



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Epilog zu Parsifal.

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

träglich mit in Rechnung zieht, seine Erklärung nicht stören, sondern im Gegenteil sich ungezwungen ihr einfügen.

Leider können wir von der anregenden Studie Haffes nicht scheiden, ohne den Verfasser noch ein wenig zu zausen wegen des fehlerhaften Deutsch, das er schreibt.*) In medizinischen Kreisen nimmt man dergleichen wahrscheinlich nicht so genau; „wir Philologen und Archäologen“ sind aber nun einmal Pedanten.



Epilog zum Parsifal.



ie Feststadt Bayreuth,**) mehr genannt in den letzten Monaten als irgend eine Weltstadt des Kontinentes, erscheint wieder beruhigt und ist wieder vergessen. Die Wagnerianerinnen, erkennbar an unglaublich geschmacklosen und phantastischen Toiletten, Künstler mit wirren Locken, blassen Wangen und sorgfältig gepflegten Schnurrbärtchen, bleiche Propheten, glutäugige Stigmatisirte, kahlköpfige Gönner und gerupfte und enttäuschte Neugierige, vor allem aber die geschundenen Orchestermitglieder, sie alle sammt dem „Meister“ selbst haben sich beeilt, die nördlichen Gebirge des bajuwarischen Frankens zu verlassen, und kaum hat sich der Vorhang vor dem Bühnenweihfestspiele „Parsifal“ zum letztenmale geschlossen, so zeigt die einstige Markgrafenresidenz wieder ihre gewöhnliche, spießbürgerlich = langweilige Physiognomie. Die Bewohner dieser guten Stadt sehen wieder sehr solid und nüchtern aus, und von dem Rausche der Begeisterung oder dem Wonne-taumel, in welchen Bayreuth versunken gewesen sein soll, ist keine Spur mehr zu bemerken. Befriedigt haben Gastwirte und andre wackere Geschäftsleute ihren

*) S. 1 z. B. ist zu lesen: mit hoch über dem Scheitel erhobenen linken Arm — S. 2: der Form und Bewegungsverhältnisse — S. 3: zwei Anschauungen, von denen die eine ihre wesentliche Stütze in Zahn gefunden hat und (!) welcher Wittich einen bildlichen Ausdruck gab — S. 4: die Aussage eines andern Augenzeugen, wonach der linke Arm an der Statue gefunden sei (!) — S. 6: daß das Bruchstück des Armes und der Hand zur Statue gehören (erinnert an den Fabelanfang: Ein schwarzes, weißes und rotes Eichhörnchen kamen einmal auf einer alten Eiche zusammen) u. s. w. Neben solchen Verstößen nehmen sich dann freilich gezielte Wörter, wie festigen, Strebung, gründen (intrans.), für das einfache und geläufige befestigen, Bestrebung, sich gründen sehr komisch aus. „Willst du schon zierlich erscheinen, und bist nicht sicher? Vergebens! — Nur aus vollendeter Kraft zc.“

**) Einen Artikel wie den vorliegenden hatten wir eigentlich aus der Feder unsers geschätzten Mitarbeiters, des Herrn Dr. S. Kresschmar erwartet. Da diese Erwartung sich nur zum Teil erfüllte, so freuen wir uns, nachträglich unsern Lesern noch einen Aufsatz aus andrer Feder vorlegen zu können, der vollständig unsern eignen Anschauungen entspricht.

D. Red.

Gewinn gezählt und schmunzelnd, nachdem der Millionenstrom ausgetröpft war, blankes, rotes Gold in ihre Kassetten gestrichen. Selbst das an allen Schaufenstern in den mannichfaltigsten Formaten, gestochen, gemeißelt und sogar als Pfeifenkopf modellirt prangende Porträt des „Meisters“ hat seinen siegesfrohen Ausdruck verloren und schaut ernst und trübe auf öde Straßen und leere Plätze, und der Tempel, den sich der „Meister“ auf der lustigen Höhe der Bürgerreuth so groß und prätentios erbaut hat, wird für lange Zeit wieder vereinsamt sein. Der heilige Gral bleibt den Augen darnach schmachtender Jünger verhüllt und Burg Monsalvat blickt trauernd und verlassen in das stille, von Nebeln und Regenschauern erfüllte Thal.

Über „Parsifal“, das Textbuch und sein Verhältnis zur Dichtung Wolframs von Eschenbach, über Ausstattung und Inszenirung des Werkes, über Dekorationen, Kostüme, Ritter und Blumenmädchen hat man seit Jahren so viel Tinte verschrieben, daß es vermessenem Beginnen wäre, darauf zurückkommen zu wollen. Es ist jedoch nicht zu leugnen, daß fast in allen diesen ästhetisirenden Betrachtungen die Hauptsache jeder Oper, die Musik, verhältnismäßig geringe Beachtung und nur wenig eingehende Beurteilung gefunden hat. Der Grund dieser Erscheinung ist, abgesehen davon, daß viele der bedeutendsten Fachkritiker, überzeugt von der Nutzlosigkeit aller Bemühungen, dem im Irrwahn befangenen Publikum über Wagners künstlerische Begabung, wie über seine Verkehrtheiten und Irrtümer den Staar zu stechen, ferne geblieben sind, doch wohl nur in dem Umstande zu suchen, daß die Mehrzahl der von allen großen Blättern entsandten Berichterstatter zwar mehr oder minder philosophisch geschulte Kritiker und federgewandte Schriftsteller, aber keine urteilsfähigen Musiker waren. Sobald sie einmal notgedrungen die Rede auf die Musik brachten, eilten sie entweder flüchtig über diesen wichtigsten Teil des Werkes hinweg oder verloren sich in nichts sagendem Gefasel, das dem Leser nicht nur keinerlei Aufklärung und Verständnis bot, sondern, in abgeschmackten Phantastereien sich verlierend, den nach Erkenntnis verlangenden nur noch mehr verwirrte.

Sprichwörter sagen: „Der Meister kann die Form zerbrechen“ und „Nur Dumpe sind bescheiden“ und „Bescheidenheit ist eine Bier, doch weiter kommt man ohne ihr.“ Wagner zerbricht die Formen der Sprache und der Tonkunst, wie die des geselligen, auf Herkommen und gegenseitige Achtung und Wertschätzung gegründeten Lebens. Er ist der kühnste und rücksichtsloseste Neuerer auf allen von ihm betretenen Gebieten und der glücklichste, denn die Welt jubelt seinen Ausschreitungen begeistert zu und nimmt sie als höchste Offenbarungen freudig und willig hin; mit andern Worten: sie läßt sich von ihm, dem „großen Manne“, alles bieten.

Bei welchem andern Dichter würde man eine Drangsalirung der Sprache und einen Reimzwang entschuldigen, wie ihn Wagner sich gestattet, wenn er Verse schmiedet, wie die folgenden:

Hier war das Tosen,
Waffen, wilde Riefel

oder:

Kannst du uns nicht lieben und minnen,
Wir welken und sterben dahinnen.

oder:

So ward es uns verhießen,
So segne ich dein Haupt u. s. w.

Wem würden gesuchte und unklare Textstellen wie die folgenden ungerügt bleiben:

Da deines Krautes Kraft,
Wie schwer er's auch errungen,
Doch deine Hoffnung trog,
Hat er auf neue Sucht sich fortgeschwungen

oder:

Wohl traf ich Wunderblumen an,
Die bis zum Haupte süchtig mich umrankten

oder:

Wer mochte dir es wehren,
Den Zaubrer zu beheeren?

Wem Derbheiten wie:

(Klingsor zu Kundry) Sag', wo treibst du dich wieder umher?
Pfui! dort bei der Ritter Gesipp,
Wo wie ein Vieh du dich halten läßt?

oder:

(Gurnemanz zu Parsifal) Laß du hier künftig die Schwäne in Ruh',
Und suche dir, Gänser, die Gans!

mit welchen geistvoll schönen Worten der erste Akt schließt?

Zahlreicher aber noch als die Sünden gegen die Sprachgesetze, sind die gegen die Gesetze der Tonkunst. Jeder große Meister der Musik hat sich unter Umständen Freiheiten den strengen Regeln der Harmonie, des Satzes und der Form gegenüber gestattet; er hat wohl auch einmal die Form, wenn höhere Gesichtspunkte ihn dazu veranlaßten, zerbrochen. Keiner aber hat wie ein rasender Roland sie mit rohen Faust- oder wilden Schwertschlägen mutwillig zertrümmert. Mag man uns beschuldigen, abgethane Dinge und veraltete Anschauungen zu verteidigen, aber gegen die ewigen Gesetze der Kunst kann man wohl in frechem Übermute sich auflehnen, geringschätzend und verächtlich über sie sich hinwegsetzen, beseitigen wird man sie nimmermehr. Immer wieder wird man in letzter Linie ein Kunstwerk nach dem Reichtume und der Mannichfaltigkeit der darin niedergelegten Ideen, dem Werte und der Bedeutung der dasselbe erfüllenden Gedanken, der Art, wie sie geordnet und entwickelt sind und wie sie sich klar und faßlich darstellen, beurteilen müssen. Ob ihre äußere Erscheinung eine glänzendere oder effektvollere ist, ihre Ausführung größere oder geringere Mittel beansprucht, eine beabsichtigte Wirkung durch eine Stimme oder deren tausende erreicht wird,

ist im Grunde gleichgiltig. Ideen und Gedanken müssen an sich wirksam und wertvoll sein. Eine einfache Bleistift- oder Federzeichnung, auf den Reiz von Farben, ja von Licht und Schatten völlig verzichtend, eine schlichte, sich auf nächstliegende Harmonien stützende oder auch dieser Grundlage sich ganz entäußernde Melodie kann, wenn ihr Inhalt ein vielfagender und bedeutsamer ist, tiefe, ungeahnte Wirkung erzielen.

Prüft man den „Parsifal“ nach seinem Ideen- und Gedankengehalte, so wird man denselben auffallend arm, in ihm einen bemerkenswerten Rückgang der Inspiration, einen bedenklichen Mangel phantasievoller Frische finden. Der alternde „Meister“ thut klug daran, mit diesem Werke seine kompositorische Thätigkeit schließen zu wollen. Wie Wagner in seinen Schriften dunkel, unklar und unlogisch ist, so ist er auch in seiner Musik geschraubt, wirr und unnatürlich. Ein Mensch aber, der nicht klar denkt, nicht wahr empfindet, wird auch kein echtes Kunstwerk zu schaffen vermögen. Wieder beschränkt er sich im „Parsifal“ auf eine Anzahl sogenannter Leitmotive, die nur durch ihre geschickte Verknüpfung, wie das ganze Werk nur durch raffinierte Maché, und zwar nur auf den Eingeweihten wirken können. Die Bezeichnung „Motiv“ ist überdies eine falsche. Mit diesem Worte benennt man nur kurze, unzerlegbare Tonfiguren. Beethoven z. B. giebt in der fünften Symphonie, im Allegro der Egmontouvertüre u. s. w. Motive. Sobald ein kurzer Tonatz sich in mehrere Motive zerlegen läßt oder aus mehreren Motiven gefügt ist (z. B. das Thema des Finales der D-dur-Symphonie von Haydn), so bildet sich ein „Thema.“ Man kann also im vorliegenden Falle nur von Leitthemen sprechen, denn keines der Wagnerschen Leitmotive besitzt die prägnante Kürze und scharfe Umgrenzung, welche die charakteristischen Eigenschaften eines Motivs sind. Man hat über dieses, in Wagners spätern Arbeiten mit auffallender Beharrlichkeit festgehaltene Mißverhältnis seines Schaffens — so ganz der Weise früherer Meister entgegengesetzt, da hier immer nur kurze, sogar vielfach des Reizes der Neuheit entbehrende Tonbilder in steter Wiederholung aneinandergesügt oder in einer für das Ohr fast unentwirrbaren Weise ineinandergeschachtelt werden — so oft schon gesprochen, daß es überflüssig erscheint, die dafür oder dagegen anzuführenden Gründe aufs neue zu wiederholen und gegen einander abzuwägen.

Wolzogen zählt in seinem thematischen Leitfaden zur Parsifalmusik fünf- undzwanzig solcher Leitmotive auf, von denen sich allerdings einzelne infolge geringer an ihnen angebrachter Änderungen wieder in verschiedene Untermotive teilen oder sich aus bekannten, aus frühern Opern herübergenommenen Motiven und Anklängen zusammengesetzt erweisen. Andre Erklärer aber haben mehr als doppelt so viel entdeckt.

Das erste Instrumentalvorspiel ist zusammengesügt aus dem sechstaktigen Liebesmahlspruch, der zugleich die Schmerzensfügung, das Speermotiv und die elegische Figur in sich birgt, aus dem Gralmotiv und dem Glaubenthema.

Der erste Akt beginnt mit dem Weckruf des Gralmotivs, dem sich, „das Aufspringen der schlafenden Knappen drastisch begleitend,“ das Leidensmotiv des Amfortas und der Verheißungspruch vom reinen Thoren (das Thorenmotiv) anschließen. Zñh brechen dann eine aus punktierten Achteln gebildete stürmische Figur, Kundrys Rittmotiv, und das durch mehrere Oktaven abstürzende Kundrymotiv herein, dem alsbald beim Erscheinen des Amfortas das Leidensmotiv und eine Variation des Glaubenthemas, darauf das Waldrauschen folgen. Mit dem Thorenmotiv schließt der ersten Szene erster Teil. Im zweiten Teile derselben machen sich Klingsors Zaubermotiv, eine neue Variation des Glaubenthemas und das Klingsormotiv bemerklich. Die zweite Szene eröffnet das Parsifalmotiv, dem sich nach der Waldesmelodie und den Schwanenharmonien das Motiv der Herzeleide (der Mutter Parsifals) mit Anklängen an das Parsifal-, Ritt-, Kundry- und Zaubermotiv anreihen. Dann hört man von fernher das Motiv der Glocken. Die Verwandlungsmusik beginnt, die allmählich in die Heilandsklage mit ihren Wehelauteu übergeht und mit Erinnerungen an den Liebesmahlspruch, Wiederholungen des Gralmotivs und Beziehung der meisten übrigen Motive die große und sehr gedehnte Szene der Liebesmahlsfeier beleben.

Das Vorspiel des zweiten Aktes ist aus dem Klingsor- und Kundrymotiv und Wehelauteu des Amfortas konstruiert; ebenso dessen erste Szene. Mit dem Erönen des Parsifalmotivs und Variationen des Rittmotivs, gemischt mit dem Thoren-, Herzeleide- und Klingsormotiv, wird Parsifals Eintritt in die Zauberburg angedeutet. Dann folgt die Szene im Zaubergarten, beginnend mit der Mädchenklage (zwei Themen), der die Kosemelodie nebst der Schmeichelfigur und das letzte Mädchenthema sich anfügt. Diese fünf Motive faßt Wolzogen unter einer Nummer zusammen. Mit dem Thorenmotiv setzt der endlose Zwiegesang des „freislichen“ Helden mit der Gauerin Kundry ein. Zuerst fällt dann eine leidenschaftliche Figuration des Herzeleidemotivs auf, das jetzt in ein zweites melancholisch aufseufzendes Herzeleidemotiv mit der Tonfigur des Liebeswehes übergeht. Das Speer-, Kundry- und Zaubermotiv, die Schmerzensfigur aus dem Liebesmahle, die Wehelaute des Amfortas u. s. w. führen zum ersten Teile der Vision Parsifals, in der nun das sehnsüchtige Motiv der Kundry auftaucht (worin die Begleitung der Verführungsschilderung nicht übersehen werden darf). Den zweiten Teil der Vision füllen die Heilandserscheinungen mit dem Charfreitagmotiv und das hingebende Motiv der Kundry; den dritten ein Zusammenschweißen verschiedenster Motive.

Das Hauptthema des Vorspiels des dritten Aufzuges ist das Thema der Öde, verbunden mit der Trauermusik. Es folgen dann im Verlaufe der Handlung, mit beständigen Anklängen an alles Dagewesene, die erste Entführungsmelodie (dazu Kundrys tiefster Seufzer und Sehnsuchtsseufzer nach der Entführung), das verkürzte Ödemotiv, der Segenspruch, die zweite und dritte Entführungsmelodie, der Trauerchor und das melodische Weben der Blumenau, dem sich

eine neue Verwandlungsmusik anschließt, auf die jedes musikalische Ohr gewiß herzlich gern verzichten würde. In der Schlussszene ist nur der Weihegruß des Titrel neu.

Schon in den nach Erscheinen des Klavierauszuges erfolgten Reklamen wurde immer nur auf die Schönheit einzelner Takte, melodischer Wendungen und harmonischer Fortschritte hingewiesen, nie von der Wirkung eines ganzen Satzes gesprochen. Schon das mußte den für die Sache sich interessirenden Leser stutzig machen. Wiederum also handelt sich hier nicht, wie in den Opern anderer Tonsetzer um in festen Formen abgeschlossene Nummern, sondern nur um minutiöse Tongruppen, deren Schönheit, Bedeutung und Fügung in raschem Vorübergleiten erfaßt, verstanden und empfunden werden muß. Jeder, der den „Parsifal“ mit einigem Verständnis und Vortheil hören wollte, mußte sich also wohl präparirt und nicht nur den Text vollständig auswendig gelernt (da der tiefen Dunkelheit wegen, in welche der Zuschauerraum mit Beginn der Ausführung versetzt wurde, derselbe unmöglich nachgelesen werden konnte), sondern auch sämtliche Motive sich sehr gut eingeprägt haben. Der Genuß kann also bei einem derartigen Werke nicht in ruhigem, hingebendem Hören und gemüthlicherquickendem Lauschen, sondern in fortwährender Verstandesthätigkeit und der unausgesetzten Jagd nach Motiven und ihren Anklängen und Kombinationen zu suchen sein. Wie neckische Geister und irrlichternde Flämmchen tauchen die verschiedensten kleinen Tonbilder immer und überall auf, forte und fortissimo oder piano und pianissimo, in Dur oder in Moll, in hoher, mittlerer oder tiefer Tonlage, in geraden oder ungeraden Taktarten, gekürzt oder gestreckt, neu gewendet oder variirt und dann in jeder Veränderung etwas anderes bedeutend. Man hat sich bei jedem Takte klar zu machen, was mit den gehörten Klängen und Wendungen beabsichtigt wird, auf welche der verborgenen Beziehungen des Textes und der Handlung sie die Aufmerksamkeit lenken sollen. Ein solches Werk in seiner Gesamtheit aufmerksam zu hören, ist die denkbar ermüdendste und spannendste Arbeit. Man muß wohl die seltne Kunst des Tonsetzers, mannichfaltige und neue Gebilde aus vorhandenem spröden und geringwertigen Material zu gewinnen, bewundern, zugleich aber die Sisyphusarbeit des armen Mannes beklagen, der fortwährend Steine zu einem gewaltigen Baue schiebt und fügt, aber nie ein Haus fertig bringt, in welchem man behaglich wohnen könnte, der nur dem Verstande Rätsel zu lösen giebt, das Herz aber stets leer ausgehen läßt, der den Hörer wohl in Aufregung und unter Umständen in den Zustand verwirrender Trunkenheit, die Seele jedoch nie in den beglückender Befriedigung und harmonischer Stimmung zu versetzen vermag.

Man kann ja nun einwenden: Wagner komponirt nun einmal nicht anders und folgt bei seinen Arbeiten wohlüberdachten Grundsätzen; er darf also nicht nach der Schablone beurteilt werden. Gut, wenn seine Grundsätze ihn auf Wege führen, die von allen bisher eingeschlagenen weit ablenken, so gehe er ruhig diese

Wege und lasse seine Werke durch sich selbst wirken. Wenn aber er und seine Apostel in aufdringlichster Weise fortwährend verkünden, daß diese Irrwege die allein richtigen und zu den höchsten Zielen der Kunst führenden sind, wenn sie immer von einem Wagnerschen Stile (oder Style!), der doch nur eine Manier ist, sprechen, dann bedarf es der Abwehr, dann ist man genötigt, auf das Verzerrte, Krankhafte, Widersinnige, Irrige und Schädliche seiner Bestrebungen immer wieder zurückzukommen und vor solcher Asterkunst zu warnen.

Freilich ist das mehr oder minder ein vergebliches Unternehmen. Die große Masse des Publikums, nach neuem immer dürstend und das alte rasch vergessend und leicht unterschätzend, giebt sich willig jeder neuen Erscheinung hin und wird stets auf Seite bekämpfter Neuerer stehen. Einen solchen Kampf überläßt man dann auch am besten der Zeit, die stets über Echtes und Unechtes gerecht entscheidet. Bereits finden die Direktionen der größten Theater ein Haar in der Aufführung Wagnerscher Werke („Tanuhäuser“ und „Lohengrin“ ausgenommen). Wenn operistische Bandenführer auf den „Nibelungenring“ reisen und Zulauf erhalten, so ist das nur ein momentaner Erfolg. Die guten Leute kommen, zahlen und befriedigen die Neugierde. Hüte man sich doch, an die tiefen Wirkungen zu glauben, die dieses Werk überall hervorbringen soll. Allwärts sind die Meinungen sehr geteilt; was in den Zeitungen steht, ist meistens Schwindel und Fälschung. Auch wollen die wenigsten ehrlich zugeben, daß sie sich von Außerlichkeiten haben gefangen nehmen lassen, daß sie enttäuscht sind, daß sie kein Urteil besitzen und daß sie mit dem großen Haufen stimmen, sei es aus Eigensinn oder Feigheit. „Tristan und Isolde,“ „Meistersinger“ und „Nibelungenring“ führt man wohl ehrenhalber hie und da noch auf größeren stehenden Bühnen auf, aber das Geschäft lohnt die darauf verwendete Mühe und Arbeit in keiner Weise, da keins dieser Stücke andauernde Zugkraft besitzt. Was man von Bayreuth aus über den massenhaften Besuch der Vorstellungen schrieb, war erlogen. Das Haus war, mit Ausnahme der letzten Aufführung, nie vollständig gefüllt; kaum waren je mehr als zwei Drittel der Plätze besetzt, und selbst dieser mäßige Besuch wurde nur erreicht, indem man Freibillete durch das ganze Land hin in Menge verteilte. Wenn trotzdem ein bedeutender Überschuß sich herausgestellt hat, so ist derselbe nur dem enormen, für Musiker und andre geringe Leute geradezu unerschwinglichen Eintrittspreise zuzuschreiben. Dreißig Mark für eine Vorstellung zu fordern, war eine Beutelschneiderei; das, was man sah und hörte, war mit dem zehnten Teil dieses Betrages mehr als genug bezahlt. Von Wagnerscher Seite warf man, als der Besuch sich durchaus nicht heben wollte, den Bayreuther Gastwirten ihre schwindelhaften Preise vor. Diese aber wiesen jeden derartigen Vorwurf mit Recht zurück, indem sie einfach den hohen Eintrittspreis als Ursache der vielen leeren Sitze geltend machten.

Die von uns nach dem Wolzogenschen Zeitfaden zusammengestellten Motive, deren Aufzählung man ohne Anwandlung von Übelkeit kaum lesen kann, dürften

das unsinnige Bemühen und die irrtümlichen Voraussetzungen der neuen Kunst-
 richtung jedermann klar zu machen instande sein. Mit Tönen lassen sich be-
 stimmte seelische Vorgänge oder äußere Erscheinungen (gewisse Naturlaute, Vogel-
 stimmen und dergleichen ausgenommen) nun einmal nicht darstellen. Ohne ein
 erklärendes Wort wird jede musikalische Phrase vieldeutig, wenn nicht überhaupt
 ganz zweifelhaft und unverständlich bleiben. Da nun auch vorliegenden Falles
 wieder nur Motive das Gerippe eines großen Tonwerkes bilden, sollte man
 wenigstens meinen, daß dieselben rhythmisch prägnant erfunden, scharf gegliedert
 und harmonisch und melodisch klar gebildet wären. Welche Täuschung! Meist
 sind sie das gerade Gegenteil dessen, was man zu erwarten berechtigt ist. Das
 ursprünglich einfache ist, wie alles von Wagner gemodelte, widernatürlich und
 krankhaft verzerrt; so gleich das Hauptmotiv der Oper, der Liebesmahlspruch, der
 in eigensinnigen Synkopen und Bindungen so prätentios sich reckt und ver-
 schwimmt, daß schon sein Auswendiglernen allein zur Mühsal wird. Die
 Synkope spielt überhaupt eine aufdringliche, nichts weniger als angenehme Rolle
 fast in allen Motiven. Aus dem Knochengerioste, das fest und konsistent sein
 sollte, wird dadurch eine gallertartige, dehnbar weiche, verschwimmende Masse,
 die dem Rhythmus jeden Halt raubt und die Dual des Hörens verdoppelt.
 Mit diesen schlüpfrigen und ungreifbaren rhythmischen Formationen geht eine
 geschlechtslose Harmonik Hand in Hand. Man erhält fast nie das Gefühl
 einer bestimmten Tonart, sondern treibt steuerlos meist in allen vierundzwanzig
 Dur- und Mollscalen und unausgesetzt in enharmonischen Verwechslungen umher.
 Das Unbedeutendste wird auf diese Weise ballonhaft aufgebauscht und sieht
 wirklich zuletzt nach etwas aus. Zur vollständigen Verwirrung des Hörers aber
 führt, daß, abgesehen von der fortwährenden Verkapselung aller Motive, auch
 im größern Ganzen alle rhythmischen Elemente in steter Mischung erscheinen.
 Gleichzeitig erklingen nicht nur verschiedene Themen, sondern auch verschiedene
 Taktarten, und dabei finden sich häufig im Zusammenklange Viertel-, Achtel-
 und Sechzehntelbewegungen, Triolen und Sextolen, punktirte und gerade Noten,
 Bindungen und Synkopen. Während man den Motiven lauscht, entschlüpfen
 dem Ohre die Harmonien, und während man die Modulationen zu enträtseln sucht,
 verliert man den thematischen Faden. Indem sich Wagner an jedes Textwort, an
 jede Anspielung anklammert, zerfasert er seine Tonsätze in unendlich viele Splitter,
 giebt deswegen, wenn ihm einzelne geniale Momente, erfrischende Lichtblicke,
 überraschende Klänge und oft bezaubernde Effekte auch nicht abzusprechen sind,
 nie etwas Befriedigendes, etwas Ganzes. Momentan beginnt man bei glück-
 lichen Ansätzen wohl immer wieder zu hoffen, daß ein größerer Zug, eine er-
 quicklichere Formation eintreten könne, aber der ferne Lichtschimmer, der aus
 dem Irrsial einer dunkeln Höllenwelt zu leiten versprach, trägt immer wieder.
 In das frühere Dunkel zurückgeworfen, stößt man bei jeder Bewegung den Kopf
 an Zacken und Vorsprünge. Dem Bordsatze der Wagnerschen Gebilde fehlt

der logische, entsprechende Nachsatz, dem Hauptsatz der Gegensatz. Man findet sich einem steten Wogen, Drängen, Träumen, Wollen und Nichtkönnen gegenüber. Am erquicklichsten sind die marschartigen Sätze (Wagners Märsche zählen überhaupt zu seinen besten Leistungen), das den Auftritt des Amfortas begleitende Instrumentenspiel, das Schwanenidyll, Parsifals kurze Erzählung und die Verwandlungsmusik im ersten Akte, wenig bedeutend die Vorspiele und in ihrem Gedankengehalte bis zum letzten mehr und mehr veröbend; abscheulich, ein Wirrsal von Dissonanzen, ist die Verwandlungsmusik im dritten Akte. Die sogenannte Blumenau, ein weichgehaltenes Tonspiel, das überschwenglich gepriesen wurde, beginnt sehr hoffnungsvoll, zart und mit den süßesten Klängen; aber auch hier schiebt man sich bald enttäuscht. Stelle man sich einen geschickten Pianisten vor, der sich an sein Instrument setzt und mit einem hübschen Motiv zu spielen beginnt. Er phantasiert, ohne ein Kunstgesetz zu beobachten, mit einer gewissen Routine, kommt aus dem hundertsten ins tausendste, verliert sich endlich ganz in seinen Träumereien und vergißt, daß er Zuhörer hat. Diese haben ihm erst mit Vergnügen gelauscht, aber da der Faden seiner Expektorationen gar nicht reißen will (eine bei Klavierspielern bekanntlich häufig vorkommende Erscheinung), ein Ende seiner Duselei nicht abzusehen ist, wünscht man den Phantasten mit seinem zuletzt abgebrauchten Phrasenkrum endlich dahin, wo der Pfeffer wächst. In dieser Lage ungefähr findet sich der Hörer auch dieser Szene gegenüber.

Wagner ist allerdings ein Meister in der Kunst mosaikartiger Zusammenstellung; aber eine Mosaik vermag nie ein Ölgemälde zu ersetzen. Auch im „Parsifal“ fehlt es nicht an den raffiniertesten Effekten. Leider nutzt sich nichts schneller ab als Effekte; sie überraschen nur einmal und verblüffen bei jeder Wiederkehr. Man darf denselben Effekt in dem gleichen Werke nicht einmal wiederholt anwenden, was vorliegenden Falles der Wegfall der zweiten Wandeldekoration beweist. Wir sind hier an dem Punkte angelangt, der in allen Besprechungen des „Parsifal“ immer besonders betont wird: bei der selbständigen Haltung und Führung des Orchesters. Als das größte Verdienst des Wagnerschen Schaffens rühmt man bekanntlich, daß er dem Instrumentenspiele vorwiegende Bedeutung einräume, daß er dasselbe zu einer Ausdrucksfähigkeit erhoben habe, die vor ihm kein anderer Tonsetzer zu erreichen gewußt habe. Dieses Lob erscheint umso auffälliger, als der Meister mit Ausnahme seiner Faustouvertüre und wenigen Opernouvertüren, Vor- und Zwischenspielen und Märschen als Instrumentalkomponist eigentlich nichts geleistet hat, und auch den genannten Tonsätzen, meist kurzen Stimmungsbildern, eine hervorragende Bedeutung nicht zuerkannt werden kann. Das populärste Wagnersche Orchesterwerk, die Tannhäuserouvertüre, ist im Grunde nur ein Potpourri, wie z. B. die Zampaouvertüre und viele andre Opernouvertüren, als selbständige Instrumentalkomposition also nur von mittlrem Werte. Weder ein glanzvoll feuriges Allegro, wie Mozart

deren so viele schrieb, noch ein in den süßesten Tönen und tiefsten Empfindungen schwelgendes Adagio wie Beethoven, weder ein einem zauberischen Feenreigen gleichendes Scherzo wie Mendelssohn, noch ein gemütvoll humoristisches Menuett wie Haydn, hat uns der „Meister“ geschrieben. Warum aber gab der große Orchesterkenner, der Mann, der jedem Tonwerkzeuge seine geheimsten Laute abzulauschen wußte, der stundenlange Illustrationen zu theatralischen Handlungen schrieb, nicht einmal auch eine Symphonie, mit der er sich über Beethoven oder Schumann hinaus schwang? Der nächste Grund dafür dürfte doch wohl nur in der Einseitigkeit seiner Begabung zu suchen sein, und darin, daß ihm der feinere und ausgebildetere Formensinn, den ein solches Werk voraussetzt, vollständig fehlt, daß ihm ferner die Kunst mangelt, ein prägnantes, einfach gegliedertes und doch ausdrucksvolles Thema zu bilden und klar, einfach und naturgemäß zu entwickeln, mit kurzen Worten, daß er nicht imstande ist, einen breitangelegten, gesetzmäßig konstruirten Bau aufzuführen. Bei dem grenzenlosen Ehrgeize Wagners und im Hinblick darauf, daß sich mit derartigen Kompositionen auch ganz lukrative Geschäfte machen ließen, bliebe eine solche Verzichtleistung ganz unerklärlich, wenn ihm nicht die geistigen Vorbedingungen zu einer derartigen Arbeit fehlten. Und dieser Tonsetzer, der sich in richtiger Erkenntnis seiner Schwäche wohl hütet, in größeren selbständigen Orchesterwerken sich zu versuchen, wird nun als derjenige gepriesen, der dem Orchester eine neue Sprache gelehrt und es zu seinen vollendetsten Leistungen und höchsten Kundgebungen emporgehoben habe. Abgesehen davon, daß in jeder Oper der Gesang und eine naturgemäße und sangbare Melodik stets die erste und wichtigste Rolle spielen muß, und daß gerade in diesem Kardinalpunkte die Wagnerschen Opern alles zu wünschen übrig lassen, ist das, was als Inhalt des instrumentalen Teiles hier geboten wird, wenn auch nicht gerade zusammenhanglos, da ja unausgesetzt die gleichen Grundgedanken sich wiederholen, so doch nur eine sich von jeder Ordnung und Form loslösende, jeder Textbeziehung sklavisch folgende Tonmalerei. Verstehen kann man dieselbe nur (d. h. ahnen, was der Komponist mit seinen vagen Motivverfettungen beabsichtigt), wenn man mit dem erklärenden Worte in der Hand Takt für Takt dem Orchester folgen kann; nachempfinden läßt sich eine derartige Musik nur, wenn die Stimmung dazu vollständig vorbereitet und ausschließlich auf das vom Komponisten gewollte und beabsichtigte gerichtet ist. Nach beiden Richtungen geht der „Meister“ hier von falschen Voraussetzungen aus. Die Instrumentalmusik kann mit absoluter Bestimmtheit keine Empfindung, keine Thatsache, keinen Vorgang schildern; ebensowenig dürften sich in wünschenswerter Menge stimmungsvolle Hörer finden lassen, die, wie die Gralsritter, nach Bußen und Rasteiungen, in Andacht versunken und nach dem himmlischen Gnadenmahle lechzend, dem Theatertempel nahen. Es ist ja richtig, man sollte jedem Kunstgenusse in vorbereiteter und gehobener Stimmung entgegensehen, aber in dem prosaischen Dasein, das wir zu führen haben und dem wir uns nun einmal nicht entziehen können,

dürfte es eine der wichtigsten Aufgaben der Musik sein, uns von der Misere der Alltagswelt zu lösen und allmählich in die wünschenswerten, den Kunstindrücken günstige Stimmung zu versetzen. Am ersten wird ihr das gelingen, wenn sie uns von vornherein nicht zu viel zumutet und uns nicht mit zu großen Präensionen gegenübertritt.

Man kann nicht leugnen, daß im „Parsifal“ sich einzelne Tonmalereien finden, die von der Kunst Wagners, lyrische Stimmungsbilder zu schaffen, einen überzeugenden Beweis liefern. Aber was will das gegenüber den vielen trostlos öden Stellen heißen? Muß man sich bei dieser aufgebauchten und aufdringlichen Orchesterbegleitung, die nur zu verstehen ist, wenn man den Klavierauszug und das Programm zur Hand hat, nicht unwillkürlich daran erinnern, daß auch Beethoven eine Oper schrieb, in der das Orchester ganz entsprechend zu Worte kommt und doch auch der Gesang sein Recht behält? Oder besteht kein Unterschied zwischen einem Weberschen und einem Rossinischen Accompagnement? Nenne man eine Begleitung zu einem Mozartschen Gesangstücke, die nicht charakteristisch wäre, dem Textinhalt stets entspräche, fließend und faßbar und zugleich viel sagend und bescheiden. Schwinde man doch dem Publikum nicht ungeheuerliche Dinge vor! Wenn Wagner zu singen, melodisch zu gestalten, einfach zu empfinden wüßte, er würde gewiß nicht den Schwerpunkt seiner Opern ins Orchester verlegen und der Welt vorzugaukeln suchen, daß das Verkehrte richtig sei. Hinter diesem aufgedonnerten Instrumentalgewoge birgt er seine, für einen Opernkomponisten empfindlichste Schwäche. Das Orchester kann dem Gesange gegenüber stets nur eine untergeordnete Stellung einnehmen. Wo es übermäßig hervortritt (und dafür liefern gerade Wagners Opern die schlagendsten Beweise), vernichtet es jede Wirkung des Gesanges, benachteiligt die Aufmerksamkeit und den Genuß des Hörers und verschleppt in unerträglicher Weise den Gang der Handlung. Nur völliges Unverständnis oder böswillige Verrantheit kann diese Kapitalmängel beschönigen und verteidigen wollen. Allerdings werden die exklusiven Anhänger des „Meisters,“ denen jedes Verständnis für den Adel und die Größe unsrer erhabensten Tonschöpfer abgeht, nie die Schwächen und Irrtümer desselben zugeben. Für sie ist er der Dalai-Lama und wenn es irgend anginge, würden sie ihn verehren wie die Tibetaner ihren Papst. Abgötterei treiben sie wenigstens genug mit ihm.

(Schluß folgt.)

