Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden am 6. August 1859.

Der ersehnte Moment war denn nun endlich auch gekommen und — vorüber, der den edeln Schwanenritter nach langer Fahrt dahin geleiten sollte, wo seine erste Heimath war! Zwölf Jahre hat er auf dem weiten Wege zugebracht — spät kam er, doch er kam!*) — War doch „Lohengrin“ in Dresden geschrieben und für Dresden bestimmt; auf die dortigen ausgezeichneten Künstlerkräfte zunächst berechnet, hätte er von hier aus seinen Weg über Deutschlands Bühnen antreten können und sollen. — Daß und warum es anders kam und kommen mußte, wissen wir Alle — und wenn auch jetzt, nachdem fast sämtliche musikalische Hauptstädte des deutschen Südens und Nordens Weimar (erste Aufführung am 28. August 1850) nachgefolgt und Dresden vorangegangen sind, die dortige Aufführung nicht mehr die große und allgemeine Bedeutung haben kann, die sie früher unzweifelhaft gehabt hätte — so ist dieser künstlerische Act doch auch heute noch für Dresden von hoher Wichtigkeit: sowol in betreff der dortigen künstlerischen Zustände, als in Rücksicht auf die zahlreichen, unwandelbaren Verehrer Wagner's, welche Sachsens Residenz von jeher (sowol im Publicum, als unter den Künstlern) zählte, und welche, neben der Bewunderung für den entfernten Meister, auch die Traditionen pietätvoll treu bewahrten und nunmehr glänzend erfüllten, die über dieses Werk vom Schöpfer selbst noch ihnen hinterlassen wurden.

Von jener Künstlerzahl, die 1847 Wagner zur Seite stand, sind auf der Dresdener Bühne nur noch zwei zurückgeblieben — aber zwei Künstler ersten Ranges, die Grundpfeiler und Ehrensäulen der Oper: Tichatschek und Witterwurzler. Die treffliche Capelle zählt aber wol noch Viele von jener alten, ruhmgelohnten Garde, die am 6. August, — über ein Decennium in ihrem Geiste verjüngt, — mit uns empfunden haben mögen, welchen Abschnitt in ihrem Leben, wie in dem der Dresdener Oper, dieser Tag bedeutete. Es war eine weihewolle und doch zugleich wehmüthige Stimmung, mit der ich jene, bis auf den äußersten Raum gefüllte Kunsthalle betrat, in der einst „Kienzi“, „Holländer“ und „Tannhäuser“ zuerst erklangen. Wie am Dirigentenpulte heut ein Anderer stand, so suchten auch die Blicke einen zweiten noch vergeblich,

*) Ueber die Zeit der Entstehung des „Lohengrin“ besitzen wir vom Dichter-Componisten selbst genaue Angaben. Im ersten Partiturenentwurf, welcher, von Wagner's eigener Hand geschrieben, Liszt's Eigenthum ist, finden sich folgende Data:

Instrumental-Einleitung. Beendet 28. August (ohne Jahreszahl).
Erster Act. Begonnen 12. Mai 1847.
Beendet 8. Juni 1847.

Zweiter Act. Begonnen 18. Juni 1847.
Beendet 2. August 1847.

Dritter Act. Begonnen Dresden, 9. September 1846.
Beendet 5. März 1847.

Demnach hat Wagner mit der Composition des dritten Actes begonnen, hierauf den ersten, dann den zweiten vollendet — eben in erstaunlich kurzer Zeit — und die Instrumental-Einleitung entweder zuletzt, oder zu allererst geschrieben. Erstere Annahme scheint uns wahrscheinlicher. Zu dieser ganzen ungeheuren Arbeit hat er nicht mehr als ein Jahr gebraucht; der größte Theil fällt in das Jahr 1847.

D. V.

dem dieser Abend vor allem ein Jubelfest gewesen wäre, das er, nach menschlicher Berechnung, mit uns erleben konnte — wenn er nicht längst vor der Zeit hinweggerissen wurde zu den Toden: unsern Theodor Uhlig! Erinnerung und Liebe seien so treu bewahrt, wie sie uns Niemand rauben kann. Jetzt aber sei der Blick von den Entfertnen, dem Vergangenen, der Gegenwart genussreich zugewandt.

„Lohengrin“ ist noch mehr, wie jede andere ihm vorhergehende Wagner'sche Oper, für Kräfte und Mittel ersten Ranges angelegt. Hierin ist wol der hauptsächlichste Grund zu suchen, daß dieses Werk (im Verhältniß zu „Tannhäuser“) sowol auf den Bühnen sich weniger schnell Bahn brach, als es dem verständnißvollen Eingehen der Künstler wie des Publicums natürlich auch nur langsamer zugänglich sein konnte. Es gehört ein liebevolles Eingehen in das Wesen des Kunstwerks und ein gewisser Grad von Abstractionsvermögen dazu, um bei Aufführungen auf kleineren Bühnen, mit schwächeren, theilweise vielleicht sogar unzureichenden inneren oder äußeren Mitteln, die Mängel der Ausführung und Darstellung theils ohne Störung in der Stimmung zu ertragen, theils nicht verkehrterweise dem Kunstwerk selbst zum Nachtheil anzurechnen. Die vielen verständnißlosen Urtheile der Presse, die man über „Lohengrin“ noch immer (obgleich weit seltener und gemäßigter) zu sehen bekommt, mögen zum größern Theil in diesem Mangel an kritischem Abstractionsvermögen ihren Grund haben. Denn ich bin der festen Ueberzeugung (die sich in Dresden nach verschiedenen Richtungen vollkommen bestätigte), daß eine in jeder Hinsicht normale Aufführung — (und eine andere wird sich doch hoffentlich kein Componist beim Schaffen denken können oder sollen?) — so unmittelbar und vollständig schlagen wirkten muß, daß in kunstempfindlichen, und nicht geradezu bornirten oder böswilligen Naturen, eine andere als gehobene, ja begeisterte Stimmung gar nicht aufkommen kann. Wir haben das bei nur theilweise ausreichend unterstützten Aufführungen selbst schon oft genug mit Freuden erlebt.

Da ich nun bis jetzt noch niemals Gelegenheit gehabt hatte, „Lohengrin“ auf einer Bühne ersten Ranges zu sehen, war meine Spannung auf die Wirkung um so größer, als man in Dresden in mehr als einer Hinsicht eine normale Aufführung erwarten durfte. Selbst wenn man jede Note kennt, und allenfalls Phantasie genug besitzt, um sich dazu denken zu können, wie Alles klingen und wirken könnte und mußte — ist doch die durch die Genialität des auffassenden und darstellenden Künstlers hinzukommende selbstschöpferische That durch Nichts zu ersetzen, so wenig sie sich im voraus mit Sicherheit bestimmen läßt. Auch die lebendige Kraft großer Orchester- und Chormassen muß unmittelbar empfunden sein, um ebenso vollständig wirken zu können. Kann ich nun allerdings nicht umgehen, hier auszusprechen, daß auch die Dresdener Aufführung eine im Sinne des Componisten normale noch nicht genannt werden konnte, — hierzu müssen zu viele und zu mächtige Factoren zusammen wirken, als daß man dafür den Einzelnen verantwortlich machen dürfte — so kann doch andererseits nicht geläugnet werden, daß theils verschiedene Einzelleistungen, theils viele Momente des Zusammenwirkens kaum schöner und größer gedacht werden können. Das Resultat darf folglich als ein, sowol für die Verehrer Wagner's, als für den Ruhm und die Wirkung des Werkes ehrenvolles, theilweise sogar glänzendes bezeichnet werden. Mit dieser Anerkennung sei zugleich unser Dank gegen Alle ausgesprochen, welche hierzu beitrugen, indem sie mit sichtlichem Eifer zusammenwirkten, um die erste Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden zu einer ge-