

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6441. Wien, Mittwoch, den 2. August 1882.

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

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

Ed. H. „Parsifal“, das hinfällige Drama und dank bare Opern-Libretto, bewährt seine letztere Eigenschaft auch darin, daß es dem Componisten wie den Sängern, dem Decorations-Maler wie dem Costümzeichner und Maschinisten reichliche Gelegenheit bietet zur Lösung neuer, schwieriger Aufgaben. Und glänzender als irgendwo muß dies Alles in dem ideal construirten Theater von Bayreuth unter der un ausgesetzten Anleitung Richard Wagner's, dieses ersten Regisseurs der Welt, zusammenwirken. Das bewiesen die beiden ersten Aufführungen, welche am 26. und 28. Juli mit jedes mal veränderter Besetzung stattfanden. Unter den Darstellern gebührt Frau der Ehrenplatz. Er würde ihr *Materna* zukommen, selbst wenn ihre neueste Leistung, Kundry, geringere Bedeutung hätte, als sie es thatsächlich hat. Denn kein zweiter Name ist mit dem Dasein und Gedeihen der Bayreuther Festspiele so innig verwachsen, als der Amalie Materna's, dieser ersten Ehrenbürgerin im Reiche Wahnfried. Der dreimalige Cyklus der Nibelungen-Tetralogie im Jahre 1876 wäre ohne die beispiellose Kraft und Hingebung dieser Brunhilde eine Unmöglichkeit gewesen. Wir haben damals zugleich mit unserer Bewunderung auch die Besorgniß aus gesprochen, es könnte die gefeierte Sängerin jenen Erfolg vielleicht mit vorzeitiger Schädigung ihrer Stimme bezahlen. Ihre Kundry hat uns gründlich und auf lange hinaus beruhigt. Frau Materna hat seit dem Bayreuther Feldzuge von 1876 nicht nur nichts eingebüßt, sie hat noch etwas gewonnen, ein kostbares Etwas, das selbst dem „Meister“ noch unerreicht geblieben ist: Mäßigung. Das Bewußtsein unerschöpflicher Stimm-Mittel führt Künstler von strotzender Kraft und leidenschaftlichem Temperament leicht zum Uebermaß, und unsere Wiener Opernfreunde wissen, daß auch Frau Materna in Emancipation des Tones wie der Mimik oft zu weit ging. Erst in den letzten Jahren wirkten ihr *Fidelio*, ihre *Doña Anna* und *Aïda* nicht bloß durch mächtige Gluth, sondern zugleich durch edleres künstlerisches Maß. Einen noch überraschenderen Beweis dieser er rungenen Selbstbeherrschung liefert Frau Materna in ihrer Kundry — einer Rolle, die zur grellen Uebertreibung ihrer unnatürlichen musikalischen und dramatischen Contraste geradezu herausfordert. Frau Materna ließ sich nicht dazu verleiten; selbst im Vollgefühl und Volltrotz ihrer Kraft wurde sie doch niemals unbändig. Ja in den sanften einschmeicheln den Stellen ihrer großen Scene mit Parsifal klang ihre Stimme ganz besonders schön. Ihre effectvolle Gesangsleistung begleitete durchweg die sorgfältigste Ausarbeitung des schauspielerischen Details. Musikalisch ist die Rolle nur im zweiten Act stark bedacht, bis zur Erschöpfung anstrengend; im ersten Act hat Kundry wenig, im dritten gar nichts zu singen. Desto wichtiger und schwieriger ist hier ihr stummes Spiel, wahre Bravour-Arien der Mimik und Action,

wie sie von einer Sängerin bisher nicht gefordert worden sind. Frau Materna hat nicht nur singend im zweiten Act, sondern auch schweigend im dritten unsere Erwartungen über troffen. Das Widersprechende, Unnatürliche und Abstoßende dieser Kundry zu tilgen, wird Niemandem gelingen, es zu starker Wirkung zu erheben, gelingt Frau. *Materna* Ueber den Glanz ihrer Leistung herrscht nur Eine Stimme. Neben Frau Materna gebührt Herrn als *Reichmann* Amfortas der nächste Platz. Entzückend klangvolle, weiche Stimme, seelenvoller Vortrag und edles Spiel wirkten hier zu vollkommenem Eindrücke zusammen. Durch Reichmann wird die leidende, erst am Schlusse zu einem dramatischen Momente sich aufraffende Gestalt des siechen Königs bedeu tend und sympathisch. Wien darf sich zu dem Erwerbe dieses Künstlers neuerdings gratuliren. Ein vortrefflicher Gurnemanz ist Herr, schon durch seine bis in die kleinste *Scaria* Sylbe deutliche Aussprache unschätzbar für derlei wagnerisch redselige Greise. Nur sein altersschwaches Zittern und Zappeln im dritten Acte scheint uns nicht recht im Einklange mit der Würde dieser Rolle; Gurnemanz soll „zum hohen Greise gealtert“, aber nicht zum alten Kinde herabgekommen sein. Herr (*Winkelmann* Parsifal) war sehr befriedigend im ersten Acte, im zweiten gerieth er leider ins Schreien und kam erst im dritten wieder daraus. Den Zauberer Klingsor sang der Bassist Herr aus *Hill* Schwerin mit kräftiger Stimme und großem theatralischen Aplomb; an die manierirte Aussprache dieses Sängers, welcher zu Gunsten der Tonfülle oft unrichtig vocalisirt, kann man sich allmähig ge wöhnen. Die kleine, aber wichtig eingreifende Partie des Titurel war in Herrn bewährten Händen. *Kindermann's* Dieser unverwüstliche Veteran wird, ein zweiter Titurel, der einst noch im Grabe singen und gut singen. In der zweiten Aufführung des „Parsifal“ hatten die Herren, *Reichmann* und *Hill* ihre Rollen beibehalten; *Kindermann* Kundry, Parsifal und Gurnemanz waren anders als am ersten Abende besetzt. Fräulein Marianne war *Brandt* auch als Kundry die geistreiche Darstellerin und eminent ge schulte Sängerin, die wir durch ihr Wiener Gastspiel hoch schätzen gelernt. Für die verwilderte unheimliche Zauberin im ersten Acte eignete sich ihre hagere Figur und ein eigen thümlich hohler Klang der Stimme ganz außerordentlich. Auch die Stellen, die Kundry, in bläulichem Lichte vor Klingsor auftauchend, zu singen, zu schreien, zu lachen und zu wim mern hat, brachte sie ganz ausgezeichnet. Fräulein Brandt war mit Einem Worte unübertrefflich in Allem, was unheim lich und gespenstisch ist in dieser Rolle. Für die große Liebes- und Verführungsscene im zweiten Acte besitzt sie zwar alle Mittel der Kunst, aber nicht der Natur. Wenn der Zuschauer auch absehen mochte von dem hier nicht ganz entsprechenden Aeußern, der Hörer wurde doch stets gemahnt an die Unzu länglichkeit ihrer Stimm-Mittel. Fräulein erfreute *Brandt* anfangs noch durch die klare und feine Auseinandersetzung des erzählenden Theiles; die folgende große Scene, welche in anhaltend hoher Stimmlage die Affecte bis zum Zerreißen spannt, vermochte sie hingegen nur mit äußerster Anstrengung zu bewältigen. Herr war in Gesang und Spiel *Gudehus* ein tüchtiger Parsifal; seine Stimme klang frischer als die Winkelmann's, wurde aber gleichfalls in den Kraftstellen des zweiten Actes unschön übertrieben. Wir glauben, daß sich aus dem Parsifal mehr machen läßt und daß sowol Winkel als mann Gudehus eines Tages selbst mehr daraus machen werden. Uneingeschränktes Lob verdient der Gurnemanz des Herrn. Dieser treffliche Bassist, unseren Lesern aus *Siehr* einem erfolgreichen Wiener Gastspiel in bester Erinnerung, hob die mehr umfangreiche als gesänglich dankbare Rolle durch die Macht seiner ehernen, in den tiefsten Chorden noch klangvollen Baßstimme, sowie durch warmen, echt musikalischen Vortrag. Einfach und würdevoll in der Repräsentation, vermied er es auch im dritten Acte, durch allzu realistische Ausmalung greisenhafter Hinfälligkeit aus dem Style des „Bühnenweihfestspiels“ zu fallen. Diese Leistungen der Solosänger wuchsen mit den gleich vor züglichen des Chores und des Orchesters zu einem tadellosen Ensemble zusammen. Der Blumenmädchen-Chor erheischt ein ungemein präzises Ineinandergreifen der Stimmen; er war prachtvoll

einstudirt, desgleichen die Chöre im Gralssaale, die wegen der vielen mitwirkenden Knabenstimmen und der räumlichen Entfernung der drei singenden Gruppen von ein ander bedeutende Schwierigkeiten bieten. Das von Herrn Hofcapellmeister dirigirte *Levy* Münchener Opern-Orchester behauptete tapfer seinen guten Ruf. Die Vertiefung des Orchesters, eine der wohlthätigsten Reformen Wagner's, be wahrte sich abermals, insoferne die Singstimmen niemals gedeckt wurden. Aber auch die schädliche Uebertreibung dieser im Principe so richtigen Maßregel, daß nämlich das Orchester nicht bloß sehr vertieft, sondern mittelst eines Blechdaches förmlich zugedeckt ist, machte sich fühlbar, wie bereits im Jahre 1876: ein glänzendes Fortissimo, ein Jauchzen und Schmettern der Musik ist aus dieser Gruft heraus unmöglich. Solche packende Effecte werden allerdings hier viel seltener beabsichtigt, als in den „Nibelungen“; „Parsifal“ ist auffallend discret instrumentirt. In der Kunst der Orchestrirung hat Wagner nicht gealtert; sie zeigt sich im „Parsifal“ zur förmlichen Magie ausgebildet und zaubert zu jeder wechselnden Stimmung die wunderbarsten Klänge in unendlich verschiedenartigen Schattirungen. Die Kunst moderner Maschinerie und Decorations-Malerei erprobte sich im „Parsifal“ noch vortheilhafter als in den „Nibelungen“. Man hat auch in Bayreuth Manches zu gelernt. Der in maurischem Style (der Kathedrale in Burgos) nachgebildete Gralssaal ist von imposanter Schönheit; auch die Waldlandschaft im ersten und die Blumen-Au im dritten Acte gehören zu den stimmungsvollsten Bildern. Nur der Zaubergarten Klingsor's präsentirt sich gar zu grotesk mit seinem grellen Roth und den plumpen Blumencolossen. Auch die Costüme der Blumenmädchen hatte ich mir kleidsamer gedacht. Die bloßen Füße waren das einzige Originelle daran. In jedem gelungenen Ballet sieht man schönere und sinnigere „fleurs animées“. Wahrscheinlich wollte Wagner an Ballet mäßiges nicht erinnern — gleichviel, die Scene selbst erinnert stark daran. Ohne Fehl arbeitet die Maschinerie (Wandel- Decoration, Versenkungen, der fliegende Schwan u. s. w.) und verkündet den Preis des jungen, der seinen bei *Brandrühmten* Vater bald erreicht haben dürfte. Bringt man zu allen diesen Vorzügen der Bayreuther Aufführung die Anwesenheit Wagner's in Anschlag, der, von Anfang an deren belebende Seele, für das Publicum Gegenstand der höchsten Verehrung war, so wird man den großen Erfolg der beiden ersten Parsifal-Abende begreifen. Im Theater selbst erlaubt man sich freilich, auf Wagner's Wunsch, kein Beifallszeichen: es herrschte „im Interesse des Kunstwerkes“ eine fast beklemmende Todtenstille. Aber was ich von Urtheilen in den Zwischenacten und nach der Vorstellung vernahm, lautete — abgesehen von der Klage über allzu große Längen und monotone Strecken — überwiegend günstig.

Die Frage, ob denn „Parsifal“ wirklich allen Bühnen definitiv vorenthalten und auf ein zeitweiliges (für die Dauer doch sehr zweifelhaftes) Erwachen in beschränkt *Bayreuth* bleiben solle, drängt sich natürlich auf alle Lippen. *Wagner* selbst hat bekanntlich in einem offenen Briefe aus Palermo (April 1882) den „durchaus unterschiedlichen Charakter dieses Werkes“ nachdrücklich betont und will jede Aufführung desselben außerhalb Bayreuths schon dadurch unmöglich gemacht haben, daß er „mit dieser Dichtung eine unseren“. Trotzdem will uns diese „Un *Operntheatern* mit Recht abgewendet bleiben sol lende Sphäre beschrittmöglichkeit“ schlechterdings nicht einleuchten. Auf das Befremdende, selbst Unsckliche, das in den kirchlichen Scenen des „Parsifal“ liegt, wurde allerdings in unserm Berichte selbst hingewiesen. Aber wann und wo hat Unsckliches je ein Hinderniß gebildet für die Aufführung Wagner'scher Opern? Ich finde die brünstige Liebesscene des sich vermählenden Geschwisterpaares Sigmund und Sieglinde in der „Walküre“ tausendmal anstößiger, als die religiösen Bilder im „Parsifal“, welche für strenggläubige Christen ärgerlich, doch keinesfalls für das menschliche Gemüth empörend sind, wie die genannte, mit Schopenhauer's „Infam!“ gestempelte Scene. Ich muß hier gleich bemerken, daß die kirchlichen Scenen im „Parsifal“ mir bei der Aufführung bei weitem nicht den anstößigen Eindruck gemacht haben, wie ich und Andere ihn aus der Lectüre des Textbuches

vermuthet hatten. Es sind religiöse Handlungen, die uns vorgeführt werden, aber bei aller ernsten Würde durchaus nicht im Styl der Kirche, sondern vollkommen im Styl der Oper „Parsifal“ ist eine Oper, mag man ihn immerhin Bühnenfestspiel oder Bühnenweihfestspiel taufen. Nicht einmal eine „geistliche Oper“ im Sinne Anton Rubinstein's kann er heißen, denn in einer solchen wäre der üppig-weltliche zweite Act des Parsifal einfach unmöglich. Wie in diesem zweiten Acte aus dem frommen Mönchsgewand der alte prächtige Theater teufel herausspringt, der Wagner des Venusberges, das ist übrigens gar zu reizend.

Warum sollte Wagner's „Parsifal“ auf keinem Theater erscheinen dürfen? Ist denn das Bayreuther „Festspielhaus“, für welches Wagner den „Parsifal“ geschrieben, kein Theater? Ist es etwa eine Kirche oder ein Concertsaal? Es ist ein Theater, in welchem „Parsifal“ wie jede andere Oper von Theatersängern in Costüm und mit dem denkbar glänzendsten Opern-Apparat gespielt, und zwar vor einem fortwährend wechselnden, zahlenden Publicum gespielt wird. Warum sollte eine Aufführung des „Parsifal“ überall das religiöse Gefühl beleidigen, nur gerade in Bayreuth nicht? An dem ernstesten Vorsatze Wagner's, den „Parsifal“ in Europa zu verbieten, zweifeln wir keinen Augenblick; er mag äußere Gründe haben ihn für Bayreuth zu reserviren. Aber aus inneren, dem Werke entnommenen Gründen vermögen wir die sittliche Unmöglichkeit einer Aufführung „Parsifal's“ auf anderen Bühnen nicht zu begreifen. Wir würden das Verbot auch aufrichtig bedauern. So wie es schade gewesen wäre um die enormen Kosten und Anstrengungen des „Nibelungenrings“, die auch „nur für Bayreuth“ aufgewendet sein sollten, so wäre es auch schade und noch mehr schade um „Parsifal“. Er ist leichter ausführbar als die Tetralogie, geschlossener, wirksamer; seine Musik ist (mit einziger Ausnahme der Kundry-Scenen) einfacher, ruhiger, edler. Zweckmäßige Kürzungen als unumgänglich vorausgesetzt, dürfte „Parsifal“ für die Bühnen sogar werthvoller und erfolgreicher werden. Seit einem Vierteljahrhundert sind wir in Deutschland bettel arm an lebensfähigen neuen Opern und scheinen von Jahr zu Jahr in dieser Verarmung fortzuschreiten — man braucht kein „Wagnerianer“ zu sein, um den drohenden Verlust des „Parsifal“ aufrichtig zu beklagen. Das wissen wir sehr gut, daß Wagner der größte lebende Opern-Componist ist und in Deutschland der einzige, von dem in historischem Sinne ernsthaft die Rede sein kann. Er ist der einzige deutsche Componist seit Weber und Meyerbeer, den man aus der Geschichte der dramatischen Musik nicht hinwegdenken kann. Selbst Mendels und sohn Schumann, von Rubinstein und den Neueren nicht zu reden, können wir uns wegdenken, ohne daß in der Geschichte der Oper eine Lücke entstünde. Zwischen diesem Zugeständnisse und der ekelhaften Vergötterung, die mit Wagner getrieben und von ihm patronisirt wird, liegt freilich eine unendliche Kluft.

Nach Allem, was hier laut oder halblaut geäußert wird, scheint eine Parsifal-Wiederholung im nächsten Jahre nichts weniger als sicher zu sein. Was dann? Und wenn selbst für Wagner's Lebenszeit der „Parsifal“ den Bühnen wirklich vorenthalten bliebe — was dann? Fehlt einmal Wagner's Persönlichkeit, der magnetische Blick und die starke Hand, die Alles, Künstler und Zuhörer, in das kleine Bayreuth heran zieht und hier festhält, so wird Niemand, Niemand nach ihm ein Gleiches zu vollbringen im Stande sein. Mit Wagner wird voraussichtlich das Bayreuther Festspielwesen erlöschen, aber gewiß nicht sein „Parsifal“. Die großen Bühnen werden diese interessante fromme Oper ohne viel religiöse Scrupel geben, und das Publicum von Wien, München, Berlin wird sie, wie das hiesige, naiv anschauen und an hören, ohne einen Augenblick zu glauben, daß es sich in der Kirche befinde. Die Menschen werden sich so lange an „Ni“ und „belungen Parsifal“ erfreuen, bis sie es eines Tages überdrüssig sind, sich von blos „unendlicher“ Melodie herum schaukeln und von stereotypen Leitmotiven leiten zu lassen. Zur selben Zeit erscheint dann wol für die Oper ein neuer „reiner Thor“, d. h. ein naiver Tondichter von genialer Naturkraft, vielleicht eine Art Mozart,

welcher Meister über den „Meister“ wird und die lange dramatisch gemaßregelte Menschheit zur Abwechslung wieder musikalisch beherrscht.