



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Kretzschmar, Hermann: Richard Wagners Parsifal.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Insofern hat die Lage nichts beunruhigendes. Aber Gambetta ist der Krieg, die Franzosen sind, wenigstens in den Städten, veränderlich, oft schon (man denke an die Beherrschung des Landes durch die verhältnismäßig nicht zahlreichen Jakobiner) sind sie durch geringe Minoritäten bestimmt worden, die rührig und rücksichtslos waren, und Gambetta und seine Getreuen sind ebenso rührig und rücksichtslos. Seitdem Gambetta die gefälschte Depesche über das Protektorverhältnis des Fürsten Bismarck zu Freycinet in der Deputirtenkammer verbreiten ließ, haben seine Organe fast jeden Tag die deutsche Politik und die Deutschen in gehässiger Weise besprochen. Die Lügen Berts und das absurde Toben der chauvinistischen Presse über die deutschen Turner waren nur Fortsetzung dieses Spieles. Duclere und Genossen mögen nicht die Avantgarde des wieder emporrückenden Gambetta sein, wie früher das Ministerium Ferry, sondern die Nachhut auf seinem Rückzuge; die Möglichkeit, daß es ihm einmal gelingt, wieder Premier, ja Präsident der Republik zu werden, ist damit nicht ausgeschlossen, und so werden wir so lange vor Frankreich auf der Hut sein müssen, als Gambetta überhaupt noch eine Rolle spielt und eine Partei für sich hat. Für diesen Fall halten wir unser Pulver trocken, immer aber mit dem Wunsche, nicht in die Lage versetzt zu werden, es verschießen zu müssen.



## Richard Wagners Parsifal.

Von Hermann Kretschmar.



Das Theater, welches Richard Wagner in Bayreuth hat erbauen lassen, hat am 26. Juli nach sechsjährigem Verschlusse zum zweitenmale seine Pforten aufgethan. Ein neues Werk Richard Wagners, sein „Parsifal,“ wurde aufgeführt und den Monat August hindurch — dreimal in der Woche — kamen immer neue Zweitausend aus aller Herren Ländern, um die neueste Schöpfung Wagners an der Quelle kennen zu lernen.

Als im Jahre 1876 das Wagner-Theater in Bayreuth fertig geworden und eröffnet, als das erste Festspiel „Der Ring des Nibelungen“ glänzend verlaufen war, gingen die Pläne und Hoffnungen Wagners und seiner begeisterten Anhänger ins weite und große. Jedes Jahr sollten in Zukunft die Festspiele in Bayreuth wiederholt und neben den Werken Wagners auch die Opern unsrer Klassiker in mustergiltiger Weise dargestellt werden. Man beabsichtigte in Bayreuth eine „Stilbildungsschule“ zu gründen und trug sich — alles in allem —

mit der Idee, in die klausnerische Abgeschlossenheit des Fichtelgebirges den Mittelpunkt der musikalischen Kunst und der musischen Künste Deutschlands zu verlegen.

Diese Pläne haben sich bis jetzt nicht verwirklicht, und sie haben auch, trotz der idealen Motive, die ihnen mit zu Grunde liegen, wenig Aussicht, jemals verwirklicht zu werden. Immerhin liegt schon in der einen Thatfache, daß dieses abgelegene Bayreuth wieder auf längere Zeit das Interesse aller an sich zieht, welche sich diesseits und jenseits des Ozeans um Theater und Musik ernstlicher kümmern, so viel außerordentliches, daß auch die Grenzboten von den dortigen Vorgängen Notiz nehmen dürfen.

Die Stellung dieser Blätter zu Richard Wagner erscheint einigermaßen bestimmt durch die monumentalen Kritiken, welche Otto Zahn hier seinerzeit über den „Tannhäuser“ und den „Lohengrin“ veröffentlichte. Ein großer Teil der von Zahn gegen Wagner und die Grenzen seiner Individualität ausgesprochenen Bedenken gilt noch heute nach fast dreißig Jahren. An etlichen Punkten aber würde jetzt selbst der berühmte Verfasser der epochemachenden Mozartbiographie sein Urteil über die Kunst Wagners geändert haben. Nicht etwa gebeugt durch die Macht des äußern Erfolges, sondern darum, weil sich die Kunst Wagners selbst geändert hat. Zwischen „Lohengrin“ und „Tristan“ hat Wagner eine bedeutende Entwicklung durchgemacht und namentlich als Musiker erstaunlich viel hinzugelernt. Wenn damals der Versuch Wagners, einen Teil der Handlung vom Orchester darstellen zu lassen, unserm Zahn kaum mehr wert erschien als eine prätenziöse Stümperei, so war der scharfsinnige und wissensreiche Kritiker doch weit davon entfernt, die Methode an sich verwerfen zu wollen. „Soll — so lauten Zahns Worte — ein künstlerischer Organismus zustande kommen, so müssen die zu wiederholenden Motive nicht fix und fertig dazu gethan, sondern von neuem in Fluß gebracht werden, um dem Bedürfnis der Form gemäß modifizirt, mit der Umgebung verschmolzen, kurz verarbeitet zu werden.“ Um solche Bedingungen erfüllen zu können, hat sich Wagner ohne Zweifel manches Semester strengster musikalischer Arbeit auferlegt. Seine bisherigen Biographen, die leider nur als Panegyriker auftreten, erzählen von diesen ehrenvollen Perioden stillen Fleißes allerdings nichts, aber um so unwiderleglicher thun dies seine Werke von den „Meisterfingern“ ab. Was durch die meisterhafte Verwendung der Instrumentalmusik auch für die Oper zu gewinnen ist, das hat der spätere Wagner deutlich und für alle Zeiten unanfechtbar bewiesen, am glänzendsten wohl in jener ersten Szene der „Walküre,“ wo das Orchester den Übergang vom Mitleid zur Liebe schildert, der sich im Innern der Sieglinde vollzieht. Das ist ein vollendetes Stück, in welchem Musik und Drama vollständig in einander aufgehen, einer jener Fälle, wo sich die Situation durch nichts anderes als durch Musik voll aussprechen kann, und zwar durch keine andre Musik als durch Instrumentalmusik, wenn nicht der dramatische Fortgang beeinträchtigt

werden soll. Und der musikalische Kern jener Szene ist ein einziges Motiv, das nach dem Gange der Stimmung „verarbeitet“ wird.

In der freieren und reicherer Verwendung der Instrumentalmusik zu dramatischen Zwecken besteht nach unsrer Meinung das historische Verdienst, welches sich Wagner um die Oper erworben hat. Die ganze Entwicklung der Instrumentalmusik hat zu diesem Schritte hingedrängt, und hätte ihn nicht Wagner gethan, so wäre früher oder später ein anderer gekommen und hätte ihn ausgeführt. Das System der angewendeten Instrumentalmusik lag in der Luft. Für das Lied ist es in ausgedehntem Maße von Schubert, nach diesem von Schumann benutzt worden, ja schon, wenn auch nur schüchtern, von älteren Liederkomponisten, wie dem Magdeburger Herbig. Bach und Händel namentlich haben in ihren Arien manches poetische Motiv von den Instrumenten ausführen lassen, welches der Singstimme nicht erreichbar war. Auch in der Oper lassen sich die Spuren dieses Systems weit zurückverfolgen, namentlich in der komischen Oper. Sind sie auch nicht zahlreich, so sind sie doch da. Wir wiederholen es nochmals: das Prinzip, durch Instrumentalmusik innere oder äußere Vorgänge darstellen zu wollen und seine ausgedehnte Anwendung auf die Oper ist berechtigt. Wagner hat diesen letztern Prozeß durch seine Werke nachdrücklich angeregt, eine spätere Zeit wird ihn zum vollen Abschlusse bringen. Wir stehen jetzt mitten drin und haben dadurch das unangenehme Schicksal, die Wirren und Streitigkeiten ertragen zu müssen, welche mit jeder Neubildung im geistigen Leben, sei sie noch so klein, verknüpft sind. Daß dieses — sagen wir einmal — Wagnersche Prinzip, die dramatischen Vorgänge durch Instrumentalmusik zu glossiren und auszumalen, neben seinen unbestreitbaren Vorteilen auch Veranlassung zu starken Mißbräuchen bietet, werden wir im Verlaufe unseres Berichtes über den „Parsifal“ zu zeigen reichliche Gelegenheit haben.

Man kann ruhig behaupten, daß diese Benutzung des Orchesters für die Oper den Ausgangspunkt der Reformen bilde, welche Wagner für das musikalische Drama aufgestellt hat. Jedenfalls liegt in ihr der wichtigste Teil seiner Neuerungen; ja — für die kunstgeschichtliche Betrachtung wenigstens — erscheinen dieser einen Idee gegenüber alle die andern Theorien des modernen Opernrebellens von untergeordneter Bedeutung. Diese Auffassung erhält durch die Thatsache eine gewisse Bestätigung, daß Wagner der Praktiker zu guter Stunde gar keinen Anstand genommen hat, den Theoretiker Wagner zu desavouiren. Als begeisterter Sophist hat er jede Art von geschlossener Form und von Ensembles für verwerflich, ja in seiner heißblütigen Art fast für niederträchtig erklärt. Als Komponist der „Meistersinger“ und der „Walküre“ hat er hinterher einige ausgeführte und geschlossene Sätze in Liedform, hat er Ensembles und Chöre geschrieben, auf denen ein Hauptteil des mächtigen Eindruckes beruht, welchen jene Werke auf das große Publikum ausüben. Eine Zeit lang durfte nach Wagner nur im Stabreim gedichtet werden, heute scheint er ihn wieder aufgegeben

zu haben. In seinen Büchern erklärt Wagner die Sage für das ausschließliche und einzig mögliche Stoffgebiet des musikalischen Dramas, und zwar deshalb, weil nur in der Sage sich einfache, menschliche Verhältnisse bieten. In seinem „Ring des Nibelungen“ aber entwickelt er eine Sage von solcher Komplizirtheit, daß man ganze Kommentare studiren muß, um nur über den nackten Inhalt und Gang der Handlung flug zu werden. Ähnlich verhält es sich auch mit dem „Parsifal.“

Jeder gebildete Mann weiß, daß die Geschichte des Parsifal schon einmal von einem großen deutschen Dichter ausgeführt worden ist, von Wolfram von Eschenbach, und die rite eingeschworenen Interpreten Richard Wagners haben sich eifrig bemüht durch Vergleiche zwischen dem Epos Wolframs und dem Drama Wagners den großen mittelalterlichen Dichter von Eschenbach zu einer Folie des lebenden Meisters von Bayreuth herabzudrücken.\*) Das war mindestens unnötig. Denn die Fabel vom „Parzival“ — so lautet die allgemein übliche Schreibart — reicht weit hinter die Tage des Wolfram von Eschenbach zurück. Sie gehört zu dem ältesten Familienschatze der indogermanischen Völker und weist auf eine Periode zurück, wo die Verehrung der Naturmächte noch die Religion der Menschheit bildete. Parzival ist einer jener Sonnenjünglinge, welche der Macht des Lichtes zum Siege über die Finsternis, über Nacht und Tod verhelfen.

Nach der Einführung des Christentums erfuhr auch die Sage vom Parzival eine dogmatische Umgestaltung. Aus der Sonnenkugel wurde eine leuchtende Schale, der „Gral“ genannt, welche mit der Passionsgeschichte des Heilands in unmittelbarem Zusammenhang gebracht wurde. Nach einer Version war in ihr das Blut des Gekreuzigten aufgefangen worden, nach einer andern hatte aus dieser Schale Christus das Abendmahl gespendet. In einem wunderbaren Schlosse des fernen Ostens wurde der „Gral“ aufbewahrt, und eine Schaar auserlesener Ritter hatte sich dort zu seinem Dienste versammelt. Der Glanz der heiligen Schale weichte ihnen Speise und Trank und verlieh ihnen ewiges irdisches Leben. Unter den Gegendiensten, durch welche die Ritter der Gnade des Grals würdig wurden, war unbedingte Reinheit des Lebenswandels die erste Forderung. Wie bei den römischen Vestalinnen der Fehltritt einer Priesterin das Erlöschen des heiligen Feuers nach sich zog, so hörte der Gral auf zu leuchten, wenn seine Ritter sündigten.

In einem solchen kritischen Momente der Gralsgenossenschaft ist es, wo Wolfram von Eschenbach seinen Parzival die Burg des Grals — Munsalväsche genannt — betreten läßt. Amfortas, der König, hat sich sträflicher Liebe hin-

\*) Gründliches und Objectives über das Verhältnis Wagners zu Wolfram und den ältern Quellen erfährt man aus einem Aufsätze R. Wehsteins in der „Neuen Zeitschrift für Musik,“ Jahrgang 1881.

gegeben und liegt dafür nun an einer schmerzlichen Wunde darnieder, die ihm den Dienst des Grals aufs äußerste erschwert. Die Ritterschaft und der Gral kommen dadurch in Gefahr. Heilung und Erlösung, nebenbei aber auch der Verlust des Thrones ist dem Amfortas verheißen, „wenn ein Fremder nach seinen Leiden teilnehmend fragen würde, ohne darauf hingewiesen zu sein.“\*) Die Frage liegt dem Parsival auf der Zunge, aber er erinnert sich, daß ihm Gurnemanz, sein ritterlicher Lehrer, als eine der ersten Lebensregeln eingeprägt hat, so wenig als möglich zu fragen. Er fragt also nicht, und diese Unterlassungssünde trägt für ihn die schlimmsten Folgen. Er geht seiner bisher errungenen Ehren verlustig, und es beginnt für ihn ein Leben voll Schmach, Mühen und Anfechtungen, die ihn in Zweifel an Gott und in die heftigsten innern Kämpfe stürzen. In Jahren überwindet er diese Anfechtungen und wird aus einem abenteuernden Ritterjüngling ein fester und frommer Mann. So erscheint denn am Schlusse wieder die Gralsbotin, welche den Parsival, als er seinerzeit die Frage unterlassen, verflucht hatte, und verkündet ihm, daß er zum Gralskönig erwählt sei.

Das ist nach den Hauptpunkten eine kurze Skizze des Epos vom Parsival, wie es Wolfram von Eschenbach darstellt. Es ist das Lebensbild eines jungen Mannes von der Kindheit bis zum Eintritt der vollen Charakterreife. In der Darstellung der innern Entwicklung des Helden liegt die Größe von Wolframs Dichtung. Im äußerlichen Verlaufe gleicht die Geschichte des Parsival bei Wolfram dem Gange andrer Ritterromane. Sie ist nach dem Geschmack des dreizehnten Jahrhunderts zusammengewunden aus heroischen Abenteuern und Wundern. In der Innigkeit, der Kühnheit und dem Reichtum der Phantasie, mit welcher Wolfram dergleichen schildert und erzählt, unterscheidet er sich von Dichtern niedern Ranges. Zu diesem modischen und zeitgemäßen Beiwerk gehört im „Parsival“ halb und halb auch die Hereinziehung des „Gral.“ Den eigentlichen Angelpunkt der Dichtung bildet er kaum mehr als der phantastische Artushof, den Parsival ebenfalls wiederholt betritt, oder das Zauberfloß (Schastelmarveil) des wunderlichen Ritters Klingsor, an welchem Parsivals Freund Gawain die Hauptproben seines Heldentums ablegt.

Daß Parsival dafür so hart gestraft wird, weil er in der Gralsburg zu fragen versäumt, ist unverständlich. Wenn man gesagt hat, es sei wohlverdient, weil Parsival die Rücksichten der ritterlichen Etikette über die Gebote des Herzens gesetzt habe, so ist damit noch nichts erklärt. Warum ein junger Mensch, der aus Schüchternheit ein Versehen begeht, aus der Gesellschaft ausgestoßen und ins Unglück getrieben werden soll, vermag man nicht einzusehen. Höchst wahrscheinlich liegt in der vom Gral gestellten Forderung des Fragens ein märchenhaftes Motiv, dessen Herkunft und ursprüngliche Bedeutung bis heute noch nicht genügend aufgeklärt ist.

\*) Vgl. G. Bötticher, „Parsifal“ und „Parsival.“ Preussische Jahrbücher, 1882. Juliheft. Grenzboten III. 1882.

Wagner hat an dieses Fragen angeknüpft und sich aus demselben ein ethisches Motiv herausgeschält, dessen starke Anziehungskraft ihn überhaupt zuerst veranlaßt haben mag, die an und für sich sehr wenig zum Drama geeignete Fabel vom Parsival für die Bühne zu bearbeiten.

Der Gral, mag sich Wagner gesagt haben, verlangt von dem Fremden die Frage, weil der, welcher fragt, dadurch bezeugt, daß er von den Leiden des Königs ergriffen und gerührt ist, daß er also ein teilnehmender Mensch mit warmem Herzen ist, daß er Mitleid besitzt. Also nicht die Frage ist es, nach Wagners Auffassung, was der Gral verlangt, sondern das, was sie veranlaßt, das Mitleid. Diese Interpretation ist nicht unanfechtbar, aber sie ist sehr hübsch, menschlich gewinnend. Sie bietet für ein Drama eine Grundidee, deren Wärme ein ganzes Stück wohlthätig durchziehen kann, und wir wissen alle, daß in dem klaren Hervortreten solcher einfachen ethischen Grundideen ein großer Teil der Macht beruht, welche die meisten der Wagnerschen Bühnendichtungen auf die Gemüter äußern.

Der Wagnersche Parsifal ist also der Held des Mitleids. Diese Tugend tritt bei ihm auf in Verbindung mit einer großen Unerfahrenheit in weltlichen Dingen, mit einer gewissen täppischen Einfalt, die auf einem vollständig naiven und reinen Herzen beruht. Diesen Zug hat der Wagnersche Held mit dem des Wolframschen Parsival gemein. Wagner glaubte dieser Thorheit zu liebe — nebenbei bemerkt — die Görres'sche Schreibart „Parsifal,“ die übrigens allgemein verworfen ist, wählen zu sollen. Zu ihrer Deutung ist das Persische herangezogen; Wagner erklärt daraufhin:

Dich nannt' ich, thör'ger Reiner, „Fal parsi“,  
Dich, reinen Thoren: „Parsifal.“

Die außerordentliche Fülle von Personen und Begebenheiten, welche uns im Epos des Wolfram entgegentritt, hat Wagner auf das Notwendige reduziert. Einzelne Momente des mittelalterlichen Gedichtes sind von ihm in freier Weise benutzt worden; hier hat er zusammengezogen, dort erweitert oder anders gestellt. Am wichtigsten ist die Änderung, welche Wagner mit dem Wolframschen Klingsor vorgenommen hat. Dieser ist im Epos eine episodische Figur, bei Wagner aber tritt er bedeutend in den Vordergrund. Sein Zauberschloß bildet die Gegenmacht zum Gral, es ist die Hochburg der sinnlichen, weltlichen Lust, von welcher aus ein verschlagener, teuflischer Kampf gegen den Gral, als den Hort des frommen, reinen Christentums, geführt wird, ein Kampf, dessen Preis der Besitz der Alleinherrschaft über Erde und Welt bildet. Klingsor ist bei Wagner von einem glänzenden Hofstaat zauberhaft schöner Frauen umgeben — Blumenmädchen genannt —, welche die Ritter des Grals in ihre Netze locken und dem Gral für immer abwendig machen.

Durch diese Erweiterung, welche Wagner mit der Figur des Klingsor vornahm, gewann er dasjenige Element, welches für das Drama unentbehrlich ist:

den Gegensatz, den Konflikt zweier Mächte. Der „Parsifal“ ist darnach ein Drama, welches den Kampf zwischen der reinen, gläubigen Frömmigkeit und der verführerischen Sinnelust behandelt, ein Motiv also, welches in der Oper schon oft und in den vielfachsten Spielarten ausgeführt worden ist, noch jüngst ziemlich handgreiflich in Goldmarks „Königin von Saba,“ ja mutatis mutandis schon von Wagner selbst in seinem „Tannhäuser.“ Einer besondern Beliebtheit erfreut sich dieses Motiv bei den Operndichtern in der Renaissance: Christentum gegen Heidentum mit ihren vielfachen Unterarten.

Wir treffen bei Wagner mit Aufgehen des Vorganges den Konflikt bereits in vollem Gange. Die Sachen stehen nicht gut für die Gralsritter. Sogar ihr eigener König ist durch die List des Klingsor schon geschädigt. Ist er auch den Händen des Zauberers wieder entrisen worden, so schmerzt ihn doch eine schwere Wunde, die ihn für den Dienst des Grals halb unfähig macht, und eine der wichtigsten Reliquien des Grals, der heilige Speer — das ist die Lanze, welche am Kreuze in die Seite des Heilands gestoßen wurde —, ist drüben im Zauberschloß zurückgeblieben, als der König vom Sinnentaumel unnachtet war. Unlängst hat der kranke König inbrünstig um Erlösung gebetet; da ist ihm eine geheimnisvolle Verheißung geworden:

Durch Mitleid wissend  
Der reine Thor,  
Harre sein,  
Den ich erfor.

Dieser „reine Thor“ scheint jetzt gefunden zu sein. Im Walde draußen haben die Ritter des Grals einen jungen Menschen ergriffen, der ihnen einen der gehegten Schwäne erschossen hat. Dieser junge Mensch sieht nicht ein, was er für ein Unrecht begangen haben soll, er kennt keinen Unterschied von Gut und Böse. Er ist von zu Hause fort, vorbeireitenden, glänzend gerüsteten Männern nachgelaufen, weiß aber nicht, wo seine Heimat ist, nicht wie sie heißt, nicht den Namen seines Vaters, nicht seinen eignen, nur den seiner Mutter: Herzeleide (Herzeloyde bei Wolfram). Als ihm Kundry, eine Dienerin des Grals, mitteilt, seine Mutter sei inzwischen gestorben, will er Kundry wegen dieser Mitteilung umbringen. Genug, der junge Mensch — es ist Parsifal — scheint nach Thorheit und Einfalt der Mann des Drakels zu sein und wird deshalb mit hinaufgenommen zur Gralsburg. Dort wohnt er einer Feier des Liebesmahls bei und einer Enthüllung des Grals. Er sieht die Herrlichkeit des Kultus und sieht die Leiden des Amfortas, bleibt aber scheinbar unberührt. Man führt ihn deshalb wieder zur Burg hinaus und überläßt ihn seinem weitem Schicksale.

Parsifal setzt seine Fahrten fort und kommt in deren Verlauf auch nach dem Zauberschloße des Klingsor. Kurz vor dem Ersteigen der letzten Mauern schlägt er ein beträchtliches Quantum von Rittern nieder, die zur Teufelsburg gehören, und kündigt sich schon durch dieses Entree für deren Herrscher als einen

ungewöhnlichen und gefährlichen Gast an. Klingsor beschließt deshalb, gegen den Ankömmling seinen stärksten Trumpf auszuspielen und ihn den Künsten der schönsten unter seinen Frauen, den Künsten seiner „Urteufelin“ zu überweisen. Diese ist — Kundry, dieselbe Kundry, welche wir schon im ersten Akte als Dienerin des Gral getroffen haben. Nachdem sich die „Blumenmädchen,“ welche zunächst Parsifal in Beschlag genommen hatten, als unwirksam erwiesen haben, tritt Kundry ihr Amt an. Sie verfährt teuflisch genug. Sie erzählt dem reinen Jüngling zuerst von seiner Mutter und von seinem Vater, von der Liebe der Eltern. Um kurz zu sein: Parsifal widersteht der Verführung. Im kritischen Momente, als ihm eben Kundry einen Kuß von echt Wagnerischer Länge aufgedrückt hat, reißt er sich los. Parsifal gedenkt mit einemmale dessen, was ihm über die Ursache von Amfortas' Wunde erzählt worden ist. Das Mitleid mit diesem Unglücklichen erwacht in ihm in vollster Stärke; er will nur eins, will hin zu ihm, und alle weiteren Versuche der Kundry, ihn an sich zu fesseln, prallen wirkungslos ab. Mit diesem festen Widerstande ist der Zauber Klingsors gebrochen. Auf das Geschrei der Kundry eilt dieser selbst herbei und versucht das letzte Mittel. Den Parsifal, den er nicht zu seinem Diener machen kann, will er jetzt töten und schleudert deshalb den heiligen Speer gegen ihn. Da geschieht ein Wunder: der Speer bleibt in der Luft über Parsifals Haupte stehen. Dieser ergreift ihn und schlägt damit das Zeichen des Kreuzes gegen Klingsor. Mit Donner und Beben versinkt darauf das Zauberschloß und die ganze teuflische Pracht.

Die Hauptaktion ist hiermit beendet. Für den dritten Akt bleiben nur noch Formalitäten zu erledigen. Er spielt wieder in zwei Szenen, wie der erste: eingangs im Walde vor der Gralsburg, dann in der Burg selbst in deren sogenanntem Speisesaale. Parsifal kehrt zurück und bringt den heiligen Speer, wird zum Könige gesalbt, heilt den kranken Amfortas und übernimmt das Amt als oberster Hüter des Grals.

Nach dieser Darstellung ist die Handlung des „Parsifal“ unschwer zu übersehen, und man kann nicht recht begreifen, warum viele Kritiker, und darunter die erklärtesten Anhänger Wagners, über Unverständlichkeit geklagt haben. Einer unter dieser letzteren Klasse, der Referent der *Indépendance Belge*, geht so weit, die Vermutung auszusprechen: Wagner habe sich mit dem Parsifalstoff lediglich einen Spaß machen und einmal probiren wollen, wieviel sich wohl das Publikum bieten lasse.

Die Empfindung, vor einem verworrenen Sijet zu stehen, kommt lediglich von der einen Figur der Kundry her, mit welcher Wagner seinem Bestreben, allerhand tief sinnige Beziehungen in seinen Personen zu verkörpern, die Zügel in einer maßlosen Weise hat schießen lassen. Über diese Kundry existirt bereits eine kleine Bibliothek, und die unbedingten Bewunderer des eigentümlichen Tondichters haben es an nichts fehlen lassen, uns zu beweisen, daß in dieser Gestalt

eine dichterische Leistung voll höchster Kraft der Phantasie und des Gedankens erblickt werden müsse. Nämlich diese Kundry in einer rein phantastischen Umgebung vor, ungefähr wie die Helena im zweiten Teile des „Faust,“ so wäre sie nicht zu beanstanden. Aber im „Parsifal,“ welcher in seinem ersten und dritten Akte sich in Verhältnissen bewegt, die so gut wie historisch erscheinen, wird diese Kundry immer ein Stein des Anstoßes bleiben.

Im Epos ist die Kundry die treue Botin des Grals und weiter nichts. Sie ist vom Dichter als sehr häßlich geschildert, hat Ohren wie ein Bär, ein rauhes Antlitz, ihre Hände haben Affenhaut, und ihre Fingernägel gleichen den Klauen des Löwen. Im übrigen ist sie treu und gut, und Wolfram verweilt bei ihr mit humoristischem Behagen. Diese Kundry, ein halbwildes Weib, eine Art weiblichen Kaspar Hauser, hat Wagner für seinen ersten Akt herübergenommen. Im zweiten aber hat er sie mit der Orgeluse Wolframs, einer von Klingshors Zauberfrauen, zusammengeschmolzen. So ist denn Kundry, die Botin des Grals, bei Wagner zugleich auch ein Werkzeug des Klingsor. Diesen einen Zwiespalt zu erklären, brauchte es eines besondern Dramas „Kundry.“ Wagner findet sich nebenbei mit ihm ab, indem er die Kundry im zweiten Akte ihre Geschichte dem Parsifal erzählen läßt. Darnach ist ihr Loos ein ähnliches wie das des ewigen Juden, wie das des fliegenden Holländers. Sie hat am Heilande selbst gefrevelt; sie hat ihn verlacht, als er auf dem Wege nach Golgatha an ihr vorübertritt. Zur Strafe dafür kann sie nicht sterben und muß von Zeit zu Zeit der Teufelei verfallen und dem Klingsor ehrbare Helden verführen helfen. Wenn ihr einer widersteht, wird sie erlöst. Wahnsinn ergreift sie mitten in der Hölleaktion: sie hält die Opfer von Klingsors Zaubermechanik für den Heiland selbst; „da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder: ein Sünder sinkt in meine Arme“ schließt sie die mysteriöse Autobiographie.

Wir wollen uns auf eine Erklärung der Beinamen, welche Wagner dieser Kundry noch giebt, nicht einlassen: er nennt sie „Herodias, Gundryggia“ und trägt damit vielleicht nach seiner Meinung zur Vertiefung dieses an sich schon schwer ergründlichen Wesens bei. Berechnet man das Alter dieses Weibes, welches im zweiten Akte vor uns in allen Reizen der Jugend und Schönheit prangt, so ergeben sich, schlecht gemessen, praeter propter 800 Jahre.

Die endgiltige Meinung wird wohl eines Tages dahin gehen, daß diese Kundry eine jener dichterischen Leistungen sei, in welchen die sterbende Hyperromantik ihre letzten Zuckungen gethan hat, bevor sie vollständig aus der Literatur und der Kunst überhaupt verschwand. Heil uns!

An den übrigen Charakteren des Dramas ist vieles bemängelt worden. Amfortas sei zu schwankend, um Interesse erregen zu können; heute wolle er den Gral enthüllen, morgen wieder nicht. Diese Unbeständigkeit des Charakters soll und kann aber dazu dienen, den Zustand seiner Krankheit, die Größe seines Leidens zu illustriren, und wenn man nicht bloß nach dem Textbuche kritisiert,

sondern die Musik mit zu Rate zieht, hat der Dichterkomponist hier erreicht, was er wollte. Auch Parsifal, der Held des Dramas, giebt zu Ausstellungen Anlaß. „Denn — sagt man — was thut er denn eigentlich? Er läßt sich nicht verführen.“ Wir halten es für eine wohlberechtigte dramatische Pointe, daß Wagner seinen Parsifal in einem einzigen Augenblick zum Helden herauswachsen läßt. Die Erleuchtung kommt mit einem Ruck über ihn, wie über Saulus, der bei Damaskus zum Paulus wurde. Die eine große Idee des Mitleids erwacht in ihm und macht ihn stark und thatkräftig. Im übrigen aber muß man den Einwand gelten lassen, daß aus der Handlung keine Notwendigkeit ersichtlich sei, weshalb Parsifal Gralskönig wird.

Alles in allem ist „Parsifal“ — den Vorbehalt für Kundry ausgenommen — ein wirksames und mit tiefen, menschlich ergreifenden Zügen ausgestattetes Bühnenstück. Um auf den angeregten Vergleich zwischen Wolfram und Wagner zurückzukommen, so erscheint uns der Unterschied zwischen beiden mehr für ihre Zeit charakteristisch als für die Dichter selbst. Wolfram benutzte im erzählungs-lustigen Mittelalter die Parzivalssage zu einem Epos. Wagner extensivte daraus für das der Kürze und der Pointe zugethane nennzehnte Jahrhundert ein Drama. Beide legten ihren Dichtungen eine große Idee unter: Wolfram giebt die Charakterentwicklung eines kräftigen Menschen, Wagner schildert die Macht des Mitleids. Über den Wert dieser beiden Ideen zu streiten, scheint uns unbillig. Die Idee, die Moral giebt nicht den Ausschlag für die Güte einer Dichtung, sonst müßte man in Gellerts Fabeln die größten poetischen Kunstwerke erblicken.

Wenn an dem Drama von den Wagnerianern besonders der christliche Charakter hervorgehoben worden ist, so wollen wir über diesen Punkt uns keine Entscheidung anmaßen. Der christliche Charakter, welcher wohl auch den ungewöhnlichen Titel des Stückes „Bühnenweihfestspiel“ veranlaßt hat, war durch die Einführung des Grals gegeben und kommt in zwei Momenten zu einem besondern Ausdruck: in der Liebesmahlsfeier der Gralsritter, welche im ersten und im dritten Akte stattfindet, und in der Klage um den Speer, in der Schilderung der heiligen Reliquien, welche fast sämtliche Szenen des Werkes in der einen oder andern Tonart durchzieht.

Christliche Dramen sind an und für sich nichts neues. Im Mittelalter ist die Passionsgeschichte oft genug auf die Bühne gebracht worden, wie man noch heute aus den Spielen in Oberammergau sehen kann. Daß das heilige Sūjet in der modernen Oper zu Grunde gelegt worden sei, ist meines Wissens nicht nachweisbar. Märtyrergeschichten kommen vor als Gegenstand des musikalischen Dramas; noch Gounod hat in seinem Polyucte eine solche benutzt. Der Behauptung, daß Wagner mit der Hereinziehung des Liebesmahls und der Passionsgeschichte nur etwas neues, nur einen ungewohnten Theatercoup habe bringen wollen, muß im Interesse der Gerechtigkeit entgegengetreten werden. Dem Manne, welcher seit Jahrzehnten des Glaubens lebt, die deutsche Kultur lasse sich vom

Theater aus regeneriren, darf man wohl zutrauen, daß er ernstlich meint, von der Bühne aus auch auf das religiöse Bewußtsein seiner Zeitgenossen fördernd wirken zu können. Zudem könnte es bekannt sein, daß Wagner schon in einer viel früheren Periode sich mit einer Oper „Christus“ getragen hat. Über die Lauterkeit von des Dichters Absichten ist deshalb, nach unsrer Meinung, kein Zweifel erlaubt. Ein andres ist es um die Frage über die Wirkung. Da gehen die Meinungen auseinander. Es hat etwas bedenkliches, einen Vorgang zum Gegenstande theatralischer Darstellung zu machen, der selbst schon eine Zeremonie ist, wie die Feier des Liebesmahles, das doch eben — nur in verschämter Bezeichnung — das Sakrament des heiligen Abendmahles bedeutet. Jedenfalls ist dies ein sehr delikater Versuch. Wagner hätte, indem er die Regie dafür entwarf, vielleicht besser gethan, die Gralsgenossen beim Aufgang des Grals-saales bereits sitzen zu lassen in einer Gruppierung, ähnlich wie sie Leonardo da Vinci bringt. Das Aufmarschiren der Ritter in zwei Zügen — jüngere und ältere — hat etwas von opernmäßigem Brunt, namentlich wenn der Marsch in einer solchen Art von Hahnentritt ausgeführt wird, wie der, dessen sich die ältern Ritter in Bayreuth bedienten. Das sind Kleinigkeiten, die aber doch aus der Stimmung herauswerfen. Außerdem wurden die Gefänge beim Liebesmahle zum Teile gar nicht in dem wehevollen Tone ausgeführt, den sie verlangen. Die Männer nahmen einen situationswidrigen Aufsatz für die höhern Stellen, der mehr für einen Attakegesang blutdürstiger Landsknechte gepaßt hätte. Auf den Schreiber dieses Berichtes hat die Liebesmahlszene von der Bühne herab einen weit weniger greifenden Eindruck gemacht als bei der Lektüre im Klavierauszuge.

Wir sind hiermit unvermerkt zur Musik des „Parsifal“ gekommen. Nach den Versicherungen der Wagnerianer erscheint in ihr Wagner in einem ungeahnten, neuen Stil. Das ist insofern etwas selbstverständliches, als der Stoff, d. h. sein christlich-dogmatischer Teil, bisher weder von Wagner noch einem andern in die Oper eingeführt worden ist und eben als solcher eine seinem Charakter entsprechende Betonung verlangt. Einzelne Momente dieser Musik, wie die sogenannte „Heilandsklage“ und die „Verwandlungsmusik,“ sind nun allerdings von ganz eigenem Gepräge: groß im Ausdrucke und dabei doch meistens fassungsvoll gehalten. Wer aber im allgemeinen auch aus diesen frommen Partien nicht den Komponisten des Pilgermarsches im „Tannhäuser,“ der Gralsmusik aus „Lohengrin,“ der Friedensboten im „Rienzi,“ der Gliederszene in den „Meistersingern“ und namentlich des „Liebesmahles der Apostel“ herausmerkt, von dem dürfen wir vermuten, daß er selbst „seinen Wagner“ herzlich schlecht kennt.

Der religiöse, halbkirchliche Charakter der Musik ist im ersten und im dritten Akte vorwiegend. Dort erscheint er mit einer stark pathetischen Schattirung, hier im Stile lieblicher Genrebilder. Der zweite Akt quillt über von Leiden-

schaft und Ekstase; er am meisten trägt die exaltirte Haltung, welche für die Individualität Wagners im allgemeinen charakteristisch ist. In ihrer Vermengung mit gläubiger Zerknirschtheit wirkt sie in diesem zweiten Akte des „Parsifal“ in gesteigertem Maße befremdend und mag wohl imstande sein, manchen Kunstfreunden das ganze Werk vollständig zu verleiden. In der That hat der Referent des Pariser „Figaro“ seine Kritik über den „Parsifal“ ungefähr in das Verdikt zusammengefaßt: „Sechsfache Übertreibung!“

Wenn man die formelle Anlage der Parsifalmusik in Betracht zieht, so findet man, daß „Parsifal“ im Vergleich zu den ihm vorausgehenden Werken, zum „Ring des Nibelungen“ nämlich und zum „Tristan“, einfacher, leichter verständlich und fester gegliedert ist und daß er viel mehr Abwechslung bietet. Namentlich die ziemlich zahlreichen und imposanten Chöre wirken als willkommene Erfrischungspstationen. Nur im Vorbeigehen wollen wir bemerken, daß von der dramatischen Notwendigkeit dieser Chöre, welche die Wagnerianer natürlich behaupten, keineswegs an allen Stellen die Rede sein kann. Namentlich der reizendste dieser Chorsätze, die Szene der Blumenmädchen, ist für das Drama wohl entbehrlich. Indes danken wir es dem Komponisten, daß er den Musiker in sich seinen eignen Prinzipien zum Troste hat zum Worte kommen lassen. Diese rechtzeitige Nachgiebigkeit hat noch an mehreren Stellen des Werkes blühende instrumentale Früchte eingetragen, auf welche wir noch besonders hinzuweisen Veranlassung haben werden.

Was die Behandlung des Recitativs betrifft, worin das punctum saliens des Wagnerschen Systems liegt, so zeigt sich darin Wagner im Vergleich mit dem besten, was er auf diesem Gebiete geleistet, im „Parsifal“ sehr ungleich, im Gesamtdurchschnitte vielfach geradezu äußerlich und gehaltlos. In der Harmonik ist er der Alte geblieben; in der Ökonomie der Orchesterfarben weist der „Parsifal“ eine auffallende Sparsamkeit und Zurückhaltung auf.

Lassen wir nun den musikalischen Teil des „Parsifal“ in seinen Einzelheiten an uns vorübergehen.

Das Werk hat wieder ein Vorspiel, welches in der Form dem Sonatinsage sehr nahe kommt. Sein erstes Thema ist die Hauptmelodie der Liebeshmahlsfeier. Das zweite besteht aus zwei Motiven, welche sich wie Vorder- und Nachsatz zu einander verhalten. Das vordere Motiv — „Gralsmotiv“ benannt — ist einer bekannten liturgischen Formel, dem sogenannten Dresdner „Amen“, wie aus dem Auge geschnitten, demselben, welches auch Mendelssohn, wenn wir nicht irren, in seiner Reformationssymphonie verwendet hat. Bei seinem Eintritt scheint sich Wagner, der Virtuos des Orchesterklanges, über den Effekt der Instrumentirung getäuscht zu haben. Die Trompeten, welche das Thema führen, klingen nicht feierlich, sondern ordinär. Das andre Motiv des zweiten Themas ist poetisch nicht sehr stark und wirkt nur durch einen wuchtigen Vortrag. Es heißt „Glaubensmotiv“ und wird in recht langen Sequenzen unerbittlich

wiederholt. Die Durchführung ist sehr kurz und nimmt eigentlich nur einen Anlauf, wie überhaupt in dem ganzen Vorspiele an die Stelle von Arbeit und Entwicklung das System der nackten Repetition tritt. Trotzdem erreicht dieses Vorspiel an seiner Stelle seinen Zweck, eine fromme Stimmung vorzubereiten, und wird über kurz oder lang wohl auch in den Konzertsälen seinen Platz ausfüllen.

Die erste Szene bietet ein wunderschönes Landschaftsbild. Von uralten, hohen und breiten Waldbäumen umgrenzt, glänzt, soweit das Auge reicht, ein See im ersten Morgenlicht. Gurnemanz, ein alter Ritter vom Gral, und zwei Knappen erheben sich und beten zunächst. Das eigentliche Gebet hört man in einem Orchesterfag, dessen Kosten das Glaubensmotiv und das vom Gral bestritten. Bald darauf kommt Kundry an, sehr gut charakterisirt durch ein heftig aufwärts dringendes Motiv, das zu einem kleinen Sätzchen ausgeführt wird und mit einer rasenden Sechzehntelfigur jäh abbricht. Kundry hat als Gralsbotin aus fernem Lande einen Balsam für den kranken König gebracht, den sie wortkarg übergiebt, um sich ferner nur mit kurzen Brocken an der Szene zu beteiligen. Jetzt beginnt eine längere Erzählungspartie, in welcher Gurnemanz erst die Geschichte der Kundry, soweit er sie kennt, dann die des Grals vorträgt. Sie wird unterbrochen durch einen Aufzug von Rittern, welche in einer Sänfte den kranken König Amfortas nach dem See zum Bade tragen. Der König verweilt einen Moment auf der Szene, und hier entwickelt sich eine der schönsten Partien des Aktes. Rührend ist der milde, leidensvolle Krankenton im Gesange des Königs ausgedrückt, und die Gefühle, welche den Armen nach der langen schlimmen Nacht überkommen, als ihn die Waldesmorgenpracht erquickt, drückt ein selbständiger Orchesterfag entzückend schön aus, nach unsrer Ansicht mindestens ebensogut und dramatisch vorteilhafter als das durch eine Arie oder einen andern Gesangfag des Königs hätte geschehen können. Als der König fort ist, geht die Erzählung des Gurnemanz von neuem an. Sie ermüdet alle Zuhörer, die sich nicht vorher fest vorgenommen haben, alles schön zu finden und durch Memoriren der ganzen Partie des Urteils verlustig gegangen sind. Für den bei der Ausführung beteiligten Künstler ist dieses Verfahren kaum zu vermeiden; für andere wird es auf die Dauer schädlich. Hier bereits wird auf die Zauberei des Klingsor angespielt. Das Motiv, welches hierzu benutzt wird, ist von einer quälerisch hinschleichenden Natur und wirkt durch das ganze Werk immer wie ein böser Kobold.

Bei diesen Erzählungen geht es nichts weniger als knapp zu, der Hergang von Amfortas' Verwundung wird uns gleich zweimal vorgetragen. Es ist ganz ersichtlich: Wie Mattheson vom Komponisten verlangte, daß er jeden Thorschreiberzettel in Musik zu setzen verstehen müsse, wie Rameau sich rühmte, die Holländische Zeitung komponiren zu wollen, so setzt auch Wagner seinen Stolz darein, gerade den sprödesten Stoffen Musik abzutrotzen, und verweilt bei ihnen fast mit Vorliebe. Er hat auf diesem Gebiete sehr vieles erreicht und die

Opernkomposition mit neuen Ausdrucksmitteln bereichert. Was Wunder, daß ihn die Vorsicht und der Zweifel an seinem instrumentalen Genie nicht mehr beschleicht, und daß er gerade solche trockene, chronistische Partien besonders leger hinwirft?

Eben ist Gurnemanz soweit gekommen, die Knappen von der Mitteilung der mysteriösen Verheißung „Durch Mitleid wissend etc.“ in Kenntnis zu setzen, und eben singen diese die dunklen Worte sinnend nach, da erhebt sich vom See her ein Lärm. Ritter bringen einen verwundeten Schwan und bald darauf auch den Übelthäter, der das Tier erlegt hat, unsern Parsifal.

Das führt zu einem der frischesten Sätzchen des Altes. Die Ritter tumultuieren in kurzen, heftigen Phrasen, Gurnemanz fragt, Parsifal antwortet dreist und naiv. Lebhaft geht es weiter. Gurnemanz redet dem jungen Sausindiewelt ins Gewissen und schildert ihm das glückliche Leben, welches solche Schwäne führen. Dazwischen brechen die Knappen nach dem Bade auf, um den König mit zurückzuleiten, und Parsifal beginnt von sich zu berichten.

Ganz besonders hervortretend ist in dieser Partie ein ausgeführter Orchester-satz, welcher die Idylle der Schwanenfamilie schildern soll. Gurnemanz giebt dazu die Erklärung. In diesem erfindungsreichen, flotten und stimmungsvollen Zuge geht es auch weiter, als Parsifal seine Jugendgeschichte vorträgt. Vorher drückt die Musik noch sehr schön den Übergang aus vom Troß zur Reue, welchen Parsifal durchmacht, während Gurnemanz den getöteten Schwan beklagt. Als ihn der alte Ritter fragt: „Sag, warum thatest du das?“ antwortet er kleinlaut, aber edel: „Ich wußte es nicht.“ Wirklich romantische Farbe hat das kleine Orchesterbildchen, zu welchem Parsifal die Schilderung der Ritter bringt, denen er nachgelaufen ist.

Dann kommt in der Komposition wieder eine Kuriosität. Kundry geht, um für Parsifal, dem die Nachricht vom Tode seiner Mutter eine Ohnmacht zugezogen hat, Wasser zu holen. Dazu spielt nun die Musik sechs Takte lang dieselben Motive, mit welchen Kundry in die Szene eingeführt wurde. Kennen wir denn die Kundry noch nicht? Wozu hier die Visitenkarte? Gurnemanz, für den es passend wäre, hier ein Wort zu sagen, steht in Schweigen da. Ob die Musik zu dem augenblicklichen Vorgange gehört oder zum folgenden, weiß man nicht. Wahrscheinlich soll letzteres der Fall sein, denn alsbald melden sich die ominösen Zaubermotive, und Kundry versinkt in ihren metamorphosischen Schlaf.

Gurnemanz und Parsifal aber brechen auf nach der Gralsburg, um dem Liebesmahle beizuwohnen. Bei dieser Gelegenheit ist ein Maschinenstückchen neuerer Erfindung zur Anwendung gekommen, nämlich die sogenannten Wandeldekorationen. Die Akteure sieht man hierbei schreiten. In Wirklichkeit bleiben sie stehen und die Dekorationen gehen von der Stelle. In Bayreuth war dieser Effekt nicht konsequent vorbereitet und erreichte deshalb nicht die volle Wirkung.

Die Musik, welche diese Verwandlung begleitet, ist marschartig und ernst, feierlichen Charakters. Es sind breite, klagende Melodien hinein verwebt, und sie ist in gewaltigen Steigerungen geführt, einer der imposantesten, gehaltvollsten Teile des Werkes. Am Schlusse dieser Verwandlungsmusik tritt ein veritables Glockengeläute hinzu, das leider, weil verstimmt, in Bayreuth seine Wirkung peinlich verfehlte. An und für sich ist dieser Effekt hier ganz an seinem Platze, und es braucht niemand seinethalben zu befürchten, daß nun in Zukunft keine Opern mehr ohne Glocken geschrieben werden oder daß dann gar die Kanonen an die Reihe kommen.

Die Herrlichkeit des Gral — ein Motiv, das vielleicht für die Wahl des Stoffes mitbestimmend war — zu schildern, that Wagner völlig Recht, alle verfügbaren Mittel der modernen Kunst in Bewegung zu setzen. Nicht wenig hat ihm dabei seine architektonische Phantasie und die Geschicklichkeit der Dekorationsmeister unterstützt, die den Entwurf zum Gralssaale herstellten und ausführten. Dieser Saal ist eine Basilika mit Kuppelbau, in der Farbe streng gehalten und nur mit einem Sternenmotiv decorirt. Als er erscheint, liegt Dunkelheit darauf, dann beginnen die Marmorsäulen zu glänzen, und weiter und höher wächst der erhabene Bau.

Die Musik prangt hier mit dreifachen Chören einher, welche weisevolle Sätze von teilweise choralmäßiger Einfachheit zu singen haben. Zwischen der Einleitung und dem Vollzug der Gralsfeier liegt eine Soloszene des Amfortas, der in dem Momente, wo er den Gral enthüllen soll, von seinen Schmerzen übermannt in einen Ausbruch der Verzweiflung verfällt. Bis auf die Zitate des Orchesters ist diese Partie nicht sehr inhaltsvoll, sie beginnt und verläuft eine große Strecke in rein äußerlicher Leidenschaftlichkeit; erst gegen den Schluß hin stellen sich glaubhafte Accente und größere Innerlichkeit ein.

Kurz vor dem Ende kommt noch eine Stelle, aus welcher man wieder ersehen kann, daß ein Wagnersches Textbuch unter Umständen nur eine Skizze der eigentlichen Dichtung ist. Gurnemanz stößt dort den Parsifal zum Gralssaale mit den Worten hinaus:

Laß du mir künftig die Schwäne in Ruh  
Und suche dir, Gänser, die Gans.

Sie sind die letzten Worte, die in dem Akte vorkommen, und setzen für den Leser an den frommen Anfang ein sehr burleskes Ende. Kommt aber die Musik hinzu, so erhält die Stelle einen vollständig andern Charakter. Die polternde Verwünschung des Gurnemanz ist dort nur eingeflochten, der Akt klingt ganz anders aus, nämlich mit Orchestermusik in dem frommen Tone der Liebesmahlszene.

Der zweite Akt wird mit der Beschwörung Kundrys eröffnet. Diese Beschwörung geht in einem phantastischen Thurmzimmer von Klingsors Schlosse vor sich. Kundry kommt aus der Versenkung herauf in bläulichem Lichte und mit einem kalten Totengesichte. Es entspinnt sich zwischen ihr und Klingsor

ein sehr unfreundlicher Dialog, in dessen Anlage sich Wagner als Mytholog eine wahre Güte gethan hat. Die beiden sprechen in Rätseln und berühren sehr pikante Dinge.

Die Musik dieser Szene gehört für den Referenten zu den abstoßendsten Partien des Werkes. Sie steht im Mißverhältnis zur Situation. Diese gehört zum Bereiche des Phantastischen, Wagners Komposition aber zieht sie herüber ins Hochtragische. Klingsor und Kundry, beide berichten in den härtesten und gewaltigsten Accenten und mit steineerweichendem Geschrei von ihrem übergroßen Wehe. Man kann es niemandem verdenken, wenn er sich durch diesen hier übel angebrachten Alfrescostil an die Weihnachtspantomimen der englischen Zauberbühnen und andre Kinderspektakel erinnert fühlt, wenn er lacht, statt ergriffen zu sein. Dazu kommt noch, daß Wagner der Kundry eine Reihe von „gräßlichsten Schreien“ und „entsetzlichem Lachen“ vorgeschrieben hat, über deren allzu strikte Ausführung wir hierdurch mit Schrecken quittiren. Es war, als befände man sich in einem Operationssaale, und unter der brutalen Realistik dieser Szene haben nicht bloß Damen, sondern auch kräftige Herren förmlich physisch gelitten.

Nachdem Kundry und Klingsor endlich die ganze Akrobatik des musikalischen Ausdrucks erschöpft und ihre gegenseitigen Beziehungen geordnet haben, kommt Parsifal an. Man hört von draußen frische Klänge, die den Klingsor ans Fenster rufen. Parsifal hat nach und nach unter fröhlich kühnem Spiele des Orchesters die Ritter niedergestreckt, und die Szene verwandelt sich in einen Zaubergarten, den Schauplatz der dramatischen Hauptpartie, der Verführungsszene. Dieser Zaubergarten war dekorativ nicht sehr zauberisch, er stand voll gewöhnlicher Herbstblumen von vorherrschend dunkler Färbung, die nur durch ihre Größe ungewöhnlich waren. Die bald darauf eintretenden Blumenmädchen blieben mit ihren Köpfen weit unter den Kelchen dieser Blumen. Diese Mädchen sind zunächst durch die Besorgnis um die Ritter herbeigelockt. Sie haben Kampfeslärm gehört und suchen nun nach ihren Geliebten. Bald beruhigen sie sich. Als Parsifal über die Mauer kommt, empfangen sie ihn etwas unwirsch, aber beginnen dann mit ihm ein schäferndes Spiel. Dieses Spiel streckt sich ziemlich lang hin, aber man wird dessen nicht müde.

Diese Chorsätze der Blumenmädchen sind das Reizendste an Sirenenmusik, was Wagner selbst je geschrieben hat. Um Originalität der Motive hat sich Wagner dabei nicht bemüht. Dem Rohmaterial der Gefänge begegnet man in dem Rheintöchterterzett der Götterdämmerung; es kommt ähnlich vor in Verdis Aida, und selbst in Brülls „Goldnem Kreuz“ findet sich für eine der hier eingezeichneten Epifoden ein Urbild: „Was zankst du — weil ihr auch streitet“ im „Parsifal,“ „Nein, nein, nein, nein — das darf nicht sein“ im „Goldnen Kreuz.“ Der Hauptsatz der Szene ist ein einfacher Walzer. Aber der Zauber des Klangs, welcher über diesem Musikbilde liegt, die Feinheit und Elastizität,

mit der das alles gemacht ist, die entzückende Reichhaltigkeit, der Wechsel der Form, die Lebendigkeit, mit der das vorübergeht, läßt sich nicht beschreiben. Zum Schwelgen schön wird das Bild da, wo sich die Mädchen mit Blumenhüten schmücken. Da beginnt das holdeste Rosen und Wiegen, der Chor schwebt in langen Melodien daher, darüber flattern Solostimmen in zierlichen Triolen, andre halten süße Töne hoch aus. Es ist diese Szene ein wahrer Nachtigallenhain, und sie hat, wie es scheint, bei der Ausführung den stärksten sinnlichen Eindruck hinterlassen. Sie gelang ganz vollendet, was den beteiligten Damen — gegen dreißig an Zahl und darunter Primadonnen deutscher Hoftheater — und dem Herrn Heinrich Borges, der sie einstudirt hat, zu großer Ehre gereicht. Denn leicht ist dieser Ensemblestil mit dem ewigen Einsetzen und Aufhören nicht, und es will etwas heißen, wenn die Stimmen mit ihren kurzen und in sich noch schweren Phrasen so ineinandergreifen, als fänge nur eine einzige.

Die Blumenmädchen werden durch eine Stimme vertrieben, die aus dem Haine heraus „Parsifal“ ruft. Es ist die Kundrys, welche jetzt jung und schön auf einem Ruhebette liegend, in die Szene hereingleitet. Die Verführungsstunde hat geschlagen. Die erste größere Hälfte dieser Verführungsszene ist von bedeutender musikalischer Schönheit und gehaltvoll. Unter die hervortretendsten Züge rechnen wir das kurze Instrumentalsätzchen, mit welchem sie beginnt. Es schildert sehr sinnreich und fein Parsifals Verworrenheit, in dem es Themen der Blumengefänge mit solchen aus der Liebesmahlszene kunstvoll kombiniert. Ferner gehört darunter Kundrys Erzählung von Parsifals Mutter. Das Glück, das ihr der Anblick des flotten, muntern Buben bereitet, wie sie mit ihm spielt, ihr Schmerz, als er fort ist — das ist in den Instrumenten nicht bloß verständlich, sondern auch schön und fesselnd ausgedrückt. Auch die Klage Parsifals, der den Verlust der Mutter jetzt frisch empfindet, ist rührend und natürlich. Nur eine geschraubte Stelle begegnet uns hier: wo Kundry trösten will mit den Worten: „Die Not nun büße im Trost, den Liebe dir beut.“ Wo die Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein — sagt Goethe, und dieses Wort ist hier „büßen.“

Wieder sehr gut und schlagend ist der Kampf dargestellt, den Parsifal zwischen Sinnenlust und Mitleid durchsicht, nachdem er den Kuß empfangen und des Amfortas gedacht hat. Das sind Stellen, an denen man den Wert des Wagnerschen Systems empfindet. So die innere, psychologische Entwicklung des Dramas von Schritt zu Schritt zu begleiten, ist mit den geschlossenen Formen der alten Oper unmöglich. Da hat Wagner etwas geniales gethan, indem er die Instrumentalmusik zu Hilfe zog.

Parsifal beginnt, nachdem er sich der Gefahr, in der er sich befindet, bewußt geworden, zu beten. Daß in dieses Gebet sich nun immer Motive der Kundry und der Zauberei einmischen, scheint aufdringlich und äußerlich. Sobald an diese

Elemente nur gedacht werden kann, kommen ihre Leitmotive lebhaftig und trocken. Das ist doch nur ein Wink für ganz plumpe Naturen. Es zersplittert die Aufmerksamkeit und hindert die Zuhörer an der Vertiefung in der Situation, die an dieser Stelle auch dem Komponisten gefehlt hat. Denn das ist die Schattenseite des Wagnerschen Orchestersystems: es verleitet zu mechanischem, äußerlichem Glossiren.

Dagegen wirkt die Verarbeitung des Rundrymotives eindrucksvoll und fördernd bei der nun folgenden Vision, in welcher vor Parsifals Seele das Bild jenes Augenblickes aufsteigt, in dem Amfortas der Sünde erlegen ist. „Das war dasselbe Weib,“ sagt Parsifal, und das Orchester führt nun der Phantasie die ganze Szene vor, wie das zauberische Weib den armen Amfortas umstrickt; immer glühender und leidenschaftlicher wird das Werben und Mimen, immer höher wächst daneben das Entsetzen des Parsifal, bis er sich entschlossen gegen Rundry aufrichtet: „Verderberin, weiche von mir!“ Die Musik läuft von dem Auftreten Rundrys ab bis hierher ohne Absatz. Trotzdem scheint sie nicht zu lang. So verschiedenes sie in sich begreift, sie verschmilzt es — von einigen schadhafte Stellen abgesehen — zu einem einzigen Ganzen und faßt eine bedeutende Entwicklung in die rechte, verdeutlichende Form. Die Anlage ist etwas neues, speziell Wagnerisches, und sie bedeutet einen Fortschritt in dem formellen Teile der Opernkomposition. Auch an diesem Punkte, von dem wir eben sprechen, ist in der Musik der Szene noch kein Abschnitt. Wenn sie von hier an aber, für unser Empfinden, im ganzen uninteressant wird, so liegt dies teilweise daran, daß jetzt das Drama vom rechten Wege weicht. Denn Rundry beginnt ihre fabelhafte Geschichte zu erzählen. Daß diese Rundry nun gerade mit dem Heiland in persönliche Berührung gekommen sein muß, ist ein wirklicher fataler Einfall des Dichters, kein genialer, wie seine Leibinterpreten sagen.

Wie dichterisch ausschweifend und gewaltsam, so ist auch die jetzt folgende Musik mit extremen und äußerlichen Mitteln bestritten und sucht in irrer Raserei ihre natürlichen Grenzen zu durchbrechen. Wagner strebt hier, sich mit dem outrirtesten Material zu helfen. Das Entsetzen auszudrücken, welches Rundry über ihr eignes Lachen empfindet, muß sie vom hohen h zum tiefen cis hinabsteigen, und ihre verzweifelte Energie äußert sich in roh pochenden Rhythmen des Gesanges. An solche realistische Behelfe gebunden, hat der Komponist sich sogar einer der schönsten Wirkungen begeben, die ihm der Dichter vorgearbeitet hatte. Es ist die Stelle, wo Parsifal zu Rundry sagt: „Auch dir bin ich zum Heil gesandt.“ Seine musikalische Ader war hier so unglücklich unterbunden, daß er diesen ergreifenden Moment ganz spurlos hat vorübergehen lassen. Nicht der Komponist beherrschte hier die Leitmotive, sondern die Leitmotive den Komponisten. Und so geht die Szene musikalisch im äußerlichen, unfruchtbaren Ringen weiter und scheint bis zum Schlusse, selbst da noch, wo wieder in die Handlung eine neue Bewegung kommt, wo Rundry flucht, Klingsor schießt und

die Erde tracht, invita Minerva weitergeschrieben. Nur kurz vor dem Ende will sich die Phantasie noch einmal aufraffen.

Es ergibt sich hiernach für den zweiten Akt, daß der Anfang und das letzte Ende desselben die üble Seite des Dichterkomponisten repräsentiren. Die mittlere Partie enthält im ersten Teile der Verführungsszene ein Meisterstück dramatischer Musik und in der Szene der Blumenmädchen eine der fesselndsten Schöpfungen musikalischer Situationsmalerei.

Mit dem zweiten Akte ist das eigentliche Drama zu Ende. Der dritte ist ein Nachspiel und trägt als solches den entsprechenden Charakter. Eine stillfeierliche, fromm gesammelte Sonntagsabendsstimmung ist in ihm vorwiegend.

Er beginnt mit einem Vorspiele, welches schwermütig, ernst und klagend gehalten ist. Es deutet auf die traurige Lage beim Gral, ebensogut auch auf den Gang durch Irre und Öde, den Parsifal nach der Zerstörung der Zauberburg antreten mußte. Dieses Motiv der Irre war für Wagners Drama entbehrlich, der Dichter scheint es aber Wolfram zu Liebe aufgenommen zu haben.

Die Szene ist dieselbe Waldgegend wie beim Beginn des ersten Aktes, mit farbiger Betonung des Frühlingscharakters. Gurnemanz, jetzt sehr greisenhaft, tritt auf und findet Kundry. Sie hat wieder die Kleidung als Graldsdienerin und schläft im Gebüsch. Ihr Erwachen ist sehr schön von der Musik begleitet. So eine kleine Malerei an einem einzigen Punkte nimmt sich mitunter vortrefflich aus. Hier ist sie bei dem Worte Lenz, als Gurnemanz sagt: „Erwach', der Lenz ist wieder da.“ Auch der ganze Charakter des Orchesterfages ist stimmungsvoll und formell vollendet; die Motive aus der Szene der Blumenmädchen sind dazu benutzt, aber entsprechend umgebildet, breit und ernst gefaßt. Dann kommt aber gleich wieder bloße Dekorationsmusik, als sich Kundry erhebt. Daß uns das Orchester durch das Zitat von Kundrys Eintrittsmotiv erst darauf aufmerksam machen will, wie Kundry früher, d. h. im ersten Akte, war, scheint doch nahezu beleidigend. Was müssen das für Leute sein, die einen solchen Hinweis nötig haben!

Bald erscheint Parsifal. Über sein Auftreten breitet die Musik einen Schimmer von Hoheit. Die lustigen Rittermotive des ersten Satzes sind ins Düstere und Erhabene gewendet, das Orchester geht daraus über in fromme Weisen, erhaben und erhebend. Parsifal betet. Einigermäßen stört dabei der Gesang des Gurnemanz, welcher der Orchesterpartie sichtlich aufgelebt ist. Gurnemanz berichtet dem Parsifal über den jetzigen Zustand im Gral. Dabei werden die vielen trocknen Zitate von Leitmotiven in ihrer ursprünglichen Fassung wieder lästig. Kaum ist vom Gral die Rede, von Titirel, von Amfortas, da kommt auch das Motiv buchstäblich wie bei der ersten Einführung dieser Personen. Als Parsifal ruft: „Zu ihm, deß tiefe Klage ich einst vernahm“ — richtig,

da müssen wir wieder den ganzen Satz anhören, mit dem im ersten Akte Amfortas zuerst auf der Szene erschien. Wir wissen es doch schon, und Gurnemanz hat es obendrein noch erzählt, daß Amfortas noch krank ist. Diese Methode zu komponiren erlaubt stückchenweises Arbeiten. Sie ist die bequemste von der Welt und in ihrem mechanischen Wesen um kein Haar besser als die von Wagner mit Recht gezeißelten Kategorien der Judenmusik und der Kapellmeistermusik. Von Geist oder gar von Kunst ist dabei keine Spur mehr.

Schön ist dann wieder im Orchester die kleine Stelle, wo Parsifal sein Irren schildert. Hier setzt die Instrumentalmusik etwas auseinander, wovon wir noch nichts wissen, und sie kann gerade dieses besser und dramatisch vorteilhafter thun als der Gesang.

Raum ist dies vorbei, so wird schon wieder das Gralsmotiv in sinnloser Freigebigkeit hingesprißt. Es ist wirklich recht schwach! Und das geht so fort, so lange Gurnemanz bei der Not der Gralsritter verweilt. Zudem ist die ganze Textfassung schon an sich unnötig breit. Wenig gehaltvoll ist auch die Selbstanklage des Parsifal, der sich die Schuld des Elends auf Montsalvat beimißt. Schön dagegen ist wieder die Stelle, wo Gurnemanz den Speer begrüßt, wozu die Musik einen kleinen Satz spielt, der nicht bloß das Motiv des Speers trocken zitiert, sondern entwickelt.

Hierauf folgt eine Reihe lyrischer Instrumentalbilder, auf denen der Eindruck des Aktes wesentlich mit beruht. Auf der Szene geht folgendes vor: Parsifal wird gesalbt und Kundry wäscht ihm die Füße. Darauf empfängt sie von Parsifal die heilige Taufe, und zum Schlusse hält Parsifal Umschau über die Landschaft und giebt seinen Gefühlen über die herrliche Frühlingsnatur und den stillen Frieden des Tages — es ist Charfreitag — Ausdruck. Das begleitet nun das Orchester mit drei lieblichen, friedevollen und zarten Sätzchen. Der erste, welcher zu der Salbung erklingt, nimmt einen höhern Gralcharakter an. Der schönste ist aber der dritte, welchen Herr H. von Wolzogen in seinem Leitfaden zum Parsifal „Blumenaue“ benannt hat. Wagner hat sich hierbei ganz als Musik ergeben lassen. Denn dramatisch ist weder die „Blumenaue“ an sich erforderlich, noch weniger aber ihre Repetition. Letztere ist im Texte hübsch und geschickt umkleidet als Frage und Antwort zwischen Parsifal und Gurnemanz.

Die zweite Szene des dritten Aktes wird wieder durch die Verwandlungsmusik eingeleitet, welche uns aus dem ersten Akte schon bekannt ist. Wie dort, spielt die Schlussszene im Gralsaal. Wieder ist das Liebesmahl zu feiern. Amfortas, der sich des Dienstes seit langem geweigert, will heute, wo sein Vater begraben wird, noch einmal und zum letztenmal das heilige Gefäß enthüllen. Als der Moment da ist, weigert er sich wieder, aber noch leidenschaftlicher als im ersten Akte. Die Ritter drängen. Er reißt das Gewand auf, entblößt die Wunde und fordert den Tod. Da erscheint Parsifal mit dem heilenden Speer.

Das Finale dieses Aktes ist der Situation nach mit dem des ersten sehr verwandt. Wagner hat aber seine Steigerung zu finden gewußt und dem Schlusse des Ganzen einen lebhafter bewegten Charakter gegeben. Die Chöre der Ritter, welche auf den Amfortas eindringen, und Amfortas' verzweifelte Einreden geben eine gespannte dramatische Situation, welche von der Musik ausgezeichnet unterstützt wird. Die Chöre haben einen kurzen, tumultuarischen Charakter, die Partie des Amfortas ist für die Momente der Verzweiflung jedenfalls besser als im ersten Akte erfunden und, wenn auch ohne eigentliche Inspiration, doch mit musikalischem Bemühen geschrieben. Schön ist die Stelle, wo Amfortas den Leichnam des Vaters im geöffneten Sarge erblickt. Da stimmt das Orchester eine überwältigende Klage an und bleibt im Zuge. Es steigert sich bis zu der Stelle, wo der Sohn zum toten Vater betet: „Gib'ge Gnade,“ die zu den innigsten, wärmsten Bestandteilen nicht bloß des „Parsifal,“ sondern des gesammten Opernschatzes gehört.

Nachdem Parsifal das Amt übernommen, schließt das Werk rasch, mit frommen Klängen und stimmungsvoll.

Wir schließen unsern Bericht über das Bühnenweihfestspiel mit dem kurzen Resümee, daß der „Parsifal“ vieles große und eigentümlich bedeutende enthält. Er ist namentlich durch lyrischen Reichtum ausgezeichnet. Aber er legt auch die Schwächen der Wagnerschen Kunst in einer größeren Offenheit bloß, als dies in den Werken der Fall ist, welche dem „Parsifal“ zunächst vorangehen.

Was die Ausführung betrifft, so war sie nicht bis zum höchsten Grade und in allen Punkten musterhaft und vollendet, jedoch in Anbetracht der Schwierigkeit des Werkes äußerst lobenswert. Zu der Vorstellung des „Nibelungenringes“ waren die Vorbereitungen vielleicht eingehender gewesen, und wir glauben, daß damals eine größere und allseitigere Reinheit des Stiles in der Darstellung erzielt worden ist. Diesmal waren einzelne Repräsentanten nicht ganz frei von den Gewohnheiten der Schablone. Selbst die beiden Darsteller des Parsifal, welche wir sahen, die Herren Winkelmann und Gudenus, blieben in der eigentlich künstlerischen Darstellung, der mimischen wie der höhern musikalischen, auf einer ganz bescheidenen Stufe stehen. Die Kundry wurde, soweit sie als verwildertes Wesen aufzutreten hat, von Fräulein Brandt mit großer Genialität repräsentirt. Die beiden Künstler, welche die Ehre des deutschen Sängertums bei dieser Gelegenheit in vollem Maße vertraten, waren die Herren Karl Hill und Emil Scaria. Schade, daß der erstere auf die undankbare Partie des Klingsor beschränkt war. Über die Leistungen der Chöre haben wir unsre Bemerkung schon abgegeben. Das Orchester der Münchener Hofkapelle, unter der Leitung Hermann Levis, zeigte das Streichquintett als seinen besten Teil.

