

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6440. Wien, Dienstag, den 1. August 1882.

Eduard Hanslick, Briefe aus Bayreuth über Wagner's „Parsifal“. III.

1 Briefe aus Bayreuth über Wagner's „Parsifal“. III.

Ed. H. Die erste Aufführung des „Parsifal“ hat gestern (25. Juli) mit vollem ungetrübten Erfolge stattgefunden. Indem ich den Eindruck dieser Vorstellung als einen rein individuellen unseren Lesern zu schildern versuche, geschieht dies mit allen den bescheidenen Vorbehalten, die sich gegen über einem neuen umfangreichen Kunstwerke eigentlich von selbst verstehen. „Parsifal“ verkündet in der großen Anlage wie in dem kleinsten Detail laut die Eigenart seines Schöpfers. Wie jener babylonische Herrscher auf jedem einzelnen Ziegel steine mächtiger Neubauten seinen Namenszug einbrennen ließ, zum Zeugniß nach Jahrtausenden, so hat der Autor des „Parsifal“ jedem Tacte gleichsam ein unsichtbares R. W. eingeprägt. Mit Sicherheit werden späteste Forscher jedes ausgerissene Blatt dieser Partitur erkennen. Abwechselnd günstig und ungünstig, bald stark und erhebend, bald gleichgiltig und niederdrückend berühren uns die einzelnen Theile dieses ausgedehnten Werkes. Immer jedoch fühlen wir uns unter der Gewalt einer mächtigen Persönlichkeit von eigenster, unerschütterlich fester Ueberzeugung. Die Energie eines starken, niemals zweifelnden Willens wirkt in der Kunst wie im Leben jederzeit imponirend. Sie erzwingt sich Achtung, Bewunderung — nicht immer Sympathie. Diese Hauptzüge haben die Bayreuther Festspiele von 1882 mit den ersten von 1876 gemein. Gegen jenen Nibelungen-Cyklus erprobt jetzt „Parsifal“ den Vortheil der geschlossenen Form und dadurch des einheitlichen Eindruckes. Schon der Umstand, daß Wagner hier die dramatisch falsche, unselige Form der Trilogie oder Tetralogie aufgegeben hat, welche den Kunstgenuß von 1876 zu einer qualvollen Anstrengung machte, sichert dem „Parsifal“, dessen sich die Bühnen eines Tages ohne Zweifel bemächtigen werden, eine reinere Wirkung.

Die Methode der musikalischen Composition ist hier wie dort consequent dieselbe. Es ist der von der „unendlichen Orchester-Melodie“ bestimmte Styl, wie ihn Wagner zuerst im „Tristan“ streng durchgeführt, dann in den „Meister“ durch blühende Oasen melodischen und mehrstimmigen Gesanges belebt hat, um ihn wieder in den „Nibe“ zu imposant starrer Gesetzmäßigkeit zu steigern. Durch diese Methode, durch welche die Oper zum wirklichen Drama erhoben werden soll, bringt es bekanntlich mit sich, daß die bisherigen Formen der Arie, des Duetts, Terzetts, des Chores, überhaupt die organische Form und damit die Selbstständigkeit des musikalischen Gedankens beseitigt werden und dem unaufhörlich bewegten Orchester die Hauptrolle neben den mehr declamirenden als singenden Stimmen zufällt. Das Material, aus welchem das Orchester sein ewig wechselndes, endloses Gewebe spinnt, sind die sogenannten „Leit motive“. Auch im „Parsifal“ hat jede handelnde Person ihr bestimmtes musikalisches Leitmotiv oder vielmehr nach ihren verschiedenen dra-

matischen Beziehungen deren mehrere. Der „Leitfaden“ von zählt 26 solche Motive *Wolzogen* auf, ein anderer von 66, hingegen ein *Heintz* dritter von (es gibt schon eine kleine Bibliothek solcher *Eichberg* Bayreuther Handbüchlein) nur 23. Diese 23 aber sind, wie der Verfasser betont, „geradezu zum Auswendiglernen be stimmt“. Diese ausdrückliche Weisung ist charakteristisch. Die Leitmotive „*müssen*“ von dem Zuhörer, wenn er den *Parcival* verstehen und genießen will, zuvor auswendig ge lernt werden; dann obliegt ihm eine rastlos vergleichende Verstandes- und Gedächtnisarbeit während des Hörens. Wir haben aus der Brandung eines wogenden Orchesters jeder zeit herauszuhören, wann „das eigentliche Gralsmotiv“, wann das „Liebesmalmotiv“, das „Glaubensmotiv“, das „Verheißungsmotiv“ u. s. w. erklingt. Das sind lauter den Gral betreffende Leitmotive. Daneben gibt es natürlich mehrere Motive der *Kundry* („*Kundry's wildes Rittmotiv*“, „*Kundry's Liebesmotiv*“, „*Kundry's Lachmotiv*“, ebenso des *Parsifal*, des *Klingsor* und der Uebrigen. Diese immer neu com binirten, neu variirten, neu instrumentirten Leitmotive geben im Orchester ein fortlaufendes symphonisches Gewebe. Wer es nicht von intimen Freunden Wagner's wüßte, müßte es von selber errathen, daß dieser in der Regel zuvor die Orchester- Begleitung, dann erst darüber die Gesangspartien skizzirt. Das zusammenhängende und zusammenhalten- de Ganze ist die symphonische selbstständige Orchesterpartie; was dazu gesungen wird, sind Fragmente, deren Sinn in den Worten liegt, nicht in den Tönen. Mit wenigen, stark herausleuchtenden Ausnahmen melodiosen, durch sich selbst verständlichen Gesanges bietet also auch „*Parsifal*“ das Schauspiel eines immer anspielungsreichen, in lauter „Bedeutung“ arbeitenden Orchesterspiels, in welchem die Schollen eines aufgeregten Sprechgesangs schwimmen. Ein zweiter wesentlicher Charakterzug der späteren Wagner' schen Manier ist die grenzenlose Freiheit der Modulation. Auch im „*Parsifal*“ gibt es eigentlich keine Modulationen mehr, sondern nur ein Moduliren, ein unausgesetzt wogendes Moduliren, bei welchem der Hörer jede Vorstellung einer bestimmten Tonalität verliert. Wir fühlen uns wie auf hoher See, ohne festen Boden unter den Füßen. Wagner hat sich in ein ihm ganz eigens chromatisch- enharmonisches Denken vernistet, das fortwährend die entlegensten Tonarten in- und auseinanderschlingt. Wie die „*Nibelungen*“, so bringt allerdings auch „*Parsifal*“ einzelne Sätze von ruhigerer Tonalität, es sind erfreuliche, mitunter entzückende Ausnahmen, aber sind Ausnahmen und gehen meist flüchtig vor über. Jene tyrannische Herrschaft der Leitmotive im Orchester, und diese in schrankenlos emancipirter Modulation, empfinden wir als schwere Nachtheile in der Opernmusik; Wagner und seine Anhänger preisen sie als den höchsten Fortschritt. Das sind schroffe principielle Meinungsverschiedenheiten, über welche zu streiten heute nicht mehr möglich ist.

Ein einfach gehaltenes langes Vorspiel, das in seiner feierlichen Langweiligkeit offenbar nichts Anderes beabsichtigt, als „Stimmung“ zu machen, leitet den erst Act ein und führt gleich die drei wichtigsten „Gralmotive“ vor. Den verschiedenen Leitmotiven im „*Parsifal*“ vermag ich weder großen musikalischen Reiz, noch eine besonders charakterisirende Kraft und Prägnanz abzusehen. Das Muster eines Leitmotivs und seiner Verwendung hat Wagner im „*Lohengrin*“ gegeben. „Nie sollst du mich befragen!“ Von *Lohengrin* selbst wie ein Dogma proclamirt, steht dieses Thema gleich anfangs in seiner ganzen Bedeutung da. Es braucht nirgends gesucht oder errathen zu werden, sondern schneidet, wo immer es ertönt, wie ein scharfes Schwert in die Partitur. Die Leitmotive in den „*Nibelungen*“ und im „*Parsifal*“ haben lange nicht mehr dieselbe scharf ausgeprägte Physiognomie, noch dieselbe, jedesmal packende Wirkung, schon deßhalb nicht, weil ihrer zu viele sind. Wo *jede* kleine Tonreihe leiten und bedeuten soll, da leitet und bedeutet eigentlich keine mehr. Die Gralmotive aus dem Vorspiel schattiren auch als Orchester-Begleitung die mehr im Gesprächston gehaltenen ersten Szenen, in welchen eine von den *Nibelungen*- Dialogen vortheilhaft abstechende natürlichere Ausdrucksweise auffällt. *Gurnemanz*, der Bassist,

ist bei aller Umständlichkeit doch ein liebenswürdiger Alter gegen Wotan. Mit der Declamation, auf welcher doch das Hauptgewicht der Wagner'schen Partien ruht, springt er freilich auch seltsam um, man merkt, er kennt die „Meistersinger“. Wörter wie „Linderung“, „lindern“, „schaden“, „hämisch“, declamirt er wie derholt mit nachdrücklich falscher Betonung der *letzten* Sylbe, welche bald eine Sext, bald eine Octave hinaufsteigt. Die Scenen vor Parsifal's Auftreten bieten musikalisch wenig Hervorragendes, wenn man nicht einzelne geistvolle Züge und Klangeffekte in der Orchester-Begleitung, welche ja auf keinem Blatte der Partitur fehlen, dafür nehmen will. Nach diesen etwas monoton ausgesponnenen Scenen kommt — sehr erwünscht — der verwundete Schwan (ein prächtiges Stück Maschinerie) über die Bühne geflogen; die mit dem Uebelthäter Parsifal in großer Aufregung herbeistürzenden Ritter und Knappen erfüllen die Bühne mit regem Leben. Es ist eine sehr dramatische, meisterhaft arrangirte Scene, in welcher wir einen Anklang an das Schwanenmotiv in „Lohengrin“, als sinnige Reminiscenz begrüßen. Parsifal's Auftreten wirkt sympathisch, die „Trübheit“ des unerfahrenen Knaben gibt sich einfach ohne falsches Pathos. Es ist eine psychologisch begründete Erfahrung, daß wir an Anderen diejenigen Tugenden, die wir selbst nicht besitzen, am meisten zu schätzen pflegen. Wagner, der reflectirende, verstandesscharfe Künstler, liebt es, die naive Einfalt, die *Simplicitas* zu verherrlichen, aber selbst das Unbewußte klingt bei ihm viel zu bewußt. Man denke an das Matrosen lied im „Tristan“, das Schusterlied in den „Meistersingern“, an die Schmiedelieder des Siegfried, dieses unnatürlichsten aller singenden Naturburschen. Anders „Parsifal“ in der ersten Scene; er ist da, was er sein soll. Hingegen Kundry! Freilich ist auch sie, was sie nach dem Willen des Dichters sein soll — das ist aber eben das Unnatürliche, Wider spruchsvolle. Ein psychologisches und physiologisches Zwitter wesen, singt sie oder vielmehr ruft und stammelt sie abgebrochen in den haarsträubendsten Intonationen und hat gleichzeitig in der Kunst der Mimik stets das Unerhör teste zu leisten. Sei es gleich hier erwähnt, daß es nur einer Sängerin von den außerordentlichen Mitteln und dem leidenschaftlichen Temperament der gelingen kann, diese Rolle — die schwierigste und *Materna* anstrengendste, die es gibt — halbwegs wahrscheinlich und eindringlich zu machen. Nun kommt der große Effect der Wandel-Decoration. Dieses Meisterstück scenischer Kunst wird von der Musik nur stiefmütterlich unterstützt; bis zur Ankunft im Gralstempel marschiren Parsifal und Gurnemanz unter schwerfälligen, ermüdend monotonen Accorden. Von da an hebt sich die Composition und steigert sich, unterstützt von dem prachtvollen und eigenthümlichen Eindrucke der Scene, zu bedeutender Wirkung. Vortrefflich wirkt der ernste Unisono-Gesang der Ritter, der Chor der Jünglinge, endlich die von oben herabtönende Verheißung: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor“. In diesem überraschenden Zusammenklange reiner hoher Stimmen macht das „Verheißungsmotiv“ ganz den beabsichtigten Eindruck; an sich wird man das etwas leere, in Quinten aufsteigende Thema kaum besonders originell oder interessant finden. Die Abendmalsfeier der Gralsritter in dem herrlichen maurischen Saale, mit den drei verschiedenen singenden Gruppen der Ritter, der Jünglinge und der Knaben (oben in der Kuppel), mit dem schweren Glockengeläute, den fremdartigen malerischen Gewändern, der feierlichen Grals-Enthüllung — das Alles gestaltet sich zu einem großartigen Bilde. Das Finale gehört unstreitig zu jenen blendenden musikalisch-scenischen Leistungen, in welchen Wagner keinen Nebenbuhler hat. Es mag meine Schuld sein, die Schuld einer zu hoch gesteigerten Erwartung, wenn ich die Wirkung trotzdem nicht so mächtig und glänzend fand, wie ich sie mir aus Textbuch und Partitur vorgestellt hatte. Ich erwartete insbesondere einen außerordentlich blendenden Glanz des Orchesters und einen geradezu überwältigenden Eindruck der Chöre, eine bis zum Schlusse sich unausgesetzt steigernde Klangwirkung. In der Regel findet der Leser Wagner'scher Partituren seine Erwartungen weit übertroffen in der wirklichen Aufführung; diesmal traf, wenigstens für meine Empfindung, das Gehoffte nicht ganz

ein. Die auffallend langsamen Tempi in diesem sehr langen ersten Acte mögen dazu beigetragen haben, sowie die bekannte Bauart des tief versenkten und verdeckten Bayreuther Orchesters, das eine höchste, glänzendste Klangwirkung nicht zuläßt. Immerhin ist nach der declamatorisch gesungenen und orchestral verschlungenen ersten Hälfte dieses Actes die zweite eine musikalische Wohlthat, da sie rhythmisch regelten, melodiös selbstständigen Gesang, überdies mehrstimmigen Gesang bringt. Nur Eines verkümmert diese Wohlthat: daß jede Scene so unendlich lang ausgesponnen ist. Dieses nicht Endenkönnen langer, in der Handlung stillstehender Scenen beeinträchtigt den „Parsifal“ nicht weniger als die „Nibe“. Es ist Alles maßlos, Alles zu lang darin, vom lungen Größten bis zum Kleinsten, von dem feierlichen Liebesmal bis zu dem unmöglichen Kusse der Kundry.

Den zweiten Act eröffnet der böse Zauberer Klingsor mit seiner Beschwörung der Kundry: das Dämonische ist musikalisch mit nicht ungewöhnlichen, aber packenden Mitteln bestritten, der Gesang wieder hastige, stoßweise Recitation, das Orchester ein Hexenkessel voll brodelnder Leitmotive, Kundry ein dramatischer Musikkampf. Sollte vielleicht Wagner hier absichtlich allen Schwefelqualm aufgeboten haben, um uns für den Blumenduft der folgenden Scenen doppelt empfänglich zu machen? Das hätte er in vollstem Maße erreicht. Die „Dichtung“ dieser lieblichen Blumenmädchen sinkt allerdings stellenweise zu bedenklichen Reimereien herab: „Willst du auf Trost uns sinnen, — Solltest den uns ab gewinnen! Dir zur wonnigen Labe gilt mein miniges Mühen. — Kannst du uns nicht lieben und minnen, — Wir welken und sterben dahinnen“ u. s. w. Aber wer achtet auf die Worte, wenn sie reizend gesungen den Lippen von dreißig jungen schönen Mädchen entströmen? Schon ihr wirres Hereinstürzen in dem Gewimmel zierlicher Triolen figuren der Violinen ist voll dramatischen Lebens. Und vollends die zweite Hälfte dieser Scene, das Erscheinen der Mädchen als Blumen! Ihr As-dur-Satz „Komm, o holder Knabe!“ etwa im Tempo eines langsamen Walzers, melodiös reizend, pikant und doch einfach harmonisirt, gehört zu den glücklichsten Eingebungen Wagner's. Und wie bewunderungswürdig das Alles gemacht ist! Mit welcher feiner Berechnung sind die dreißig Singstimmen in Gruppen getheilt, die bald abwechseln, bald zusammen singen, mitunter auch kleinen Solo stellen Raum geben! Das muß man selber hören, sehen und hören. Unter allen Scenen im „Parsifal“ möchte ich diese *musikalisch* zuhächst stellen, denn sie erreicht die reinste und sicherste Wirkung mit den einfachsten Mitteln: durch eine reizende ausdrucksvolle Melodie. In Wagner's sämtlichen Tondichtungen steht dieser Mädchenchor geradezu als ein Unicum, als die einzige groß ausgeführte Scene in heiter graziösem Genre, zugleich ein Meisterstück in diesem Genre.

Die Blumenmädchen oder Mädchenblumen sind endlich unter Gelächter verschwunden; jetzt jung und Kundry verführerisch schön, ruft den Parsifal beim Namen. Es folgt die große Scene, in welcher Kundry dem Parsifal zuerst von seiner Mutter erzählt, dann immer glühender und begehrllicher ihm auf den Leib rückt. Der Anfang von Kundry's Erzählung: „Ich sah das Kind“ — gottlob diesmal nicht „das zullende Kind“! — läßt sich schlicht und sangbar an, eine der verheißenden Melodienknospen, wie sie bei Wagner nicht selten hervorlugen, um nur zu rasch vor ihrem Aufblühen wieder abgebrochen zu werden. Von da an versteigt sich die Composition immer höher in forciertes Pathos. Jeden Augenblick droht dem Componisten der Athem auszugehen. Wer hier seine Leitmotive nicht auswendig weiß, bleibt rathlos vor dem brausenden Gischte des Orchesters, und wer sie weiß, wird darum nicht viel glücklicher. Denn es ist eine schwere Zumuthung an uns, alle die unmotivirten furchtbaren Stimmungswechsel mitzumachen, in welchen nun Parsifal und Kundry die ganze lange Scene hindurch geschleudert werden: aus langweiligen Erzählungen in sinnliche Gluth, aus dieser in religiöse Ekstase, und immer auf der Flucht vor Allem, was musikalisch schön und maßvoll ist. In Wagner's Musik haben sich gerade für solche Scenen äußersten leidenschaftlichen Ausdruckes gewisse stehende Phrasen

ausgebildet, die heute fast zur Manier erstarrt sind. Ich weiß, daß die geschworenen Wagnerianer diese stehenden Phrasen, diese Manier für Naturlaute der tiefsten Empfindung halten und die große Scene zwischen Kundry und Parsifal als das Höchste preisen werden, was der Meister je geschaffen. Es kommt eben auf den Standpunkt an. Mir erscheint die ganze Scene im tiefsten Grunde unwahr; die Musik äußerlich glühend, innerlich kalt, gebackenes Eis. Schon beginnen wir in diesem Tumulte unfruchtbarer Leidenschaft müde und zerstreut zu werden, da ergreift Parsifal's Hand die heilige Lanze und wir sind mit diesem handgreiflichen Schlußeffect gerettet. Das Zauberschloß sinkt unter der Gewalt einer bewunderungswürdigen Erdbebenmusik krachend zu Boden und der Vorhang schließt sich über den Ereignissen auf Klingsor's Gebiet.

Der dritte Act beginnt mit einer Art religiöser Idylle, von Wagner mit großer Liebe, aber auch mit äußerster Weitschweifigkeit ausgeführt. Es ist ein poetisches, friedlich an muthendes Bild, wie Parsifal im schneeweißen Christus gewande an der heiligen Quelle sitzt und die Schönheit der „blumigen Au“ preist, während ihm Kundry die Füße wäscht und der alte Gurnemanz sein lockiges Haupt salbt. Das Ganze gehört zu jenen Wagner ganz eigenthümlichen Scenen, die uns als stimmungsvolles *Bild* fesseln. Ein gemaltes Bild vermögen wir aber länger zu betrachten, als das schönste stillstehende Tableau im Drama, wo die Handlung doch bald nach Bewegung und Entwicklung drängt. An der plastischen Ruhe dieser Scenen im dritten Acte scheint sich der Autor gar nicht ersättigen zu können; die Musik streckt sich weithin haideartig in stimmungsvoller Monotonie. Als eine duftige Blüthe überrascht uns darin Parsifal's lyrischer Excurs über die Schönheit der Blumen-Au; leider verkümmert auch sie sehr bald in dem Flugsande der instrumentalen „Unendlichkeit“.

Endlich machen Parsifal, Gurnemanz und Kundry sich auf den Weg nach der Gralsburg. Hier sollte, nach Vorschrift des Textbuches und der Partitur, wieder eine Wandel-Decoration, ähnlich jener im ersten Acte, ihr vergnügliches Amt verrichten und die drei stillstehenden Wanderer durch allerlei Landschaften bis in die Gralsburg zaubern. Technische Bedenken, die sich bei den Proben geltend machten, bestimmten Wagner, auf diesen Decorations-Effect lieber zu verzichten, und so sahen wir bei der Aufführung statt der Wandel-Decoration einen einfachen Zwischenvorhang sich über den drei abziehenden Gralspilgern schließen. Dieser Ausweg ist gewiß zweckmäßiger als die ursprüngliche Vorschrift; die Wiederholung eines und desselben, an Feerie und Kindertheater erinnernden Decorations-Zaubers erschien mir von allem Anfang bedenklich, als ein Armuthszeugniß für die Phantasie des Autors. Noch eine zweite, ebenso lobenswerthe Abweichung von den Vorschriften des Textbuchs brachte der dritte Act: der todte Titurel, der sich, „für den Augenblick neu belebt“, segnend im Sarge erheben soll, erhebt sich *nicht*, sondern bleibt, wie es einem anständigen Todten ziemt, ruhig liegen. Die einleitende Trauermusik dehnt sich wol zu breit aus. Wie sehr die Handlung, nach langer lyrischer Beschaulichkeit, eines energisch dramatischen Momentes bedarf, ersehen wir aus der großen Wirkung von Amfortas' leidenschaftlichem Aufspringen gegen die ihn bedrängenden Gralsritter. Schon von den Worten „Mein Vater!“ an wird sein Gesang (über einer ausdrucksvollen Begleitungsfigur der Violoncelle, dann der Geigen) ergreifend.

Die Schlußscene ist musikalisch wieder mit außerordentlich glänzenden Mitteln — denselben freilich, welche der Gralsscene des ersten Actes dienten — bestritten. Die feierlichen Harfenklänge, der aus der Kuppel herabtönende Gesang der Knaben, das helle Erglühen des Grals, die Erscheinung der weißen Taube — das Alles wirkt abermals zu einem prachtvollen, großen Bilde, ähnlich dem im ersten Finale, zusammen.

Der dritte Act mag als der einheitlichste und stimmungsvollste gelten, der musikalisch reichste ist er nicht.

Und Wagner's schöpferische Kraft? Für einen Mann von Wagner's Alter und von — Wagner's System erscheint sie mir im „Parsifal“ noch immer erstaunlich. Wer Musik stücke von dem bestrickenden melodiosen Reiz des „Blumen spieles“ und von der Energie der Schlußscene im Parsifal zu schaffen vermag, der verfügt noch über eine Kraft, um die ihn heute unsere Jüngsten beneiden dürfen. Allerdings besteht der umfangreiche „Parsifal“ nicht aus lauter solchen Lichtblicken. Es wäre „rein thöricht“, zu behaupten, daß Wagner's Phantasie und namentlich seine specifisch musikalische Erfindung unversehrte die Frische und Leichtigkeit von ehemals sich bewahrt haben. Eine gewisse Sterilität und Nüchternheit bei zunehmender Weitschweifigkeit ist im Parsifal nicht zu verkennen. Stehen nicht die Verführungsversuche der unwiderstehlichen Kundry fast steif und kühl neben der ähnlichen Scene im „Tannhäuser“? Und das Vorspiel zu „Parsifal“, ist es nicht von gleicher Stimmung, von gleicher Absicht dictirt, wie die Einleitung zu „Lohen“? Es ist derselbe Baum, aber einmal in voller grün Blüthe, dann herbstlich entblättert und fröstelnd. Man vergleiche ferner den Gesang des Gurnemanz vom „Charfreitagszauber“ (dritter Act) mit der ihm melodisch nahe verwandten Schilderung des Johannestages in den „Meister“. singern Pogner's stimmungsvoller Gesang scheint Wagner bei der Composition des „Charfreitagszaubers“ geradezu vor geschwebt zu haben — aber wo blieb die innere Kraft, die singende Seele des Vorbildes? Auch die gewaltigsten Nummern aus den „Nibelungen“ finden, für sich betrachtet, schwerlich ganz ebenbürtige Seitenstücke im „Parsifal“, den ganz isolirt stehenden Blumenmädchen-Chor immer ausgenommen. Freilich, wenn man bedenkt, daß jene Glanzstücke im „Nibelungen-Ring“ — durch wahre musikalische Wüsten von einander getrennt — sich auf volle vier Abende vertheilen, so mag das Zünglein der Wage vielleicht wieder zwischen beiden Schalen innestehen. Im Vergleiche mit den „Nibelungen“ kommt dem „Parsifal“ auch ein wirksameres Textbuch zu statten. Als „dramatische Dichtung“ völlig unhaltbar, ist „Parsifal“ doch ein besserer Operntext als das viergliederige Buch zum Nibelungen-Ring. Er ist mit Einem Worte musikalischer: dem ganzen Stoffe nach, sodann in den entscheidenden Situationen, endlich in der Directive. Sehen wir den „Parsifal“ als eine Fest- und Zauberoper an, ignoriren, wie wir es ja sonst häufig thun müssen, ihre logischen und psychologischen Unmöglichkeiten und falschen, religiös-philosophischen Präensionen, so werden wir Momente bedeutendster künstlerischer Anregung, blendendster Wirkung und aufrichtiger Bewunderung darin erleben.

Eine Besprechung der Aufführung (in der ersten und zweiten Besetzung der Hauptpartien), sowie einige allgemeine Bemerkungen über das Bayreuther Festspiel mögen einem Schlußberichte vorbehalten bleiben.